

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE
PGEHA USP

LAUCI BORTOLUCI QUINTANA

**Mario Zanini, o pintor que lê:
arte e biblioteca**

São Paulo
2018

LAUCI BORTOLUCI QUINTANA

Mario Zanini, o pintor que lê : arte e biblioteca

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Metodologia e Epistemologia da Arte

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Carmen S. G. Aranha

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTA TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Quintana, Lauci Bortoluci.

Mario Zanini, o pintor que lê : arte e biblioteca / Lauci Bortoluci Quintana ; orientadora Carmen S. G. Aranha. -- São Paulo, 2018.

105 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -
- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Pintura – Brasil – Século 20. 2. Arte Moderna – Brasil – Século 20. 3. Paisagem. 4. Bibliotecas de Arte. 5. Epistemologia. 6. Zanini, Mario, 1907-1971. I. Aranha, Carmen S. G. II. Título.

CDD 759.981

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Carmen S. G. Aranha, pela sapiência e acolhida, pelas inúmeras manhãs de orientação. Agradeço pela oportunidade de ter sido sua orientanda e por toda nossa convivência, durante esses anos. Sou muito grata por sua ajuda e por me sugerir novas fontes de pesquisa e mostrar novos modos de ver o que era visível, mas não entendido. Seus comentários e intervenções foram a razão do pleno desenvolvimento da pesquisa, e colocaram as ideias em seus devidos lugares.

Aos professores da Banca de Qualificação, Elza Ajzenberg e Alecsandra Matias, por me apontarem novos caminhos, críticas e sugestões, que me levaram a um novo pensar. Suas intervenções foram a razão da pesquisa ter se estruturado de uma forma construtiva e equilibrada. As duas professoras fizeram parte do trajeto inicial e estiveram presentes também no resultado final.

Aos colegas Renata Rocco, pelo tempo dedicado, Evandro Nicolau, pelas aulas de paisagem. Às colegas do MAC USP, que sempre me incentivaram, cada uma contribuindo com um fazer e com grandes alegrias: Mariana Vieira, Aguida Mantegna, Neuza Brandão, Joana D'Arc Figueiredo, Mariana Queiroz, Liduina do Carmo, Sara Vieira, Andrea Pacheco. Grata pela amizade e confiança.

Ao meu amigo revisor, Anderson Tobita, pelo cuidado e paciência ao ler, revisar e propor novas aproximações para um melhor desvelar da leitura.

E à família Bortoluci: Luciana, Liliane, Lauro e Cida, Guilherme, Gabriel (meu cientista literato), pelos incentivos à pesquisa. Agradeço, por fim, a Pedro Carlos Quintana, pelos inúmeros fins de semana me apoiando e me perseverando. Imensidade de gratidão por seu incentivo em todo o processo, não me deixando esmorecer jamais.

Obrigada a todos.

QUINTANA, Lauci Bortoluci. **Mario Zanini, o pintor que lê: arte e biblioteca.** 2018. 104 f.
Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovada em: _____

Banca examinadora

Profa. Dra. Carmen S. G. Aranha

Instituição: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Julgamento: Orientadora

Instituição: _____

Julgamento: _____

RESUMO

QUINTANA, Lauci Bortoluci. **Mario Zanini, o pintor que lê: arte e biblioteca.** 2018. 104 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente estudo trata da linguagem pictórica do artista plástico Mario Zanini (1907-1971), tomando como referência suas leituras dedicadas à temática da paisagem. Norteia os esforços desta investigação a seguinte questão: será possível reconhecer os paralelos entre a produção pictórica de Zanini e as discussões sobre a questão da paisagem apresentada em sua biblioteca particular? Na busca por uma resposta, foram selecionados três livros (Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e André Lhote) que compõem a Biblioteca particular de Mario Zanini, formada entre as décadas de 1930 e 1970, e posteriormente doada ao MAC USP, em conjunto com obras produzidas pelo artista. Este estudo também apresenta dois críticos que escolheram Mario Zanini como foco de suas pesquisas: Alice Brill e Walter Zanini. Ao final, o leitor encontrará a listagem com os títulos dos 226 livros da Biblioteca de Mario Zanini, ordenados pela data de publicação.

Palavras-chave: Pintura. Mario Zanini. Biblioteca de artista. Paisagem.

ABSTRACT

QUINTANA, Lauci Bortoluci. **Mario Zanini, the painter that reads: art and library.** 2018. 105 f. – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The research deals with the pictorial language and the landscape paintings of the Brazilian artist Mario Zanini (1907-1971), and the connections with his private Library, constituted between 1930 and 1970, and later donated by his family to MAC USP, along with his artworks. The study traces the parallels between his artworks and his pictorial language, through three books of his Library (Paul Cézanne, Vincent Van Gogh and André Lhote). The study is also based on the analysis of the art critics Walter Zanini and Alice Brill. Nevertheless, the total set of 226 books of his personal Library and their identifications are listed at the end of the thesis, sorted by date of publication.

Keywords: Painting. Mario Zanini. Artist's library. Landscape painting.

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1: Exposição de Arte Moderna Italiana, 1920. (p. 12)
- Fig. 2: 1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos, 1937. (p. 27)
- Fig. 3: 2º Salão da Família Artística Paulista, 1939. (p. 27)
- Fig. 4: 3º Salão da Família Artística Paulista, 1940. (p. 27)
- Fig. 5, 6 e 7: BELLANGER, Camille. *A arte do pintor*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. (p. 41)
- Fig. 8: DUMONT, Henri. *Degas*. New York: Crown Publishers, 1948. (p. 42)
- Fig. 9: CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura Russa*. São Paulo: Progresso Editorial, 1948 (p. 44)
- Fig. 10: GROSSE, Ernest. *Origens da Arte*. São Paulo: Cultura, 1943. (p. 44)
- Fig. 11: WELLS, H.G. *Pequena história do mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. (p. 45)
- Fig. 12 e 13: BRAGA, Rubem. *Clóvis Graciano*. São Paulo: Cultrix, 1966. (p. 45)
- Fig. 14: Monografias sobre artistas belgas abstracionistas. (p. 46)
- Fig. 15: Livros da Editora De Sikkel, Antuérpia. (p. 46)
- Fig. 16: Mario ZANINI. **Praça Clóvis Beviláqua**. 1959. Guache. Coleção particular. (p. 54)
- Fig. 17: Folha de rosto do livro: JOURDAIN, Francis. *Cézanne*. Paris: Braun, 1948. (p. 57)
- Fig. 18: Folha de rosto do livro: LHOTE, André. *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidon, 1943. (p. 62)
- Fig. 19: Reprodução da página 69 do livro de André Lhote. (p. 62)
- Fig. 20: Capa do livro: MATHEY, François. *Van Gogh*. Paris: Hazan, 1956. Reprodução da obra: Vincent VAN GOGH. **L’Eglise d’Auvers**. 1890. Óleo sobre tela. Musée du Louvre. (p. 69)
- Fig. 21: Vincent VAN GOGH. **Barques a Auvers-Sur-Oise**. 1890. Óleo sobre tela. Coleção particular. (Reprodução de imagem do livro). (p. 69)

Fig. 22: Mario ZANINI. **Vista da Ponte Grande**. 1935. Óleo sobre madeira. Coleção particular. (p. 78)

Fig. 23: Mario ZANINI. **Barcos carregando lenha**. 1936. Óleo sobre papelão. Coleção particular. (p.78)

Fig. 24: Mario ZANINI. **Trecho de Linha**. 1939. Óleo sobre tela. Coleção particular. (p. 80)

Fig. 25. Mario ZANINI. **Canindé**. 1940. Óleo sobre tela. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Doação MAMSP). (p. 80)

Fig. 26: Mario ZANINI. **Marinha Paisagem**. 1940. Coleção particular (p. 82)

Fig. 27: Mario ZANINI. **Regatas do Tietê**. 1943. Óleo sobre tela. Coleção particular. (p. 82)

Fig. 28: Mario ZANINI. **Lerici**. 1950. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna de São Paulo. (p. 84)

MEMÓRIA: O PERSONAGEM



Mario Zanini (São Paulo, SP. 1907-1971).

Pintor, desenhista, azulejista, gravador e ceramista. Autor de murais em edifícios e igrejas. Seus estudos em pintura têm início no ano de 1922, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e nas aulas particulares com o mestre austríaco Georg Elpons. Reside no bairro do Cambuci, em São Paulo, onde conhece Alfredo Volpi, ainda nos anos 1920, e trabalha em tarefas de ornatos. Em 1935, junto a Francisco Rebolo, inicia o Grupo Santa Helena. Participa das três exposições da Família Artística Paulista em 1937, 1939 e 1940. Em sua temática são retratadas a paisagem paulistana dos bairros distantes e das margens do Tietê, as praias santistas aos domingos, a figuração de operários e a natureza-morta. Nos anos 1930, realiza suas pinturas em cores terrosas e grisalhas, mas suas tonalidades adquirem, posteriormente, tonalidades fauvistas. Mais tarde, por volta de seus 50 anos, volta-se brevemente para abstração e retorna, em seguida, ao figurativismo. Suas obras fazem parte dos acervos do MAC USP, MAM SP, Pinacoteca do Estado, Acervo dos Palácios do Estado de São Paulo, MAM BA, entre outros.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	01
INTRODUÇÃO.....	02
1 REVENDO A HISTÓRIA.....	07
1.1 PAULO ROSSI OSIR E A EXPOSIÇÃO DE 1920.....	07
1.2 O GRUPO SANTA HELENA E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	17
1.2.1 Origens sociais.....	18
1.2.2 Maturidade.....	21
1.2.3 Três exposições.....	26
1.3 A CRÍTICA DE ARTE E MARIO ZANINI	32
2 A BIBLIOTECA DE MARIO ZANINI	41
2.1 BIBLIOTECA E AS TEMÁTICAS DO ARTISTA.....	41
2.2 APROXIMAÇÕES DA PAISAGEM: UMA REFLEXÃO	48
2.3 TRÊS LIVROS: CÉZANNE, VAN GOGH E LHOTE.....	55
2.3.1 Cézanne (Francis Jourdain)	57
2.3.2 Tratado del paisaje (André Lhote).....	62
2.3.3 Van Gogh (François Mathey)	67
3 AS RELAÇÕES PICTÓRICO-LITERÁRIAS.....	71
3.1 O FAZER ARTÍSTICO E O CONHECIMENTO.....	71
3.2 MARIO ZANINI: PERCURSO VISUAL 1930-1950.....	76
4 O LEGADO DE MARIO ZANINI	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
ANEXOS	
ANEXO A: BIBLIOTECA DE MARIO ZANINI	
ANEXO B: PÁGINA DO PROCESSO DE DOAÇÃO DA BIBLIOTECA DE MARIO ZANINI PARA O MAC USP	
ANEXO C: PERCURSO VISUAL	

NOTA INTRODUTÓRIA

A Biblioteca de Paulo Rossi Osir foi o marco inicial de um processo de pesquisa em relação ao tratamento analítico de bibliotecas particulares de artistas plásticos, com a singularidade de ser um acervo pertencente à coleção bibliográfica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Entre os anos 2003 e 2007, realizei uma pesquisa sobre esse acervo, que teve como resultado a dissertação de mestrado intitulada *Paulo Rossi Osir: coleção e arte*, apresentada no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP).

Uma vez concluída essa pontual questão sobre a Biblioteca de Paulo Rossi Osir, pareceu-me oportuno prosseguir em um caminho que já vinha começando a se trilhar.

De fato, foi na continuidade da história da biblioteca, trabalhando outro capítulo desta narrativa, que tive a motivação para iniciar a pesquisa sobre as reflexões na obra de Mario Zanini e sua biblioteca particular. Esse pintor foi um personagem que surgiu nas histórias descritas por Rossi Osir, que muito trabalhava em prol da profissionalização da atividade artística, deixando sua marca em várias exposições do Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos.

Esta nova pesquisa também precisaria de um amparo acadêmico para se estruturar de forma pertinente, apresentando uma atividade que se propusesse a servir a outros desígnios e, ainda, outros objetivos de novos pesquisadores do tema. Esse fator me levou novamente ao encontro do PGEHA USP, com uma nova proposta, oferecendo a continuidade de dissecar um pensamento de dez anos atrás.

Assim estabelecida, a presente pesquisa surge como um corolário de atitudes e propostas que reúnem, tanto a vivência profissional, quanto um projeto acadêmico de estudo da Biblioteca de Mario Zanini, com o propósito de apresentar um segundo conjunto analítico de bibliotecas particulares de artistas pertencentes ao acervo bibliográfico do MAC USP.

INTRODUÇÃO

Este é um exercício de reflexão a respeito da linguagem pictórica do artista plástico Mario Zanini (1907-1971), primordialmente desenvolvida no gênero paisagem, que mostra as relações de seu legado plástico com os livros de sua Biblioteca, constituída entre meados da década de 1930 até o fim de sua vida, em 1971. O trabalho, ainda, trata dos aspectos da linguagem artística de Mario Zanini, buscando a compreensão deste artista como gerador de conhecimento da arte moderna brasileira. Assim, na presente investigação, buscamos os pontos de intersecção entre a expressão pictórica do artista e seus aspectos reflexivos, contidos em três livros da Biblioteca, sobretudo nas paisagens vinculadas à sua produção nos anos do Grupo Santa Helena e, posteriormente, na década de 1950.

Mario Zanini está inserido artisticamente na sociedade paulista, trabalhando conjuntamente com outros artistas. Entretanto, nesta pesquisa, sua atuação foi escolhida não somente por seu legado plástico, mas também pela própria existência de sua biblioteca e pela possibilidade de que o desvelar de seu conteúdo possa abrir novas fronteiras de entendimento da arte paulista e de seus grupos artísticos.

Neste estudo nos ateremos também ao aspecto pictórico-paisagístico, gênero no qual Zanini se expressou em grande parte de seu legado artístico. Walter Zanini, crítico de arte e diretor do MAC USP entre 1963 e 1977, notava o interesse pela paisagem na obra de Mario Zanini, com “prenúncios da visão convulsa da natureza que assinalará aspectos determinantes de sua linguagem¹”. Das paisagens do artista podemos depreender pontos essenciais e fundamentais de sua linguagem. Walter Zanini comenta a constância da paisagem na obra de Mario Zanini, do início dos anos 1930:

(...) ao mesmo tempo em que continua a desenvolver obras indefinidas quanto à individualização da linguagem, começa a dedicar-se a fundo na captação da paisagem de São Paulo e arredores, e aos poucos se estende ao litoral e interior, e será um gênero constante em seu espírito, mesmo sofrendo alternativas de percepção ao longo do tempo. (ZANINI W., 1976, p. 15)

Mario Zanini foi amigo de Paulo Rossi Osir, proprietário de uma biblioteca muito consultada pelos integrantes do Grupo Santa Helena², nas constantes visitas desses artistas ao

¹ ZANINI, W., 1976, p. 15.

² O Grupo Santa Helena foi formado nos anos 1930 e tinha como componentes os artistas locatários dos ateliês no Palacete Santa Helena, edifício localizado na Praça da Sé.

seu ateliê. A partir do acesso a essa biblioteca, ele e outros integrantes também se interessariam na formação de seus próprios acervos literários, conforme aponta Walter Zanini³.

Conectados a Rossi Osir, os artistas apreciavam seus livros, catálogos de exposições e periódicos. Entretanto, não só a Biblioteca de Rossi Osir era facultada aos santelenistas. Bernardino Ficarelli⁴, artista plástico muito requisitado em trabalhos de decoração em São Paulo, tinha sua residência constantemente visitada por Francisco Rebolo, Alfredo Volpi e Mario Zanini, que consultavam sua ampla biblioteca, formada desde 1928, incluindo vasta matéria artística⁵.

A linguagem artística de Mario Zanini no gênero paisagem, analisada a partir de três livros de sua Biblioteca, cujos títulos estão listados no Anexo A, será o objeto de estudo desta pesquisa. Entendemos que esses livros (a pesquisa ainda mencionará outros títulos igualmente importantes) podem trazer à tona uma visualidade do artista, nos estimulando à reflexão de alguns princípios de seu universo plástico. Neste sentido, chamamos a atenção para os seguintes livros da Biblioteca de Mario Zanini: *Cézanne*⁶ (autoria de Francis Jourdain), *Van Gogh*⁷ (François Mathey) e *Tratado del paisaje*⁸ (André Lhote).

Os critérios adotados para a escolha desses três livros foram pautados da seguinte forma: André Lhote traz questões quanto à compreensão dos fundamentos da paisagem moderna, Francis Jourdain nos apresenta a obra de Paul Cézanne, mostrando uma aproximação efetiva em relação às cores cézannianas e o sentido da apreensão visual do campo da paisagem, e François Mathey redige uma biografia de Vincent Van Gogh (a Biblioteca contempla, no total, duas biografias do artista), escolhida para a pesquisa após a verificação do trabalho desenvolvido por Zanini com as temáticas fluviais, contagiadas pela fatura da pincelada do artista holandês. O processo de análise desses livros nos levou à síntese de alguns fundamentos da expressão das pinturas paisagísticas, que serão vistos no recorte de obras de Zanini para o presente estudo.

O início dos anos 1930 é fundamental para o desenvolvimento das paisagens de Mario Zanini em relação à sua coleção de livros. A proposição que será trabalhada trata da linguagem pictórica das paisagens produzidas pelo artista e as relações conceituais e históricas, que serão identificadas e compreendidas nos três livros escolhidos.

³ ZANINI, W., 1991, p. 99.

⁴ Bernardino Ficarelli (Bitetto, 1887 – São Paulo, 1960). Pintor e decorador italiano, radicado no Brasil.

⁵ ZANINI, W., op. cit., p. 118.

⁶ JOURDAIN, Francis. *Cézanne*. Paris: Braun, 1948.

⁷ MATHEY, François. *Van Gogh*. Paris: Hazan, 1956.

⁸ LHOTE, André. *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidon, 1943.

Focalizamos o processo de Mario Zanini na organização do conhecimento em sua produção artística, muitas vezes ancorada numa discussão de conceitos literários, que contemplam questões de sua Biblioteca. A linguagem artística aparenta ser também uma construção intelectual sobre o conceito de paisagem.

Para efeitos da hipótese dessa pesquisa, analisaremos se a linguagem artística de Zanini reflete, em alguns momentos, o processo de construção da própria biblioteca em si. A questão central reside na biblioteca como formadora de um panorama cultural, que se espelha nas pinturas de gênero da paisagem. Entendemos que o processo de formação de uma biblioteca é um instrumento de conhecimento de mundo, que organiza conceitos e poéticas no processo de construção da linguagem artística. Assim, podemos supor que esse conjunto de livros é um indicativo, tanto da cultura estética e poética do pintor, como da formação de seu contexto humanístico do pensamento em arte e da formação de sua linguagem artística, junto à inserção nos espaços culturais dos quais fez parte.

A metodologia da pesquisa busca a circunscrição da produção do artista, para que se estabeleça uma reflexão sobre os livros que vieram a formar sua biblioteca, aliando produção e formação, possibilitando relações entre essas duas linguagens. Isso significa que a biografia de Zanini guiará as percepções desse estudo, em conjunto com suas produções artísticas, estabelecendo uma sintonia entre pinturas e livros, juntamente com a pesquisa sobre os sentidos da paisagem. Os livros que formam a Biblioteca são atores deste estudo e indicadores da pesquisa que o artista realizava na compreensão e interpretação da paisagem moderna.

A análise de documentos bibliográficos pertencentes ao artista Paulo Rossi Osir foi realizada em dissertação apresentada ao PGEHA USP⁹, possibilitando a identificação das relações histórico-sociais do artista Rossi Osir na constituição de sua Biblioteca particular. A pesquisa atual sobre Mario Zanini faz uso de documentos como catálogos de exposição e textos acadêmicos, além de volumes de sua Biblioteca, reconhecendo que os livros tenham o poder de nos guiar para o desvelar das relações que permeavam a construção de sua linguagem artística. Há aqui uma proposta de estudar os aspectos das várias fases pictóricas, nas quais Mario Zanini se expressou, buscando um panorama cultural próprio, que pode ser apontado pela pesquisa nos três livros citados.

É importante salientar que a base teórica que fundamentará esta pesquisa está apoiada nos preceitos de Walter Zanini, apresentando a ideia de que o processo artístico deve levar em conta as diversas causas sociais que o englobam. Para tal, nos apoiaremos em conceitos do

⁹ Cf. BORTOLUCI, 2007.

crítico de arte, em referência aos componentes da Família Artística Paulista¹⁰, relatados em texto do catálogo da exposição *Mario Zanini*¹¹, de 1976, realizada no MAC USP. A ideia fundamental de Walter Zanini, para a análise do Grupo Santa Helena, está ancorada no pressuposto do autodidatismo, no tatear de uma dimensão de linguagem e no estreito vínculo entre sua cultura plástica e seu exclusivo esforço pessoal. As etapas propostas por Walter Zanini, para entendimento da arte de Mario Zanini, nos possibilitarão refletir acerca de sua produção artística, uma vez que a análise pressupõe que produtor e obra atuam em conjunto no meio social.

A pesquisa é estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata da revisão historiográfica e apresenta aspectos biográficos de Zanini e também de seus pares do Santa Helena, por serem questões que embasam o sentido e o significado deste importante Grupo, constituído enquanto coletividade. Por ser um capítulo dedicado à história de vida do pintor, incluiremos os desdobramentos do Grupo Santa Helena, como as exposições da Família Artística Paulista e as atuações de vários artistas em prol da profissionalização da arte. Também serão apontadas fundamentações de teóricos que se aprofundaram no estudo do Grupo e do próprio artista, como Alice Brill e Walter Zanini.

O segundo capítulo traz uma abordagem sobre a Biblioteca de Mario Zanini, com reflexões sobre seus principais livros. Neste capítulo serão apresentadas a questão da paisagem para Zanini e a questão relacionada à escolha dos três livros citados, tomando-os como exemplo do conteúdo da Biblioteca.

O capítulo seguinte discorrerá sobre o fazer artístico, as relações entre a construção do conhecimento e a produção das telas propriamente ditas. Nossa hipótese, afirmada anteriormente, cogita se a linguagem artística de Zanini reflete, em algum momento, o processo de construção da própria biblioteca em si. Portanto, a abordagem da biblioteca evidencia os matizes que pautam algumas pinturas do artista, nos anos em que integrou o Grupo Santa Helena e em sua produção após a dissolução do Grupo. Neste capítulo apresentaremos um Percurso Visual, com a proposta de uma leitura da linguagem artística de Mario Zanini, trazendo telas dos anos 1930 aos anos 1950, evidenciando a atitude de um artista que soube transmutar em diferentes décadas paradigmáticas de consolidação da arte moderna brasileira. Esse capítulo será a ligação entre os livros estudados e a produção em si.

¹⁰ Paulo Rossi Osir denomina *Família Artística Paulista* as três exposições que contavam com os integrantes do Grupo Santa Helena.

¹¹ ZANINI, W., 1976, p. 9.

O capítulo quarto tratará do legado de Mario Zanini, tanto no que se refere a suas obras, quanto às exposições e publicações nas quais ele foi ator principal.

Após os capítulos são apresentadas as considerações finais e, como anexos, a carta de doação da Biblioteca à Universidade de São Paulo (Anexo A), o arrolamento de toda a biblioteca em ordem cronológica de edição dos livros (Anexo B) e a ilustração do Percurso Visual (Anexo C).

O que se objetiva com essa pesquisa é a possibilidade de designar uma compreensão a respeito deste artista, aliado ao recorte indicador da Biblioteca. O estudo também investiga fontes de pesquisas, nas quais a obra literária pode se entrelaçar com aspectos da visualidade proposta pelo artista em sua obra pictórica, se comportando como uma obra aberta para o futuro de novos entendimentos da história da arte, que pode ser analisada por outros olhares e conclusões.

1 REVENDO A HISTÓRIA

1.1 PAULO ROSSI OSIR E A EXPOSIÇÃO DE 1920

Apresentamos, nesta primeira parte da pesquisa, o artista Paulo Rossi Osir, buscando os vínculos entre ele e Mario Zanini. Este capítulo é o fundamento histórico da relação entre os dois artistas e possibilitará um olhar sobre o processo de formação da Biblioteca, relatando como alguns de seus livros passam a ser fator de análise na produção artística de Mario Zanini.

Para compreendermos o contexto histórico, é necessário que nos reportemos a Rossi Osir, apresentando sua atuação em 1920, como agente idealizador, proporcionando a vinda de uma exposição de arte moderna italiana para São Paulo, elucidando suas proposições em prol da disseminação da arte italiana na cidade. O fato primordial é que, juntamente com a exposição, Rossi Osir traz sua Biblioteca particular, influenciando Zanini na formação de sua própria biblioteca.

Filho de arquiteto e membro de uma família de artistas, Paulo Rossi Osir nasceu em São Paulo, estudou na Itália e desenvolveu, como idealizador cultural¹², algumas importantes exposições em São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Rossi Osir se estabeleceu no Brasil em 1927, trazendo consigo uma biblioteca e a facultou ao convívio dos amigos. Podemos nos ater, nesse momento, à compreensão das proposições de Rossi Osir como idealizador de exposições e na razão de ele ser o pioneiro no reconhecimento dos artistas do Palacete Santa Helena como verdadeiros pintores, estabelecendo vínculos de amizade e de convívio profissional.

Nos anos 1930, Rossi Osir era circundado por artistas cujas características estéticas lhe eram peculiares, como a valorização das questões artesanais¹³ da obra de arte. Este fato fez com que o artista se identificasse com outros que, mais tarde, estariam sob a alcunha do Grupo Santa Helena. Isso também ocorreu por intermédio das exposições de arte denominadas Família Artística Paulista, outro agrupamento artístico iniciado por ele. Rossi Osir organizou, entre os anos de 1937 e 1940, três mostras com os integrantes do Grupo Santa Helena, sendo que Mario Zanini esteve presente em todas as edições.

¹² Niura Ribeiro, em sua dissertação apresentada em 1995, se refere a Paulo Rossi Osir como idealizador cultural.

¹³ Questões artesanais referem-se às atividades ligadas ao preparo manual e artesanal dos componentes utilizados na pintura, como tintas e pigmentos.

Paulo Rossi Osir estruturou o Grupo Santa Helena com artistas que já estavam no cenário brasileiro, como Cândido Portinari e Ernesto De Fiori, e os projetou também ao conhecimento de críticos de arte, como Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e Mário de Andrade, que tomou conhecimento do Grupo a partir das exposições da Família Artística Paulista. Rossi Osir, que também escrevia para jornais e em catálogos de exposições, estabeleceu, nos anos 1940, sua atividade como idealizador cultural, seja na Oficina de Azulejos Osirarte¹⁴, seja no Clube dos Artistas Modernos¹⁵ ou nos estudos promovidos nos salões coletivos, sempre trabalhando em prol da Família Artística Paulista¹⁶.

Filho de imigrantes italianos e estudante da Escola Profissional Masculina do Brás e do Liceu de Artes e Ofícios, Mario Zanini convivera com Rossi Osir por vinte anos na Osirarte, desde sua inauguração, em 1939, até o falecimento de seu fundador, em 1959. Zanini recebeu inúmeras influências literárias e artísticas do amigo, no período em que conviveu com Rossi Osir. Essas influências podem ser verificadas nos livros que Rossi Osir ofereceu e dedicou a Zanini, entre eles *Filosofia da Arte*¹⁷, de 1944. Há uma coincidência desse título em ambas bibliotecas. Em suas leituras temos a ideia de uma amizade entre eles, com Rossi Osir cedendo ao amigo um livro que já possuía para si mesmo.

Rossi Osir foi uma influência para Mario Zanini e para os outros integrantes do Santa Helena. Observemos a importância de sua atuação perante todos esses artistas, como seu papel na transmissão do conhecimento do ofício, do *métier*, como escreve Flávio L. Motta¹⁸:

Rossi era para aqueles artistas da Família uma figura da melhor herança, da melhor tradição, pelo conhecimento do ofício dentro dos moldes que restabeleciam as conquistas de “Botegas” e “loggias” (sic) da Renascença Italiana, especialmente florentina... Sendo Rossi uma figura mais ilustre, em torno do qual viviam calados e soturnos os demais, a Família Artística Paulista teve inclusive para alguns, um sentido pouco “Moderno”. (MOTTA, 1971, p. 139)

¹⁴ Osirarte foi um ateliê criado por Paulo Rossi Osir, que se dedicava à produção de painéis em azulejos, ativo entre 1939 e 1959.

¹⁵ O Clube dos Artistas Modernos (CAM) foi criado em 1932, um dia após a fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna. A censura e as dificuldades financeiras levaram o CAM, no fim de 1933, ao encerramento de suas atividades.

¹⁶ Cf. RIBEIRO, 1995, introdução.

¹⁷ TAINE, Hippolyte. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Cultura, 1944.

¹⁸ Flávio Lichtenfels Motta (São Paulo, 1923 – 2016) foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Desenhista e pintor, trabalhou no Museu de Arte de São Paulo, a partir de 1947. Em 1952 produziu para a Rede Tupi o programa “Vídeo de Arte”.

Nesta citação verificamos que a tradição denotava um distanciamento das questões propostas pelo setor modernista da sociedade paulista, o que afirmava o sentido pouco moderno da Família Artística Paulista.

A geração de artistas do Grupo Santa Helena, atuante nas artes plásticas da cidade de São Paulo, caracterizou-se pela ausência de uma formação erudita internacional e de informação acerca das vanguardas dos grandes centros artísticos¹⁹. Seus conhecimentos do ofício da pintura provinham dos cursos profissionalizantes do Liceu de Artes e Ofícios e de seus mestres. O Grupo era formado por operários e artesãos, que desempenhavam outros trabalhos para obterem sustento. A situação financeira também era um empecilho, muitas vezes sentido nas condições precárias no acesso à arte moderna vinda do exterior.

Sobre os integrantes do Grupo Santa Helena, Alice Brill afirma:

Todos esses artistas tiveram em comum o repúdio ao academismo e à valorização do aprendizado técnico-artesanal. Sua orientação estética dependia das precárias possibilidades de acesso à arte moderna através de livros e revistas pertencentes a colegas cultos, até que Sérgio Milliet criou a Seção de Artes da Biblioteca Municipal. (BRILL, 1976)

Segundo Alice Brill, havia uma dependência de acesso a periódicos e livros que alguns artistas tinham em relação a outros, detentores de suas próprias fontes de informação. Apesar de não ser citado nominalmente, Rossi Osir era um dos intelectuais que possuíam essas fontes e é inerente à função social que desempenhava na circulação espontânea dos livros entre seus conhecidos. A cultura estética de Rossi Osir despertou a consciência dos componentes desta associação para o aprofundamento do conhecimento da arte. Reportemo-nos a Walter Zanini:

Alguns deles (Bonadei, Graciano e Zanini), em seu esforço de ascensão, formaram pequenas bibliotecas. A de Graciano, hoje de posse de seu filho José Roberto, devia crescer desde aqueles anos. Quando se ligaram de perto a Paulo Rossi Osir é evidente que consultavam seus livros, catálogos e revistas. (ZANINI, W., 1991, p. 118)

A utilização da Biblioteca de Rossi Osir pelo seu círculo de amigos é fundamental para a articulação do Grupo Santa Helena, cujo foco era o *métier* da pintura, a temática artesanal. Nesse caso específico, Walter Zanini estabelece um vínculo entre a formação de bibliotecas e um indicador social, legitimando a ascensão socioeconômica e cultural dos artistas daquele Grupo.

¹⁹ Cf. PECCININI, 2008.

É importante destacar que Paulo Rossi Osir já pertencia a uma geração de artistas. Seu avô foi pintor em Carpi, na Itália, e seu pai, Cláudio Rossi, também pintor e arquiteto, fixou residência em São Paulo para suas atividades artísticas. Rossi Osir nasceu em uma dessas viagens, em 1890, e conviveu com o círculo de amigos do influente meio artístico da sociedade que frequentava aquela residência. Uma contribuição de Cláudio Rossi foi seu trabalho no Theatro Municipal de São Paulo:

Cláudio Rossi (...) foi quem comprou e supervisionou a fabricação de todos os aparelhos necessários, carpentes, ventilação, iluminação, aquecimento e ornamentação interna e externa do edifício. (RIBEIRO, 1995).

Paulo Rossi Osir teve sua formação em países como Itália, França e Inglaterra. Em 1906, aos dezesseis anos, cursou a Academia di Belle Arti di Brera, em Milão, e no ano seguinte teve como mestre Alberto Beniscelli²⁰. Em 1908, na Inglaterra, Rossi Osir foi aluno de Alexander Ansted²¹, com quem aprendeu as técnicas de aquarela e gravação. Entre 1909 e 1912, durante uma breve estadia em São Paulo, trabalhou como desenhista de arquitetura e cursou o Liceu de Artes e Ofícios. Retornou a Paris, em 1912, para estudar no Atelier Laloux, onde se especializou em arquitetura e construção. No mesmo ano frequentou o curso livre de desenho na Académie de la Grande Chaumière e estudou aquarela com Giuseppe Mentessi²² e Achille Cattaneo²³, professores da Academia di Belle Arti di Brera.

Antes da ascensão do fascismo na Itália, de acordo com Nikolaus Pevsner²⁴, não havia uma organização nacional de escolas de arte. Existiam escolas que seguiam um método de ensino do ofício: a Escola de Arte, o Instituto de Arte e o Instituto Superior de Arte Industrial. Os liceus artísticos se ocupavam das belas-artes e das Academias de Belas Artes, situadas em oito diferentes cidades: Bolonha, Florença, Milão, Nápoles, Palermo, Roma, Turim e Veneza. As academias, todavia, preocupavam-se com os princípios de preparação do ofício, com o estilo de trabalho seguindo um modelo tradicional de ensino.

Nos anos seguintes, Rossi Osir dedicou-se ao estudo de história da arte em diversos museus. A ideia de seguir a carreira do pai levou Rossi Osir a ingressar no curso da Accademia di Belle Arti di Bologna, em 1913. Anos depois, em 1916, diplomou-se arquiteto. Após o fim do curso, dedicou-se à aquarela. Com esses conhecimentos, Rossi Osir chegou ao Brasil em

²⁰ Alberto Beniscelli (Gênova, 1870 – Alassio, 1952). Pintor italiano de paisagens e marinhas.

²¹ Alexander Ansted (Guernsey, 1859-1948). Artista e gravador inglês.

²² Giuseppe Mentessi (Ferrara, 1857 – Milão, 1931). Pintor realista italiano e professor da Academia de Milão.

²³ Achille Cattaneo (Limbiato, 1872 – Milão, 1931). Pintor italiano. Participou da Bienal de Veneza, em 1926.

²⁴ PEVSNER, 1982, p. 189.

1920, organizando a *Exposição de Arte Moderna Italiana*, sua primeira investida cultural. Reportemo-nos a entender os principais nomes que participaram da exposição e o contexto no qual essa arte estava inserida.

A pintura napolitana apresentava uma importância no processo de renovação da pintura italiana do século XIX. A partir da segunda metade do século, o interesse pela análise do fenômeno natural uniu-se à temática do caráter histórico e também ao cotidiano da vida moderna: reportar-se à realidade, à temática cotidiana, aos aspectos da vida popular, trouxe a Nápoles mudanças profundas do ingrediente do qual a pintura até então se alimentava. Um exemplo de pintura da segunda metade do século XIX e do panorama artístico napolitano está na obra de Domenico Morelli²⁵, cuja predileção por objetos históricos revelou seu objetivo de traduzir em pintura seu ideal político-patriótico, como uma evocação do passado romano imperial. Suas composições, apesar de dotadas de apelos complexos, também são imbuídas de apelo sentimental.

Na segunda metade do século XIX, numerosos pintores italianos se deslocaram até Paris, buscando experiências modernas, como fez Giovanni Boldini²⁶. As relações e o conhecimento desses artistas mostram um amadurecimento que os guiaram até uma linguagem pessoal, caracterizando um estilo liberto do academicismo. A pintura de Boldini, com impasto irregular, na qual o objeto apresenta-se denso e matérico, traz o dinamismo da nova linguagem pictórica, sem renunciar à caracterização psicológica do personagem.

Os artistas italianos, participantes da mostra de Rossi Osir, descendentes da tradição do *Ottocento* e da pintura *macchiaioli*, eram bem aceitos pela burguesia brasileira, em especial pela paulista²⁷.

²⁵ Domenico Morelli (Nápoles, 1826-1901). Pintor italiano.

²⁶ Giovanni Boldini (Ferrara, 1842 – Paris, 1931). Pintor italiano.

²⁷ Conforme consta do catálogo, a *Exposição de Arte Moderna Italiana* (fig. 1), trazida por Paulo Rossi Osir, contava com 214 obras italianas e aconteceu no Clube Comercial de São Paulo, de 7 a 22 de outubro de 1920. Contou com os seguintes artistas: Henrique Serra, Alberto Beniscelli, Renato Tomassi, A. Calcagnadoro, Giovanni Constantini, Pio Joris, Vertunni, Ximenes, Coromaldi, De Majuta; Domenico Morelli, Eduardo Dal Bono, Giuseppe Casciaro; Mario Ornatti, Carlo Casanova, Giovanni Lentini, Filippo Carcano, Giovanni Segantini, Gerolamo Induno, Alberto Pasini, Riccardo Galli, Paolo Sala, Mantegazza, Stefani, Agostini, Savini, Bianchi, De Rubelo, Tom, Rimoldi, Pompeo Mariani, Carlo Maggi, Mascarini, Ermenegildo Agazzi, Renzo Wais, Fontana, Winderling, Bertolini; Ettore Tito, Dall’Oca Bianca, Bebbe Ciardi, Laurenti, Bisson, Follini, Gachet; Lorenzo Dalleani, Petiti, Morbelli, Buscaglione, Bresciani Da Gazzoldo, Bonzagni, Rivaroli, Laurenti d’Assisi, Manucci, C. Jrolli, Giovanni Boldini, Scattola, Chialiva, Farini, Marchesi, Annivitti, Carulus Durand, Salvador Sanchez Barbudo.



Fig. 1: Exposição de Arte Moderna Italiana, 1920.

De acordo com Niura Ribeiro²⁸, a exposição foi visitada por um relevante número de pintores do cenário artístico da época, como Alfredo Norfini, Anita Malfatti, Antonio Rocco, Arnaldo Barbosa, Clodomiro Amazonas, Emiliano Di Cavalcanti, Enrico Vio, Giuseppe Perissinoto, Henrique Manzo, Hugo Adami, Pedro Alexandrino, Victor Dubugras e Waldemar Belisário.

Segundo Mario de Micheli²⁹, o *Ottocento* é a época do despertar na Itália, da cultura nacional e da arte figurativa, em particular. Os novos artistas, desde Nápoles até Florença, passando por Milão e Turim, são os mais vinculados às vivências e aos sentimentos do *Risorgimento*³⁰, cujos ideais patrióticos ascendem ao espírito dos intelectuais, caindo por terra as formulações do neoclassicismo³¹, em favor de um romantismo histórico. As escolas regionais se veem animadas por este impulso, sobretudo os *macchiaioli*, cujas discussões eram pautadas por palavras como realismo e verismo. Havia uma busca pela sinceridade de expressão, verdade e apego às coisas.

²⁸ Cf. RIBEIRO, 1995.

²⁹ DE MICHELI, 2001, p. 15.

³⁰ Movimento histórico, compreendido entre 1815 e 1870, no qual a Itália buscava a unificação do país, a reconquista da independência e a unidade política.

³¹ Segundo o Dicionário Oxford de Arte (2001, p. 374), Neoclassicismo é o movimento predominante na arte e na arquitetura europeia do final do séc. XVIII, caracterizado pelo desejo de recriar o espírito heroico da arte da Grécia e de Roma. Um dos traços distintos do movimento é o interesse, de caráter mais científico, pela Antiguidade Clássica, bastante estimulado pelas descobertas de Pompéia e Herculano.

A situação político-social italiana explica, segundo Giulio Carlo Argan³², a formação de escolas regionais ou municipais, cada uma aspirando a ascensão a uma arte italiana ou, ao menos, uma união a outras, com a finalidade da criação de uma cultura nacional moderna. Todavia, mesmo fragmentada em tantas realidades locais, a cultura italiana deu vida ao *macchiaioli*, um novo movimento de relevo no âmbito nacional, que se definiu em torno de 1856, em Florença. Os pintores do Grupo sustentavam a necessidade de pintar somente pela *macchia* (mancha), sem desenhos, num modo a alcançar um efeito da realidade, com uma visualidade atmosférica, simplificando a visão tradicional, dando consistência e peso às coisas em si. Essa pintura que nasce é de grande interesse, não só pelo êxito do Grupo, mas também pelos valores dos artistas que participavam do movimento e que passaram a corroborar o movimento como um dos únicos fenômenos representativos do *Ottocento*. A motivação da reforma interessou inicialmente ao quadro de história, no qual o artista empregava um claro-escuro robusto para dar relevo e solidez à forma. O contraste entre luz e sombra e o estudo de iluminação conquistaram um valor fundamental, propondo indagações de um modo direto à natureza, eliminando gradualmente o desenho de contorno.

Os propósitos de renovação artística constituíam um aspecto da renovação cultural que deveriam acompanhar a unificação do país. Segundo Argan, eles “defendem que o verdadeiro se vê como uma composição de manchas de cor e *chiaroscuro*, de modo que cada mancha tem um duplo valor, como cor local e como tom³³”. A principal proposta desses artistas seria oferecer exatamente o que o olho percebe: as manchas coloridas de luz e de sombra, afirmando que a atividade do artista não deve ser viciada por conceitos culturais, sendo o campo do artista o absoluto presente³⁴.

O desenho dos *macchiaioli* é muito diferente do acadêmico, pois para eles o desenho resultante da ligação entre as manchas é o ato conclusivo, a síntese que ordena e constrói na forma as sensações cromáticas e luminosas, sem linhas³⁵. Esse movimento toscano avança na temática política, ao entender que a figura que levará adiante a unificação cultural italiana deve ser espelho do povo, e não da realidade da elite intelectual. Nesse sentido, o movimento espelha o nacional-popular. Os *macchiaoli* conseguiram alçar seus ideais como a única representação legítima da fragmentada realidade italiana que os circundava, colocando-se como a força atuante no trabalho de construir novas premissas para a cultura nacional.

³² ARGAN, 1992, p. 156.

³³ Ibid., p. 164.

³⁴ Id., 2003, p. 425.

³⁵ Id., op. cit., p. 165.

Um dos princípios renovadores dos artistas do *macchiaioli* é a ruptura com a escolha dos assuntos, pois não há uma arte para gente culta e toda matéria de vida se comporta como matéria de arte. Outro princípio é a fuga das limitações das províncias italianas, produzindo assim uma arte relacionada à nova realidade nacional, uma arte que fosse expressão de toda uma nação.

Os artistas que tiveram suas obras expostas por Paulo Rossi Osir, na *Exposição de Arte Moderna Italiana*, em São Paulo, foram os construtores da renovação cultural que colocaria a Itália novamente no cenário artístico europeu, pois agiam em sua arte contra o Academicismo, objetivando o avanço no campo cultural no qual se colocava a Itália, especialmente se comparado à França. Esses artistas italianos, como agentes de mudança, iniciaram o processo de modernidade do país, ao lado de artistas que caminhariam em direção ao divisionismo³⁶, como Giovanni Segantini³⁷ e Giovanni Boldini, que entenderam em suas viagens, que o movimento praticado na França poderia ser uma nova modernidade.

Quais seriam as intenções que motivaram Rossi Osir a trazer essa exposição da Itália para apresentá-la em São Paulo? As respostas dirigem-se a polos opostos: tanto o artista percorreu um caminho que já havia sido trilhado anteriormente por outros expositores de obras italianas³⁸, devido à aceitabilidade do público imigrante que compunha a sociedade paulistana, quanto o artista proporcionou uma exposição de obras modernas, com uma produção artística italiana atual.

De alguma maneira, Zanini obteve acesso às composições *macchiaioli*, seja pelas informações de Rossi Osir acerca do trabalho desses artistas italianos, por Hugo Adami que chegava da Europa com informações sobre o movimento, ou na viagem do artista à Itália, quando visitou a *XXV Biennale di Venezia*, em junho de 1950. Aquela edição da Bienal revalorizou as vanguardas artísticas do início do século XX e contou com artistas como Henri Matisse, Pablo Picasso e Georges Braque, artistas também importantes na formação plástica de Zanini.

Todavia, Alice Brill nos atenta para a dificuldade em afirmar as influências que o movimento *macchiaioli* exerceu sobre os artistas brasileiros³⁹. Algumas proposições podem ser delineadas entre os italianos e os integrantes do Grupo Santa Helena, visto o fascínio dos

³⁶ De acordo com o Dicionário Oxford de Arte (2001, p. 155), divisionismo é um método e técnica de pintura em que os efeitos de cor são obtidos pela aplicação sobre a tela, em pequenas áreas ou pontos, de pigmento puro, de modo que as cores pareçam reagir entre si.

³⁷ Giovanni Segantini (Arco, 1858 – Pontresina, 1899). Pintor italiano.

³⁸ Em 1919, Paulo Forza trouxe 325 obras na *Exposição de Arte Italiana*, na Casa Melillo. No ano seguinte, Cipriano Manucci expôs 94 telas no Salão Nobre do Clube Comercial.

³⁹ BRILL, 1984, p. 60.

macchiaioli pela fotografia e pela fidelidade à natureza e à paisagem. Na produção artística de ambos os grupos há uma recepção de luz aliada à justaposição de manchas de cores, com o contraste entre luz e sombra perfazendo a figura, em detrimento do contorno linear. A grande característica em comum era a predileção pelo trabalho ao ar livre.

Brill também questiona se a obra de Zanini reflete a influência *macchiaioli*. Hugo Adami, que conhecera Giorgio De Chirico e outros pintores da arte metafísica na Itália, durante a década de 1920, conviveu posteriormente com os integrantes do Grupo Santa Helena. A confluência de informações recebidas pelo artista nesta data nos leva a entender e situar o início da formação da Biblioteca de Mario Zanini, no início dos anos 1930. A afinidade de interesses, as origens em comum, a luta pela sobrevivência e a tarefa de tornar-se um pintor foram algumas das perspectivas dessa arte, que unia tanto os *macchiaioli* quanto os santelenistas. Portanto, estes foram os elementos mais notáveis que forjaram perspectivas comuns, qual seja a dimensão social da temática.

Mario Zanini não seguia o modelo tradicional clássico de perspectiva. Ele foi influenciado pelos *macchiaioli* na livre perspectiva, realçando a profundidade e o realismo da cena. As divisões da perspectiva da tela seguiram um esquema estético *macchiaioli*, com a sintetização do desenho, simplificando e ordenando sua função, eliminando o sentimentalismo, tornando-se expressão do povo, fator de ligação da corrente italiana com o Grupo Santa Helena e sua pintura popular.

Os *macchiaoli* buscaram registrar, a partir do real, a visão cotidiana de sua vida, dando preferência às paisagens suburbanas. Artistas como Silvestre Lega⁴⁰, Giovanni Fattori⁴¹ e Raffaello Sernesi⁴² conseguiram despojar-se dos preceitos acadêmicos e superar obstáculos impostos à arte italiana. Expressando a realidade, a cor é empregada para que haja um equilíbrio na proporção entre luz e sombra. O movimento estava fundamentado por interesses teóricos e por uma crítica aberta e consciente de si. A teoria da mancha precede os enunciados teóricos do impressionismo francês e dele se aproxima. Os artistas impressionistas alegam que o artista deve oferecer o que o olho vê, porém os *macchiaioli* também afirmam que o artista não deve se armar de preconceitos culturais, uma espécie de *tabula rasa* de conceitos. O campo de atuação do artista é somente o presente absoluto, exclusivamente o que é de fato visto. Declarada essa exigência, resiste o problema de uma linguagem pictórica, que traduz a sensação sem degradá-la, revelando uma condição moral que deseja o enfrentamento direto com a realidade.

⁴⁰ Silvestro Lega (Modigliana, 1826 – Florença, 1895). Pintor italiano.

⁴¹ Giovanni Fattori (Livorno, 1825 – Florença, 1908). Pintor italiano.

⁴² Raffaello Sernesi (Florença, 1838 – Bolsano, 1866). Pintor italiano associado ao *macchiaioli*.

Tanto os brasileiros quanto os italianos buscavam a renovação de um sistema visual dentro de padrões tradicionais, a valorização do *métier* da pintura, o contato direto com a natureza, o caráter próprio da temática e o interesse pelo tipo popular, lembrando os grupos artísticos do sul da Itália. Nomes como Adriano Cecioni⁴³, Giuseppe De Nittis⁴⁴, Marco De Gregorio⁴⁵ e Federigo Rossano⁴⁶ formaram a escola paisagista *Resina*, regida pelos mesmos princípios teóricos dos *macchiaioli*⁴⁷.

Para Argan, apesar de a pintura *macchiaioli* preceder o Impressionismo, não há uma antecipação e nem aspectos em comum entre os dois movimentos.

A poética dos *macchiaioli* é uma poética decididamente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos paisagistas de Barbizon, porém com uma marcada remissão à tradição local. (...) O princípio da “mancha” não é exclusivo dos *macchiaioli*; a rigor, os lombardos Cremona e Ranzoni, o napolitano Pallizi também são pintores “de manchas”. Mas os *macchiaioli* elaboram uma teoria a respeito: defendem que o verdadeiro se vê como uma composição de “manchas de cor e *chiaroscuro*”, de modo que cada mancha tem um duplo valor, como cor local e como tom; a luz não muda a cor, no entanto altera a quantidade do tom; “a sombra não age como um pano, mas como um véu”. (...) Na medida em que representa fielmente o que se vê, todas as cores funcionam como luz e como sombra; entre os dois registros de valores (cores-luzes e cores-sombras), há uma relação de equilíbrio e proporção. (ARGAN, 1992, p. 164)

O sistema *macchiaioli* torna-se um sistema linguístico na arte, abandonando a retórica do quadro histórico e mitológico, mostrando uma atenção à realidade social, apresentando a vida rural, a atividade laborativa e os prados da Toscana, segundo um novo intento realista. Se todos os efeitos da tela são luz e sombra, ou luz e *chiaroscuro*, a construção será o processo obtido entre esses elementos (cor e luz, cor e sombra), resultando no reestabelecimento do princípio figurativo quatrocentista toscano. O desenho acadêmico delinea o objeto para posterior coloração e o desenho *macchiaioli* resulta do ato conclusivo da pintura, da síntese que ordena o mundo e constrói nas formas as sensações cromáticas e de luz.

Devemos apontar que, para Mario Zanini, a temática social não representava algo exterior à sua vivência. A temática é a autoexpressão, sempre defendida pelos santelenistas. O engajamento político era a luta pela profissão, a luta por uma classe social.

O repúdio de Zanini ao academicismo se refere à característica do artista de não seguir o traçado de perspectiva nos moldes clássicos. Zanini adotava o ensinamento mais moderno

⁴³ Adriano Cecioni (Florença, 1836–1886). Caricaturista, artista plástico e crítico de arte italiano.

⁴⁴ Giuseppe De Nittis (Barletta, 1846 – Saint-Germain-en-Laye, 1884). Pintor italiano.

⁴⁵ Marco De Gregorio (Resina, 1829-1876). Pintor italiano.

⁴⁶ Federigo Rossano (Nápoles, 1835 – 1912). Pintor italiano.

⁴⁷ ARGAN, 1992, p. 164.

macchiaioli, utilizando os efeitos da perspectiva livre, realçando a profundidade e o realismo da cena. As divisões da superfície da tela seguem um esquema visual livre e intuitivo, e não matemático. Segundo Brill, Mario Zanini demonstra em *Canindé* (fig. 25) e *Vista da Ponte Grande* (fig. 22) a segurança estrutural na composição, perfeição matemática da perspectiva e a tendência de retornar, com frequência, a soluções semelhantes ou idênticas⁴⁸. Essa particularidade de Zanini esteve presente em outras fases de seus trabalhos, provando uma sensibilidade na composição das obras, sempre equilibradas de modo racional. Essa tendência não é, em absoluto, um fator que tenha sacrificado a espontaneidade característica de seu temperamento artístico. Tal tendência se mostraria muito mais intensa em trabalhos posteriores, na busca por uma construtividade geometrizarante⁴⁹.

1.2 O GRUPO SANTA HELENA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Este tópico introduz uma reflexão sobre o olhar de Paulo Rossi Osir acerca da produção dos artistas do Palacete Santa Helena, edifício no qual os artistas do Grupo alugaram salas que funcionavam como ateliês de pintura e escultura. O Grupo Santa Helena tinha como componentes Aldo Bonadei, Alfredo Rizzoti, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebollo, Fulvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manuel Martins e Mario Zanini, e seus temas característicos eram paisagens urbanas e semirrurais, além de cenas populares de interior ou de festas.

Rossi Osir colaborou ativamente com a formação do Grupo Santa Helena, unindo os artistas nas três exposições denominadas *Família Artística Paulista*, realizadas nos anos de 1937, 1938 e 1940. Nesse momento, nos deteremos em alguns aspectos desta geração de artistas, cujas origens eram provenientes da imigração italiana, que foi atuante no processo de solidificação do modernismo no Brasil.

⁴⁸ BRILL, 1984, p. 56.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 55-60.

1.2.1 Origens sociais

A questão do debate entre as duas gerações do modernismo brasileiro revela meios sociais diferentes entre a atuação dos artistas da segunda geração e o contexto artístico que permeava a atmosfera de 1922. Esses artistas passaram ao largo das comemorações no Theatro Municipal de São Paulo, não estabelecendo vínculos com os modernistas da primeira geração. Os artistas dessa segunda geração não detinham os recursos necessários para uma educação formal de alto padrão e teriam de iniciar seus aprendizados técnicos por um sistema autodidata. Uma das alternativas desses artistas era frequentar o Liceu de Artes e Ofícios, onde eles buscariam apenas o entendimento sobre a técnica de pintura e desenho, mostrando uma rejeição da orientação acadêmica da escola, denotando uma vontade de trilhar um caminho pessoal.

Walter Zanini é enfático ao afirmar que “sua cultura plástica estava vinculada ao seu esforço pessoal⁵⁰”. Assim, os artistas do Grupo Santa Helena viviam de modestos trabalhos artesanais, dedicando-se principalmente a trabalhos como os de decoração ou de pinturas de parede. Em meio a esses trabalhos havia uma silenciosa pesquisa artística. Esse aspecto torna-se importante, uma vez que essa produção se distingue da cultura da geração que participara da *Semana de 22*, oriunda da elite da sociedade. Os trabalhos produzidos pelos integrantes da *Semana de Arte Moderna* recebiam imediata solidariedade dos representantes privilegiados do meio artístico. Escritores e atores desse meio garantiam a esses artistas reconhecimento e prestígio, legitimando suas ações, diferentemente do que ocorria com o Grupo Santa Helena.

A década de 1920 é notabilizada pelo momento de efervescência do modernismo. Todavia, com essa segunda geração de artistas, os anos 1930 se constituíram como a época de maturidade do movimento. A temática da paisagem não era uma peculiaridade dos modernistas brasileiros, uma vez que esses integrantes a consideravam um tema não central. Além disso, esses artistas ligavam-se a uma experimentação formal, resistindo em desenvolver uma relação naturalista com essa temática. Os integrantes do Grupo Santa Helena elegeram a paisagem paulista como o assunto principal de sua expressão, ou seja, a paisagem de gosto popular, a paisagem comum, sem monumentalidade. Contraponto entre esses dois grupos, a temática da paisagem dará a tônica à pintura santelenista e sedimentará a questão de sua identidade.

Nas paisagens pintadas pelos artistas do Santa Helena, segundo nos mostra a historiografia, estão presentes a origem e a formação dos pintores, uma como produto da outra.

⁵⁰ ZANINI, W., 1976. p. 9.

A identidade desses artistas é definida por um olhar que parte do artista, sendo que esse olhar, essa nova atitude, nos informa quem são e o que buscam esses artistas⁵¹.

A origem desses artistas artesãos estava na onda migratória de estrangeiros que comporiam a classe trabalhadora de São Paulo. Se uma atmosfera intelectual pairava sobre a *Semana de 22*, agora uma atmosfera profissional envolvia os integrantes do Grupo Santa Helena.

Em artigo para a Revista de Italianística, Walter Zanini faz referência à origem social dos artistas do Grupo Santa Helena:

Vindo de extratos operários ou da pequena burguesia, pertencem eles a famílias de imigrantes italianos. Sua origem é importante para explicar o proletarismo psicológico intenso da obra que produzem, segundo Mário de Andrade, um de seus principais críticos, que os considera, na época, como a formação mais especialmente importante da Escola de São Paulo. (ZANINI, W., 1995, p. 105)

Sobre o mesmo aspecto, Niura Ribeiro assim se expressa:

Os membros do Grupo Santa Helena provinham de origens proletárias e profissões artesanais (Zanini era letrista da Companhia Antártica Paulista) dedicando-se à arte aos domingos, quando saíam para pintar paisagens nos arredores de São Paulo ou nas sessões noturnas de modelo vivo no Palacete. (RIBEIRO, 2006, p. 63)

Flavio L. Motta, com base nos escritos de Mário de Andrade a respeito da Família Artística Paulista, explana as origens sociais do Grupo:

Vindos todos do povo no dizer de Mário de Andrade, assinalam na história da nossa pintura um verdadeiro fenômeno do proletarismo. Mario descobriu uma situação contraditória das classes na sociedade brasileira. Compreendiam o mundo que os cercava, com a resultante de penosas conquistas de trabalho. Procuravam avançar com os recursos que dispunham. Propunham, a partir desse universo circundante, revalorizá-lo com os meios técnicos e sugestivos da pintura. (MOTTA, 1971, p. 137-138)

Ivo Zanini aponta alguns procedimentos do trabalho e as origens de Mario Zanini:

Alguns colecionadores respondiam pela sobrevivência material do artista. Ele pouco ligava para grandes ganhos. Tendo o suficiente para pagar o aluguel do ateliê, para comprar telas e tintas, para viver, jamais se preocupava em acompanhar o preço de suas obras. Nasceu pobre, viveu pobre e morreu pobre. Para ele, o que contava era realizar um trabalho honesto em primeiro lugar, e depois o resultado não podia diferir do que planejava. (ZANINI, I., 1981, p. 23)

⁵¹ FREITAS, 2012, p. 168.

Mesmo vindos de extratos mais simples da sociedade, os santelenistas tinham origens diferentes, histórias de vida singulares e uma prática artística voltada ao coletivo. O Grupo Santa Helena foi interpretado sob o prisma da definição do que seria uma cultura brasileira e quem seriam os seus mais legítimos representantes. Sua pintura foi lida pelos críticos da época como a expressão genuína da arte nacional⁵². A justificativa para tal classificação girou em torno de vários motivos, dentre os quais a notória origem humilde e a condição de trabalho desses artistas.

Segundo Walter Zanini:

(...) peculiaridades da formação cultural, fundamentalmente própria aos extratos sociais proletários ou da pequena burguesia a que pertenciam, contrastante com aquela dos hierarquizados protagonistas da *Semana de Arte Moderna* ou de sua esfera. Acercaram-se naturalmente uns dos outros, identificados pela origem social e não raras semelhanças de formação artesanal e artística. (ZANINI, W., 1991, p. 89)

Acresce lembrar que os santelenistas respondem à situação sociocultural de uma metrópole em expansão, onde se faz sentir a presença italiana. Para Mário de Andrade, esses artistas são pintores humildes, com formação ligada às artes e ofícios e profissões distantes do fazer artístico. As paisagens retratam o que o pintor observava, como a rua, a casa humilde, a várzea do rio como espaço de brincadeira e lazer, temáticas não existentes na representação da primeira geração modernista.

Segundo Walter Zanini, o Grupo evidenciava uma qualificação de componentes plásticos comuns, capazes de se impor sem prejuízo dos valores individuais de personalidades em evolução. O Santa Helena se diferencia de outras associações de artistas dos anos 1930, com amplos objetivos programáticos, uma vez que seus membros fariam sua primeira exposição como Família Artística Paulista, tardiamente, em 1937.

Entretanto, no que concerne a esses artistas humildes de recursos, essa situação inicial não sofreu mudanças nos anos seguintes. A formação desses artistas possui especificidades comuns a todos os membros. O autodidatismo é característica do caso de Volpi e Rebolo, que também estudou ornatos na Escola Profissional Masculina do Brás e iniciou seus estudos de desenho com Mario Zanini, em 1933. Outros, como Clóvis Graciano e Humberto Rosa, foram alunos da Escola de Belas-Artes de São Paulo. Na Itália, Aldo Bonadei, que estudara desenho com Pedro Alexandrino, frequentou a Accademia di belle arti di Firenze. Fulvio Pennacchi, que

⁵² FREITAS, 2012, p. 149.

chegou ao Brasil em 1929, estudou em Lucca, na Accademia di pittura. Alfredo Rizzotti também teve algum aprendizado no país, estudando decoração em Novara e na Accademia di belle arti di Torino.

Considerando os aprendizados institucionais, o que predomina é o esforço pessoal de aprimoramento, somado aos ganhos da atividade coletiva. Durante a década de 1930, todos se dedicavam ao desenho de modelo vivo, comparecendo aos cursos da Sociedade Paulista de Belas Artes, local onde os vínculos entre os membros eram sedimentados. A prática com modelo vivo teve continuidade nos próprios ateliês do Grupo Santa Helena⁵³.

A formação aconteceu, basicamente, no próprio ambiente paulistano, com absorção de complexos elementos das culturas italiana e francesa, que repercutiam fortemente na cidade e eram inerentes às lições de mestres locais ou aqui radicados. A fixação do Grupo no Palacete Santa Helena, mesmo que por fatores que passariam a ser determinantes, como a união e a coletividade, elementos que permitiam aos artistas troca de experiências e práticas, fez com que os artistas consolidassem suas carreiras individuais, na década seguinte, nos anos 1940.

Esta década indicava um novo viés de entendimento da arte, pois havia um projeto de transformação da sociedade brasileira, com os integrantes do Grupo Santa Helena interpretando a paisagem periférica urbana e buscando promover as expressões culturais da sociedade. Os participantes do Grupo se constituíam como artistas artesãos, ao invés de grandes artistas de impacto. Contudo, essa interpretação deixa de lado a avaliação de que o Santa Helena produziu uma arte em sintonia com um mundo em transformação, assinalando aberturas de perspectivas, produzindo uma arte que se manifestou para expressar e construir um novo mundo, uma nova interpretação, um deslocamento e um novo olhar⁵⁴.

1.2.2 Maturidade

Não era a ambição do Grupo Santa Helena pertencer a uma vanguarda artística. Todavia, esses artistas eram atuantes e propunham novos significados à arte, em oposição aos grupos oficialmente avalizados pelas instituições formais acadêmicas. Em sua figuração está a presença da origem proletária, que retoma o extrato social ao qual pertenciam, e a formação empírica desses artistas. Não havia, no Grupo Santa Helena, intenção alguma de acompanhar a linguagem produzida pela geração da *Semana de 22*.

⁵³ ZANINI, W. 1991, p. 94.

⁵⁴ MOTA, 2006, p. 187.

O registro do cotidiano tem o caráter de produção de um diário. Esses artistas artesãos procuravam documentar a própria experiência de uma maneira pessoal, numa visão introspectiva, registrando a vida humilde, baseada na observação direta das pessoas. Mario Zanini, como os demais artistas do Grupo Santa Helena, nunca foi empregado em alguma fábrica e somente esteve envolvido em trabalhos relacionados à indústria quando atuou como letrista da Companhia Antarctica Paulista. Assim, o uso do termo “proletário”, não deve se esquivar da diferença sutil que existe entre a mentalidade e a formação de um operário envolvido com a atividade braçal e de um pequeno artesão⁵⁵. Walter Zanini corrobora a ideia de que os artistas da década de 1930 eram caracterizados por uma conjuntura histórica, com personalidades marcadas por suas origens sociais e pela natureza de sua formação artística. Esses artistas que produziram após a década de 1930 vieram de diferentes camadas sociais, alguns com formação profissional artesanal, se organizaram em salões de arte e trabalharam juntos em ateliês⁵⁶.

A evolução de cada um dos artistas do Grupo Santa Helena não seria uniforme, embora alguns deles, individualmente, em seus desdobramentos de linguagem, continuariam a participar ativamente do processo de desenvolvimento da arte no Brasil. Os artistas se amparavam na convivência e coleguismo, com uma tônica mais reverberante na coletividade e cooperação, no aprendizado técnico da pintura e na busca de uma dimensão de linguagem artística. A cultura do Grupo estava condicionada ao exclusivo esforço pessoal, equilibrando sua existência entre modestas tarefas profissionais e a pesquisa sobre sua arte. A força residia no mundo de vivência comum, com convicções advindas da mesma origem humilde, na luta contra os mesmos obstáculos. Surge então uma unidade pictórica de conteúdos e formas, fruto do incessante diálogo entre materiais e técnicas artísticas. Contudo, cada personalidade soube o modo de trilhar um caminho de identificação pessoal.

A continuidade do espírito moderno, que havia se iniciado com a década de 1920, se solidificava pelas associações ou grupos de artistas, como o caso do próprio Grupo Santa Helena, da Sociedade Pró-Arte Moderna⁵⁷ (SPAM) e do Clube dos Artistas Modernos (CAM).

É necessário ressaltar a diferença fundamental entre o processo de solidificação do movimento modernista e o processo de avanço da modernidade na sociedade paulistana. A cidade de São Paulo se caracterizava como o centro das ideias modernistas, onde se encontrava

⁵⁵ BRILL, 1984, p. 17.

⁵⁶ BATISTA, 1982, p. 8-9.

⁵⁷ A Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) foi uma instituição brasileira criada em São Paulo, em 1932, que se propunha, entre outras finalidades, a promover manifestações artísticas orientadas para o modernismo brasileiro. Foi extinta em 1934.

o fermento do novo, incentivado pelo progresso e pelo afluxo de imigrantes italianos, cenário favorável para o desenvolver do movimento. Do encontro de jovens intelectuais com artistas plásticos, eclodirá a vanguarda modernista, processo que teve como eventos a exposição de obras expressionistas de Lasar Segall, em 1913, a *Exposição de Pintura Moderna* de Anita Malfatti, em 1917, e a escolha de Victor Brecheret em concurso para a construção de um monumento na cidade de São Paulo, em 1920.

Esses três artistas constituem, no “período heroico do modernismo brasileiro”, os antecedentes da *Semana de Arte Moderna de 1922*, considerada o ápice de um processo que buscava uma renovação das artes e da identidade nacional. Idealizada por Emiliano Di Cavalcanti como um evento que causasse impacto e escândalo, esse episódio da arte proporcionaria as bases teóricas⁵⁸ que, mais tarde, contribuiriam para o desenvolvimento artístico e intelectual dessa primeira geração modernista, formada pelos participantes da *Semana de 1922* e pelos propagadores das ideias modernistas advindas da Europa, bem como o seu encaminhamento, nos anos 1930 e 1940, nesta segunda fase da modernidade brasileira, da qual faz parte o Grupo Santa Helena.

O governo de Getúlio Vargas, ainda na década de 1930, visando uma contraposição ao liberalismo e ao regionalismo, incentivou uma política de encontro cultural do homem brasileiro. A cultura e a educação tomaram dimensões prioritárias e uma série de políticas culturais foram propostas para promover a integração do país por meio de símbolos nacionais, como o samba. Tal prática, na época considerada parte de um passado, passa a ser sinal de aproximação entre raça e cultura, trazendo o modelo da mestiçagem como elemento integrador⁵⁹. Segundo o governo, era salutar que o modernismo buscasse romper com os ditames acadêmicos, representando uma reação aos artistas desvinculados de sua própria realidade social.

⁵⁸ Quando me refiro à fundamentação de bases teóricas, considero o projeto efetuado pela primeira geração de modernistas, de acordo com o ideal fixado por Mário de Andrade, na *Semana de Arte Moderna*. A produção desses precursores da arte moderna no Brasil concilia uma linguagem importada das vanguardas modernistas europeias, com um conteúdo nativista, que resgata as raízes culturais brasileiras. De acordo com Peccinini (s.d.), nos anos 1920, estes modernistas conviveram de perto com a arte europeia. Paris, como centro de produção artística, definiu os novos rumos da arte brasileira, influenciando toda essa geração de artistas. Antes mesmo de 1922, Victor Brecheret visitou a capital francesa, para se aprofundar na pintura moderna. Logo após a *Semana de 22*, Tarsila do Amaral também viaja a Paris. Outros artistas passam a seguir o mesmo rumo, se unindo a eles, em busca da concretização de um projeto modernista. Nesta época, os centros artísticos no Brasil, além de escassos, privilegiavam uma arte acadêmica com contornos tradicionais, o que incentivava os artistas modernos a buscar alternativas de aprendizado independentes. Por isso, as escolas parisienses representavam, além de um intercâmbio cultural, a necessidade de uma atualização artística. Estes artistas expunham para outros brasileiros as novidades de Paris, transmitindo as novas linguagens vanguardistas. A absorção desta arte, presente nos centros europeus, une-se aos elementos da nacionalidade brasileira, consolidando o projeto modernista. A partir de então, a arte moderna passa a trilhar novos rumos, distanciando-se, no entanto, daqueles estabelecidos na *Semana de 22*.

⁵⁹ SIMIONI, 2013, p. 6.

A discussão em torno dos problemas sociais passa a ocupar a atenção do país no início de década de 1930. A modernidade artística se estabelece, em clara ruptura com o academicismo, com os artistas se comprometendo com a questão social e a com a cultura. O projeto modernista na literatura traz o romance social forte em sua crônica da vida dura e triste, das classes mais empobrecidas. Uma das principais conquistas estéticas e intelectuais do modernismo reside na busca das fontes brasileiras e na problematização da realidade nacional, formalizada na conciliação entre o campo e a cidade, entre o atraso e o progresso. Assim vemos o passado barroco das igrejas e a religiosidade popular contrastarem com a ponte ferroviária, com as sinaleiras ou com os postes de energia elétrica, marcos da modernidade e do progresso, da mesma forma que a rigidez das linhas das construções contrasta com a paisagem de vegetação tropical, de formas arredondadas. A busca por uma cor verdadeiramente brasileira ou caipira, rosa e azul claros, ou verde e amarelo do nosso colorido tropical, passam a ser a tônica das composições desta época, entre 1922 até o início dos anos 1930.

As artes plásticas dos anos 1930 fortaleceram o expressionismo, principalmente em São Paulo. As ideias artísticas eram somente incorporadas após um período de prática e desenvolvidas no ritmo do trabalho com a pintura. Esse novo artista profissional preocupava-se em aprender o ofício da pintura, a partir de técnicas e de propostas inovadoras, alinhando a técnica ao uso das ferramentas empregadas. Nessa década, a arte se volta aos problemas políticos, denunciando os problemas sociais pelas vias das artes e da literatura. A contribuição do Grupo Santa Helena foi de caráter coletivo e artesanal. Os artistas procuravam uma experiência prático-coletiva do *métier*, sem buscar um comprometimento com as correntes artísticas da época. Não havia uma subordinação às teorias intelectualizadas da arte, mas sim um apego único aos valores da sensibilidade criativa e aos valores intrínsecos da arte.

Fulvio Pennacchi e Ottone Zorlini, imigrantes italianos, chegaram ao Brasil em 1930, trazendo da Itália uma bagagem de estudos artísticos e uma forte influência tradicional. Como a grande maioria dos imigrantes, os artistas enfrentaram problemas monetários e, pela própria condição social, acabaram se juntando ao núcleo constituído por Rebolo, Zanini e Volpi, partilhando das sessões de modelo vivo. Mario Zanini e Francisco Rebolo foram os primeiros a alugarem seus ateliês no Palacete Santa Helena. Nessa busca pelos conhecimentos técnicos, utilizavam uma experiência prático-coletiva de arte. O Grupo Santa Helena comungava em um conceito artístico figurativo moderno e foi influenciado pelas ideias de Paul Cézanne e Vincent Van Gogh e pelas estéticas predominantes no pós-impressionismo do final do século XIX⁶⁰.

⁶⁰ ZANINI, W., 1976, p. 10.

Mario Zanini e seus colegas santelenistas demonstraram um pronto engajamento no mundo de sua realidade imediata, recebendo também influências do expressionismo alemão e preocupando-se com a fundamentação de uma linguagem apoiada em sólidos conhecimentos técnicos.

Segundo Walter Zanini:

A imagética ideológica que emanava de convicções formadas pelas origens operárias (...) de todos, dava-lhes consistente coesão ou uma aura coletiva, o que, no entanto, não obstrói a identificação de idiosincrasias. Do proletariado de sua mentalidade (...) emanava naturalmente a linguagem do Grupo, em que ressoavam os fortes aspectos ítalo-brasileiros da cultura da cidade e dos artistas vindos da Itália. Sua assimilação de elementos estéticos é complexa e compósita (...). Com seguro domínio do desenho, desenvolvidos na composição (...) de uma pesquisa formal (...), dotados de uma qualidade cromática que privilegia os tons brumosos, produziram uma obra (...) com uma visão física, humana e social muito particular do meio paulistano. Na paisagem estava o *leitmotiv* da maioria. Saíam juntos aos domingos para pintura ao ar livre, percorrendo as áreas urbanas e periféricas de São Paulo, para fixá-las tanto no papel ou na tela, nos seus aspectos fabris ou bucólicos (...), com seus ermos aprazíveis, chácaras e casinhas. Algumas cidades e povoados do interior e do litoral foram vistos na mesma óptica. (ZANINI, W. 1995, p. 9-10)

O que fica a mencionar na atuação do Grupo Santa Helena, é o fato de que os artistas, modelaram rigorosos princípios éticos e profissionais, longe dos jogos promocionais, com independência de espírito, encontrando uma forma de expressão solidária, que marcou a arte dos anos 1930.

Mario Zanini, que sempre fora inclinado a pintar a paisagem paulista, aprofundou seu interesse na década de 1930, colhendo visitas das margens do Tietê e Canindé, dos bairros operários do Cambuci, Aclimação e Penha, de cidades do interior, e das praias de Santos e de Itanhaém. Suas composições são ordenadas com rigor, denotando uma confluência impressionista, no registro gráfico e na cor, com predominância da coloração e tonalidades cinzas e terrosas, evoluindo posteriormente para uma atmosfera mais luminosa.

O desenvolvimento desses artistas pode ser notado pelas exposições que realizaram nos *Salões da Família Artística Paulista* e nos *Salões de Arte do Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos*. Traduziram as próprias vidas e ambientes, mostrando as aspirações em naturezas-mortas, tema desprezado pela vanguarda brasileira dos anos 1920. Esses pintores se fixaram em pequenos sítios urbanos, nos bairros mais humildes, para registrar suas paisagens e marinhas, dando uma nova vertente de olhares ao entorno, resultando em telas que mostram as transposições do ambiente e, com o avanço do tempo, as transformações da capital.

Como havia uma preferência do público pelos artistas acadêmicos, os artistas do Grupo Santa Helena encontravam alguma resistência para realizar suas exposições. As oportunidades de participação em mostras de arte eram poucas, já que havia um desconhecimento da crítica e uma ausência de educação formal que os conduzisse na atmosfera do meio artístico. Entretanto, esses artistas se propõem a ressignificar o espaço em que atuam, com a paisagem sendo utilizada como a imagem da expressão de suas sensibilidades, a qual revelou uma forma de sentir e expressar as novas faces da paisagem brasileira.

Até os anos 1950, essas produções artísticas do Grupo Santa Helena apresentaram-se figurativas e, em certas ocasiões, expressionistas. Contudo, os caminhos seriam divididos após 1950, quando uma nova influência impulsionada pelos Estados Unidos entra em cena, trazendo a tendência abstracionista.

1.2.3 Três exposições

O modernismo dos anos 1930 se consolidava na definição de importantes núcleos regionais como São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, que destronaram os nichos acadêmicos dos salões, iniciando um sistema cultural voltado às produções modernas. Com efeito, podemos afirmar que a modernidade se estabelece em novas bases, alicerçada em associações ou grupos de artistas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em São Paulo surgem, a partir de 1932, a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM), o Clube dos Artistas Modernos (CAM), o Grupo Santa Helena e o Seibi-Kai⁶¹, além dos desdobramentos destes grupos, como a Família Artística Paulista, os Salões de Maio e a Osirarte. No Rio de Janeiro acontece, em 1931, o *Salão Revolucionário*, de onde emergem o Núcleo Bernardelli e o Grupo Flor do Abacate, além de Cândido Portinari de forma isolada.

A “aparição” ao público de Zanini e do Grupo Santa Helena acontece numa exposição no Palácio das Arcadas, com quadros de pequeno formato, em 1936⁶². A exposição revelou não só o desenvolvimento de uma consciência visual de realidade, mas também a percepção que o Grupo possuía, em seu âmbito, num desenvolvimento metodológico de maturidade plástica.

A corporação de amigos artistas que trabalhavam em uma coletividade, com características de solidariedade entre os componentes, não pode somente ser compreendida

⁶¹ O Seibi-Kai ou Grupo Seibi foi uma organização criada em São Paulo, em 1935, que congregava um grupo de artistas plásticos japoneses transferidos para o Brasil na condição de imigrantes.

⁶² ZANINI, W., 1976, p. 10.

como agremiação ou ajuntamento para a realização de exposições. Não havia uma tentativa da inserção dos artistas numa situação impositiva predeterminada, como uma resolução obrigatória de objetivos. A união desses membros não estava solidificada por embasamentos teóricos ou programas exteriores à sua vivência. Todos os componentes identitários, como a origem imigrante, as tarefas artesanais que desempenhavam e a formação que os separavam dos modernistas de 1922, também os aproximavam de outros artistas fora de seu círculo de união, como Raphael Galvez e Joaquim Figueira⁶³.

Paulo Rossi Osir, criador da Família Artística Paulista, não foi convidado para os *Salões de Maio* de 1937 e 1938, a exemplo dos artistas que traziam outras características à pintura paulista, como o próprio Grupo Santa Helena. Essa exclusão provocou a reação de intelectuais como Oswald de Andrade e Sérgio Milliet. O episódio fez com que alguns artistas fossem convidados para a terceira edição do salão.

Neste momento é possível perceber a razão de Rossi Osir revelar seu olhar diferenciado e cuidadoso ao Grupo. Com sua prévia experiência de idealizador cultural realizou uma empreitada na produção dos jovens do Grupo Santa Helena, efetivando a *Primeira Exposição da Família Artística Paulista*, em 1937 (fig.2). Outras exposições da *Família Artística Paulista* aconteceriam em 1938 (fig.3) e 1940 (fig.4).



Fig. 2: 1ª Exposição da Família Artística, 1937.



Fig. 3: 2º Salão da Família Artística Paulista, 1939.



Fig. 4: 3º Salão da Família Artística Paulista, 1940.

⁶³ ZANINI, W., 1991, p. 106.

Paulo Mendes de Almeida descreve os critérios para a admissão na Família Artística Paulista:

Considerando a circunstância de cada proposta de novos membros para o quadro social de a Família Artística Paulista suscitar discussões e divergências em torno que sejam os princípios ou tendências da Família Artística Paulista; 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 que a arte não tem fronteiras no tempo nem no espaço, e que ela, no seu espírito eterno, transcende às fórmulas, escolas e tendências; considerando também, que, no próprio quadro da FAP, as mais divergentes tendências se notam, a um exame mais atento; propõe, ainda, como medida de simplificação na escolha de novos membros: sejam aceitas todos aqueles que, qualquer que seja sua forma de expressão, revelem talento, enfim estejam trabalhando num sentido de aperfeiçoamento ou enriquecimento da criação artística. (ALMEIDA, 1976, p. 118)

A primeira exposição da *Família Artística Paulista* contou com dezesseis participantes: Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Armando Balloni, Arnaldo Barbosa, Artur P. Krug, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi, Hugo Adami, Humberto Rosa, Joaquim Figueira, Manoel Martins, Mario Zanini, Paulo Rossi Osir e Waldemar da Costa.

Foram integrantes da 2^o *Salão da Família Artística Paulista*, vinte e dois artistas: Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Arnaldo Barbosa, Artur P. Krug, Bernard Rudofsky, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Domingos de Toledo Piza, Ernesto De Fiori, Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi, Joaquim Figueira, Manoel Martins, Mario Zanini, Nelson Barbosa, Nelson Nóbrega, Paulo Rossi Osir, Renée Lefèvre, Vilanova Artigas e Waldemar da Costa.

No último salão estiveram presentes vinte e três artistas: Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Artur P. Krug, Bruno Giorgi, Carlos Scliar, Clóvis Graciano, Domingos de Toledo Piza, Ernesto De Fiori, Francisco Rebolo, Franco Cenni, Fulvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manoel Martins, Mario Zanini, Nelson Nóbrega, Paulo Rossi Osir, Paulo Sangiuliano, Renée Lefèvre, Vincenzo Mecozzi, Vittorio Gobbis e Waldemar da Costa.

A primeira exposição da Família Artística Paulista foi o estopim necessário para a explosão da produção artística do Grupo Santa Helena, que mostrava, em sua concepção plástica e linguagem formal, o imediato mundo condicionante que os cercava. Walter Zanini, sobre o pintor Mario Zanini, aponta que “seus dados artísticos acordam-se de forma inextricável à sensibilidade determinada pela sua condição social⁶⁴”. O estudioso das artes ainda aponta que

⁶⁴ ZANINI, W., 1976, p. 10.

na absorção de um mundo real, os artistas do Grupo recorriam a parâmetros da representatividade de Paul Cézanne, buscando os preceitos formulados pelos pintores italianos do *Novecento*, e, independentemente destes, confiavam nas fontes renascentistas⁶⁵.

No catálogo da exposição estão os preceitos de Amédée Ozenfant: “a pintura vale pela qualidade intrínseca dos elementos plásticos e não por suas possibilidades representativas ou narrativas”. Essa qualidade plástica foi a preocupação dominante da Família Artística Paulista, uma vez que o grupo de artistas que atuavam no Palacete tinham tal determinação em mente, uma conduta de procedimentos semelhante a essa atitude⁶⁶.

A primeira exposição não atraiu um grande público, mas esse quadro se alteraria com o *Segundo* e o *Terceiro Salões de Maio* e com o testemunho de Mário de Andrade no artigo *Esta Família Paulista*⁶⁷, sobre o 2º *Salão da Família Artística Paulista*. Outros críticos também se interessariam em acompanhar a Família Artística Paulista, como Paulo Mendes da Rocha e Sérgio Milliet.

A amizade dos integrantes do Grupo Santa Helena com Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Lasar Segall foi um fator que culminou no processo de desenvolvimento técnico da pintura que os membros executavam no Palacete. Mário de Andrade aponta que, “do exemplo vivo e cotidiano desses três artistas, a pintura de São Paulo tirou o melhor de sua expressão atual, expressão que ninguém pode revelar melhor que esta Família Artística⁶⁸”. Rossi Osir tornou-se o arregimentador da Família Artística Paulista, trazendo disciplina e homogeneidade, provando que o efeito da coletividade não é somente o resultado de várias atitudes individuais. Os três pintores lembravam a escrita do catálogo da exposição de 1937, sobre a “qualidade intrínseca dos elementos plásticos”.

Essa coletividade entre os artistas favorecia o fortalecimento do Sindicato Nacional de Artistas Plásticos, fundado em 1936, que ocupava uma sala no mesmo Palacete Santa Helena. Walter Zanini pontua a troca de informações entre os artistas já consagrados, como Paulo Rossi Osir, Hugo Adami, Bruno Giorgi, Lívio Abramo e Lasar Segall, e a convivência com os integrantes do Grupo Santa Helena, que traziam a experiência de formação autodidata. A coletividade se fortalecia pelas convicções e articulações entre os artistas, principalmente entre Volpi, Rebolo e Zanini, que antes de se estabelecerem no Palacete, atendiam a encargos decorativos.

⁶⁵ ZANINI, W., 1976, p. 10.

⁶⁶ ALMEIDA, 2014, p. 120.

⁶⁷ Cf. ANDRADE, M., 1939.

⁶⁸ *Ibid.*, loc. cit.

Segundo Sonia Saltztein⁶⁹, a experiência crucial do ambiente dos anos 1940 deu-se na existência de uma temporalidade própria, que resgatou e transmutou o academicismo do século XIX, atualizando-o em uma sensibilidade romântica, resgatando as correntes voltadas a uma agenda social, sofrendo a influência do expressionismo que exacerba ao mundo seu viés realista.

É importante ressaltar o clima político que se vivia nos anos 1940, em pleno Estado Novo de Getúlio Vargas. Muitos artistas procuravam definir em que termos a produção artística deveria se engajar nas questões políticas. Sobre a questão, Mário de Andrade já havia se pronunciado, ao afirmar que “o artista não somente deve participar de tudo e dar definição a tudo, como nunca poderá deixar de fazê-lo⁷⁰”.

Segundo Ana Avelar Fernandes⁷¹, alinhar-se com a preocupação social não obriga o artista a produzir arte de tendência social. Trata-se de uma produção que, embora consciente da autonomia da arte, também se preocupa em registrar a realidade, mantendo a valorização do ofício.

A arte dos anos 1940, não somente aquela do Grupo Santa Helena, promove uma erosão da arte acadêmica incorporando aspectos expressionistas à sua linguagem. Walter Zanini aclamou que as atitudes intelectualizadas das vanguardas dos 1940, que interiorizavam os problemas plásticos, cediam ao apelo mais direto do entorno físico e social. Recorria-se a soluções espaciais estabelecidas por Cézanne, assim como, em outro extremo, à análise expressionista da imagem. Tais linhas de força prevaleceriam até ganharem corpo as concepções abstratas⁷².

A assimilação do Impressionismo e dos aspectos da pintura italiana era um fato frequente, junto à influência de Cézanne. Porém, ocorre uma expansão do expressionismo, ao mesmo tempo em que afluem os conteúdos sociais.

Walter Zanini afirma sobre a arte dos anos 1930-40:

⁶⁹ SALZSTEIN, 2003, p. 163.

⁷⁰ Conferência por ocasião do Curso de História da Música no Conservatório Musical e Dramático de São Paulo, em 1942, intitulado Atualidades de Chopin.

⁷¹ FERNANDES, 2012, p. 27-40.

⁷² ZANINI, W., 1991, p. 19.

Pouco teórica, recorrente às pulsões internacionais da figuratividade, conciliadora de valores do Modernismo e da tradição, objetivada como visão direta do ambiente natural, humano e social em que se radica, é a arte que amplamente se delineia no Brasil desde o início da década de 1930. Distanciada das subjetividades e dos significantes que haviam caracterizado a produção da fase inaugural do Modernismo, ela terá longo curso, estendendo-se em transformações, pelo decênio de 1940, até perder a primazia na clivagem de novos contextos de linguagem. Carregada de exigências de interação com a realidade circundante, essa arte pertence a um quadro histórico que decorre de boa parte num clima político desfavorável à liberdade cultural. (ZANINI, W. 1991 p. 9)

Segundo Ana Avelar Fernandes:

As reverberações do Retorno à Ordem (um fenômeno de retração das vanguardas), centravam-se na crença da imutabilidade das leis artísticas e na valorização do ofício, isto é, na afirmação de características que definiam a grande narrativa da arte ocidental, como a valorização do conhecimento técnico e tradicional e a escolha de temas clássicos ou de imaginários nacionais. Os grupos italianos *Valori Plastici* e *Novecento*, a Nova Objetividade, além da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, dirigida por Ozenfant, podem ser consideradas manifestações desse fenômeno de caráter frequentemente nacionalista, oposto ao cosmopolitismo da Escola de Paris, nos vários lugares em que se manifestou. (FERNANDES, 2012, p. 35)

Embora a temática seja de comentário social, o tratamento pictórico segue uma visualidade que pode ser chamada de realista-expressiva, uma combinação entre tema engajado, respeito à descrição sintética do real e de deformação expressiva. Tal deformação explora, comedidamente, o caráter bidimensional do suporte pictórico e a gestualidade, que por sua vez operam de uma forma mais próxima do real.

A Família Artística Paulista firmou uma crença na imprescindibilidade do *métier*, da apuração dos elementos técnicos e formais da arte de pintar, o que significou um estímulo à formação de uma consciência profissional nos jovens artistas brasileiros, e representou um importante passo na evolução da arte moderna no país⁷³.

Poucos movimentos se revelaram tão profundos quanto essa Família Artística Paulista, pois ela inseriu na cena brasileira nomes que sedimentaram a evolução da história das artes plásticas do país.

⁷³ ALMEIDA, 2014, p. 113.

1.3 A CRÍTICA DE ARTE E MARIO ZANINI

Alice Brill pesquisou a biografia e produção artística de Mario Zanini. Sob orientação de Otilia Beatriz Fiori Arantes, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, defendeu sua tese *Mario Zanini e seu tempo*. A autora, que trabalhou com Zanini na Oficina Osirarte, aponta as fases e etapas do trabalho do artista, identificando sua formação artística, o caminho da maturidade e o conflito entre a figuração e a abstração, presente nos anos 1950 entre os artistas plásticos brasileiros.

Mario Zanini foi aluno do curso de pintura da Escola Profissional Masculina do Brás. Concluído o curso, trabalhou até 1924 como letrista na Companhia Antártica Paulista. Nesse período, em 1923, já havia produzido seu primeiro autorretrato em aquarela. Mario Zanini também frequentou o curso noturno de desenho e artes do Liceu de Artes e Ofícios.

A prática da pintura ao ar livre levou o artista a captar a paisagem suburbana paulista, conservando seu caráter rural. A amizade com o Grupo Santa Helena enfatiza essa prática, marcada pelas viagens do Grupo ao litoral e ao interior, com a finalidade de pintar observando diretamente o real.

Alice Brill apresenta um caminho alternativo para a interpretação do Grupo Santa Helena, uma vez que na expressão “arte proletária” subentende, em geral, uma conotação política, de arte engajada. A pintura do Grupo, que veio a construir a Família Artística Paulista, tinha um conteúdo social inegável, ao traduzir a experiência e a vida suburbana destes pintores, e não tinha, entretanto, um conteúdo político mais explícito, no sentido de uma arte com intenções partidárias⁷⁴, o que nos permitiu caminhar no sentido social, ao invés do sentido político da produção do Grupo.

Os santelenistas buscavam e recebiam novos conhecimentos, assimilando a técnica artesanal e o uso das ferramentas. O enfoque especial da temática e o registro da vida cotidiana suburbana nascem das expectativas comuns, nas excursões ao natural e nas pinturas de ateliê, onde se cultivava o modelo vivo. É neste registro dos anos 1930 de São Paulo que há a contribuição desses artistas para a consolidação do modernismo nas artes plásticas.

A tese principal de Brill sobre Mario Zanini apresenta o empenho do artista em encontrar sua organização espacial, baseada na observação do real, gerando novas versões de interpretação na busca de uma síntese. O estudo do natural fora a base da arte de Zanini. Esses

⁷⁴ BRILL, 1984, p. 18.

dois lados do artista, o espontâneo que capta o natural e o intelectual que incorpora esses dados numa linguagem, traduzem o caráter híbrido de seu trabalho. Brill destaca que esse conflito interior deu-se face à situação que o ambiente artístico paulista viveu neste momento, uma vez que a diversidade e a descontinuidade foram a tônica desta época contemporânea, após os anos 1940, traduzindo a busca de novos valores.

No entanto, o clima da sociedade paulista nos anos 1930 é de uma vida provinciana e pacata, com um isolamento dos grandes centros internacionais. Nesse momento, Mario Zanini e seus colegas atingem a maturidade artística, contrapondo uma vanguarda ao movimento academicista. Desde a escassez de informações até a estagnação do intercâmbio artístico e cultural, encontramos situações que os isolaram do desenvolvimento mundial. A ausência dessas informações, em plena Segunda Guerra Mundial, propiciou o desenvolvimento de uma arte nacional, mais independente dos modelos norte-americanos e franceses. Brill atesta sua tese principal de que esse Grupo foi o primeiro movimento de cunho modernista nascido espontaneamente no Brasil, representativo de uma região determinada. Houve uma reinterpretação de procedimentos e temáticas, que deu origem a uma visão original, mas com conteúdo crítico, não descartando os contatos indiretos advindos da influência italiana,

Na perspectiva da conjuntura histórica é preciso observar que o abstracionismo vai ao encontro dos valores de modernização social, cujos pontos essenciais definiram uma política desenvolvimentista, num ambiente democrático. A obra de Mario Zanini, que nos revela uma participação histórica no modernismo das décadas de 1930 e 1940 em São Paulo, nos mostrou o conflito entre a figuração e a abstração, nas duas décadas seguintes. Sobre essa questão é importante frisar que o conflito esteve presente não só na obra de Mario Zanini, mas em todo o mundo artístico.

Na década de 1940, houve um momento de acirramento no debate entre figuração e abstração, em virtude da visita do crítico de arte belga Leon Degand, como curador da mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, que inauguraria o Museu de Arte Moderna, em março de 1949, em São Paulo. No ano anterior, Emiliano Di Cavalcanti, ao participar de uma mesa-redonda no Museu de Arte de São Paulo, explanou sua oposição à arte abstrata, colocando-a como arte não humanista e como uma fuga ao dever do artista. Em São Paulo, Degand proferia suas palestras na Biblioteca Municipal⁷⁵, sendo alvo de uma crítica por parte de Di Cavalcanti no artigo *Realismo e abstracionismo*, publicado em agosto de 1948, no periódico Fundamentos.

⁷⁵ As palestras proferidas por Degand foram: *Arte e público*, *O que é a arte figurativa*, *Picasso sem literatura* e *O que é a arte abstrata*.

No artigo, a defesa do realismo tem como contrapartida obrigatória a negação do abstracionismo, definido, sem rodeios, como uma “especialização estéril”.

Após definir a pintura figurativa como “uma relação inelutável entre os modelos e os assuntos, em que se inspira o pintor, de um lado, e a imagem pictórica que ele tira deles, de outro”, Degand esclarece o significado da abstração:

É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo. Não as invoca nos seus fins, porque não tem ela por objetivo, em nenhum grau, representar aquelas aparências. Não as invoca nos seus meios, porque uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados ao mundo exterior, mesmo transpostos, simplificados, deformados, a ponto de torná-los irreconhecíveis, mas partindo de linhas, formas e cores, privadas, em princípio, de toda relação de imitação com os objetos pertencentes ao mundo visível. (DEGAND, 1949, p. 41)

Rechaçando as objeções mais correntes contra a arte abstrata enquanto recurso decorativo, ornamental e inexpressivo, Degand estabelece dois momentos em sua história: se pensada como arte decorativa, como combinações geométricas, a abstração remonta aos tempos antigos, mas “enquanto arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas com quarenta anos de existência, mais ou menos⁷⁶”.

Na introdução do catálogo *Do figurativismo ao abstracionismo* Milliet mostra uma posição ainda cautelosa em relação às novas vertentes, sem declarar-se “um entusiasta cego do realismo ou de qualquer outra tendência⁷⁷”. Em artigo de março de 1949, no qual comenta o texto escrito por Degand para o catálogo citado, Milliet propõe a seus leitores um exercício de entendimento da arte abstrata. Após afirmar que a arte não reside no tema ou na habilidade do artista, e sim em “elementos eternos” como a harmonia, o equilíbrio e a invenção, de cuja soma e entrosamento nasce a expressão estética, o crítico aponta o que é de fato fundamental: “o tratamento pictórico subordinado a certas constantes”.

A atualização das tendências artísticas, a partir da *Primeira Bienal de São Paulo*, em 1951, tomou um aspecto de pressão demasiadamente forte para os artistas locais. Há uma tentativa, por parte dos artistas do Santa Helena, de integração entre os elementos de vanguarda, como a cubista, com os elementos regionais, em prol da linguagem figurativa. Influências são impossíveis de não acontecerem, entretanto, a análise busca compreender o modo como elas foram processadas. A importância dos pintores paulistas é inegável, mesmo com um processo

⁷⁶ DEGAND, 1949, p. 48.

⁷⁷ MILLIET, 1949, p. 19.

de pressão, provocado por uma interferência externa no meio artístico local. A Bienal atua como um movimento de força transformadora, que leva aos artistas uma visão estética sem vínculos com sua realidade brasileira.

Nessa edição da Bienal, há outro debate entre a figuração e a abstração. Esse conflito, que em Zanini mostrou-se fundamental, produzindo uma reflexão interior que o levou ao “regresso”, não foi sem um pensar e um encontrar-se intimamente consigo mesmo. O seu mundo plástico assim o denuncia e, como hipótese, a biblioteca também acompanha essa tendência.

Entre os anos 1955 e 1960, o artista se envolve em outras tensões que assinalam o conflito entre o figurativo e o abstrato. Configura-se um momento de hesitação, superado por sua vontade de manter-se fiel à figuração espontânea, como fora nas fases anteriores. Esse retorno ao figurativismo, em detrimento do abstracionismo, é de suma importância, uma vez que decorre de uma atitude independente, que traduz sua espontaneidade. O artista trilha o caminho da arte, em direção ao predomínio do intelectual sobre o emocional, abandonando essas pesquisas, optando por não mudar suas convicções.

O retrato de São Paulo feito por Mario Zanini e outros santelenistas não tinha o objetivo de ser o registro histórico destas paisagens, mas acabou por fazê-lo. As paisagens pintadas por Zanini mostram lugares ermos que foram rapidamente engolidos pelo crescimento urbano. O Palacete Santa Helena encontrou seu fim na dinâmica do destruir e construir, que sempre marcou a história da capital paulista. O Grupo Santa Helena e as paisagens suburbanas, urbanas e industriais de Zanini são a memória de vivências na cidade, para as quais não temos mais acesso⁷⁸, e não apenas o registro de uma cidade do passado.

A autora afirma que a arte de Zanini⁷⁹ foi transformada pelo impacto da irrupção das novas tendências, de uma maneira muito persuasiva. A dúvida interior do artista culminou, por fim, com o retorno ao seu comportamento estético anterior, marcando sua ruptura definitiva com as influências exteriores.

Para Alice Brill é possível falar em um retorno, a partir da década de 1960, no qual Mario Zanini regressava a uma linguagem mais espontânea, a um paisagismo lírico. Essa postura está presente quando, em 1963, Zanini realizou uma exposição individual na Casa do Artista Plástico, galeria de propriedade da também artista plástica Pola Rezende, em virtude de seus quarenta anos de carreira. A temática foi anunciada pela crítica como “brasileiro desde a origem”, abordando marinhas, lavadeiras, casarios, paisagens e cidades como Ouro Preto,

⁷⁸ FREITAS, 2011.

⁷⁹ BRILL, 1984, p. 189-192.

Santos e Paraty. A crítica afirmou que nada era convencional ou fabricado, enganado ou mistificador. Estava exposta a pintura de um artista amadurecido, com uma linguagem autêntica de quem faz arte pela arte⁸⁰. Perguntado se o artista estava caminhando ao abstracionismo, Zanini responde sinteticamente: “tenho muito a dizer ainda no figurativismo”. A crítica afirmou que Zanini não seguia os “malabarismos” que se faziam na época, ficando “com o que era dele, com ele mesmo⁸¹”.

Quirino da Silva, ao visitar a exposição, afirmou que a crítica é que procura impor valores e investir contra os defensores da arte abstrata, pois estes eram incapazes de discernir um verdadeiro pintor⁸². Zanini, com essa exposição, cimentou sua credencial de pintor nas artes plásticas brasileira. Distante da sociedade e dos grupos, o artista buscava a construção de uma linguagem clara e simples em sua obra.

Em exposição individual realizada em 1964, na Galeria Vocacional, o crítico de arte José Geraldo Vieira refere-se a Mario Zanini como pintor da paisagem paulista e um grande desenhista. Zanini sempre esteve em evolução, aprimorando a composição, ganhando cada vez mais autenticidade de uma arte brasileira e paulista⁸³.

Fenômenos mundiais e grandes transformações nos anos 1960 levaram a arte para movimentos artísticos como a Nova Objetividade, a Pop Arte e a Op Arte. Ao lado das novas tendências, os artistas modernos figurativistas, com raízes nos anos 1930, passaram a se situar numa posição intermediária, igualmente afastados dos acadêmicos e das novas tendências. No tempo das bienais, não havia lugar para a arte figurativa, característica dos artistas proletários, fiéis a um conceito de arte considerado obsoleto.

Algumas diferenças são notadas entre as paisagens, durante esses trinta anos. As telas produzidas nos anos 1960 são caracterizadas pela pintura e construção, que ocultaram o encanto no tratamento mais ingênuo das paisagens anteriores, que estavam mais atentas à atmosfera local. O enfoque dos anos 1930 era mais poético e o dos anos 1960 mais realista, não somente na pincelada, mas na própria linguagem do artista, que acompanhava o ritmo acelerado da paisagem paulista. O uso da cor torna-se mais independente nos anos 1960, em relação aos anos 1930. Contudo, as telas dos anos 1960 são diferentes dos cinzas e dos tons discretos da fase inicial, dotadas de um efeito luminoso, gerado pelo contraste com a cor complementar.

⁸⁰ BRILL, 1984, p. 166.

⁸¹ *Ibid.*, p. 167.

⁸² *Ibid.*, loc. cit.

⁸³ Cf. VIEIRA, 1964.

A decisão de dedicar-se ao trabalho figurativo levou Zanini a realizar viagens ao interior e ao litoral. Retornando ao ponto de partida, de pintar do real, registrando o tipo humano e a paisagem, Zanini colocou-se mais uma vez em posição de marginalidade, como no início de seus anos na arte. As paisagens realizadas pelo artista, em 1964, apresentam perspectiva acentuada, evitando uma construtividade voltada ao valor intrínseco da obra. A tônica volta a ser o registro da paisagem. Mario Zanini buscava uma posição de consolidação da cor, sem abdicar das estruturações do volume e da profundidade.

Walter Zanini, outro crítico que analisa a obra de Mario Zanini, afirma que os anos 1930, embora não semeiem na obra do artista uma linguagem definida ou individual, canalizam o interesse à captação da paisagem de São Paulo. Até o início dos anos 1940 é possível delinear essa primeira fase da pintura de Mario Zanini, com as pinturas sobre a vista do Rio Tietê, ora contagiadas por Van Gogh, ora incorporando influências de Cézanne.

Segundo Walter Zanini:

A paisagem foi para quase todos a via de afirmação por excelência. Aqui o Impressionismo germinava neles como ideia de pintura ao ar livre, de procura de sítios suburbanos e urbanos capazes de atender a seu apelo temático voltado para a vivência popular. Vários reterão sobretudo a lição de Cézanne na articulação de seus espaços. É possível que da contemplação de obras antepassadas ou de ilustrações – fossem elas as paisagens atmosféricas de um Giovanni Bellini (1431-1516) ou as vistas singelas e quaisquer de Corot – derivassem lições. (ZANINI, W., 1991, p. 123)

As margens dos rios serão ocupadas posteriormente por lavadeiras, com seu repertório traduzindo uma poética visual proletária. As composições desta época têm confluência da atmosfera dos impressionistas e de elementos de emotividade expressionista no registro da cor, sendo que essas conotações são regidas pelas condições da origem dos autores como Volpi, Zanini e Rebolo.

Desde os anos 1940, observamos uma mudança nos procedimentos de linguagem de Mario Zanini, na paleta de cores mais dosada e no grafismo mais vibrante e sintético, com efeitos na diacronia natural do discurso. Nos anos seguintes, ele se insere em uma atitude mais refrativa, preocupada com a linguagem intelectual da composição, buscando uma composição mais formal, construtiva e intelectualizada. Por mais de uma década, Zanini explora essa disponibilidade criativa. Atentemos ao fato de que outros artistas do Grupo Santa Helena, na mesma época, também se encaminhariam para soluções geométricas, processo ao qual Volpi aderiu em sua carreira, nos anos seguintes.

Mario Zanini apresentou, desde os anos 1920, uma evolução em seu procedimento técnico, sendo que até os anos de formação do Grupo Santa Helena verificamos as influências impressionistas e uma tendência para a gestualidade expressionista, como na tela *Vista da Ponte Grande* (fig. 22). Percebemos também sua participação nesses dois momentos diferenciados, impressionista e expressionista, sem filiar-se às tendências dessas escolas, mas se valendo desses fundamentos, em busca de sua linguagem própria.

Podemos apontar maior maturidade, na obra de Mario Zanini, durante os anos 1940. Na medida em que os artistas do Grupo Santa Helena caminharam para linguagens pessoais, a expressão plástica caminha para soluções individuais diferenciadas. Volpi e Zanini passaram a criar obras de forte enraizamento local. Esses artistas iriam diversificar a linguagem plástica individual, como vemos na pesquisa construtivista de Volpi. Para Mario Zanini, as tensões entre a pintura emocional e a busca pela formalização darão ênfase às suas obras.

O senso de proporção e de composição, para Mario Zanini, fazia parte do processo criativo de maneira intuitiva, no qual prevalecia o enfoque emocional, isto é, a composição sendo elemento integrante e suporte do assunto. Nesse ponto, os ensinamentos de Cézanne e do cubismo trazem uma conscientização dos problemas construtivos, em que a organização espacial ganha maior autonomia, fato presente na pintura de Zanini quando é aplicada nas telas uma maior intensidade nas colorações. A partir da década de 1940, o tratamento plástico prenuncia uma tendência, na qual o motivo para a construtividade se reduz a um jogo equilibrado de planos.

É importante lembrar que em 1940, Mario Zanini inicia seus trabalhos na Osirarte. Nessa oficina de azulejos, os artistas criavam motivos originais baseados em suas próprias obras. O resultado era a produção de um trabalho em série, mas que mantinha as características artísticas de cada um que operava naquela oficina. O trabalho na Osirarte despertou em Zanini o interesse pela composição de figuras múltiplas. Essa tendência, ligada à temática de conteúdo social, aparece em seus desenhos de 1938 e são retomados por toda década de 1940, até o início dos anos 1950.

Por volta de 1945, Mario Zanini prossegue nos estudos de composição com azulejos, com temática nitidamente social. Essas composições são agora geometrizantes. A linguagem de Zanini capta o essencial do tema e marca os contornos dentro de uma composição que se mantém nos conceitos de simetria. Seus trabalhos na Osirarte dão expressão de conteúdo social, por meio de um desenho sintetizado, no qual o elemento humano evoca o tipo popular, ocupando o primeiro plano, com elementos como fábricas e ruas ao fundo, complementando a tela.

As obras elaboradas na Osirarte levam Mario Zanini a essa temática social, retratando lavadeiras e ciclistas, assim como os painéis com fundo decorativo, também dotado de marcas da questão social. Assim, na linguagem desta década, a figura conquista um lugar de destaque, que inicialmente era mais dado à paisagem. Nesta fase há o esforço do artista na organização espacial das composições, dando ênfase à estrutura construtiva.

Walter Zanini menciona uma terceira fase da obra do artista, entre 1948 e 1950, na qual há indícios de uma nova pesquisa formal, tributária do cubista Georges Braque e de novos refinamentos da cor, com os vermelhos, verdes e amarelos terminando em cinzas. O rigor geométrico traduz-se tanto na pintura como na gravura.

Mario Zanini acompanha a tendência construtivista do momento pré-bienal, com a preocupação por uma estruturação mais sintética e formalizada na composição. Sacrificando a impulsividade emotiva e privilegiando um enfoque mais racional, essas questões marcam a passagem para uma nova fase do artista, entre 1950 e 1960, que sugere um conflito entre a figuração e a abstração.

Conforme aponta Walter Zanini⁸⁴, a partir de 1950, temos a quarta fase da obra do artista, caracterizada por uma figuração de gradual pureza plástica. A expressão de sua linguagem coincide com as tendências abstratas que se impõem na arte. A composição atinge uma maturidade, num esquema de entrosamento geométrico das figuras e na pesquisa de cores contrastantes.

Mario Zanini nunca abandonou os estudos na natureza e nunca se desligou de sua temática figurativa. Dentre os santelenistas, Volpi, Bonadei, Rebolo e Zanini se encaminharam para soluções de redução geométrica, em tal figuratividade. Por volta da *Segunda Bienal de São Paulo*, em 1953, Volpi e Zanini enfrentaram um processo de reformulação, que presidiu a criação de suas obras dessa época. Volpi afastou-se cada vez mais do tema inicial, chegando à criação pura, representando a síntese das experiências anteriores, reduzidas a notações simbólicas.

Mesmo aderindo aos princípios de formalização, Mario Zanini não se divorciou de seu conhecimento artístico adquirido. Sua obra transmite dimensões que marcam sua poética em qualquer fase ou década nas quais produziu. Todas essas oscilações em sua obra, do figurativo ao abstrato, entre pesquisa ingênua e formal, entre expressão e decoração, também são derivadas do próprio contexto da arte, que ocorreu após a formação do artista. As grandes

⁸⁴ ZANINI, W., 1976, p. 21-22.

transformações, pelas quais a sociedade passou após a Segunda Guerra Mundial, exigiam novos meios de expressão, procurando sempre uma adequação à realidade.

Mario Zanini participou ativamente de inúmeras exposições nos anos 1950, com aclamações e desaprovações pelos críticos de arte. Como um dos pilares do movimento moderno, Zanini não se entregava à inconsistência dos modismos.

Walter Zanini menciona uma quinta fase⁸⁵, que surge nos anos 1960, após o rigor plástico da década anterior. Essa fase denota a acentuação de sua forma fluente e descontraída de pintura. Desde a década de 1950 Mario Zanini retoma os grupos de figuras de suas pinturas anteriores, em busca de um novo apego a novas instigações da ambiência humana. Sua pintura de paisagem, nesta década, está nos limites da síntese, e suas obras passam a evidenciar sua versatilidade temática e o acento temperamental do colorista que é.

O crítico Walter Zanini finaliza o catálogo sobre Mario Zanini, apontando que no trabalho de Mario Zanini estão inseridas alternativas complexas, entre a efusão cromática e a depuração da forma, entre a espontaneidade afetiva e o controle racional. Entregue constantemente à pesquisa é, acima de tudo, um artista que procura resguardar as convicções mais íntimas, como as análises de todas as fases que seu trabalho demonstra.

A vida de Zanini permanece vinculada ao Santa Helena. Ele testemunhou seus anos de formação e participou ativamente, inclusive batizando o Grupo. O edifício, demolido em 1971, ano de sua morte, simbolicamente encerraria um ciclo de artes plásticas.

⁸⁵ ZANINI, W., 1976, p. 22.

2 A BIBLIOTECA DE MARIO ZANINI

2.1 BIBLIOTECA E AS TEMÁTICAS DO ARTISTA

A Biblioteca de Mario Zanini, composta por 226 livros, foi doada ao MAC USP pela Família Zanini, em 1971, assim como 108 obras de arte, que hoje fazem parte do acervo do Museu. A Biblioteca contempla autores relacionados à história da arte, como Henri Focillon, Raymond Cogniat e Pierre du Colombier, além de títulos que referenciam as artes egípcia, grega e japonesa, o Renascimento e a arte moderna. Livros relacionados a técnicas de pintura, escultura e gravura, textos sobre Leonardo da Vinci, impressionistas, pós-impressionistas, artistas latino-americanos e muralistas mexicanos⁸⁶ também fazem parte desse acervo.

Mario Zanini assinava a maior parte dos livros com seu nome e com a data de aquisição, anotando as passagens que considerava importante. Tomemos o exemplo do livro *A arte do pintor*, de Camille Bellanger (fig. 5,6 e 7). Mario Zanini assinou seu exemplar e a ele se dedicou, trabalhando nas questões de técnicas de desenho.

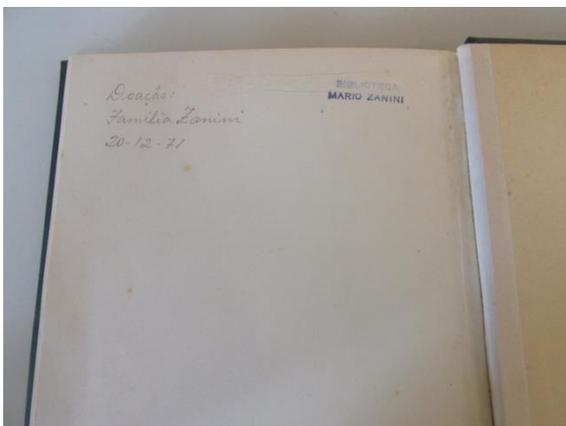
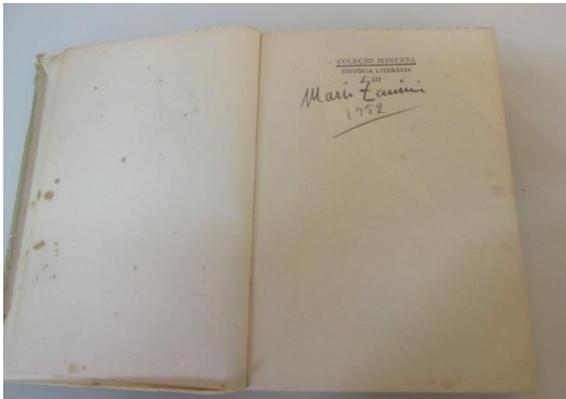


Fig. 5,6,7: BELLANGER, Camille. *A arte do pintor*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

⁸⁶ PECCININI, 2007, p. 41.

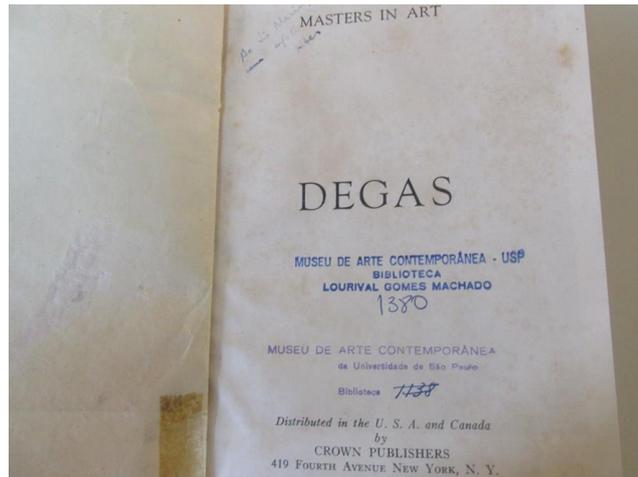


Fig. 8: DUMONT, Henri. *Degas*. New York: Crown Publishers, 1948.

Mario Zanini faz de sua pintura o resultado de um processo mental, dentro de uma dimensão intelectual reflexiva e instrumental, uma vez que a Biblioteca do artista é uma construção acurada de seus interesses, experimentos e vivências, assemelhando-se a um organismo vivo que o acompanha em seu percurso artístico, retratando seus ideais de arte e seu papel como artista. Podemos entender que o interesse pelo Renascimento é reafirmado ao elencarmos dois livros sobre El Greco, ambos editados em Londres. A leitura dos renascentistas foi uma atividade que acompanhou Mario Zanini por muitos anos, fato que percebemos na análise das datas de edição dos livros. Títulos a respeito das artes grega e italiana, de 1923 e 1936, bem como um livro dedicado a Rubens, de 1949, foram adquiridos durante sua viagem à Itália, em companhia de Paulo Rossi Osir, em 1950. Da época, há a aquisição de um livro que referencia Sandro Botticelli, contendo ensaio biográfico dos mestres renascentistas.

Em 1940, Zanini demonstra interesse em livro sobre arte mexicana, editado pelo Museum of Modern Art (MoMA): *Twenty centuries of mexican art*. Títulos sobre Clemente Orozco evidenciam, na época, uma predileção pelo muralismo mexicano. Chamamos atenção para o livro *A arte mexicana*, que data de 1951, período da *Primeira Bienal de São Paulo* e também da fase cubista de Zanini, corroborando seu interesse pelas pinturas muralistas e sociais.

Os livros sobre Pablo Picasso, datados de 1956, também coincidem com suas pinturas cubistas e geometrizadas. Exemplares sobre técnicas de desenho, verniz, gravuras e fabricação de telas datam da década de 1920, anos em que Mario Zanini dedicou-se à pintura em óleo, aparecendo no acervo da Biblioteca em períodos que se estendem até o início dos anos 1940.

Há livros sobre ornamentos, editados em Florença, que datam de 1928, assim como títulos da década de 1940 até 1950, relacionados às biografias de pintores e ao abstracionismo, editados na França e Holanda. Há na coleção um livro sobre anatomia pictórica, que data de 1923. Notamos que durante a década de 1920 até o início dos anos 1930, Mario Zanini dedicou-se a livros fundamentais sobre pintura, ou seja, exemplares que lhe serviriam como alicerces de sua cultura e produção. Somente mais tarde, na década de 1960, o artista se dedicaria a leituras de biografias de pintores, fato comprovado pela aquisição de oito livros editados em Bruxelas, pela Elsevier. Esses títulos, de autoria do crítico de arte belga François Maret, são relacionados a pintores abstracionistas e realistas.

Mario Zanini foi um leitor que demonstrava interesse sobre técnica pictórica, evidenciando sua busca e pesquisa sobre os fundamentos da pintura. Sua pesquisa data de anos antes, em 1944, com a aquisição da *Antologia da pintura na França de 1906 aos nossos dias*, livro editado em 1927 e escrito por Maurice Raynal, evidenciando seu interesse por uma obra teórica, produzida quase vinte anos antes de sua aquisição. O livro sobre Amedeo Modigliani, datado de 1926, pode ter sido comprado posteriormente, junto a outras biografias da década de 1940. Nesta época o artista adquiriu e leu *A arte do extremo oriente*, livro editado em Paris.

Mario Zanini também possuía títulos sobre literatura. Em sua Biblioteca há títulos referentes à história da literatura russa (com anotações) e à história da literatura norte-americana, datado de 1953. O livro que disserta sobre a história da literatura italiana data de 1943 e é anterior aos outros livros sobre o mesmo assunto.

A contribuição do círculo de amizades também ocorre no processo de formação de bibliotecas. Em 1944, Paulo Rossi Osir presenteou Zanini com o livro *Filosofia da arte*, de Hippolyte Taine. Eram os anos do trabalho de Zanini na Osirarte, quando Rossi Osir tinha por hábito levar os amigos à biblioteca de sua residência, para sessões de leituras.

Identificamos ainda livros relacionados ao Brasil, inclusive alguns conexos às viagens que realizou por Minas Gerais, Paraty e Ouro Preto, como a obra *Narrativas líricas das cidades mineiras*, de 1970. O interesse pela arte brasileira já era anterior, visto em obras como *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*, de 1942, e em suas viagens ao interior de Minas Gerais e de São Paulo.

A Biblioteca de Mario Zanini também contempla uma obra de Clóvis Graciano, datada de 1966, com apresentação de Rubem Braga. O escritor rememora os tempos de pintor de carroças pelos quais Graciano passou, quando esse fora músico numa banda do interior. Os músicos pobres, economicamente desenhados, com grandes zonas escuras nas figuras, todos angustiados e isolados, retratavam camponeses tentando se expressar por seus instrumentos.

O livro *Fortificações da Bahia* concorre com a data de sua viagem àquele Estado. A data de edição do livro sobre a Santa Casa de Salvador, editado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), é de 1962. O interesse pela Bahia é ainda demonstrado na obra *Bahia, imagens da terra*, de 1964.

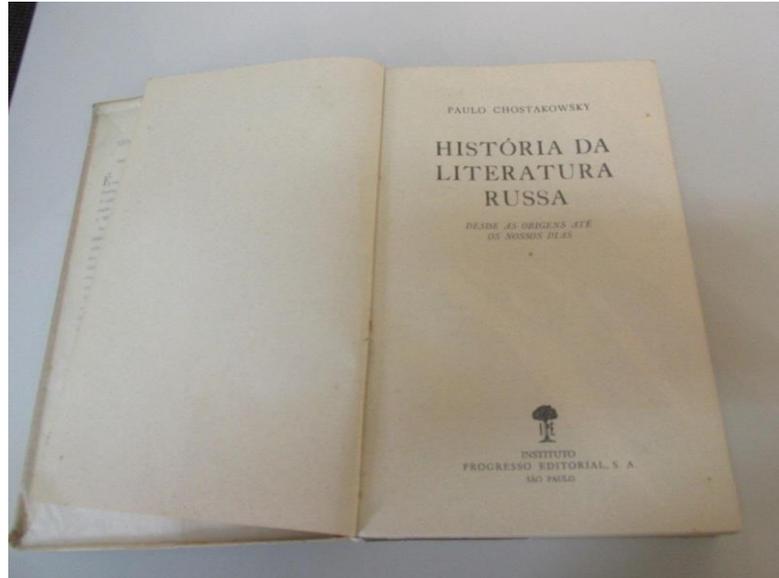


Fig. 9: CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura Russa*. São Paulo: Progresso Editorial, 1948.

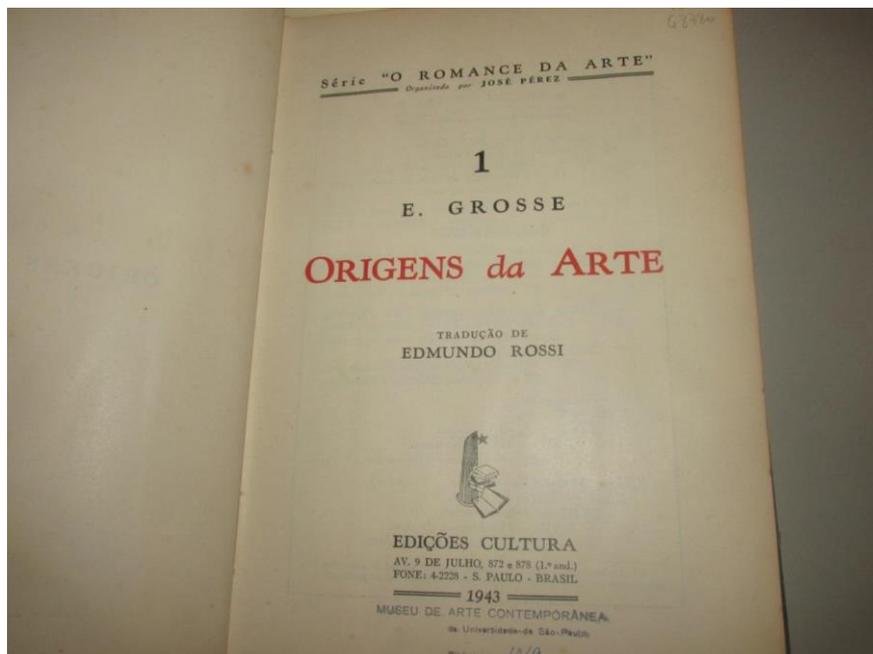


Fig. 10: GROSSE, Ernest. *Origens da Arte*. São Paulo: Cultura, 1943.

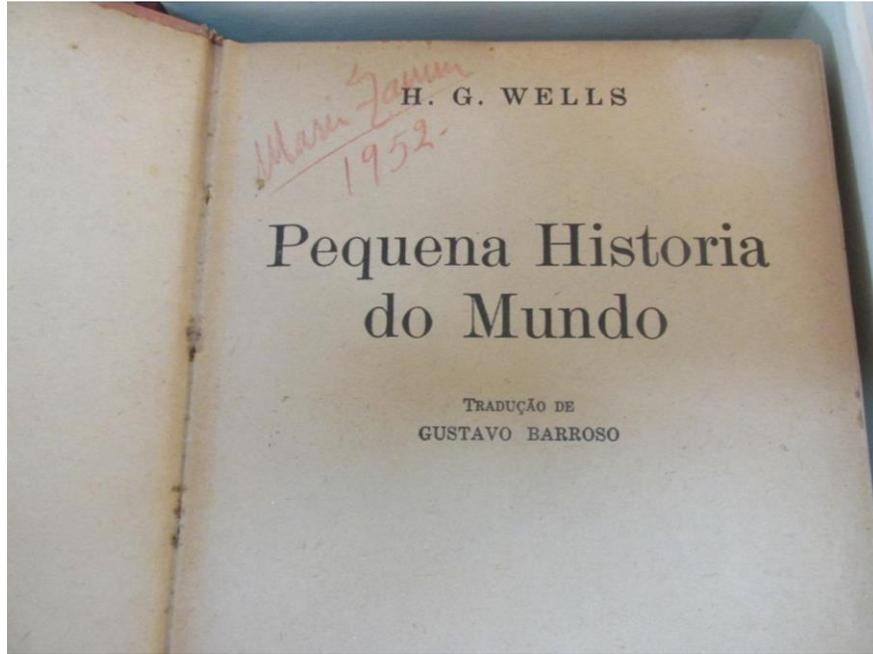


Fig. 11: WELLS, H.G. Pequena história do mundo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

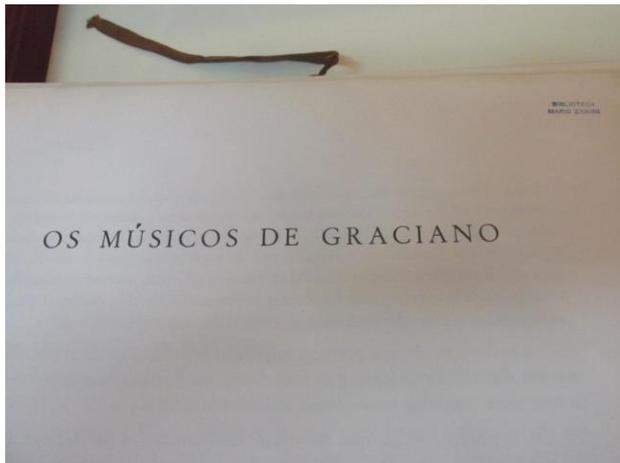
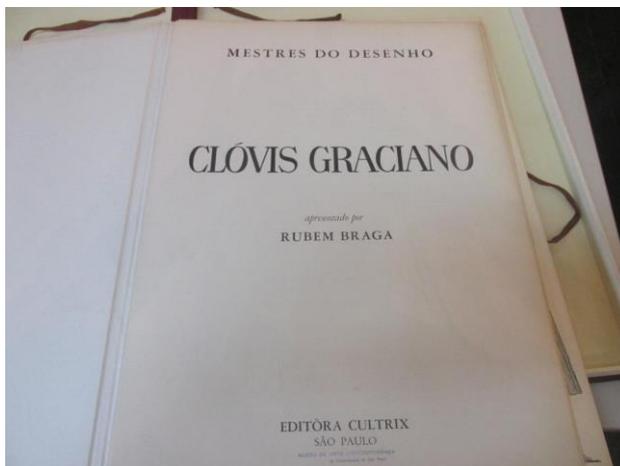


Fig. 12,13: BRAGA, Rubem. *Clóvis Graciano*. São Paulo: Cultrix, 1966.



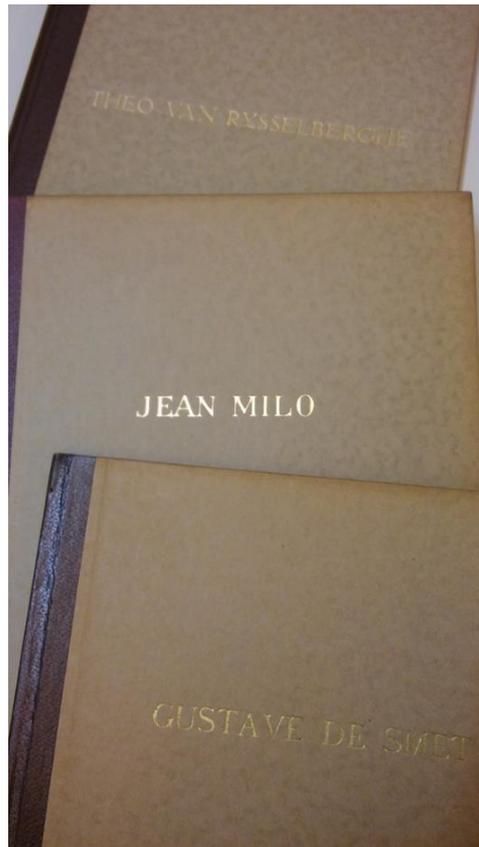


Fig. 14: Monografias sobre artistas belgas abstracionistas. (Biblioteca Mario Zanini)

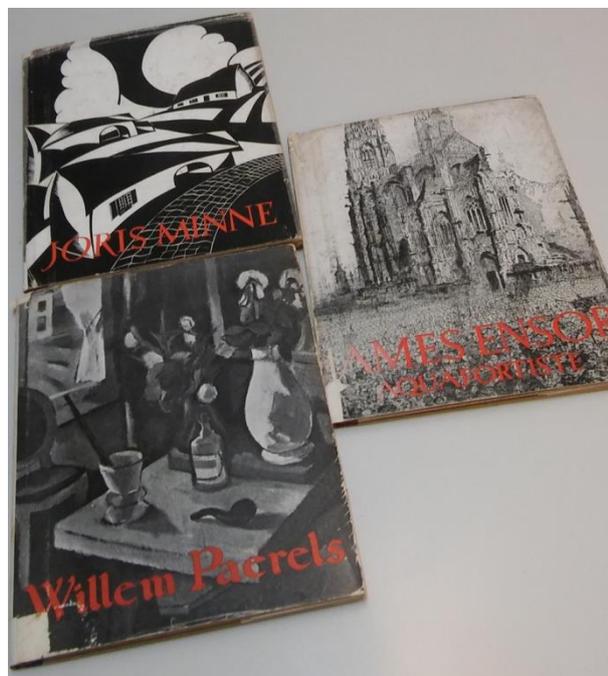


Fig. 15: Livros da Editora De Sikkel, Antuérpia. (Biblioteca Mario Zanini)

Uma nova estética foi inaugurada a partir dos movimentos das décadas iniciais do século XX e, com essa nova estética, um novo olhar sobre a paisagem. A partir da década de 1920, o velho passou a conviver com o novo. As antigas construções da arquitetura do centro de São Paulo foram abraçadas por novos arranha-céus, muitos deles em *art nouveau*, estilo que utilizava materiais da indústria moderna, como ferro e cimento. A transição pela qual passa São Paulo, entre 1893 e 1924, é marcada por uma ressignificação dos valores culturais. Os padrões urbanísticos definem-se pelo moderno, que naquele momento tinha as feições de uma cidade industrializada. A paisagem parecia ser desenhada com régua e compasso, e a impessoalidade estava simbolicamente registrada nas figuras sem feições no rosto. As obras artísticas confirmam essa percepção da cidade, com a natureza sobrepondo o humano na paisagem urbana. A produção agrícola afastou-se progressivamente do centro e nele se desenvolveram as atividades de comércio, serviços e o setor financeiro. O crescimento da indústria, em taxas significativas, também influenciou na verticalização.

A intervenção na paisagem tem sido veloz desde então. O centro da cidade, pelo zoneamento e uso do solo, teve seu metro quadrado cada vez mais valorizado, expulsando uma parcela da população que na região residia. O arranha-céu revela uma identidade do processo de urbanização brasileiro e passa a fazer parte das expressões de vários artistas, que antes haviam vislumbrado uma paisagem bucólica. É relevante que a figura humana não seja mais o destaque nas obras do Grupo Santa Helena, após os anos 1940.

Mario Zanini foi um pintor que manteve sua personalidade própria, mesmo tendo participado de muitos grupos e associações artísticas durante sua vida. Walter Zanini, assinalou que em sua evolução nota-se o papel de lições impressionistas e expressionistas apreendidas, respectivamente, de Paul Cézanne e de Vincent Van Gogh. Suas paisagens revelam traços do pós-impressionismo, identificados nos aspectos rurais e bucólicos⁸⁷.

A obra artística de Mario Zanini é característica pelo distanciamento da pintura acadêmica. Embora o artista tenha empregado motivos acadêmicos em sua maneira de expressão, representou um revigorante espectro na pintura paulista. Podemos afirmar que, por meio de suas pesquisas, o artista se fixou em um estilo característico de olhar, em um modo de expressão que enfatizou uma linguagem de técnica e pesquisa, aliada a um diálogo com os impressionistas e expressionistas. Quando analisamos seus desenhos, especialmente aqueles produzidos em sua fase mais construtiva, e os comparamos com suas próprias pinturas, notamos que as pinturas são mais espontâneas e dotadas de intensa contribuição pessoal.

⁸⁷ ZANINI, W. 1995, p. 9-10.

Sua obra permaneceu fiel à composição direta ao apreender a realidade, pintando marinhas, casas, lavadeiras, ruas, dunas, aspectos urbanos ou rurais. Isso se deve aos recursos técnicos com os quais trabalhou e à sensibilidade apurada, vista no equilíbrio das cores utilizadas, fazendo com que os pigmentos não sejam somente revestimentos para as formas. As cores ressaltam a consistência e aspecto real das formas, resultando em uma arte com semelhante abordagem à de Cézanne, quando esse observava a natureza.

Mario Zanini era também um pintor de ateliê, que executava gravuras e naturezas-mortas. Lembramos aqui que suas xilogravuras possuíam um tom social intenso, trabalhando a questão dos retirantes, dos trabalhadores braçais e das expressões humanas de sofrimento.

A paisagem de Zanini apresenta as marcas de um momento passado, mas que continuam revelando e desvelando as paisagens de São Paulo, e que podem contribuir na construção de um novo olhar e percepção sobre a cidade, na qual seus habitantes possam melhor se reconhecer, numa cidade com feições e cujos reflexos dos gestos não se percam no tempo e no espaço. Uma cidade cuja iluminação não se apague para seus habitantes.

2.2 APROXIMAÇÕES DA PAISAGEM: UMA REFLEXÃO

Na presente pesquisa analisamos a temática paisagem na obra de Mario Zanini, entre as décadas de 1930 e 1940. Destacamos algumas reflexões sobre a abordagem do conceito de paisagem.

O autor Georg Simmel aponta a semelhança entre o conceito de paisagem e o de biblioteca. Ao apontar a questão do material que compõe a paisagem, seu elemento formador, o autor nos traz a ideia de biblioteca:

Pois o que porventura abrangemos com um olhar ou dentro do nosso horizonte não é ainda a paisagem, mas quando muito o material para ela, tal como um montão de livros, postos um ao lado do outro não é uma biblioteca: pelo contrário, eles só se tornam tal, sem acrescentar ou retirar, quando um conceito unificador os abarca e lhes dá uma forma. O material da paisagem, tal como a natureza oferece, é tão infundamente variado, tão mutável de casos para casos, que os pontos de vista e as formas, que aglutinam estes elementos naquela unidade de impressão, são igualmente variáveis. (SIMMEL, 2009, p. 8)

Para Simmel, um mero juntar de livros não é uma biblioteca exatamente pela falta desse elemento conceitual aglutinador que lhe dá sentido e significação. É nesse sentido que o ensaio

de Walter Benjamin, *Desempacotando minha Biblioteca*⁸⁸, destaca a arte de colecionar e as lembranças do colecionador. Benjamin desvela a natureza do colecionador, movido pelo prazer de ter e pela excitação da compra. Se a literatura é um território movediço, a coleção de livros nos devolve à exatidão das coisas. Entre a desordem e a ordem possível, entre o caos e o cosmos, o colecionador vai transformando sua coleção em uma enciclopédia mágica, na qual se manifesta um encontro inevitável de cada exemplar com o colecionador e com a própria coleção⁸⁹. Tal experiência mágica faz com que esse homem seja fiel à psicologia da criança, para quem colecionar o velho é possibilidade de renovação: o colecionador autêntico é o investidor sem a perspectiva do lucro, vivendo ainda na idade das paixões juvenis, quando as coisas valem pelo prazer que dão.

Contudo, para Simmel, toda vez que se apreende realmente uma paisagem, e não mais um mero agregado de objetos, nos vemos diante de uma obra de arte *in statu nascendi*⁹⁰. Não é preciso ser artista para, frente a essa experiência de apreensão, sentir que a forma artística se torna viva, e que, mesmo sem poder aceder à criatividade própria do artista, se anseie ao menos por ela, ou ainda, se entenda menos do que ela se propõe a ser.

Essa capacidade artística, mesmo exercida pelos “não artistas”, tem na paisagem um campo favorável de realização: “nosso olhar pode reunir os elementos da paisagem agrupando-os de um modo ou de outro, pode deslocar os acentos de várias maneiras, ou ainda fazer variar o centro e os limites”⁹¹. A paisagem exige um estágio intermediário de elaboração da imagem, um elemento aglutinador, antes de se tornar uma pintura.

Como é formada essa unidade interpretativa e como ocorre esta fusão dos elementos em paisagem? O suporte maior desta unidade é o que se chama *Stimmung* da paisagem, que penetra todos seus detalhes, mas não se pode apontar qual dos elementos seria o responsável: cada um dos detalhes participa dela de um modo indefinível – mas a *Stimmung* não existe exteriormente a estes aportes, como também não se compõe da sua soma⁹². Resta, no entanto, esclarecer onde reside a *Stimmung*, que seria o elemento aglutinador⁹³. A analogia com o poema lírico, a qual Simmel recorre para responder este questionamento, é oportuna: o sentimento se situa no interior do poema, independente do humor subjetivo de quem o ouve ou lê. Ocorre que o poema, justamente como formação objetiva, é um produto do espírito que lhe conferiu tal sentimento,

⁸⁸ BENJAMIN, 1987, p. 227-235.

⁸⁹ Ibid., p. 228.

⁹⁰ SIMMEL, 1988, p. 243.

⁹¹ Ibid., p. 238.

⁹² Ibid., p. 231, 240-241.

⁹³ Cf. BARTALINI, 2013.

o qual se torna também uma realidade objetiva indissociável do poema⁹⁴. Algo semelhante ocorreria com a *Stimmung* da paisagem: ela se constitui no próprio ato de fusão dos elementos em paisagem, e dela é inextricável.

Neste sentido, não há paisagem sem sujeito. Pode haver elementos objetivos ou natureza, que Simmel define como “a cadeia sem fim das coisas, o surgimento e o desaparecimento ininterrupto das formas, a unidade fluida do devir⁹⁵”, mas não haverá paisagem, se não houver quem a constitua. Não parece ilícito transpor este raciocínio para a detecção ou atribuição de uma fisionomia à paisagem. Soa mais difícil um “realista” provar que a porção de território por ele designada como uma paisagem, dotada desta ou daquela característica, existe por si, objetivamente, enquanto paisagem (e não enquanto “natureza”, na acepção de Simmel). Mesmo reconhecendo e defendendo a necessidade e a importância de uma atitude científica, seja analítica ou relacional, os propositores do conceito de fisionomia aplicado à paisagem recorrem à seleção das “variáveis” e à síntese promovida pelo olhar para chegar à visão de conjunto, com o que já se gravita num campo que, se não é o da arte, não é totalmente estranho a ele.

Para Simmel, o caminho para o entendimento desta proposição de paisagem passa pela arte pictórica, pois ela é o elemento que consegue fazer com que a paisagem se sobressaia da simples impressão das coisas naturais dadas. O que o artista faz é apreender um fragmento, e dele criar uma unidade que possa encontrar, em si mesma, um sentido. Todo ser é capaz de contemplar um prado, um riacho, e realizar um constructo mental que os una e lhes dê significação de paisagem. Para ser verdade, e não uma conjunção de árvores e riachos, ela é uma produção espiritual e vive pela força anímica, como um entrelaçamento do objeto com a criação. Assim, fora do espiritual não há expressão. Toda sua força provém do configurar, sendo que nós, como sujeitos, somos os responsáveis em conceder a ela sua plena objetividade de existência.

A paisagem somente acontece, enquanto ontologia, quando todos os elementos e nenhum deles, ao mesmo tempo, dialeticamente, são todos possuidores da disposição anímica. Não há cisão entre o ser que vê e o ser que sente. Os sujeitos são integrais e, uma vez estando perante a paisagem, o ato que nos suscita é contemplativo e afetivo, que em processo de reflexão pode então incidir em partes e particularidades. O artista é aquele que absorve o elemento da natureza e o recria como novo a partir de si, modelando e observando a paisagem, enquanto nós, os sujeitos, recebemos um ou outro elemento.

⁹⁴ SIMMEL, 1988, p. 243.

⁹⁵ Ibid., p. 232.

Ainda segundo Simmel:

Quanto à paisagem, é justamente sua delimitação, sua captura num raio visual efêmero ou duradouro que a define essencialmente; sua base material ou pedaços isolados podem sempre passar por natureza – a paisagem reivindica um ser-por-si óptico, ou estético, ou atmosférico, uma singularidade, um caráter que a separa unidade indivisível da natureza, onde cada parte não pode ser senão um lugar de passagem para as forças universais do ser-ali. Olhar um trecho do solo e o que há sobre ele como paisagem, é conferir unidade a algo que ele, por sua vez, foi extraído da natureza – o que já se afasta completamente da noção de natureza. (SIMMEL, 2013, p. 19-27)

Nesta reflexão, a paisagem introduzida como algo que, por definição, se desloca da ideia de natureza, como estado intocado das coisas, e sua representação se constitui como cultura. Segundo Simmel, o artista é quem cria a paisagem. Para Mario Zanini, suas paisagens foram criadas no momento da apreensão dela mesma enquanto arte e, posteriormente, enquanto cultura, refletida na formação de sua própria Biblioteca. Frisamos, nesta questão, que os três livros escolhidos se constituem num recorte aglutinador, com a capacidade de serem indicadores das ideias cézanniana, vangoghiana e da reflexão da paisagem, que se permitem serem lidas no percurso artístico pictórico de Zanini. Para facilitar a compreensão quanto a nossa hipótese, este percurso poderá ser visto no final deste texto.

Todavia, para Simmel, o artista é aquele que consegue recortar, em sua forma de ver o mundo, os aspectos singulares de um todo e representá-lo de modo sensível e subjetivo. É nesse ponto, que o exercício de linguagem (que os artistas estão constantemente treinando) dá à representação da paisagem uma forma temática autônoma. Capturar uma imagem fotográfica de determinada paisagem significa gravar, no tempo, uma determinada luz, movimentação do vento, cicatrizes da terra, vegetação e tudo o que a memória de certo enquadramento pode conter. Outro ponto relevante se apresenta na investigação dos motivos e intenções contidas na escolha de um lugar, de um conjunto paisagístico específico a ser registrado e as motivações subjetivas que conduzem o artista a essa ação. Esses são elementos que denotam, de um lado, a tentativa de guardar na memória certas imagens, mas de outro lado, a busca de uma paisagem. A busca por conhecer e explorar uma paisagem pode ser motivada por relatos culturais, por experiências anteriores de outrem, por imagens e representações que ativam uma curiosidade por presenciar determinado fenômeno visual. Assim, são variados os motivos que estimulam alguém a empreender uma viagem para encontrar uma paisagem. Dentre eles, na atualidade, está o simples aspecto de viver uma experiência com a “natureza”. Escrevemos natureza entre aspas, porque um encontro com uma paisagem é uma forma de apreensão cultural. A paisagem é sujeita a toda sorte de manipulações e interferências em sua representação e ao ser deslocada

do ambiente, de sua presença *in situ*, torna-se representação, em que a arte passa a ser o campo de sua ressignificação. Quando a paisagem é então tornada arte, o campo da imaginação e das maneiras de tornar certa imagem dotada de potência estética individual ganha especial atenção. A imagem, para uma aspiração artística, embora composta por uma parte factual, tem necessidade de uma parte fantasiosa. Uma paisagem registrada de um determinado lugar, se retrabalhada e reconstruída, se tornará autônoma, se tornará forma cultural e acessará aspectos mais amplos, na sua relação com a interpretação e fruição dos espectadores⁹⁶.

Em *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin apresenta outra inspiração, com um constructo mental historicamente entendido, como projetos que foram, a cada tempo histórico, sendo moldados. A natureza se dava apenas por meio de um projeto de tela e desenhávamos o visível com o auxílio de formas e cores tomadas de empréstimo ao nosso arsenal cultural. O fato de esse arsenal ser diferente para outros indivíduos não contradiz a construção do visível. A autora chama a atenção para seu ponto: a natureza permanece bastante visível sob a forma de uma tela com seus limites (a moldura), seus elementos (formas) e sua sintaxe (simetria e associações). Desse modo, aquilo que olhávamos apaixonadamente, com a manifestação absoluta da presença do mundo em torno de nós, a natureza, para a qual lançávamos olhares admirados, era a convergência de um único ponto de projetos que haviam atravessado a História, obras que se apoiavam umas às outras até formar um conjunto coerente na diversidade, e que conferiam ao espetáculo a evidência da natureza.⁹⁷

Tomada no contexto da pintura, a paisagem se reduziria a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva. A riqueza dos elementos naturais encontraria um lugar privilegiado (o quadro) para aparecer na harmonia emoldurada de uma forma, e incitaria então o interesse por todos os aspectos da natureza, como por uma realidade a qual o quadro daria acesso. A paisagem adquiria a consistência de uma realidade completamente autônoma, para além da tela, ao passo que, no início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura⁹⁸.

É necessário articular as coerências da tela. A primeira é a adquirida, do sentido narrativo. A outra, que tenta construir o trabalho pictórico, ainda está por nascer. Esse é o ponto em que se situa a questão da pintura. Organizar e constituir a coerência do ponto de vista seria mostrar que não se vê aquilo que se vê, ou seja: o estado de coisas, tal como a razão cognoscente, se aprende. Trata-se, portanto, de interpor, entre a impressão dos sentidos e o

⁹⁶ Cf. NICOLAU, 2015.

⁹⁷ CAUQUELIN, 2007, p. 26-27.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

conhecimento das leis da realidade necessária, um protocolo de acordo, um quadro ou uma forma que os una fortemente, de tal maneira que uma não possa dispensar a outra e vice-versa⁹⁹.

Nesse ponto, observamos a aproximação entre os dois pensadores. Para Cauquelin, os objetos da paisagem (árvores, fontes nuvens) não remetem, em sua totalidade, às coisas da natureza tomadas separadamente, como em Simmel, para quem a ordenação da aparição significa a natureza. A maneira de organizar essas coisas, o vínculo que as une, depende de uma retórica. O que existe de natural só é percebido como enigma por meio de uma construção mental¹⁰⁰. É a perspectiva, uma construção histórica, que ocupa o lugar de fundação de realidade sensível. Ela instaura uma ordem cultural na qual se instala a percepção. Mas também é preciso que a realidade física seja tomada por operações complementares de adequação, por meio da linguagem¹⁰¹.

Assim sendo, buscamos compreender a questão da paisagem na obra de Mario Zanini, aplicando aqui a matriz conceitual, isto é, as faces que podemos utilizar para análise dessa paisagem de Zanini em correlação com aspectos de sua biblioteca.

Para responder o questionamento sobre a matriz conceitual de Zanini, voltaremos nossos olhares para a paisagem que representa os arredores da cidade de São Paulo, para que, a partir desse enfoque, tenhamos o conceito que a define. Essa paisagem que Zanini experienciou, viveu, leu e finalmente pintou é aquela que define a produção realizada durante os anos do Grupo Santa Helena. Esse recorte nos fornecerá os insumos para compreender a base conceitual dessa produção, e nos permitirá situar um horizonte de atuação do artista.

Zanini pôde nos mostrar a mudança do objeto “paisagem”, sendo sensível ao identificar São Paulo com suas atmosferas bucólicas, para que, em seguida, pudéssemos apreender a cidade industrializada. Seu conceito de paisagem é uma compreensão que situa a cidade com as nuances dos cursos d’água do Rio Tietê, com os aspectos de sua economia para, no fim desta mesma década, nos mostrar a paisagem urbana do Vale do Anhangabaú.

A paisagem de Zanini, o recorte do objeto representado e o recorte do horizonte são imagens que nos apresentam uma perenidade. Sua linguagem de representação tem a primazia em nos mostrar a paisagem da transformação de rural para urbana, num processo paisagístico irreversível da cidade. Na medida em que a natureza vai sendo modificada pela ação do homem, o mundo natural se torna aparentemente moldável, planejável, transformando-se em ocupação urbana, numa paisagem cultural. Em meio a esse processo os artistas vão registrando,

⁹⁹ CAUQUELIN, 2007, p. 83.

¹⁰⁰ Ibid., p. 114.

¹⁰¹ Ibid., p. 143.

representando e agindo sobre a paisagem, produzindo uma arte que é relacionada com o espaço que nos circunda¹⁰².

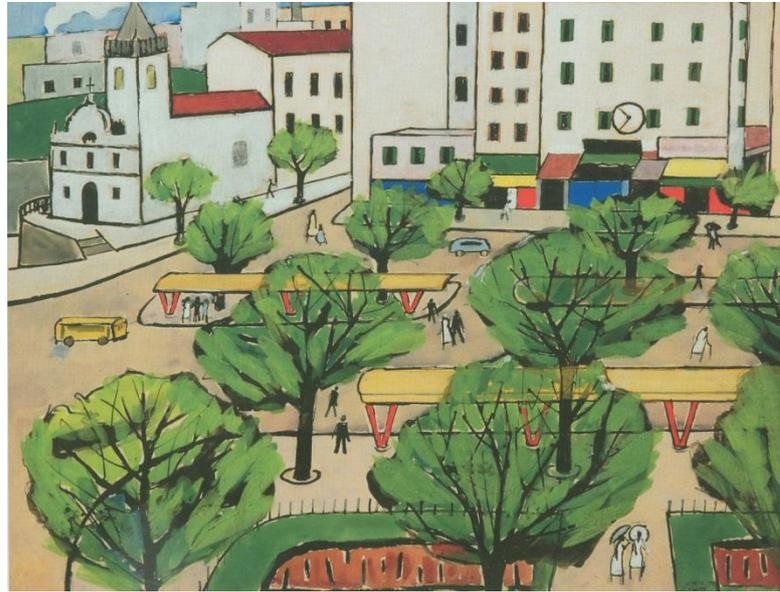


Fig. 16: Mario ZANINI. **Praça Clóvis Beviláqua**. 1959. Guache. Coleção particular.

A tela *Praça Clóvis Beviláqua* (fig. 16), de 1959, será o exemplo para ilustrar seu modelo de transformação da paisagem. Ela nos permite ver que o artista nos traz uma natureza, presa ao concreto, como que denunciando seu novo recorte. A natureza está em um clamor de sobrevivência e o único jardim dentro de grades encontra-se aprisionado, com uma simples vegetação sobre um chão de terra. As árvores possuem um lugar específico no solo de concreto e todos os humanos se locomovem em direção aos pontos de saída dos bondes. As casas não existem: estas foram substituídas por edifícios com janelas retangulares, encostados um no outro, em linhas verticais. Os pequenos comércio ocupam o plano da praça junto aos prédios. O relógio é o novo elemento que implica um tempo preciso à paisagem.

A cena retrata ainda a Igreja Nossa Senhora do Carmo, na Rua Anita Garibaldi, onde havia um grande terminal de ônibus urbano. Com o desenvolvimento humano das técnicas e exploração do homem sobre a natureza, a cidade vai se transformando em espaço cercado e delimitado. De fato, o homem transforma a paisagem, observando o que há na natureza, para em seguida inventariar seu espaço e seus componentes. Zanini teve como conceito de trabalho intelectual essa observação paulatina da cidade e suas transformações do sensível e do visível.

¹⁰² Cf. NICOLAU, 2009.

Sua paisagem, num limiar de tempo cronológico, mostra a evolução do urbano sobre os primórdios do bucólico. Com o crescimento das cidades, o lugar destinado à natureza fica circunscrito a espaços criados artificialmente. Praças e jardins tornam-se lugar da natureza, dentro do reduto urbanístico.

Zanini produz uma obra paisagística com elementos circundantes como lenhas, madeiras, chão de terra, árvores, rios, pedras, morros, montanhas, vegetação, barcos, caminhos de terra, árvores com frutos, casas distantes umas das outras, espaço desabitado, nuvens, o homem em uma situação de pequenez perante o espaço que o circunda. Sua poética passa a ser uma “paisagem” que capta e percebe a transformação do espaço ao seu redor, remetendo à ideia do rural a um passado. Em seu lugar há um novo presente com elementos fundantes. Sua paisagem nos traz a crônica da transformação da metrópole em que vivia, e seu conceito poético de paisagem está aqui, nas diferentes narrativas, se expressando fielmente à sua concepção de ser um recorte da realidade que ele vê, emoldurada pelo horizonte de sua tela.

No decorrer da vida do artista, outros territórios, que não os da sua infância, vão se descortinando e trazem o homem em diferentes situações de paisagem. O ser humano agora é retratado como transeunte, e não mais como habitante do antigo mundo rural.

Em suma, a ideia de paisagem, o conceito artístico da obra de Zanini que estamos focalizando, nos mostra a sensibilidade do artista ao revelar uma realidade que sofreu um processo irreversível de transformação, nos mostrando uma nova paisagem, não a antiga rural e nem a atual moderna, mas uma paisagem com a ação humana agindo sobre sua realidade, sobre a natureza.

2.3 TRÊS LIVROS: CÉZANNE, VAN GOGH E LHOTE

O ponto de partida da análise, neste momento, passa a ser o livro como propagador de ideias, que transforma a visão do mundo artístico do pintor na temática da paisagem. A problemática da leitura de uma tela exige a compreensão para além do suporte material e da técnica empregada. Há que se buscar as tendências e as intenções do artista, que podem ser indicadores da transmissão de uma mensagem ao observador ou expressão de uma emoção particular, de seus próprios sentimentos. Estamos nos referindo ao tecer de uma cultura de visualidade, ou seja, à dimensão cultural do olhar, que é histórica e contextual. Assim, os processos que constroem as visualidades, que se manifestam como práticas da cultura visual, resultam de aprendizados da vida social. Pensar o contexto histórico e o ponto no qual o artista

está inserido torna-se indispensável para qualquer análise que almeje aprofundar-se na compreensão de experiências visuais.

A Biblioteca será compreendida como memória que emana de um programa de vida, da construção de um panorama cultural, que teria sua repercussão na produção das obras artísticas de Mario Zanini. Jacques Le Goff, em seu livro *História e memória*, faz uma reflexão acerca dos materiais que se aplicam à memória coletiva e à sua forma científica: a História¹⁰³. Os materiais, como os livros componentes da Biblioteca, não são sobreviventes do que existira no passado, mas são partes de uma escolha daqueles que operaram no desenvolvimento temporal do mundo e daqueles que se dedicam à ciência da História.

Analisando semanticamente as palavras monumento e documento, Le Goff afirma que monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, como uma obra arquitetônica¹⁰⁴. O monumento seria um legado à memória coletiva e está conectado ao poder de perpetuação das sociedades históricas, que pode ser voluntário ou involuntário. O documento está ligado à noção de prova, ganhando no final do século XIX e no início do século XX, com a escola histórica positivista, o papel de fundamento do fato histórico e, ainda que resulte da escolha ou decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica¹⁰⁵.

O documento-prova era o documento escrito. Neste ensaio, o documento será a própria obra de arte, na qual repousará a tarefa de nos mostrar o processo de formação da biblioteca, das leituras, dos ideais, do panorama de vida e do programa de composição dos títulos dos livros, além do olhar que recortou e transportou esses aspectos à tela. A linguagem da tela e o processo de assentamento estético do artista serão os indicadores da análise do conjunto que passou a compor esta Biblioteca. Trabalhamos com dois fenômenos que se entrelaçam: a obra de arte, que mostra a passagem do tempo e, dialeticamente, a Biblioteca, que se derrama e se desvela na obra plástica.

A Biblioteca de Mario Zanini e seu processo de formação serão propulsores de evocação de um novo olhar para a construção de aspectos da linguagem e estética do pintor. Não só a Biblioteca é fator primordial, mas o processo de formação em si reflete o método de pesquisa do leitor, evidenciado em aspectos das obras de arte. O panorama artístico foi modelado conforme ocorreram as transmutações nos ideais artísticos. O resultado obtido é consequência de longo aprendizado, pois Zanini sempre se posicionou como um pesquisador. Sua investigação pelas novas maneiras de expressão é constante, relutando sempre em deixar-se

¹⁰³ LE GOFF, 1990, p. 525-541.

¹⁰⁴ Ibid., p. 526.

¹⁰⁵ Ibid., p. 526-527.

dominar por ondas artísticas que poderiam interferir em seu meticuloso trabalho. A Biblioteca de Mario Zanini será aqui esboçada de acordo com a data de edição e aquisição dos livros, reportando-se constantemente aos três livros selecionados nessa Biblioteca.

Os livros *Cézanne* e *Van Gogh* estão relacionados à apresentação de ilustrações, enquanto o livro de autoria de André Lhote apresenta uma teoria sobre a paisagem. Para cada livro serão apresentadas reflexões dos conceitos do autor, buscando a compreensão das telas de Zanini, refletindo sobre os conceitos dos quais o artista se apropria, e o que depreende de cada um deles. Tentamos, por fim, entender se os três livros corroboram a *Stimmung* de Zanini, ou seja, seu núcleo de matriz reflexiva de pensamento sobre paisagem.

2.3.1 Cézanne (Francis Jourdain)

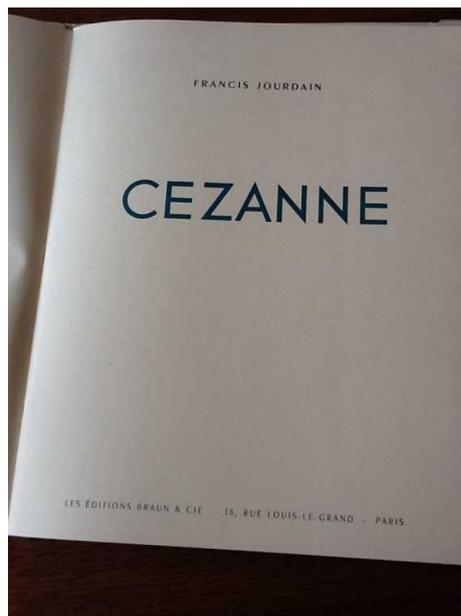


Fig.17: Folha de rosto do livro: JOURDAIN, Francis. *Cézanne*. Paris: Braun, 1948.

O livro *Cézanne*, editado em 1948, de autoria de Francis Jourdain, traz dez pranchas ilustrativas, sendo sete paisagens, um retrato e duas naturezas-mortas. Jourdain havia conhecido Cézanne por ocasião de uma visita ao pintor em 1904, episódio que Jourdain relatou em 1946, na revista *Arts de France*, no artigo *A propósito de um pittore difficile: Cézanne*.

Neste livro, Jourdain faz um retrospecto dos escritos sobre Cézanne, exercendo sua crítica e contrapondo seu próprio julgamento acerca do artista. Jourdain menciona uma análise errônea sobre Cézanne, corrente por muito tempo, como sendo um pintor de obras pesadas e

desprovidas de forma. O autor afirma que essa crítica demonstra a facilidade com que a obra de Cézanne é julgada por artistas, e questiona se sua lição foi compreendida por pintores influenciados pelo artista francês¹⁰⁶.

Em seguida, Jourdain posiciona Cézanne como uma figura solitária entre seus contemporâneos e cita que “a arte de Cézanne é um fenômeno que se aparenta ao milagre¹⁰⁷”. O autor lembra que havia defesa por parte dos impressionistas, quando afirmavam que a crítica de vanguarda, exemplificada por Gustave Geffroy (“Cézanne se justifica ele mesmo”) e por Pissarro (“os Cézanne são do tipo de impressionismo que não faz sucesso”)¹⁰⁸ oscilava. Uma constatação factível é dada pelos volumes do periódico *La Vie Artistique*, que não mencionam o pintor até seus 60 anos, quando finalmente então é reconhecido pela revista por seus “dons decorativos¹⁰⁹”.

Jourdain também questiona os méritos atribuídos à obra do artista, quando afirma que “Cézanne desejava exprimir sua vontade de reduzir um objeto a um esquema, de extrair de qualquer tipo de objeto sua síntese geométrica, portanto, desmaterializá-lo¹¹⁰”. Essa visão perdurou por anos, sem que uma precisa análise fosse feita, quando foi necessário recorrer à correspondência de Cézanne para despontar uma desconfiança sobre qualquer tipo de abstração. Para Cézanne, a abstração era de domínio da literatura, enquanto a pintura concretizava, pelo desenho e pela cor, suas sensações. Ele via na natureza “a base necessária de toda concepção de arte”, e sair para estudar a natureza tinha um valor igual ou maior às suas visitas ao Louvre¹¹¹.

Jourdain explicita que o texto de Cézanne, o qual os cubistas se referem como síntese do Impressionismo, é na verdade um fragmento de uma carta a Émile Bernard, pintor francês pós-impressionista, que falava sobre “tratar a natureza pelo cilindro, pela esfera, pelo cone, o todo em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija a um ponto central¹¹²”. O autor argumenta que, apesar de não ser possível afirmar que a ideia contida no trecho da carta seja clara, a preocupação existente é a de um pintor que não renunciou ao figurativismo. Contudo, esse pintor utilizou os recursos da perspectiva aérea, sintetizados na frase “o olho não se educa senão no contato da natureza”. Neste momento, Jourdain menciona sua visita em 1904, quando questiona Cézanne sobre qual seria o melhor exercício para um

¹⁰⁶ JOURDAIN, 1948, p. 1.

¹⁰⁷ Ibid., loc. cit.

¹⁰⁸ Ibid., loc. cit.

¹⁰⁹ Ibid., loc. cit.

¹¹⁰ Ibid., loc. cit.

¹¹¹ Ibid., p.2.

¹¹² Ibid., loc. cit.

pintor aprendiz. Sem hesitar, Cézanne responde que seria “copiar a tubulação do seu fogão¹¹³”. Nesta ocasião, segundo o autor, Cézanne também explica a importância que atribuía ao jogo de luzes sobre uma forma e aos meios de exprimir esta forma na reconstituição desse jogo (ponto luminoso, degradê, meio-tom, sombra, reflexo). Para Cézanne, a tubulação do fogão não era de modo algum o cilindro daquele que estuda a geometria, mas um objeto cilíndrico, em chapa de aço, que foi produzido pelas mãos de um serralheiro.

Jourdain rememora “a pintura como algo interior”, apontando que Cézanne sempre se mostrou preocupado em fazer “sensível” a distância real entre olho e objeto em suas telas, fruto de inúmeras cópias de charges de revistas e tubulações. Jourdain relata que a grandeza de Cézanne ocorre quando o artista está apto a solucionar as contradições em sua obra, como as explicitadas na conversa citada. Para o autor não importava que Cézanne não estivesse consciente dos embates entre objetividade e arbitrariedade, naturalismo e imaginativo, em sua obra. Cézanne foi o maior pintor de seu tempo, aquele que buscou, com a angústia, o equilíbrio entre o instinto e a razão na arte.

Depreendemos que a representação da natureza ocorre em duas etapas, pois o ato de pintar, para Cézanne, é precedido de um longo processo de observação. O artista realiza um ato de observação de seu motivo, para depois passar à realização, quando constrói sua pintura a partir das formas, das cores e das estruturas que se cristalizam. O resultado da pintura assemelha-se à realidade e é fiel à natureza. Segundo Cézanne, manter-se fiel à natureza não significa reproduzir o que se vê ou acantonar-se numa imitação superficial. Cézanne declarou a Émile Bernard que era preciso não se contentar com a realidade exata, pois a transformação realizada pelo pintor, com sua visão pessoal, daria um novo interesse à representação da natureza. O artista, em sua qualidade de pintor, insere em relevo o que ninguém até então havia visto. Ele traduz os termos absolutos da pintura em algo diferente da realidade. Esses termos são as colorações, as formas e suas relações no espaço. Ser fiel à natureza é contemplar essas relações. Dessa maneira, Cézanne pretendia criar uma nova harmonia, a qual ele chamou de harmonia paralela à natureza.

Essa questão está colocada em *A dúvida de Cézanne*. Merleau-Ponty escreve:

¹¹³ JOURDAIN, 1948, p.2.

Em seus diálogos com Émile Bernard, é manifesto que Cézanne procura sempre escapar às alternativas prontas que se lhe propõem – a dos sentidos ou da inteligência, do pintor que vê ou do pintor que pensa, da natureza ou da composição, do primitivismo ou da tradição. “É preciso produzir uma ótica”, diz ele, mas “entendo por ótica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo”. “Trata-se de nossa natureza?”, pergunta Bernard. Cézanne responde: “Trata-se das duas.” – “A natureza e a arte não são diferentes?” – “Eu gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência organizá-la como obra”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 128)

O artista francês afirmava que “não há que pintar o que se julga ver, e sim o que se vê”. Cézanne pintava nas superfícies, pois não improvisava o que não via: o que está na obra de Cézanne é real e existe.

Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, expõe:

As pesquisas de Cézanne na perspectiva descobrem, por sua fidelidade aos fenômenos, o que a psicologia recente haveria de formular. A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos aparecem menores, e os objetos afastados, maiores, do que numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e aumenta de tamanho muito mais rápido que um trem real. Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fossemos aparelhos fotográficos: vemos, na verdade, uma forma que oscila em torno da elipse sem ser uma elipse. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 129)

Cézanne pretendia dar a cada objeto a dimensão que ele julgava justa. Forma e cor dividiam igual importância num quadro, devendo ambas claramente aparecer em cada parte da tela.

Segundo Walter Zanini, na década que se finda nos anos 1950, Mario Zanini soube liberar os componentes formais, reorganizar o espaço e criar contextos de uma estrutura disciplinada, sem perder a espontaneidade, dentro de uma concepção que tira proveito de todos os ensinamentos de Cézanne. Todavia, esse contexto traz algumas variantes, em que o movimento é sempre o dado dominante, próprio de seu temperamento expressionista¹¹⁴.

A representação figurativa era para Mario Zanini fator vital do ponto de vista do conteúdo. Porém, as palavras de Cézanne “interpretar a natureza em termos do cilindro, da esfera e do cone, colocar tudo em perspectiva, de modo que cada lado do objeto retroceda em direção a um plano central¹¹⁵” eram a solução de geometria que permitiu Zanini, ao mesmo

¹¹⁴ ZANINI, W., 1976, p. 17.

¹¹⁵ BERNARD, 2009, p. 23.

tempo em que acompanhava as mais novas tendências da pintura, não sacrificar a objetividade temática.

O livro de Cézanne foi escolhido primordialmente em virtude da força criativa do artista francês sobre Zanini. Segundo Aranha:

(...) o final do século. XIX, historicamente, é o momento em que os artistas, ao desenvolverem seus estudos sobre as vibrações da luz atingindo a retina, traduzem-nos em sistemas similares aos outros sistemas de organização da estrutura do conhecimento. A estrutura racional clássica ainda permanece como parâmetro de ordem e harmonia, mas nos novos tempos, era preciso desconstruir a linguagem que as expressava, esgotada em seu domínio das relações do visível. O impressionismo “fragmenta” a expressão em relação de cores complementares para criar uma impressão da visão da natureza; muito próximo esse sistema só e visível em suas partes, mas com um distanciamento nasce uma verdade geral da impressão do visível. (ARANHA, 2012, p. 184)

Aranha também afirma que, para a ciência da época, “o que está sendo interrogado é o visto”, entretanto, não somente o “visto” diante de nós: é preciso que as vistas parciais não sejam tomadas como pedaços que se somam e formam uma totalidade sem tensões visuais¹¹⁶”.

Como Simmel e Cauquelin nos apontaram, e o que podemos extrair para a compreensão da obra de Mario Zanini, seria que a paisagem corresponde a uma forma visual da materialidade urbana, mas construída pelo imaginário que se amplia em múltiplos contornos. Nessa expansão, atinge a complexidade de um espaço qualificado como ambiente, no qual toda informação se organiza pelas técnicas, produções, sentimentos e vida que, sem distinção, se misturam e permitem refletir sobre uma transformação da cidade, dentro do contexto das artes que a registra.

A paisagem, enquanto forma, é dotada de uma imagem que corresponde a uma seleção perceptivo-estética, que produz manifestações autoidentitárias da cidade, até transformá-la em seus registros emblemáticos. Nesse sentido, a paisagem transformada em imagem da cidade constitui um elemento visual que torna evidente a transformação urbana, de um modo inconfundível.

¹¹⁶ ARANHA, 2012, p.185.

2.3.2 Tratado del paisaje (André Lhote)

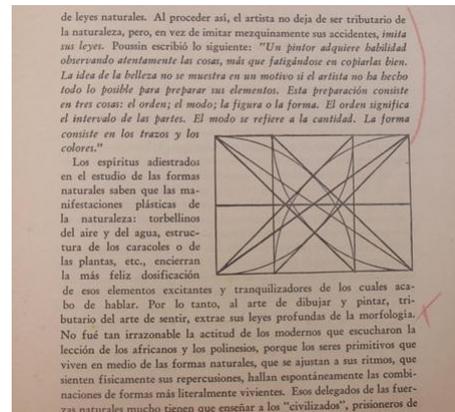
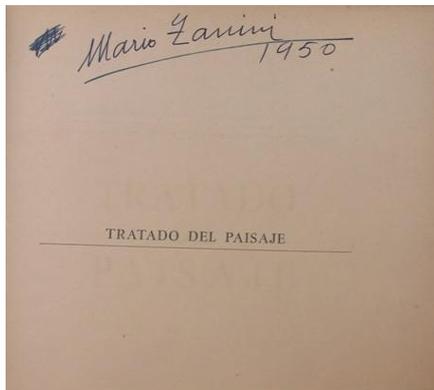


Fig. 18: Folha de rosto do livro: LHOPE, André. *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidon, 1943.

Fig. 19: Reprodução da página 69 do livro de André Lhote.

O livro *Traité du paysage*, de André Lhote, foi editado originalmente em 1939, pela editora francesa Floury. A versão pertencente à Biblioteca de Mario Zanini foi lançada em Buenos Aires, quatro anos depois, com o título de *Tratado del paisaje*, traduzida do francês para o espanhol pelo pintor e crítico de arte argentino Julio Eduardo Payró. No livro, o ponto de partida para ilustrar a paisagem como uma reconstrução da realidade é o desenho. A ausência das cores faz com que a imagem se afaste de uma “realidade impessoal”, alcançando uma “realidade superior”. Segundo o autor, “toda expressão artística implica numa escolha primordial e tirânica de um elemento a despeito de outros, tratando, antes de qualquer coisa, da organização de um sistema de preferências¹¹⁷”.

No capítulo *De los pasajes*¹¹⁸, no qual Lhote discorre sobre o paisagismo holandês, é mencionada a importância do uso do claro sobre o escuro, e do escuro sobre o claro, técnicas presentes nas obras de todos os grandes paisagistas tradicionais.

O tratado discute em seus capítulos temas como a importância histórica da paisagem, das cores, da composição da tela, da luz, do desenho, da revolução impressionista e da técnica pictórica.

O autor faz neste tratado algumas notáveis indicações, como a afirmação de que “o colorista não utiliza todas as cores do prisma em estado puro, pois uma cor forte é suficiente para vivificar a composição¹¹⁹”. Lhote explana também a hierarquia de tonalidades, quando uma cor mais intensa se complementa, no outro extremo, com outra cor mais clara. Na paleta

¹¹⁷ LHOPE, 1943, p. 55.

¹¹⁸ Ibid., p. 35-40.

¹¹⁹ Ibid., p. 48.

de Cézanne, segundo Lhote, será concebido o laranja como cor oposta ao azul¹²⁰, e para Kandinsky, o amarelo.

No capítulo *Del color* encontramos marcação de Zanini:

Quizá me haya demorado em el caso Van Gogh. Se debe a que, entre los maestros inmediatos, los hay pocos que sean más actuales. Su influencia se afirma em Matisse, Bonnard, Picasso, Dufy, etc. Su frenesi concuerda com nuestros tormentos y nuestra inestabilidad. Su deseo de obtener efecto máximo corresponde a la necesidad del publico, cada vez más numeroso, de ser impresionado fuertemente y de um solo golpe por la obra de arte. Franqueza de los efectos, nitidez de la escritura, libertad de la técnica, son los médios que nos propone. A nosotros nos corresponde emplearlos, si podemos, con fines más ambiciosos. La aventura merece tentarse. Aun si se fracassa, es más digno perder em tal empresa su tempo y su talento que acumular, sea para venderlas, sea para atesorar, sempiternas manchas màs o menos ampliadas. (LHOTE, 1943, p. 22)

A tela deve ter seu equilíbrio na verdade dos efeitos, na nitidez e na liberdade da técnica. Ao artista cabe empregar esses ensinamentos com fins ambiciosos, mesmo que não obtenha os resultados esperados.

Lhote também sugere que exagerar, diminuir e suprimir são as três operações que o artista deve realizar, se tratando de linhas, valores, cores ou superfícies¹²¹. Para ele existem duas correntes de paisagistas: aqueles que se expressam em torno de cores e outros que têm seus tons dentro das variações de claro e escuro.

Em Lhote, o desenho se comporta como a organização harmoniosa de “signos representativos sobre o papel”. Mais do que os povos primitivos, os orientais reduzem o modelo para substituí-lo ao ornamento ou ao signo, nos quais são abolidos todos os detalhes. Lhote afirma que “as coisas são reduzidas ao ornamento absoluto unicamente pelo traço: a cor é demasiado pura para suportar a imitação em relevo do que quer que seja: é por isso que os objetos são significados ao invés de serem imitados¹²²”.

Lhote observava que os nipônicos, quando crianças, aprendiam a desenhar utilizando formas geométricas. Dessa maneira criavam o hábito de identificação dessas formas. Como se fosse um jogo, as formas geométricas (círculos, retângulos e triângulos) eram oferecidas às crianças para que as formas, justapostas, formassem figuras de homens e animais. Segundo Lhote, os jovens pintores deveriam acostumar-se, desde cedo, a considerar como inseparáveis a geometria e a verdade, representando a realidade como um jogo, adotando uma escrita plástica

¹²⁰ LHOTE, 1943, p. 47.

¹²¹ Ibid., p. 46.

¹²² Ibid., p. 55.

geometrizada, reduzindo as coisas ao signo puro¹²³. O “espírito de síntese” interpreta o mundo apenas de modo geral, produzindo imagens da “sensação global”, das linhas dominantes.

Todos os elementos da paisagem devem estar submetidos a uma ordem determinada, sendo que a construção da paisagem parte tanto do detalhe ao conjunto, quanto do conjunto ao detalhe. O paisagista, ao observar o mundo, retém suas direções dominantes, que são levadas para o esboço, partindo de cada canto do quadro, sem preocupações com os pontos nos quais os objetos se localizarão. Estas direções: galhos, linhas do terreno, tetos das casas, linhas de sombra ou brilhos de luz se acumularão em um sentido dado¹²⁴.

Zanini trabalha as questões da representatividade e dos problemas de estruturação da composição no seguinte trecho:

Al contrario de lo que cree el profano, lo esencial del arte no es imitar la naturaleza, sino poner em obra, *con el pretexto de la imitación*, elementos plásticos puros: medidas, direcciones, adornos, luces, valores, colores, materias, distribuídos y organizados de acuerdo con los dictados de leyes naturales. Al proceder así, el artista no deja de ser tributario de la naturaleza, pero, en vez de imitar mezquinamente sus accidentes, imita sus leyes. (LHOTE, 1943, p. 68-69)

Essa passagem de Lhote, grifada no livro por Zanini, recomenda procedimentos plásticos que encontramos na pintura desse artista brasileiro, como as cores vibrantes, que surgem com a liberdade das pinceladas.

Observamos aqui a problemática do artista, que começa a questionar os pontos fundamentais de sua arte. Pintar uma paisagem diante da natureza era considerado um ato revolucionário, algo a ser conquistado e experimentado por conta própria, contrariando os ensinamentos acadêmicos.

Mario Zanini enfrentou os questionamentos sobre a figuração, tentando estabelecer qual o valor, naquele momento nos anos 1950, teria a existência de um modelo figurativo. Percebemos por duas vezes um Mario Zanini revolucionário: a primeira vez quanto realizou suas pinturas diante da natureza, no início dos anos 1930, e a segunda, em 1950, retornando à figuração, na contramão das tendências abstracionistas.

Em *Tratado del paisaje*, Zanini lê sobre a necessidade de respeitar as leis da natureza, sem subordinar-se a ela, não devendo haver imitação, mas sim uma ordenação dos elementos puros. A ideia não nasce do motivo, mas o arranjo do equilíbrio dos elementos e as preferências das formas teriam que cumprir uma certa ordem (relacionamento das partes com o todo) num

¹²³ LHOTE, 1943, p. 55.

¹²⁴ Ibid., p. 78-79.

jogo perfeito. As primeiras obras de Mario Zanini, nessa linha de pesquisa formal, seguem esse modo de pensar. Na década de 1950, Zanini prosseguiu com sua pesquisa em direção a uma expressão mais pessoal, na qual as formas geométricas permitiam ao artista conservar o gesto, o movimento e a cor expressionistas, na busca da formação de uma nova pesquisa, de uma nova síntese artística.

Quando caminha pela abstração, cada tela de Zanini se depara com um universo imerso em si próprio. Toda a estrutura encontra sua solução no interior da tela, com os arranjos dos elementos formais, numa imposição de equilíbrios ordenados.

Para Zanini, a correlação entre as formas é uma pesquisa, não mais uma necessidade vital de expressão. Em sua própria linguagem, o artista mantinha contato com o real, com o orgânico. Suas raízes na tradição e no artesanato implicavam em uma unidade indissolúvel “vida-profissão-arte”: a arte que rejeitava a imagem viva, não o interessava.

Zanini retoma o livro de Lhote, relacionado ao arranjo dos elementos, no estudo sobre figuras humanas. As formas das figuras prevalecem como o mais importante na tela, dando equilíbrio vertical e fechamento horizontal à tela. O cromatismo equilibra a tela, distribuindo-se entre o vermelho e o azul. As casas da colônia estão sintetizadas em blocos, interferindo por sugestão e subjetivismo nas cores, marcando o equilíbrio, o ritmo e a perspectiva.

O artista posiciona as lavadeiras num triângulo centralizado, cercadas por mulheres e crianças, que ganham movimento através de diagonais paralelas. As figuras humanas, reduzidas a elementos pictóricos, perdem sua expressividade própria. Zanini nunca esteve alheio ao debate abstracionista dos anos 1960, mas preferiu manter-se com sua composição nos moldes figurativos. As orlas das marinhas serão ocupadas por essas lavadeiras, consubstanciando um dos temas por excelência de Mario Zanini, num repertório identificado por um estilo que fundamenta a poética visual, com simultâneas características panteísta e proletária. Nessas composições há uma depuração dos elementos, uma confluência da instabilidade atmosférica dos impressionistas e de elementos expressionistas que estão no registro da cor¹²⁵.

Mario Zanini sublinhou várias passagens do *Tratado del paisaje*, especialmente os capítulos destinados ao desenho. Observamos sua preocupação quanto aos ensinamentos do autor sobre o desenho e as leis da natureza. Seus trechos selecionados referem-se à arte e sua relação com a natureza.

O leitor Zanini destacou a seguinte passagem do livro:

¹²⁵ ZANINI, W., 1976, p. 15.

Ao contrário do que se pode pensar, o essencial da arte não é imitar a natureza, mas sim colocar na obra elementos plásticos puros: medidas, direções, adornos, luzes, valores, cores, matérias distribuídas e organizadas de acordo com os ditados das leis naturais. Ao proceder assim, o artista não deixa de ser tributário da natureza. Retomando Poussin: um pintor adquire habilidade observando atentamente as coisas, mais do que se cansando de copiá-las. A ideia da beleza não se mostra como um motivo se o artista não fez todo o possível para preparar todos os elementos. A preparação consiste em três coisas: a ordem, o modo e a figura. A ordem significa o intervalo entre as partes, o modo se refere à quantidade; e a forma consiste em traços e cores. Para tanto, a arte de pintar e desenhar, tributária da arte de sentir, extrai suas leis mais profundas da natureza. (LHOTE, 1943, p. 68-69, tradução nossa)

A preocupação com a estrutura compositiva está sempre presente na obra de Zanini. A composição equilibrada é uma constante em seus trabalhos. O artista continua em busca de uma linguagem pessoal, na qual o recurso da geometria não reverta numa forma concretista ou cubista, mas que permita equilibrar a forma, a cor e a expressividade da paisagem apreendida.

A problemática de Zanini é o início de um questionamento sobre os pontos fundamentais de seu trabalho: ser ou deixar de ser fiel à natureza. Pintar do real, na época da formação do Grupo Santa Helena, trinta anos antes, era um ato revolucionário. Nesse ponto, o artista chegava a uma questão sobre o valor e a existência do motivo figurativo. Sua biblioteca particular responde tal questionamento, com André Lhote citando o respeito que o artista deve ter com as leis da natureza, mas sem subordinar-se a ela, evitando sempre a imitação.

Em resumo, a matriz de Lhote, conceito formal para elaboração de um tratado, deve ser entendida pela importância do desenho na estrutura da obra. Seu método privilegia as preferências pelas formas simétricas, equilíbrio em todos os componentes da composição formas, correlação, cores, nitidez e técnica. A primazia das formas geométricas e sua máxima de exagerar e suprimir seriam os componentes para a criação de uma tela perfeitamente simétrica.

Mario Zanini acompanhava os novos rumos da arte dos anos 1950, em termos práticos e teóricos. Do livro de Lhote, lembremos a parte destacada de um desenho geométrico esquematizado, que demonstra que o artista estava em consonância com seu momento histórico de atuação, sem praticar sacrifícios em sua própria maneira de ver e sentir seu mundo figurativo. Assim, mesmo em contato com teoremas abstratos, geométricos e cubistas, Zanini buscou retratar a emoção que o conectava a seu tema, trazendo aos seus observadores a capacidade de evidenciar a paisagem que gerou sua produção.

2.3.3 Van Gogh (François Mathey)

O livro sobre Vincent Van Gogh, de autoria de François Mathey, faz parte da *Petite Encyclopédie de l'Art*, de 1956, coleção editada pela Editora Hazan. O autor foi curador de exposições de arte e escreveu outros livros sobre o Impressionismo.

O texto que introduz o livro trata da viagem de Van Gogh, em maio de 1890, para Auvers-sur-Oise, onde foi tratado pelo Dr. Paul Gachet. Descreve os estados de depressão, tristeza, solidão e recaídas que acometeram o artista, até seu último dia de vida em 29 de julho. As pranchas ilustrativas são de telas realizadas no intervalo destes três meses citados. O livro apresenta onze paisagens, do total de quinze ilustrações.

O autor contextualiza a estadia da Van Gogh no vilarejo como a última etapa da loucura do artista, que consistia em uma busca orgulhosa, exigente e implacável, de uma identidade que sempre lhe escapava. Em seguida apresenta as circunstâncias que levaram Van Gogh até Auvers-sur-Oise. Procurando um ambiente mais comum que um hospital e menos agitado quanto Paris, Theo Van Gogh, seu irmão, pede para que Camille Pissarro, que declarara em 1886 que “ou Van Gogh enlouqueceria ou se distanciaria dos impressionistas”, hospede o artista holandês em sua casa, em Éragny. Todavia, Pissarro sugeriu Auvers-sur-Oise, onde ficaria sob os cuidados do médico, amigo dos pintores e especialista em transtornos mentais¹²⁶.

Van Gogh se adapta rapidamente à cidade, impressionado com a beleza do campo que encantou Jean-Baptiste Camille Corot, Charles-François Daubigny, Camille Pissarro, Armand Guillaumin e Paul Cézanne. O artista constrói uma amizade com o Dr. Gachet, que reconhece seu gênio, e passa a frequentar sua casa, retomando, de certo modo, uma vida em família, pintando, inclusive, um retrato da filha do doutor ao piano e um retrato do médico. O entusiasmo com que Van Gogh trabalhava “tornaria-se frenesi, como o sinal de sua ansiedade frente aos limites do abismo¹²⁷”.

Nos primeiros dois meses de sua estadia em Auvers-sur-Oise, Van Gogh produziu setenta telas, por vezes alegres, porém mais frequentemente “terríveis, carregadas de um pressentimento fúnebre, marcadas com o sinal da catástrofe, como *Le Champ de blé aux corbeaux*¹²⁸”. Neste momento, o artista acreditava que a dedicar-se à sua obra era o modo como ele se salvaria da demência.

¹²⁶ MATHEY, 1956, p. 1-2.

¹²⁷ Ibid., p. 3.

¹²⁸ Ibid., p. 3-4.

O autor disserta sobre o momento em que Van Gogh realizou as pinturas do jardim do médico e da igreja de Auvers, em que “desequilibrou as linhas calmas e serenas da arquitetura gótica¹²⁹”. Sobre a tela, o pintor a compara com os estudos que fez da torre e do cemitério em Nuenen, na medida em que “apenas a cor mais expressiva, mais suntuosa, está presente”. O autor descreve a paisagem rural da cidade como “uma atmosfera rústica, que o faz lembrar de Nuenen”, comparando a reação do pintor frente ao espaço aberto do campo, com uma vertigem, mencionando seu desgosto por espaços infinitos¹³⁰.

Quando Van Gogh se cansa dos exteriores, encontra na casa do Dr. Gachet contextos para produzir suas naturezas-mortas. O pintor expressa seu gosto pelo retrato moderno, que “não busca a perfeição fotográfica, mas sim as nossas expressões apaixonadas, empregando como meio de expressão e exaltação do caráter nossa ciência e o gosto moderno pela cor¹³¹”.

Matthey descreve no livro a obra *Portrait du Docteur Gachet*:

(...) nos mostra um rosto com a coloração de tijolo queimado e bronzeado de sol, com uma cabeleira ruiva, um chapéu branco, em um círculo de paisagens de fundo de colinas azuis. Suas roupas são azuis ultramarinho, o que faz com que seu rosto empalideça, apesar de sua cor tijolo. As mãos, as mãos do obstetra são mais pálidas que a sua própria face. (MATTHEY, 1956, p. 8, tradução nossa)

Um mês após sua chegada em Auvers, sua relação com Gachet começa a se deteriorar, com discussões constantes. Van Gogh se isola do mundo e seu estilo se torna mecânico. Quando pinta *La Mairie d'Auvers*, em julho, “seu toque nervoso e fragmentado, as linhas tortas, as proporções estranhamente alongadas, anunciam a crise iminente¹³²”. Neste trecho, Matthey aponta alguns pontos fundamentais da matriz de Van Gogh, que se repetem em várias obras do artista.

Matthey finaliza, comentando a morte de Van Gogh, momento no qual o artista deixa ao irmão Théo a frase: “É inútil, a tristeza durará para sempre¹³³”.

Mesmo não sendo marcadamente notada, podemos afirmar alguns traços de influência de Van Gogh na obra de Zanini. O jogo das linhas simétricas da obra *Canindé* (fig. 25) dissimula uma organização basicamente simétrica na superfície, mantendo o equilíbrio da composição. A obra de Van Gogh sugere o efeito dinâmico do movimento que as águas produzem, o efeito

¹²⁹ MATTHEY, 1956, p. 5.

¹³⁰ Ibid., p. 5-6.

¹³¹ Ibid., p. 7.

¹³² Ibid., p. 9.

¹³³ Ibid., p. 10.

simultâneo compassado e tranquilo da base inferior horizontal, que mostra água e paisagem verde, e as tonalidades azuladas ao fundo, levando-nos a pensar na obra citada de Zanini, com suas águas coloridas no limite inferior que suporta a composição. Notamos também uma aplicação semelhante da pincelada nas telas de Zanini em algumas figuras de paisagens neste livro, como *Vista da Ponte Grande* (fig. 22) e *Barcos carregando lenha* (fig. 23), ambas de 1935, sendo possível identificar concepções calcadas em cores da poética de Van Gogh.

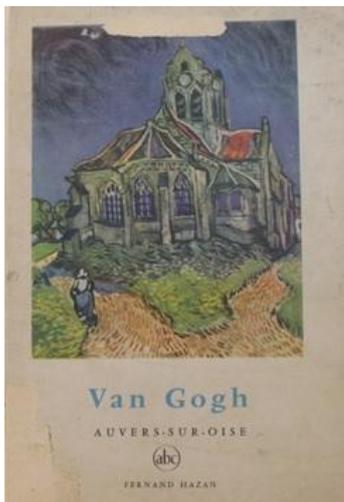


Fig. 20: Capa do livro: MATHEY, François. *Van Gogh*. Paris: Hazan, 1956. Reprodução da obra: Vincent VAN GOGH. *L'Eglise d'Auvers*. 1890. Óleo sobre tela. Musée du Louvre.

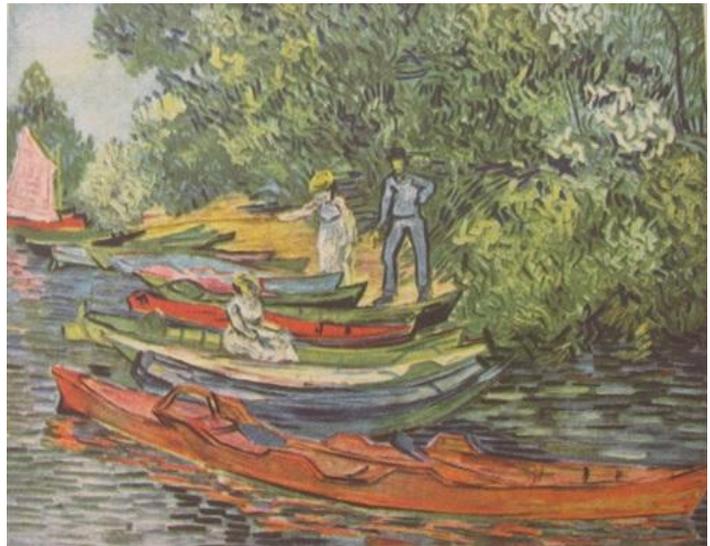


Fig. 21: VAN GOGH. **Barques a Auvers-sur-Oise**. 1890. Óleo sobre tela. Coleção particular. (Reprodução de imagem do livro)

Para Zanini, que possuía outro livro de Van Gogh de 1940¹³⁴, cada pincelada comportaria uma tentativa de atualização da realidade pelas vias da expressão. Embora distante de Van Gogh, na profusão das cores trabalhadas e na concepção do uso das paletas, é possível compreender como o modo de aplicar a pincelada remete ao holandês, podendo notar também uma preocupação do artista com a inserção de pontos de luz nas extremidades, conferindo assim um contorno preciso do espaço submetido não mais ao desenho, mas à orgânica matéria de cada pincelada.

Zanini obtém uma sintetização de planos que marca o essencial, com a paisagem transmitindo sua mensagem, de forma expressiva, com seus elementos essenciais. Das

¹³⁴ STONE, Irving *A vida trágica de Van Gogh*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

paisagens de Zanini, é possível enxergar o *Stimmung*, o clima da atmosfera, que liga o artista ao seu motivo, o elemento aglutinador. Observamos uma tendência de Zanini ao estudo do natural, o que determinou um distanciamento do artista em imbuir-se de uma experiência calcada em construtividade estrutural, como foi o caso de Volpi.

3 AS RELAÇÕES PICTÓRICO-LITERÁRIAS

3.1 O FAZER ARTÍSTICO E O CONHECIMENTO

O processo do fazer e da produção artística de Mario Zanini não somente se manifesta em seu aspecto estético, ou seja, não apenas traz em seu arcabouço as questões de forma e da estrutura. O processo se realiza na medida em que se configura como um ato cultural e, portanto, revolucionário. Seus resultados são novos modos e formas de intuir e apreender o real. O fazer artístico, em sua realização, compreende uma tensão entre um ato estético e político, que resulta em uma nova experiência de construção de linguagem.

A proposta modernista de Mário de Andrade advoga, em seu discurso de vida, “uma poética ligada ao trivial, ao cotidiano, feita em verso e rima livres¹³⁵”. Para ele não haveria mais o tempo do tema privilegiado em artes. A arte seria imanente às vibrações mundanas, à velocidade da metrópole e às transformações urbanas, ou seja, ao fazer artístico vivo, pois a arte está guardada em qualquer detalhe do cotidiano, nos novos ritmos dos tempos e espaços, no rompante das novas mudanças, características da nova sociedade industrial e da modernidade cultural.

A noção de arte como fenômeno cultural não é recente. Essa ideia já era pressuposta em movimentos europeus como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo. Argan¹³⁶ já nos ensinara a estrutura funcional da Bauhaus. Esses movimentos, que partiam do princípio de que o ato artístico surgia de experiências cotidianas, nasceram junto aos dramas engendrados socialmente, conjugando carnalmente o acontecer da vida e da arte. Mário de Andrade propunha que no produto artístico estavam subjacentes a experiência subjetiva e a razão objetiva que modela a sensação, fazendo-a tornar-se expressão. Esse trabalho expressivo é a síntese entre percepção e consciência, e compete ao artista, por meio de seu trabalho de expressão da realidade, efetivar a comunhão entre forças vitais e forma artística.

Mário de Andrade aponta o barroco mineiro como o trabalho expressivo brasileiro que se caracterizou como a revolução da arte brasileira, no século XVIII. Esse estilo carregava o que ele buscava nas artes modernas: a conjugação entre as determinações da realidade brasileira, que está à disposição do artista e entre a construção artística resultante. O grande propósito de Mário de Andrade em sua vida foi a busca por essa identidade nacional brasileira,

¹³⁵ NATAL, 2006, p. 165.

¹³⁶ ARGAN, 2005, *passim*.

na qual o artista tem a primazia de ser o escultor desse novo paradigma, que une a questão estética e ideológica da busca da identidade do povo.

A preocupação com o fazer artístico e com a consciência artística é também o eixo que norteia o ensaio *O artista e o artesão*¹³⁷, que esclarece termos como artesanato e técnica, e define a função do artista e da obra de arte na sociedade contemporânea. Partindo da afirmação “em arte, o que existe de principal é a obra de arte”, Mário de Andrade mostra as condições necessárias para que o artista possa fazer, com sua arte, grandes obras, para as quais necessita do artesanato (conhecimento dos materiais), da virtuosidade (conhecimento das técnicas tradicionais) e da solução pessoal que cada artista desenvolve dialeticamente, ao realizar sua própria consciência artística. A consciência artística resulta numa nova atitude diante de sua realidade, que deve orientar e coordenar a criação, exigindo a conciliação entre o individual, inerente às formas da criação artística, e entre seu engajamento, que são as exigências da vida social. Nesse sentido, a consciência artística é uma “tentativa de superação daquela contradição, atribuindo ao experimentalismo e à pesquisa estética um sentido social até então inimaginável, visto que eles serão frutos da atitude do artista diante de sua realidade¹³⁸”.

Para nosso entendimento acerca de Mario Zanini, o fazer artístico está intrinsecamente relacionado com a percepção, a reflexão e a sensibilidade. Em contraponto, o objeto artístico será compreendido como produção cultural, ou seja, como um documento com historicidade e diversidade.

A manifestação artística, ou produção artística, tem dois fatores em comum com o conhecimento científico, com a criação e com a inovação. O processo do ato criador, em qualquer forma de conhecimento, estrutura e organiza o mundo, respondendo aos desafios que dele emanam, num constante processo de transformação do homem e da realidade circundante¹³⁹. Regido pela necessidade básica de ordenação, o espírito humano cria, continuamente, sua consciência de existir através de manifestações diversas. Tanto a ciência quanto a arte respondem a essa necessidade pela construção de objetos de conhecimento que, juntamente com as relações sociais, políticas, econômicas e sistemas filosóficos e éticos, formam o conjunto de manifestações simbólicas de uma determinada cultura. Ciência e arte expressam as representações imaginárias das distintas culturas, que se renovam através dos tempos, construindo o percurso da história humana. A obra de arte situa-se no ponto de encontro entre o particular e o universal da experiência humana e revela, ao artista e ao espectador, uma

¹³⁷ Cf. ANDRADE, M., 1938.

¹³⁸ PINHEIRO, 2013, p.5.

¹³⁹ Cf. BALESTRERI, s.d.

possibilidade de existência e comunicação, além da realidade de fatos e relações habitualmente conhecidos. As formas artísticas apresentam uma síntese subjetiva de significações construídas por meio de imagens, que são questões, ideias e sentimentos, ordenados por uma lógica intrínseca ao domínio do imaginário. O conhecimento artístico se realiza em momentos singulares e intraduzíveis, do artista. O que distingue essencialmente a criação artística das outras modalidades de conhecimento humano é a comunicação que a obra de arte propicia entre os seres humanos, pela utilização particular das formas de linguagem. No processo do conhecimento artístico, o canal privilegiado de compreensão é a experiência sensível da percepção. Para o conhecimento artístico, o domínio do imaginário é o lugar privilegiado de sua atuação: é no terreno das imagens que a arte realiza sua força comunicativa. Esse conhecimento artístico é de nosso interesse, uma vez que procuramos estabelecer o processo de construção de uma biblioteca particular de artista.

Merleau-Ponty, sobre o intermédio que o corpo tem na interação com o mundo sensível, afirma que é “oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura¹⁴⁰”. O pintor não se coloca distante de seu objeto do ato de pintar. Na tela estão intrincados pintor e pintura, elaborando a paisagem de um artista que não somente seja uma representação de mundo, mas um movimento, uma atitude, uma ação do observador em direção ao mundo no qual ambos coexistem. Estamos tratando, neste momento, de situações de ver e pensar, ou como diria Merleau-Ponty, operações do olho e do espírito. Uma pintura não é universal e suas tentativas de existência não trarão a realidade em si mesma, mas sempre fragmentos de suas particularidades, percebidas por este sujeito artista, por meio de seu corpo. Cada obra produzida não é um retrocesso e nem um progresso desse artista que a produz. Toda obra traz um novo olhar, uma nova apreensão de um todo que, por si só, é inapreensível por si mesmo inteiramente. Este sujeito é aquele que consoma o ato de ver, pois por meio da interação com os objetos de sua pintura, ele traz sua arte.

Essa é uma das razões pelas quais Merleau-Ponty reflete sobre as obras de Cézanne, pois este trouxe o mesmo objeto de apreensão, na série de pinturas da montanha Sainte-Victoire. A cada olhar há uma nova perspectiva de cor, uma nova possibilidade, um novo movimento entre o que foi observado e entre si mesmo, compondo coesão entre observador e observado, retratando o instante daquele momento. O olhar do pintor é um processo continuado da visão e a pintura é uma interrogação sem fim, fazendo com que exista um visível que é originário a

¹⁴⁰ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16.

cada novo engendramento observador-objeto. A pintura é por excelência sempre original, um nascer sempre do novo, o produto de um novo olhar.

Sobre esse ponto, Aranha nos mostra que:

Ao mostrar os fundamentos da fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty nos aproxima dos modos do *cogitar fenomenológico*, ou seja, dos atos de conhecimento que se revelam no instante da experiência vivida pelo sujeito. As movimentações do *cogito fenomenológico nos aproximam de um mundo pré-científico, habitados por fenômenos* que se tecem no solo da *dimensão perceptiva* da consciência. O *ver que se realiza no corpo reflexivo* evoca uma compreensão e uma interpretação desses fenômenos, mas de forma visual. Assim construímos o mundo sensível. Essa construção é, primeiramente, uma codificação visual do ser que conhece que abarcará a possibilidade de correlacionar aquilo que foi *visto*. Em síntese, a fenomenologia de Merleau-Ponty mostra-nos que conhecer o mundo visualmente é uma operação do olhar e das movimentações que o ser faz no mundo da vida. (ARANHA, 2004, p. 90-91)

A autora esclarece que a apreensão do mundo se dá pela percepção (o ver), em processo de reflexão (o pensar), propiciando a criação de algo no mundo sensível.

Merleau-Ponty situa esses três instrumentais para que o fenômeno da visualidade seja pontuado: o corpo reflexivo, habitado por uma consciência com um olhar que vê e reflete sobre o que vê, com suas motivações vividas e refletidas no discurso da consciência; a aproximação do fenômeno, isto é, a percepção que oferece os movimentos da consciência no corpo reflexivo e possibilita correlações entre os fenômenos visuais apreendidos no mundo sensível; o cogito, a experiência vivida pelo ser como gênese de um conhecimento que é, ao mesmo tempo, contato com alguma coisa exterior, consciência e construção do imaginário. Merleau-Ponty considera não ser tarefa da filosofia eleger um ponto de partida, uma gênese, a partir da qual se possa fundamentar e compreender o mundo e o homem. Todo questionamento autêntico deve considerar esse entrelaçamento fundamental do homem e seu mundo, sua história, seu corpo, senão sempre corremos o risco de propor uma filosofia descarnada de um sujeito sem corpo e sem espírito.

O cogito fenomenológico não deveria se opor ao cogito cartesiano. Razão e percepção deveriam ser tomadas sem distância intermediária, em intenção indivisível. Para compreendermos melhor, a percepção é o ato do conhecimento que se origina com os sentidos apreendidos na experiência vivida pelo ser em interação com o mundo sensível. O campo

perceptivo é composto por correlações, e essa compreensão, para Merleau-Ponty, é do pintor. Segundo seu mundo de visualidades, a experiência permanece guardada como mundo visível¹⁴¹.

Além do conhecimento artístico como experiência estética direta da obra de arte, a arte gera também um conhecimento advindo da investigação do campo artístico como atividade humana. Tal conhecimento delimita o fenômeno artístico como produto das culturas e parte da história, com uma estrutura formal própria na qual podem ser identificados os elementos que compõem os trabalhos artísticos.

Entendemos que o fazer artístico de Zanini permite a reflexão sobre o princípio norteador do processo de construção da Biblioteca.

A pintura é um traço da nossa relação histórica com o mundo, e este, por sua vez, é algo a ser construído. De um modo sintético, uma obra de arte qualquer não é uma representação ou uma transposição, figurativa ou simbólica, de uma realidade. A obra e o artista não são exteriores ao mundo sensível e ao mundo social em que atuam. A arte manifesta um tipo de ação humana, pois o processo da percepção organiza-se socialmente de modo particular em cada momento histórico. Da mesma forma que a arte, a biblioteca é uma construção historicamente situada.

Luigi Pareyson reflete sobre a arte como construção, como conhecimento e como expressão, num encontro entre a objetividade e a subjetividade, entre o consciente e o inconsciente, entre a razão e a emoção. Segundo Pareyson¹⁴², a arte é construção, um ato humano que modifica as formas da natureza ou da cultura, e que edifica algo diferente do material inicial. Os artistas têm um processo de produção que envolve um trabalho e uma poética, um conceito de criação. A arte que é realizada, tanto tem um caráter de um fazer, quanto um conceito de criação. O ver do artista é um olhar afetado pelo pensar, que analisa as formas e cores da natureza e as recompõem com uma nova inteligência do real. Assim, o ver-pensar é um combinar, um repensar, um transformar os dados da experiência sensível. O artista vive o seu tempo, com as visões de mundo, com o espírito da época, com as ideologias de classe e de grupo. Seu universo de valores se faz presente na hora da criação artística e é vivido com todo o seu empenho intelectual e ético, revelando a ideia de que arte é conhecimento. Arte é um trabalho do pensamento, um pensamento emocional e específico que o ser humano produz, relacionado ao seu lugar no mundo.

A biblioteca deste artista é um lugar de memória e espaço de armazenamento das materialidades textuais, produzidas em tempos e localidades diversos, e desempenha um papel

¹⁴¹ Cf. ARANHA, 2011.

¹⁴² Cf. PAREYSON, 2001.

norteador e organizador do conhecimento. Manter um patrimônio material e imaterial produzido nos oferece a possibilidade de acesso a um passado, que pode ganhar sentido a cada novo olhar. Segundo Foucault:

Museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se amontoar e de se sobrepor a si mesmo, embora no século XVII, e até ainda no seu final, os museus e as bibliotecas fossem a expressão de uma escolha individual. Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos; a ideia de constituir um lugar de todos os tempos, que seja ele mesmo fora do tempo, e inacessível a sua corrosão; o projeto de organizar, assim, uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo em um lugar que não se moveria: enfim, tudo isso pertence a nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias da cultura ocidental do século XIX. (FOUCAULT, 2013, p.119)

A trajetória de Mario Zanini pode ser definida em relação ao desenvolvimento de suas potencialidades criativas gradualmente conquistadas, através de um esforço artístico e intelectual. O artista sempre atribuiu importância ao embasamento teórico de sua obra e ao trabalho constante, na conquista de uma linguagem figurativa pessoal. Zanini foi o exemplo de artista que, enraizado numa tradição artesanal, acompanhou os caminhos da arte na direção do domínio do formal e intelectual sobre sua tradição, mas que abandonou essa pesquisa, optando pelo isolamento. Seu recolhimento em seus últimos anos de vida é o resultado deste gesto consciente de retorno, irreversível, à sua origem figurativa.

3.2 MARIO ZANINI: PERCURSO VISUAL 1930-1950

Abordaremos algumas telas escolhidas de Mario Zanini, produzidas entre 1930 e 1950, para comporem um determinado percurso visual, objetivando a realização de uma leitura interpretativa do pictórico, relacionada às influências advindas dos estudos das obras de Paul Cézanne e Vincent Van Gogh.

O processo compositivo das pinturas de Zanini obedece às estruturas discutidas por André Lhote, principalmente na questão moderna da deflagração de planos bidimensionais em profundidades tridimensionais. Entendemos que Lhote nos traz à mente uma matriz de conceitos formais e técnicos, com a preferência das formas e das técnicas em suas temáticas, buscando um equilíbrio em todos os componentes do espaço, a nitidez, o claro e o escuro com

seus opostos, e, o mais importante, o desenho e as formas geométricas, que fornecerão estrutura à obra. Todavia, quando nos aproximamos dos ensinamentos de Van Gogh, a matriz de análise concentra-se no desequilíbrio das linhas em uma atmosfera rústica, com uma preferência por linhas tortas em proporções alongadas das formas. Porém, ao nos reportarmos à matriz de Cézanne, encontramos a correlação das formas dentro da percepção da totalidade, isto é, um todo orgânico que se apresenta visível por meio de um organismo de cores. O artista se imbuí de uma preocupação em tecer relações visuais e cromáticas na estrutura de sua tela, que se apresenta como uma leitura de um método de observação.

Algumas observações dos críticos Walter Zanini e Alice Brill devem ser apontadas, antes de haver uma explanação das questões críticas. Walter Zanini realizou no MAC USP a segunda exposição póstuma individual, em 1976. No catálogo da exposição, Walter Zanini estrutura o legado plástico de Mario Zanini em cinco fases, com a primeira fase se prolongando até 1940, contemplando nessas telas as impressões de Cézanne e de Van Gogh, e também a evolução nos procedimentos de linguagem. A segunda fase se edifica até 1947, com artista, mesmo influenciado pela cultura plástica italiana, realizando obras de forte enraizamento local. A terceira fase se fortalece entre 1947 e o início da década de 1950, quando Mario Zanini anota uma perspectiva formal, tributária de novos refinamentos de rigor geométrico. Uma quarta fase será notada até a década de 1960, com características de uma figuração de gradual pureza plástica. Após os anos 1960, a quinta fase é evidenciada pelo retorno do artista para o interior de sua própria obra. Walter Zanini lança um apelo para que sejam realizados novos estudos sobre a obra de Mario Zanini, sugestão acatada por Alice Brill, com sua dissertação de mestrado, apresentada em 1982.

Brill nos oferece uma visão pormenorizada do artista Mario Zanini e do proletariado (que seria responsável pela visão de mundo e pela abordagem específica de sua arte), com foco na origem e na formação humilde deste artista. As cinco fases apresentadas por Walter Zanini são atestadas, com nuances de particularidades. Assim, a primeira fase se entende pelos anos de formação educacional, a segunda nos guia pelos caminhos da maturidade, a terceira afirma-se como a maturidade em si, a quarta tem como característica o conflito entre a figuração e a abstração, e a quinta fase se conecta ao retorno à figuração. Entretanto, a autora conclui que a produção é descontínua, em virtude do corte de linguagem e da retomada à fase figurativa anterior.

Assim, os dois críticos se complementam, uma vez que Brill elucidada detalhadamente as fases e torna transparente o esforço do Grupo Santa Helena em desenvolver-se de dentro para fora, processo alterado devido às intervenções externas ao meio artístico local. A crítica observa

que o fato de Mario Zanini ter sua evolução cessada pelo impacto das irrupções abruptas das novas tendências artísticas, não inviabilizou o sucesso do artista em chegar a sua síntese entre figuração e abstração.

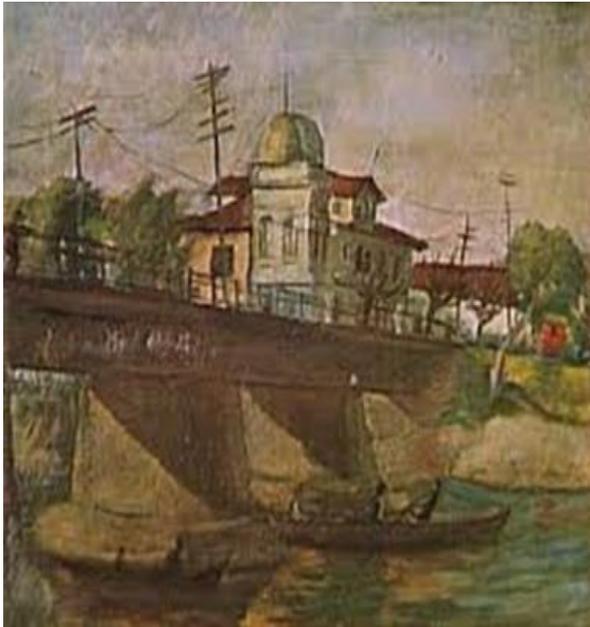


Fig. 22: Mario ZANINI. **Vista da Ponte Grande**. 1935. Óleo sobre madeira. Coleção particular.

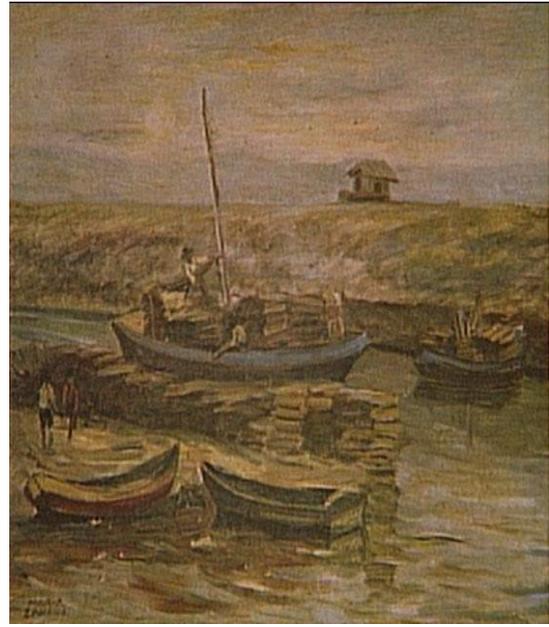


Fig. 23: Mario ZANINI. **Barcos carregando lenha**. 1936. Óleo sobre papelão. Coleção particular.

Van Gogh foi o pintor que trouxe a Mario Zanini uma nova possibilidade de se expressar. Alguns aspectos dessa influência são perceptíveis nas telas acima, tanto nas manchas convulsas, num certo desalinho das verticais e no toque fragmentado e ritmado das pinceladas. O motivo central (a ponte) corta a paisagem e introduz, com outros elementos, uma atmosfera rústica, também apreendida na obra do artista holandês.

Mario Zanini sempre se mostrava interessado na interpretação emocional da temática. Os planos verticais, horizontais e diagonais das construções arquitetônicas apresentam certo desequilíbrio estrutural. Na sua totalidade, a obra de Zanini apresenta esses desequilíbrios que demonstram uma composição expressiva, característica dos estudos realizados pelo próprio Grupo Santa Helena e por Mario Zanini, em sua Biblioteca em formação.

A temática da apreensão de paisagens rústicas e o pincelar ritmado nos remetem a Van Gogh. Entretanto, Zanini tinha a preocupação em captar uma luminosidade da atmosfera rural pelo registro cuidadoso de cor e luzes apreendidas junto ao modelo dos impressionistas.

Notamos características impressionistas, aliadas às expressionistas, na pintura de paisagem de Mario Zanini.

Walter Zanini sublinha essas relações. Sobre a obra *Vista da Ponte Grande* (fig. 22), afirma:

O temário de Mario Zanini sobe e desce o rio para explorar as margens encharcadas e desoladas ou aquelas mais centrais, junto à Ponte Grande. Ora sai em busca de lugares remotos de trabalho fluvial... ora toma aquelas margens na sua zona recreativa e esportiva, à frente de clubes náuticos, como na tela *Vista da Ponte Grande*, incorporando influências de Cézanne nas cores, em tons castanhos, verdes e azuis, tendo o velho edifício da Associação Atlética aos fundos, datado de 1935. (ZANINI, W., 1976, p. 15)

Na tela *Barcos carregando lenha* (fig. 23), de 1936, observamos a mesma construção de profundidade relativa à obra *Vista da Ponte Grande* (fig. 22). Agora, o tema fluvial com barcos apresenta também figuras humanas. Do mesmo modo que a forma da ponte corta o plano da paisagem, dividindo-o em plano superior e inferior, legado compositivo de Lhote, essa divisão recua e estabelece uma superfície diagonal, na qual os barcos se situam a partir de uma perspectiva lançada de um plano superior. Mario Zanini liberta-se do tratamento convencional da pincelada, tornando-a vigorosa, de textura espessa, enfatizando esse processo da diagonal, agitando elementos da natureza num matizado de meio tons. O primeiro plano da água com os dois barcos é o lugar principal, onde podemos ver uma apreensão mais concisa dos ensinamentos de Van Gogh.

Segundo Brill esta tela apresenta toques cadenciados, fragmentando o toque do pincel:

Na tela *Barcos carregando lenha*, a aplicação da pincelada se torna mais vigorosa, de textura espessa, aplicada em sentido horizontal, acentuando o movimento da água. Contudo, sente-se uma rigidez no manejo do pincel. Se a temática e o modo de aplicar a pincelada (mais do que a cor) lembram Van Gogh, a preocupação de Mario Zanini em captar a incidência da luz sobre os objetos e o registro cuidadoso da graduação cromática, enfatizando o efeito da perspectiva lembram mais a influência *macchiaioli*. (BRILL, 1984 p. 63)



Fig. 24: Mario ZANINI. **Trecho de Linha**. 1939. Óleo sobre tela. Coleção particular

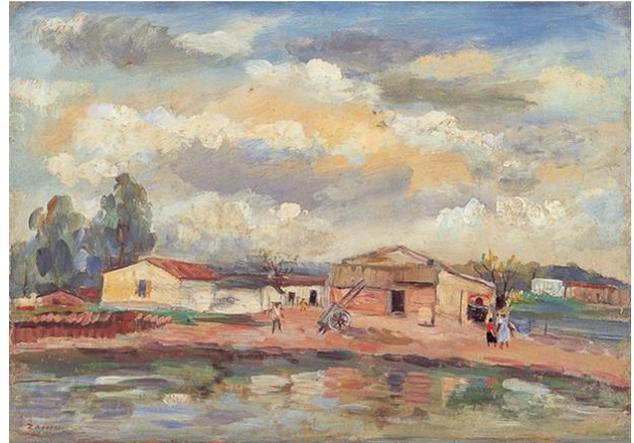


Fig. 25: Mario ZANINI. **Canindé**. 1940. Óleo sobre tela. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Doação MAMSP).

Na tela *Trecho de Linha* (fig. 24), a preocupação de Zanini é dirigida a uma construção volumétrica enfatizada por linhas, nessa obra representada pelos trilhos, que conduzem o olhar do espectador para o fundo da tela. Na realidade, essa composição enfatiza que a passagem do olhar não deve se fixar em nenhum lugar, e é essa estrutura que dá sustentação à tela. Assim, podemos notar maior preocupação com a organização espacial e com o efeito volumétrico de casas e muros. Não se trata de captar o clima e a atmosfera envolvente da paisagem, mas de estabelecer uma conciliação entre esta visão representativa de volume e a nova estrutura espacial racional do pictórico. Mario Zanini busca, nesta tela, uma harmonia de cores, luzes e formas com a plástica espacial, unindo expressividade e construtividade. Cézanne e o cubismo trazem ao artista uma conscientização dos problemas construtivos, elegendo a organização espacial submetida a um organismo de cores e visualidade de mundo. Estes novos conceitos começam a infiltrar-se no meio artístico brasileiro, modificando as características da pintura. Existe, na obra de Zanini, um enfoque emocional que se reflete nas cores ainda terrosas do início dos anos 1930, mas notadamente com um trabalho da construção racional do espaço pictórico. Nesta década de 1940, Zanini havia passado por livros sobre Pablo Picasso, quando recebe o livro *Guernica* de seu amigo Geraldo Ferraz, por literatos como Christian Zervos e pelas leituras do racionalismo de Corot. O livro sobre Giorgio De Chirico apresenta as casas em matéria de volumes tridimensionais, ocupando racionalmente do espaço da tela. A pintura revela a tensão entre seu lado emocional e a formalização estética dos planos e das cores amareladas e terrosas.

Os anos entre 1930 e 1940 nos permitem refletir sobre alguns aspectos artísticos de Mario Zanini, relacionados a pontos característicos da obra de Cézanne, como a construção artística da paisagem como objeto de estudo, aspecto que se reflete tanto na correlação das formas como na percepção da totalidade. Pensamos na percepção da totalidade presente em cada parte da tela, como a identificação da *Stimmung* da paisagem. Nesse sentido, a obra *Canindé* (fig. 25) acompanha a mesma reflexão, situando a mesma estrutura compositiva, na qual aspectos da forma se relacionam de modo equilibrado, porém mais expressivos, acentuando assim uma movimentação de pinceladas colorísticas e luminosas. São as novas estruturas de apreensão da paisagem que Zanini irá mostrar, em sua proposição de um novo olhar para o objeto.

A fase de amadurecimento da pintura de Zanini está situada no final da década de 1940, evidenciando o surgimento do índice iconográfico essencial do artista: as vistas do Rio Tietê, da qual *Canindé* (fig. 25) constitui a primeira referência estética.

A exposição *Classicismo, realismo e vanguarda: pintura italiana no entreguerras*, realizada no MAC USP em 2013, esclarece a expressão plástica do artista:

Sua expressão plástica reflete de sua trajetória, tanto na temática escolhida como na linguagem adotada. Como seus companheiros santelenistas, Zanini não abandonou a figuração mesmo em suas incursões pelo abstracionismo, e os motivos por ele explorados eram os que o circundavam: várzeas, zonas ribeirinhas, toda uma iconografia dos humildes e seus espaços transposta de maneira íntima para a tela. A linguagem que irá expressar essa realidade, por sua vez, se modifica conforme os estudos do pintor. Com formação técnica, mas sem contato direto com as vanguardas artísticas, Zanini alinhou-se ao modernismo mais “comportado” do entreguerras, e se em suas pinturas são notáveis traços do impressionismo e do expressionismo não é por filiação direta a essas Escolas. Sua linguagem artística assemelha-se àquela do grupo Corrente, formação de artistas italianos em oposição ao conformismo do *Novecento*, ao regime fascista e aos problemas formais da abstração, unidos por um expressionismo inicialmente lírico, mas cada vez mais realista, definido pela cor, a luz e a expressão de dramas e paixões da existência. Com eles partilha a característica de grande colorista, que notamos na obra *Canindé*, bem como a gestualidade das pinceladas, característica do expressionismo apropriada pelo pintor, que com proximidade afetiva retrata uma cena cotidiana dos arredores do Tietê, cotidiano que ele partilha, e a construção da perspectiva a partir do próprio desenho que, por sua vez, se constrói pela pincelada e pela cor, mas sem perder seus contornos. (GÓES, 2013)

A linguagem do artista sofre modificações conforme a alteração de seus estudos, fato também mencionado por Walter Zanini, que pontuou as diferenciações, classificando as etapas da produção artística do pintor.

Sobre *Canindé* (fig. 25), Walter Zanini afirma:

Depois, com um pincel mais acelerado, ele refletira nessas águas pequenas casas no descanso de um domingo. Mais insistentemente, entretanto, essas orlas serão ocupadas por lavadeiras, um de seus temas por excelência. São essas algumas amostras de um repertório ecológico identificado por um estilo que pela primeira vez consubstancia a poética visual ao mesmo tempo panteísta e proletária de Zanini. Nota-se nessas composições, em que os referentes procuram se ordenar sob o rigor da depuração, uma confluência de instabilidade atmosférica dos impressionistas e de elementos de emotividade expressionistas que impregnam o registro da cor. (ZANINI, W., 1976, p. 16)

De meados da década de 1930 até o final dos anos 1940, Mario Zanini adensa suas interrogações. As primeiras obras focalizadas mostram um estilo mais intuitivo na construção da paisagem, com a preocupação moderna da construção da profundidade, com as superfícies diagonalizadas. Entretanto, não havia ainda uma luminosidade que caracterizasse sua linguagem. Isso se modifica radicalmente com a compreensão dos preceitos cézannianos de interpretação estética da paisagem. Um organismo de cores, onde tudo está a um só tempo, aliado à intencionalidade situada como *Stimmung*, são apreensões que demonstrarão o adensamento do projeto estético de Zanini, ilustrado pela crítica de Alice Brill e Walter Zanini.

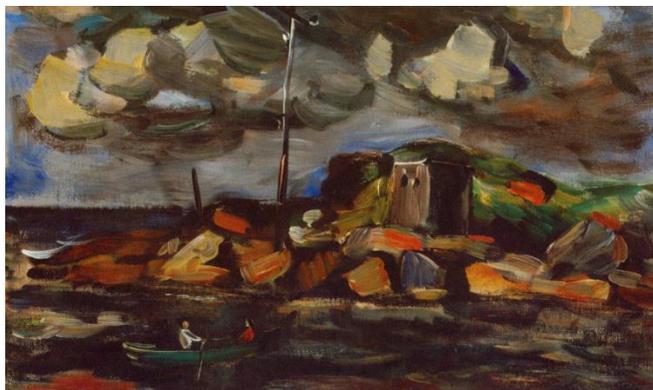


Fig. 26: Mario Zanini. **Marinha Paisagem**. 1940. Coleção Particular.



Fig. 27: Mario Zanini. **Regatas no Tietê**. 1943. Coleção Particular.

A partir da década de 1940, as paisagens passam a ser dotadas de maior intensidade de cor, com efeitos de forte vibração, registrando maior liberdade de formas e luminosidade. As pinceladas apontam para uma gestualidade, na qual figuras humanas e objetos da paisagem

movimentam-se em seus planos, justapondo novos ritmos em sintonias visuais. Esta liberação na cor e no toque, com uma carga de emotividade, pode ser vista em algumas obras.

Em *Marinha Paisagem* (fig. 26), Zanini cria uma interação compositiva com formas de pinceladas largas e cores vibrantes. O resultado é uma paisagem, onde mar e atmosfera acentuam uma visualidade matéria e, sobretudo, expressiva.

Mario Zanini, até os anos 1950, realiza a pintura de marinhas, nas quais o horizonte atmosférico é o campo para incursões de experiências de luz e cores. A paisagem denota uma afiliação a Cézanne, descentralizando o olhar numa ordem convulsa dos elementos que a compõem, com uma preocupação na acentuação da construção espacial da pintura. A estrutura formal leva à construção de um espaço sólido, e a cor é afirmada por meio de suas relações no interior da pintura. Pedras são reduzidas a sólidos geométricos e todos os elementos assumem uma materialidade densa, quase estanque. Todos os movimentos da paisagem parecem responder as proposições dos artistas estudados. As correlações dos elementos formais oferecem outras intencionalidades, o *Stimmung*. A partir das matrizes estéticas, a passagem do tempo também se situa: a cena se transforma e seu tempo é outro. Entre as formas, como as pedras, as casas e os morros, e entre o uso de tonalidades amareladas, Zanini registra essa metafísica.

Segundo Alice Brill, as marinhas de Mario Zanini foram marcantes entre 1940 e 1945:

As marinhas assinalam um tratamento semelhante às de Volpi, nas pinceladas largas e soltas, acentuando a horizontalidade, nos gamas frios, que realçam os matizes amarelos complementares e na inserção de figuras e barcos. (BRILL, 1984, p. 79)

Na tela *Regatas no Tietê* (fig. 27), Zanini trata a paisagem se apropriando da construção espacial cézanniana, na qual os componentes formais organizam o espaço numa estrutura, sem perda da espontaneidade. No primeiro plano, a superfície demarca os movimentos da água. Cortando a cena, a forma horizontal se antecipa ao plano em diagonal que se estende por trás das árvores. Vemos planos abarcando elementos dinâmicos em situações estáticas e a organização da profundidade. As árvores, em suas verticalidades, introduzem um espaço etéreo, entre os primeiros e os últimos planos. Essa espacialidade traz uma atmosfera à paisagem, característica também vista em alguns artistas do Grupo Santa Helena e dos *macchiaioli*, como é o caso de Arturo Tosi.



Fig. 28: Mario ZANINI. *Lerici*. 1950. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

As composições de Mario Zanini datadas de 1950, ano da viagem de Mario Zanini para Itália, tornam-se mais ordenadas, com um enfoque mais racional e a estrutura mais sintética e formalizada. Zanini reinterpreta o assunto, em função de uma organização da composição. Com efeito, os estudos que o artista traz da viagem mostram sua preocupação em aliar sua expressividade cromática a uma sistematização de planos. As aquarelas e óleos resultantes da viagem conservam a emoção do contato direto com a paisagem italiana. Toda sua trajetória anterior, nas pinturas ao ar livre dos anos em que integrou o Grupo Santa Helena, permite que Zanini consiga fixar o essencial do motivo em pinceladas rápidas, realçando a profundidade e tornando a perspectiva realista. Walter Zanini aponta que esta fase dos anos 1950 terá como característica a gradual pureza plástica, na qual a evolução do artista coincide com as tendências abstratas que se impõem sem que, contudo, se desvie das significâncias anteriores¹⁴³. As telas mais geometrizadas demonstram uma sistemática formal embasada em planos sintéticos.

A tela *Lerici* (fig. 28) retrata a pequena cidade italiana da costa balneária, da região da Ligúria, exibindo casas em tons pastéis, preservando o castelo medieval do século XIII, que fora construído por moradores de Pisa. Nesta tela, Mario Zanini trabalha com a cor local da arquitetura da cidade, intercalando formas geométricas claras, de modo a trazer uma vibração

¹⁴³ ZANINI, W., 1976, p. 21.

para o interior da tela, e criar uma espacialidade construtiva. A paleta de cores reduzidas, em tonalidades ocre, beges, marrom-terra e cinzas, concorre com outros fatores, como a apresentação da perspectiva clássica e o cruzamento de formas verticais e diagonais, que estruturam e oferecem base à harmonia da composição. A composição colabora com o pensamento de que a obra foi construída a partir da observação da realidade. Mario Zanini pontua a construção compositiva com algumas formas brancas, que reforçam um caminho de luz na percepção da profundidade, e oferece um equilíbrio racional, diferentemente da expressão do artista, até meados dos anos 1940.

Walter Zanini nos lembra que:

De sua estada na Itália trouxe alguns quadros, esboços de pintura e desenhos. Dessas obras de 1950 vemos apreensões de arquitetura e colorido local. Somando os esforços estruturais de sua obra de fins dos anos 1940, a década de 1950 terá como característica principal uma figuração de gradual pureza plástica. (ZANINI, W., 1976, p. 21)

Após o retorno da viagem, Mario Zanini continuou sua pesquisa em direção a uma expressividade pessoal, na qual o retorno à geometria não finalizou em forma concretista, mas permitiu conservar o gesto e a cor expressionista ao lado da busca por uma síntese, como é o caso da tela *Lerici* (fig. 28). A estrutura da composição de Mario Zanini procura solucionar o movimento das formas, no interior do espaço pictórico, de forma mais racional. Em sua fase de pesquisa formal sempre se sujeitou aos ditames do espaço preexistente, dentro do qual as formas são dispostas e resolvidas através de soluções geométricas e construtivas. A partir da década de 1950, conforme destaca Alice Brill, as telas atestam a evolução de sua obra em direção a uma síntese de forma e de cor. Se essas composições de fachadas se distanciam do tratamento espontâneo das paisagens de outras épocas, suas obras de 1950 confirmam a preocupação do artista em dar continuidade às suas anotações diretas da paisagem, ao lado de sua pesquisa formal.

Alice Brill nos mostra que:

Os estudos que o artista traz da viagem mostram a sua preocupação em aliar sua expressividade expressionista a uma sistematização de planos na composição. Destacam-se estudos em aquarela, que conservam a emoção do contato direto com a paisagem italiana. Nestas manchas nota-se o esforço de anotar as impressões locais como se tratasse de um diário ilustrado; o longo treino de pintura ao ar livre permite fixar o essencial do motivo em pinceladas rápidas e nervosas. Em alguns casos, a perspectiva conserva-se realista, realçando a profundidade, como em *Lerici*. (BRILL, 1984, p. 115)

Ao observarmos o conteúdo da biblioteca, nos livros editados entre 1955 e 1959, notamos que a construção histórica de apreensão de conhecimento literário delineia um princípio norteador de conceitos relacionados tanto a artistas emblemáticos, como Pablo Picasso e Vincent Van Gogh, quanto a artistas pós-modernos da Bélgica, Holanda e Suíça que enfatizam a forma geométrica, e estão na Biblioteca representados pelos livros editados pela De Sikkel. De sua coleção de livros podemos compreender a preocupação de Zanini com uma maior ênfase na forma plástica organizada e geometrizar, em detrimento da ordem social da temática que se apresentava com maior peso na década de 1940. A própria Biblioteca se apropria da construção do pensamento artístico e estabelece sua forma conjuntamente com a construção da obra plástica. A pesquisa formal desta década inclui casas geométricas, que trazem os elementos básicos das composições construtivistas, como uma sequência da série iniciada em 1950, que atesta a busca da síntese da forma e da cor. Essas paisagens de fachadas se distinguem do tratamento das paisagens de outras décadas, obedecendo uma construção racional dos planos, confirmando a preocupação de Zanini em produzir suas obras observando diretamente a paisagem, ao lado da pesquisa formal. Como uma obra aberta, a construção da Biblioteca, nos anos 1950 é uma consequência de seus estudos iniciados em 1945, com livros como *El arte moderno*, de Elie Faure, *Filosofia da arte*, de Hippolyte Taine e *La peinture actuelle*, de René Huyghe. No início da década de 1950, a Biblioteca de Zanini é contemplada com mais de sessenta títulos sobre arte abstrata.

Mario Zanini participou da *V Bienal de São Paulo*, em 1959, com duas obras abstratas. Na ocasião, a representação da Alemanha Ocidental fez-se com obras de artistas como Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rotluff, Hans Hartung, Joseph Fassbender e Hermann Bachmann. A representação trazia à tona o abstracionismo lírico ao lado das expressões construtivistas. Analisando o comportamento da Biblioteca neste ano, ela nos mostra a inserção de livros de artistas do norte europeu como Jack Jefferys, Fernand Stéven, Eugène Laermans, Georges Buysse, Henry Van del Velde, Victor Bourgeois, Jean Donnay, Paul Joostens e Paul Maas, títulos em consonância com o que era exposto em São Paulo, e que coincidiam com aspectos da produção artística de Zanini neste mesmo ano.

A temática persistiu entre os anos de 1960 e 1965, intervalo no qual a Biblioteca continuou a assimilar títulos análogos. Os livros editados em Bruxelas totalizam vinte e cinco volumes, na constante sobre a arte do norte europeu, favorecendo o expressionismo alemão e o abstracionismo lírico.

Notamos algo inerente a todas as obras de Zanini: o senso de equilíbrio das formas é uma qualidade natural. A convivência com os grupos dos quais fez parte, o aprendizado e a pesquisa foram fatores que aprimoraram e confirmaram sua arte. O relacionamento com a cor, entretanto, perpassou por outro caminho, no qual o processo de estudo e aprendizagem foi primordial para o domínio dessa força expressiva. Contudo, com relação à temática, podemos dizer que o interesse pelo assunto social foi uma constante das obras, centradas em figuras do povo. O tema social dos anos 1960 é abordado em cenas de trabalho rural e urbano, bem como cenas da vida cotidiana. Todavia, no gênero paisagem, o que notamos são as análises das composições dotadas de equilíbrio nos elementos da natureza. Conforme surgem as diferenças da pintura e da arte de Zanini, as fases vão se delineando com mais densidade, com o domínio do processo artístico e de seu fazer suplantando a composição, resultando em caracterizações cujas forças expressivas residem na capacidade de marcar o essencial da forma e do movimento.

A atualidade da pintura de Mario Zanini é fato concreto com o passar do tempo, desde seus primeiros anos no Palacete Santa Helena até a atualidade, como vimos em exposições realizadas nesse século. Se por um lado a valorização desses artistas como grupo se fortaleceu, por outro a valorização individual alavancou novos pontos de interrogação sobre cada um dos componentes do Grupo Santa Helena. É preciso salientar que os julgamentos foram feitos *a posteriori*, pois, como pudemos notar, Zanini foi o construtor de seu próprio destino plástico, de sua própria trajetória, com seu retorno sendo efetivado da maneira como ele julgava ser a melhor, para sua arte.

4 O LEGADO DE MARIO ZANINI

A arte deste pintor foi assim descrita por seu sobrinho Ivo Zanini:

E como já aconteceu em inúmeras áreas das artes, em tempos remotos e distantes, a obra de Mario Zanini ainda está à espera de justo reconhecimento, para que possa figurar ao lado dos que contribuíram efetivamente para firmar a autêntica pintura nacional, ainda que alheios/indiferentes às campanhas de marketing promocionais. Porque somente a arte-verdade permanece”. (ZANINI, I., 1981)

Mario Zanini iniciou suas atividades artísticas com a pintura em aquarela de um autorretrato, em 1923. Cinco anos depois, já produzia uma paisagem em óleo. Sua produção artística teve seu apogeu concentrado entre as décadas de 1930 e 1970. O legado de Zanini se conecta com a história da arte recente, com sua arte trazendo leituras e vivências, de forma a levar ao enriquecimento de sua cultura e de seu conhecimento artístico. Mario Zanini foi um dos expoentes do processo de consolidação do modernismo por meio de sua profunda atuação no Grupo Santa Helena. Sua obra pôde ser preservada por esforço da Família Zanini, que doou ao MAC USP parte significativa de suas obras de arte e sua Biblioteca, e pelo Museu, que realizou uma exposição póstuma em 1976, sedimentando a importância deste artista para a pintura paulista e brasileira.

Desde sua exposição individual no MAC USP, outros eventos relacionados à memória de Zanini já foram realizados, como a edição do livro dedicado a ele, de autoria de Alice Brill, em 1984, e a exposição em comemoração ao seu centenário de nascimento, em 2007, na Fundação Armando Alvares Penteado.

A exposição de 1976 foi um momento de reflexão da pintura de Zanini, que atuou como um ponto de apoio, não somente para o entendimento das várias fases do trabalho do artista, mas também como fundamento para a compreensão da própria arte brasileira, após os anos 1940.

Comprendemos que sua arte e suas pesquisas não estão esgotadas, tampouco esquecidas. Sérgio Milliet afirmou, no *Suplemento do Estado de S. Paulo*, em novembro de 1939, por ocasião do 5º *Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, que Zanini era um “artista probo de quem é de se esperar uma obra valiosa”, nos mostrando que a produção do artista já seria evidenciada em seu futuro de legado. Apesar de esparsos, os textos sobre Zanini, publicados após seu falecimento, apontam constantemente para um conjunto de características que auxiliam na identificação de seu legado.

Muito mencionado, o desinteresse de Mario Zanini em sua inserção nos circuitos comerciais pode ser uma chave para essa compreensão: sua recusa em promover-se está menos conectada a um isolamento do que à sua visão sobre arte, sendo a arte um *fazer*. A prática da arte é também a prática do pensamento, reflexão e ação sobre a realidade, e está presente em toda sua obra.

Ao falarmos do personagem Mario Zanini, na arte e na modernidade paulista, observamos a complexidade de sua produção, que abrange todos os gêneros da pintura – marinhas, paisagens interioranas, naturezas mortas e nus –, e diversos suportes, que permearam as artes gráficas, o desenho, a gravura, a monotipia, a arte industrial do azulejo e a cerâmica. A preocupação social do artista nos dá a primazia de classificá-lo como um valor de testemunho das ideias da paisagem de uma época de transformação da cidade de São Paulo. Ele se fez representar pelas suas paisagens urbanas, centrais, suburbanas, interioranas e litorâneas, em seu contato com essa natureza que ele apreendia e manifestava em suas produções.

Zanini foi um artista moderno por excelência, que dedicou sua atenção à materialidade e à valorização das diversas formas de arte, demonstrando seu interesse pela realidade ao seu redor. A coerência faz parte de seu pensar, de seu fazer e de sua construção de mundo. Ele soube ser fiel e estar em sintonia com sua política de vida, afastada de interesses comerciais e de tendências com as quais não se identificava.

Seu legado tem maior peso em sua expressão paisagística, mas devemos também considerar todo o alcance de sua produção e sua biblioteca, que ancorou essa produção artística. Interessada pela realidade ao seu redor e pelo momento presente, a arte de Zanini adquiriu valor de testemunho das ideias e da paisagem de seu tempo, deixando uma herança decididamente moderna. Zanini está ancorado no quadro de uma preocupação estética, permeada pela valoração da nacionalidade, entre as décadas de 1920 e 1930. A paisagem paulista, observada por um pintor de origem humilde, descendente de imigrantes, se constitui em um importante viés de atuação da vida artística e de todo momento histórico. A paisagem para Zanini, tendo em vista a intensidade com que nasce, as raízes que planta e que determina todo um encaminhamento da expressão criativa, não podia deixar de ser a tônica constante e contínua de suas pesquisas, num campo que se revelou com infinitas possibilidades para ao artista¹⁴⁴ e que se constituiu em seu maior legado em expressividade artística.

A exposição de 2007, realizada na FAAP, com curadoria de Daisy Peccinini, comemorou os 100 anos do nascimento do pintor, e apresentou o olhar do artista nas várzeas

¹⁴⁴ Cf. GONÇALVES, 1974.

dos bairros operários, como Cambuci, Móoca e Brás. Seu olhar também transitou em territórios do centro da cidade como a Praça Clóvis Beviláqua (fig. 16), o Vale do Anhangabaú, o Parque Dom Pedro, a Avenida 9 de Julho, entre outros. Mario Zanini se destacou dos demais artistas da modernidade paulista atuantes nas décadas de 1930 e 1940, por seu perfil intelectual, com conhecimento sobre literatura, música e história da arte. Seu conceito de arte humanista, cujas raízes são os pintores do Renascimento italiano, fez com que ele desenvolvesse, com o espírito da modernidade, um olhar ao cotidiano da cidade, não apenas emocional ou de registro, mas com uma exigência de maior amplitude em suas composições. Consequentemente, os valores cromáticos, típicos da linguagem da pintura, alcançaram um alto grau de qualidade, assim como a construção de espaços. Outros elementos emergiram à sua produção, como os ideais socialistas. Nesse sentido, Zanini foi um homem do povo, que olhou o povo, seja no trabalho cotidiano, nas diversões ou nas devoções.

A obra de arte de Zanini transcende sua época, seu momento histórico. Procuramos mostrar a insuficiência da leitura unilateral de sua produção artística e a importância de inseri-la no momento histórico de sua criação, bem como a necessidade de analisar os fatores coletivos e sua interdependência. Assim, a obra ultrapassa sua pura dimensão estética para tornar-se um testemunho direto de sua vivência, na medida em que transmite uma visão de mundo, que pode dialeticamente ser considerada individual e coletiva¹⁴⁵.

A Biblioteca de Mario Zanini vem corroborar seu trabalho artístico e sua atuação, tanto nos grupos dos quais fez parte, como em sua vida dedicada ao reconhecimento da profissão de artista, participando de sindicatos e associações. Seu legado não pode somente ser descrito nos títulos de suas obras, conjugadas aos livros de sua Biblioteca. O pintor nos oferece também um questionamento aberto a múltiplas interpretações, como a intencionalidade do artista, ao optar por uma linguagem que deixou de ser figurativa, no momento em que a figuração estava contemplada pelos modernistas como revolucionária, em relação aos acadêmicos, e caminhou para a abstração, mas dela rapidamente se divorciou, realizando uma conversão ao figurativo novamente, no exato momento em que a abstração era a tendência predominante e revolucionária.

O legado físico, atestado pela doação perpetuada ao MAC USP, abarcou as obras artísticas e literárias. Entretanto, o legado intelectual ainda será melhor investigado com pesquisas que tratem das influências advindas de diversas fontes, como a colonização italiana,

¹⁴⁵ Cf. BRILL. 1983.

os *macchiaioli*, as atividades profissionalizantes nos sindicatos e associações, os estudos sobre a produção do conhecimento do Grupo Santa Helena e o processo do Retorno à Ordem.

Não estão esgotadas as possibilidades de interpretação da obra de Zanini, à luz do processo poético da construção de sua Biblioteca. A necessidade vital de sua expressão fez com que Zanini tenha atualmente uma representação artística significativa, com múltiplas obras em diversos acervos museológicos e coleções particulares. Entender essas obras, a partir de sua história, passa pela compreensão do esforço de superação, com o qual o artista sempre conviveu. Suas faturas são o exemplo de que nada pode silenciar um artista verdadeiro, nem as doenças, nem mesmo seu fim, pois, dialeticamente, aqui é o início.

A partir da observação de algumas telas, podemos inferir algumas distinções na apresentação da paisagem, de acordo com a cronologia da pintura. Estamos reforçando a ideia de que a Biblioteca, as pesquisas e as leituras propriamente ditas se constituíram em fator para os fundamentos dessas transformações de linguagem. As paisagens de teor impressionista, as telas cubistas da década de 1950 ou até os azulejos figurativos de 1959, nos delineiam uma modificação até o realismo e o lirismo, tendências que, apesar de dialeticamente diferenciadas, não se opõem dentro do universo de Mario Zanini.

Mario Zanini foi um artista sempre exigente, que não fazia concessões. Ou bem concluía sua obra ou a retrabalhava. Desenvolveu um estilo perfeccionista e incansável, almejando o melhor de sua técnica e de seu sentido. Segundo seu sobrinho, o jornalista e crítico de arte Ivo Zanini, sua produção foi limitada, mesmo com os cinquenta anos de trabalho de contínua ação, por razão desta exigência de perfeição. A situação precária de recursos econômicos não foi suficiente para alterar esse conceito. Sua preocupação central se limitava à venda alguma obra para custear suas telas e tintas. Como pesquisador dificilmente se contentava com os resultados obtidos, mas expressou a paisagem e a brasilidade com grande realismo, razão pela qual podemos compreender o artista como um dos que melhor traduziu nossa terra em sua obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição desta tese é que a Biblioteca de Mario Zanini se encontra diretamente correlacionada com a obra produzida pelo artista durante sua carreira. Elaboramos uma reflexão sobre a linguagem pictórica de Mario Zanini, enfocando o gênero paisagem, com um recorte das influências advindas de livros de sua Biblioteca. Em vista disso, sentimos a necessidade, como uma resposta a essa questão, de designar uma interpretação de algumas obras artísticas de Zanini, à luz de três livros escolhidos para exemplificar a estrutura conceitual do pensamento estético do artista: *Cézanne, Tratado del Paisaje* e *Van Gogh*.

O livro sobre Vincent Van Gogh traz uma biografia do artista e pranchas ilustrativas de sua obra, com o tema da paisagem fluvial que remete à tela de Mario Zanini, *Barcos carregando lenha* (fig. 23), de 1936. Esta tela, com figuras humanas e matizes das cores em tons mais suaves, é uma demonstração de que Zanini libertou-se do tratamento convencional na aplicação da pincelada, apresentada nessa obra de maneira mais vigorosa e espessa, aplicada em horizontal, reforçando o movimento da água.

O livro sobre Cézanne apresenta pranchas com diversas telas e seu ideário nos leva à obra *Trecho de Linha* (fig. 24), que demonstra uma preocupação com a organização espacial e com o volume das casas e muros. Nesta obra de Zanini, além do enfoque emocional, há um elo racional dessa ideia com o espaço pictórico. Assim como Cézanne, Mario Zanini buscou a harmonia das cores com a racionalização do espaço plástico, pintando a emotividade tensionada por uma estrutura mais construtiva. A pintura de Zanini tornou-se mais intelectualizada, introduzindo novos conceitos de volume e de organização do espaço. A lição de Cézanne para Zanini é a pintura como um problema a ser solucionado, e como afirmaria Picasso a respeito: “novos conceitos na construção espacial pelas relações com o organismo de cores”.

O livro *Tratado del Paisaje*, de André Lhote, responde as questões sobre a perspectiva da paisagem. Os capítulos deste livro, assinalados por Zanini, estão relacionados à arte e à natureza. A arte não copia a natureza, mas apreende os seus princípios plásticos puros, extraindo dela suas mais profundas leis, com o artista sendo sempre tributário dessa natureza. Os trechos sublinhados recomendam procedimentos plásticos que estão presentes na pintura de Zanini, como as cores vibrantes e a liberdade no pincel. A preocupação do artista, no momento da leitura deste tratado, estava relacionada à representatividade da obra em si e aos problemas de estruturação.

Compreendemos a paisagem a partir do conceito de Georg Simmel, por meio da *Stimmung*, que perpassa por todos seus detalhes, mas que somente encontra seu significado no todo. Dialeticamente, a *Stimmung* não existe em cada detalhe da paisagem, mas também não é o resultado de suas somas. Para Simmel, a paisagem nasce quando uma ampla dispersão de fenômenos naturais converge para um tipo particular de unidade. O suporte mais relevante desta unidade é o que se rotula de *Stimmung* da paisagem. Simmel faz uma analogia ao texto literário do poema, no qual o sentimento se situa em seu interior, mas que não é somente nem poema, nem sentimento. Inextricavelmente, a paisagem, como o poema, é totalizada por todos seus detalhes, mas não existe em nenhum deles separadamente. O sujeito pensante é o ser que dá significado à paisagem. Existe a natureza, existe o sujeito, mas somente haverá a paisagem se esse sujeito oferecer uma fisionomia a essa natureza. Na análise de Simmel, a arte pictórica é o caminho para que a paisagem se desvincule de ser uma impressão das coisas naturais dadas e, quando imbuída da *Stimmung*, passe a ser uma unidade em si mesma.

Para Simmel, o artista é o criador da paisagem, dando significado à imagem captada do natural. As paisagens de Zanini foram primeiramente criadas no momento da apreensão delas mesmas enquanto arte, e depois enquanto cultura, refletida na formação da própria Biblioteca. Frisamos, nesta questão, que os três livros escolhidos se constituem num recorte aglutinador, com a capacidade de serem indicadores de três ideias (a cézanniana, a vangoghiana e a síntese da paisagem) que se permitem serem lidas no percurso artístico pictórico de Zanini.

A construção da linguagem artística reflete o próprio conceito de cultura que compõe o universo de qualquer artista. Podemos dizer que a obra de arte nos oferece o acesso à expressão de aspectos da experiência alojada no artista, de um olhar e de um pensamento das suas vivências. Então, no presente estudo, fizemos o exercício de observar a obra de arte como presença da linguagem artística, como estrutura e repertório constituintes desse tipo de comunicação e como acesso aos sentidos da cultura, que refletem, nos códigos inscritos na matéria, o estar no mundo do artista. Se a linguagem artística reflete a cultura do artista, procuramos, com a pesquisa, entrelaçar a construção da linguagem pictórica com um arcabouço conceitual literário, desenhado pela própria formação da Biblioteca de Mario Zanini.

Nossa matriz de fundamentação nos permite relacionar a *Stimmung* e sustentar a paisagem de Zanini. Para responder sobre essa matriz conceitual, nos deparamos com a paisagem que representa os arredores da cidade de São Paulo. Essa paisagem que Zanini experienciou, viveu, leu e finalmente pintou é aquela que define a produção realizada durante os anos do Grupo Santa Helena. Zanini pôde nos mostrar a mudança do objeto “paisagem”, identificando São Paulo com suas atmosferas bucólicas, para que, em seguida, pudéssemos

apreender a cidade industrializada. Seu conceito de paisagem é uma compreensão que situa a cidade com as nuances dos cursos d'água do Rio Tietê, com os aspectos de sua economia para, no fim desta mesma década, nos mostrar a paisagem urbana do Vale do Anhangabaú. As paisagens de Zanini são imagens que nos apresentam uma perenidade, uma vez que sua linguagem de representação nos mostra a transformação do rural para o urbano, num processo paisagístico irreversível da cidade.

Em suma, esse é um processo no qual os artistas registram, representam e agem sobre a paisagem, para produzir uma arte relacionada com o espaço que nos circunda.

O contexto desta pesquisa buscou refletir sobre o processo de organização do conhecimento artístico de Mario Zanini, ancorado em conceitos literários advindos da formação de sua Biblioteca particular. Sem a crítica de Alice Brill e de Walter Zanini não teríamos a compreensão, nem a possibilidade de entrelaçar o processo de formação da Biblioteca, aliado ao processo de criação artística.

Nesse sentido, com a realização de uma exposição póstuma, em 1976, Walter Zanini nos proporcionou o estudo da caracterização das cinco fases da produção artística de Mario Zanini, desvelando seu processo criativo.

Segundo Walter Zanini, a inclinação artística de Mario Zanini era precoce. O artista utilizava, desde 1922, a aquarela para realizar estudos de quadros antigos. Anos depois, em 1929, partiria para a pintura de naturezas-mortas. Sua primeira fase artística passou por estas criações precoces até o final da década de 1930, quando realizava uma pintura mais amadurecida. Nessa época surgiu o seu índice iconográfico essencial, com as vistas do Rio Tietê. Posteriormente, as margens do rio seriam ocupadas por lavadeiras e por outros tipos de trabalhadores. Essas conotações e ambiência serão regidas pela condição de origem do pintor e de todos os participantes do Grupo Santa Helena.

O segundo momento acontece até o ano de 1948, quando observamos uma evolução nos procedimentos de linguagem, com as cores ganhando uma maior dosagem de luz e o grafismo se tornando mais vibrante e sintético.

Walter Zanini pontua que, por volta de 1950, nos anos imediatamente posteriores à sua produção no Grupo Santa Helena, surge o ícone indicativo de sua nova pesquisa formal, tributária da disciplina de refinamentos técnicos, como em André Lhote e Georges Braque, aliada a novos refinamentos da cor, porém com forte inspiração pessoal. Essa terceira fase, tomada por um rigor geométrico, apresenta forte e visceral impregnação popular.

A quarta fase artística de Mario Zanini encontra-se representada entre os anos 1950 e 1960, com a evolução de seus procedimentos artísticos coincidindo com as tendências abstratas, mas sem se desviar das significâncias anteriores.

Na década de 1960 tem início a quinta fase artística de Zanini, que após efetuar sua busca pela essencialização plástica, o artista decide retornar para o interior de sua própria obra e ao modelo figurativo inicial de trabalho.

Após realizar esse primeiro levantamento, Walter Zanini apela para que outros estudiosos prossigam com a análise de obra de Mario Zanini. Alice Brill, anos depois da pesquisa e exposição realizadas por Walter Zanini, decidiu levar a efeito um novo estudo, que complementaria esse enfoque. A crítica de arte destaca o esforço de Walter Zanini em reunir a coleção de obras de arte de Mario Zanini para expô-las no MAC USP. Partindo das cinco fases descritas por Walter Zanini, Brill salienta que seu propósito é reavaliar a obra de Mario Zanini e atestar a importância de sua contribuição no contexto da consolidação do modernismo, prestando assim uma homenagem ao seu amigo. Acatando a sugestão de Walter Zanini, Brill nos proporciona um estudo pormenorizado sobre a pintura de Mario Zanini.

Suas cinco fases também estão alicerçadas nas ideias de Walter Zanini e são confirmadas em linhas gerais. Brill define a primeira fase artística de Mario Zanini com o título *Anos de formação*, relatando seus primeiros anos de formação artística, com acontecimentos importantes, como o encontro com Hugo Adami e Paulo Rossi Osir em 1927.

A segunda etapa, entre os anos 1930 e 1940, Brill nomeia como *A caminho da maturidade*. Esses anos coincidem com a formação do Grupo Santa Helena e com o fortalecimento do modernismo. No final dessa etapa, o desenvolvimento da linguagem pictórica pessoal de Zanini já pode ser marcada por seu índice iconográfico das margens do Rio Tietê, com a evidência de toques de Vincent Van Gogh em suas telas.

A terceira fase, a *Maturidade*, acontece entre 1940 e 1948, quando cada artista santelenista se envereda por soluções individuais diferenciadas. Aqui são evidenciados os procedimentos de Paul Cézanne, a preocupação com o espaço volumétrico e a organização espacial. A cor aparece com maior intensidade e, por vezes, com grande vibração.

Nas décadas de 1950 e 1960, a quarta fase intitulada *O conflito: entre a figuração e a abstração*, denota uma tensão entre os procedimentos figurativos e as novas tendências abstracionistas. Todavia, somente em casos muito especiais e isolados Mario Zanini desligou-se de sua temática figurativa. Porém, essas incursões no domínio do informal não excluíram suas pesquisas do natural, atividade que o artista nunca abandonou.

A quinta etapa, *O retorno*, é caracterizada por uma volta deliberada à linguagem figurativa espontânea e direta. Mario Zanini realiza um retorno à expressividade ingênua e emotiva de sua temática, calcada no contato direto com o real.

Desse modo, elencamos essas fases aos três artistas, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e André Lhote, exemplificados em seus livros como partes significantes do todo da Biblioteca de Mario Zanini, com a qual foi possível estabelecer uma compreensão dos paradigmas das fases e os conceitos identificados no Percurso Visual.

A pesquisa também examinou a trajetória do artista e sua atuação no meio artístico. Tratamos da questão do artista Paulo Rossi Osir e de sua influência para o Grupo Santa Helena, tanto com as exposições organizadas, quanto com sua biblioteca particular. Levantamos a premissa que fundamentou a questão conceitual da paisagem para o artista, poética que perpassou por toda a obra artística do pintor e que o consagrou como um paisagista que versou sobre a questão da consolidação da modernidade paulista, junto a outros artistas e intelectuais. Os livros escolhidos foram os princípios norteadores, uma vez que a Biblioteca foi evidenciada como instrumento de construção de estética e de processos artísticos do artista. Nesse sentido, o Percurso Visual, apresentado no terceiro capítulo, nos proporcionou uma visualidade dos conceitos sobre a arte de Mario Zanini, permitindo que pudéssemos observar as características principais e diálogos possíveis entre a obra de Zanini e os conceitos dos artistas dos três livros escolhidos. O ensaio mostrou as medidas possíveis de entrelaçamento entre as produções, os livros e a Biblioteca como um todo, buscando a introdução de um novo viés ao entendimento da arte de Mario Zanini, em seu espectro de atuação artística, aguardando que a Biblioteca tenha o *status* de agente identificador nos estudos relacionados à arte moderna paulista.

Observamos a biblioteca como um fenômeno situado entre a paisagem natural que é vista, e, a partir deste “ver”, ela se torna o motor propulsor de um “pensar”, que proporciona a produção de uma linguagem artística com valores diversos daquela que havia sido anteriormente realizada. Zanini insere um novo valor à paisagem dos arredores da cidade de São Paulo, depura-a, e possibilita um percurso imagético, que nos mostra uma nova poética expressiva na pintura e o cenário de uma nova urbanização que se processava no ambiente paisagístico da cidade.

No entanto, é fundamental afirmar que os livros foram exemplos da mentalidade moderna, pois comportavam um discurso que se alinhava ao que era pretendido naquele momento, criando uma nova relação entre a arte e a paisagem dos arredores da cidade. A autoexpressão de Zanini se construiu por meio da interpretação e da arte oriunda das pesquisas de Cézanne e de seu olhar que pensa a paisagem, pelos escritos de Lhote, que retratam a

paisagem a partir das vanguardas históricas, e por Van Gogh, que produziu uma obra cuja temática não era algo exterior a sua vivência.

Foi nosso propósito superar qualquer pressuposto de uma biblioteca de arte formada pela arbitrariedade ou aleatoriedade. A partir dessa coesão, encontrada na Biblioteca de Zanini, elencamos três unidades que pudessem desvelar o elemento aglutinador, que reunisse os títulos em consonância com seu tempo histórico, no ambiente de fortalecimento da arte moderna. A Biblioteca de Mario Zanini trabalha as reflexões da arte moderna dos anos 1930 e 1940 e a supremacia do gênero da paisagem para esses pintores que agremiavam no Grupo Santa Helena. Temos o conceito de que a biblioteca é composta por títulos que indicam uma nova posição artística e autônoma, em relação à arte acadêmica do século XIX. Ela foi pensada e construída por Mario Zanini, um artista que tinha a percepção de recriar paisagens urbanas e suburbanas, assim como a vida cotidiana das populações que viviam na periferia da cidade grande. Seu mérito foi descortinar uma poética moderna da paisagem paulistana.

Mario Zanini foi um pintor humanista em seu tempo, que trabalhou pela construção da modernidade. Sua ação artística e sua prática são indicadoras do conhecimento e da emotividade que foram entendidos e transformados em arte. Construiu uma fortuna plástica desprendida de interesses em bens materiais, vivendo de forma despojada, numa simplicidade natural. Sua coleção artística e sua importância enquanto paisagista foram notadas pela crítica, ainda em vida, como fontes de sensibilidade e qualidade.

Atualmente, com a história nos apontando, *a posteriori*, o esquecimento de alguns desses artistas, as pesquisas poderão paulatinamente resgatar e recontar essa história com novos olhares. As razões da escassez de pesquisas sobre bibliotecas de artistas, do Grupo Santa Helena e de suas exposições ainda merecem alguma elucidação, para que esta temática seja devidamente investigada e seus principais pontos de interrogação solucionados. Nesse sentido, a presente pesquisa procurou aproximar-se de uma questão que há muito vinha habitando essa pesquisadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mario de. **O artista e o artesão**. Brasília: UnB, 1938. Aula inaugural do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
- _____. Esta Família Paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 02 jul. 1939.
- _____. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ARANHA, Carmen S. G. Exercícios do olhar no MAC USP. In: AJZENBERG, Elza (Org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC USP, 2004. p. 83-95.
- _____. **Exercícios do olhar**: conhecimento e visualidade. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- _____. O olhar criador a partir de Merleau-Ponty. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 378, out. 2011.
- _____. ReVer Cézanne. **Revista USP**, São Paulo, n. 93, p. 178-186, mar. 2012.
- _____. BRITO, Amaury; ROSATO, Alex. Cultura artística e visual: conceitos e estratégias para uma aproximação. SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO, 21., 2008. Montenegro. **Anais...** Montenegro: Fundarte, 2008. p. 10-15. Disponível em: <<https://aspraticascorporaisdogaucho.files.wordpress.com/2013/09/anais-do21c2ba-seminc3a1rio-nacional-de-arte-e-educac3a7c3a3o.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Salvación y caída del arte moderno**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- _____. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. **História da arte italiana**: de Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2005

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Tempo Social**, v. 17, n. 1, p. 135-158, jun. 2005.
- BALESTRERI, Laudete. **Caderno didático**. Santa Maria: UFSM, s.d.
- BARTALINI, V. **Natureza, paisagem e cidade**. São Paulo: FAU USP, 2013.
- BATISTA, Martha Rossetti. Novas propostas do período entreguerras. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Do modernismo à Bienal**. São Paulo, 1982. p. 5-10.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.
- BERNARD, Émile. Paul Cézanne. **Ars**, v. 7, n. 14, p. 16-19, 2009.
- BORTOLUCI, Lauci. **A biblioteca de Paulo Rossi Osir: coleção e arte**. 2007. 215 f. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BRILL, Alice. Os 50 anos do Grupo Santa Helena. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 dez. 1976.
- _____. Um quadro de Mario Zanini. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 dez. 1983.
- _____. **Mario Zanini e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CASA DO ARTISTA PLÁSTICO DE SÃO PAULO. **81 pinturas de Mario Zanini**. São Paulo, 1962.
- CATTANI, Icleia Borsa. **A arte moderna no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A história da arte no Brasil: uma entrevista com Annateresa Fabris. **Locus**, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 7-14, jan./jun. 1997.
- DE GRADA, Raffaele. **I macchiaioli**. Milano: Fabbri, 1967.
- DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DEGAND, Leon. **Do figurativismo ao abstracionismo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949. Catálogo de exposição.
- DERRIDA, Jacques. **La verdade em pintura**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- DICIONÁRIO Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- DUARTE JÚNIOR, João. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papirus, 1994.
- DÜTCHING, Hajo. **Paul Cézanne, 1839-1906: nature into art**. Köln: Taschen, 1994.
- ELGAR, Frank. **Picasso: époques bleue et rose**. Paris: Hazan, 1956.
- FABRIS, Annateresa. Realismo versus formalismo: um debate ideológico. **Baleia na rede**, v. 1, n. 7, p. 310-327, dez. 2010.
- FERNANDES, Ana Avelar. **Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado**. 2012. 344 f. (Tese de Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FERRAZ, Geraldo. **Guernica: poema vozes do quadro de Picasso**. São Paulo: Massao Ohno, 1962.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.
- FREITAS, Patricia Martins Santos. O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940). **Urbana**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 1-19, 2011.
- _____. **O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista: (1930-1940)**. 2012. 183 f. (Dissertação de Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- FRY, Roger. **Cézanne: a study of his development**. New York: The Macmillan Co, 1927.
- GALERIA DE ARTE CENTRO CULTURAL BRASIL-ESTADOS UNIDOS. **Mario Zanini: pinturas**. São Paulo, 1968.
- GÓES, Maria Lívia. Mario Zanini. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Cur.). **Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras**. São Paulo: MAC USP, 2013. Catálogo de exposição.
- GOMES, Mario. S. A obra do pintor Mario Zanini. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 set. 1984.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. **Mario Zanini**. São Paulo: Grifo Galeria, 1974. Catálogo de exposição.

_____. Movimento moderno nas artes plásticas: segunda metade dos anos 30. In: MUSEU LASAR SEGALL. **Os salões: da família artística paulista, de maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.** São Paulo, 1976.

_____. Mário de Andrade e a pintura da Família Artística Paulista. In: SILVA, Lucia Neiza Pereira da (Org.). **Mário universal paulista: algumas polaridades.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1997. p. 51-60.

GRIFO GALERIA DE ARTE. **Mário Zanini.** São Paulo, 1977. Catálogo de exposição.

JOURDAIN, Francis. **Cézanne.** Paris: Braun, 1948.

KOSSOVITCH, Leon. As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método. **Discurso,** São Paulo, v. 1, n. 1, 1971. p. 83-94.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

LHOTE, André. **Tratado del paisaje.** Buenos Aires: Poseidon, 1943.

LIPAI, Alexandre. **Mário Zanini.** São Paulo: FAU USP, 1967.

MAGALHÃES, Fábio. Os anos trinta e as artes plásticas. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Do modernismo à Bienal.** São Paulo, 1982. p. 11-13.

MATHEY, François. **Van Gogh.** Paris: Hazan, 1956.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MILLIET, Sérgio. **Pintura quase sempre.** Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

_____. Introdução. In: DEGAND, Leon. **Do figurativismo ao abstracionismo.** São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949. p. 19-21.

_____. **Diário crítico.** São Paulo: EDUSP, 1981.

MOTA, Carlos Guilherme Santos Seroa da. Modernidade e cultura: o Grupo Santa Helena. In: CAMPOS, Candido Malta (Org.). **Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade.** São Paulo: SENAC, 2006. p. 187

MOTTA, Flávio L. A Família Artística Paulista. **Revista do IEB,** São Paulo, n. 10, p. 137-154, 1971.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Uma seleção do acervo na Cidade Universitária.** São Paulo, 1983. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **O Grupo Santa Helena**. São Paulo, 1995. Catálogo de exposição.

MUSEU LASAR SEGALL. **O modernismo**. São Paulo, 1975. Catálogo de exposição.

_____. **SPAM e CAM: Sociedade Paulista de Arte Moderna e Clube dos Artistas Modernos**. São Paulo, 1975. Catálogo de exposição.

_____. **Os salões: da família artística paulista, de maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo**. São Paulo, 1976. Catálogo de exposição.

_____. **As Bienais e a abstração: década de 50**. São Paulo, 1978. Catálogo de exposição.

NATAL, Caion Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.24, n.2, maio 2016.

NICOLAU, Evandro Carlos. Alguns aspectos da paisagem na arte. In: CANTON, Kátia (Org.). **Poéticas da natureza**. São Paulo: MAC USP, 2009.

_____. **Paisagem, telurismo e fotografia contemporânea**. São Paulo: [s.n.], 2015.

OLIVEIRA, Rita. A Bienal de São Paulo impacto na cultura brasileira. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 18-28, jul./set. 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

PECCININI, Daisy (Cur.). **Grupo Seibi – Grupo do Santa Helena: década de 35 a 45**. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 1977. Catálogo de exposição.

_____. (Cur.). **Centenário 1907-2007: Mario Zanini: territórios do olhar**. São Paulo: MAB-FAAP, 2007. Catálogo de exposição.

_____. **Mario Zanini: um pintor humanista da modernidade paulistana**. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 27., 2008, Salvador. **Anais...** Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.

_____. **Modernismo brasileiro**. São Paulo: MAC USP, s.d. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculooxx/modulo2/modernismo/index.html>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

PEVSNER, Nikolaus. **Las academias de arte: pasado y presente**. Madri: Cátedra, 1982.

PICKVANCE, Ronald. **Van Gogh**. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2000. Catálogo de exposição.

PINACOTECA DO ESTADO. **Osirarte**: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani. São Paulo, 1985. Catálogo de exposição.

PINHEIRO, Valter Cesar. Um paradoxo irreparável, ou o papel do artista e do intelectual segundo Mário de Andrade. In: SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 3., 2013, Uberlândia. **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, 2013.

PRÊMIO LEIRNER DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1958, São Paulo. **Helou Mota, Marianne Peretti, Aldo Bonadei, Carmelio Cruz, Mario Zanini, Raimundo Nogueira, Oswald de Andrade Filho**. São Paulo: Galeria de Arte das “Folhas”, 1958. Catálogo de exposição.

PRÊMIO LEIRNER DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1960, São Paulo. **Italo Cencini, Anatol Wladislaw, Mario Zanini, Edith Jimenez, Antonio Henrique Amaral**. São Paulo: Galeria de Arte das “Folhas”, 1960. Catálogo de exposição.

RIBEIRO, Niura Aparecida Legramante. **Rossi Osir**: artista e idealizador cultural. 1995. 2 v. (Dissertação de Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. Rossi Osir e a crítica de arte. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). **Crítica e modernidade**. São Paulo: ABCA, 2006. p. 55-72.

ROSSI, Paulo C. **Exposição de arte moderna italiana trazida a São Paulo pelo architecto Paulo C. Rossi**. São Paulo: Salão do Clube Comercial de São Paulo, 1920. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE, 1., 1941, São Paulo. **Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias**. São Paulo: Feira Nacional de Indústrias, 1941. Catálogo de exposição.

SALZSTEIN, Sonia. Ruptura e continuidade no modernismo brasileiro. In: MILLET, Maria Alice (Coord.). **Coleção Nemirovsky**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003. p. 121-179

SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. **Filosofia da Práxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

SILVA, Vivian Portela. **Grupos do impressionismo italiano**. Disponível em: <<http://arteeuropeiadevanguarda.blogspot.com/>>. Acesso em: 4 out. 2017.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, Paris, n. 2, p. 1-18, 2013.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Covilhã, UBI, 2009.

_____. Filosofia da Paisagem. In: BARTALINI, Vladimir. **Paisagem textos, 1**. São Paulo: FAU USP, 2013. p. 19-27.

VIEIRA, José Geraldo. **Mario Zanini**: pinturas. São Paulo: Galeria Vocacional, 1964. Catálogo de exposição.

ZANINI, Ivo. A arte-verdade do pintor Mario Zanini. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 ago. 1981, Ilustrada, p. 23.

ZANINI, Walter. **Mario Zanini (1907-1971)**. São Paulo: MAC USP, 1976. Catálogo de exposição.

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

_____. **O Grupo Santa Helena**. São Paulo: MAM, 1995. Catálogo de exposição.

_____. O Grupo Santa Helena e presença do artista proletário. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 3, n.3, p. 103-108, 1995.

_____. Considerações preliminares sobre a História de Arte no Brasil. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume, 2013. p. 306-311.

ZERVOS, Christian. **Pablo Picasso**. Milano: Ulrico Hoepli, 1937.

ANEXO A: BIBLIOTECA DE MARIO ZANINI (EM ORDEM CRONOLÓGICA, PELA DATA DE EDIÇÃO)

- AMARAL, Tancredo do. *História de São Paulo*. São Paulo: Alves, 1895.
- NATALI, Giulio; VITELLI, Eugenio. *Storia dell'arte*. Torino: Sten, 1909.
- RIBEMONT-DESSAIGNES. *Utrillo ou L'Enchanteur des rues*. Genève: Skira, 1909.
- BELLANGER, Camille *A arte do pintor*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. (Com assinatura).
- BESSION, George. *Marquet*. Paris: Braun, 1910.
- ENLART, Camille. *Le Musée de sculpture comparée du trocadéro*. Paris: Renouard, 1911.
- MICHEL, André. MIGEON, Gaston. *Le Musée du Louvre*. Paris: Renouard, 1912.
- SAPORI, Francesco. *Giovanni Costa: Maestri Dell'Arte*. Torino: E. Celanza, 1918.
- SAPORI, Francesco. *Giuseppe Pellizza: Maestri Dell'Arte*. Torino: E. Celanza, 1920.
- BARREIRA, João. *A arte grega*. Lisboa: [s.n.], 1923.
- LOMBARDINI, Achille. *Anatomia Pittorica*. Milano: U. Hoepli, 1923.
- FORNARI, Ugo. *La fabbricazione di vernici, lacche, mastici, ceralacche, inchiostri da stampa*. Milano: U. Hoepli, 1925.
- VAN DONGEN. Paris: Floury, 1925.
- SALMON, André. *Modigliani*. Paris: Des Quatre Chemins, 1926.
- BERNARD, Charles. *Van Dyck*. Bruxelles: Kryn, 1927.
- RAYNAL, Maurice. *Anthologie de la Peinture en France: de 1906 a nos jours*. Paris: Montaigne, 1927. (Com assinatura. Aquisição em 1944).
- GARNERI, Augusto. *The Ornament*. Firenze: Officina della Stampa di Mealli e Stianti, 1928.
- GARNERI, Augusto. *L'Ornato: Vademecum per architetti, blasonatori, calligrafi, ceramisti, cesellatori, decoratori, disegnatore, ebanisti, ingegneri, mosaicisti, orefici, pittori, scultori, ecc. 3000 motivi antichi e moderni di alfabeti, amorini, armi, aquile, capitelli, cartelle, cartocci, centauri, cornici, emblemi, fasce, festoni, fregi, grifoni, leoni, mensole, mascheroni, nastri, pavimenti, simboli, soffitti, trofei, ecc.* Firenze: Officina della Stampa di Mealli e Stianti, 1928.
- BERTRAM, Anthony. *El Greco: the world's masters*. London: The Studio, 1929.
- CASSOU, Jean. *Raoul Dufy: Poète et Artisan*. Genève: Skira, 1930.
- TURIQUE, Marcelle Beer de. *Raoul Dufy*. Paris: Floury, 1930. (Dois exemplares).
- COLASANTI, Arduino. *Donatello*. Paris: Cres, 1931.
- BELMONTE. *Assim falou Juca Pato*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1933.

FIERENS, Paul. *H. V. Wolvens*. Anvers: De Sikkel, 1933.

GALLINA JUNIOR, Luiz. *Desenho decorativo geométrico*. São Paulo: [s.n.], 1933.

MOREAU-VAUTHIER, Charles. *La Peinture*. Paris: Hachette, 1933.

ROCKER, Rudolf. *Nacionalismo e Cultura*. Buenos Aires: Iman, 1933.

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*. Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1934.

BAUMGART, Fritz. *Italianische Kunst*. Berlin: Atlantis-Verlag, 1936.

LO DUCA. *Giorgio de Chirico*. Milano: U. Hoepli, 1936.

FERRAZ, Geraldo. *Guernica*. São Paulo: Massao Ohno, 1937. (Com dedicatória de G. Ferraz, 1962)

ROSA, Leone Augusto. *La tecnica della Pittura*. Milano: SEL, 1937.

VENTURI, Lionello. *Sandro Botticelli*. London: Phaidon, 1937.

VITALI, Lamberto. *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*. Milano: Officina d'arte grafica A. Lucini, 1937.

WELLS, H.G. *Pequena história do mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Milano: U. Hoepli, 1937.

BERTRAM, Anthony. *El Greco*. London: The Studio, 1938.

RUBENS, Carlos. *Andersen*. São Paulo: Genauro Carvalho, 1939.

CAMPOS, J. da Silva. *Fortificações da Bahia*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1940.

COLOMBIER, Pierre du. *Corot*. Paris: Skira, 1940. (Dois exemplares).

ESTARICO, Leonard. *Emilio Pettoruti*. Milano: Il Milione, 1940.

LEAL, Antonio Castro. *Twenty Centuries of Mexican Art*. New York: MoMA, 1940.

STONE, Irving A. *vida trágica de Van Gogh*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Francisco de Goya y Lucientes*. Buenos Aires: Poseidon, 1942.

LOPES, Francisco Antonio. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: MEC, 1942.

BESSON, George. *Marcel Gromaire*. Paris: Braun, 1943.

COCHET, Gustavo. *El Grabado*. Buenos Aires: Poseidon, 1943.

GROSSE, Ernest. *Origens da Arte*. São Paulo: Cultura, 1943.

LHOTE, Andre. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Poseidon, 1943. (Com assinatura e data de 1950).

MATISSE, Henri. *Seize Peintures: 1939-1943*. Paris: Editions du Chêne, 1943.

MILLIET, Sérgio. *A pintura Norte-Americana*. São Paulo: Martins, 1943.

MILANO, Dante. *Rebolo Gonsales*. São Paulo: Martins, 1943. (Dedicatória de Rebolo).

MOMIGLIANO, Attilio. *História da literatura Italiana*. São Paulo: Progresso Editorial, 1943.

CARDOZA Y ARAGON, Luis. *Jose Clemente Orozco*. Buenos Aires: Losada, 1944.

FAURE, Elie. *El arte moderno*. Buenos Aires: Poseidon, 1944.

TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia da Arte*, vol. 3. São Paulo: Cultura, 1944. (Com dedicatória de Paulo Rossi Osir, 1944).

HUYGHE, René. *La peinture actuelle*. Paris: Pierre Tisné, 1945.

RADIUS, Emilio. *Quel Matto di Manet*. Milano: Casa Editrice Bietti, 1945.

LINTON, Ralph. *Arts of the south seas*. New York: MoMA, 1946.

PLATSCHEK, Hans. *Oskar Kokoschka*. Buenos Aires: Poseidon, 1946.

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Milano: U. Hoepli, 1946.

CHRISTOPHE, Lucien. *Constantin Meunier*, Anvers: De Sikkel, 1947.

COLOMB, Simone. *L'Art Anglais*. Paris: Larousse, 1947.

LANGUI, Émile. *Constant Permeke*. Anvers: De Sikkel, 1947.

SAN LAZZARO. *Modigliani peintures*. Paris: Editions Du Chene, 1947.

BODART, Roger. *Georges Grard*. Bruxelles: De Sikkel, 1948.

HOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura Russa*. São Paulo: Progresso Editorial, 1948. (Com anotações).

CORBET, August. *Walter Vaes*. Anvers: De Sikkel, 1948.

DUMONT, Henri. *Degas*. New York: Hyperion, 1948.

JOURDAIN, Francis. *Cézanne*. Paris: Braun, 1948.

MARET, François. *Théo Van Rysselberghe*. Anvers: De Sikkel, 1948.

PIERARD, Louis. *Pierre Paulus*. Anvers: De Sikkel 1948.

ROELANTS, Maurice. *Edgard Tytgat*. Anvers: De Sikkel, 1948.

SCUTENAIRE, Louis. *Magritte*. Anvers: De Sikkel, 1948.

VAN DEN WIJNGAERT, Frank. *Jules de Bruycker*. Anvers: De Sikkel, 1948.

VAN HECKE, Paul-Gustave. *Frits van den Berghe*. Anvers: De Sikkel, 1948.

BEATO ANGELICO. *Gli affreschi di San Marco a Firenze*. Milano: Amilcare Pizzi, 1949.

BOSMANT, Jules. *Jacques Ochs*. Anvers: De Sikkel, 1949.

CARLI, Enzo. *Jacopo Della Quercia*. Firenze: Electa, 1949.

CORBET, August. *Hippolyte Daeye*, Anvers: De Sikkel, 1949.

DELICHEVALERIE, Charles. *Adrien de Witte*. Anvers: De Sikkel, 1949.

DUPIERREUX, Richard. *Victor Rousseau*. Anvers: De Sikkel, 1949.

LEJARD, André. *Braque*. Paris: Hazan, 1949.

MARET, François. *Emile Claus*. Anvers: De Sikkel, 1949.

PIERARD, Louis. *Felicien Rops*. Anvers: De Sikkel, 1949.

SILVA, José Antonio da. *Romance da minha vida*. São Paulo: MAM, 1949.

ST.DENIS, Philippe Morel de Boucle. *Leon de Smet*. Anvers: De Sikkel, 1949.

VALENTIN, Simon. *Jean-Jacques Gailliard*. Anvers: De Sikkel, 1949.

VAN HECKE, Firmin. *Gustave Van de Woestijne*. Anvers: De Sikkel, 1949.

VAN HOOGENBEMT, Albert. *Ernest Wijnants*. Anvers: De Sikkel, 1949.

VAN PUYVELDE, Leo. *Gustave de Smet*. Anvers: De Sikkel, 1949.

VANZYPE, Gustave. *Hippolyte Boulenger*. Anvers: De Sikkel, 1949.

WALRAVENS, Jan. *Valerius de Saedeleer*. Anvers: De Sikkel, 1949.

AVERMAETE, Roger. *Henri Puvrez*. Anvers: De Sikkel, 1950.

BESQUES-MOLLARD, Simone. *Tanagra*. Paris: Braun, 1950.

BRION, Marcel. *Georges Rouault*. Paris: Braun, 1950.

CORBET, August. *Albert Saverys*. Anvers: De Sikkel, 1950.

DASNOY, Albert. *Charles Leplae*. Anvers: De Sikkel, 1950.

DUPIERREUX, Richard. *Leon Navez*, Anvers: De Sikkel, 1950.

EEMANS, Nestor. *Fernand Khnopff*. Anvers: De Sikkel, 1950.

FIERENS, Paul. *Pierre Caille*. Anvers: De Sikkel, 1950.

GUIETTE, Robert. *Rene Guiette*. Anvers: De Sikkel, 1950.

GUISLAIN, Albert. *Anto-Cardé*. Anvers: De Sikkel, 1950.

JOTTRAND, Lucien. *Leon Frederic*. Anvers: De Sikkel, 1950.

LEBEER, Louis. *Frans Masereel*. Anvers: De Sikkel, 1950.

VANZYPE, Gustave. *Franz Courtens*. Anvers: De Sikkel, 1950.

BEAULIEU, Michèle. *La sculpture romane*. Paris: Braun, 1951.

CATLIN, Stanton L. *Art Moderne Mexicain*. Paris: Braun, 1951.

LO DUCA. *Henri Rousseau dit le douanier*. Paris: Du Cheme, 1951.

VAN DEN WIJNGAERT, Frank. *Joris Minne*. Anvers: De Sikkel, 1951.

BODART, Roger. *Leon Devos*. Anvers: De Sikkel, 1952.

CORBET, August. *Jan Cox*. Anvers: De Sikkel 1952.

CURVERS-DELCOURT, Alexis. *Edgar Scauftaire*. Anvers: De Sikkel, 1952.

CURVERS-DELCOURT, Alexis; CURVERS-DELCOURT, Marie. *Edgar Scauftaire*. Anvers: De Sikkel, 1952.

DE RIDDER, Andre. *Joseph Cantre*. Anvers: De Sikkell, 1952.

LEBEER, Louis. *James Ensor: Aquafortiste*. Anvers: De Sikkel, 1952.

LEPLAE, Charles. *Albert Dasnoy*. Anvers: De Sikkel, 1952.

MARET, François. *Rodolphe Strebelle*. Anvers: De Sikkel, 1952.

SEAUX, Jean. *Marc Mendelson*. Anvers: De Sikkel, 1952.

AVERMAETE, Roger. *Luc Peire*. Anvers: De Sikkel, 1953.

BODART, Roger. *Suzanne Van Damme*. Anvers: De Sikkel, 1953.

DELEVOY, Robert L. *Gaston Bertrand*. Anvers: De Sikkel 1953.

DICKINSON, Thomas. *História da Literatura Norte-Americana*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1953.

IGNACIOS, Antonio. *Rafael Barradas*. Montevideo: [s.n.], 1953.

LYR, René. *Gustave Camus*. Anvers: De Sikkel, 1953.

MULS, Jozef. *Rik Slabbinck*. Anvers: De Sikkel, 1953.

STEVO, Jean. *Marie Howet*. Anvers: De Sikkel, 1953.

DAVAY, Paul. *Anne Bonnet*. Anvers: De Sikkel 1954.

DUPIERREUX, Richard. *Louis Buisseret*. Anvers: De Sikkel, 1954.

HAESAERTS, Luc. *Jean Milo*. Anvers: De Sikkel, 1954.

LAMPO, Hubert. *Jan Vaerten*. Anvers: De Sikkel, 1954.

LYR, René. *Louis Thevenet*. Anvers: De Sikkel, 1954.

NYNS, Marcel. *Georges Lemmen*. Anvers: De Sikkel, 1954.

SEUPHOR, Michel. *Willy Anthoons*. Anvers: De Sikkel, 1954.

VANDIER, Jacques. *Egypt Paintings from tombs and temples*. Paris: Unesco, 1954.

BERNARD, Charles. Willem Paerels. Anvers: De Sikkel, 1955.

BODART, Roger. *Jacques Maes*. Anvers: De Sikkel, 1955.

BURSSSENS, Gaston. *Floris Jaspers*, Anvers: De Sikkel, 1955.

COLOMBIER, Pierre du. *História da arte*. Porto: Martins Porto, 1955.

FIERENS, Paul. *Antoine Mortier*. Bruxelles: Elsevier, 1955.

FOCILLON, Henri. *Art D'Occident*. Paris: Colin, 1955.

KERELS, Henri. *Adolphe Wansart*. Anvers: De Sikkel, 1955.

RESCALA, João José. *Pintura em madeira*. Salvador: Escola de Belas-Artes da Universidade da Bahia, 1955.

REY, Robert. *Maurice de Vlaminck*. Paris: FlamMarion, 1955.

VAN DE VOORDE, Urbain. *War Van Overstraeten*. Anvers: De Sikkel, 1955.

VAN DEN WIJNGAERT, Frank. *Henri Van Straten*. Anvers: De Sikkel, 1955.

VIVIER, Robert. *Ianchelevici*. Anvers: De Sikkel, 1955.

ELGAR, Frank. *Picasso*. Paris: Hazan, 1956.

HENRI Rousseau (1844 – 1910). Paris: Galerie Charpentier, 1956.

LEBEER, Louis. *Lismond*. Bruxelles: Elsevier, 1956.

MATHEY, François. *Van Gogh*. Paris: Hazan, 1956.

PALLUCCHINI, Rodolfo. *Il Greco*. Milano: Martello, 1956.

TAUNAY, Afonso de E. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1956.

CONRARDY, Charles. *Henri de Braekeleer*. Bruxelles: Elsevier, 1957.

FLEXNER, James Thomas. *The pocket history of American Painting*. New York: Pocket Books, 1957.

MULS, Jozef. *Albert Van Dyck*. Bruxelles: Elsevier, 1957.

RIDDER, Andre de. *William Degouve de Nuncques*. Bruxelles: Elsevier, 1957.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1958.

DELEVOY, Robert L. *Victor Horta*. Bruxelles: Elsevier, 1958.

EEMANS, Nestor. *Dolf Ledel*. Bruxelles: Elsevier, 1958.

AVERMAETE, Roger. *Alice Frey*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

BILCKE, Maurits. *Armand Vanderlick*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

BILCKE, Maurits. *Jan Cobbaert*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

BREST, Jorge Romero *La pintura europea contemporánea (1900 – 1950)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

CARDOZA Y ARAGON, Luis. *José Clemente Orozco*: monografías de arte americano. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

GEERTS, Robert. *Jack Jefferys*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

LINZE, Georges. *Fernand Stéven*: Mit 24 Tafeln Monographies de l'Art Belge. Bruxelles: Elsevier, 1959.

MACKEN, Mark. *August Corbet*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

MARET, François. *Eugène Laermans*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

MARET, François. *Georges Buysse*. Anvers: De Sikkel, 1959.

MARET, François. *Taf Wallet*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

MOGIN, Jean. *Creten- George*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

PIVA, Gino. *Manuale pratico di tecnica pittorica*. Milano: U. Hoepli, 1959.

TEIRLINCK, Herman. *Henry Van de Velde*. Bruxelles: Elsevier, 1959.

BERNIER, Armand. *Robert Liard*. Bruxelles: Elsevier, 1960.

LINZE, Georges. *Victor Bourgeois*. Bruxelles: Elsevier, 1960.

MARTINS, Luís. *Os pintores*. São Paulo: Cultrix, 1960. (Com dedicatória do autor).

MILANO, Dante. *Bruno Giorgi*. Rio de Janeiro: MEC, 1960.

OTT, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da cidade do Salvador*. Rio de Janeiro; IPHAN, 1960.

KOENIG, Léon. *Jean Donnay*. Bruxelles: Elsevier, 1961.

NEUHUYNS, Paul. *Paul Joostens*. Bruxelles: Elsevier, 1961.

ROUSSEAU, Henri. *Exposition de son cinquantenaire*. Paris: Galerie Charpentier, 1961.

STEVO, Jean. *Paul Maas*. Bruxelles: Elsevier, 1961.

VAN HOOGENBEMT, Albert. *Jack Godderis*. Bruxelles: Elsevier, 1961.

BODART, Roger. *Albert Crommelynck*. Bruxelles: Elsevier, 1962.

BRIGUET, M. F. *Arte Etrusco*: pinturas de Tarquinia. Barcelona: G.Gilli, 1962.

MARET, François. *Joseph Navez*. Bruxelles: Elsevier, 1962.

BODART, Roger. *Edmond Dubrunfaut*. Bruxelles: Meddens, 1963.

BOSMANT, Jules. *Jean Rets*. Bruxelles: Elsevier, 1963.

BOURGEOIS, Pierre. *Felix de Boeck*. Bruxelles: Meddens, 1963.

DE MAEYER, Charles. *Paul Hankar*. Bruxelles: Mertens, 1963.

MARET, François. *Jos Albert*. Bruxelles: Meddens, 1963.

MARET, François. *Roger Dudant*. Bruxelles: Meddens, 1963.

STUBBE, A. *Jules Boulez*. Bruxelles: Meddens, 1963.

VAN DE VOORDE, Urbain. Ferdinand Schirren. Bruxelles: Meddens, 1963.

CASO, Paul. *Charles Counhaye*. Bruxelles: Meddens 1964.

MEURIS, Jacques. *Roel D'Haese*. Bruxelles: Meddens, 1964.

NYNS, Marcel. *Auguste Oleffe*. Bruxelles: Meddens, 1964.

SOSSET, Leon-Louis. *Kurt Lewy*. Bruxelles: Meddens, 1964.

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*, Rio de Janeiro: Brasileira, 1964.

TOSHINOBU Onosato. Tokyo: Minami, 1964.

BOSMANT, Jules. *Auguste Mambour*. Bruxelles: Elsevier, 1965.

LAMPO, Hubert. *Lod de Maeyer*. Bruxelles: Elsevier, 1965.

LIENAU, Arild. *Philibert Cockx*. Bruxelles: Meddens, 1965.

VAN DE VOORDE, Urbain. *Hubert Malfait*. Bruxelles: Meddens, 1965.

WALRAVENS, Jan. *Rudolf Meerbergen*. Bruxelles: Meddens 1965.

BRAGA, Rubem. *Clóvis Graciano*. São Paulo: Cultrix, 1966. (Dois exemplares).

ŠMEJKAL, František. *František Muzika*. Praha: Odeon, 1966.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A pintura no Brasil holandês*. Rio de Janeiro: GRD, 1967.

GEORGE, Waldemar. *Les silences D'Alfred Reth*. Paris: Galerie Armand Zerbib, 1968.

PARMELIN, Hélène. *Picasso disse....* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968. (Com dedicatória de Francisco Perea, 1971).

UDLER, Berco. *Meninos, namorado, morte*. São Paulo: Kosmos, 1968. (Com dedicatória).

CALDAS, Dorian Gray. *Gravura: Bumba meu boi*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1969.

ANDRADE, Maria Serafina Vilela de. *Narrativa lírica de cidades históricas mineiras*. São Paulo: Kosmos, 1970.

LARRAYA, Tomás G. *Xilografía*. Barcelona: Meseguer, 1971.

SILVEIRA, Regina. *La escuelita de arte en el Recinto Universitario de Mayagüez*. Mayagüez: Recinto Universitario de Mayagüez, 1972.

BAZIN, Germain. *Rubens*. Paris: Braun, [s.d.].

BOTTICELLI: estudio biográfico de los grandes maestros y análisis de sus principales obras. Paris: Casa Editorial Hispano-Americana, [s.d.].

COGNIAT, Raymond. *Gauguin*. Paris: Braun, [s.d.].

DIEHL, Gaston. *Vermeer*. New York: Macmillan, [s.d.].

DUMONT, Henri. *Manet*. London: Hyperion, [s.d.]. (Com dedicatória “Para o Mario agora neocubista”).

GEORGE, Waldemar. *Dessins de Henri Matisse*. Paris: [s.n.], [s.d.]. (Com tradução a lápis).

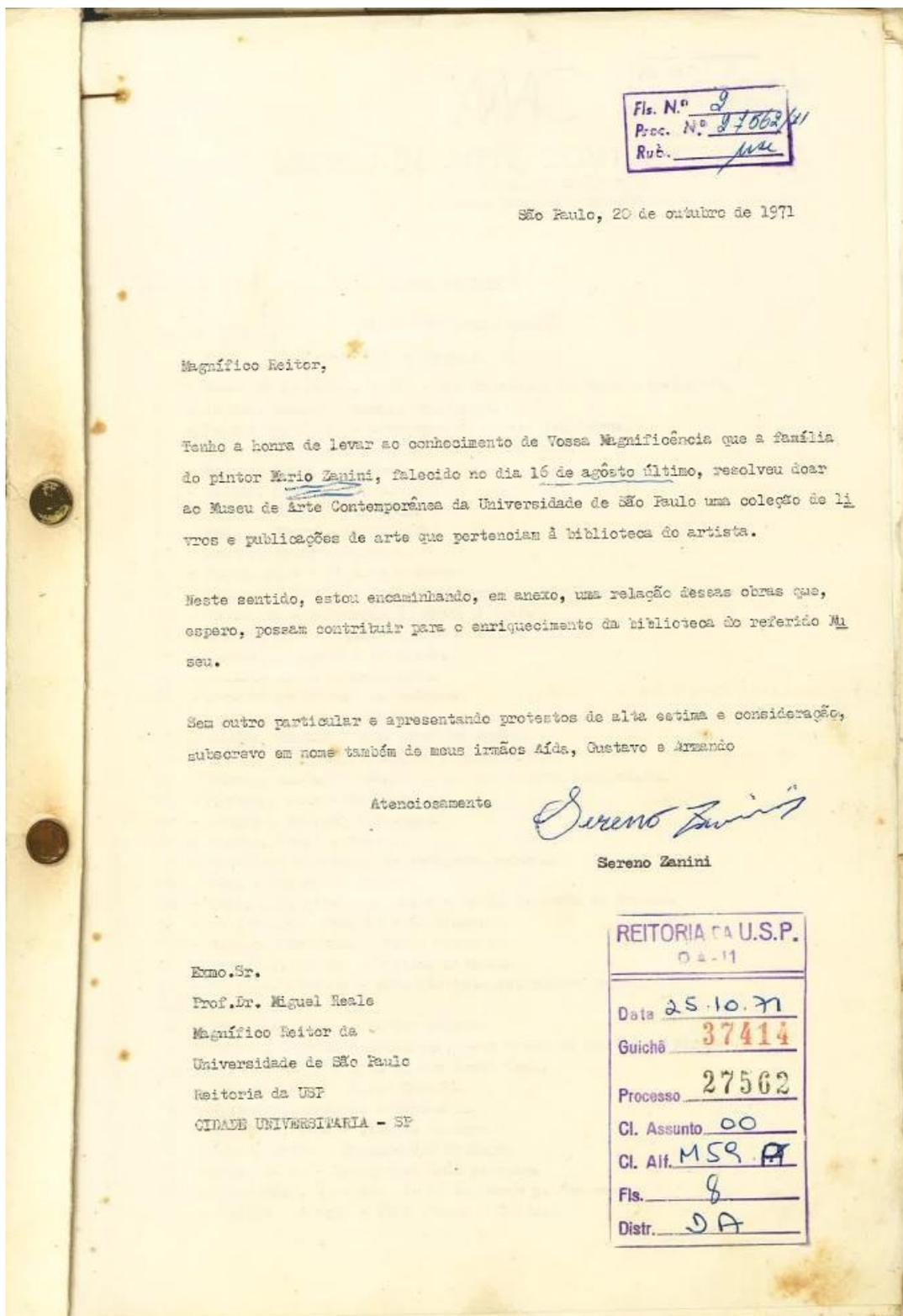
LEMONNIER, Henry. *Gros*. Paris: Henri Laurens, [s.d.].

RICORDO di Roma. Milano: Scrocchi, [s.d.].

SÉAILLES, Gabriel. *Léonard de Vinci*. Paris: Henri Laurens, [s.d.].

SPEISER, Werner. *Historie de L'Art Extrême-Oriente*. Paris: Petit Biblioteque Payot, [s.d.].

ANEXO B



Primeira página do processo de doação da Biblioteca de Mario Zanini para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ANEXO C

PERCURSO VISUAL



Barcos carregando lenha, 1936.



Vista da Ponte Grande,
1935.



Trecho de linha, 1939.



Canindé, 1940.



Marinha, 1940.



Regatas do Tietê, 1943



Lerici, 1950.

ANOS 1930

ANOS 1940

ANOS 1950