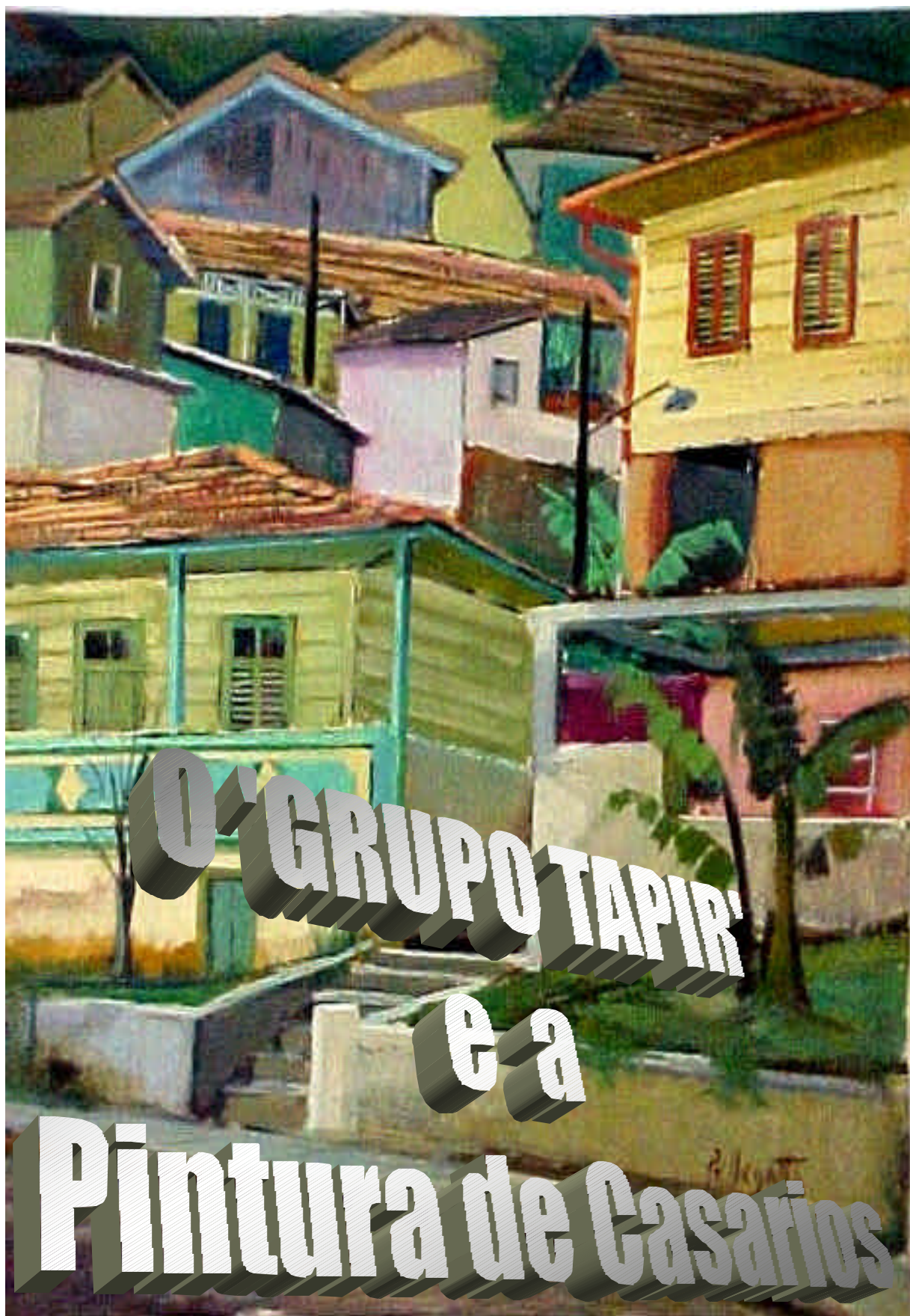




**O ‘GRUPO TAPIR’
e a
Pintura de Casarios
(1960-1980)**

Fátima Regina Sans Martini

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Área de concentração – Artes Visuais

O ‘GRUPO TAPIR’

e a Pintura de Casarios

(1960-1980)

Fátima Regina Sans Martini

Dissertação - Título de Mestre

Orientador

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

São Paulo

2004

Dedico ao meu irmão
Euclides Martini Filho e
à memória do meu pai.

AGRADECIMENTOS

Pelas sugestões preciosas
Prof. Dra. Claudete Ribeiro;

Pela colaboração na documentação fotográfica
Márcio Aita;

Pelo apoio dos professores, funcionários e
colegas do Instituto de Artes da UNESP;

Agradeço enfim, a todos que colaboraram
para a realização desta pesquisa:

Aos meus filhos, Melissa e Marcelo, pela
colaboração, respeito e companhia;

A minha mãe e todos meus amigos que
me deram apoio e souberam me ouvir;

Ao meu orientador Prof. Dr. José
Leonardo do Nascimento, que
acompanhou com sabedoria o roteiro do
meu projeto.

RESUMO

Palavras-chave: Pintura, São Paulo, Século XX, 'Grupo Tapir', Casarios.

Nos anos de 1960 a 1980, alguns artistas seguiram na contramão da chamada arte de vanguarda ou da arte dos 'ismos', pintando principalmente casarios – seqüência de casas geminadas, freqüente no estilo arquitetônico colonial brasileiro – um assunto empregado em determinadas pinturas de paisagens urbanas. O tema foi amplamente consumido, ainda que possa ter sido considerado ultrapassado no período. Os artistas viveram de sua arte e participaram ativamente das exposições promovidas pelas principais galerias e mostras oficiais, assim como dos leilões de arte fomentados pelos mais importantes leiloeiros. Até o presente, a pintura referente à atmosfera colonial é mencionada nos cursos de arte, prossegue comercialmente viável e é explorada nas grandes mostras. A nossa investigação partiu da proposta de valorização e do resgate do tema, observando a produção de alguns artistas paulistas, os quais constituíram o 'Grupo Tapir'. Através do cenário artístico paulista inserimos os nomes dos mestres responsáveis pela formação do grupo. Esboçamos uma biografia dos cinco integrantes do 'Grupo Tapir' e a respectiva análise de suas obras a partir dos preceitos de iconografia de Erwin Panofsky (1892-1968), em *Significado nas Artes Visuais*. Buscamos assim, definir os valores perceptivos, simbólicos, expressivos e emocionais dos casarios, como obra de arte no contexto da pintura de paisagens, relacionando os devaneios e os sonhos relativos ao significado das casas, segundo as obras filosóficas de Gaston Bachelard (1884-1962).

ABSTRACT

Key words: Painting, São Paulo, Century XX, 'Group Tapir', Casarios.

From 1960 to 1980, some artists followed the wrong way in the called vanguard art or the art of the 'ismos', painting mainly *casarios* - sequence of houses, constantly old - a topic used in certain urban landscape's paintings. The theme was thoroughly consumed, however it can be considered outdated in the period. The artists lived their art and participated actively of the exhibitions promoted by the main galleries and official shows, as well as the art auctions fomented by the most important auctioneers. Until now, the painting regarding the colonial atmosphere is reference in the art courses, it continues commercially viable and it is explored in the great displays. Our investigation began with the proposal of valorization and rescue of the theme, observing some artist's production from São Paulo production, who constituted the 'Group Tapir'. Through the paulista artists scenery we insert the responsible master's names for the formation of group. Sketched a biography about the five members of 'Group Tapir' and the respective analysis of their works starting from the iconography deductions of Erwin Panofsky (1892-1968), in *Meaning in the Visual Arts*. With this, we intend to define the perceptive, symbolic, expressive and emotional values of the *casarios*, as work of art in the context of the landscape's painting relating the dreams and the relative dreams to the meaning of the houses, according to the philosophical works of Gaston Bachelard (1884-1962).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I CENÁRIO ARTÍSTICO PAULISTA A PARTIR DE 1935 E OS MESTRES DO ‘GRUPO TAPIR’.....	20
1 OTTONE ZORLINI	23
2 MÁRIO ZANINI	31
3 ÂNGELO SIMEONE	42
II O ‘GRUPO TAPIR’.....	52
1 GIANCARLO ZORLINI	67
2 GLYCÉRIO CARNELOSSO	82
3 JOÃO SIMEONE	89
4 JOSÉ PROCÓPIO DE MORAES	98
5 OMAR PELEGATTA	104
III OS CASARIOS NA OBRA DO ‘GRUPO TAPIR’	114
1 DESCRIÇÃO PRÉ-ICONOGRÁFICA	120
1.1 Rua de Ouro Preto. Ouro Preto, MG.	126
1.2 Igreja NS da Conceição. Ouro Preto, MG.	134
1.3 Rua de Parati. Parati, RJ.	142
1.4 Casario de Parati. Parati, RJ.	150
1.5 Igreja NS das Mercês. Ouro Preto, MG.	157
2 ANÁLISE ICONOGRÁFICA	165
CONCLUSÃO	170
BIBLIOGRAFIA	177

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

01	'Grupo Tapir'. Santos, SP. 1968. Fotografia p&b.	17
----	---	----

CAPÍTULO I

1. OTTONE ZORLINI

02	Ottone Zorlini pintando em São ... SP, 1950. Fotografia p&b..	23
03	ZORLINI, O. Bairro de ... SP. 1946. O.s.m. Acervo Gianfranco Z..	28
04	ZORLINI, O. Eva ... 1950. Escultura em pedra. A. Pinacoteca SP.	29
05	ZORLINI, O. Rua de Parati. RJ. 1961. O.s.e. Acervo G. Zorlini....	30
06	ZORLINI, O. Casario. 1961. Can. s. p. Acervo Gianfranco Zorlini..	30
07	ZORLINI, O. Casas de ... SP. 1965. O.s.e. Acervo Gianfranco Z..	30

2. MARIO ZANINI

08	Mário Zanini em Santos. SP. 1963. Fotografia p&b.	31
09	ZANINI, M. Casario. Monotipia sobre papel. A. Pinacoteca SP.....	38
10	ZANINI, M. Casario em ... SP. 1964. O.s.t. Acervo G. Carnelosso.	40

3. ANGELO SIMEONE

11	Ângelo Simeone pintando em Tiradentes. MG. 1971. Foto color	42
12.	SIMEONE, Â. Itália. 1950. O.s.t. Acervo Olímpia Simeone Fontc...	44
13	SIMEONE, Â. Fundos ... MG. O.s.t. Acervo O. Simeone Fontcube	46
14	Frente do MASP. SP. 1973. Fotografia p&b.	48

15	SIMEONE, Â. Óbidos . Portugal. 1972. O.s.t. A. O. Simeone Font..	48
16	Paulo M. de Almeida e Â. Simeone . SP. 1973. Fotografia p&b.....	48
17	SIMEONE, Â. João e Pellegatta . 1968. O.s.t. A. O. Simeone Font	51

CAPÍTULO II

18	Parati , RJ. 1964. Fotografia p&b	53
19	Parati , RJ. 1964. Fotografia p&b	53
20	Parati , RJ. 1965. Fotografia p&b.	53
21	Ouro Preto , MG. 1967. Fotografia p&b.	53
22	Catálogo ‘Grupo Tapir’ . SP.1968. Foto color. Galeria F. Domingo	55
23	MORAES, J. P. Parati . RJ. 1966. O.s.t. Acervo J. P. de Moraes ...	57
24	PELLEGATTA, O. Ig. da Boa ... SP. 1968. O.s.t. Acer. M. Amorim	57
25	SILVA, Q. “Artistas” <u>Diário de S. Paulo</u> , SP, 1968a. A. Plásticas...	58
26	VIEIRA, J.G. “Configurações” . <u>Folha de S.Paulo</u> , SP, 1968b.....	
	Usina Morganti . SP, 1965. O.s.t. G.Zorlini. Acervo particular.....	59
27	SILVA, Q. “Grupo Tapir” <u>Diário da Noite</u> , SP. 1968b. N. de Arte...	60
28	‘Grupo Tapir’ . Santos, SP. 1968. Fotografia p&b. Galeria Celui-Ci.	61
29	Catálogo ‘Grupo Tapir’ . Santos, SP. 1968. Foto color.....	61
30	PELLEGATTA, O. Ladeira de ... MG. 1968. O.s.t. A. J. Pellegatta. .	62
31	“A Europa, o proximo ...” <u>Cidade de Santos</u> , Santos, SP, 1972... .	63
32	Veneza . Itália. 1972. Fotografia p&b.	63
33	Paris . França. 1972. Fotografia p&b.	63
34	Catálogo “51º Salão Paulista ...” , SP, 2000	65
35	CARNELOSSO, G. Catedral da Sé . SP, 1957. O.s.t. A.Carnellosso	65

36	PELLEGATTA, O. Parati . RJ, Déc. de 70. O.s.t. Acervo Sociarte...	65
----	--	----

1. GIANCARLO ZORLINI

37	Giancarlo no atelier da rua Batatais . SP, 1982. Fotografia p&b..	67
38	ZORLINI, G. Ouro Preto , MG. 1963. O.s.t. Acervo G. Zorlini.....	69
39	“A arte que o médico faz” <u>Folha de S.Paulo</u> , SP. 1966.	70
40	Catálogo ‘Giancarlo Zorlini’ . SP.1966. Foto color. G. F. Domingo	
	Foto da obra Santana de Parnaíba , SP, 1966. O.s.t. A. G. Zorlini..	71
41	ZORLINI, G. Rua de Santana de ... SP. 1966.. O.s.t. A. G. Zorlini.	73
42	“Zorlini resolveu visitar ...” <u>O Dia</u> , SP, 1972.	75
43	Catálogo ‘Zorlini e Pellegatta’ SP. 1976. Foto color. G. Sobrado.	75
44	Zorlini na Praça da República . SP. 1975. Fotografia p&b.	76
45	Galeria Renot . SP. 1980. Foto color.	77
46	ZORLINI, G. Casario de Vila Sonia . SP. 1978. O.s.t.. A. G. Zorlini.	78
47	ZORLINI, G. Panorama de Itanhaém SP. 1981. O.s.t. A. G. Zorlini	79
48	ZORLINI, G. Cidade de Diamantina , MG. 1980. Reprodução em papel cartão. Original em O.s.t. Acervo Giancarlo Zorlini.....	80
49	ZORLINI, G. Bandeira em casas.. Paris. 1983. O.s.t. A. G. Zorlini	80
50	ZORLINI, G. Cidade de Parati . 1982. O.s.t. A. Gianfranco Zorlini.	81

2. GLYCÉRIO GERALDO CARNELOSSO

51	Carnellosso pintando em Ouro Preto , MG. Foto color.....	82
52	CARNELOSSO, G. Menina costurando . 1940. O.s.t. A. G. Carnel.	83
53	CARNELOSSO, G. Égua árabe com filhote . SP. Década de 50. .. Escultura em bronze. Acervo Glycério Carnellosso.	84

54	CARNELOSSO, G. Rosa Furlan Carnellosso . SP. 1953.	
	Escultura em bronze. Acervo Glycério Carnellosso	84
55	CARNELOSSO, G. Molde em gesso . 2003. SP. Acervo G. Carnel.	84
56	CARNELOSSO, G. Ponte com ... MG. 1970. O.s.t. A. G. Carnel.	84
57	CARNELOSSO, G. Cervejaria SP. 1960. O.s.t. A. Carnellosso..	85
58	CARNELOSSO, G. Gasômetro . SP. 1957. O.s.t. Acervo Carnelos.	85
59	CARNELOSSO, G. Igreja NS. do ... MG. 1971. O.s.t. A. Carnelos.	86
60	CARNELOSSO, G. Igreja NS. do ... MG. 1969. O.s.t. A. Carnelos.	86
61	CARNELOSSO, G. Óbidos , Portugal. 1972. O.s.t. A. Carnellosso...	87
62	CARNELOSSO, G. Espanha . 1972. O.s.t. Acervo Carnellosso.....	87
63	CARNELOSSO, G. Diamantina . MG. 1980. O.s.t. Acervo Carnelos	88
64	CARNELOSSO, G. Morro do ... SP. 1980. O.s.t. Acervo Carnelos.	88
65	Parede do atelier . SP. 2003. Foto color.	88

3. JOÃO SIMEONE

66	João pintando em Parati . RJ. 1964. Fotografia p&b.	89
67	SIMEONE, J. Vila Mazei . SP. 1947. O.s.t. Acer. O. Simeone Font.	90
68	SIMEONE, J. Casas . O.s.t. Acervo Giancarlo Zorlini.	91
69	SIMEONE, J. Parati . RJ. 1968. O.s.t. Acervo O. Simeone Font	92
70	Giancarlo e João em Ouro Preto , MG. 1967. Fotografia p&b.	92
71	SIMEONE, J. Ouro Preto . MG. 1967. O.s.t. A. O. Simeone Font..	93
72	Atelier da rua Brigadeiro Tobias , SP. 1968. Fotografia p&b.	93
73	Catálogo 'João Simeone' SP. 1970. Foto color. G. Bras. de Arte.	94
74	SIMEONE, J. Cidade de Parati . RJ. 1968. O.s.t. Acer. O. S. Font.	97

4. JOSÉ PROCÓPIO DE MORAES

75	José Procópio pintando no Vale do ... França. 1983. Foto color..	98
76	José Procópio e Ângelo Simeone. MG. Fotografia p&b	99
77	MORAES, J. P. Pirapora do ... SP. 1962. O.s.t.Acervo G. Zorlini..	100
78	MORAES, J. P. Matriz ... MG. Dec. 70. O.s.t. Acervo J. P. Moraes	100
79	MORAES, J. P. Ponte com.. 1968. O.s.t. Acervo Giancarlo Zorlini.	101
80	MORAES, J. P. Rua de Santana ... 1968. O.s.t. Acervo G. Zorlini	101
81	MORAES, J. P. Igreja NS. das ... 1970. O.s.t. Acervo G. Zorlini.....	101
82	MORAES, J. P. Óbidos , Portugal. 1972. Acervo G. Carnelosso.....	102
83	MORAES, J. P. Parati , RJ. 1981. O.s.t. Acervo GiancarloZorlini...	103

5. OMAR PELLEGATTA

84	Pellegatta pintando em Parati. RJ. Foto color.	104
85	Pellegatta em Parati. RJ. 1964. Fotografia p&b.	106
86	PELLEGATTA, O. Convento ... 1968. O.s.t. Acervo M. Amorim.....	107
87	PELLEGATTA, O. Rua do ... SP. 1968. O.s.t. A. G. Zorlini	107
88	PELLEGATTA, O. Beco ... SP. 1968. O.s.e. Acervo G. Carnelosso	107
89	PELLEGATTA, O. Matriz ... MG. Dec. de 70. O.s.e. A. M. Amorim..	108
90	PELLEGATTA, O. Venezia. Itália. 1972. O.s.t. Acervo J.Pellegatta.	109
91	PELLEGATTA, O. Igreja de ... Espanha. 1972. O.s.t. A. J. Pellegat.	109
92	PELLEGATTA, O. Ladeira do ... MG. 1977. O.s.t. A. J. Pellegatta..	111
93	PELLEGATTA, O. Panorama de .. 1981. O.s.t. Acervo M. Amorim	112
94	PELLEGATTA, O. Parati. Década de 80. Reprodução em papel... cartão. Original O.s.t.	113

CAPÍTULO III

95	ZORLINI, G. Rua de ... MG. 1976. O.s.t. Acervo Giancarlo Zorlini.....	126
96	CARNELOSSO, G. Igreja.. MG. 1969. O.s.t. Acervo G. Carnelosso	126
97	PELLEGATTA, O . Igreja NS.. MG. Dec. 70. O .s.t. A. J. Pellegatta	126
98	MORAES, J. P. Igreja ... MG. 1964. O.s.t. Acervo J. P. Moraes.....	126
99	CARNELOSSO, G. Igreja ... MG. 1972. O.s.t. Acervo G. Carnelos.	134
100	ZORLINI, G. Igreja NS ... MG. 1972. O.s.t. Acervo João B. Matos..	134
101	PELLEGATTA, O. Igreja NS .. MG. 1972. O.s.t. Acervo J. Pellegat.	134
102	SIMEONE, J. Rua de Parati. RJ. 1967.O.s.t. Acervo O. Simeone...	142
103	PELLEGATTA, O. Rua de Parati. RJ. 1967. O.s.t. Acervo J. Pelle..	142
104	ZORLINI, G. Rua de Parati. RJ. 1964. O.s.t. Acervo G. Zorlini.....	142
105	MORAES, P. Casario de Parati. RJ. 1964.O.s.t. Acervo P. Moraes	150
106	CARNELOSSO, G. Casario... RJ. 1966. O.s.t. Acervo G. Carnelos.	150
107	PELLEGATTA, O. Igreja ... MG. Dec. 70.O.s.t.. Acervo J. Pellegatt	157
108	CARNELOSSO, G. Igreja ... MG. Dec. 70. O.s.t. Acervo G. Carnel.	157
109	PELLEGATTA, O. Rua de Ouro. MG. 1968. O.s.t. A. Gianfranco Z.	168
110	ZORLINI, G. Casario de São Paulo. SP. 1979. O.s.t. A. G. Zorlini..	168
111	CARNELOSSO, G. Pátio da Igreja . MG. 1980. O.s.t. A. Carnelos.	168

INTRODUÇÃO

A ampliação de conhecimento acerca de alguns pintores praticamente desconhecidos, da 2ª metade do século XX, determinou o interesse na elaboração deste trabalho.

Acompanhando os jovens e não tão jovens assim, em museus e galerias de arte, notamos nos mesmos o entusiasmo e o prazer ao olharem reproduções e pinturas de casarios; no entanto, a incipiente literatura sobre o assunto e a ausência de referência biográfica dos pintores representantes do tema provocam desalento e desencanto com o motivo.

Decididos, partimos para a investigação do tema, numa proposta de **valorização e resgate** do mesmo, tendo em vista o estudo e avaliação da produção de alguns artistas paulistas.

Para entender, aceitar e admirar as obras não vinculadas ao abstracionismo, assim como às novas tendências organizadas nos moldes dos movimentos da vanguarda internacional é preciso esquecer o padrão de modernidade imposto a partir da Semana de 22.

Alguns artistas seguem por caminhos diversos, às vezes fundindo elementos de várias correntes, raramente, entrando em conflito com as tendências modernas. Entre estes artistas encontram-se os pintores de casarios.

Possivelmente, porque muitos desses artistas se dedicaram a olhar e a pintar paisagens urbanas num estilo próprio e figurativo, muitas vezes não acompanhando as tendências contemporâneas, pouco são citados nos livros de arte brasileira.

Raramente, a literatura cita nomes de mestres e alunos que freqüentaram o Liceu de Artes e Ofícios ou Salões da capital de São Paulo e do interior. Pintores paisagistas e figurativos que viveram na 2ª metade do século XX e que ensinaram diversos artistas que pintam atualmente.

A presente investigação leva-nos a referências artísticas mais conhecidas, algumas citadas na literatura, como os nomes de Mário Zanini, Ottone Zorlini e Ângelo Simeone – artistas de origem ítalo-brasileira.

O meio cultural e o contato diário entre os artistas nos anos 30 e 40 os transformaram em orientadores de uma nova geração de artistas. Entre eles, os pintores **João Simeone, José Procópio de Moraes, Glycério Geraldo Carnelosso, Giancarlo Zorlini e Omar Pellegatta** constituíram na década de 1960 o **‘Grupo Tapir’**.

Os cinco amigos orientados e acompanhados pelos mestres viajaram pelos arredores da capital, pelo interior de São Paulo e pelas cidades históricas de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, pintando paisagens e casas; monumentos, igrejas e ruas históricas; detendo-se carinhosamente aos bairros, jardins, curvas de rios e o ar singelo dos subúrbios.

Numa intensa atividade artística o **‘Grupo Tapir’** posicionou-se ao lado de pintores como Ianelli, Volpi, Takaoka e outros, como representante da **pintura de casarios** nas principais galerias e leilões no período de **1960 a 1980**.



01. '**Grupo Tapir**'. Santos, SP, 08 out. 1968. Fotografia p&b. *Vernissage* na 'Galeria Celui-Ci'. Da esquerda para a direita: Giancarlo Zorlini, Omar Pellegatta, Glycério Geraldo Carnelosso, José Procópio de Moraes e João Simeone.

Destacar as obras e estilos diferentes de cada artista, levantar dados conclusivos sobre a formação do 'Grupo Tapir', e a experiência de ser artista figurativo no período que tanto se fala da arte moderna, a partir dos anos 50, como abstrata, é o nosso objetivo.

Fazer um levantamento exato das telas executadas, hoje bastante dispersas, não é nossa pretensão. Propomos, sim, a recuperação de algumas, observando a importância social das pinturas de monumentos, de igrejas e de cidades históricas, as quais contribuem para a consolidação do tema casario, um fragmento da pintura de paisagem urbana.

No primeiro capítulo recolhemos informações sobre o cenário artístico paulista, iniciando em 1935, com a finalidade de situarmos os orientadores do 'Grupo Tapir', cuja origem remonta ao 'Grupo Santa Helena'. Seleccionamos, assim, os nomes de Ângelo Simeone, Mário Zanini e Ottone Zorlini com uma breve descrição biográfica de cada um deles. Finalizamos o capítulo na década de 1980, quando os integrantes tomam caminhos diferentes.

No segundo capítulo apresentamos o 'Grupo Tapir' e a biografia dos cinco artistas integrantes: **Carnellosso, Giancarlo, João, Procópio e Pellegatta**, ilustrando com algumas obras do período em que mais produziram.

No terceiro capítulo analisamos de cada integrante do 'Grupo Tapir' uma tela com o tema casario.

Considerando que as obras relacionam-se sob determinadas técnicas, possuem conteúdos semelhantes, são executadas no mesmo espaço e tempo, possuem um projeto artístico de grupo e uma produção ligada à complexidade cultural e a atitude mental do período, escolhemos o método baseado na iconografia, em *Significado nas Artes Visuais* de Erwin Panofsky.

Prosseguindo, estudamos a pintura de paisagem em geral, seu surgimento e a evolução na história. Dedicamos maior atenção aos grupos de pintores que possivelmente foram fonte de inspiração das técnicas utilizadas pelos artistas do 'Grupo Tapir', como a 'Escola de Barbizon', os impressionistas e os *macchiaioli*, movimento italiano do final do século XIX.

Na escolha das obras procuramos, para efeito de ilustração e algumas comparações, àquelas que representam o mesmo motivo e que possivelmente foram executadas no mesmo período.

Para concluir, buscamos definir os valores perceptivos, simbólicos e expressivos do tema, procurando suporte na leitura de obras sobre a crítica artística. Na filosofia contemporânea, abrangemos as obras: *A Poética do Espaço* e *A Terra e os Devaneios do Repouso* de Gaston Bachelard.

Assim, ao oferecer um novo olhar sobre a pintura de casarios, acreditamos poder resgatar um pouco do sentimento de alguns artistas que trabalharam com uma técnica caprichosa e uma amálgama de estilos. Um tema equilibrado nas formas imaginadas e guardado no inconsciente, o qual não foi superado por nenhum outro grupo ou artista em particular.

Uma arte ao gosto do consumidor, semeadora de procedimentos e influências na formação de jovens artistas, um tema **que até hoje**, professores e alunos de cursos de arte se dedicam a pintar com a mesma emoção e prazer. E é essa mesma emoção e prazer que desejamos infundir nos leitores dos capítulos seguintes.

CAPÍTULO I

CENÁRIO ARTÍSTICO PAULISTA

A PARTIR DE 1935 E OS MESTRES DO

‘GRUPO TAPIR’

A obra de cada artista recebe inspiração e detalhes de mestres admirados do passado e do presente, que convivem ou que orientam pacientemente cada passo do início de um caminhar artístico. Para os integrantes do ‘Grupo Tapir’, as figuras mais importantes, as quais os orientaram e influenciaram na carreira artística, foram os artistas Mário Zanini, Ângelo Simeone e Ottone Zorlini.

No entanto, ao selecionarmos os três nomes sabemos que existiram outros tantos artistas que por eles passaram, e que de certa forma ou em algum momento, também fizeram diferença em suas obras. Entre eles, encontram-se os nomes de Ioshiya Takaoka, Durval Pereira, Alfredo Volpi e Arcângelo Ianelli.

Do mesmo modo, alguns críticos e teóricos também fizeram diferença na carreira do grupo, com ensaios e entrevistas, realçando suas obras, como os nomes de Quirino da Silva, Roberto Teixeira Leite, Paulo Mendes de Almeida, José Geraldo Vieira, Paolo Maranca e Pietro Maria Bardi.

Sendo assim, introduzimos uma pequena biografia dos mestres do 'Grupo Tapir' e uma síntese do cenário artístico paulista a partir de 1935 até os anos 80, período o qual, de uma forma ou de outra, os influenciou.

No início da década de 30, no decorrer dos desenvolvimentos artísticos individuais que resultaram da famosa Semana de 22, teve início em São Paulo a formação de grupos de artistas ligados ao crescimento industrial e à euforia cultural da capital. Surgiram a 'Sociedade Pró - Arte Moderna' – SPAM – e o 'Clube dos Artistas Modernos' – CAM – no final de 1932.

Nos anos 30 e 40, ao lado dos artistas descendentes de famílias da elite agrária ou da classe média ligada às profissões liberais, ao comércio e à indústria, surgiu a figura do artista - proletário, oriundo da pequena burguesia em ascensão ou mesmo do operariado.

As iniciativas artísticas desses grupos fortaleceram e consolidaram o modernismo; marcando a arte brasileira do país e os artistas da próxima geração, com uma tendência à moderação, adaptando a tradição acadêmica à inquietação dos modernos. Resultado da tendência à negação da produção e das pesquisas modernas por grande parte da crítica brasileira, que condenava, como imprópria, a presença de alguns artistas e obras avançadas demais.

A Universidade de São Paulo foi criada em 1934, incentivando o clima de pesquisas. Professores franceses, convidados para lecionar, proporcionaram ao ambiente cultural da cidade, um maior contato com os métodos objetivos da pesquisa e a publicação sobre arte nos meios de comunicação.

Os intelectuais do país buscaram a criação de novos espaços, inspirados nos museus de arte moderna, fundados na Europa e Estados Unidos, principalmente após os anos 30.

As mostras, seguindo a tradição antiga no País, realizavam-se em espaços os mais diversificados, desde entidades culturais, educacionais e de classe até hotéis de alto luxo, casas comerciais, livrarias, estúdios de fotógrafos ou mesmo recintos de lojas e armazéns temporariamente vazios e alugados para esse fim. [...] O velho centro, ou seja, o Triângulo e ruas adjacentes, desde os primeiros anos do século, hospedavam freqüentes mostras. Aos poucos elas começaram a ter lugar também na parte nobre da antiga São Paulo, ou seja, o outro lado do Viaduto do Chá. Na rua São Bento, 12-B, localizava-se, [...] a galeria de Jorge de Souza Freitas, o marchand do Rio. Nessa mesma rua, no número 14, funcionava a Galeria Blanchon. Próximos ao Triângulo, estavam o Automóvel Clube, à rua Líbero Badaró, 287, o Palacete das Arcadas, à rua Quintino Bocaiúva, 54, e o Palacete Pirapitinguy, à rua João Bricola, 22, com salas que receberam numerosas exposições. (ZANINI, 1991, p. 28 e 29)

A sociedade e o meio cultural paulista, com os extintos CAM (1932-33) e SPAM (1932-34), presenciaram a formação do 'Salão de Maio', do 'Grupo Santa Helena' e da 'Família Artística Paulista'.

A antiga 'Sociedade Paulista de Belas Artes' foi transformada em 1934 em 'Salão Paulista de Belas Artes', aceitando a presença de artistas modernos ou menos conservadores.

O movimento moderno dos anos 35 a 45 teve como característica a pesquisa nos procedimentos técnicos impressionistas, a prática da pintura ao ar livre e a preocupação com o social.

A natureza morta, a paisagem e a figura humana permaneceram como temas dos expositores nos Salões de Arte Moderna, no entanto, o tratamento, o estilo e a livre imaginação fizeram-se presentes, modernizando a temática. A estilização, o registro do cotidiano, o tipo humano trabalhador e humilde; os arredores da cidade de São Paulo e do interior são elementos que provaram a busca dos artistas modernos por novos assuntos e procedimentos.

1. OTTONE ZORLINI



02. **Ottone Zorlini pintando em São Paulo**, SP, 1950. Fotografia p&b.

Ottone Zorlini nasceu em Gorgo al Monticano, província de Treviso, Itália, em 20 de Setembro de 1891.

Com 12 anos, Ottone iniciou os estudos em Desenho e Plástica, nas Escolas Noturnas na região de Treviso enquanto trabalhava como ajudante, na fábrica de cerâmica da mesma região durante o dia, ao lado do pai.

Com 15 anos, autodidata na arte da escultura, Ottone foi contratado para trabalhar em dois estúdios – a *Scuole Serati e Domenicali d'Arte e Mestieri di Treviso* – freqüentando no mesmo período, as aulas de modelo vivo do curso de 'Belas Artes', na Academia de Veneza.

Durante cinco anos, Ottone Zorlini praticou a arte da pintura e escultura com Umberto Feltrin e Cacciapuoti, professores de pintura, escultura e cerâmica, encerrando sua formação artística e acadêmica, nesses mesmos estúdios.

De 1915 a 1918, prestou serviço militar e foi convocado para a Primeira Guerra Mundial, como auxiliar de enfermeiro. Nesse período, nas horas vagas, realizou as primeiras pinturas em madeira, com paisagens que circundavam o hospital, produzindo ainda, a escultura do "Busto do Comandante da Tropa" a que estava subordinado. Como prêmio, ficou o restante da guerra como auxiliar de enfermagem.... sem precisar ir para o *front*.

Após o final de guerra, em 1919, Zorlini iniciou os contatos junto às mostras e exposições regionais, executando uma série de retratos, bustos, monumentos públicos e funerários. Em 1923, expôs na mostra *Ca'Pesaro* e no ano seguinte participou da 'Mostra Internacional da Bienal de Veneza'.

A primeira exposição individual de Ottone Zorlini, com trabalhos de escultura, pintura e desenho, foi na cidade de Treviso, onde trabalhava.

A convite dos compatriotas que se encontravam no Brasil, elaborou e realizou o 'Monumento de *Pinedo*', na região de Santo Amaro, em São Paulo, de 1927 a 1929. Em 1930, Ottone voltou à Itália para se casar com a antiga namorada, Amélia Mariot, retornando definitivamente para São Paulo. O casal fixou residência na rua Maria Paula, número oito, onde nasceram os filhos Giancarlo e Anna Maria.

De 1933 a 1935, freqüentou assiduamente as sessões de modelo vivo na Sociedade Paulista de Belas Artes, situada na Rua Onze de Agosto de fundos para o casarão que abrigava os componentes do 'Grupo Santa Helena'. Assim, conviveu com os 'pintores de parede' da época, Volpi, Zanini, Simeone, Rebolo e os outros membros. Nesse período, Ottone Zorlini, trabalhava em seu atelier, situado na Travessa Grass, onde hoje passa a Avenida Vinte e Três de Maio, em São Paulo.

GRUPO SANTA HELENA

Em meados do ano de 1935, os artistas que oficialmente alugavam o palacete Santa Helena eram Mário Zanini (1907-71), Francisco Rebolo Gonzáles (1902-80), Alfredo Volpi (1896-1988), Fulvio Pennacchi (1905-92), Manoel Martins (1911-79), Aldo Bonadei (1906-74), Clóvis Graciano (1907-88), Humberto Rosa (1908-48) e Alfredo Rullo Rizzotti (1909-72).

Distanciados dos sistemas artísticos internacionais mais recentes, assimilavam, [...] influências várias, do Impressionismo, da arte italiana à margem do Futurismo, dos princípios construtivos de Cézanne e tenderam a soluções expressionistas, por entre o impressionismo de suas cenas, captadas em excursões de grupo ao ar livre. Sem dúvida, a atmosfera

brumosa de São Paulo foi determinante para a escolha das cores turvas que utilizaram. (ZANINI, 1983, p. 623)

Nos anos de 1935 a 1937, Ottone Zorlini presenciou a formação do grupo 'Seibi', o 'Salão de Maio', a 'Família Artística Paulista' e o 'Sindicato dos Artistas Plásticos', os quais alteraram a face cultural paulista no final dos anos 30.

GRUPO SEIBI

Shigeto Tanaka (1910-1970), Takahashi (1908-1977), Yoshia Takaoka (1909-78), Yuji Tamaki (1916-79), Hajime Higaki (1908-1998) e Tomoo Handa (1906-1996) fundaram o 'Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo' ou 'Grupo Seibi'.

SALÃO DE MAIO

Em 1937 o pintor e crítico de arte Quirino da Silva (1897-1981) organizou o 'Salão de Maio' auxiliado por Geraldo Ferraz, crítico de arte, Paulo Ribeiro de Magalhães, Madeleine Roux e Flávio de Carvalho (1899-1973).

Tarsila do Amaral (1886-1973), Cândido Portinari (1903-62), Tomás Santa Rosa (1909-56) e Cícero Dias (1907-2003) foram alguns pintores que enviaram obras para a exposição do primeiro 'Salão de Maio', marcado pela ligação com as classes dominantes, claramente intelectuais com tendência a ferir, novamente, o público com as ousadias da arte moderna. Todavia observou-se na lista dos expositores das outras exposições que os membros do 'Grupo Santa Helena', da 'Família Artística Paulista' e outros artistas tradicionais integraram-se aos modernos.

FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA

A 'Família Artística Paulista' surgiu com Waldemar da Costa (1904-1982), Paulo Rossi Osir (1890-1959), alguns artistas anônimos da Praça da Sé e outros já conhecidos como Anita Malfatti (1889-1964) e Ernesto de Fiori (1884-1945). A primeira exposição da 'Família' ocorreu em 10 de novembro de 1937,

constituída por Anita Malfatti, Armando Balloni (1901-69), Hugo Adami (1899-1999), Arthur Krug (1896-1964), Waldemar da Costa, Arnaldo Barbosa e a turma do 'Grupo Santa Helena': Bonadei, Volpi, Clóvis Graciano, Penacchi, Humberto Rosa, Manoel Martins, Zanini e Rebolo Gonzáles.

A mostra passou despercebida pelo público e foi ignorada pelos modernistas que os julgavam acadêmicos e ultrapassados, no entanto, não foi intenção dos integrantes manter a exclusão dos modernos, pois, eles próprios tendiam para correntes mais avançadas da arte.

O 'II Salão da Família Artística Paulista' ocorreu em maio de 1939, na rua Líbero Badaró, 287, com os nomes de Domingos Viegas de Toledo Piza (1887-1945), Villanova Artigas (1915-85), Anita Malfatti, Osir, Cândido Portinari e entre os componentes do 'Grupo Santa Helena': Penacchi, Rizzotti, Rebolo, Volpi, Graciano, Zanini, Bonadei e Martins.

E foi somente com a 2ª Exposição da Família, em 1939, que as coisas começaram a melhorar. É quando Mario de Andrade, que mal conhecia o trabalho de alguns elementos do grupo, [...] numa fuga a 'São Paulo', dá um pulo à exposição da Família, surpreende-se com o que vê e escreve o célebre artigo 'Esta Paulista Família', a 2 de julho de 1939, em *O Estado de São Paulo*. (ALMEIDA, 1976, p. 133 e 134)

SINDICATO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS

Em 1937, a 'Sociedade Paulista de Belas Artes', criada em 1921 e convertida em 'Salão Paulista de Belas Artes' – SPBA, foi reconhecida pelo Ministério do Trabalho e se transformou no Sindicato dos Artistas Plásticos.

Em 1936 haviam sido realizadas assembléias visando à criação do Sindicato. Em 12 de agosto desse ano houve a Assembléia Geral extraordinária [...] , registrando-se o comparecimento de Alexandre Albuquerque, **Ottone Zorlini**, Roque de Mingo, **Mário Zanini**, José Cucê, Alfredo Volpi, **Ângelo Simeone**, Francisco Rebolo Gonsales, Fulvio Pennacchi e Adolpho Fonzari. (ZANINI, 1991, p. 43, grifo nosso)

O período que coincide com a 2ª Guerra Mundial, entre 1939 e 1945, determinou uma fase de permanência no país por parte dos artistas, impossibilitados

de viajar e manter contatos com a arte européia. Todavia, possibilitou algumas exposições da Europa e dos Estados Unidos no país, como a 'Exposição de Arte Francesa' em 1940, as 'Exposições de Gravuras Britânicas Contemporâneas' e a 'Arte Contemporânea do Hemisfério Ocidental' no ano de 1942.

No início dos anos 40, inaugurou-se: a Livraria Brasiliense à rua Dom José de Barros, número 163, a Galeria Prestes Maia situada na praça do Patriarca e a Galeria Itá à rua Barão de Itapetininga, número 70, onde foram realizadas importantes mostras individuais e coletivas. O Centro Paranaense no Edifício Martinelli e o ateliê de Clóvis Graciano, à rua Xavier de Toledo, número 98, converteram-se em locais de numerosas exposições na década de 40.

O hábito de grupos de artistas se reunirem para debater e trocar conhecimentos se intensificou na cidade de São Paulo.

Residências, Cafés e, mais tarde, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal, o Clube dos Artistas, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna e a Galeria Domus tornam-se pontos de encontro. [...] É sob o signo do desenvolvimento industrial do país e da conseqüente formação de classes urbanas mais diferenciadas e definidas de uma elite industrial que se acresce à agrária, de um ambiente propício à modernização, de um modo geral, que temos o estímulo para os acontecimentos histórico-artísticos do decênio 40. (GONÇALVES, Catálogos, 1977)

Ottone Zorlini e os colegas de profissão a partir dos anos 40 orientaram-se pelos arredores de São Paulo, desenhando e pintando os bairros da Vila Pompéia, Canindé, Cambuci, litoral paulista e interior do estado.

Aqui já chegou com grande experiência gráfica e plástica, mas se conservou alheio a movimentos de vanguarda, preferindo aliar-se aos grupos do Salão Paulista. Sua roda habitual era a de Alfredo Volpi, Vittorio Gobbis, Mario Zanini e outros elementos da chamada Família Paulista. (VIEIRA, Catálogos, 1975, p.15)

Zorlini ia ao campo com Volpi e Zanini. Os três são da mesma família, procuravam uma expressão livre e franca. [...] no seu simples pintar, as vezes pincelejar rápido e febril revela as características dos vedutistas da sua região natal, o Veneto, inventor da paisagem moderna e do próprio 'plein-air', sem literatura. [...] pinta para o gosto de fazer impressões exclusivamente para si mesmo: vocação de 'petit-maitre' da paisagem, captador de atmosferas, de horizontes agitados das tempestades, de ambientes aldeianos, praias e montanhas. (BARDI, Catálogos, 1975, p. 21)



03. ZORLINI, Ottone.
Bairro de Pinheiros.
 (Rua João Moura)
 SP. 1946.
 O.s.e. 21 cm x 27 cm.
 C.i.e. O. Zorlini.
 Acervo Gianfranco
 Zorlini.

Até 1949, o artista, executou uma série de monumentos, túmulos, bustos e terracotas, iniciando uma viagem pela Europa que consumiu quase um ano de passeios pelas antigas cidades. Na bagagem de volta para o Brasil, transportou uma infinidade de quadros a óleo com paisagens executadas no local e mais de uma centena de desenhos, com os quais participou de vários salões oficiais pelo estado.

Nos anos de 53 e 54, tomou parte da *Mostra Provinciale dell'Arte Contemporânea* em Treviso, onde recebeu o prêmio de aquisição pelo Conselho de Cultura da Itália. Ottone Zorlini permaneceu por mais um ano na Europa, trabalhando e estudando. Em 1955, de retorno para o Brasil fixou residência e atelier à rua Cristiano Viana, número 703. No ano seguinte, Ottone participou da exposição 'Pintores Paulistas Contemporâneos', na Galeria Itá, em São Paulo.

O desenho – o desenho apontamento – é a linguagem mais livre, mais eloqüente de Zorlini. Todas as vezes que ele viaja, o caderno de apontamentos o acompanha. Nesse caderno são recolhidas notas tomadas de um ângulo de rua, uma praia, um canto de oficina, de uma praça [...] Linhas nervosas que se esbarram, se unem, se apartam e se interrompem (SILVA, Catálogos, 1975, p. 37)

Em 1959, Ottone Zorlini iniciou as visitas ao ateliê de Ângelo Simeone:

A partir de 1961, freqüenta, quase diariamente, o ateliê de Ângelo Simeone onde passa a conviver com João Simeone, Procópio, José Simeone, Salvador Rodrigues Santisteban, Cernelosso e o próprio Ângelo, o 'mestre' deles todos. A este grupo agregam-se Mario Zanini e O. Pellegatta, passando a ser companheiros habituais de inúmeras viagens pelo nosso interior, pelo litoral e pelas nossas cidades históricas, além de um trabalho de atelier profundo e honesto. (ZORLINI, O., Catálogos, 1975)

Até 1967, Ottone executou uma série de pequenas esculturas em terracota, abandonando os grandes trabalhos de escultura. Dedicou-se a partir de então, inteiramente, à pintura de paisagens do interior e litoral, principalmente de Parati, que comparava à cidade de Veneza.



04. ZORLINI, Ottone. **Eva Mulata**. 1950. Escultura em pedra serena toscana. 39 cm x 50 cm x 103 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. SP tombo 4283.

Conheci Ottone Zorlini no seu atelier da Rua Cristiano Viana. Desde esse momento passei a admirar esse artista, vindo de Treviso, e que logo soube absorver e amar os costumes e a terra brasileira.... Seu deslumbramento pela paisagem, além de o fazer colecionar trabalhos de nossos melhores pintores, o levava, com o filho Giancarlo e companheiros à montanha, às marinhas, ao casario de nossas cidades históricas, de onde regressava feliz por trazer provas de seu encantamento. (PERETTO, Catálogos, 1975, p. 19)

Como não podia deixar de ser, a paisagem paulista e paulistana acha-se particularmente bem representada por um grupo significativo de obras, desde as de autores de orientação tradicional ou conservadora – como José Monteiro França (1876-1944), José Perissinotto (1881-1965), Levino Fânzeres (1884-1956), **Ottone Zorlini** (1891-1967), [...] às dos modernos, a começar por Alfredo Volpi, com uma paisagem dos primórdios de sua carreira, ainda na senda aberta pelos impressionistas franceses e os *macchiaioli* italianos, continuando com Reboló Gonzáles, [...] Mário Zanini (1907-1971) (PINACOTECA DO ESTADO DE SP, 2002, p. 60, grifo nosso)

Com 76 anos, incansável, amigo sincero e protetor dos artistas, Ottone Zorlini morreu em 6 de junho de 1967, na cidade de São Paulo, ao lado de sua esposa e os dois filhos.

Do dia 13 de Maio a 8 de Junho de 1975, o 'Museu de Arte Moderna de São Paulo' promoveu uma retrospectiva de sua obra, apresentando no catálogo, citações de Franco Cenni, José Geraldo Vieira, Quirino da Silva, Menotti del Picchia, Pietro Maria Bardi, Paolo Maranca, Fúlvio Pennachi, Ângelo Simeone e outros.

A exposição retrospectiva do pintor Ottone Zorlini, reveste-se de particular fascínio para os que acompanham o desenvolvimento do mercado de arte [...] um começo recente, com Alfredo Volpi, Ângelo Simeone e Ottone Zorlini ensaiando uma pintura inspirada no 'ottocento' italiano e francês, em seus temas românticos e campestres, atmosfera e sugestões típicas, claro-escuro, requintes anatômicos, virtuosismos da pincelada e deliciosos detalhes . [...]

Ottone foi ganhando uma posição de vanguarda junto aos colecionadores, tornou-se também 'marchand' e como consequência, orientador de pintores ...e descobridor de talentos! (MARANCA, Catálogos, 1975, p. 23)

Quanto, dos atuais expoentes da verdadeira arte paulistana, não são gratos a Zorlini, por tudo aquilo que, dentro da humildade de crítica e orientação, procurou ministrar aos colegas, indicando o verdadeiro caminho consciente, desinteressado e sincero da arte. (CENNI, Catálogos, 1975, p. 13)



05. ZORLINI, Ottone. **Rua de Parati**. RJ. 1961. O.s.e . 46 cm x 38 cm. C.i.e. O. Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

06. ZORLINI, Ottone. **Casario**. 1961. Desenho em caneta sobre papel. 40 cm x 27 cm. C.i.d. O. Zorlini. Acervo Gianfranco Zorlini.

07. ZORLINI, Ottone. **Casas de Piracicaba**. SP. 1965. O.s.e., 33 cm x 25 cm. C.i.d. O. Zorlini. Acervo Gianfranco Zorlini.

Em 1991, por ocasião da Exposição '100 Anos de Ottone Zorlini' seu filho Giancarlo Zorlini, entregou para a Pinacoteca do Estado de São Paulo em doação, dois óleos, assinados O. Zorlini, com os títulos: 'Parati', datado de 1964 e 'Usina Monte Alegre' da região de Piracicaba, interior de São Paulo, com data de 1965. Ambos expostos atualmente nas salas de paisagens do século XX.

2. MÁRIO ZANINI



08. **Mário Zanini em Santos.** SP.
1963. Fotografia p&b.

Mário Zanini nasceu em São Paulo, em 10 de setembro de 1907, filho de imigrantes originários de Veneto, Itália. Ao lado de oito irmãos, o menino Mário passou a infância na casa de número 268, da rua Ana Néri, na região do Brás.

A inclinação para as artes surgiu aos 13 anos, quando se matriculou no curso de pintura da Escola Profissional Masculina do Brás, após o curso primário.

Em 1927, Mário Zanini, na ocasião com vinte anos, encontrou Alfredo Volpi, residente no mesmo bairro do Cambuci. Tinham em comum a língua italiana e as famílias operárias. Trabalhavam como pintores e decoradores de parede das residências paulistanas, freqüentavam o Liceu e no final do dia ou nos finais de semana pintavam ao ar livre.

Na maioria das obras de Zanini, desse período, distingue-se o emprego da 'mancha', ou seja, a pincelada dando forma à perspectiva, sem o desenho prévio, principalmente nas paisagens executadas ao ar livre.

A prática da pintura ao ar livre o leva a uma busca, cada vez mais intensa, de captar a paisagem suburbana paulistana, com sua urbanização incipiente, conservando ainda, em grande parte, o caráter rural. A amizade com Volpi e, posteriormente, com Rebolo e os demais companheiros que formariam, futuramente, o Grupo Santa Helena, incentiva esta prática, que se estenderá ao litoral e ao interior do Estado de São Paulo, constituindo-se em uma das características mais constantes na vida e na obra destes pintores (BRILL, 1984, p. 33)

De 1933 até o final da década são os anos da formação do 'Grupo Santa Helena'. Como pintor e decorador de paredes, Mário Zanini travou amizade com Francisco Rebolo Gonzáles, que mantinha um escritório no Edifício Scafuto, à rua Três de Dezembro, para contatos profissionais. No momento que Rebolo se transferiu para o Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, Zanini passou a dividir com ele, a sala e o aluguel. Em 1936, Zanini dividiu uma segunda sala com Manoel Martins e Clóvis Graciano, ao passo que Rebolo compartilhou a outra com Fúlvio Pennachi e Aldo Bonadei.

Também Humberto Rosa e Alfredo Rullo Rizzotti se fixam no prédio, e Volpi passa a freqüentar os ateliers assiduamente. Todos estes artistas, além de **Ottone Zorlini**, José Cucê, Takaoka, Gastão Worms, Cesar Lacanna, Waldemar da Costa e outros, freqüentam a Sociedade Paulista de Belas Artes, instalada nos fundos do edifício, à Rua XI de Agosto, para acompanhar o curso noturno de modelo vivo (curso livre) – prática que continuou, posteriormente, nos próprios ateliers dos artistas, no Santa Helena e na Av. Brig. Luís Antonio, [...] A afinidade natural entre jovens de classe social, profissão e origens semelhantes, favorecia um clima de coleguismo, que os aproximava entre si, criando um espírito de equipe, ou de oficina, de apoio e estímulo mútuo, decisivo em sua formação coletiva e individual. (BRILL, 1984, p. 38, grifo nosso)

Os amigos, na maioria autodidatas, criaram na convivência diária, um espírito de equipe e uma rejeição genérica à arte acadêmica. Apoiando o modernismo, esses artistas colocavam-se numa situação constrangedora frente ao meio burguês em que viviam. Ao passo que recebiam o repúdio por parte dos Salões oficiais da época, eram ignorados e recebidos friamente pelo grupo dos modernistas com origem na Semana de 22.

As diferenças de enfoque, com relação à arte, entre os dois grupos, podem ser entendidas a partir das divergências de suas origens. O caráter festivo e a convivência íntima com as vanguardas de fora, bem como a possibilidade de viajar e estudar livremente, são prerrogativas da elite. Se os dois grupos têm em comum a rejeição ao academicismo e o interesse pelo tema cotidiano e regional, a sua linguagem plástica e a conceituação temática tendem a modos diversos de expressão. [...] O cotidiano brasileiro, [...] é registrado pelo primeiro grupo modernista, numa linguagem figurativa assimilada nos grandes centros artísticos [...] No caso do grupo proletário, o registro do cotidiano, em suas obras, tem o caráter de um diário íntimo, em sua simplicidade. Filhos de imigrantes de primeira e segunda geração [...] procuram documentar a própria vivência, de uma maneira pessoal; numa visão, por assim dizer, introspectiva, ou seja: de dentro para fora. É o registro humilde, baseado em observação direta da vida do povo de sua nova pátria.

Em sua pintura, realizada pacientemente, depois da dura jornada para ganhar a vida, há muito amor a este povo, ao qual se integravam. Se, também, buscavam os seus modelos na pintura moderna européia, privilegiavam aqueles que vieram da Itália, por afinidade ou devido à escassez de outras informações. Sobretudo o movimento *macchiaioli* abre novas perspectivas para estes artistas, através de afinidades e interesses semelhantes... (BRILL, 1984, p. 48-49, grifo nosso)

No primeiro grupo modernista existia a determinação pela renovação da linguagem plástica ao encontro das raízes nacionais. No segundo grupo, a origem era artesanal. O estrato social e a ideologia política eram diferentes.

...os afiliados à Semana são politicamente engajados e ativos [...] Para Mário Zanini e seus companheiros, a temática social de sua obra não representa algo exterior à sua vivência, uma causa alheia a ser defendida em demonstração de solidariedade: para eles esta temática é auto-expressão. Confinados em seu meio e forçados a dividir o tempo entre o trabalho de ganha-pão e sua paixão pela pintura, seu engajamento político é de outra ordem: é uma luta pela profissão, o que subentende uma luta pela sua classe social. (Ibid. p. 50)

Mário Zanini e os demais freqüentadores do prédio Santa Helena, apresentaram-se pela primeira vez e com grande esforço, no Palácio das Arcadas, em 1936, numa pequena coletiva. A partir de 1937, o grupo se apresentou no Salão da 'Família Artística Paulista', passando a se impor efetivamente como grupo artístico. A partir do final da Segunda Guerra, os integrantes do 'Grupo Santa Helena' iniciaram cada um deles uma tomada de posição em relação aos interesses artísticos.

A obra de Zanini, já madura após a convivência com o 'Grupo Santa Helena', marcou a influência de Cézanne, no efeito volumétrico e nas cores impressionistas, ganhando força junto ao enfoque *macchiaioli* das paisagens italianas e ao apelo emotivo, ora presentes na composição.

ATELIÊ OSIRARTE

No ano de 1940, Mário Zanini foi convidado por Paulo Rossi Osir, a participar da oficina 'Osirarte', recém fundada, em que já trabalhavam Ernesto De Fiori e Volpi. Instalado à rua Vitória, 433, o ateliê transferiu-se simultaneamente para

a rua Barão de Limeira, número 117 e rua Bento de Freitas, 306; rua do Arouche, 144 e finalmente para a rua Tobias Barreto, 68. Trabalhavam nas salas, entre outros, Waldemar Cordeiro e Paolo Maranca.

A empresa 'Osirarte' executou e desenvolveu composições sobre painéis ou azulejos avulsos, com temas nacionais e populares, para diversos artistas, entre eles Portinari e Burle Marx.

Durante a década de 40, a Osirarte promoveu diversas exposições em São Paulo.[...] No início da década de 50, Rossi Osir e Volpi afastaram-se da oficina, que já adquirira um caráter mais empresarial e cuja atuação se restringiu então à execução de encomendas. (MODERNISMO, Catálogos, 1994, p. 20)

O trabalho desenvolvido na oficina incentivou Mário Zanini a desenvolver uma temática de conteúdo social e a geometrizar as figuras.

EXPOSIÇÃO ANTIEIXISTA

Em 1943, Mário Zanini participou da manifestação contra o fascismo junto a outros artistas, os quais realizaram a 'Exposição Coletiva Anti-Eixista'.

participam, entre outros, Paulo Rossi Osir, Alfredo Volpi, Rebolon Gonzales, Clóvis Graciano, **Mário Zanini**, Manoel Martins, Aldo Bonadei, **Ângelo Simeone** e Alfredo Rullo Rizzotti.(GONÇALVES, Catálogo, 1977, grifo nosso)

MASP e MAM

A segunda metade da década de 40 foi marcada, no plano institucional, pela criação de dois museus importantes. Em 1947 foi criado o 'Museu de Arte de São Paulo', o MASP, pela iniciativa do jornalista Assis Chateaubriand. A constituição do acervo e organização, no entanto, ficou sob a direção de Pietro Maria Bardi.

O Museu contribuiu no campo didático e profissional, mantendo cursos e promovendo eventos importantes. Inicialmente instalado no edifício dos Diários Associados, o MASP recebeu sua sede definitiva na Avenida Paulista, somente no ano de 1968, na obra de Lina Bo Bardi.

Em 1948, instalou-se o 'Museu de Arte Moderna de São Paulo', o MAM, também com sede inicial nos Diários Associados. Fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, foi orientado de início pelo crítico defensor das tendências abstratas, Léon Degand, organizador da 'Mostra do Figurativismo ao Abstracionismo' em março de 1949.

os acervos europeus e das Américas aqui exibidos – com a participação de nomes -chaves da arte internacional – representaram um acesso valioso para os artistas locais, num tempo em grande parte avaro no proporcionar estadas de brasileiros no Exterior. (ZANINI, 1991, p. 61)

A arte de Mário Zanini acompanhou a moderna tendência construtivista e a composição formal, com enfoque racional, sem no entanto afastar-se da produção de composições sempre bem equilibradas e voltadas para o tema.

Em meados da década de 40, constituíram-se diversos grupos de artistas na cidade de São Paulo, com a intenção de se discutir as novas tendências e promover as exposições de seus integrantes. Outra razão, talvez a mais importante, foi o fator econômico. Com origem na classe média eles reuniam-se para dividir o aluguel e o custo de um modelo vivo para as aulas de desenho.

Os grupos foram nascendo espontaneamente, sem manifestos ou polêmica. Realizaram uma arte sem veleidades intelectuais ou eruditas, mas honesta como prática oficial, que ganhou, com o tempo, o sentido de um 'documento' de uma certa paisagem física e humana de São Paulo... (MODERNISMO, Catálogos, 1994, p. 7)

Em 1945, Mário Zanini e os pintores Paulo Rossi Osir, Alfredo Volpi, Rebollo Gonçalves e Quirino da Silva formaram uma associação que recebeu o nome de o 'Clubinho', com sede no Edifício Esther, na praça da República.

O 'Clubinho', como era chamado, seria, entre todas as sociedades artísticas de São Paulo, a de vida mais longa e a menos polêmica. Promoveu exposições, conferências e outros eventos, mas, pelos anos de 1950, suas funções culturais se reduziram, tornando-se sobretudo lugar de convivência social. (ZANINI, 1991, p. 42)

Em 1947, o Departamento Estadual de Informações e a Divisão de Turismo e Expansão Cultural, promoveram a 'I Exposição Circulante de Arte':

Levada a algumas cidades do Interior, incluía 97 obras de pintores e escultores modernos e acadêmicos. Figuravam na mostra expositores de gerações diversas, como Di Cavalcanti, Segall, Tarsila, Guinard, Bruno Giorgi, Volpi, **Mário Zanini**, Bonadei, Rebolo, Pennacchi, Manoel Martins, Humberto Rosa [...] **Ângelo Simeone**, Renné Lefèvre, Vicente Mecozzi, Danilo di Petre, Yolanda Mohalyi (...) Arcângelo Ianelli (1922), Aldemir Martins (1922), Mário Gruber e Flávio-Shiró (Tanaka). (ZANINI, 1991, p. 45, grifo nosso)

Mário Zanini reunia-se ainda pelo simples prazer da amizade, com outros artistas como Alfredo Volpi e Ottone Zorlini, no ateliê da rua Barão de Itapetininga, alugado pelo pintor e amigo, Ângelo Simeone.

Mas de cada tempo, na seleção da história e nas oscilações que o gosto prescreve a seu capricho, é possível extrair grupos dignos de consideração. Um destes é o dos que operaram em São Paulo entre as duas Guerras, no qual engaja-se **Simeone**; grupo ainda não bem examinado. Algum trabalho foi publicado, parcialmente, sem o método que governa a opinião. (BARDI, Catálogos, 1973, p. 3, grifo nosso)

Alguns artistas, reuniam-se para manter e ampliar o diálogo com a arte internacional e com a vanguarda, muitas vezes sem possuir um ideal estético ou sem ao menos ter a intenção de expor coletivamente.

GRUPO DOS 19

A Galeria Prestes Maia organizou no final dos anos 40 uma exposição com a intenção de mostrar a arte jovem e moderna de São Paulo. Dentre os expositores foram revelados: Maria Leontina Marcelo Grassmann Lothar Charoux Luis Sacilotto, Aldemir Martins, Otávio Araújo, Mário Gruber, Odetto Guersoni e Flávio-Shiró (Tanaka)

Em abril de 1947, nas salas da União Cultural Brasil - Estados Unidos de São Paulo, um grupo de jovens artistas expressionistas realizava sua primeira e única exposição coletiva. [...] O evento compreendia ainda uma série de palestras sobre arte moderna [...] Como movimento, o Grupo dos 19 revelou-se efêmero, os que o integravam possuíam entre si marcantes diferenças, que com os anos se acentuariam. (ARTE NO BRASIL, 1986, p. 241-243)

GRUPO 15

O 'Grupo 15' ou 'Grupo do Jacaré' foi fundado em 1948 por Ioshiya Takaoka, Atayde de Barros, Hajime Higaki, Kenjiro Masuda, Geraldo de Barros, Shigeto Tanaka, Takeshi Suzuki, Tamaki e Tomoo Handa.

As dificuldades econômicas para manter um ateliê individual, a falta de um ambiente estimulante ao desenvolvimento de pesquisas em arte e a necessidade de abrir espaços ao diálogo e aos debates foram as principais razões que levaram à formação do Grupo. (MODERNISMO, Catálogos, 1994, p. 28)

GRUPO GUANABARA

O 'Grupo Guanabara' surgiu a partir de reuniões dos artistas Takeshi Suzuki, Tamaki, Arcangelo Ianelli, Takaoka, Armando Pecorari, Tomoo Handa, entre outros, realizadas na oficina de molduras do pintor Tikashi Fukushima.

Os artistas ali se reuniam com o objetivo de firmar as idéias e o desenvolvimento de seus trabalhos sem, no entanto, fixarem tendências rígidas ou uma determinada corrente artística. Como grupo realizaram cinco coletivas.

Em 1950, Mário Zanini, através da iniciativa de um grupo de artistas para levantar recursos, ganhou uma viagem de estudos para a Europa. Por seis meses, o artista visitou alguns museus em inúmeras cidades italianas e na França, executando diversas 'manchas' ou estudos em cartolina, para facilitar o transporte. Nas 'manchas', segundo Alice Brill, "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." (BRILL, 1984, p. 115)

Em 1951, finalmente, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho abriu a 'Primeira Bienal de São Paulo', no 'Museu de Arte Moderna de São Paulo'. Com a Bienal de São Paulo, obras do mundo inteiro chegaram ao Brasil e os artistas brasileiros participaram de todas as manifestações e tendências européias. Nesse período, surgiram algumas galerias de renome e os grandes jornais passaram a dedicar espaço às artes plásticas e aos artistas brasileiros.

Esses eventos contribuíram, decisivamente, para integrar a cultura artística do país e iniciar uma nova fase cultural.

A arte contemporânea brasileira, considerada a 3ª geração moderna nas artes plásticas, ocorreu ao longo dos anos 50, caracterizada por uma participação ativa do público e um intenso intercâmbio internacional.

As tendências dirigidas para a arte abstrata chegaram ao auge no movimento concreto, a partir de 1955 e na arte informal a partir de 1958.

Alguns artistas, porém, seguiram poéticas menos aglutinantes, principalmente aqueles que permaneceram na pintura figurativa, raramente estabelecendo polêmica com as intenções contemporâneas enquanto, outros tantos, fundiram elementos das várias correntes artísticas. As obras de Mário Zanini desse período refletiram essa tendência.



09. ZANINI, Mário. **Casario**.
Foto color.
Monotipia sobre papel. 42 x 50 cm.
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. SP. Tombo 2977.

SALÃO PAULISTA DE ARTE MODERNA

O 'Salão Paulista de Arte Moderna', criado em 1951, no mesmo período da 'I Bienal de São Paulo', firmou um espaço oficial para a divulgação contínua da arte moderna. Previam-se prêmios de aquisição, medalhas e concessão do prêmio de viagem para cidades brasileiras, principalmente as históricas. Como consequência proliferaram as **pinturas de** paisagens urbanas ou de casarios¹²

Alguns artistas, como Maria Leontina, Mario Zanini, Alfredo Volpi e Arcângelo Ianelli com formação figurativa questionaram o valor da própria realidade sensível, transformando a pintura de casarios em linhas e formas cubistas, numa

¹² A pintura de casarios recebe, a partir desse momento, uma crítica favorável desde que apresente uma intenção abstrata geométrica

tendência abstrata geométrica. A linguagem renovou-se, reduzida aos elementos essenciais na forma e na cor vibrante.

O GRUPO RUPTURA

Em 1952, formou-se em São Paulo, o 'Grupo Ruptura', que reuniu os artistas: Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw. O Grupo realizou uma única exposição.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA

Em Dezembro de 1956, realizou-se no 'Museu de Arte Moderna de São Paulo' a 'I Exposição Nacional de Arte Concreta', com a presença de artistas plásticos e escritores do Rio de Janeiro e de São Paulo.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE NEOCONCRETA

A terceira 'Exposição Nacional de Arte Neoconcreta' realizou-se no 'Museu de Arte Moderna de São Paulo' com os artistas paulistas Willys de Castro, Hércules Barsotti, Antônio Maluf, Maurício Nogueira Lima e Judith Lauand, os quais uniram-se ao grupo carioca das mostras anteriores.

Alguns artistas contemporâneos permaneceram isolados, com uma linguagem própria, entre eles: Alfredo Volpi, Arcângelo Ianelli e Maria Leontina.

INFORMALISMO

Tanto o Concretismo como o Neo-Concretismo esgotaram-se em poucos anos e em 1959 o Informalismo fixou-se como tendência estética, na V Bienal de São Paulo. Oferecendo novos estímulos à corrente não-geométrica e evoluindo na arte abstrata, alguns artistas figurativos também aderiram ao movimento. Participaram do Informalismo os seguintes artistas: Iberê Camargo, Iolanda Mohalyi, Felícia Leiner, Fayga Ostrower, Wega Nery, Franz Krajcberg, Loio-

Pérsio, Benjamim Silva e o grupo nipo-brasileiro: Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Tikashi Fukushima e Kasuo Wakabayashi.

Na década de 60, as transformações foram mais acentuadas, com artistas da jovem geração enveredando por trajetórias ainda mais ousadas. Distanciando-se da ditadura das abstrações e optando por uma dimensão livre em seus trabalhos, os artistas buscaram variedades e composições livres, no uso dos meios expressivos, suportes e materiais inusitados, como borracha, plástico, sobras industriais, tubos e resíduos.

Marta Traba, em *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas*, expôs a condição do Brasil na década de 1960 e 1970: “coincide com um impulso econômico que o arranca violentamente do subdesenvolvimento e altera de forma radical sua fisionomia e seus costumes”. (TRABA, 1977, p. 130)

Proliferou no mundo todo os ‘ismos’ e a figura foi retomada. Os jovens artistas expressaram a sociedade de consumo e se apropriaram da linguagem dos meios de comunicação. A Arte Pop e o Hiper-Realismo assumiram, no entanto, uma neutralidade ideológica.

Os anos 60 e o fim das discussões em torno da abstração, por outro lado, permitiram a recuperação da figura em uma situação nova [...] derivada da Pop, mas também, por vezes com raízes em outras áreas, como a do realismo fantástico [...] A revalorização da figura, no entanto, não se observa no campo da pintura, ao menos se entendida em sua acepção tradicional. Em verdade, esta começa a desaparecer do cenário, naquele momento rejeitada como o meio burguês pela maioria dos artistas jovens. (DESENHO MODERNO NO BRASIL, Catálogos, 1993, p. 15)



10. ZANINI, Mário.
Casario em São Paulo.
SP. 1964.
O.s.t. 30 x 40 cm.
Cid.
Acervo Glycério Geraldo
Carnellosso.

Nos anos 60, a obra de Zanini recuperou o emprego da 'mancha', afastando-se da atitude que tentava conciliar a representação do natural com o estudo formal. O artista colocou em prática essa nova situação, efetuando várias paisagens ao ar livre, nas cidades do litoral paulista e cidades históricas. O tratamento foi novamente o registro da natureza, voltando à coexistência da mancha-cor com a perspectiva.

A decisão de abandonar o trabalho baseado em pesquisa formal e retomar, assiduamente, o hábito da 'manchinha', incentiva o artista a realizar, com mais frequência, excursões de estudo pelo litoral e pelo interior do país. A partir de 1963 frequenta a cidade de Parati em companhia de vários colegas. No mesmo ano viaja para Ouro Preto, acompanhado por **Giancarlo Zorlini**, Takaoka, **João e Ângelo Simeone e Procópio**.

Ao buscar sua fonte de inspiração no registro da paisagem e do tipo humano brasileiro, Mário Zanini e seus companheiros colocavam-se, mais uma vez, numa situação de marginalidade.[...] muitos artistas independentes partem para uma exploração de novos materiais [...] Ao lado destas tendências novas, permanecem os grupos de artistas modernos figurativos {...} situando-se mais uma vez numa posição intermediária, igualmente afastados dos acadêmicos de um lado, e das novas tendências, do outro. (BRILL, 1984, p.170-174, grifo nosso)

Em 1967, Mário Zanini transferiu-se para a Travessa Ana Néri, 1113, onde sofreu um derrame cerebral logo depois. A doença o levou a limitações de movimentos, mas não o impediu de viajar ao lado dos amigos.

Mário Zanini, desde 1963 nosso grande companheiro, aguardando e perguntando insistentemente, quando seria a próxima viagem. Sempre pronto e disposto, com ele não existia dificuldade. Já maduro e famoso, sem se importar que um dos grandes pintores do 'Santa Helena' ia se misturar ao Zorlini, Pellegatta e Procópio, era exemplo aos que se julgavam superiores. Trabalhador, rigoroso na composição, afável no contacto, prestimoso com o seu material de pintura, sempre organizado com suas telas e apetrechos de campo preparados. Chegou a viajar conosco depois do infarto cerebral, arrastando a perna. Com discreta disfasia, continuou pintando e dando uma lição de brio e amor à sua profissão (INFORMAÇÃO VERBAL)¹³.

A última exposição individual de Mário Zanini realizou-se na cidade de Santos, na Galeria do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, em novembro de 1968, com grande sucesso de venda das telas expostas.

Em 16 de agosto de 1971 o artista veio a falecer, encerrando uma vida dedicada à arte e a pintura paulista.

¹³ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

3. ÂNGELO SIMEONE



11. Ângelo Simeone pintando em Tiradentes. MG. 1971. Foto color.

A pintura de Ângelo Simeone pode ser classificada como acadêmica, pós-impressionista e as novas propostas modernas firmadas após os anos 40. Muitos diriam que sua pintura foi eclética, numa tentativa de desaprová-la, mas na delicada obra analisada, verificou-se um progresso contínuo do mestre pintor, do artista e do poeta.

Seguro nas pinceladas, iluminado nos toques sutis de cor, perfeito no olhar e na capacidade manual, sua pintura foi impregnada pelo espírito generoso.

O artista de origem italiana, nasceu na pequenina cidade de Santa Maria de Cápuia, província de Caserta, próxima a cidade de Nápoles, em 18 de novembro de 1899. Com os pais Olympia e Giuseppe Simeone e o irmão Miguel, Simeone chegou ao Brasil em 1901.

Aos 11 anos de idade, Ângelo Simeone empregou-se no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, como aprendiz de esmaltador de móveis, enquanto o pai, alfaiate, costurava camisas e ternos, pelos quais, raramente conseguia o pagamento.

No Liceu, a função de abrir caixotes, trouxe-lhe a felicidade de conhecer em 1913, as obras vindas de Paris para a exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com sede no mesmo local do Liceu – na avenida Tiradentes,

ao lado da Estação da Luz, em São Paulo. A arte francesa encantou o jovem que aos 17 anos já desenhava com os mestres do Liceu, entre eles, Alfredo Norfini¹⁴

Em 1919, Ângelo iniciou as aulas de desenho e pintura, na 'Escola *Tranquillo Cremona*', no bairro do Brás, sob a direção do professor Giuseppe Perissinotto (1881-1965).

Giuseppe Perissinotto [...] estudou na Academia de Florença (1902). Foi aluno de **Giovanni Fattori**¹⁵ e de Adolpho De Karolis. Fundou uma escola de pintura no bairro do Brás em 1919, permanecendo pouco tempo pois sua atividade o impedia de viajar. Mas ela não se interrompeu, continuada pelo seu discípulo **Ângelo Simeone**, acrescido de Bernardino Souza Pereira, Athaide Gonçalves, J. Cordeiro, Henrique Manzo, [...] e outros. (PINACOTECA DO ESTADO DE SP, 1994, p. 180, grifo nosso)

Ângelo, pintor de paredes, como Volpi e tantos outros, um dia, atendendo ao apelo de ardente vocação, passou à pintura de cavalete. Nesse trânsito, decisivo em sua vida, ia do artesanato, de mero exercício manual, à fatura da obra de arte, em que sobreleva o mistério da criação, que exige do criador não apenas o sangue da sua carne, mas ainda a chama de seu espírito. [...] pode-se dizer que o que de maior substância se iria revelar em sua pintura, foi por si mesmo que ele encontrou, trabalhando devotadamente, vendo e lendo avidamente. (ALMEIDA, Catálogos, 1973, p. 6, grifo nosso)

Em 1920, Ângelo Simeone ganhou a 'Medalha de Ouro', das mãos de Pedro Alexandrino Borges (1856-1942) com a obra exposta na mostra da escola.

No início da sua vida foi pintor de parede. Outros colegas seus, também italianos, produziram nesse ofício e foram admiráveis. Talvez o trabalho ensinou-lhes e sugeriu-lhes a virtude da paciência que é para o artista a plataforma para bem operar. (BARDI, Catálogos, 1973, p. 3)

Nos anos 30, Ângelo Simeone cursou modelo vivo na Sociedade Paulista de Belas Artes, situada no prédio de fundos para o Palacete Santa Helena, na antiga Praça da Sé. Conheceu assim desde o início a formação do 'Grupo Santa Helena', tornando-se amigo de Ottone Zorlini e Mário Zanini.

Antes de sua fixação no edifício Santa Helena, Mario Zanini e outros artistas – como Yoshiya Takaoka, Waldemar da Costa, César Lacanna (1901), **Ottone Zorlini** (1891-1967), José Cucé (1900-61), **Ângelo Simeone** (1899-1974) e Gino Bruno (1901-77) – já se relacionavam ao freqüentar o curso de modelo vivo da Sociedade Paulista de Belas Artes, à rua XI de Agosto. (ZANINI, 1983, p. 623, grifo nosso)

¹⁴ Alfredo Norfini (1867-1944) - Professor de paisagens e aquarelas, no período de 1911 a 1933, no Liceu de Artes e Ofícios.

¹⁵ Giovanni Fattori, da região de Toscana, na Itália. Pertenceu ao movimento italiano dos *machiaioli*.

Em 1937, Ângelo Simeone participou da criação do 'Sindicato dos Artistas Plásticos', o qual proporcionou eventos e organizou salões até 1949, contribuindo na consolidação das tendências modernas frente à saturação das idéias acadêmicas.

... o Salão do Sindicato registrou sempre esse duplo comparecimento. A ala modernista, porém, afirmava-se com a participação contínua dos artistas [...] tanto de antiga carreira como em fase de formação. Estavam entre os inscritos, incluindo muitos estrangeiros: John Graz, De Fiori, Takaoka, Quirino da Silva, João Goussef (1897-1953), Arthur Krug, **Ângelo Simeone** (1899-1974), Mick Carnicelli (1893-1967), Armando Balloni [...] Lothar Charoux (1912-87), Júlio Guerra (1912) [...] Maria Leontina (1917-84), Alice Brill (1920) [...] Geraldo de Barros (1923), Manabu Mabe (1924), Sophia Tassinari (1927), Flávio-Shiró (Tanaka), Artur Luiz Piza ... (ZANINI, 1991, p. 44, grifo nosso)

Durante o tempo em que Ângelo Simeone seguiu na participação das mostras coletivas com obras cada vez mais admiradas pelo público, surgiu no final da década de 40, o 'Museu de Arte Moderna', provando o apoio da indústria de São Paulo às artes plásticas na figura de Ciccilo Matarazzo Sobrinho. Além disso foi criado o 'Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias', incorporando o progresso sócio-econômico ao desenvolvimento artístico.

Incentivado pelo amigo Ottone Zorlini e auxiliado financeiramente por amigos e admiradores, entre eles a colônia italiana, Ângelo Simeone viajou para a Itália em abril de 1950. De volta, na bagagem, mais de 50 telas de paisagens e casarios.



12. SIMEONE, Ângelo. **Itália**. 1950.
O.s.t. 64 cm x 49 cm. C.i.d. A. Simeone.
Acervo Olympia Simeone Fontcuberta.

Em 1956, Ângelo participou da exposição do 'Cinqüentenário da Paisagem Brasileira', organizada por Sérgio Milliet, no Museu de Arte Moderna, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Ângelo Simeone está imprensado entre a pintura acadêmica e a chamada moderna. Mas apesar disso, a sua inegável consciência artesanal impede que ele aceite, embora criticado, as fáceis seduções da aventura 'concretista', 'abstracionista' etc.. Prefere o pintor se entregar a si mesmo, isto é, aos seus impulsos. É um pintor, Ângelo Simeone, e Sérgio Milliet sabe disso, razão pela qual o convidou para expor na Exposição da Paisagem Brasileira. (SILVA, Diário da Noite, 1956)

As exposições individuais iniciaram-se no ano de 1958, na capital e no interior. Suas obras se espalharam, adquiridas por pinacotecas, centros de cultura e prefeituras locais.

Na década de 60, Ângelo Simeone transferiu o atelier da rua Barão de Itapetininga para uma sala à rua Sebastião Pereira, onde passou a dar aulas de desenho e pintura. A sala se transformou em um reduto de pintores amigos entre eles, José Procópio de Moraes, antigo colega e esteio da oficina, João Simeone, Ottone Zorlini, Arcângelo e Thomaz Ianelli, Salvador Santisteban, Glycério Geraldo Carnelosso, Salvador Rodrigues, Omar Pellegatta e Giancarlo Zorlini.

Ianelli começa, ainda muito jovem, freqüentando as reuniões noturnas da Associação Paulista de Belas Artes, onde pontificavam alguns artistas de origem italiana como ele, **Ângelo Simeone**, **Mario Zanini**, Borghesi, Garutti, **Carnellosso**, Perissinotto. [...] Aos sábados e domingos, saíam em grupo pelos arredores proletários de São Paulo – Canindé ou Tatuapé – para realizar "manchas de campo". Esboçado o trabalho, discutiam entre si, trocavam opiniões sobre o caminho a seguir.

Ianelli lembra-se de uma conversa com Simeone, que ele considera fundamental à sua decisão de encarar a pintura como uma questão de forma. Simeone, conta, vendo minha dificuldade em representar certos objetos de uma natureza morta, chegou perto e me disse: você está aí se esforçando por reproduzir fielmente o que vê à sua frente e se esquece que, terminado o quadro, vamos desmanchar esta natureza morta e ninguém vai se lembrar se o vaso era azul ou branco, se esta maçã estava aqui ou ali. O assunto não importa, o que vai ficar é a pintura. A partir daí passei a fazer rápidos croquis, buscando uma síntese daquilo que via, preocupando-me em fixar a forma e a cor." (MORAIS, 1984, p. 15-16, grifo nosso)

Ângelo Simeone é bem um exemplar humano oposto a esse carreirismo desenfreado que por aí campeia ovante. Modesto, humilde mesmo, é no silêncio do atelier que ele vem exercendo o seu ofício, com a bastante satisfação de quem apenas cumpre uma tarefa que lhe foi destinada. (ALMEIDA, Catálogos, 1973, p. 6)

Em São Paulo a ruptura com os concretos, neoconcretos e informais, presentes na década anterior, ocorreu no final de 1963 com o primeiro happening realizado por Wesley Duke Lee (1931-).

Na FAAP, Waldemar Cordeiro organizou o evento 'Propostas 65', com exposições e debates e 'Propostas 66', na Biblioteca Pública de São Paulo.

Era a desmistificação, e também a dessacralização da arte: antes território quase religioso onde o artista e o leigo deveriam entrar com a cabeça baixa e falar com respeito, a arte passa a ser o território da liberdade por excelência. [...] Neste espaço de liberdade possível, o que mais valia era a capacidade de experimentar e de descobrir, de realizar de algum modo uma espécie de prestação de contas com a sociedade e com a História. [...] Os salões e as coletivas tinham precedência sobre as individuais. (ANOS 60/70, Catálogos, 1993, p. 25)

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – MAC / USP

O Museu foi criado em 1963, por Ulhoa Cintra e Walter Zanini, com parte do acervo do MAM / SP, quando de sua extinção. As exposições: 'Jovem Arte Contemporânea', de 1967 a 1974 foram idealizadas por Zanini, com a intenção de manter as atividades artísticas dos alunos e professores da universidade.

Elas incentivaram e divulgaram a produção de jovens artistas cujas propostas pretendiam ultrapassar o 'abstracionismo construtivo ou expressivo' produzido na década de 50 e aproximar-se das tendências internacionais ligadas à Pop Art e ao *Nouveau Réalisme*. (ANOS 60, Catálogo, 1994, p. 22)

O final da década de 60 e início da seguinte, foram de intensa atividade no ateliê de Ângelo Simeone à rua Brigadeiro Tobias. As aulas avançavam a madrugada com os alunos incansáveis e as viagens sucediam-se em quase todos os finais de semana para cidades como Ouro Preto e Parati.



13. SIMEONE, Ângelo.
Fundos de Ouro Preto, MG.
O.s.t. 64 cm x 49 cm.
Cid. A.Simeone.
Acervo Olympia Simeone
Fontcuberta.

No decorrer dos anos de 1968 e 1969, Ângelo presenciou a formação do 'Grupo Tapir' e para sua tristeza, a morte prematura do irmão João.

No auge da repressão em 1969, a X Bienal de São Paulo foi cancelada e os artistas jovens saíram às ruas, inventando a arte como ação, com Mostras em praças públicas. "O certame viu-se fortemente perturbado pelo boicote dos melhores grupos de artistas, que o abandonaram por motivos políticos em ato de protesto contra a atuação do rigoroso regime militar". (TRABA, 1977, p.131)

Os artistas dos anos 60 que conseguiram manter a produção, foram chamados de pintores de resistência, pela postura independente que tomaram em relação ao mercado brasileiro – um consumidor de arte acadêmica.

Subitamente 'endinheirada', ela (a classe média) buscou também na arte seus símbolos de distinção: pouco acostumada com a linguagem da cultura [...] ela buscou refúgio naquilo que já estava firmemente estabelecido 'nos livros de história': a arte acadêmica e, no máximo, o modernismo brasileiro de 1922. [...] A pintura, uma atividade que para as nossas vanguardas 'cheirava a academia', era a manifestação de arte mais facilmente absorvível pela nossa classe média - desde que ela a entendesse, é claro. Por conseguinte, a pintura, em suas formas tradicionais e esperadas, passou a ser vista com desconfiança pelos jovens artistas, e exatamente pela facilidade com que se prestava à apropriação pelo mercado. (ANOS 60/70, Catálogos, 1993, p. 26)

Na década de 70, os jovens artistas diminuíram o ritmo na tentativa de novos estilos ou descoberta de 'ismos'. As propostas anteriores passaram a ser visitadas e digeridas.

A primeira atitude dos anos 70 foi substituir o ativismo pela reflexão, a emoção pela razão, o objeto pelo conceito. [...] a arte conceitual no Brasil não se restringiu aos seus aspectos lingüísticos. Na verdade ela nasceu e se desenvolveu a partir do final dos anos 60 sob o impacto da repressão política, do AI-5 e da censura, ganhando, assim, características de visceralidade e agressividade. (DO CONCEITUAL À ARTE CONTEMPORÂNEA, Catálogos, 1994, p. 7 e 8)

Em 1972, Ângelo Simeone viajou para a Europa, na companhia de colegas, para pintar e conhecer os principais museus. No entanto, em Portugal foi acometido de um mal estar e assim, impossibilitado de prosseguir a viagem, Ângelo Simeone retornou ao Brasil.

Em julho de 1973, o Museu de Arte de São Paulo, franqueou ao público a exposição de '50 anos de pintura do artista', reunindo mais de 70 telas. "São incontáveis os grandes momentos de verdadeira pintura, no sábio emprego da cor, nas delicadas transparências, na atmosfera de pura poesia que neles impera", declarou Paulo Mendes de Almeida, no catálogo da exposição, em homenagem à carreira de Ângelo Simeone. (ALMEIDA, Catálogos, 1973)

O jornal a 'Folha da Tarde', publicou a exposição incluindo o artista ao 'Grupo Santa Helena': "Um pintor quase desconhecido do grande público, participante do 'Grupo Santa Helena', está merecendo uma retrospectiva" (NO MASP, Folha da Tarde, Ilustrada, 1973)



14. **Frente do MASP.** São Paulo. SP. 1973. Fotografia p&b. Avenida Paulista.

15. SIMEONE, Ângelo. **Óbidos**, Portugal. 1972. O.s.t. 64 cm x 49 cm. Cid. A.Simeone. Acervo Olympia Simeone Fontcuberta.

16. **Paulo Mendes de Almeida e Ângelo Simeone.** São Paulo. SP. 1973. Fotografia p&b. Exposição 50 anos de Pintura de Ângelo Simeone no MASP.

Ernestina Karman, afirmou em 25 de julho: "Continuando as apresentações das obras de artistas que pertenceram ao histórico Grupo Santa Helena, o Museu de Arte de São Paulo mostra agora as de Ângelo Simeone" e concluiu: "apesar de não haver seguido as novas correntes artísticas de seu tempo, pode nelas situar-se como um autêntico e respeitável artista." (KARMAN, Folha da Tarde, Ilustrada, 1973)

É preciso ter a coragem de dizer a este homem que passou meio século ao cavalete, a verdade sobre sua pintura. Encontraremos, em sua vasta produção, muitas obras do mesmo nível das de Volpi, tão decantadas pelos

comerciantes; algumas obras de nível até superior, que convenceram a direção do museu da oportunidade desta retrospectiva; e algumas outras em que transparece apenas o esforço de um profissional bem intencionado, embora não coroado de êxito.

Teria faltado coragem, aos bisbilhoteiros, para esclarecer esta situação em palavras claras? A verdade é que o nosso mercado de arte se alicerça hoje em dúzia de pintores muito inferiores a Simeone, e o mundo das artes está de tal forma comercializado, que só se fala do que dá lucro. (MARANCA, Folha da Tarde, 1973)

Seguir a vida de Simeone é descobrir as andanças de um artífice do século passado, quando a pintura ainda pousava nos preceitos tradicionais, até então indiferente às propostas dos inovadores: o artista que produzia paisagens, retratos e naturezas-mortas, satisfazendo pedidos da 'burguesia'. Toda essa produção, que o historiador coloca no recinto do ecletismo prosperante nos Salões com suas premiações e aquisições oficiais, infelizmente é considerada como o protoplasma do academismo; mas, pela experiência dos meus cinquenta anos de prática de médico da arte de aldeia, posso afirmar que esse pessoal merece sua presença registrada no vasto labor da pintura. (BARDI, Catálogos, 1973, p. 4)

Ângelo Simeone apresenta uma folha em que os prêmios, justos, merecidos, se contam às dezenas. Não obstante, pode-se dizer que a crítica melhor reputada não deu ao artista a atenção a que ele faz jus. Frequentando os salões acadêmicos, e com estes convivendo, uma certa e justa prevenção contra o academismo, num momento de acirrada controvérsia, impediu, por estranho que pareça, que se observasse simplesmente isto: que ele não era um acadêmico. E que era sobretudo, acima das escolas e das tendências, um artista singular, um verdadeiro pintor. (ALMEIDA, Catálogos, 1973, p. 8)

Ângelo Simeone, mesmo adoentado, ainda pintou mais alguns quadros, vindo a falecer em 06 de maio de 1974.

Faz um mês que faleceu Ângelo Simeone ao qual, há um ano, o Museu dedicou uma retrospectiva que despertou bastante curiosidade pois do pintor pouco ou nada se falava nos tempos em que cada principiante obtém colunas nos jornais [...] Homem de extraordinária simpatia dedicava-se ao ofício com disciplina e pontualidade. (BARDI, Jornal de Domingo, 1974.)

Encontrei-o anos atrás quando comprei uma sua antiga tela na loja do Nóbrega: surpreendido com a figura de um retrato na contraluz, bem construída e magistralmente pintada. Como sempre, perguntando de um lado e de outro, consegui descobrir seu atelier na Brigadeiro Tobias.

Contou-me sua história. Criança veio ao Brasil. Seus pais eram imigrantes que deixaram Cápuia.[...] Para mim foi [...] um 'zoom' na história grega e romana. Olhava Simeone. Lembrava-me de certas escavações vistas na ação arqueológica, e passava em revista na minha mente os perfis dos mármores que o tempo engoliu e que os escavadores restituíram à atmosfera. [...] Sei perfeitamente que os assim chamados modernistas[...] consideram com reservas os antepassados que ao invés de seguir os modos dos impressionistas, se entrincheiram na situação dos poucos problemas e na desconfiança das inovações.[...] Mas de cada tempo, na seleção da história e nas oscilações que o gosto prescreve a seu capricho, é possível extrair grupos dignos de consideração. Um destes é o dos que operaram em São Paulo entre as duas Guerras, no qual engaja-se Simeone; grupo ainda não bem examinado. (BARDI, Catálogos, 1973, p. 3-5)

A 'Folha de S. Paulo', publicou em 29 de junho de 1975, na coluna Artes Visuais, sob o título "Bardi e os esquecidos" uma matéria sobre as exposições patrocinadas pelo MASP onde se refere, como o próprio título sugere, aos pintores figurativos esquecidos durante os anos da Arte Moderna Brasileira.

o Museu de Arte de São Paulo passou a se interessar, de uns tempos para cá, nesses pintores de 80 anos, esquecidos desde 1922, mas cuja produção é da melhor qualidade – como, por exemplo, Perissinoto, **Zorlini, Ângelo Simeone**, Inocêncio Borghese, R.Galvez, Waldemar Belisário e outros.[...] Esses pintores de 80 anos, verdadeiros operários da pintura, eu os estimo como velhos artistas, mas, também, como artistas que vão ao campo e armam seus cavaletes, resumindo num painel a impressão da natureza. São e conservam-se fiéis à sua arte e ao seu assunto. (BARDI, Folha de S. Paulo, 1975, grifo nosso)

Rossi Osir, Perissinoto, Tarquino, **Ângelo Simeone** e outros. [...] Éramos quase todos pintores de domingo, pintávamos paisagens, figuras, naturezas mortas, [...] Éramos sim paisagistas de arrabalde, éramos empreiteiros e caiadores de casa. Ganhávamos a vida assim. (BELISÁRIO, Folha de S. Paulo, 1975, grifo nosso)

Nos anos 70 ao lado dos movimentos pop, parangolés, penetráveis, tropicália, *happenings* e arte conceitual, um certo número de artistas afastados da repressão política, por conceitos ou simplesmente por uma posição de neutralidade face à produção artística, permaneceu ativo, produzindo uma obra significativa. A representação da natureza surgiu com a nova figuração e implicou novamente em respeito e interesse pelo que existia ao redor, no espaço da cidade e na atualidade.

Críticos de arte como: Quirino da Silva, Paulo Mendes de Almeida, Pietro Maria Bardi e Paolo Maranca, entre outros, publicaram, nos principais jornais paulistanos dos anos 60 a 80, matérias contextualizando esse período e alguns de seus representantes:

Para **João Simeone** (1907-1969) era simples e natural a narrativa pictórica em linguagem franca e harmoniosa. Para Reboló (1903-1980) e Manoel Martins (1911-1979) também. Devemos a eles a primeira pintura brasileira, em que o autor fica a sós com os temas pátrios, sem necessidade de se reportarem a modelos europeus, da academia decadente ou do modernismo emergente. É a produção pictórica dos anos 40 para cá. As gerações seguintes – Ortolani (1912), Totoli (1937), **Procópio** (1929) – sequer suspeitam das limitações que imperavam no século passado, nem dos graves equívocos imitativos que comprometeram toda a obra de Tarsila (1890) e dos outros 'filhotes' da Semana de Arte Moderna de 1922. (MARANCA, Folha da Tarde, 1982d, grifo nosso)

Alguns artistas sobreviveram plenamente com uma obra moderada frente ao variado cenário artístico paulista. Vinculados a uma tradição pictórica de maneira tão consistente e coerente que nos dias atuais permanecem, ao lado das novas propostas, representadas por artistas contemporâneos, presentes nas galerias e exposições.

Ângelo Simeone, Ottone Zorlini, Mário Zanini, Omar Pellegatta, João Simeone, José Procópio, Giancarlo Zorlini e Glycério Geraldo Carnelosso são nomes de artistas que trabalharam silenciosamente, afastados das agitações e movimentos políticos ou sociais, mas conscientes da qualidade e aprimoramento de sua produção artística.

O quadro abaixo representa a vida de Ângelo Simeone, constantemente a observar, colhendo o instante mágico que só os grandes mestres alcançam. Na tela seu irmão João e o amigo Omar Pellegatta, saindo para pintar na cidade de Tiradentes em Minas Gerais.



17. SIMEONE, Ângelo. **João e Pellegatta**. 1968. O.s.t. 50 cm x 65 cm. Cid. A. Simeone. Acervo Olímpia Simeone Fontcuberta.

CAPÍTULO II

O ‘GRUPO TAPIR’

“Somos cinco pintores figurativos. Estamos afastados dos últimos ‘ismos’ pois vivemos em contacto com a natureza, dela recolhendo os elementos para estruturar nossas obras.” (Grupo Tapir, 1968)

Por volta de 1960, pintores paulistas participavam de grupos de artistas plásticos, a maioria com origem em associações formadas em décadas anteriores. Entre eles, Mário Zanini (1907-1971) pintor pertencente ao ‘Grupo Santa Helena’, professor no curso de pintura anexado à Pinacoteca de São Paulo e professor de gravura na Associação Paulista de Belas Artes; Ottone Zorlini (1891-1967) pintor, escultor, crítico e orientador artístico e cultural; e Ângelo Simeone (1899-1974) pintor e professor de desenho e pintura, no atelier próprio. Estes nomes formaram ao seu redor uma nova geração de alunos, em viagens contínuas por cidades históricas, do interior e do litoral, assumindo e dando continuidade ao tema de paisagens com casarios.

Os três artistas citados, reuniam-se a partir de 1935 no estúdio situado nos fundos de uma das salas do ‘Palacete Santa Helena’, alugado por Zanini. Na mesma sala, à noite, os artistas se juntavam a outros para estudar e desenhar.

Ângelo Simeone, excelente professor, alugou em seguida, uma sala na rua Barão de Itapetininga, dando continuidade às aulas, incorporando os alunos **Glycério Geraldo Carnellosso** (1921) e **João Simeone** (1907-1969). Seguidamente, **Omar Pellegatta** (1925-2000), **Giancarlo Zorlini** (1931) filho de Ottone e **José Procópio de Moraes** (1929) integraram a classe de alunos no novo endereço à rua Sebastião Pereira, número 221, no centro da capital.



18. **Parati.** RJ. 1964. Fotografia p&b. Da esquerda para a direita: Omar Pellegatta, Giancarlo Zorlini, Mário Zanini e João Simeone.



19. **Parati.** RJ. 1964. Fotografia p&b. Da esquerda para a direita: Ottone Zorlini, Omar Pellegatta e Mário Zanini.



20. **Parati.** RJ. 1965. Fotografia p&b. Da esquerda para a direita: Ângelo Simeone, João Simeone, Salvador Rodrigues, Giancarlo Zorlini, Ottone Zorlini e Glycério Geraldo Carnellosso.



23. **Ouro Preto.** MG. 1967. Fotografia p&b. De trás para frente: Glycério Carnellosso, João Simeone e José Procópio de Moraes.

A partir de 1964, os mestres e alunos viajavam freqüentemente às cidades de Ouro Preto em Minas Gerais e Parati no Rio de Janeiro afim de representá-las no próprio local. A pintura de casarios era, então, o tema dominante, diversificada pela técnica diferenciada de cada um. No final de 1967, Ângelo Simeone, transferiu o ateliê para a rua Brigadeiro Tobias, número 55.

Durante anos convivemos com Mário Zanini e Simeone.

Estes mestres nunca abandonaram o trabalho sobre papel. O desenho para eles era obsessivo, diário e contínuo. Mário Zanini, hemiplégico, Simeone e Ottone Zorlini, meu pai, quase septuagenário, misturavam-se aos mais moços de nosso grupo, de dia até à noite, insistindo em desenhar. Sensibilidade, domínio de traço, maturidade, faziam destes artistas a expressão maior dos nomes da pintura paulista.

Felizes aqueles que tiveram a ventura de conviver com estas personalidades.
(ZORLINI, G. Catálogos, 1982)

A nova geração formada pelos pintores **José Procópio, João, Giancarlo, Pellegatta e Carnelosso** oficializou o grupo, estimulados por Ottone Zorlini. Desse modo desenvolveram um trabalho de pesquisa artística, ao lado de grandes transformações e exposições modernas e contemporâneas, sem se afastarem dos temas originais .

A evolução artística de cada um deles foi pessoal e diversa para que possamos englobá-los em um só estilo ou tema; no entanto, eles formaram um grupo de artistas, que na representação paisagística soube valorizar e manter, o interesse do público.

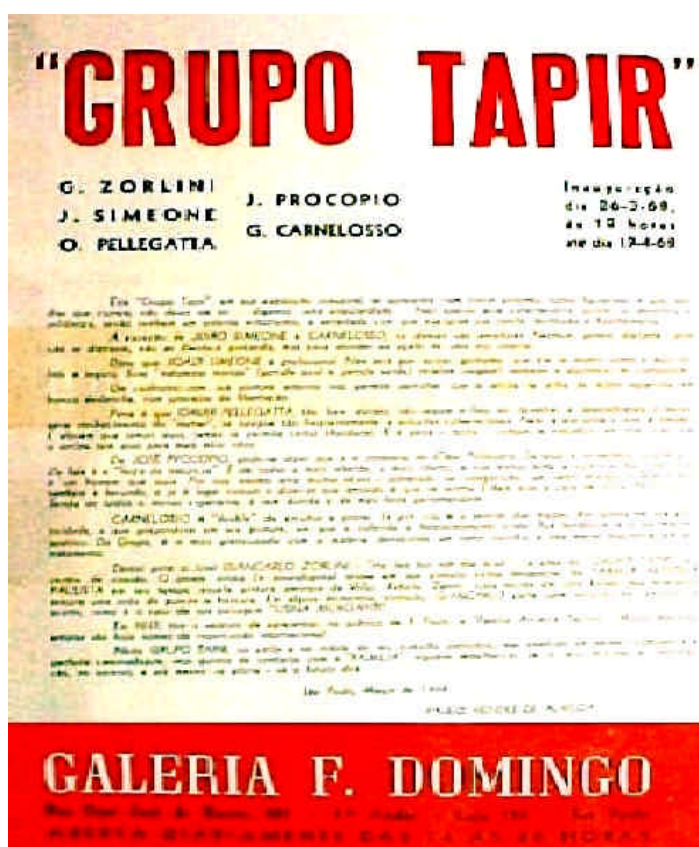
A reunião desses artistas fez parte da geração que lutou para manter uma arte voltada para a paisagem urbana, sem a preocupação com as regras e 'ismos' obrigatórios que a crítica se acostumou a cobrar dos jovens artistas.

Ottone Zorlini, Mário Zanini e Ângelo Simeone admiravam e reconheciam as qualidades de seus alunos e companheiros, prestigiando-os como um grupo desde o início da formação e das constantes viagens a partir de 1967.

Foi o crítico de arte Quirino da Silva, no entanto, que os batizou de **‘Grupo Tapir’** no início de 1968 no artigo publicado no jornal Diário da Noite. Quirino apresentou a exposição de pintura dos integrantes do ‘Grupo Tapir’ marcada para março, como genuinamente brasileira, assim como o próprio nome do grupo artístico. Da mesma forma que já existiam grupos com os nomes de Bizonte e Jacaré, numa proposta nacionalista do período.

Giancarlo Zorlini explica: “Esta denominação se deve ao fato de ser, em nossas pinturas, fator comum, a arquitetura colonial e a paisagem brasileira, tal como o animal tapir, símbolo da fauna brasileira”. (informação verbal)⁵

A exposição inaugural do grupo ocorreu no dia 26 de março de 1968, na Galeria Francesco Domingo, à rua Dom José de Barros, 301, em São Paulo.



22. Catálogo ‘Grupo Tapir’. SP.1968. Foto color. Vernissage na Galeria F. Domingo. Apresentação dos integrantes do ‘Grupo Tapir’ por Paulo Mendes de Almeida.

⁵ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

Paulo Mendes de Almeida, teórico e crítico de arte, apresentou o catálogo da exposição e incluiu a nota final em que compara os artistas do '**Grupo Tapir**' à Família Artística Paulista:

Este 'Grupo Tapir', em sua exposição inaugural, se apresenta com cinco pintores, todos figurativos, o que, nos dias que correm, não deixa de ser... digamos: uma singularidade... Não apenas essa característica, porém, os identifica e solidariza, senão também um ardente entusiasmo, a seriedade com que executam sua tarefa, devotada e humildemente.

À exceção de JOÃO SIMEONE e CARNELOSSO, os demais são amadores. Nenhum, porém, diletante: pois não se distraem, não se divertem pintando, mas para atender ao apelo de uma voz interior.

Disse que JOÃO SIMEONE é profissional. Não será por acaso, portanto, que ele se mostra como o mais sóbrio e seguro.[...]

Pena é que OMAR PELLEGATTA, tão bem dotado, tão seguro e fino no desenho, e demonstrando o necessário conhecimento do 'metier', se apegue tão freqüentemente a soluções convencionais. Nele, a disciplina o leva à timidez. [...]

De JOSÉ PROCÓPIO, pode-se dizer que é o contrário de Omar Pellegatta. Desigual e incoerente, o que por ele fala é a 'força da natureza'. É de todos o mais rebelde, o mais liberto, o que menos teme a violência das cores. Este é um homem que ousa. [...] Sendo de todos o menos experiente, é sem dúvida o de mais forte personalidade.

CARNELOSSO é 'double' de escultor e pintor. Já por isso, é o sentido das massas, das formas em sua plasticidade, o que prepondera em sua pintura, em que o colorido é freqüentemente surdo. Sua tendência é a do realismo poético. Do Grupo, é o mais preocupado com a matéria, denotando um certo carinho, e não menor segurança, em seu tratamento.

Deixei para o final GIANCARLO ZORLINI – *'the last but not the least'*⁶ – a alma do 'GRUPO TAPIR'. Seu centro de coesão. O jovem artista (e neurologista) revive em sua pintura, certas tendências da FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA em seu tempo; aquela pintura amorosa de Volpi, Reboló, Zanini, toda tecida em tons baixos, mas revelando sempre uma nota de pureza e frescura. [...]

Em 1937, tive a ventura de apresentar, ao público de S. Paulo, a 'Família Artística Paulista'. Muitos daqueles artistas são hoje nomes de repercussão internacional.

Neste 'Grupo Tapir', no estilo e na índole do seu trabalho individual, mas exercido em amável companhia e perfeita camaradagem, vejo pontos de contacto com a 'Família', algumas semelhanças. (ALMEIDA, Catálogos.1968)

A *vernissage* e a exposição constaram em notas nas colunas de arte dos jornais, 'Folha de S. Paulo', dos dias 23 e 24 de março, 'O Estado de S. Paulo', do dia 24 e 'A Gazeta' do dia 25, com trechos retirados da apresentação do catálogo da Galeria Francesco Domingo.

Das vinte e seis telas a óleo expostas no dia do *vernissage*, dezessete eram de pinturas representando casarios e ruas históricas e nove telas exibiam

⁶ 'O último porém não o menor.'

naturezas mortas como tema. Sendo essas dos pintores João Simeone e Glycério Carnelosso que também apresentaram casarios.

Abaixo dois quadros que participaram da exposição do 'Grupo Tapir', 'Parati' de José Procópio de Moraes e 'Igreja da Boa Morte' de Omar Pellegatta:



23. MORAES, J. Procópio. **Parati**. RJ. 1966. O.s.t. 50 cm x 65 cm, C.i.e. Procópio. Acervo José Procópio de Moraes.



24. PELLEGGATTA, Omar. **Igreja da Boa Morte**, São Paulo, SP. 1968. O.s.t. 60 cm x 73 cm, C.i.d. O. Pellegatta. Acervo Marlene de Souza Amorim.



25. SILVA, Q.
“Artistas”
Diário de S. Paulo, SP,
 24 mar. 1968a.
 F. Ilustrada p. 2. Artes
 Plásticas. Recortes.

Quirino da Silva, no jornal ‘Diário de S. Paulo – Ilustrado’ de domingo, 24 de março de 1968, ornamentou a coluna semanal ‘Artes Plásticas’ com desenhos de Carnelosso, Pellegatta e Zorlini e avaliou o ‘Grupo Tapir’:

A linha, às vezes corre livre ininterrupta, plena sem compromisso, isto é, cruza-se, abalroa-se, emaranha-se, interrompe-se, tornando-se até um nervoso tracejado. A linha, assim, em várias trajetórias, não deixa de ser a linguagem imediata a que o artista recorre antes de mais nada, para fixar a sua emoção diante da Natureza; para revelar – já bastante repassado de seu calor – o motivo objetivado. A linguagem linear, vezes há que também acentua um pormenor, chamando mesmo a atenção do espectador para determinado elemento que amarra e estrutura um todo.

Veze há em que a linha solta, sem nenhuma interrupção, exprime de um só impulso todo o choque emocional do artista.

Não é demais repetir mais uma vez que o desenho documentário forma o traçado que exuma uma vida que já se foi – uma cidade que cedeu lugar a outra cidade; um momento feliz em que houve a harmonização do pensamento de um grupo que se juntou a fim de realizar o ideal sonhado. A grafia que fixa e ressalta estas fisionomias, quer seja ela, arquitetônica, quer seja humana – o desenho, enfim, que valoriza, eleva esses instantes que tocaram a alma do artista, vale, vale muito... (SILVA, Diário de São Paulo, 1968a)

José Geraldo Vieira apresentou em ‘Configurações’ parte integrante do jornal Folha de S. Paulo do dia 29 de março, a exposição do ‘Grupo Tapir’ com um dos trabalhos de Giancarlo Zorlini, ‘Usina Morganti’. Obra executada pelo artista em homenagem ao pai que executou também, uma tela do mesmo local, em Piracicaba, interior de São Paulo. “Há artistas que desenharam e pintam configurações ao invés de figurações. E a diferença está em que estas imitam formas da natureza e aquelas imitam esquemas das leis da natureza.” (VIEIRA. Folha de S. Paulo, 1968b)



26. VIEIRA, J.G.
"Configurações".
Folha de S.Paulo, SP,
 29 mar. 1968b.
 Artes Plásticas.
 Recorte.

Foto da obra
Usina Morganti.
 (Usina Monte Alegre)
 Piracicaba, SP, 1965.
 O.s.t. 50 cm x 65 cm,
 C.i.e. G.Zorlini.
 Acervo particular

Em 'Exposições' no 'Jornal da Tarde' de 10 de abril, o crítico de arte, Luiz Bueno d'Horta comentou a exposição:

O amor pela natureza, igualmente compartilhado pelos membros do 'Grupo Tapir', faz, da exposição que atualmente realizam na F. Domingo [...], um espetáculo harmonioso impregnado de suaves encantos.

Zorlini, Simeone, Pellegatta, Procópio e Carnelosso são além de exímios desenhadores, muito seguros nos toques coloridos. Do ponto de vista da técnica, é bom o nível dos participantes. Entretanto, nem todos conseguem se expressar com igual felicidade: Simeone e Pellegatta pareceram-nos os mais acanhados do grupo, a despeito das qualidades "destreza e equilíbrio de composição", que o apresentador, sr. Paulo Mendes de Almeida, apontou nos trabalhos do primeiro. Esses artistas, sendo pouco originais, mostram uma pintura academicamente concebida e freqüentemente insípida. Há uma enorme distância separando as composições elegantes e discretas de Carnelosso, do trabalho desafinado de Pellegatta. O mais atrevido deles, Procópio, é também quem oferece a produção mais saborosa; [...] Zorlini, dono de fina sensibilidade, e bastante habilidoso, consegue impressionar com a paisagem movimentada ... (D'HORTA, Jornal da Tarde. 1968)

O jornal 'A Gazeta' do dia 15 de abril, publicou na coluna 'Artes Plásticas' o encerramento da exposição do 'Grupo Tapir', comentando o depoimento do crítico Paulo Mendes de Almeida sobre os artistas figurativos: **"apesar⁷** de todos serem figurativos, cada um pode ser identificado com marcante peculiaridade" ('GRUPO TAPIR'. Cidade de Santos, 1968d)

⁷ O conceito de 'apesar, contudo ou obstante' indica, de certo modo, uma crítica à pintura figurativa.

Em ‘Notas de Arte’ – coluna semanal do jornal ‘Diário da Noite’ - de 20 de agosto, Quirino da Silva, apresentou novamente, os cinco pintores:

Esses pintores distanciados propositadamente dos últimos ‘ismos’, vivem felizes – vivem junto à Natureza. Com ela, ou melhor, dela recolhem elementos para estruturarem suas obras, sem que as arengas – a favor ou contra – da improvisada crítica os preocupem.

Ontem estive nesta redação um dos pintores que integram o ‘Grupo Tapir’ – Giancarlo Zorlini. O repórter perguntou ao moço pintor: [...]

– Têm algum vanguardeiro no ‘Grupo Tapir’?

– Nenhum. Todos são livres dos dogmas acadêmicos. Mas vanguardeiros, não. Todos acreditam em si próprios. [...] Somos pintores enamorados da Natureza. Ainda agora estamos com o pé no estribo: vamos para a cidade de Parati, uma das mais belas do Brasil. Sendo eu filho de um artista veneziano, comparo-a – e meu pai também – a Burano, em Veneza.

– Parati, é hoje, a cidade recreio dos olhos dos pintores?

– Sem dúvida. Parati é emoldurada pelo mar e montanhas. Isso sem falar da romântica arquitetura que nos legaram. É uma lição deliciosa aquele **casario** sóbrio, equilibrado, enfim, bonito! (SILVA, Diário da Noite, 1968b, grifo nosso)



27. SILVA, Q. “Grupo Tapir” Diário da Noite, São Paulo, p. 7, 20 ago 1968b. Notas de Arte. Recorte.

Com a receptiva crítica e a numerosa procura das obras por parte dos consumidores e grandes galerias, o ‘Grupo Tapir’ investiu na proposta artística, prosseguindo na produção altamente criteriosa e valiosa.

Os integrantes do grupo intensificaram as viagens e as reuniões de estudo, firmando o compromisso de uma arte diferenciada dos ‘ismos’, movimentos e inclinações dominantes do período.

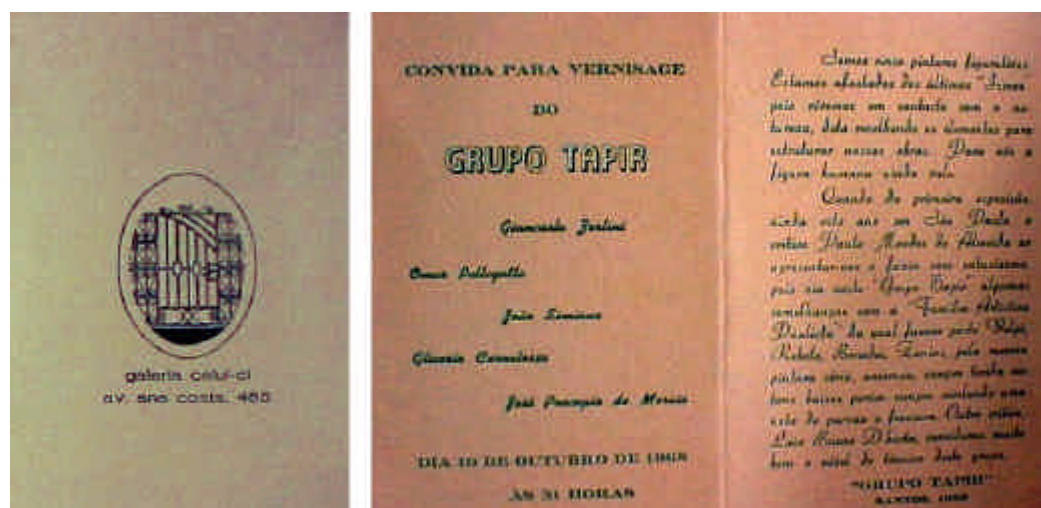
Em 08 de Outubro do mesmo ano, o grupo expôs na cidade de Santos, litoral paulista. No jornal ‘Cidade de Santos’: “O ‘Grupo Tapir’ tem hoje a

inauguração de sua mostra na Galeria Celui-Ci (Avenida Ana Costa, 485).”
(‘GRUPO TAPIR’, 1968f)

A exposição foi amplamente notificada nos jornais da cidade e da capital de São Paulo atraindo a atenção da classe artística.



28. ‘Grupo Tapir’. Santos, SP. 08 out. 1968. Fotografia p&b. Vernissage na Galeria Celui-Ci, Da esquerda para a direita: Giancarlo Zorlini, Omar Pellegatta, Glycério Geraldo Carnelosso, João Simeone e José Procópio de Moraes.



29. Catálogo ‘Grupo Tapir’. Santos, SP, out. 1968. Foto color. Galeria Celui-Ci.

Quirino da Silva, em 'Notas de Arte' matéria constante do jornal 'Diário da Noite' publicou que a "exposição contou com a presença numerosa do público e da mídia local e da capital". (SILVA. Diário da Noite, 1968c)

O jornal 'A Tribuna' de 11 de outubro, apresentou o *vernissage* com a seguinte nota: "a inauguração da mostra de arte foi feita por Horácio Bortz e Cherubim Corrêa, na presença do diretor da galeria Dino Corrêa, dos artistas e convidados." Em outro trecho da matéria, "Todos tem em comum o tema do trabalho, que é o colonial brasileiro, e viajam continuamente para Parati, Ouro Preto, e Santana do Parnaíba, em busca de motivos para suas telas" (MUITOS PINTORES NESTA EXPOSIÇÃO, A Tribuna, 1968)

A tela abaixo, 'Ladeira de Ouro Preto' de Omar Pellegatta estava entre as obras expostas na segunda exposição do 'Grupo Tapir'.



30. PELLEGATTA, Omar. **Ladeira de Ouro Preto**, MG. 1968. O.s.t. 55 cm x 46 cm, C.i.e. O.Pellegatta. Acervo Jandira Pellegatta.

Os integrantes do 'Grupo Tapir' participaram de exposições até a década de 70, apresentando-se no entanto, com os nomes individuais após a morte prematura de João Simeone, no final de 1969. A profunda amizade permaneceu entre eles, tornando possível a continuidade das viagens, com o propósito de manter a pintura em campo, a qual favorecia o tema casarios, um dos assuntos habituais a todos os integrantes.



31. "A Europa, o ..." Cidade de Santos, Santos, SP, p. 18, 12 set. 1972. Recorte.



32. **Veneza.** Itália. 1972. Fotografia p&b. Da esquerda para a direita: Giancarlo Zorlini, Omar Pellegatta, Glycério Carnelosso e José Procópio de Moraes.

33. **Paris.** França. 1972. Fotografia p&b. Da esquerda para a direita: Omar Pellegatta, José Procópio de Moraes e Glycério Carnelosso.

Em entrevista para o jornal 'Cidade de Santos' do dia 12 de setembro de 1972, Omar Pellegatta explica a viagem para a Europa com o 'Grupo Tapir' e alguns pintores amigos:

São ao todo sete artistas que vão viajar para Portugal, Espanha, França e Itália, para ver os museus, conversar com pintores e trazer nas telas as imagens de aldeias e casarios. [...] Nós trabalhamos, pesquisamos e expomos juntos. E essas nossas viagens pelas cidades coloniais brasileiras nos deram a idéia de estendermos um pouco mais e irmos até a Europa. Ângelo Simeone, Salvador Rodrigues Jr. e Salvador Santistebam, gostaram da idéia e como têm afinidade com o nosso trabalho resolveram seguir

conosco. O objetivo não é turismo, mas ver os museus, aprender, pesquisar e produzir. Todos nós nos propomos a trazer perto de quarenta trabalhos cada um. Saímos daqui rumo a Lisboa. [...] pretendemos percorrer sete mil quilômetros, começando pelo norte de Portugal, Alfama, Óbidos e Nazaré. [...] as partes mais rústicas, mais simples de Portugal é que nos interessa. As velhas aldeias, os camponeses, seus tipos. Vamos ficar de quinze a vinte dias em Portugal, seguindo depois para Madri. Na Espanha o nosso objetivo é visitar o Museu do Prado, ver a obra dos grandes mestres, e ao mesmo tempo trabalhar nos arredores: Toledo e Barcelona. Da Espanha vamos a Paris, para visitar o Louvre, e seguimos depois para a Itália, onde vamos ficar mais tempo, perto de um mês. Vamos nos sediar em Veneza, que dizem, encontra paralelo com a nossa Ouro Preto. Na Itália vamos para Roma, Milão, Firenze, e pretendemos chegar até Palermo, na Sicília.[...] Daqui levamos cartas de apresentação da Associação Paulista de Belas Artes e da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado. [...] Como referência, entramos em contato com um pintor nipônico, que mora perto de Paris, Jorge Mori. [...] Pretendemos expor em São Paulo onde já temos mostra assegurada pela Associação Paulista de Belas Artes e pelo Museu de Arte de São Paulo. (A EUROPA, ... Cidade de Santos, 1972)

Na década de 70, os artistas passaram a freqüentar o atelier do artista Emídio Dias Carvalho, situado na Chácara Flora, região nobre da capital.

Com o crescente interesse do mercado de arte pela arte figurativa, Irineu Angulo, em pleno leilão da Colectio, anuncia o nome de alguns pintores que à partir das reuniões no atelier de um deles em um determinado bairro da capital, saíam para pintar a natureza. Os nomes eram os de **Carnellosso**, **Procópio**, **Pellegatta**, **Zorlini**, Emídio Dias Carvalho e Arlindo Ortolane. Surgia o 'Grupo Chácara Flora'. O 'Estado de São Paulo', publicou em 16 de maio de 1974, as fotos das obras do grupo e o leilão na Avenida Quarto Centenário, 713, em São Paulo, do dia 20 a 25. Reportagens foram feitas e um filme foi organizado pela TV Bandeirantes, indo ao ar no programa do jornalista Cláudio Marques, na sua famosa coluna 13, com a nossa presença e apresentação de algumas obras (INFORMAÇÃO VERBAL)⁸

Em setembro de 1974, a 'Janda' patrocinou um leilão com Irineu Angulo como leiloeiro oficial, na Avenida Quarto Centenário. No catálogo as fotos das obras dos artistas doravante com o nome de 'Grupo Chácara Flora'.

Nas últimas seis décadas deste nosso século de pintura moderna brasileira tivemos movimentos que determinaram períodos, marcaram épocas e até tendências. A Semana de 22, o Salão de Maio, a Família Artística Paulista, a Mostra dos 19 e até o grupo do Santa Helena. E o grupo da Chácara Flora ? Não tem nenhuma pretensão e / ou intenção daqueles outros. É bem simples: seis amigos, seis pintores. Com origens e formação culturais diferentes. Mas, afinal, o que os une ? A sua arte, ligada a natureza e a sua amizade. E, isso, faz com que se encontrem assiduamente na casa de um deles: na Chácara Flora. E dali saem para suas viagens pictóricas: Ouro Preto, Mariana, Parati, Bertioga, Itanhaém, São Sebastião, às vezes para o exterior, ou simplesmente até a represa de Interlagos ou até o parque Ibirapuera... ('GRUPO CHÁCARA ...', Catálogos, 1974)

⁸ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

O grupo separou-se no ano de 1978, não sem antes agregar outros amigos, também pintores, que já trabalhavam em São Paulo e outros de uma nova geração, se espalhando pela capital e, principalmente no litoral, difundindo a pintura de casarios, entre outros temas.

José Simeone, filho de Ângelo Simeone, Salvador Rodrigues Junior, “Salvador Santisteban, José Lino Zechetto, Giovanni Ópido, Eduardo Ostergreen, Francisco Cassiani, Heitor Carillo, Guido Totoli, João Martins e Adam Hendler,” são nomes lembrados por Giancarlo Zorlini, de pintores amigos, convivendo em harmonia. (informação verbal)⁹

Alguns desses nomes, são também citados no Catálogo de Iconografia Paulistana, lançado pela Sociarte – Sociedade amigos da arte – na Avenida Doutor Arnaldo, 1324, São Paulo, e por Júlio Louzada, em sua obra – Leilões. Os nomes da maioria no entanto, até o presente, não constam da bibliografia artística brasileira.

Em janeiro de 2000, o 51º Salão Paulista de Belas Artes apresentou dentro da relação dos participantes, os nomes dos integrantes do ‘Grupo Tapir’ que receberam menções, troféus e medalhas desde o 1º Salão em 1934. A ‘Sociarte’ se fez representar pelas obras de artistas consagrados pertencentes ao seu acervo.



34. **Catálogo 51º SALÃO PAULISTA de Belas Artes.** São Paulo, SP, 2000.

35. CARNELOSSO, Glycério. **Catedral da Sé**, São Paulo, SP, 1957. O.s.t. 65 cm x 50 cm. C.i.d. G.Carnellosso. Acervo Glycério Carnelosso.

36. PELLEGGATTA, Omar. **Parati**. RJ, Década de 70. O.s.t. 54 cm x 65 cm. C.i.e. O. Pellegatta. Acervo Sociarte.

⁹ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em fevereiro de 2003.

Diante do exposto destacamos por fim os artistas integrantes do 'Grupo Tapir', considerando sua contribuição à nossa cultura; pintores que souberam trabalhar com afinco e persistência, no encalço de suas próprias resoluções artísticas.

O tema de suas pinturas continua atual, comerciável e valorizado nos leilões. As pinturas dos casarios persistem nas galerias e salas de aula. Assim também os nomes que contribuíram para sua consolidação devem permanecer na memória e na literatura plástica brasileira.

1. GIANCARLO ZORLINI



37. **Giancarlo no atelier da rua Batatais.** SP, 1982. Fotografia p&b.

Giancarlo Zorlini nasceu em 16 de janeiro de 1931, filho de Ottone Zorlini e Amélia Mariot Zorlini, na cidade de São Paulo.

Conviveu durante a infância e adolescência com artistas como Volpi, Rebolo, Bonadei, Zanini, Della Mônica e Pennachi; companheiros do seu pai. Embora, freqüentasse em alguns momentos os cafés da rua Líbero Badaró e da rua São Bento, 'pontos de encontro' dos artistas da época, o pai preocupado com a educação e com o futuro do filho, sempre lhe transmitiu a idéia de primeiro estudar, formar-se e trabalhar numa carreira sólida.

O menino Giancarlo, cursou o primário no Colégio Maria Pia de Savóia, na rua dos Ingleses. Jovem freqüentou o ginásio e o curso científico no Colégio Dante Alighieri, na alameda Jaú, em São Paulo.

O amor aos pincéis e as tintas ficaram na adolescência de Zorlini apenas como um *hobby*, não mais que isso, enquanto se dispunha a graduar-se em medicina. Formou-se em 1956, pela Escola Paulista de Medicina, iniciando a vida

profissional a convite do amigo professor doutor Paulino W. Longo como Assistente de Ensino da Clínica Neurológica da faculdade.

Em 11 de maio de 1959, casou-se com Vany Fernandes, fixando residência em São Paulo na rua Batatais, número 296, onde permaneceram por vinte e seis anos. Em 1960 nasceu o filho Gianfranco e em 1962, a filha Renata.

O tempo livre era dedicado ao futebol, freqüentando os campeonatos universitários e os gramados das várzeas. Todavia restavam as tardes de sábado.

Revela que jamais pensou em ser pintor, apesar de seu pai – Ottone Zorlini – ser antigo batalhador de ateliê, sempre às voltas com pinturas, desenhos e esculturas. Num dia que não sabia em que aplicar o tempo descobriu a pintura e desde então – isso aconteceu em 1962 – nunca mais deixou de lado telas, cavaletes e tintas. [...] sentiu que alguma coisa em seu íntimo reclamava. O tempo estava livre e a mente pedia aplicação. O pai sugeriu que visitasse os ateliês de pintores amigos, como o de Ângelo e João Simeone. (A ARTE QUE O MÉDICO FAZ. Folha de São Paulo, 1966)

Giancarlo recomeçou a desenhar e pintar algumas composições em pequenas telas, freqüentando, assiduamente, o *ateliê* de Simeone na rua Sebastião Pereira, por quase um ano.

Em 1962, participou, escondido do pai e amigos, do 'XXVI Salão Paulista de Belas Artes' com um pequeno quadro, que lhe valeu uma menção honrosa, para sua própria surpresa. Desse momento em diante, o médico Giancarlo Zorlini jamais se distanciou da pintura e paisagens, conciliando as duas vocações.

Somente nos anos 62 e 63, pelo fato de freqüentar o ateliê de Ângelo Simeone e entrar em contato com uma série de artistas, amigos e alunos é que me aproximei do meio artístico de então.

Numa primeira viagem à cidade de Ouro Preto, fui com Pellegatta, Durval Pereira, Salvador Rodrigues Junior, Mário Zanini e Francisco Cassiani.

Outras saídas ao redor de São Paulo, como Embu, Santana de Parnaíba, São Roque, Piracicaba e Santos faziam com que em toda viagem o convite era imediato e recíproco.

As viagens memoráveis às cidades de Parati, no litoral, e de Tiradentes em Minas Gerais eram constantes, as quais proporcionavam uma amizade sólida e isenta de inveja com a obra de um e de outro pintor.

Viagens com Pellegatta, Mário Zanini, Ottone Zorlini, Carnelosso, José Procópio de Moraes, Takaoka, Ângelo e João Simeone, Ortolani, Carillo, Zechetto, Salvador Rodrigues Junior, Adam Hendler, Guido Totoli, eram freqüentes, algo como três ou quatro vezes ao ano, com períodos de cinco a sete dias de estadia (DOCUMENTO MANUSCRITO)¹⁰.

¹⁰ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.



38. ZORLINI, G. **Ouro Preto**, MG. 1963. O.s.t. 46 cm x 38 cm. C.i.e. G.Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

Em dezembro de 1966, então com trinta e cinco anos, professor do 5º ano de Neurologia na Escola Paulista de Medicina, participou da primeira exposição individual, na Galeria F. Domingo, situada na rua Dom José de Barros, 301.

O catálogo da mostra foi apresentado pelos críticos de arte Benedito Peretto e Franco Cenni:

Sempre tem sido em todos os tempos. Enquanto alguns se acomodam ao vulgar e ao fácil, outros trabalham lutam por uma afirmação pessoal, inconfundível. Como há também os que passam a imitar servilmente o que vêm. Parece ignorar que arte não é arremedo, nem seqüência à moda. Não é nenhuma novidade dizer-se que estamos vivendo uma época mais ou menos de confusão, do vale-tudo: a pressa, o insólito ímpeto de aparecer de qualquer maneira levam os ingênuos-espertos ou esperto-ingênuos a toparem qualquer parada. Enquanto isso, verdadeiros artistas, mais conscienciosos, vão procurando apurar suas inatas qualidades, através de paciente labor. Movimentam-se com seus apetrechos, à procura da paisagem, deslumbram-se com ela, como a absorver o mistério que a envolve; interpretam-na com a força que advém de sua sinceridade, sensibilidade. Não se subjugam ao modismo, às extravagâncias dos apressados; não se corrompem na fraqueza do imitativo.

Giancarlo Zorlini, que trazia, aliado ao talento, a mão compreensiva do pai, Ottone Zorlini, tem feito uma caminhada digna de ser louvada. Seu fervor pela pintura o tira do conforto, do bem-estar para se embrenhar em ínvios caminhos, à procura do sol, das flores, dos casarões de Parati e de Ouro Preto, das luminosas marinhas do litoral, como caminheiro que busca ideal e sonho. Não obstante a admiração que sente pela pintura de companheiros de jornada, que também coleciona, suas telas já dizem de sua personalidade e sensibilidade. São um ponto de meditação, nesta hora de incertezas, de confusa arbitrariedade, em que se acotovelam, se emaranham, se perdem os açodados, perturbados por não menos apressada crítica. (PERETTO, Catálogos. 1966)

Na explosão mais ou menos pirotécnica de tantas formas de arte, cuja constante reside muitas vezes apenas na exagerada preocupação de parecer 'modernos' a todo custo, é confortador e certamente repousante encontrar um moço que, com quase inacreditável teimosia, insiste em armar seu cavalete num ponto 'estratégico' cuidadosamente escolhido, para reproduzir somente o que vê na realidade: montanhas ao longe, **casario**, ruelas ou largos horizontes.

Este ato de profunda honestidade consigo próprio e de grande respeito para com uma forma de arte atualmente tão caluniada e **menosprezada**, merece ser assinalado e sublinhado.

De fato, a pintura de GIANCARLO ZORLINI, além de evidente determinação de não atrelar-se às fórmulas correntes, deseja ser apenas a manifestação espontânea de uma sensibilidade artística sem grandes problemas reais ou impostos pelos teóricos da arte.....dos outros.

Sob o aspecto tema e matéria, portanto, uma pintura tranqüila, em que o corte do quadro é quase sempre feliz, os valores plásticos são constantemente respeitados e os assuntos escolhidos com evidente carinho. (CENNI, Catálogos. 1966, grifo nosso)

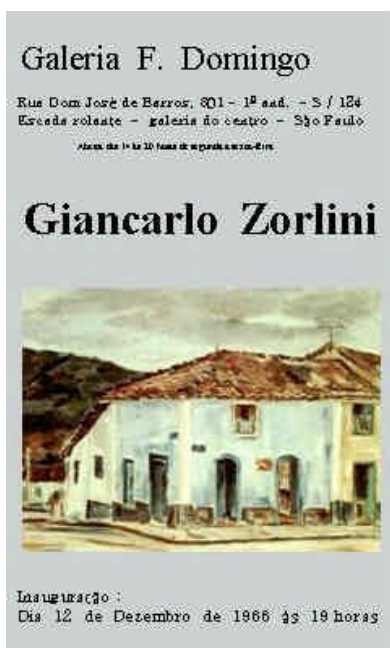
A exposição foi amplamente comentada pelos jornais, entre eles, a 'Folha de S. Paulo', a qual apresentou: "Um paisagista" de José Geraldo Vieira na coluna Artes Plásticas: "As suas paisagens, quase sempre solitárias quanto à demografia humana, contudo são densas quanto ao revestimento do tempo e à dignidade dos enfoques arcaicos". (VIEIRA, Folha de São Paulo, 1966)

Na 'Folha de São Paulo' de 12 de dezembro: "Paisagens, cenas marítimas, o **casario** de velhas cidades, o mistério de certas vielas do interior estão presentes nas telas de um jovem artista." (A ARTE QUE O MÉDICO FAZ. Folha de São Paulo, 1966)



39. "A arte que o médico faz" Folha de S.Paulo, SP. 1966. 12 dez. Recorte.

Na próxima página: catálogo da 'Galeria Francesco Domingo' apresentando na capa foto da obra 'Santana de Parnaíba' de Giancarlo Zorlini.



40. Catálogo "Giancarlo Zorlini". São Paulo, SP, 12 dez. 1966. Foto color. Vernissage na Galeria F. Domingo. Foto da obra **Santana de Parnaíba**, SP, 1966. O.s.t. 50 cm x 65 cm, C.i.d. G.Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

No jornal 'O Estado de S. Paulo', o crítico responsável escreveu:

Discordamos frontalmente dos apresentadores da exposição de estréia de Giancarlo Zorlini, na Galeria F. Domingo. E pretendemos dizer porque, a fim de que seja possível uma ajuda ao jovem pintor, que ainda está muito longe de alguma pintura apresentável em exposição.

Zorlini, deve ter começado como curioso, mas o culpado por sua permanência no caminho restrito em que ficou é ainda a sobrevivência desse Salão Paulista de Belas Artes, onde sua participação logrou algumas distinções. Pelo que nos apresenta agora na Galeria Domingo, positivamente, aquelas distinções não cabiam – não será preciso ver os seus quadros premiados.

A pintura 'tranqüila' a que ele se entrega, e é aqui louvada pelos que a apresentam, reveste-se bem de toda essa inutilidade, essa gratuidade, essa chateza escorreita, que não mereceria qualquer consideração, se não se tratasse de um jovem que ama a pintura, o que é indiscutível.

Então, Zorlini, Giancarlo, carece apenas de se voltar para a verdadeira pintura, arrancando-se das conformações, do bom senso sem sonhos e sem evasões, como o escreve, aproximadamente, o sr. Franco Cenni. Portanto, para que haja uma mensagem, para que tal mensagem venha a ter uma importância, esta pintura exposta na Galeria Domingo se acha evidentemente desqualificada. O simples registro da paisagem, a copiazinha bem comportada do casario urbano das velhas cidades, algumas referências a céus e águas e matas, tudo isso está muito bem para o gosto dum academismo que não tem mais lugar.

Entretanto, o amor pela pintura existe no jovem Giancarlo Zorlini. Experimente ele uma pequena simplificação em quatro trabalhos que vamos nomear, experimente uma ampliação da tela para tais trabalhos, e começará a ver que lhe será possível aproximar-se da obra de arte da pintura. [...] São suspeitas de possibilidades que o pintor talvez não tenha percebido. Podem ser pontos de partida para o que inexiste hoje; pintura, rumo à arte. (ZORLINI, O Estado de SP, 1967)

O impresso acima ocasionou o título "É DE FAZER RIR A UMA PEDRA" no 'Diário da Noite' de janeiro de 1967, produzido por Quirino da Silva:

NOTAS DE ARTE

É DE FAZER RIR A UMA PEDRA

O nosso amigo Benedito Lacorte Peretto é um homem de ar manso, de fala macia e gestos educados. Conserva ainda o ar da sua cidade natal – uma cidade quieta, sonolenta e de povo bom, hospitaleiro. Mas não lhe toque desatenciosamente nos pintores que Peretto admira, nos artistas que ele coleciona. Aí a aparente ovelha torna-se um autêntico tigre de Bengala.

A suposta crítica parece ter insultado um dos pintores que ele gosta, que ele admira, que todos nós enfim respeitamos. Trata-se do moço médico e pintor – Giancarlo Zorlini – moço que tem inegáveis dotes artísticos e que a ‘crítica’ não pode ver, uma vez que ela, além de não saber o que é pintura, está filiada a um grupo que é contra a pintura.

Cabe aqui inserir a reprovação de Peretto:

“O engraçado no caso é que talvez Giancarlo Zorlini – que nos distinguiu com convite para ser um dos apresentantes – não imaginasse a celeuma que iria provocar a sua primeira mostra individual, com a sua honestidade e digna pintura, afastado como está da imitação servil, da cola, dos penduricalhos que ultimamente estão sendo impingidos como se fossem arte. Os que se dedicam a noticiar exposições também dão demonstração – salvo honrosas exceções – de estarem também intoxicados com o ar poluído reinante. Basta que não encontrem nas paredes o que muito propriamente Carlos Drummond de Andrade qualificou de ‘borrões sinistros’, ou não vejam quadradinhos, risquinhos, esticamento de sacos, etc., para eles não vale – é retrogrado, obsoleto. Tornamos a repetir, data vênica, que a arte não é seguimento à moda. Artistas que se convenceram de não se terem realizado, de uma hora para outra passaram a imitar o que tem visto nas mostras internacionais.

Conhecemos, entretanto, artistas de reconhecido valor, de proba eficiência e que – por decência, compostura – se afastaram dessas rodinhas, capelinhas onde campeia uma atmosfera deletéria, onde reina um acotovelamento por prêmios, por promoções as mais das vezes impostos, exigidos ou então generosamente irrigados.

Não existe critério, ou pelo menos coerência em certas atitudes. A prova disso é que numa das bienais cortaram drasticamente a obra de diversos de nossos mais conhecidos artistas, como por exemplo a de Flavio de Rezende Carvalho. E, em outra, ofereceram uma sala especial para os trabalhos desse excelente artista. Na primeira Bienal, os trabalhos do nosso maior gravador – Oswaldo Goeldi – expostos em sala especial foram tachados de ‘acadêmicos’ por uma pseudo-crítica. Isso, sim, é que – como você diz, Quirino – é de fazer rir a uma pedra.” (SILVA, Diário da Noite, 1967a)

Em 19 de janeiro de 1967, Quirino da Silva comentou o encerramento da primeira exposição de Giancarlo em ‘Notas de Arte’, no ‘Diário da Noite’:

A crítica afoita não gostou muito do que faz o jovem pintor. Não viu, ou não quis ver os seus inegáveis dotes pictóricos; só viu deficiências – naturais deficiências que na obra de pintor moço repontam, às vezes até agressivas.

Benedito Lacorte Peretto – o colecionador Peretto, apresentou o jovem pintor. Por isso foi também insultado pela improvisada crítica.

Ontem, Peretto em visita à redação desta folha e indagado pelo repórter sobre a exposição de Giancarlo Zorlini, disse:

“Não consideramos exagerado retomar um assunto, quando foi alvo de injusta referencia, ou melhor, de insultos. Temos para nós que a crítica – a verdadeira crítica, bem entendido – deve ter por finalidade estimular o artista, principalmente quando se trata de um moço sério, digno, como

inegavelmente é Giancarlo Zorlini. Por outro lado, o público, tanto o avisado como o desavisado, deve ser orientado para não lhe impingirem gato por lebre. Nos dias que correm, uma baralhada, uma moxinifada está avassalando o nosso meio artístico. Tudo por deficiência de personalidade, de descaracterização. Substituem o aprendizado, a compostura pela pressa, pela imitação.

Giancarlo Zorlini é um jovem pintor que muito tem trabalhado e ainda tem amplo caminho à sua frente e certamente não deu nenhuma importância a uma apressada opinião. Sabe que está num caminho certo, como outros colegas seus, mais experimentados e que há muito não ligam para tentativas de desenvolvimento. Dedicam-se à pintura com o respeito que ela merece. Não vivem avassalados, acorrentados a determinados grupelhos, a tentar impor a sua obra através de meios coercitivos.

A história é abundante em exemplos desprimorosos de crítica infeliz, apressada e que depois, tarde demais, se arrepende. Seria enfadonho enumerá-los. Vamos aguardar, isso sim, para breve outra exposição de Giancarlo Zorlini, pois estamos fartos de colagens, sucatas, gatafunhos" (SILVA, Diário da Noite, 1967b)



41. ZORLINI, Giancarlo. **Rua de Santana de Parnaíba. SP. 1966.** O.s.t. 65 cm x 50 cm. C.i.e. G.Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

O ano de 1968, chegou com a formação do 'Grupo Tapir' e a primeira exposição em março. A maioria das reuniões do grupo ocorria na residência de Giancarlo, na rua Batatais, número 296 ou no ateliê de Ângelo Simeone, isso quando não se encontravam em viagem.

“Dezenas de grandes pintores do Rio de Janeiro e de São Paulo iam ao encontro da **pintura de casarios** – sempre individualmente – nunca constituíram um grupo, com a persistência e a frequência que o ‘Grupo Tapir’ produzia”, comenta Giancarlo Zorlini.¹¹

Em fevereiro de 1970, a Galeria KLM, situada à avenida São Luiz, número 120, promoveu a exposição individual de Giancarlo Zorlini, apresentando no catálogo de inauguração, parte de textos publicados de José Geraldo Vieira, Arnaldo Pedroso D’Horta, Franco Cenni e Paulo Mendes de Almeida.

A exposição visitada pelos artistas Aldo Bonadei e Fúlvio Pennacchi, entre outros grandes nomes, foi promovida pelo jornal ‘O Estado de S. Paulo’:

São cerca de 15 trabalhos – óleos – predominando paisagens, pintadas em Parati. Giancarlo sente uma atração especial pelas cidades coloniais: “Lá, o artista não precisa depender de um assunto específico. O motivo está ali [...] são quadros de uma arrancada só. A gente senta em frente ao cavalete. Faz o esboço, a carvão. Em seguida, com uma espécie de fúria, acrescenta as tintas. Duas ou três horas depois, o trabalho está pronto. Não são retocados nem melhorados. O que saiu, saiu”. Prefere não se preocupar muito com o particular, com o pormenor. Procura, antes, a unidade, a composição e a cor. [...] “por intuição, sabe onde parar. Sabe a hora exata em que um trabalho deve ser abandonado”. (NEUROLOGISTA ..., O Estado de São Paulo, 1970)

O jornal ‘O Estado de S. Paulo’, de 16 de fevereiro de 1970, destacou: “A partir de hoje, até 1º de março, a exposição de Giancarlo Zorlini na Galeria KLM” (EXPOSIÇÃO. O Estado de São Paulo, 1970)

A carreira artística de Giancarlo permaneceu séria e coerente ao lado da dedicação profissional à medicina, “a pintura não é para mim um derivativo, ou apenas um *hobby*, sinto-me ligado a ela como me sinto à medicina”, argumenta ainda o artista: “nunca permiti que a medicina prejudicasse meu trabalho como pintor e vice-versa. Tenho a impressão que essas duas atividades me proporcionam o equilíbrio emocional necessário ao exercício de ambas”. (ARS CURANDI. Revista – Entre Médicos. 1970)

¹¹ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

Em 1972 Giancarlo realizou sua primeira viagem à Europa para estudar e conhecer alguns museus, acompanhado dos amigos. Lá permaneceram ao redor de cinquenta dias, executando numerosas ‘manchas’ e algumas telas em campo.

Idealizei uma viagem a Europa em que levaria meus amigos Cernelosso, Procópio, Pellegatta, Ângelo Simeone, Salvador Rodrigues e Santisteban e consegui, com favores aqui e ali. Desembarcamos em Lisboa, em setembro, alugamos dois automóveis e percorremos a península Ibérica, França e Itália. A parte triste, foi o retorno de Simeone, logo na primeira semana, ainda em Portugal, devido a complicações de saúde. Por outro lado, a produção cultural e profissional foi de total aproveitamento.

Em 1974 convidei Pellegatta e Cassiani, para pintar e visitar galerias e museus na Europa. Trouxemos cerca de quarenta obras pintadas em Alfama, Óbidos e Nazaré em Portugal, alguns quadros na Espanha e a maioria deles pintados em Treviso, Veneza, Assisi e nas Dolomitas (INFORMAÇÃO VERBAL)¹².



42. “Zorlini resolveu visitar ...” O Dia, São Paulo, SP, 17 set. 1972. Recorte.

A partir de maio de 1974, Giancarlo unido aos nomes dos artistas Arlindo Ortolani, Emídio Dias Carvalho, Pellegatta, José Procópio e Cernelosso; participou de leilões e exposições coletivas com o nome de ‘Grupo Chácara Flora’.

Em outubro de 1976 Giancarlo e Omar Pellegatta apresentaram na galeria ‘No sobrado’ obras exclusivamente de paisagens do Brasil colonial. A exposição alcançou um grande sucesso de público e de vendas impulsionando a carreira dos artistas figurativos.



43. Catálogo ‘Zorlini - Pellegatta’, São Paulo, SP, out. 1976. Foto color. Vernissage na Galeria ‘No Sobrado’.

¹² Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

As paisagens com arquitetura neocolonial assinalaram as grandes mostras no período. Uma das melhores atrações nos domingos de manhã dos paulistanos era passear pelas ruelas da praça da República no centro da cidade de São Paulo, aglomerada de quadros e artistas.



44. **Zorlini na Praça da República.**
São Paulo, SP. 1975. Fotografia p&b.

No ano de 1977, por dois meses, Zorlini percorreu as regiões de Portugal, França e Itália, em companhia dos artistas Pellegatta e José Lino Zechetto, estendendo a viagem às ilhas gregas. Juntos trouxeram na bagagem quase noventa quadros a óleo, desenhos e a experiência em galerias e museus re-visitados.

Em maio de 1977, Giancarlo Zorlini fez parte do Leilão de Arte, promovido pelo leiloeiro Irineu Ângulo na 'A Galeria' situada à rua Haddock Lobo, 1111 em São Paulo, com grande prestígio, ao lado de artistas como Heitor dos Prazeres, Mabe, Portinari, Mário Zanini, Volpi, Tarsila, Scliar, Djanira, Baptista da Costa, Rebolo, entre outros. Em setembro do mesmo ano, participou da primeira coletiva na 'Galeria de Arte Espade' situada à rua Pamplona, número 929. Em 1978 apresentou os catálogos de abertura das mostras individuais dos artistas Adam Hendler e Arlindo Ortolani.

Em outubro de 1978 a 'Galeria Domus' com número 861 da rua Padre João Manuel, promoveu uma exposição coletiva publicada no jornal 'O Estado de S. Paulo' do dia 10: "Os artistas que moram na Chácara Flora vão estar reunidos para

mostrar suas últimas obras, todas figurativas [...] Heitor Carillo, Giancarlo, Pellegatta, Carnellosso e Guido Totoli.” (A ARTE DA ‘CHÁCARA ... , O Estado de São Paulo, 1978)

No final do mês de outubro a dezembro de 1978, Giancarlo Zorlini participou consecutivamente das exposições coletivas promovidas pela SOCIARTE situada na Avenida Dr. Arnaldo, número 1324, no Club Atlético Paulistano com sede na rua Honduras e no MASP com a exposição ‘A Paisagem Paulista’.

A Galeria Renot, em abril de 1980, promoveu uma grande exposição de pinturas de Giancarlo. No catálogo, as apreciações críticas de José Geraldo Vieira, Paulo Mendes de Almeida e José Roberto Teixeira Leite:

....Giancarlo Zorlini, afinal, parece-nos um caso a parte. Filho de um grande pintor e excelente escultor, terá herdado do pai (e de seus colegas da geração, que foi a Família Artística Paulista) o amor aos valores plásticos, as belas texturas, a certos expedientes artesanais que com o passar do tempo se tornariam propriedade comum de bom número de artistas paulistanos ativos entre as décadas de 30 a 50. Com eles, Zorlini não prescinde da referência direta à natureza que retrata in loco, por vezes com felizes resultados poéticos. [...] Uma pincelada fluente, a tonalidade justa, o domínio composicional de amplos espaços, que reduz a um arabesco essencial, uma textura nervosa e fresca são alguns dos atributos de Giancarlo Zorlini, cuja obra acha-se impregnada de lirismo evidente (LEITE, Catálogos, 1980)



45. Galeria Renot. São Paulo, SP, abr. 1980. Foto color. Da esquerda para a direita: Renot, Ianelli, Zorlini e Carnellosso.

Na página seguinte, uma das obras expostas na Galeria Renot:



46. ZORLINI, Giancarlo. **Casario de Vila Sonia**. São Paulo, SP. 1978. O.s.t. 50cm x 65cm. C.i.e. G.Zorlini. Acervo G. Zorlini.

“A exposição de Zorlini trouxe o maior público em todos os dias, com êxito completo de vendas. Vejo nas pinturas de Zorlini o despontar de um jovem artista fadado a ocupar um lugar de destaque entre os grandes pintores do Brasil”, comenta o proprietário da Renot, na entrevista com o artista, publicada em ‘A vida nossa de cada dia’ – Zorlini, o médico pintor, no jornal ‘Folha da Tarde’ de 28 de abril. (FIGUEIREDO, Folha da Tarde, 1980)

A ‘União Cultural Brasil – Estados Unidos’ situada à rua Oscar Porto, 208, diligenciou a realização da 5ª exposição individual de Giancarlo Zorlini apresentando desenhos, aquarelas e aguadas, inaugurada em 19 de abril de 1982. Os jornais ‘Folha da Tarde ilustrada’, ‘Folha de S. Paulo’ e ‘O Estado de S. Paulo’, publicaram diversas notas acerca da exposição:

[...] em quatro pequenas aquarelas, colocadas ao fundo da sala, contudo, Zorlini mostra-se mais solto, estica sua capacidade de trilhar a própria senda. E ali poderá encontrar a sua autodeterminação na pintura. De qualquer forma uma evolução sensível. (ZANINI, Folha de São Paulo, 1982)

Durante anos, Giancarlo Zorlini conviveu com Mario Zanini, os irmãos Simeone, Takaoka e o pai, Ottone Zorlini, também escultor e pintor, o que lhe rendeu uma experiência rara entre os artistas plásticos [...] Hoje, aos 51 anos, saudoso desses mestres e do estímulo que representavam, Giancarlo Zorlini expõe [...], uma mostra dedicada a todos eles. Desenhos, aquarelas, aguadas de nanquim e sanguíneas revelam, contudo, que o artista conseguiu trilhar o seu próprio caminho. [...] José Roberto Teixeira Leite, para quem a convivência de Zorlini com pintores paulistas tão importantes foi, sem dúvida, muito significativa, declara que o trabalho constante também fez com que se despojasse, “pouco a pouco, de velhos preconceitos” e de toda uma inútil tralha academizante, no sentido de uma simplificação de recursos que só beneficia sua arte (ZORLINI ... , O Estado de S. Paulo, 1982)



47. ZORLINI, Giancarlo. **Panorama de Itanhaém**, SP. 1981. O.s.t. 50 cm x 65cm. C.i.d. G.Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

Na década de 80, Giancarlo Zorlini continuou incansável o trabalho de atelier junto à sua residência na rua Cristiano Viana de numero 1360.

Sua presença tornou-se obrigatória nas exposições coletivas e nas manifestações artísticas, sempre ao lado dos grandes mestres. Dividindo o tempo entre o consultório e o atelier, Zorlini continuou com as viagens em busca da natureza expressando nos desenhos e na pintura a simplicidade e o desenvolvimento artístico. Primeiro na pintura depois no desenho sua criatividade se desenvolveu dialeticamente na busca da perfeição.

Unido a outros artistas convidados participou da 'Ação Comunitária do Brasil', lançando cartões, principalmente para o período do Natal.

Na página seguinte, um dos cartões:



48. ZORLINI, Giancarlo. **Cidade de Diamantina**, MG. 1980, Reprodução em papel cartão. Original O.s.t. 73cm x 54cm. C.i.d. G. Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

Em 1983, uma vez mais, viajou à Europa, desenhando e pintando nas regiões da Itália e França, dessa vez, acompanhado de José Procópio de Moraes.



49. ZORLINI, Giancarlo. **Bandeira em casas de Montmartre**, Paris, 1983. O.s.t. 73 cm x 54 cm. C.i.e. G. Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini

A Galeria Espade, na rua Pamplona, 937, promoveu em maio de 1988, a exposição '25 anos de Pintura de Giancarlo Zorlini'. A mostra recebeu uma visitação recorde de público e amigos.

A medicina proporcionou-me grandes oportunidades para que pudesse me dedicar à pintura. Deu-me tranquilidade financeira, uma profissão definida, sentido de disciplina, todas as condições, enfim, para um bom equilíbrio emocional.

A sensibilidade artística, sem dúvida, dá ao homem um sentimento de solidariedade para com seus semelhantes e, talvez, como pintor, tenha mais facilidade em compreender meus pacientes.[...] o saber conviver e entender as pessoas foram as grandes contribuições que a arte acrescentou à minha profissão como médico.

Aliás, o meio artístico favorece por demais o diálogo e, de forma geral, os integrantes dos diversos grupos são pessoas simples que nem sempre venceram com facilidade na arte, tendo adquirido, pelas próprias circunstâncias, uma vivência que os leva a compreender o lado humano das coisas.

Em minhas viagens pelo litoral, em busca de lugares sugestivos, entre caixaras, cheiro do mar e barcos, aprendi a linguagem simples da natureza, uma linguagem que o homem compreende instintivamente e que sempre me ajuda quando preciso comunicar-me com os pacientes.

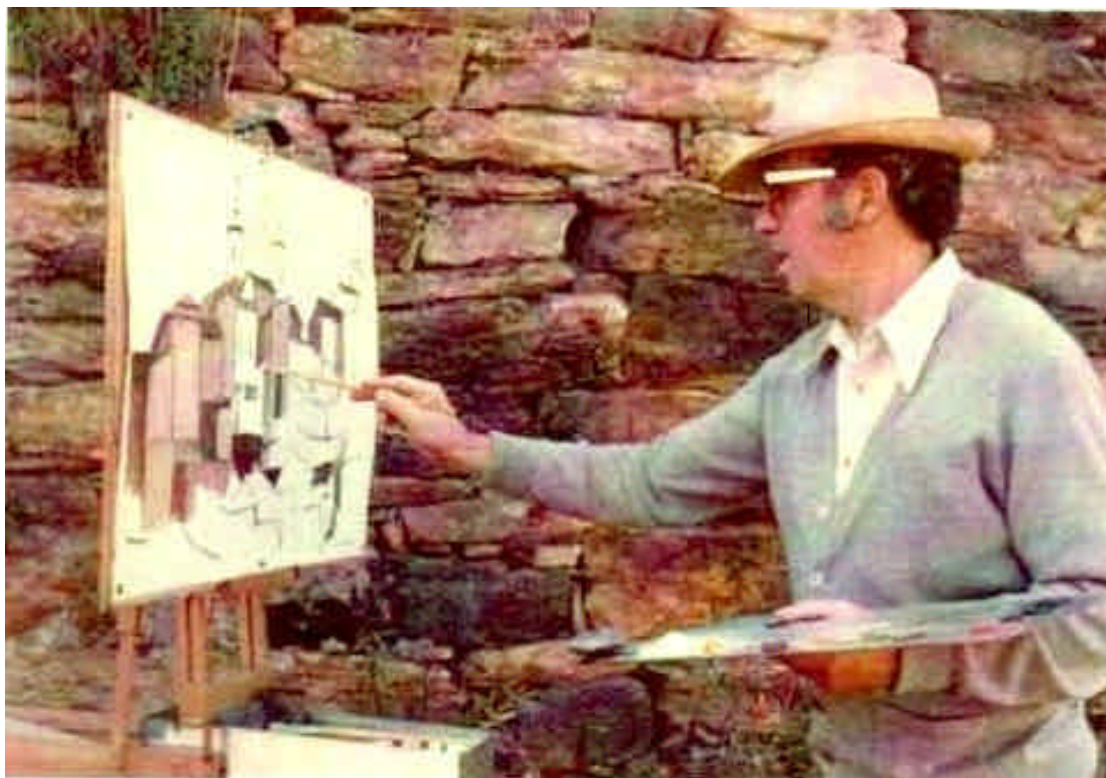
Por outro lado, o exercício da medicina também me foi útil. A disciplina e o método que os estudos médicos impõem favoreceram minha atividade artística, ensinando-me a dividir o tempo disponível entre ciência e arte, sem prejuízo de nenhuma das duas.

O fato de ter começado como médico me deu a possibilidade de evitar os inúmeros obstáculos que o artista encontra. A satisfação que ambas as atividades me oferecem deve-se a essa escolha. (ARS CURANDI, Revista – Entre Médicos, 1970)



50. ZORLINI, Giancarlo. **Cidade de Parati**. 1982. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.d. G. Zorlini. Acervo Gianfranco Zorlini.

2. GLYCÉRIO GERALDO CARNELOSSO



51. Carnellosso pintando em Ouro Preto, MG. Foto color.

O pintor igualmente escultor e medalheiro, Glycério Geraldo Carnellosso filho de Luiz Carnellosso e Rosa Furlan nasceu na cidade de Boa Esperança do Sul, interior de São Paulo, em 05 de dezembro de 1921. Com 10 anos a família veio para a capital fixando residência, consecutivamente, nos bairros de Tatuapé, Ponte Pequena, centro da cidade e na região do Brooklin .

Em 1934, com 13 anos, Glycério Carnellosso iniciou a pintura de quadros, encantado com a arte e os pintores do período. De 1936 a 1941, freqüentou a Escola Federal – Instituto Profissional Masculino – em São Paulo, na rua Piratininga no Brás, onde estudou desenho e pintura. Os desenhos e quadros produzidos nesse período eram acadêmicos, dentro das normas estabelecidas pelos professores.

No Instituto não era permitido inventar, imaginar, sequer alterar as cores do original. Os professores colocavam as obras originais o mais distante que nossa vista alcançasse para que tentássemos copiar o mais fielmente possível. Muitas vezes era desgastante, no entanto, obtínhamos confiança no desenho e podíamos seguir adiante na pintura, acrescentando a prática conquistada. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹³



52. CARNELOSSO, Glycério.
Menina costurando.
1940. O.s.t. 30 cm x 24 cm.
Acervo Glycério Carnelosso.

Em 1940, Glycério Carnelosso pintou naturezas-mortas com o professor Joseph Barchitta. O mestre Ângelo Simeone e o amigo Mário Zanini o introduziram na xilogravura e o professor Laurindo Galante, na escultura em argila e gesso e no trabalho em bronze.

A partir da década de 1940, Carnelosso dedicou-se a trabalhar na execução de medalhas como meio de sobrevivência. As medalhas eram preparadas em argila e gesso para a 'Estamparia de Medalhas Francisco Montini', as quais eram transformadas em matrizes de aço e reproduzidas em latão, ouro e prata.

Grande escultor e conhecedor de anatomia humana como poucos, Carnelosso guarda em seu atelier os estudos em gesso de grandes personagens da história brasileira esculpidos por suas mãos, bem como os moldes de algumas medalhas mais importantes. Um trabalho que sustentou a família por muitos anos, aliado a pesquisa duradoura da pintura a óleo.

¹³ Dados fornecidos por Glycério Carnelosso à autora, em outubro de 2003.



53. CARNELOSSO, Glycério. **Égua árabe com filhote**. Década de 50. Escultura em bronze. Acervo Glycério Carnelosso.

54. CARNELOSSO, Glycério. **Rosa Furlan Carnelosso**. 1953. Escultura em bronze. Acervo Glycério Carnelosso.

55. CARNELOSSO, Glycério. **Molde em gesso**. 2003. Acervo Glycério Carnelosso.

Acompanhado por Ângelo Simeone, Carnelosso viajou a partir de 1946, continuamente para a cidade de Ouro Preto. No local desenvolveram a técnica da 'manchinha', processo paralelo à 'mancha italiana' dos *macchiaioli*, na reprodução dos casarios mineiros. O estilo do mestre Simeone, foi a sua inspiração e o início de uma pintura que o acompanhou sempre.

Segundo Carnelosso¹⁴ "Ao olhar a cena e demarcá-la para a composição no quadro, eram as cores que me emocionavam. O desenho e as formas surgiam após as pinceladas coloridas."

A aplicação das cores em pinceladas rápidas e definitivas, as formas determinadas pelo ajuste das tonalidades, os traços rígidos, marcantes e volumétricos tornaram-se característicos em sua pintura.



56. CARNELOSSO, Glycério.
Ponte com cruz.
Ouro Preto, MG. 1970.
O.s.t. 54 cm x 74 cm.
C.i.d. G.Carnellosso.
Acervo Glycério Carnelosso.

¹⁴ Dados fornecidos por Glycério Carnelosso à autora, em outubro de 2003.

Além de Ângelo Simeone, Carnellosso pintava com frequência com seus dois grandes amigos – Arcângelo Ianelli e Emidio Dias de Carvalho – com os quais dividia opiniões e viagens fora do Estado de São Paulo.

Do ‘Salão Paulista de Belas Artes’ recebeu em 1949 a Medalha de Bronze, em 1952 o Prêmio Aquisição e a Pequena Medalha de Prata em 1953.

Em 08 de dezembro de 1955, casou se com Maria Carolina Pereira de Sampaio. Em março de 1960, nasceu o filho único, João Marcos.

Recebeu a Grande Medalha de Prata no ‘XXIII Salão Paulista de Belas Artes’, em 1959. Como pintor e escultor, Glycério Carnellosso participou de quase todas as exposições do ‘Salão Paulista de Belas Artes’, tendo recebido premiações importantes.



57. CARNELOSSO, Glycério. **Cervejaria Brahma**, Paraíso, São Paulo, SP. 1960. O.s.t. 80 cm x 60 cm. C.i.e. G.Carnellosso. Acervo Glycério Carnellosso.

58. CARNELOSSO, Glycério. **Gasômetro**, São Paulo, SP. 1957. O.s.t. 80 cm x 60 cm. C.i.d. G.Carnellosso. Acervo Glycério Carnellosso.

A partir de 1964 e 65, tornou-se companheiro e amigo de José Procópio de Moraes e Giancarlo Zorlini, passando a viajar continuamente com eles para as cidades históricas, nos finais de semana.

No ano de 1968, Carnelosso participou ativamente das exposições e participações do 'Grupo Tapir'. Suas obras se espalharam por diversas Pinacotecas das cidades do interior de São Paulo e outros estados, inclusive no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



59. CARNELOSSO, Glycério. **Igreja NS. do Rosário**, Ouro Preto, MG. 1971. O.s.t. 65 cm x 50 cm. C.i.e. G.Carnellosso. Acervo Glycério Carnelosso.

60. CARNELOSSO, Glycério. **Igreja NS. do Carmo**, Ouro Preto, MG. 1969. O.s.t. 74 cm x 54 cm. C.i.e. G.Carnellosso. Acervo Glycério Carnelosso.

Em 1971, Carnelosso recebeu a Pequena Medalha de Ouro, no 'Salão Oficial de Belas Artes'. Na exposição internacional *Le Centre International D'Art Contemporain* em Paris, recebeu a Medalha de Ouro e *Grand Maitre*.

Carnellosso viajou em companhia dos amigos Zorlini, Procópio, Pellegatta, Ângelo Simeone, Salvador Rodrigues e Santisteban para a Europa no ano de 1972. No retorno trouxe alguns quadros pintados em Portugal e Espanha.



61. CARNELOSSO, Glycério. **Óbidos**, Portugal. 1972. O.s.t. 65 cm x 50 cm. C.i.e. G.Carnellosso. Acervo particular.

62. CARNELOSSO, Glycério. **Espanha**. 1972. O.s.t. 54 cm x 74 cm. C.i.e. G.Carnellosso. Acervo particular.

O crítico Quirino da Silva no término da exposição 'Eucatexpo', no bairro da Água Branca, em outubro de 1973, publicou em 'Notas de Arte' um texto sobre a instituição de prêmios e as distorções que ocorrem nas mostras de arte, em que cita a obra primorosa de Carnellosso: "Dedicam-se à arte pela dignidade da arte mesma, e, sem o estrépito das premiações, vão fazendo o que a arte lhes pede que façam". E continua: "Entre esses, forma o pintor Glycério Geraldo Carnellosso, que acaba de expor suas telas na galeria." (SILVA, Diário da Noite, 1973b)

A partir de maio de 1974, Carnellosso participou de exposições e leilões, unido ao 'Grupo Chácara Flora', do qual faziam parte os artistas Arlindo Ortolani, Emídio Dias Carvalho, Pellegatta, José Procópio e Zorlini.

Os anos 80 foram vividos em companhia dos amigos em viagens às cidades históricas, principalmente, à cidade de Diamantina.



63. CARNELOSSO, Glycério. **Diamantina**. MG. 1980. O.s.t. 70 cm x 50 cm. C.i.e. G.Carnellosso. Acervo G.Carnellosso.

64. CARNELOSSO, Glycério. **Morro do São Bento**. Santos, SP. 1980. O.s.t. 70 cm x 50 cm. C.i.d. G.Carnellosso. Acervo G.Carnellosso.

Com o falecimento da esposa e a idade, Carnelosso se recolheu ao atelier em sua residência, evitando as viagens fora da cidade. O trabalho em medalhas nunca foi interrompido, bem como a pesquisa ininterrupta da escultura. As encomendas de bustos em gesso e bronze permanecem uma atividade diária. Na pintura, deu preferência desde então a composições de memória ou fotográfica.

A obra de Carnelosso pode ser definida como uma sinfonia de tons e formas. Uma vida dedicada à arte das medalhas, à escultura e à pintura.



65. **Parede do atelier**
São Paulo. SP. 2003.
Foto color. Moldes e
trabalhos em gesso e
bronze.

3. JOÃO SIMEONE



66. João pintando em Parati, RJ. 1964. Fotografia p&b.

João Simeone nasceu em São Paulo, no bairro do Canindé, no dia 10 de Julho de 1907. Segundo filho do casal Olympia e Giuseppe Simeone e irmão de Ângelo Simeone.

Aos treze anos, como ajudante de pintor, João retocou as grades da casa do industrial Francisco Matarazzo, na avenida Paulista. Paredes de casas de quase todos os bairros de São Paulo receberam desde então, pintura das mãos desse homem simples.

Em 1946, João Simeone começou a pintar, despretensiosamente, nas horas livres, pequenos quadros a óleo, representando naturezas mortas e paisagens. Foram longos anos de aprendizado, os quais, o humilde pintor se dedicou ao lado do irmão Ângelo. João “considerava a pintura um problema que

somente após uma árdua caminhada poder-se-ia dela conseguir alguma coisa”, declarou Ângelo Simeone.¹⁵



67. SIMEONE, João.
Vila Mazei.
 Igreja de Santo Antonio.
 SP. 1947.
 O.s.t. 50 cm x 60 cm.
 C.i.e. João Simeone.
 Acervo Olympia Simeone
 Fontcuberta.

No amplo ateliê da rua Sebastião Pereira, João avistava a paisagem de prédios da avenida São João, e alguns trechos do bairro da Barra Funda. Com excelente localização, o prédio estreito permitia entretanto, um salão espaçoso no qual era permitido fazer um bom café para os amigos e alunos freqüentadores. O estoque de telas era guardado na grande estante deixada por Emiliano Di Cavalcanti, o ocupante anterior. Os prédios e telhados visualizados através da janela, converteram-se em composições carregadas de ingênuo e apaixonado romantismo. Na sala em penumbra, João atravessou a solidão deleitando-se com o silêncio e meditando cada pincelada.

Correram dezoito anos de pintura de cavalete, antes de sua primeira exposição individual na Galeria La Ruche, situada à rua Augusta, 1530, São Paulo no dia 10 de março de 1964. As paisagens estruturadas e finamente trabalhadas, impregnadas de um colorido intenso infundido pelo hábito da pintura lisa, chamaram a atenção do público e dos críticos. Tinha razão Ottone Zorlini, colecionador de Alfredo Volpi, quando adquiriu os primeiros quadros, um ano antes: “João é um dos

¹⁵ Publicado em Notas de Arte, coluna de Quirino da Silva constante do Jornal Diário da Noite, em 12 de abril de 1970.

maiores pintores brasileiros da atualidade e suas telas são susceptíveis de grande valorização¹⁶.”

Chama-se simplesmente João o novo pintor, que está sendo considerado a mais recente descoberta paulista.

Os seus quadros, atualmente expostos na Galeria La Ruche [...] têm sido vistos por milhares de pessoas. De um ano a esta parte, vende tudo o que pinta, a colecionadores vindos dos mais diversos recantos do país. (BENTO, Folha da Tarde, 1964)



68. SIMEONE, João. **Casas**. O.s.t. 38cm x 46cm. C.i.d. João Simeone. Acervo Giancarlo Zorlini.

No ano de 1965, João Simeone tomou parte do 'XXIX Salão Paulista de Belas Artes', ocasião em que recebeu a primeira medalha de prata.

Em setembro de 1967, ao lado do amigo Giancarlo, participou de uma exposição coletiva na Espanha.¹⁷

A Galeria Syra, de Barcelona, está apresentando, desde o dia 24 de setembro passado, a mostra 'Pintores Brasileiros na Espanha'. [...] constituída por trabalhos de Giancarlo Zorlini, João Simeone, Mario Zanini, Sinval, Pavel Kudis, Itaahy e Heins. [...] A mostra é bastante concorrida, sendo os trabalhos de nossos artistas bastante elogiados, não apenas pela crítica especializada espanhola, mas pelo grande público que tem oportunidade de apreciá-los. (COLETIVA ..., O Estado de São Paulo, 1967)

¹⁶ Declaração ao crítico Antonio Bento para o Jornal Folha da Tarde, 1964.

¹⁷ Nota publicada no Jornal O Estado de S. Paulo, 14 fev. 1970.

Em março de 1968, as reuniões de artistas amigos, no ateliê do irmão Ângelo, determinaram a formação do 'Grupo Tapir'.



69. SIMEONE, João.
Parati. RJ. 1968.
O.s.t. 50 cm x 70 cm.
C.i.e. João Simeone.
Acervo Olympia Simeone
Fontcuberta.

Das diversas viagens para Ouro Preto e Parati, acompanhando os amigos, João trouxe alguns dos melhores trabalhos.

O ambiente nas viagens era de franca camaradagem e de sincera amizade, não havia competição. Certa feita, em Parati, o João Simeone destruiu e enterrou uma tela depois que, lealmente critiquei a falta de inspiração daquele trabalho. Jamais imaginei que minha opinião pudesse provocar tal reação.

As naturezas-mortas de João, nos levam a Braque e Morandi – sem sofrer influência de ambos ou mesmo do irmão Ângelo. O pintor e amigo, era portador de uma grande sensibilidade e leveza, capaz de produzir composições serenas e fortes. Solitário, livre das pressões modernistas e das ambições, João passou horas e horas junto ao cavalete, firmando a cor e luz nas paisagens tranqüilas. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁸



70. **Giancarlo Zorlini e João em Ouro Preto, MG. 1967.**
Fotografia p&b.

José Procópio fala sobre o amigo bem humorado e cordial, sempre calado e excessivamente exigente, em depoimento a Paolo Maranca:

¹⁸ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

Numa das temporadas em Ouro Preto, saíamos pela cidade, cada um com seu cavalete de campo, à procura de um ângulo inusitado de arquitetura ou de um conjunto de tons estimulante. João adorava o pôr-do-sol; 'é só um minuto; as cores ficam todas mansas', dizia. Era a terceira vez que João saía para pintar e voltava de mãos abanando. No nosso grupo de pintores já se cochichava; havia uma grande curiosidade para saber o que andava fazendo João, pois nada pintava. Como ele nada explicasse, resolvemos tirar a limpo. Terminado o almoço no hotelzinho, de arroz, feijão e lombinho, João põe as tralhas às costas e sai ladeira acima. Eu vou atrás, mantendo distância para não ser percebido. Lá adiante, João para, examina a paisagem, muda de posição, balança a cabeça em tom negativo, e retoma o caminho. Lá adiante, de novo, outro recanto, João tenta diferentes pontos de vista, balança a cabeça e torna a andar. Assim de paradas e andanças, subimos e descemos as ladeiras de Ouro Preto até anoitecer. Naquela tarde, fomos dois a não pintar nada. (MARANCA, Folha da Tarde, 1982c)

Durante os anos de 1968 e 1969, João Simeone ganhou duas medalhas de ouro. A primeira pela participação no '32º Salão Paulista de Belas Artes' e a segunda no 'XII Salão de Arte de São Bernardo do Campo', juntamente com o prêmio de aquisição da Câmara Municipal de São Bernardo.

No ateliê da rua Brigadeiro Tobias, no final dos anos 60, João passou pintando, sereno e lírico suas últimas composições. Na manhã de 08 de outubro de 1969, a funcionária encontrou-o caído, fulminado por um ataque cardíaco, aos pés do cavalete, o mesmo dos últimos anos, sempre com uma nova tela pronta para ser acariciada pelos velhos pincéis.



71. SIMEONE, João. **Ouro Preto**. MG. 1967. O.s.t. 60 cm x 50 cm. C.i.e. João Simeone. Acervo Olympia Simeone Fontcuberta

72. **Atelier da rua Brigadeiro Tobias**, SP. 1968. Fotografia p&b.

Na apresentação do Catálogo 'Galeria Brasileira de Arte', da exposição de um ano do falecimento de João Simeone, em 06 de novembro de 1970, o irmão Ângelo Simeone e o crítico de arte Paulo Mendes de Almeida escreveram em sua homenagem:

Um João calmo, sereno e por vezes nostálgico. E... que procurava ele quando pintava? Nada mais que harmonia de cores e formas. Não desprezava o real, nem se agarrava a ele como um servo. Sofreu ele a influência de alguém? Sim... E de quem? De todos aqueles que gostava e amava. Para não sofrer influência é preciso que se nasça cego ou surdo. Amava a arte, e desse apego surgiu João. (SIMEONE, Catálogos, 1970)

Nestes dias de feroz auto-promoção, de leviano novidadismo e de imposturas desmedidas, mais comovente se torna o exemplo de João Simeone, seu obstinado trabalho em silêncio e fecundo silêncio do ateliê. Como seu irmão Ângelo, João era um artista ciente, conhecedor cabal dos segredos do seu nobre ofício. [...] Observei [...] que suas últimas composições iam adquirindo uma certa liberdade maior. Posso acrescentar agora: um certo desejo crescente de síntese, de despojamento e limpeza. Tudo isso sem trair seu caráter essencial, tão sólido, tão seguro, tão pintura. Algum dia se fará a esse valioso artista, que agora repousa o pincel inerte e a paleta muda, toda a justiça, e reconhecimento dos contemporâneos, que lhe foi sempre tão parcimonioso e que ele nunca soube reclamar por modéstia e pudor. (ALMEIDA, Catálogos, 1970)



73. **Catálogo 'João Simeone'**. SP. 1970. Fotc color. 'Galeria Brasileira de Arte'. Apresentação de Paulo Mendes de Almeida e Ângelo Simeone.

Em abril de 1977, a galeria de arte 'Cosme Velho', situada na alameda Lorena, 1579, promoveu exposição póstuma de João Simeone, apresentando no catálogo a introdução do *marchand*, Arthur Octávio de Camargo Pacheco:

João, o humilde 'pintor de liso', de temperamento marcadamente retraído, possuía invulgar sensibilidade [...] a partir dos anos 60, o artista toma consciência dos trabalhos de alguns dos que haviam integrado o Grupo Santa Helena e sua pintura apresenta semelhanças, ainda que remotas, com as paisagens de Bonadei e de Zanini, mais com as deste.

Assim, os aspectos fixados em Ubatuba e Parati mostram o emprego de cores quase puras e de violência inusitada até então em sua paleta ou, se os matizes são baixos, contrastam umas com as outras envolvendo, sempre, o casario e os morros numa atmosfera de modorra e mormaço.

Exímio paisagista veio formar, ao lado de Rebolo dos anos 40, na primeira linha dos poucos artistas notáveis que o país, por incrível que pareça, possui nesse setor. [...] um artista injustamente marginalizado que, sem participar de agitações modernas, soube, no seu digno ofício de pintor, nos legar obra da mais alta significação atada às raízes populares informadoras do modo de viver e sentir ítalo-paulista do Brás, Bexiga e Barra Funda. (PACHECO, Catálogos, 1977)

Nos últimos anos, Arthur Octávio tem dedicado todo seu carinho a dois pintores, e, portanto, às suas carreiras [...] Um deles é Volpi, sobejamente conhecido. O outro é João (1907-1969). Arthur Octávio levou alguns anos de paciente pesquisa, para reunir a coleção de quadros que formam a exposição póstuma de João, a ser inaugurada dia 13, na Galeria Cosme Velho. [...] São paisagens maravilhosas, que João pintava nos arrabaldes de São Paulo, no litoral, até Parati, e pelo interior. [...] As cidades históricas mineiras lhe inspiraram os quadros mais admiráveis. Tudo era trazido na tela, em formas harmônicas e tons melodiosos... (MARANCA, Folha da Tarde, 1977)

De temperamento retraído e modesto, viveu à margem de seus companheiros, fazendo uma pintura bastante pessoal. [...] suas paisagens despojadas já chamavam a atenção das pessoas sensíveis que insistiam em apontar as qualidades do pintor João [...] oito anos após sua morte, essas qualidades começam a ser reconhecidas e a exposição da Cosme Velho é uma oportunidade de ver reunidas algumas das obras mais expressivas deste pintor. (EXPOSIÇÃO DE JOÃO SIMEONE, Folha da Tarde, 1977)

Na alegria natural que a descoberta das qualidades admiráveis de João provocou, foi fácil para a crítica comparar sua pintura com a de Volpi, Manoel Martins, Rebolo e Mario Zanini, e a melhor fase figurativa dos anos 40 e 50.

Quando a crítica diz que João é melhor do que Volpi, não visa, com isso, apagar o mestre do Cambuci de seu pedestal encantado, nem ofender a fidelidade de seus fervorosos adeptos. Mas o faz em obediência ao fascínio de tão inesperada descoberta, para adiantar ao leitor uma visão nova de nosso panorama artístico, a partir de um enfoque diferente. Nova e inevitável, porque um dia essa constatação, como todas as outras, terminaria por vir à tona. Volpi entra como mero termo de comparação e a finalidade de sua participação se esgota ao permitir a colocação clara de João como paisagista lírico e cromático do subúrbio que o próprio Volpi elegeu, na primeira fase, como modelo e premissa filosófica de sua produção pictórica. (MARANCA, Folha da Tarde, 1978)

Em 1979, a Galeria Renot promoveu uma exposição coletiva com quadros do 'Grupo Santa Helena', Di Cavalcanti, Pancetti e outros. Publicado no jornal 'Folha da Tarde', o crítico Paolo Maranca apresentou a mostra com o título de "Portinari, João e Carybé, entre esses trezentos quadros" :

Há um bloco principal, nesta exposição, formado pelos autores do Grupo Santa Helena – Volpi, Manoel Martins, Bonadei, Graciano, Zanini e Reboló – com três ou quatro quadros cada um [...] se encontra João, também representado por três quadros da mais fina feitura. Embora não seja do grupo que se reunia no velho casarão da praça da Sé, João terá que ser avaliado e considerado, sempre no bloco dos paisagistas de arrabalde, onde se distinguem suas qualidades de colorista sublime. (MARANCA, Folha da Tarde, 1979b)

Paolo Maranca enaltece, sob os títulos: "Vamos em frente devagar e sempre" e "A Primeira Pintura Paulista", o trabalho dos artistas brasileiros:

... a lentidão com que se forma o consenso é, francamente, desalentadora. Vejam o caso de João (1907 – 1969), um pintor dos arrabaldes paulistanos indubitavelmente mais fino do que os maiores, Volpi (1896) e Reboló (1900). Há cerca de 20 anos, vem se formando em torno das paisagens e naturezas mortas de João um grupo selecionado de colecionadores convictos de sua alta qualidade; tanto é verdade que, apesar de seus preços não ultrapassarem, até hoje, a casa dos 20 mil cruzeiros, também não se vêem obras suas em oferta no mercado, porque quem comprou não vende. Esse grupo de defensores de João tem crescido, lenta mas inexoravelmente. (MARANCA, Folha da Tarde, 1982f)

Volpi, João, Reboló, Zanini, a heróica geração de pintores de parede, que criaram a primeira pintura genuinamente paulista, expressão pura de brasilidade; partindo do exercício autodidata e de uma profunda familiaridade com os materiais e as ferramentas; desprezando a produção comercializada dos acadêmicos como faziam os modernos de 1922 (antes e depois da Semana) mas sem adotar, como eles, os novos 'ismos' europeus, o que os livrou de caírem no mero subproduto.[...] Eles buscam o rendimento maior da cor e dos materiais, numa linguagem simples – e por isso esteticamente válida – voltada para a realidade da cidade, do cotidiano, da gente de seu próprio meio social. (MARANCA, Folha da Tarde, 1982d)

Em 1985, o Instituto Itaú Cultural, confeccionou um catálogo de 100 obras selecionadas pelo Professor Pietro Maria Bardi para o MASP, onde foi incluída uma obra de João.

"João era quieto e tímido", escreveu o irmão Ângelo Simeone, "assim era sua pintura, calma, serena e por vezes nostálgica", e adiante, "admirava os

primitivos italianos, os impressionistas franceses e os *macchiaioli*. A obra de João longe de ser ingênua, é impregnada de muito trabalho e honestidade”.¹⁹



74. SIMEONE, João. **Cidade de Parati**, RJ. 1968. O.s.t. 55 cm x 64 cm. C.i.d. João Simeone. Acervo Olympia Simeone Fontcuberta.

¹⁹ Dados fornecidos por Olympia Simeone Fontcuberta à autora em maio de 2003.

4. JOSÉ PROCÓPIO DE MORAES



75. José Procópio pintando no Vale do Loire. França. 1983. Foto color.

José Procópio de Moraes nasceu em 28 de abril de 1929, na cidade de Santana de Parnaíba, interior de São Paulo.

Procópio foi o penúltimo filho do coletor federal, Edgard de Moraes e Ana Procópio. Irmão de Benedito, Maria Estela, Geraldo e Luis passou a infância despreocupada com boas recordações até a década de 30, quando a família transferiu-se para a cidade de São Paulo, fixando moradia no bairro de Santana.

Procópio então com apenas dez anos já passava os dias desenhando nos intervalos das aulas e nas tarefas de casa. Os amigos que acreditavam no talento de Procópio foram forçados a esperar, no entanto, até sua formatura em contabilidade através do Instituto de Ciências e Letras do Colégio 'Alfredo Pucca' e o seu ingresso no Banco do Estado de São Paulo em 1956.

As sucessivas tentativas da família e colegas para aproximar Procópio dos pintores da época só lograram sucesso em 1958, quando o professor Ângelo Simeone o convidou para freqüentar as aulas de desenho e pintura no seu atelier.



76. **José Procópio e Ângelo Simeone.** Tiradentes, MG. 1971.
Fotografia p&b.

O ambiente agradável do ateliê da Sebastião Pereira, o entrosamento dos alunos e a supervisão e incentivo do mestre conquistaram José Procópio que ali foi ficando e aprendendo.

Ângelo colocava o jovem ao lado da estante [...] e prendia um longo barbante a um prego fixado à altura dos olhos, o qual passaria a ser o ponto de fuga [...] Movimentando o barbante, o aluno descobria a inclinação visual correta dos objetos a serem pintados. Esse congaçamento, e o amparo técnico de Ângelo em termos de mistura de tintas, foi, praticamente, a única formação técnica-profissional de Procópio, que depois desenvolveria sua arte nas excursões periódicas às cidades históricas mineiras, cuja arquitetura registrava, com Takaoka e Zanini (MARANCA, Folha da Tarde, 1983b)

Funcionário do BANESPA com salário mensal e garantido, José Procópio financiava muitas vezes as despesas dos amigos e do atelier, mantendo um caráter de sociedade com Simeone. A partir de 1961, percorreu as cidades mineiras, as cidades do interior paulista e o litoral, fazendas e sítios de amigos, acompanhado dos pintores: João, Ângelo, Pellegatta, Giancarlo, Carnelosso, Takaoka, Zanini e outros.



77. MORAES, José Procópio.
Pirapora do Bom Jesus.
 SP. 1962.
 O.s.t. 63 cm x 50 cm.
 C.i.e. J.P.Moraes.
 Acervo Giancarlo Zorlini.

Na década de 1960, Procópio participou intensamente e com destaque nas mostras de salões livres e oficiais de São Paulo e interior.



78. MORAES, José Procópio. **Matriz de Santo Antônio.** Tiradentes. MG. Década de 70. O.s.t. 65 cm x 50 cm. C.i.e. Procópio. Acervo José Procópio de Moraes.

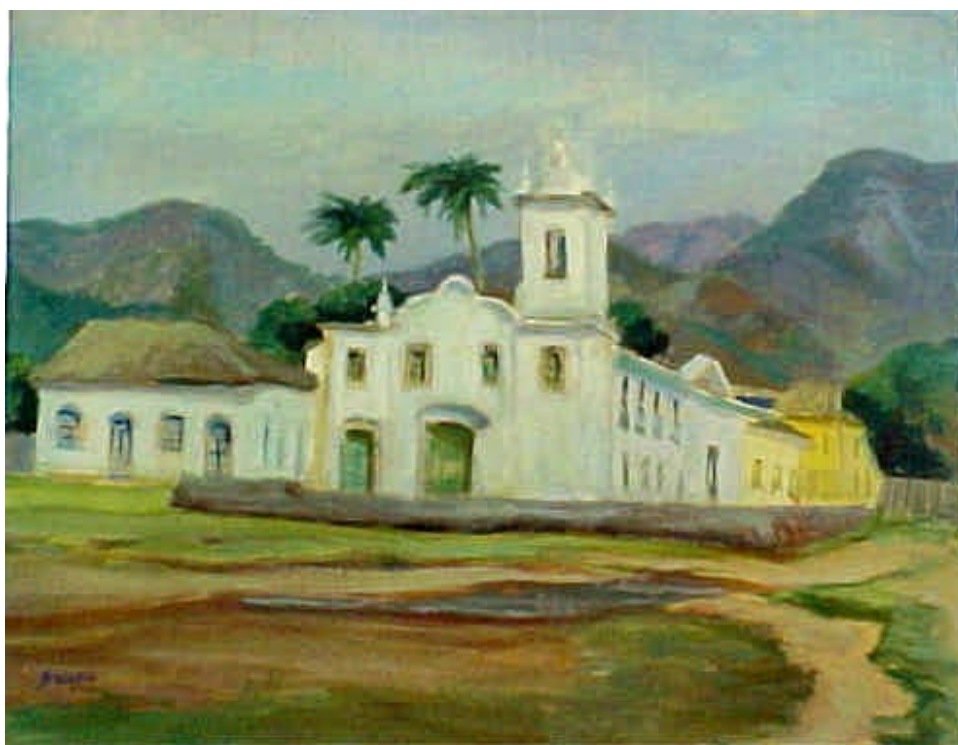
No final da década de 60 e início da seguinte, Procópio dividiu com Ângelo Simeone, uma sala transformada em ateliê, na rua Brigadeiro Tobias. Foi uma década de intensas atividades, na qual se dividiu entre o trabalho no banco, a pintura e as viagens com os colegas pintores.



79. MORAES, José Procópio. **Ponte com três arcos.** (Parque D. Pedro) SP. 1968. O.s.t. 50 cm x 63 cm. C.i.d. Procópio. Acervo Giancarlo Zorlini.

80. MORAES, José Procópio. **Rua de Santana de Parnaíba.** SP. 1968. O.s.t. 50 cm x 63 cm. C.i.e. Procópio. Acervo Giancarlo Zorlini.

Em 1968, Procópio de Moraes integrou o 'Grupo Tapir', participando das exposições do grupo em São Paulo e Santos.



81. MORAES, José Procópio. **Igreja NS das Dores.** Parati, RJ. 1970. O.s.t. 50 cm x 63 cm. C.i.e. Procópio. Acervo Giancarlo Zorlini.

Em 1970, a convite da Galeria Syra de Barcelona, expôs ao lado das obras de Mário Zanini, Giancarlo e João Simeone (já falecido), na exposição 'Pintores Paulistas'.

Viajou em 1972 para a Europa ao lado dos artistas amigos, visitando museus e galerias, regressando ao Brasil com diversos óleos e desenhos.



82. MORAES, José Procópio. **Óbidos**, Portugal. 1972. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.e. Procópio. Acervo Glycério Carnelosso.

Os quadros de Procópio datam dos anos 60 e 70, quando mais produziu. Em 1975 tomou a decisão de praticamente afastar-se das mostras e exposições, diminuindo suas atividades.

Na década de 1980, suas obras expostas em leilões e galerias foram adquiridas por *marchands* e colecionadores. Na ocasião, o crítico de arte, Paolo Maranca publicou uma série de artigos no jornal 'Folha da Tarde', no caderno 'Folha Ilustrada':

Uma grande 'Paisagem de Paraty' de José Procópio de Moraes brilha, fulgurante de talento, na exposição que o Clube Paineiras de Morumbi abre ao público [...] São uns poucos barcos sobre a água, três ou quatro casas e a vegetação projetada sobre as montanhas, tudo realizado nos tons suaves habituais de Procópio, temperados de luzes prismáticas, que caracterizam seus mais felizes momentos criativos. Desse pintor há ainda dois finos desenhos, um feito em Cunha em 1964, outro em Santos, em 1966. (MARANCA, Folha da Tarde, 1980b)

Em 1982, Procópio de Moraes retornou à cidade de Santana de Parnaíba, fixando-se na antiga residência da família.

Viajou mais uma vez, em 1983, com o amigo Giancarlo Zorlini para a França e Itália. Na Europa, influenciado pelo amigo e impressionado pelas regiões visitadas, pintou alguns quadros.

Procópio aposentou-se em 1986. Segundo ele, “para não mais pintar, só observar e refletir”.²⁰



83. MORAES, José Procópio. **Parati**, RJ. 1981. O.s.t. 50 cm x 63 cm. C.i.d. Procópio. Acervo Giancarlo Zorlini.

Giancarlo Zorlini analisa impressionado o companheiro de inúmeras viagens, incluindo duas à Europa, “Procópio às vezes deixava de pintar, apenas observando o ambiente, admirando o trabalho, a tenacidade e o número de quadros produzidos pelos amigos.”²¹

²⁰ Dados fornecidos por José Procópio de Moraes à autora, em Santana de Parnaíba, em janeiro de 2003.

²¹ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

5. OMAR PELLEGATTA



84. Pellegatta pintando em Parati, RJ. Foto color.

Filho único de Enea e Argentina Gagliardi Pellegatta, Omar Pellegatta nasceu em 04 de Junho de 1925, em Busto Arzizio, região de Milão na Itália. Com dois anos, chegou ao Brasil com a mãe e o avô Francisco Gagliardi, após o falecimento prematuro do seu pai.

No ano de 1928, os três fixaram residência na rua da Mooca com a rua Paes de Barros, em São Paulo. Jovem ainda, Omar já desenhava os primeiros traços e principiava-se na arte da pintura. Sem incentivo da família, que desejava formar um filho doutor, o jovem freqüentava o Curso Técnico de Química Industrial e trabalhava no laboratório químico do tio.

Trabalhando na 'Tecelagem Cairu', em Guarulhos, região de São Paulo, conheceu Jandyra, a mais bela tecelã da fábrica. O casamento transcorreu

cinco anos depois, em 1949. Até 1952, o casal permaneceu no pequeno apartamento situado nos fundos da loja 'Bazar Pensilvânia' situado na rua da Mooca, número 2536-38, São Paulo.

Em 1953 Omar Pellegatta iniciou os estudos em pintura a óleo com o tio Ângelo Gagliardi, pintor acadêmico com formação italiana, entrando além disso na 'Associação Paulista de Belas Artes'.

Na Associação recebeu aulas de desenho, pintura de paisagens e natureza - morta com os mestres Innocêncio Cabral Borghese e Ettore Federighi.

Em 1957, com 32 anos, participou do 'I Salão Pan-americano de Belas Artes', em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, com pinturas de natureza-morta e algumas paisagens, enfatizando as casas e ruas antigas.

Ativo participante da Associação, obteve o respeito dos artistas que já expunham e aprimoravam seus diversos estilos, entre eles, Mário Zanini, Ângelo Simeone, Ottone Zorlini, Durval Pereira e Yoshiya Takaoka. Pellegatta freqüentou por anos o atelier de Durval, viajando com ele pelo litoral. De Zanini aprendeu a técnica da xilogravura. Do amigo Takaoka, o desenho rigoroso e as composições com casas coloniais.

Em 1958, a arte de Pellegatta resumia-se em uma bem comportada e moderna pintura representada na maioria por casarios, um tema comum dos pintores, com os quais convivia.

No ano de 1959, Pellegatta recebeu o 1º Prêmio de Aquisição no 'Salão Oficial de Juiz de Fora em Minas Gerais' e a Menção Honrosa no 'XXIII Salão Paulista de Belas Artes', com sede na Galeria Prestes Maia. No mesmo ano nasceu Silvio, o primeiro e único filho, na casa da rua Canuto Saraiva, 741, na Mooca. Bairro chamado pelo artista como "a capital do mundo".

As premiações se multiplicaram pelo interior de São Paulo, Paraná, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Ao lado das primeiras emoções, a alegria do convívio com amigos leais e com o mesmo ideal.

Numa primeira viagem à cidade de Ouro Preto, fui com Pellegatta, Durval Pereira, Salvador Rodrigues Junior, Mário Zanini e Francisco Cassiani. Tinha poucas informações sobre Pellegatta – sabia que tinha sido aluno de Durval Pereira (provavelmente com qualidade idêntica ao professor) – depois passou a freqüentar Takaoka aprendendo com este ‘mestre’ o domínio da perspectiva, do desenho fiel, da religiosidade interpretativa e do apuro na obra terminada. Confesso que fiquei com inveja de seu desenho, da segurança dos traços, moldando e dando formas aos casarios como poucos. Eu, pela primeira vez enfrentando tal paisagem, sentia calafrios e certo medo de enquadrar aquilo que se apresentava aos meus olhos – Pellegatta logo tomou iniciativa de mostrar-me a seqüência na elaboração de uma tela – perspectiva, detalhes de portas e janelas e composição.(DOCUMENTO MANUSCRITO)²²

A partir de 1964, as viagens vieram a ser uma constante na vida dos amigos. Acompanhados dos mestres eles viajavam para as cidades de Ouro Preto, Tiradentes, Congonhas do Campo e Mariana em Minas Gerais, Parati no Rio de Janeiro e Santos em São Paulo à procura da luz ideal batendo nas paredes das casas, em ruas de pedras, outras vezes nas travessas e becos antigos.



85. **Pellegatta em Parati, RJ.** 1964. Fotografia p&b. Da esquerda para a direita: Mario Zanini, Giancarlo Zorlini, Omar Pellegatta, Ottone Zorlini e João Simeone.

Das reuniões e viagens despontou o ‘Grupo Tapir’.

Em março de 1968, o crítico de arte Paulo Mendes de Almeida na apresentação do catálogo do grupo comentou: “vislumbram-se, em suas telas, que o artista tem asas para mais altos vãos.” (ALMEIDA, Catálogos, 1968)

²² Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.



86. PELLEGATTA, Omar. **Convento de Itanhaém**. 1968. O.s.t. 60 cm x 73 cm. C.i.e. O. Pellegatta. Acervo Marlene de Souza Amorim.

Vivendo exclusivamente da arte, o pintor seguiu na pesquisa da cor e luz, em busca da melhor forma de transmitir toda sensibilidade no movimento dos pincéis. Com personalidade, através do cromatismo excepcional, Pellegatta alterou a realidade em busca de um maior equilíbrio na composição. A perspectiva sem rigidez permaneceu uma característica, quase ingênua, na pintura dos casarios e das ruas solitárias. Assim como a sombra, a qual foi praticamente excluída.



87. PELLEGATTA, Omar. **Rua do Gasômetro**. SP. 1968. O.s.t. 50 cm x 73 cm. C.i.d. O. Pellegatta. Acervo Giancarlo Zorlini.

88. PELLEGATTA, Omar. **Beco de Santos**, SP. 1968. O.s.e. 26 cm x 22 cm. C.i.d. O. Pellegatta. Acervo Glycério Carnellosso.

Em 1972, ao lado da esposa e filho, Omar Pellegatta escolheu a cidade de Santos para viver e trabalhar. Fixou residência no sobrado da rua Bartolomeu Tadei, número 20, uma travessa particular, na Ponta da Praia, em Santos e no andar de cima montou seu atelier.

Com residência no litoral, tornaram-se inúmeros os encontros com os amigos nos finais de semana. Em vez de descansar, procuravam lugares para pintar, na observação direta dos pontos históricos, na busca do melhor ponto de fuga ou a melhor luz. Os trabalhos adquiriram estilo e luminosidade próprios no olhar agudo do artista. Na confiança e certeza de estar no caminho certo, multiplicaram-se as encomendas e os prêmios. A assinatura 'Pellegatta', quase sempre à esquerda do quadro, marcou esse período, substituindo a anterior 'O. Pellegatta'.



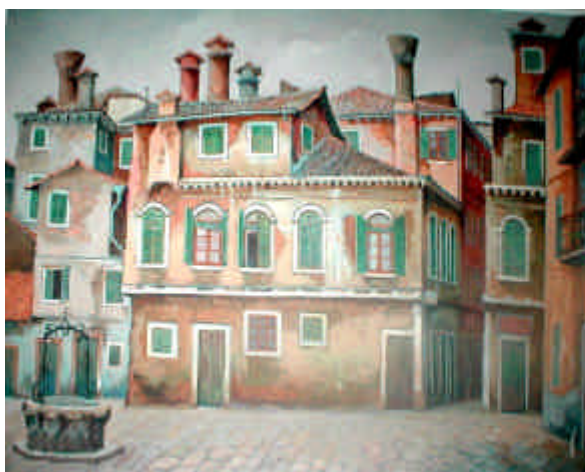
89. PELLEGATTA, Omar. **Matriz de Tiradentes**, MG. Década de 70. O.s.eucatex. 22 cm x 27 cm. C.i.d. Pellegatta. Acervo Marlene de S. Amorim

A partir dos anos 70, Pellegatta foi eleito e reeleito como Diretor Artístico da Associação Paulista de Belas Artes.

Em 1972, com muito sacrifício e dívidas, viajou à Europa, ao lado de Giancarlo, José Procópio, Carnellosso, Salvador Rodrigues, Santisteban e Ângelo Simeone, para estudar, desenhar e pintar as paisagens locais. Cidades de Portugal, França e Itália foram visitadas. O olhar atento apreendeu as ruas, casas e aldeias. Pellegatta esboçou a arquitetura decadente, rapidamente por onde passou, com a intenção única de expressar na pintura as diversas emoções e sensações.

No retorno, vendeu algumas das mais de trinta obras preparadas no local, as quais lhe valeram dinheiro para pagar as dívidas adquiridas e a consagração como pintor exemplar. “Honesto, sério, trabalhador e incansável artista, reservando, no entanto, para si, alguns quadros, os quais nunca vendeu como lembrança da viagem inesquecível” segundo depoimento de Giancarlo Zorlini.²³

Da Itália, despontou a pintura do quadro “Venezia” e da Espanha, “Igreja de Consuegra”, atualmente no acervo da esposa Jandira.



90. PELLEGATTA, Omar. **Venezia**. Itália. 1972. O.s.t. 80 cm x 100 cm. C.i.e. O. Pellegatta. Acervo Jandira Pellegatta.

91. PELLEGATTA, Omar. **Igreja de Consuegra**. Espanha. 1972. O.s.t. 80 cm x 100 cm. C.i.e. O. Pellegatta. Acervo Jandira Pellegatta.

²³ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

Depois da viagem, o expressionismo das pinceladas se tornou mais atuante, em que a cor e a luz dominavam, transformavam e interpretavam a natureza. As casas, ruas e o espaço foram recriados em formas e cores, tons altos ou baixos, em favor do conjunto e da composição. As figuras humanas, antes inexistentes na pintura de Pellegatta, surgiram timidamente, etéreas, altas e esguias; elaboradas a partir do aprendizado em xilogravura com Mário Zanini.

O jornal 'Cidade de Santos' em 1976 entrevistou o artista: "A estilização das figuras é possivelmente influência de Zanini. Quanto às paisagens fui notando que faltava substância, por isso passei a detalhar." (PELLEGATTA: 20 ANOS DE PINTURA, Cidade de Santos, 1976)

Em outubro de 1976, no catálogo 'No Sobrado – Galeria de Arte', com sede na rua Pamplona, 1495, o artista foi apresentado como:

Um homem simples nos gestos e na forma de se expressar, traços expressivos, sorriso largo, cabelos claros displicentemente penteados, que recusou ser 'doutor' para enveredar pelos caminhos sinuosos da arte e depois se fixar nos casarios coloniais, transpondo para a tela toda a beleza plástica que o tempo e o próprio homem tentam destruir. ('ZORLINI - PELLEGATTA', Catálogos, 1976)

No ano de 1977, Pellegatta viajou para a Europa, ao lado de Giancarlo e o pintor José Lino Zechetto. Somente em Portugal, esboçou 18 "manchas" – pequenas telas em *eucatex* riscadas e pintadas rapidamente – das cidades de Óbidos e Nazaré, executando óleos de tamanhos variados.

A partir do final da década de 70, Omar Pellegatta anexou definitivamente as figuras à pintura de casarios antes testemunhos solitários da história. A convivência com a população o levou a registrar a tradição cultural em vias de também desaparecer. As ruas se encheram de figuras humanas alongadas e leves, nos coroinhas em procissão e cortejos, na simplicidade do cotidiano, nos jogos infantis, nas bandinhas e festividades. O artista abriu asas para voar.



92. PELLEGATTA, Omar. **Ladeira do Rosário**. 1977. O.s.t. 80 cm x 100 cm. C.i.e. Pellegatta. Acervo Jandira Pellegatta .

Professor de Desenho e Pintura no Centro de Artes de Santos – CADES, com sede na rua Bahia, a partir de meados de 1970, Omar transmitiu aos jovens alunos a arte de pintar, mas sobretudo a arte de ver e observar além da realidade, com o coração e o instinto vibrantes. Na década de 1980, as aulas passaram para o atelier particular no prédio da rua Governador Pedro de Toledo, em Santos. De 1987 a 1988, foi professor de pintura a óleo na FAADE²⁴.

Nos anos 90, a vida e a obra de Pellegatta passaram por grandes transformações. Mantendo a pintura de casarios, que continuou a ser encomendada, incorporou figuras maiores e mais importantes no cenário. As exposições no país e no exterior passaram para a responsabilidade do *marchand* paulista, Walter Nather Junior. Suas pinturas foram adquiridas em diversos leilões e nas melhores galerias.

²⁴ FAADE – Escola de Arte situada na avenida Cel. Joaquim Montenegro número 34, Ponta da Praia em Santos, SP. Inaugurada em 1986, a escola fechou em 1998.



93. PELLEGATTA, Omar. **Panorama de Itanhaém**. SP. 1981. O.s.t. 55 cm x 46 cm. Cid. Pellegatta. Acervo Marlene de Souza Amorim.

Em fevereiro de 1992, o artista participou da Mostra Coletiva: 'Os Cem Anos do Porto de Santos', ao lado dos principais artistas santistas, com a tela "Carpintaria Naval – Mortona", citado na ocasião como um dos mais renomados pintores brasileiros da atualidade. Alberto Beuttenmüller, da Associação Internacional de Críticos de Arte, comentou sobre o artista no catálogo 'Pellegatta'.²⁵

Suas casas possuem texturas luminosas, onde os pigmentos se atraem e subtraem a luz solar. Não há segredo, Pellegatta pinta ao ar livre, diretamente da luz do sol, jogando, aqui e ali, com as sombras da paisagem. [...] A textura de suas paredes lembram, com suas luzes, as de Takaoka (Yoshiya). Pellegatta, porém, tem sua própria personalidade, sua poesia interior, sua caligrafia pessoal. (PELLEGATTA, Catálogos, 1992)

Em plena atividade, admirado pela crítica, vivendo de sua arte, um fato raro no país, o artista trabalhou diariamente no ateliê da rua Pindorama número um, Boqueirão em Santos, até o dia 10 de dezembro de 2000, quando não resistindo aos problemas cardíacos que já o acompanhavam há um tempo, veio a falecer.

²⁵ Galeria de Arte da Associação do Pessoal Técnico e Administrativo da CODESP – ATAC de Santos

“Pellegatta foi um dos artistas do ‘Grupo Tapir’ que mais trabalhou, contribuindo para o sucesso de vendas dos famosos cartões de Natal, de inúmeras galerias”, cita Giancarlo Zorlini²⁶.



94. PELLEGATTA, Omar. **Parati**. Década de 80. Reprodução em papel cartão. Original O.s.t. 100 cm x 80 cm. C.i.d. Pellegatta.

Medalhas de ouro, prata, bronze, prêmios de aquisição pelas principais pinacotecas, exposições coletivas e individuais fazem parte de sua obra. Uma vida a olhar o mundo com o espírito impregnado de sonhos e poesia.

²⁶ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora, em São Paulo, em novembro de 2002.

CAPÍTULO III

OS CASARIOS NA OBRA DO ‘GRUPO TAPIR’

“O que antes de tudo importa é que as obras de arte possam ser imediatamente compreendidas.”
(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)

Através da História da Arte encontramos o método para conservar e transmitir as impressões dos feitos artísticos, com a intenção de objetivá-los e explicá-los no contexto da civilização.

Para uma verdadeira construção histórica, a indagação filosófica é fundamental no auxílio da autenticidade dos textos e das fontes, assim como na inclusão de novos documentos. Contudo, é importante que também haja uma interpretação diferente das já conhecidas.

A legitimidade de uma História da Arte depende da explicação do fenômeno artístico como um todo. Um esclarecimento relativo à existência de uma semelhança entre todos os aspectos artísticos, não importando a extensão do espaço ou do tempo em que ocorreu a produção. Uma história que verifica, submete e agrupa os fatos através dos documentos, entrevistas, circunstâncias e uma história que vai ao encontro dos motivos e significados.

Não se faz história sem crítica, e o julgamento crítico não estabelece a ‘qualidade’ artística de uma obra a não ser na medida em que reconhece que ela se situa, através de um conjunto de relações, numa determinada situação

histórica e, em última análise, no contexto da história em geral. [...] A pesquisa histórica [...] ultrapassa os seus limites para remontar aos antecedentes, encontrar os nexos que a relacionam a toda uma situação cultural [...] identificar as fases, os sucessivos momentos da sua formação. [...] cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante. (ARGAN, 1989, p. 15)

O projeto artístico é um objetivo que sempre se realiza no presente, garantindo ao feito, um valor histórico permanente. A obra de arte, não importa quanto tempo tenha, sempre se dá na atualidade.

Aqui o que chamamos de juízos, sejam positivos ou negativos, na verdade são atos de escolha, tomadas de posição. Diante de um acontecimento que se produz não podemos nos omitir e pronunciar juízos serenos e distantes; devemos decidir se prestamos atenção ou não atenção, aceitamos ou recusamos. E o que se aceita ou se recusa é, na realidade, a coexistência com a obra, a qual está fisicamente presente e, apesar de pertencer ao passado, ocupa uma porção de nosso espaço e do nosso tempo reais. Se lhe reconhecemos um valor, devemos inseri-lo e justificá-lo em nosso sistema de valores. (Ibid. p. 25)

Admite-se, nas pinturas artísticas, um conceito mínimo que o artista tem em comum com a sociedade da qual faz parte; sejam os conhecimentos técnicos, as formas convencionais de representação, as manifestações e predileções estilísticas por parte de grupos ou círculo cultural. Essa categoria, também chamada de 'gosto' e uma outra, que constitui o subsídio pessoal e inovador do artista fazem parte da obra.

Ao lado das idéias precursoras e ousadas, encontram-se elementos que a própria cultura da época e do local decretaram convencionais.

É óbvio que a memória visual do artista tem os seus processos e retém, evoca, utiliza imagens correspondentes a fenômenos cujo significado escasso ou nulo já se reconheceu na ordem do conhecimento intelectual. As tentativas feitas, a começar pelo próprio Freud, de aplicar à arte os procedimentos da psicanálise demonstraram que os mecanismos de busca da memória-imaginação atuam livremente também nas camadas profundas do inconsciente individual e coletivo. (Ibid. p. 29)

Aparentemente, a arte é uma linguagem universal, todavia o historiador entende com mais facilidade o seu significado. A história tem uma disposição

peculiar porque explica e coloca em evidência uma ordem que já está presente nos fatos.

Introduzimos nesta oportunidade um breve resumo referente aos conceitos que fundamentam a concepção histórica: A origem das pesquisas históricas na arte moderna é a 'teoria da visibilidade pura'. No século XIX, Konrad Fiedler (1841-95) redige com o escultor Adolf Hildebrand (1847-1921) e o pintor Hans von Marées (1837-87) uma 'teoria do olhar artístico' na construção de uma nova estética. Segundo os visibilistas puros, as formas percebidas se apresentam como uma expressão dada pelo artista.

A obra *Questões de Estilo: Fundamentos para uma história do ornamento*, publicada em 1893 por Alois Riegl (1858-1905) é determinante para a filosofia da história da arte, no século XX. Riegl ocasiona um novo impulso para a historiografia da arte, julgando imparcialmente, as diferentes épocas e estilos. O caráter próprio estilístico e o impulso estético passam a ocupar a partir desse momento, o lugar do conceito de fatalismo artístico existente.

Do ponto de vista lógico e metodológico, a grande sistematização das categorias da forma, pertence à obra *Conceitos fundamentais da história da arte*, publicado em 1915 por Heinrich Wölfflin (1864-1945).

Os conceitos modernos da estética e da história da arte, contudo, se desenvolvem a partir de Aby Warburg (1866-1929) e Ernst Cassirer (1874-1945). Warburg é considerado promotor da metodologia batizada de iconologia. Uma teoria que desenvolve a 'história das imagens' ou 'história das idéias'.

Das obras estéticas simbólicas, a *Filosofia das Formas Simbólicas*, de Ernst Cassirer, representa uma matriz comum às diversas correntes da história da arte e da estética do século XX. Composta de três partes e publicada entre 1923 e

1929, tem a qualidade de apreender e expor, através de um trabalho paciente e crítico, o mito e a linguagem, como meios que a arte utiliza para objetivar o seu conteúdo. A estrutura mental do homem se definiria pela tendência de expressar-se através dos símbolos.

As pesquisas de Erwin Panofsky (1892-1968) encontram-se com as de Warburg e Cassirer. Aplicando os conceitos cassirianos na investigação artística, Panofsky conquista o mérito de ter entendido que a manifestação das imagens é um mundo ordenado. É possível fazer a história da arte como história das imagens. As histórias dos estilos são concebidas como símbolos a partir das mudanças da cultura em épocas distintas.

Panofsky é responsável pelo desenvolvimento das metodologias denominadas iconografia e iconologia, apresentadas nas obras: *Estudos de Iconologia*, publicada em 1939 e *Significado nas artes visuais*, em 1955.

Iconografia é uma subdivisão da História da arte que estuda o significado ou mensagem das obras de arte. A iconologia interpreta os valores simbólicos. Segundo Omar Calabrese (1987, p.38) em *A Linguagem da Arte*, “O método panofskiano une ao tradicional trabalho iconográfico de descrição das formas pictóricas ou plásticas o de interpretar as mesmas formas como simbólicas.”

Na História da arte, os documentos devem ser observados durante o processo de pesquisa e selecionados em relação ao espaço e o tempo, para uma melhor interpretação, classificação e ordenação.

O historiador de arte compara o significado intrínseco do maior número de documentos relacionados com a obra ou grupo de obras em estudo. Consciente, o especialista deve analisar uma obra de arte segundo três significados: tema primário relacionado à identificação da forma, proporção, textura e volumes; tema

secundário ou conteúdo que identifica o tema, o assunto e os conceitos; e a interpretação que combina o conteúdo – aquilo que a obra denuncia – com o símbolo apresentado.

O tema primário ou natural constitui, segundo Panofsky (2001, p. 50, 53) “uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte”, o tema secundário ou convencional refere-se a uma análise iconográfica e ainda, a “descoberta e interpretação dos valores simbólicos é o objeto do que se poderia designar por iconologia”. No caso particular da análise das obras referente aos casarios, a iconografia utilizada responsável pelo estudo da tradição plástico-visual, recebe o nome de iconografia pictural.

Pode-se fazer uma pesquisa iconológica até mesmo no caso dos retratos, das paisagens, das naturezas-mortas. [...] A iconologia [...] de uma paisagem ou de uma natureza-morta é a maneira de apresentar, figurar, tornar significativos os lugares ou as coisas representados. [...] Basta lembrar também Poussin, Claude Lorrain, Corot, para nos persuadirmos de que há toda uma iconologia da paisagem, fácil de encontrar na escolha do motivo, do corte, da perspectiva, dos componentes naturalistas (árvores, rochedos, água, nuvens), da estação, da hora. Tampouco adianta invocar a emoção súbita do artista diante do verdadeiro (se é que se trata de paisagens do natural), uma vez que ele escolheu aquele verdadeiro e ele foi buscar aquela emoção. Isso sem mencionar que a emoção ainda é um fato da imaginação-memória, mesmo se suscitada por um estímulo externo. (ARGAN, 1989, p. 53-55)

Para uma correta interpretação das obras de arte deve existir por parte do historiador: experiência prática, compreensão das diferentes condições históricas e conhecimento de como os motivos artísticos foram expressos e; enfim, intuição para compreender que sob condições históricas diferentes, as tendências gerais e essenciais do espírito humano são expressas por temas e conceitos específicos.

Dois grandes críticos e historiadores da arte que, de certa maneira, convivem com as idéias de Panofsky, são Ernst H. Gombrich (1909-2001) e Giulio Carlo Argan (1909-1992).

Gombrich, sem dúvida um dos mais significativos historiadores da arte de nosso século, procura em sua metodologia, fornecer dados para que os

especialistas percebam os significados das imagens pictóricas em diferentes sociedades.

O historiador se distancia das idéias de Panofsky, quando este considera os símbolos como capazes de ter significado em si mesmos. Para Gombrich os símbolos iconográficos funcionam mais como metáforas, só alcançando êxito em um dado contexto; e a tarefa de tentar definir a obra pelo autor é quase impossível, visto que, para ele, na elaboração de uma imagem, vários elementos inconscientes estão contidos, inclusive nosso próprio olhar.

É na análise das mudanças que Gombrich se encontra com a teoria de Panofsky. Os dois inclinam-se, em espírito, a considerar que a cultura de um povo poderia de certa forma reduzir-se à produção artística e à expressão perceptiva do elemento coletivo dominante da sociedade.

Panofsky, da mesma forma, é o teórico que mais influencia Argan, nas teorias ligadas às artes visuais. Expressão e significado nos processos formais e a história das imagens atraem Argan, que considera importante a reconstrução do significado simbólico em toda a obra; assim como, os aspectos particulares, os modos de figuração e até mesmo a mínima pincelada.

[...] é preciso [...] reconhecer ao método iconológico o mérito de ter colocado todas as premissas para a superação do limite eurocêntrico da história da arte, demonstrando que a forma, valor supremo da arte ocidental e argumento da sua superioridade intelectual, nada mais é que uma variedade da imagem – mais precisamente, a maneira pela qual se qualifica e legitima a imagem nas épocas que se dizem clássicas. [...] onde quer que uma imagem seja levada à percepção mediante um procedimento técnico, há seguramente intencionalidade ou vontade de arte. (ARGAN, 1989, p. 58-59)

1. DESCRIÇÃO PRÉ – ICONOGRÁFICA

Os pintores integrantes do ‘Grupo Tapir’ desenvolvem o hábito de viajar para pintar em campo a partir de 1964, acompanhados de outros artistas e amigos. As viagens para Ouro Preto e Tiradentes em Minas Gerais, Parati no Rio de Janeiro, litoral e interior paulista são freqüentes até os anos 80.

Esse hábito tem como consequência uma grande produção e obras semelhantes do ponto de vista, recortes e planos. Elegemos, assim, uma obra de cada artista para a análise iconográfica pictural, segundo Panofsky. Escolhemos as obras que representam o mesmo período e espaço na visão particular dos pintores, sem o propósito de fazer uma confrontação, mas sim como efeito ilustrativo.

No aspecto formal observamos a divisão geométrica, pois toda obra de arte tem essencialmente uma estrutura de linhas e de massas. Uma orientação vertical e horizontal e um traçado diagonal que se encontra no eixo central da composição. Essa estrutura pode ocorrer claramente ou tornar-se oculta, dependendo do olhar e da técnica de cada artista. É correto afirmar que o planejamento da composição produz uma sensação de estabilidade e unidade ao desenho, deixando o artista livre para melhor expressar-se.

No caso específico da pintura de casarios, todos os artistas seguem de uma forma ou de outra, elementos que se relacionam com a perspectiva. Adaptando-a e manipulando-a ao seu temperamento e observação. Para criarem a ilusão de profundidade e o espaço pictórico, eles combinam, no entanto, outros artifícios ilusionistas ajustados com a própria capacidade de observação e prática.

O tamanho, o formato e a distribuição do espaço da composição são outros aspectos considerados. Todo bom artista procura voluntária ou intuitivamente

um ponto de interesse vital para suas obras, o qual em algumas vezes coincide com o chamado 'ponto áureo'.

A proporção geométrica conhecida por 'secção áurea' é universalmente conhecida e aplicada. Procura-se empregá-la na obtenção da proporção adequada entre comprimento e largura, na relação entre espaço superior e inferior e lados direito e esquerdo de uma composição pictural.

Para uma configuração se tornar auto-suficiente, o pintor deve tomar decisões onde as linhas e formas possam se relacionar em perfeito ritmo e se entender com a luz, com as cores, tons e texturas utilizadas. Esse relacionamento deriva muitas vezes da habilidade técnica do artista.

Na análise das obras do 'Grupo Tapir' observamos determinadas características, as quais nos levam ao encontro de uma das técnicas que parece ter sido utilizada quase sempre pelos seus integrantes – o emprego da 'mancha' – na pintura paisagística.

A tomada dos objetos segundo suas diferentes reações à luz leva à composição da pintura por 'manchas': já no *Settecento* inglês (com Cozens), a técnica correspondente à poética do pitoresco era a técnica do *blot* (mancha). É portanto, por esse caminho que o problema da 'mancha', fundamental para toda a arte oitocentista européia, entra na cultura artística italiana; e é esta premissa, mais tardo-iluminista do que romântica, que explica o movimento posterior, programaticamente realista, da arte napolitana. (ARGAN, 2001, p.161)

A poética – intencionalidade romântica – do pitoresco leva o sujeito a uma natureza onde o ambiente é acolhedor e propício, realçando o desenvolvimento dos sentimentos sociais.

É o pintor Alexander Cozens (c.1717-1786) que ao dar ênfase a uma escola de paisagistas, teoriza o 'pitoresco'. Fazem parte dessa teoria, fundamentos como: a) manchas claras e escuras, coloridas, provocam sensações visuais e interpretam a natureza; b) as manchas imprecisas devem esclarecer o valor da

sensação, associando a idéia com a imagem; c) a variedade das manchas coloridas permeia a passagem da sensação para o sentimento.

A pintura romântica quer ser expressão do sentimento, um estado de espírito frente à realidade. Assim reflete Camille Corot (1796-1875) o maior paisagista do início do século XIX, que já emprega a 'mancha', numa linha própria de pesquisa dirigida especificamente ao fato pictórico. Corot não idealiza as imagens mas procura registrar, nos rápidos esboços, a qualidade do lugar no exato momento.

A preocupação instintiva de Corot pela clareza e a estabilidade arquitetônica lembra Poussin e Claude. Mas também ele insiste na 'verdade do momento', a sua observação exacta e a forma como soube aproveitar toda e qualquer vista que o atraísse durante as suas excursões mostram um empenho na experiência visual directa. (JANSON, 1992, p. 607-608).

Também a escola paisagística francesa de Barbizon, a partir de 1830, tendo à frente Théodore Rousseau (1812-1867) renova a pintura de paisagens, estudando os diferentes aspectos da natureza por meio de uma técnica rápida e larga; brilhante e precisa, apenas com a adição de manchas.

A mancha, em si, não representa senão a impressão súbita experimentada diante do verdadeiro, numa condição específica de lugar, tempo, luz; todavia, como a emoção aciona a nossa memória, a percepção em si, instantânea e superficial, adquire uma profundidade psicológica. [...] o que se quer viver na pintura é a emoção que se experimenta naquele lugar, naquela hora, naquela condição específica de luz; mas, se o quadro representa e comunica essa emoção instantânea, representa e comunica simultaneamente a condição da alma que a torna possível, a experiência de uma longa e íntima familiaridade com a natureza. [...] os pintores de Barbizon estudavam, de fato, a atitude psicológica do homem moderno frente à natureza. (ARGAN, 2001, p. 60-61)

O movimento dos *macchiaioli* desenvolve-se no final do século XIX, na região de Florença, unindo artistas toscanos, como Giovanni Fattori (1825-1908) e napolitanos, numa intenção realista de ver a natureza, no mesmo período em que os artistas franceses estão às voltas com a pintura impressionista.

Na proposta italiana os valores da pintura se reduzem à problemática da luz e sombra. A pincelada modela a paisagem sem seguir um contorno previamente estabelecido, eliminando-se as aplicações cenográficas da perspectiva.

A poética dos *macchiaioli* é uma poética decididamente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos paisagistas de Barbizon, [...] 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 a cor local e como tom; a luz não muda a cor, no entanto altera a quantidade do tom; [...] Em cada quadro, na medida em que representa fielmente o que se vê, todas as cores funcionam como luz e como sombra [...] Evidentemente, não se pode dizer que uma visão que pressupõe as noções de espaço, luz e objeto seja direta e sem preconceitos. [...] Se todos os valores do quadro se limitam à luz e sombra, a construção resultará das linhas de limite entre cores-luz e cores-sombra; [...] Contudo, o desenho dos *macchiaioli* é muito diferente do desenho acadêmico, que consistia em delinear o objeto [...] Para os *macchiaioli* o desenho resultante da ligação entre as manchas não é o ato inicial, e sim o ato último e conclusivo da pintura, a síntese que ordena e constrói na forma as sensações cromáticas e luminosas (ARGAN, 2001, p. 164-165)

Para uma melhor definição quanto às observações formais das obras escolhidas estabelecemos duas pranchas, de números I e II, como exemplo.

A **prancha I** encontra-se dividida em linhas horizontais, verticais e diagonais, apresentando o centro geométrico.

Os contornos de um quadro representam os limites. Ao mesmo tempo eles contém um espaço interno que determina uma forma. A noção fundamental da forma significa organização e estrutura. As margens nos conduzem ao centro onde se cruzam os eixos centrais, apresentando sempre uma estrutura simétrica.

Toda obra de arte representa uma imagem distribuída no espaço determinado pelas margens do quadro. Porém como se trata de uma imagem expressiva, nem sempre o centro dela coincide com o centro do espaço neutro.

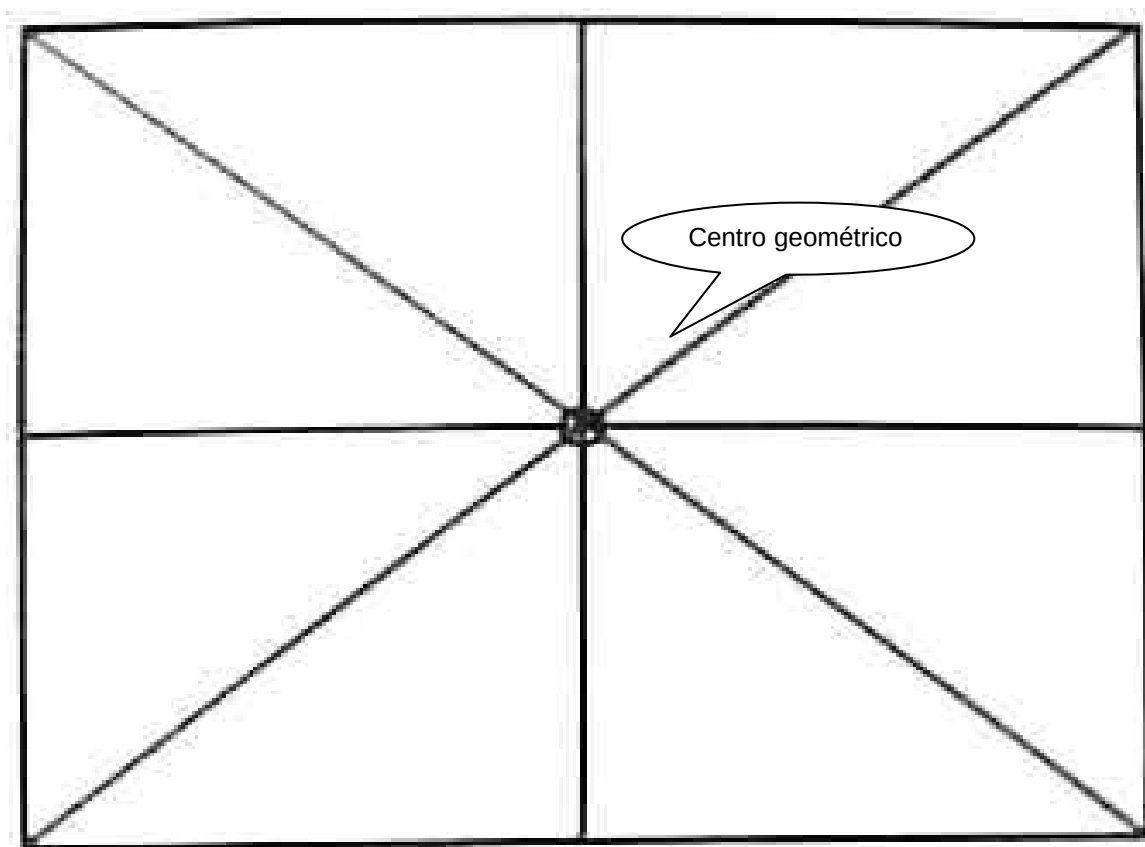
A área do plano inferior significa a base e para nosso sentido de equilíbrio uma área mais pesada. Por essa razão todos os elementos colocados abaixo da linha divisória têm mais peso e densidade. Para compensar o peso visual, o artista localiza o centro visual perceptivo acima do centro geométrico.

O eixo central perceptivo também pode se deslocar para a direita ou esquerda, constituindo uma estrutura assimétrica com qualidades diversas. O lado

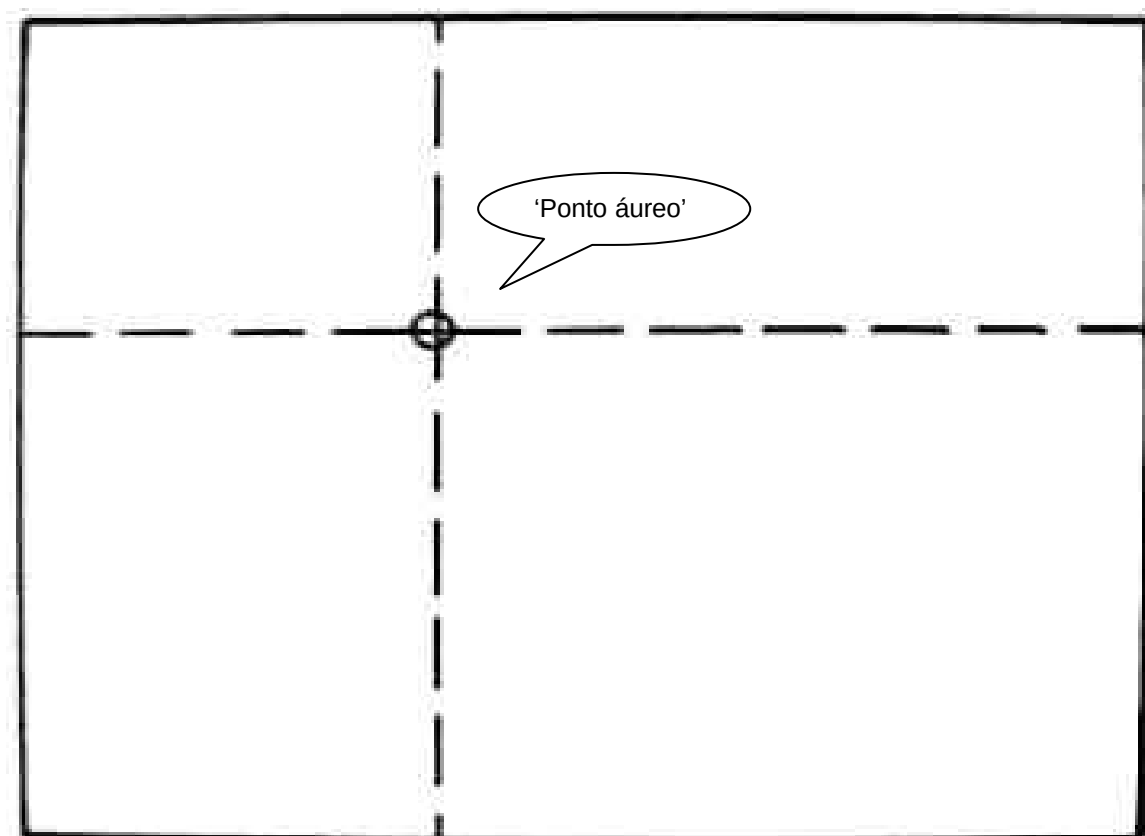
esquerdo funciona como entrada, o plano superior confere leveza, o lado direito ação e o plano inferior peso visual.

A **prancha II** contém o 'ponto áureo' encontrado a partir do cálculo aritmético. A seção áurea ou divisão áurea assegura uma relação harmoniosa entre as partes desiguais.

É interessante descobrirmos que as linhas da composição criadas através da intuição e sensibilidade do artista se ajustam ao 'ponto áureo' encontrado através da aplicação de cálculos geométricos ou pelo método aritmético. O processo aritmético entende que as medidas dos lados de um retângulo áureo são encontradas multiplicando-as por 0,61803.



PRANCHA I



PRANCHA II

1.1. Rua de Ouro Preto. Ouro Preto, MG.



95.
ZORLINI, Giancarlo .
Rua de Ouro Preto.
(Vista do Passos)
Ouro Preto, MG.
1976.
O.s.t. 65 cm x 50 cm.
C.i.e. G.Zorlini
Acervo Giancarlo Zorlini



96.
CARNELOSSO, G.
Igreja NS. do Pilar
(Vista do Passos)
Ouro Preto, MG.
1969.
O.s.t. 54 cm x 74 cm.
C.i.e. G. Carnelosso
Acervo Glycério Carnelosso.



97.
PELLEGATTA, O .
Igreja NS. do Rosário.
(Vista do Passos)
Ouro Preto, MG.
Década de 70.
O .s.t. 80 cm x 100 cm.
C.i.e. Pellegatta.
Acervo Jandira Pellegatta.



98.
MORAES, J.P. de
Igreja São Francisco de Paula. (Vista do Passos)
Ouro Preto, MG.
1964.
O.s.t., 64 cm x 50 cm.
C.i.e. Procópio
Acervo José Procópio de Moraes.

Rua de Ouro Preto. MG. 1976. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.e. G. Zorlini.



Giancarlo Zorlini, o pintor amigo, o pintor constante. Se fizéssemos uma lista de viagens e de nomes nelas todas, o nome de Giancarlo estaria sempre presente. Sempre pronto a financiá-las e promovê-las. A alma incansável e iluminada do 'Grupo'.

Não obstante Zorlini, mercê da disciplina singular que se impôs, consegue ludibriar o tempo, valendo-se de cada folga no atendimento de sua vocação artística. Segrega-se do mundo científico nos instantes vividos ao ar livre e surpreende-nos com sua obra sensível e espontânea.

Oito horas da manhã é o horário para postar-se com Carnelosso ao lado dos madrugadores, Pellegatta e João Simeone.

Rápido no desenho e pinceladas, suas composições são sempre bem estruturadas e espontâneas, resultando em obras frescas, lisas e translúcidas. Algumas delas praticamente monocromáticas. Em outras as cores saltam da tela, sem misturas, sem sombras, em algumas surgem pinceladas empastadas e expressionistas. A preocupação imediata é com a tradução do real em pinceladas rápidas. A realidade é o ponto de partida, mas a precisão fotográfica é ignorada no olhar experiente em captar somente o essencial que o emociona.

Da paleta inalterável surgem as tintas a óleo nas cores: branco de titânio, brum van dick, verde vessie, preto, ocre, terra de siena natural, vermelho, azul cerúleo, azul ultramar escuro, laranja, rosso de venezia e alizarin.

As telas após 1964 são preparadas com gesso crê, cola coqueiro, óleo de linhaça e alvaiade. Segundo o próprio artista, "a paleta e a técnica no preparo da tela foram heranças do meu pai, o qual sempre me acompanhou".²⁷

²⁷ Dados fornecidos por Giancarlo Zorlini à autora em Janeiro de 2004.

A obra escolhida de Giancarlo Zorlini para a análise e descrição pré-iconográfica é **Rua de Ouro Preto** de 1976. A tela retangular apresenta as medidas de 50 cm x 65 cm.

Esse quadro identifica de imediato uma rua que desaparece em curva à esquerda. No primeiro plano a capelinha de um dos Passos.

As pequenas capelas marcam o itinerário da procissão durante a Semana Santa na cidade histórica de Ouro Preto. Nesses pontos precisamente, os fiéis deixam-se ficar em oração a fim de lembrarem as quedas de Cristo.

Nas telas de Omar Pellegatta e José Procópio aparecem as mesmas capelas recortando o plano mas com outros pontos de vista e períodos diferentes. Glycério Carnelosso, em outra data, posiciona-se no mesmo local, porém, um pouco mais distante.

São essas obras que nos fazem refletir o momento do artista, seus anseios, sua visão sempre única. Essa diferença entre o olhar por detrás da objetiva e o olhar interpretativo do artista. Cada pintor procura o ponto de vista que melhor se adapta à visão meditativa, à emoção que sente frente à cena.

A planimetria clara e desafogada permite que observemos e nos apossamos da imagem captada pela alma desse artista sensível.

O frescor e suavidade no emprego das cores nos indicam um final de tarde.

É possível estabelecer relações de expressividade no emprego das cores. Todavia precisamos levar em conta que por mais que a teorizemos, a percepção das cores é individual e sempre um fenômeno imprevisto.

Em cada cor existem escalas cromáticas com diversas gradações entre o tom mais baixo e o mais alto. Os artistas usam o termo 'cores altas' para as cores saturadas e 'cores baixas' para os tons pálidos ou escuros.

O ritmo do espaço pode ser regulado de acordo com as cores empregadas. O movimento visual torna-se mais lento quando são utilizadas áreas de contraste e mais rápido quando nos deparamos com valores intermediários.

As cores frias (cores formadas a partir do azul) e as cores quentes (formadas a partir do amarelo e vermelho) organizam-se em posições contrastantes no espaço. As quentes avançam e as frias recuam, independentes da apresentação em tons claros ou escuros, baixos ou altos.

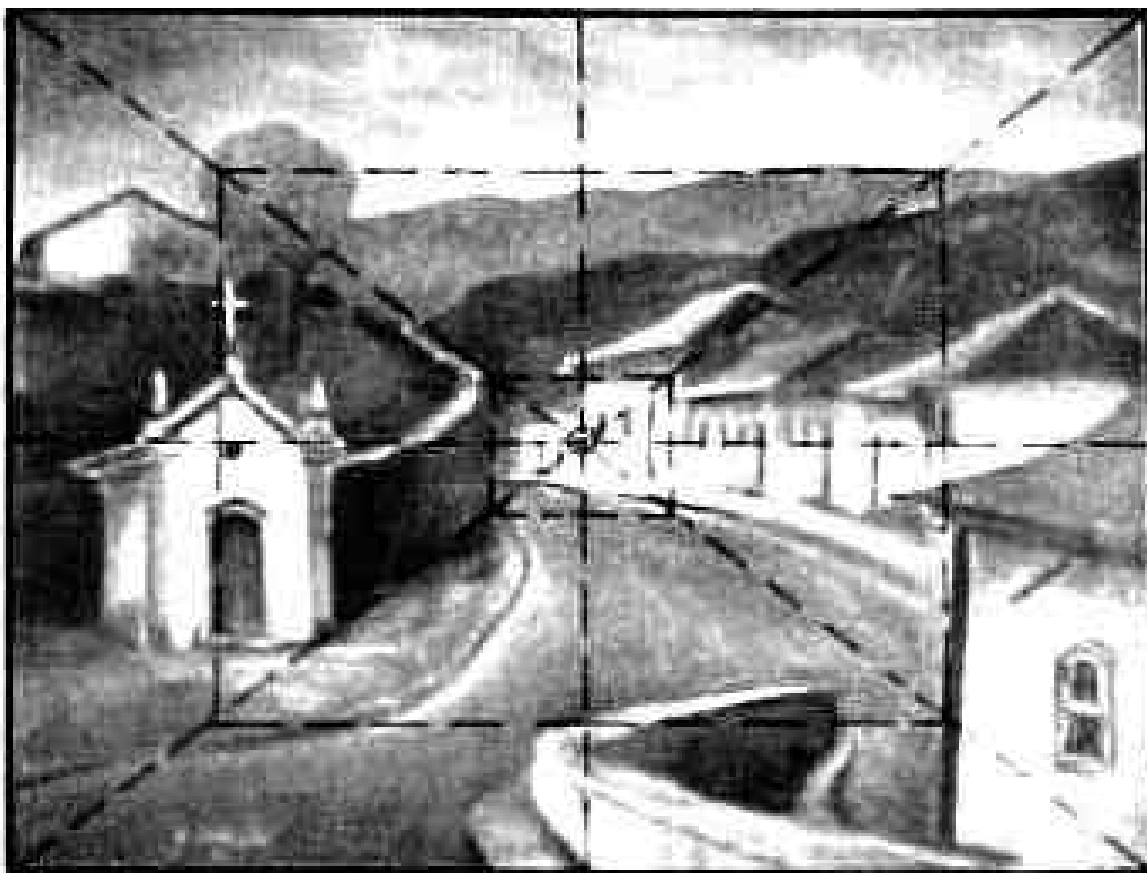
Através dessa relação cromática, o espaço é caracterizado como sendo um espaço de profundidade sensual e altamente dinâmico, constituído de vibrações rítmicas no simultâneo avanço e recuo das cores. (OSTROWER, 1983, p. 243)

Na composição primorosa é possível apreender o ritmo lento e cadenciado das casas justapostas. A seqüência das cores quentes e frias ajuda a encaminhar nosso olhar, lentamente, para além da curva.

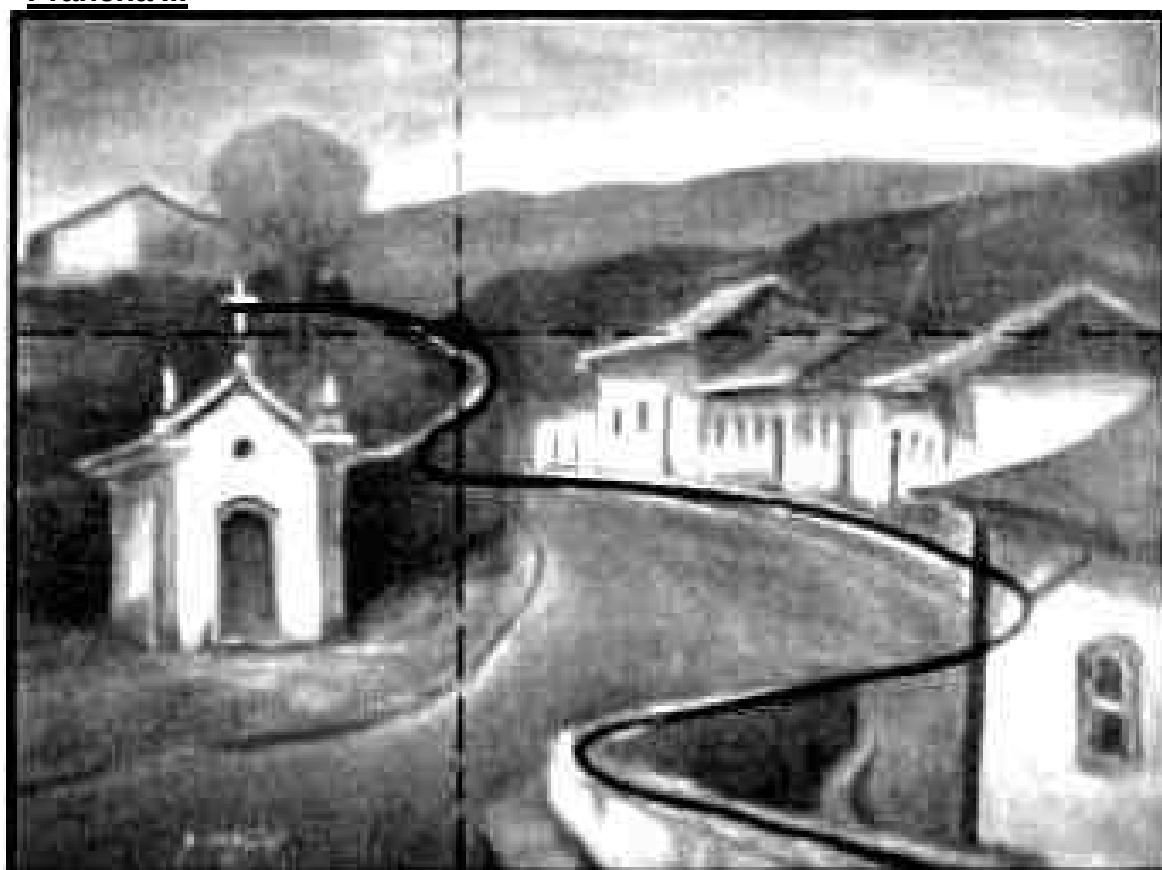
As cores frias das montanhas afastam o olhar além do horizonte, mas também atraem para a grande curva quando colocada próxima à cor quente da casa à direita no plano inferior. Isso é explicado porque a identidade das cores não reside na cor em si mas na relação entre elas.

Na organização cromática, as cores se harmonizam pela neutralização mútua e se valorizam pelo alto grau de contraste. A sensibilidade da alma do artista se expressa no emprego habilidoso das cores.

Rua de Ouro Preto. MG. 1976. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.e. G. Zorlini.



Prancha III



Prancha IV

Como ponto de partida para a análise formal efetuamos uma divisão geométrica segundo a **prancha II**. O centro geométrico divide a tela retangular em plano inferior onde se encontra a maioria dos elementos formais e plano superior constituído pelas montanhas e telhados.

O lado direito concentra o casario. À esquerda, Zorlini posiciona a capela com a cruz no alto do pequeno telhado.

Por sua vez, a cruz desloca o olhar em direção à curva, a qual se dirige ao 'ponto áureo' encontrado na **prancha IV**. Essa linha próxima do centro geométrico descreve uma longa curva contínua, até perder-se atrás da lateral da casa, no extremo direito inferior da tela.

A mesma curva em S surge novamente através da mureta, a qual ao invés de nos levar para fora do quadro pela diagonal, nos faz retornar pela linha vertical estrategicamente colocada na fachada da casa. Retornando pelo sentido inverso, o olhar recai para uma outra leve curva que nos leva para a esquerda em direção à capela. Assim, subindo pelas linhas da porta encontramos uma vez mais a cruz. O pequeno muro que sobe, acompanhando a curva também leva o olhar para o fundo no último plano através das linhas das montanhas.

O conteúdo formal da obra encontra-se na maneira como Zorlini subdivide as formas estáticas e dinâmicas.

As linhas curvas condensam toda a ação enquanto as linhas horizontais dos telhados e montanhas expandem o fundo do quadro.

As linhas verticais surgem para estabilizar o dinamismo ocasionado pelas curvas, mantendo assim, o equilíbrio visual.

A lógica do processo expressivo ocorre na longa e forte curva. Ela dinamiza o recorte pictural, determinando com grande coerência o emprego mínimo das formas e detalhes distribuídos entre os planos.

Reparamos da mesma forma que o olhar ao dirigir-se à cruz segue a linha de energia coincidente com a grande curva em S.

A linha de energia percorre um quadro da esquerda ao alto em direção à direita no plano inferior.

Seja qual for a explicação científica desse fenômeno, o importante [...] é saber que ele existe e que sempre foi usado pelos artistas como meio expressivo para articular e orientar o movimento visual da composição. [...] Toda a área em torno do canto inferior direito parece ter um potencial de energia mais alto e, conseqüentemente, qualquer indicação visual que aí ocorra, dinâmica ou estática, crescerá muito. (OSTROWER, 1983, p. 51)

Zorlini resolve a área de conclusão, pesada e densa, a qual leva o olhar quase sempre para fora, adicionando a lateral de uma fachada e um telhado em curva no sentido contrário a linha de energia. A oposição formal interrompe o curso visual e provoca uma tensão espacial no ritmo dinâmico da imagem. É precisamente essa tensão que aprisiona o olhar contemplativo.

1.2. Igreja NS da Conceição. Ouro Preto, MG.



99.
CARNELOSSO, Glycério.
Igreja NS da Conceição.
Ouro Preto. MG. 1972.
O.s.t. 54 cm x 73 cm.
C.i.d. G.Carnellosso
Acervo – G. Carnellosso.



100.
ZORLINI, G.
Igreja NS da Conceição.
Ouro Preto, MG. 1972.
O.s.t. 65 cm x 50 cm.
C.i.d. G.Zorlini.
Acervo João L. Barbosa de
Matos



101.
PELLEGATTA, O.
Igreja NS da Conceição.
Ouro Preto, MG. 1972.
O.s.t. 80 cm x 100 cm
C.i.e. Pellegatta
Acervo Jandira Pellegatta

Igreja NS. da Conceição. 1972. O.s.t. 54 x 73 cm. C.i.e. G. Carnelosso.



Glycério Geraldo Carnellosso integra o núcleo de escultores e pintores de São Paulo desde o princípio de 1940. Dotado de uma invejável força de vontade e tenacidade trabalha até hoje aos 82 anos de idade.

Na pesquisa das obras-primas dos grandes mestres como Cézanne, Fattori e Corot ou ainda, na companhia dos colegas peritos na arte de pintar, Carnellosso encontra elementos para elaborar uma arte excepcional em qualidade, concepção e tratamento. Dedicar-se ao estudo das formas, cores, tons e luz, perseverando nos seus propósitos. Jamais renuncia ao prazer íntimo que essas buscas e experiências lhe proporcionam. Os belos e comoventes quadros de casarios executados ao ar livre são captados pelo gesto espontâneo dos pincéis diante da natureza.

Escultor por excelência, as formas marcadas integram as cores plácidas de sua paleta.

A obra de Carnellosso é marcada pela questão horizontal e vertical com intensidade e propósito definido. Talvez a mesma luta vivida pelos artistas Mario Zanini e Arcângelo Ianelli. Mas o que em Mario foi um eterno retornar e em Ianelli foi uma resolução, nas telas de Carnellosso por nenhum momento a forma deixa de estar contida na figuração.

Segundo o próprio artista “uma escolha clara e definida. Quando me deparo com a cena, localizo o melhor ângulo, esboço o desenho e me preocupo somente com a adição das cores. Depois aplico a forma mais nitidamente”.²⁸

Em **Igreja Nossa Senhora da Conceição**, tela pintada em Ouro Preto, MG. no ano de 1972, Carnellosso pincela as cores harmonizando-as em pinceladas seguras e delineia em tons de cinza as formas que marcam seu estilo na finalização

²⁸ Dados fornecidos por Glycério Carnellosso à autora em fevereiro de 2004.

da pintura. Utilizando uma técnica rápida, larga e resoluta na aplicação das manchas coloridas; e empregando a luz através dos claros e escuros, Carnelosso encontra a justeza dos tons e suas relações dentro da composição.

Nas obras de Zorlini e Pellegatta percebemos a semelhança na composição e a intenção de representar a rua, o casario e a igreja. No entanto, respeitando as diferenças de estilo, sentimos a questão primordial aqui representada na obra de Carnelosso: a igreja vertical recortando o horizonte tranqüilo ao fundo predomina de maneira absoluta no centro do quadro.

A igreja abriga o Museu do Aleijadinho e foi executada com o projeto de Manuel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho, em 1727 no mesmo local onde existia a capela de Nossa Senhora da Conceição construída por Antonio Dias em 1699. Concluída em 1746, encontra-se na praça Antonio Dias no centro da cidade de Ouro Preto.

Segundo o artista, as casas do primeiro plano foram marcadas como ponto de partida em direção a rua. Como consequência a fachada da igreja ficou ao centro. A luz clara e nítida batendo na fachada da igreja domina o cenário no segundo plano.

A presença da luz é significativa para o conteúdo expressivo da obra. A claridade indica as realizações espirituais e os valores íntimos do ser humano como o amor, o bem e a consciência.

A luz e sombra contrastam por toda área vibrando no espaço por intermédio dos claros e escuros utilizados pelo artista. Na expansão e contração das tonalidades o ritmo é temporal. Os contrastes exigem uma pausa enquanto as suaves transições de tons permitem a passagem do olhar.

O efeito vibratório dos avanços e recuos simultâneos, as variações e inversões dos valores tonais conjugam-se no centro iluminado do quadro, onde se localiza o símbolo espiritual. O contraste intenso provoca um clímax. O movimento torna-se lento até a pausa total.

As cores restritas apresentam os valores cromáticos em completa harmonia e resolvem o céu, o chão, a vegetação e o casario. Os tons iluminam ou sombreiam as cores aplicadas.

As pinceladas acompanham o caminho e o telhado das casas no plano da frente. O casario fortemente colorido e sombreado se destaca frente às pequenas casas iluminadas ao fundo.

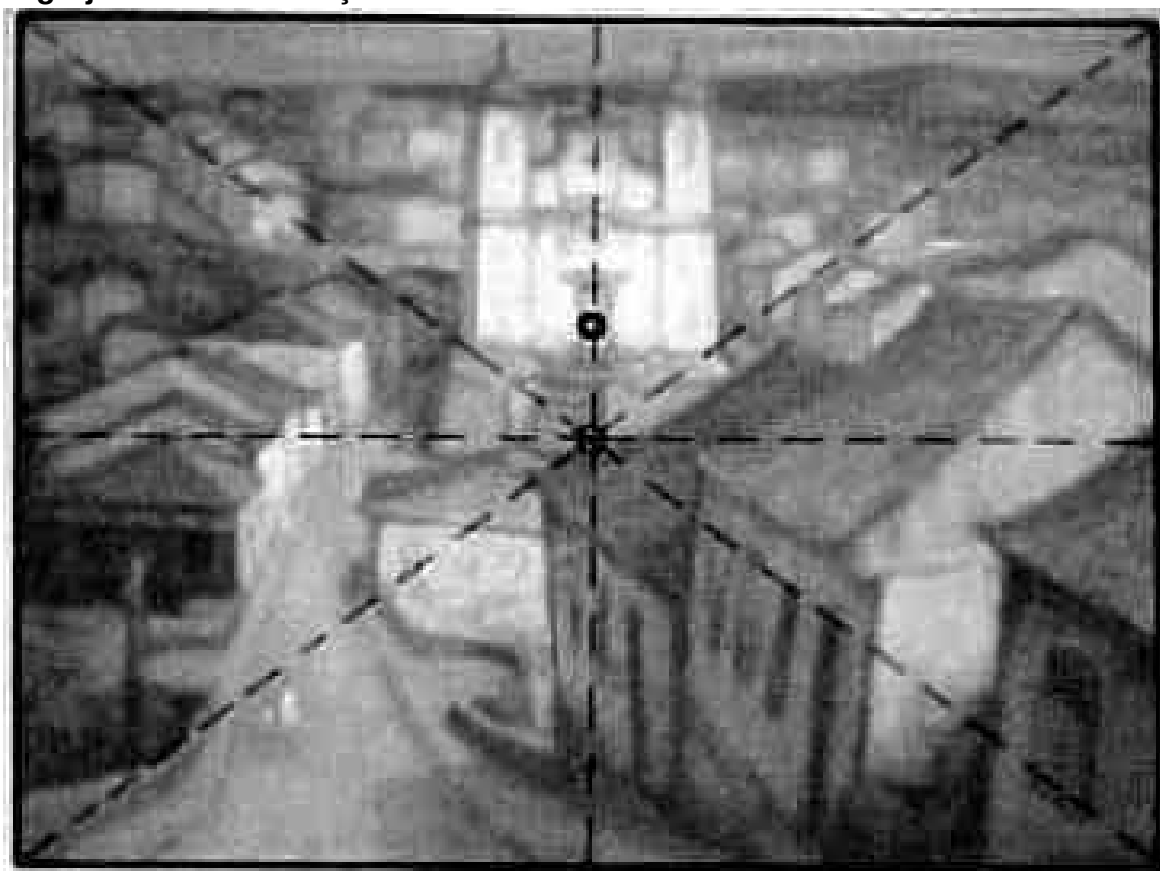
A terceira casa à direita e a primeira à esquerda pintadas em ultramar e verde esmeralda levam o olhar direto para o *boulevard*. O Largo do Dirceu recorta e abre espaço entre o casario levando-nos a uma pausa antes de nos orientar em direção à fachada da igreja. As pequenas figuras preenchem o vazio horizontal e fechado em curvas.

A imagem de um chafariz destaca-se na pequena casa no terceiro plano, do lado esquerdo ao lado da casa alaranjada.

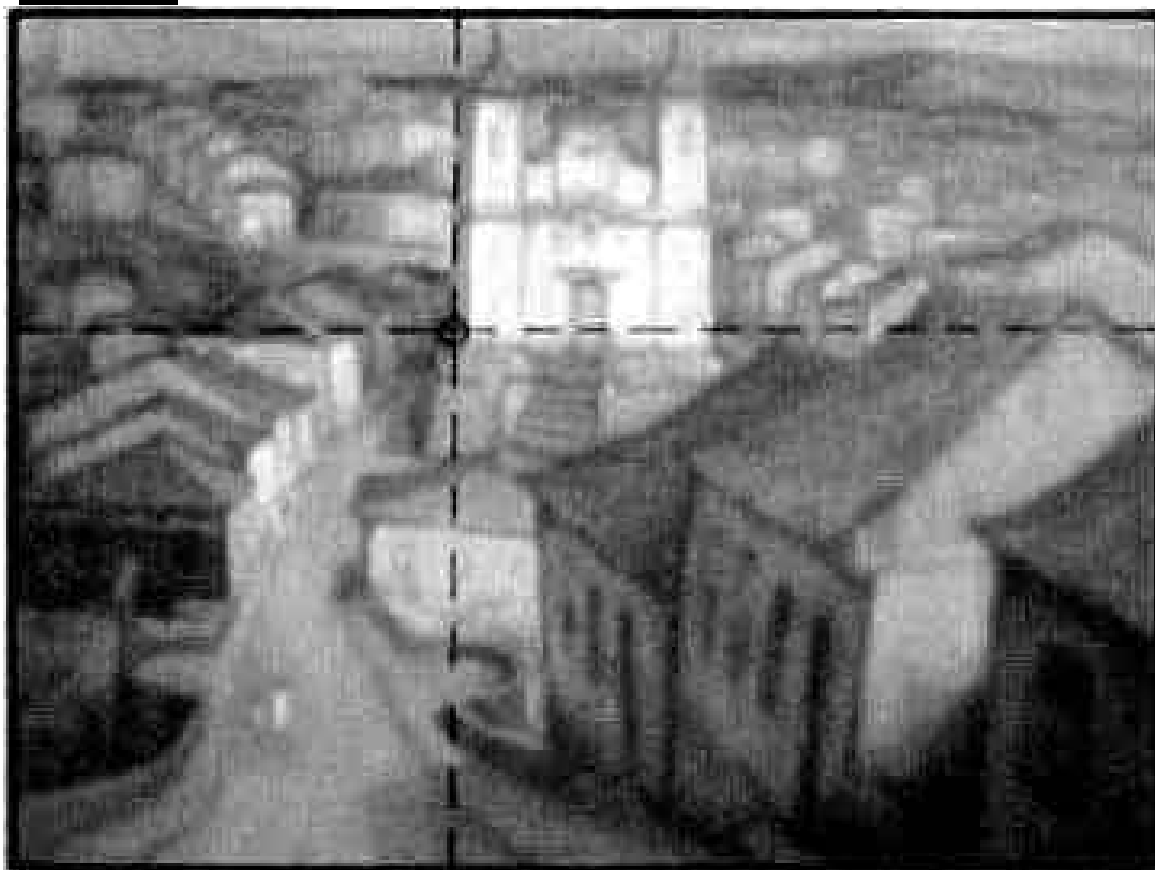
A montanha à direita recebe ultramar e violeta cobalto fechando o volume das casas. No extremo do plano superior, o céu azul manchado de ocre e violeta recebe pinceladas grossas de branco. O corte do horizonte através das linhas verticais da igreja transporta o olhar para o primeiro plano. O ritmo é dinâmico e contínuo em um jogo sublime de emoção.

Essa é a qualidade sem par de Carnelosso. Um artista capaz de criar um acordo entre a realidade exterior e a subjetividade de seu caráter, deixando entrever na própria obra seus hábitos e costumes, sua integridade.

Igreja NS. da Conceição. 1972. O.s.t. 54 x 73 cm. C.i.e. G. Carnelosso.



Prancha V



Prancha VI

Encontramos com referência a pesquisa formal, uma estrutura construtiva na **prancha V**. Carnelosso elabora a composição geometricamente, organizando o espaço a partir do centro encontrado pelas diagonais. O ponto perceptivo se ajusta um pouco acima do ponto central geométrico e por sua vez coincide com a porta da igreja. Na **prancha VI** ao encontrarmos o 'ponto áureo' notamos também uma intenção calculada do artista em direcionar o interesse do lado direito.

Subdividindo as áreas, Carnelosso distribui as casas em proporções ajustadas aos planos, enfatizando somente as fachadas do primeiro plano.

Na linha diagonal que atravessa o primeiro plano direito através das fachadas do casario, o artista projeta em escala menor as casas ao fundo à esquerda. O ritmo é transmitido pelas formas triangulares dos telhados que transitam alinhados por toda a composição, finalizando a representação das casas.

As formas predominantes indicam que o artista as relaciona por meio de semelhanças. Através da unidade, Carnelosso introduz uma seqüência rítmica, de conteúdo contemplativo.

O caminho por sua vez tem a função de contraste e pausas sucessivas. No primeiro plano as linhas circulares que constituem o *boulevard* recebem as pequenas figuras. Nessa pequena pausa o olhar passeia da direita para a esquerda e retorna em direção ao telhado inclinado, prosseguindo até a escadaria da igreja.

As linhas verticais levantam o olhar em contemplação até a linha de horizonte alta. O conteúdo é dramático no confronto entre a oposição formal. A tensão espacial ocasionada pelas linhas da igreja cortando o centro assegura a unidade interior da imagem e com isso a cena se integra.

Retornamos acima à esquerda através da linha suave da montanha até a seqüência diagonal das pequenas casas em direção ao centro perceptivo.

Percebemos, por outro lado a preocupação do artista em traçar a ladeira de forma a descrever um leve curva que nos força à retornar e não escapar pelo extremo inferior direito.

A própria configuração da igreja constituída de simples e poucas linhas horizontais, verticais, inclinadas e curvas assegura o olhar contemplativo.

Somente a experiência formal de Carnelosso é capaz de tantos detalhes. Minúcias que podem passar despercebidas mas que fazem a diferença nessa obra simples executada rapidamente, praticamente sem retoques, sem ornamentos. A subjetividade do artista aliada ao intelecto transforma a cena singela em obra de arte.

1.3. Rua de Parati. Parati, RJ.



102.
SIMEONE, João
Rua de Parati.
Parati, RJ. 1968.
O.s.t. 50 cm x 70 cm
C.i.e. João Simeone.
Acervo Olympia
Simeone
Fontcuberta.



103.
PELLEGATTA, O.
Rua de Parati.
Parati, RJ. 1967.
O.s.t. 54 cm x 48 cm.
C.i.d. O. Pellegatta.
Acervo Jandira
Pellegatta



104.
ZORLINI, G.
Rua de Parati.
Parati, RJ. 1964
O.s.t. 50 cm x 65 cm.
C.i.d. G. Zorlini.
Acervo Giancarlo
Zorlini.

Rua de Parati. RJ. 1968. O.s.t. 50 cm x 70 cm. C.i.e. João Simeone.



O mais sossegado dos pintores do 'Grupo Tapir', talvez o mais sereno de todos os pintores da pintura ao ar livre dos arredores de São Paulo e cidades históricas. Em **João Simeone** se destaca o senso ético e a autocrítica. Pintar para João é antes de tudo um prazer, mais que um exercício profissional.

Com o irmão Ângelo aprende que o pintor deve, pelo eterno discernimento, procurar o que é útil na realização do seu trabalho. O inútil e o detalhe são deixados de lado. Com esse espírito seletivo João materializa sua obra. Nos seus quadros só pinta o essencial. O que ele deixa de lado com inteligência e sensibilidade o observador susceptível conclui.

Em alguns quadros do artista, as imagens se apresentam decompostas, em algumas paisagens as cores puras se libertam. No início pinceladas soltas depois pintura lisa em planos chapados. Seguidamente miúdas e dinâmicas pinceladas.

Em João não há planejamento nesse vai e volta de posições estéticas. O trabalho contínuo e honesto a que se dedica oferece as soluções valorosas, principalmente na utilização dos tons ora baixos e dourados ora extremamente coloridos e puros.

Alguns quadros de João Simeone são envolvidos por tonalidades baixas estabelecendo assim os diversos valores cromáticos, outros recebem um singular colorido, mas todos são tocados de vida, fixados por meio de pincéis mágicos e experientes, os quais provém do sublime espírito do artista.

Resguardando-se na tranqüilidade do sombrio e silencioso ateliê, João desenvolve admiravelmente no decurso de exercícios pictóricos constantes uma paleta sensível e moderna. Como meta final dos exercícios de cor conclui com requinte as tonalidades, dando ritmo e vitalidade à pintura dos casarios.

Sóbrio e alegre por ambiente, cético e fechado por temperamento. No desenvolvimento prazeroso das múltiplas formas de dizer a paisagem, João se fixa na pintura do paisagismo suburbano.

A genialidade não se esgota na vida passageira, sua produção transcende a vida, percorre o tempo e se eterniza.

São unânimes as referências dos críticos sobre a personalidade do artista João em vida, em sua obra original e sensível evidencia-se o talento criativo do artista.

Em **Rua de Parati**, tela retangular de 50 cm x 70 cm; executada em 1968, João Simeone organiza um casario com o mínimo de detalhes e tonalidades. Em relação ao quadro do colega Pellegatta, João se posiciona um pouco mais adiante, obtendo assim, um ponto de vista frontal para a rua.

A composição é resolvida pelo acréscimo das linhas sinuosas de quase todos os telhados. Em princípio as linhas levemente curvas levam o olhar para a casa pintada de rosa que fecha o caminho ao centro da tela. No entanto, as linhas do telhado levantam o olhar rapidamente para o alto em direção à torre, à esquerda. A figura do galo ultrapassa a montanha que fecha o horizonte.

A torre vista por trás pertence à Igreja NS. das Dores, localizada na rua Fresca, construída no ano de 1800 por mulheres da aristocracia paratiense. Destaca-se o galo – cata-vento na também chamada ‘capelinha’.

Os tons de azul apenas pincelados se transformam em janelas. As portas em marrom se destacam nas paredes brancas. A massa verde da árvore atrai os raios dourados, que por alguns momentos batem nas paredes e no chão.

O esquema complementar nas cores verde e vermelho, o qual quase sempre imprime dramaticidade, no olhar de João torna-se sereno e acolhedor. O vermelho se transforma em tons de rosa e os verdes em pinceladas luminosas.

O esquema complementar é constituído por uma cor primária e uma cor secundária formada por outras duas primárias.

O emprego das complementares resulta em dois efeitos espaciais: tensão e fusão espacial.

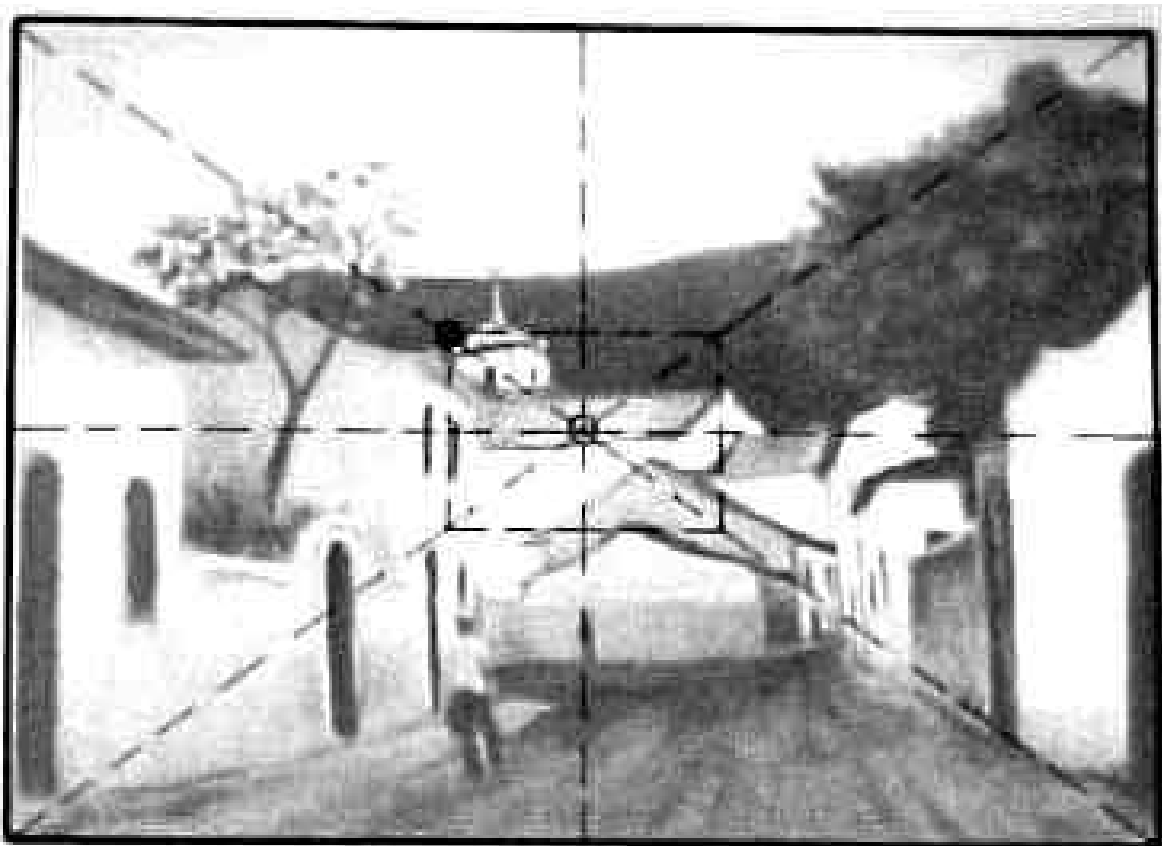
Quando as cores se encontram separadas fisicamente, ocorre uma forte tensão como se elas reclamassem uma união. Quando os tons são colocados próximos resultam em fusão espacial. Os contornos se dissolvem e oscilam no espaço. As complementares provocam um alto contraste pois surgem de gamas afastadas entre si.

Assim como o artista pode usá-las para aumentar o contraste, ele pode atenuá-lo utilizando outras relações tonais, escolhendo por exemplo duas vizinhas à cor secundária ou primária ou graduando-as em tonalidades mais baixas.

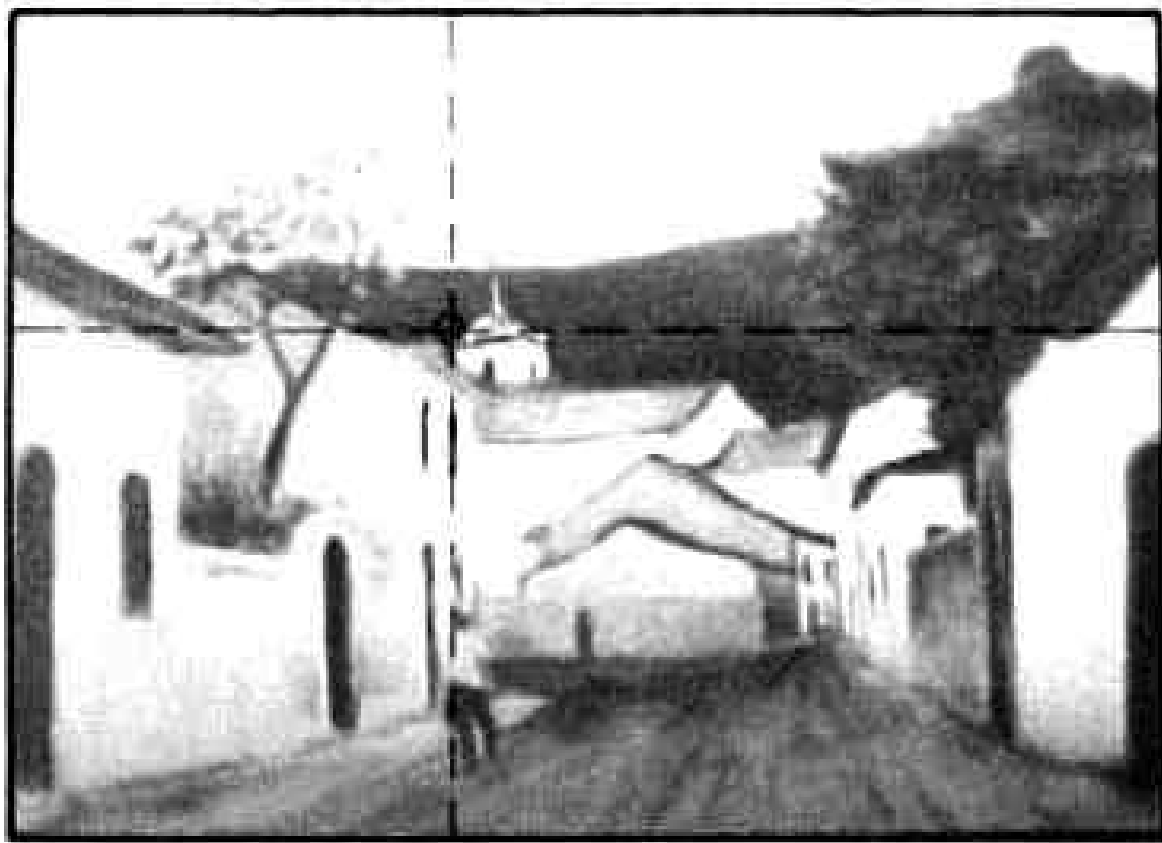
Utilizando a mesma tonalidade na parede da casa à esquerda e na torre próxima a ela, João reforça a diferença formal aumentando a tensão, prendendo o olhar investigativo junto à torre na conseqüente redução do ritmo.

No casario em branco, iluminado ou sombreado, os planos estão todos presentes. Resta apenas o chão de terra batido que indica o caminho. Podemos acompanhar o transeunte ou retornar para a casa rosa. Assim, participamos da emoção do artista. O ideal do artista é atingido – a comunicação sensível com o observador de sua obra.

Rua de Parati. RJ. 1968. O.s.t. 50 cm x 70 cm. C.i.e. João Simeone.



Prancha VII



Prancha VIII

Observando a **prancha VII** e localizando a divisão e o centro geométrico, verificamos que João posiciona o centro de interesse vital um pouco mais acima e desloca-o para a esquerda coincidindo com a torre do galo.

Na **prancha VIII**, o ponto áureo encontrado ajusta-se com o ponto perceptivo. Descendo a linha de interesse a partir desse mesmo ponto deparamos com a figura que caminha do lado esquerdo do quadro.

Através da divisão geométrica o artista localiza o casario no espaço inferior, preocupando-se em dar as devidas proporções às casas e assim reforçar a noção de profundidade.

A unidade das linhas distribui-se em perfeito equilíbrio e parece convergir para o centro perceptivo em harmonia e ritmo cadenciado.

O ritmo quase lírico fornecido pela semelhança das linhas transforma-se através das curtas linhas verticais que formam a torre e terminam no galo e cata-vento.

O fator variedade cresce nas linhas curvas que fecham as portas e na introdução de duas árvores à direita e à esquerda. Elas movimentam o olhar para o espaço superior fechado pela leve ondulação quase horizontal da montanha.

O ritmo provocado pelas linhas quase todas presentes no plano inferior torna-se dinâmico e contínuo com o acréscimo das linhas inclinadas dos telhados. No caminho em linhas inclinadas, a introdução do personagem reforça o dinamismo que finalmente repousa na linha reta horizontal representada pela casa, a qual cruza a passagem.

Quando finalmente nos parece que a cena entrará em repouso, o olhar dirige-se para as linhas dos telhados e para a torre novamente. A figura do cata-vento encaminha-nos pela copa rala da árvore, descendo pelo telhado à esquerda

através da linha de energia. Esta descreve o caminho para a direita, alcançando a linha inclinada da rua em direção à área de conclusão. Precisamente nesse ponto reentramos pela linha vertical da porta cortada estrategicamente no canto extremo.

O que em um primeiro momento parece-nos uma obra simples e sem artifícios a 'Rua de Parati' de João Simeone transforma-se em uma imagem rica de significados e propriedades.

1.4. Casario de Parati. Parati, RJ.



105.
MORAES,
Procópio de.
**Casario de
Parati.**
Parati, RJ.
1964.
O.s.t.
50 cm x 65 cm
C.i.e. Procópio.
Acervo Procópio
de Moraes.



106.
CARNELOSSO,
G.
**Casario de
Parati.**
Parati, RJ.
1966.
O.s.t.
50 cm x 65 cm.
C.i.d.
G.Carneosso.
Acervo G.
Carneosso.

Casario de Parati. RJ. 1964. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.e. Procópio.



A pintura de **José Procópio de Moraes** demonstra, através de uma extravagante paleta, quase sempre despreocupada com as cores próprias do tema, uma tranquilidade com o distanciamento do natural.

Nas linhas do desenho, no entanto, o artista insiste com segurança total, na estrutura e na perfeição dos traços. Esse confronto que o leva a se distanciar da realidade de maneira quase tímida é justificado pela própria personalidade.

Um temperamento irreverente, conservador às vezes, simples e correto sempre, alegre e festivo. Um espectador, quase nunca satisfeito com a própria obra.

O artista consciente se encontra quase sempre insatisfeito perante a produção artística. Parece-lhe que não alcança nem mesmo uma sombra do que intui e muitas vezes sente uma espécie de vergonha, como a pedir desculpa ao público pela imperfeição de sua obra.

Observador, Procópio vai ao extremo na própria crítica quase sem perceber que sua obra apresenta uma exuberância de vida e colorido que está muito longe da realidade. Tímido e sonhador eleva-se na fantasia das cores. Através do olhar contemplativo o artista executa telas, das mais singelas as mais intrincadas, com uma marca de forte personalidade, onde a vida se agita, o ar circula pelas formas e a cor pontilha em uma escala alternada.

As pinceladas firmes e a paleta extremamente reduzida são as características principais da obra de Procópio. As composições são estruturadas nas áreas onde se posiciona e os melhores ângulos são escolhidos com cautela.

Ao lado dos amigos, algumas vezes sozinho, os quadros são executados no período de duas a três horas, de manhã e à tarde. O desenho é esboçado em carvão e rapidamente preenchido por uma camada de tinta diluída.

Uma hora, duas horas depois, observadas as correções, o quadro é pintado e finalizado muitas vezes com o mesmo pincel.

Assim é a obra de Procópio: Sequências de linhas repetidas, rígidas e claras, poucas cores, numa tolerância máxima de tonalidades.

A obra escolhida para análise e descrição pré-iconográfica é a que se identifica com o título **Casario em Parati**, executada em pintura a óleo sobre uma tela retangular com as medidas de 50 cm x 65 cm.

O outro quadro, com o mesmo título, pertence ao colega Glycério Carnelosso. Foi pintado praticamente no mesmo local, mas, em período e horário diferentes, como se percebe na sombra projetada no chão.

As cores do quadro de José Procópio transmitem frescor e arrojo. Com uma paleta mínima, o artista joga com as mesmas cores no fundo e na frente, à direita e à esquerda, fazendo-nos caminhar através da rua, levemente sombreada.

As sombras praticamente ausentes são substituídas por tonalidades mais resistentes que marcam o lado esquerdo da rua, enquanto o lado direito se apresenta em matizes mais claros.

A tonalidade rosa passeia da fachada do casario à esquerda, passa pelo vestido da mulher e acaba na calçada do lado direito. O complemento é o tom esverdeado, o qual faz a mesma ligação – da fachada esquerda, passa pelo vestido da menina em tom mais claro e acaba na janela do lado direito. O verde ainda surge completamente luminoso ao fundo na montanha que corta o horizonte e na grama cortada pelo azul claro da água.

O chão amarelo, ora iluminado, ora sombreado se desmancha ao fundo na fachada branca da pequena casa. As cores primárias, amarelo, azul e vermelho se apresentam em um esquema complementar triplo.

A cor terra perpassa de um lado a outro, superior e inferior, fixando-se nas figuras e apagando-se até chegar do lado oposto. O tom amarelo alaranjado permeia as fachadas, as portas, as janelas e a montanha ao fundo.

De frente para nós, o portão fechado marca a característica principal dos casarios de Procópio. Portas e janelas quase sempre fechadas. Raramente uma ou outra aberta. Nesse quadro porém, a porta alaranjada iluminada e quente, se abre para o sombrio interior. O tom de violeta nas sombras completa mais um esquema triplo: laranja, verde, violeta.

No esquema complementar triplo substitui-se o par de cores complementares por três gamas menos afastadas e portanto com menos contraste.

Aumentando-se o intervalo espacial através do menor grau de contraste de cor, a imagem recebe uma carga maior de tensão psíquica.

O movimento entre os tons de laranja, verde e violeta reforça os contrastes formais. Emocionalmente o colorido do quadro permanece tenso. O conteúdo expressivo adquire uma espiritualidade inesperada.

A espontaneidade e a alegria prevalecem nessa obra, em que Procópio impõe-se como vibrante colorista e expressivos traços.

Casario de Parati. RJ. 1964. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.e. Procópio.



Prancha IX



Prancha X

Em vista aos aspectos estruturais, a **prancha IX** nos aponta uma divisão geométrica traçada por meio de linhas diagonais que cortam o centro formado pelas linhas horizontal e vertical. Com poucas linhas, o artista posiciona o casario da direita a partir do centro e expande a linha de horizonte ao fundo para a esquerda conferindo, assim, amplitão e tranquilidade à obra.

O ornamento que se associa às linhas formais é fornecido pelas linhas curvas abertas, as quais auxiliam a progressão do ritmo contínuo na obra.

As leves curvas se fazem presente nas molduras das janelas e portas, nas figuras e na curvatura do telhado ao fundo do lado esquerdo. A mesma linha se projeta na curva da montanha, alternando-se nos telhados das casas no primeiro plano à direita e da esquerda.

Na **prancha X** encontramos o ‘ponto áureo’ localizado na linha de horizonte e coincidente com o ponto de fuga utilizado nas linhas do casario. O artista projeta, além disso, as figuras dirigindo-se para o mesmo ponto favorecendo assim, o olhar e o ponto de vista.

Os padrões formados pelas cores e linhas, estimulam as zonas monótonas e introduzem os contrastes que animam a cena.

Com linhas e cores reduzidas Procópio produz uma obra rica, uma composição afortunada, pode-se dizer.

Uma organização viva que distribui o casario em contraste com a linha sinuosa da montanha ao fundo, em uma harmonia de tonalidades finamente trabalhadas, procedentes da visão crítica e da sensibilidade do artista que trabalha somente com o essencial.

1.5. Igreja NS das Mercês. Ouro Preto, MG.



107.
PELLEGATTA, Omar.
Igreja das Mercês,
Ouro Preto, MG.
Década de 70.
O.s.t.
100 cm x 80 cm.
C.i.e. Pellegatta.
Acervo Jandira Pellegatta



108.
CARNELOSSO, G.
Igreja das Mercês,
Ouro Preto, MG.
Década de 70.
O.s.t.
65 cm x 50 cm.
C.i.e. G.Carnellosso.
Acervo Glycério Carnellosso

Igreja NS. das Mercês. MG. Déc. de 70. O.s.t. 80 x 100 cm. C.i.e. Pellegatta



Omar Pellegatta esteve em Ouro Preto antes de 1964, em companhia de Yoshya Takaoka e Durval Pereira. Nas obras desse período até o início da década de 70 reconhecemos, facilmente, a influência desses artistas.

Do pintor Durval Pereira, o artista desenvolve a técnica de esfregar o fundo da tela com um pincel em tinta diluída na cor cinza. Dessa forma ele prepara a tela para receber primeiramente as cores mais escuras.

De Takaoka assimila a técnica de planificar rapidamente as composições, prolongando o último plano.

Com visão arejada, Pellegatta vai direto ao assunto, dividindo e construindo os planos corretos com energia, num jogo admirável de volumes, formas e cores.

Omar Pellegatta sai em campo às seis e meia da manhã, escolhe o melhor ângulo e com rapidez, esboça o desenho e aplica o fundo escuro. O número de produções executadas com grande rapidez é explicado pelo amigo Procópio: “Pellegatta deixa de lado a tela inicial e já esboça outros ângulos. Minutos depois volta à primeira tela e aplica os tons mais escuros, definindo o desenho”²⁹. Assim trabalha em várias telas e ângulos variados, permitindo um tempo para a tinta secar um pouco. No final da tarde define os claros e detalhes.

A maioria de suas obras é terminada *in loco*. Algumas maiores são levadas para o ateliê, quando após alguns dias, retornando à pintura, efetua as correções necessárias, retocando os brancos luminosos e os detalhes finais. Algumas manchinhas executadas em eucatex são duplicadas no atelier recebendo tons diferentes e alterações de ângulos e formas.

²⁹ Dados fornecidos por José Procópio de Moraes à autora em novembro de 2003.

As telas, a maioria comprada, recebem de duas a três demãos de alvaiade e gesso crê, para ficarem bem absorventes, uma vez que Pellegatta repisa as primeiras pinceladas.

No início das viagens com o 'Grupo Tapir', as telas preferidas são na medida de 40 x 50 centímetros, posteriormente muda para 50 x 65 e incansável chega a transportar telas de 80 x 100 centímetros. Para espanto dos próprios amigos, Pellegatta dá por terminado, no final do dia, muitas vezes duas ou três telas desse tamanho, restando apenas detalhes.

Sua paleta apresenta geralmente de 11 a 16 cores: branco de titânio, amarelo limão, amarelo escuro, amarelo ocre, terra de siena queimada, carmim, vermelho, laranja escuro, verde esmeralda, verde vessie, verde inglês, azul ultramar, azul celeste, terra de siena natural, brun van dick e preto marfim. As cores são aplicadas puras na tela preparada com fundo escuro – branco, preto e azul cobalto – onde efetua a composição invejável, no esquema rigoroso de seu desenho.

O quadro **Igreja das Mercês** é executado na década de 70 em tela retangular nas medidas de 80 cm x 100 cm. e apresenta o mesmo ângulo de visão da tela de Carnellosso, de mesmo título. Lembrança de manhãs e tardes passadas ao lado dos companheiros e cavaletes armados em conjunto.

As duas torres são vistas pelos fundos. A igreja das Mercês e Perdões ou Mercês de Baixo foi concluída em 1772 e reconstruída em meados do século XIX e se encontra no bairro de Antonio Dias, na cidade de Ouro Preto. À direita o artista nos deixa visualizar o muro lateral do cemitério. A igreja de São Francisco localiza-se na frente do cemitério e não aparece no quadro.

A técnica de pintar o fundo do quadro com base escura é nítida, no céu quase cinza carregado de nuvens.

A cor verde esmeralda aparece no primeiro plano no piso iluminado, junto ao portão, nas laterais do muro descascado, na vegetação e nas laterais da casa à direita fechando o segundo plano. O esmeralda faz a ligação dos planos e nos leva a caminhar pela tela até às nuvens no céu que lembram a mesma tonalidade.

A escala de tons laranja avermelhado contrapõe-se aos verdes fundindo o espaço. Da mesma forma as complementares provocam uma grande tensão espacial quando separadas pelo espaço pictural.

O branco em pequenas pinceladas e as cores quentes e frias iluminam a passagem do primeiro plano para o segundo em contraste com as sombras coloridas, resultando em um espaço altamente dinâmico.

O telhado de zinco anexado ao muro esquerdo joga com o movimento à direita em direção a escadaria e ao segundo plano. Tudo sincronizado, Pellegatta parece brincar com a direção das linhas e cores. A casa branca e iluminada avança, vibrando ao encontrar a escadaria sombreada. O olhar repousa no alto do último lance de escada. A lateral da igreja se ilumina como símbolo espiritual. Os valores mais claros predominam sobre os escuros nas torres que se elevam recortando o céu.

Embora em cada contraste, os componentes claros e escuros apareçam intimamente interligados, pois só reunidos tornam-se expressivos, eles não perdem seu caráter individual [...] seu significado original. Remontando a tempos imemoriais e às experiências mais elementares, perdura em nós o simbolismo da luz. [...] Vemos a claridade como afirmação de vida, [...] das qualidades éticas do bem e da verdade. (OSTROWER, 1983, p. 225)

As duas silhuetas no alto da escada na base do terceiro plano indicam a mudança que ocorrerá na obra do artista. As ruas antes isoladas e em total solidão se abrem para as figuras em movimento a partir do final da década de 70.

Igreja NS. das Mercês. MG. Déc. de 70. O.s.t. 80 x 100 cm. C.i.e. Pellegatta



Prancha XI



Prancha XII

Com referência aos aspectos estruturais visualizados na **prancha XI**, a 'Igreja das Mercês' é uma pintura em que a composição repousa na simplicidade e ordenação das linhas e formas geométricas.

A unidade da concepção do artista leva a uma simplicidade que, longe de ser incompatível com a complexidade, mostra sua virtude só quando domina a abundância da experiência humana e não quando escapa para a pobreza da abstinência. (ARNHEIM, 1986, p. 52)

Partindo do centro do retângulo formado pela tela encontramos uma divisão geométrica constante e proporcional. As unidades formais e os pontos fortes conduzem o olhar de um lugar a outro no primeiro, no médio e no terceiro plano.

Na organização perfeita do campo pictórico, Pellegatta insere elementos que se organizam e se relacionam enfatizando as linhas e formas em equilíbrio distribuído e em um ritmo dinâmico.

O centro vertical no plano inferior coincide com a abertura do portão. Nas laterais do mesmo as muretas são encimadas por formas triangulares que se repetem no plano médio no final da escadaria flanqueando as figuras. Essas já prevêm uma mudança formal que será utilizada no alto das torres. Encontramos nos telhados mais uma vez a forma triangular. As linhas curvas, por seu lado são utilizadas no primeiro plano no portal do cemitério à direita e no alto do muro à esquerda, alternando-se nos arcos, na vegetação e nas torres da igreja.

Desse modo, Pellegatta imprime ritmo na composição pictórica através da distribuição repetida e harmoniosa à direita e à esquerda das linhas horizontais, verticais, inclinadas e curvas.

O artista insere à direita do centro geométrico as duas pequenas figuras posicionando-as no alto da escadaria. Na **prancha XII** o 'ponto áureo' coincide com o ponto perceptivo, levando o olhar à cruz da igreja ao alto no mesmo local das figuras logo abaixo. As linhas de perspectiva à esquerda da mesma forma

parecem coincidir levemente com esse ponto, assim como a linha inclinada que se dirige à cruz posicionada no cemitério à direita.

A obra de arte possui ponto de referência imaginário (análogo a um centro de gravidade) e em torno dele distribuem-se as linhas, as superfícies e as massas de maneira tal que repousem em perfeito equilíbrio. O objetivo estrutural de todos esses modos é a harmonia. (READ, 1967, p. 29)

O ‘ponto áureo’ assim encontrado divide as duas torres lançadas contra o céu. O olhar se encaminha em direção à cruz e às torres. A localização da linha de horizonte alta, delimitada pela montanha à direita imprime uma tensão fundamental na estrutura do espaço contra o símbolo espiritual. Pellegatta identifica o conteúdo emocional da cena no forte contraste formal.

O casario constitui o assunto preferido na obra desse pintor que sabe olhar como ninguém as cidades históricas e os monumentos religiosos, fonte natural de inspiração para os seus quadros.

Num esboço de casario, o artista escreve sobre os pontos fundamentais da arte³⁰. No trecho abaixo Pellegatta resume o sentimento de todos os artistas que integram o ‘Grupo Tapir’:

“É a sinceridade que dá à pintura o seu caráter de honestidade, ainda que o pintor possa ter o intuito de se limitar a recordar uma impressão”. Quem faz esta colocação foi Edward Munch e nela estão todos os fundamentos da arte, em especial da pintura. É o que descrevo como pintura. O primeiro ponto é a sinceridade, a quem faz e dona e não, isto no plano também a honestidade, a disposição de afirmar a verdade, a pureza da intenção que domina seu ofício. O segundo ponto diz respeito à ‘impressão’ e com ela o descompromisso com o real, o objetivo, abrindo espaço para a criação plástica, que é o compromisso maior da pintura. Não se trata, mas sim, de que o artista abraça a verdade e que ele abraça a verdade e a verdade é a verdade (da) arte.”

Pellegatta

“[...] O primeiro deles é a sinceridade de quem faz a obra e nela está implícita também a honestidade, a espontaneidade, enfim, a verdade única do artesão que domina seu ofício. O segundo ponto diz respeito à ‘impressão’ e com ela o descompromisso com o real, o objetivo, abrindo espaço para as criações plásticas, que é o compromisso maior da pintura. [...]”

³⁰ Verso de um esboço de desenho a lápis da Igreja Nossa Senhora das Dores em Parati, RJ. Fornecido pela esposa Jandira Pellegatta à autora em dezembro de 2002.

2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Ao falarmos em pintura de casarios não poderíamos deixar de tocar no assunto da paisagem. A pintura paisagística surge na história moderna, quando deixa o fundo ou o complemento de uma obra para se tornar um assunto. Sabemos todos, os maiores representantes desse gênero de pintura se encontram nas figuras de Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682), Jacob van Ruisdael (1628/29-1682), Alexandre Cozens, William Blake (1757-1827), John Constable (1776-1837), William Turner (1775-1851), Caspar David Friedrich (1774-1840) e Camille Corot (1796-1875).

Segundo Herbert Read (1972, p.100) “para atribuir denominação mais definida à qualidade que distingue a pintura paisagista, parece-me poder-se-ia chamá-la de poesia.”

Com referência à pintura de paisagens, nos perguntamos, qual a função de um artista ao representar um mundo de aparências visíveis, alterando e se colocando entre nós e a própria natureza?

Se a arte fosse tão-só registro das aparências da natureza, a imitação mais rigorosa constituiria a obra mais satisfatória de arte e estaria bem perto o tempo em que a fotografia substituisse a pintura. [...] Poder-se-ia dizer muito simplesmente que o artista ao pintar uma paisagem [...] não deseja descrever a aparência visível da paisagem e sim dizer-nos algo a respeito. Poderá ser observação ou emoção que partilhamos com o artista; mas, mais comumente, consiste em descoberta original do artista que deseja no-la comunicar. Quanto mais original a descoberta, tanto mais valor se dará ao artista, supondo sempre tenha ele habilidade técnica suficiente para tornar a comunicação clara e eficaz. [...] mediante observação precisa da natureza, (o artista) descobre qualidades nela existentes que nunca antes se representaram, formando assim estilo original. [...] Conforme a opinião de Constable, duas atitudes são de se evitar: ‘o absurdo da imitação’ e brilho, ‘tentativa de fazer algo além da verdade’. [...] ‘Nada vemos de verdadeiro até que o compreendamos.’ Todavia, compreender a natureza – não é realização fácil. ‘O pintor de paisagem tem de andar nas campinas com o espírito humilde’. Tem de estudar a natureza, não no próprio espírito, mas com toda a seriedade e aplicação do cientista. [...] Sem dúvida, mais verdadeiro compará-lo com o poeta da natureza. [...] O pintor vai à natureza em busca de sugestões, especialmente a ‘nota-chave’; mas a harmonia por ele construída sobre tal base é tão-só trabalho da imaginação. (READ, 1972, p. 112 - 114 e 119)

A cultura ocidental está baseada no conhecimento objetivo, em que, por intermédio da técnica, o homem garante a posse e o domínio da natureza. Assim sendo, o artista holandês no século XVII, produz uma pintura em que o homem já não precisa estar presente na paisagem. Com o solo conquistado e a liberdade heroicamente conquistada, a paisagem já se torna o próprio lar, sua casa.

Da Inglaterra, a influência de Constable chega até Edouard Manet (1832-1883) e a revolução dos Impressionistas na França, no século XIX. Porém, enquanto Constable estuda objetivamente a cena visível, Manet verifica o problema técnico da representação.

A natureza passa a ser vista, segundo Herbert Read (1972, p.120) “através de um prisma.”

Os pequenos toques e manchas românticas dos impressionistas desintegram o desenho e se dissolvem na atmosfera. A finalidade da pesquisa é exprimir a sensação visual através do contato com a luz ao ar livre, utilizando como temas de estudo as transparências e o movimento da água; a atmosfera, as partes iluminadas e sombreadas das casas e a vegetação circundante. A elite intelectual sacrifica, assim, muitas vezes, o próprio tema na expressão calculada.

Sejam quais forem as leis criadas pelo artista para a transferência das impressões individuais de dentro para fora (para expressão objetiva da sensibilidade que lhe é peculiar), deve, entretanto, alcançar resultado final, singular e direto no apelo que transmite. [...] Em qualquer grande pintura encontra-se todo um sistema de valores, científicos, formais e espirituais. (READ, 1972, p. 121)

Os impressionistas franceses e os *macchiaioli* italianos, vêem a natureza de forma realista. O homem convive em harmonia com a paisagem. O clima é festivo, os contornos se dissolvem. As angústias e problemas são esquecidos por um breve momento.

No final do século XIX, no Brasil, Almeida Junior (1850-1899) nos revela através de sua pintura paisagística, a vida sertaneja, o interior paulista. As fachadas simples ou em ruínas das casas diante do sol, recortam a paisagem dos milharais e bambuzais. A figura do 'caipira' reflete a tranquilidade das pequenas cidades afastadas do centro financeiro e político do país.

No início do século XX, nos Estados Unidos, o artista Edward Hopper (1882-1967) reconhecido como um dos maiores pintores da vida moderna americana, renova a pintura de paisagens urbanas. As figuras e casarios solitários são reproduções da nostalgia, da angústia e do medo social.

Nos anos 30, artistas paulistas renovam a pintura de paisagens. O artista proletário inspira-se na vida popular. Estabelece-se uma propensão para adaptar os valores da tradição clássica ao espírito turbulento da modernidade. O olhar se volta para a qualidade artesanal da pintura. As áreas urbanas e periféricas da capital de São Paulo são fixadas na tela nos seus aspectos fabris e bucólicos.

Na década de 60 a documentação ou mimesis da natureza diminuem na representação pictural. O retorno à figuração aumenta o interesse do artista pela configuração do espaço ao seu redor.

O 'Grupo Tapir' na busca do registro direto da realidade ressalta as paisagens urbanas e suburbanas, num jogo fascinante entre o real e a imaginação. A técnica da 'mancha' dos *macchiaioli* surge combinada com a temática à maneira impressionista.

A poética realista dos *macchiaioli* coexiste, desse modo, pacificamente com a pintura romântica da natureza e dos casarios. As manchas de cor ordenam o espaço mas não dissolvem os contornos, diverso do processo técnico impressionista em que os toques de cor desintegram o desenho.

Nas pinceladas rápidas e largas, no traçado simples e ordenado, nos campos de cor, o mesmo espírito e método italiano manifestam-se nos artistas do 'Grupo Tapir'.

O espírito de aventura leva os pintores do 'Grupo Tapir' à pintura em campo. Na revalorização da paisagem, eles vivenciam a estética dos casarios.

Verificando as obras selecionadas do 'Grupo Tapir', percebemos que é possível associá-las e interligá-las na intenção de esclarecer e revelar a temática dos casarios. A três pinturas abaixo exemplificam o tema e a técnica da mancha. Situamos contudo, que o tema abrange outros estilos e características particulares a cada artista.



109. PELLEGGATTA, O. **Rua de Ouro Preto**. MG. 1968. O.s.t. 73 cm x 60 cm, C.i.d. O. Pellegatta. Acervo Gianfranco Zorlini.

110. ZORLINI, Giancarlo. **Casario de São Paulo**, SP. 1979. O.s.t. 73 cm x 100 cm, C.i.d. G.Zorlini. Acervo Giancarlo Zorlini.

111. CARNELOSSO, Glycério. **Pátio da Igreja NS da Conceição**. Ouro Preto, MG. 1980. O.s.t. 50 cm x 65 cm. C.i.d. G. Carnellosso. Acervo Glycério Carnellosso.

Uma esquina, um lance de rua, fachadas de casas, quase sempre geminadas. A casa mais próxima do observador encontra-se quase sempre mais detalhada em relação às que se afastam. As paredes das mesmas apresentam pintura antiga, muitas vezes descascada, em decomposição. O artista deixa entrever várias tonalidades de tinta que revelam o tempo.

As janelas e portas são demarcadas rapidamente nas fachadas. A maioria delas fechadas. Raramente alguma aberta. Quando as janelas porventura são detalhadas, recebem molduras em declínio e vidraças quebradas pelo abandono.

No primeiro plano uma referência vaga à existência de uma calçada. A encruzilhada ou a rua e o chão batido apresentam o aspecto antigo e extremamente deteriorados pelo uso.

Da mesma forma, os telhados desgastados apresentam a ruína do tempo. A cor alaranjada das telhas recorta o azul do céu.

Fechando o plano superior encontram-se outros telhados. Às vezes erguem-se torres, um certo número de casas recortadas e algumas montanhas, cerrando o horizonte ao fundo.

Em algumas pinturas de casarios o céu é inexistente. Em outras uma nesga de pintura azul lembram o firmamento. Por vezes surgem pinceladas de cores, certamente sobras de tinta da paleta, aplicadas em sobreposição ao azul.

Assim, as pinturas de casarios se fazem conscientes.

Na identificação do conceito efetuamos uma iconografia pictural acerca da pintura de casarios, inserida no amplo assunto que compreende a pintura paisagística.

CONCLUSÃO

A PINTURA DE CASARIOS

“A fachada é como a pele ou carapaça de uma criatura viva, é o limite externo de um sistema vital, sua proteção contra o mundo e, ao mesmo tempo, seu ponto de contato e interação com o mundo”
(Suzanne K. Langer)

Por intermédio da análise das obras dos integrantes do ‘Grupo Tapir’- as que se identificavam com o tema específico - a partir de suas diversas questões estéticas, destacamos e distinguimos o que é intrínseco à pintura de casarios. Desse modo, o tema casarios foi aos poucos se definindo e se revelando.

Construindo paulatinamente um pensamento sobre as obras individuais, suas formas aparentes e secretas, aproximamos-nos da percepção pessoal do termo casario. Na nossa perspectiva, o termo ganha uma significação que transcende aos objetos particulares, constituindo-se num conceito.

[...] a nossa cultura veio a ficar inteiramente dominada pela regra geral, pela lei. A estas determinações gerais se deu o nome de conceitos e o conceito tornou-se por seu turno, uma determinação abstrata. [...] Veio a ser um hábito da nossa inteligência, quase uma segunda natureza, a definição do particular segundo princípios gerais [...] Nossos interesses e exigências deslocaram-se na esfera da representação, e, para os satisfazer, é preciso recorrer à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, a representações abstratas e gerais.
(HEGEL, 1999, p. 39)

Durante a análise iconográfica verificamos que nos anos 60, grupos de artistas paulistas incluem em seu fazer artístico o tema de casarios, introduzindo as cidades históricas no roteiro da pintura em campo. Assim, distinguimos em alguns aspectos o 'Grupo Tapir' e sua obra. O que pode ter atraído estes pintores e que olhar é esse que se volta para a pintura figurativa de casas e paisagens?

Uma espécie de nostalgia a qual o homem precisa vivenciar através de imagens do passado? Porventura a fé e a esperança, as quais sobreviveram de um período social e político particular da sociedade paulista? Um retorno ao conforto do lar, nos devaneios quase perdidos? Um refúgio através dos sonhos e da criação?

Os casarios fazem ressaltar, no brilho e na luz das paredes caiadas, a claridade do dia e a imensidão do céu. Com telhados alaranjados contra o azul do céu as casas geminadas contornam os caminhos solitários, sobranceando as ruelas. Por sua angulosa rigidez colorida, eles figuram e destacam o tempo passado, e sobrepõem-se às árvores e à relva, às montanhas e à atmosfera.

Morada dos homens que aqui chegaram e venceram com o pouco que podiam dispor; os casarões antigos criam à sua volta um mundo de liberdade no qual se restabelece a esperança. Isolados na natureza, eles instituem uma nova paisagem. Distante da cidade moderna e longe de funcionar como simples ornamento, a arquitetura colonial oferece aos homens a visão do solo natal, apontando-lhes suas raízes.

Os casarios que hoje nos comovem, talvez em seu tempo tenham parecido apenas devastação na paisagem idílica. Esses cenários cercados de

casas arcaicas, comoventes e belas na antiguidade de suas paredes, são marcados por signos, os quais, já não nos pertencem, e nos afastam do que podemos chamar de nosso tempo. Sabemos que esses signos surgem para nós como lembranças de um outro mundo e de uma paisagem que com certeza podemos contemplar e imaginar, mas os quais, já não podemos habitar nem vivenciar.

Na arte, a paisagem é quase sempre apresentada como a *mimesis* da natureza. A arte paisagística nos envolve, faz com que avancemos até ela, nos revela através dos caminhos o que há de mais secreto, o que ainda não podemos visualizar. Ela nos leva imediatamente à meditação acerca do tempo e do mundo que nos cerca.

Na meditação ou no devaneio dirigido surgem formas que permitem ao artista estabelecer um mundo novo. As vegetações do imaginário, que antes desenhavam o jardim da eternidade ou 'a morada dos Imortais', são metáforas que na arte não cansam de multiplicar as correspondências entre a vigília e o sonho, entre a matéria e o espírito, o tempo e a eternidade. O vulgar muitas vezes se torna surpreendente quando envolto pela fantasia e perdido no tempo.

Para Gaston Bachelard o papel da imaginação criadora é fundamental, pois é a partir da imaginação que produzimos a realidade. A criação do objeto ou do real se dará na razão juntamente com a experiência, gerando novos e amplos conhecimentos.

As obras de Bachelard fazem parte da vertente chamada de 'noturna'. São livros dedicados à filosofia da criação artística, da pesquisa do poético e da investigação dos devaneios e das imagens.

Com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos

e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. [...] alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. (BACHELARD, 2000, p. 2 e 6)

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard (2000, p. 24 e 26) aborda os valores de intimidade do espaço interior, em que a casa surge como imagem privilegiada. “A casa como canto do mundo”, e prossegue, “pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.”

Em *A Terra e os Devaneios do Repouso*, o filósofo descreve os devaneios e as imagens do repouso e do refúgio, ligados à casa natal e à casa onírica, numa reflexão sobre a alma e o espírito humano.

A fantasia, criadora de símbolos, depura as lembranças do ser vivente. No devaneio, a casa onírica eleva-se ao extremo da sensibilidade. Do porão ao sótão, nossa alma viaja nos sonhos, descendo e subindo escadas. A casa com o porão encravado na terra profunda, cria raízes e converte-se num ser da natureza.

O homem moderno sonha com a simplicidade da cabana. A cabana é tão simples que quase pertence às lendas. Segundo Bachelard (2000, p. 48-49) “Diante de uma luz distante, perdida na noite, quem não sonhou com a choupana; quem, mais empenhado ainda nas lendas, não sonhou com a cabana do eremita?”

As gravuras simples e as pinturas com casas nos convidam à fantasia. Elas nos fornecem o caminho para o recomeço. Elas nos concedem um refúgio.

Na esteira da luz distante da cabana do eremita, símbolo do homem que vela, um levantamento considerável de documentos literários relativos à poesia da casa poderia ser explorado sob o signo da lâmpada que brilha à

janela. [...] A lâmpada à janela é o olho da casa. A lâmpada, no reino da imaginação, jamais se acende do lado de fora. (BACHELARD, 2000, p. 50)

O sonhador não permanece indiferente em face da imagem com casas. As casas rústicas, as casas projetadas com madeira, convidam à apreciação. Quanto maior a simplicidade do desenho, mais intensa será a fantasia.

Eu acreditava que esses devaneios ingênuos fossem só meus; qual não foi minha surpresa quando encontrei traços deles em minhas leituras! André Lafon escreveu em 1913:

janelas	Sonho com uma morada, casa baixa de
esverdeados.	Altas, três degraus gastos, rasos e
antiga	Morada pobre e secreta com ar de gravura
chuva.	Que só vive em mim e onde eu entro às vezes, Sentando-me para esquecer o dia cinzento e a

Assim, reconforto-me nos desenhos de minhas leituras. Vou morar nas 'gravuras literárias' que os poetas me oferecem. (BACHELARD, 2000, p. 64-65)

Toda obra expressa uma idéia e freqüentemente é a expressão espontânea do sentimento do artista, tornando claro o ponto de vista e os conceitos.

Uma boa obra de arte, e nos referimos aqui, singularmente à pintura de casarios, esclarece e exhibe as formas e cores que o pintor vê. Ele distingue, aprecia e apresenta os sentimentos próprios àquelas formas e cores melhor do que outros.

O arranjo de formas, linhas e espaço coincidem com formas de sentimento e de vida - a forma vital - dentro da obra.

A harmonia entre as formas e suas relações determina a forma significativa, a qual excita a emoção estética.

Para manter a imaginação e assim a contemplação, o artista

produz um símbolo que estabelece uma significação partilhada com o observador. O público ao contemplar a obra recebe a intuição da mesma e o seu significado.

Segundo Susanne K. Langer (1980, p. 29) “o interesse sempre desempenha um papel importante ao tornar uma coisa, ou esfera de coisas, o significado de alguma coisa, o símbolo ou sistema de símbolos.”

A fachada de uma construção representa a primeira realização artística do homem e como qualquer arte plástica ela é uma ilusão.

O símbolo da humanidade se encontra na força e na interação das formas criadas nas construções. O edifício inorgânico adquire a ilusão de uma forma orgânica, viva. A aparência externa de uma casa é o limite, a proteção contra o universo e ao mesmo tempo o contato e interação com esse mundo.

A imagem da casa provoca a sensação e a consciência de se estar abrigado. “Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo para animar um tema tão simples” e Bachelard (1990, p.87) confirma “basta pensar, por exemplo, na casa que se ilumina no crepúsculo e nos protege contra a noite.” A casa nos abriga dos perigos noturnos. A história do inconsciente humano seria irrealizável sem uma narração ou reprodução da casa.

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. (BACHELARD, 1990, p. 92)

O artista deve ser capaz de criar um acordo entre a realidade exterior e a subjetividade do próprio caráter. De acordo com Hegel (1999, p. 268 e 272) na apreensão do objeto “a obra de arte fala à nossa verdadeira subjetividade” tornando-se nossa propriedade. “Pode o assunto ser extraído de

um passado longínquo, mas a obra será imperecível graças ao caráter humano que lhe vem do espírito.”

As estruturas formais devem constituir uma dimensão intelectual com talento para serem percebidas. A pintura de casarios com qualidade e como produção de efeito estético, tem um significado, que cabe a nós, pesquisador, apreender. O autêntico procedimento dos integrantes do ‘Grupo Tapir’ nos deixa entrever o conteúdo essencial em suas obras. E este se resume em limites adequados e perceptíveis.

Os pintores do ‘Grupo Tapir’ percebem a obra quando são capazes de distinguir as qualidades do elemento e os valores expressivos da composição. Reconhecem intuitivamente as formas simbólicas do sentimento e projetam o conhecimento emotivo na forma objetiva.

Através da maneira de sentir, visualizam para o mundo a subjetividade que é recebida como uma revelação simbólica. Os artistas seguem por suas próprias leis, produzindo suas impressões internas por meio da expressão objetiva da sensibilidade. Segundo Herbert Read (1972, p. 121) sobretudo alcançam, “um resultado final, singular e direto” na sugestão que desejam.

Fazemos aqui, por conseguinte, o resgate de uma obra diferenciada pelo ‘Grupo Tapir’. Uma produção que supera o tempo e ultrapassa o tema. Através da imagem dos casarios antigos, os sonhos, pensamentos e lembranças se integram à idéia de repouso e refúgio. As justaposições das casas estabelecem o círculo sagrado de pedras. As torres lançadas contra o horizonte fornecem a morada dos deuses.

A representação da casa surge incorporada à natureza. Ligadas

a raízes profundas, as casas geminadas indicam-nos proteção e abrigo ...
conforto e reconforto. A casa como canto do mundo.

Bachelard classifica de perspectiva maravilhada a forma como o artista é capaz de visualizar as imagens. São essas pinturas íntimas naturais que explicam como em torno de certas obras sentimos emoção e beleza. Nos traços dos caminhos tortuosos, lugares ermos e despovoados, telhados velhos, janelas quebradas e paredes caiadas, constantes no aglomerado das casas antigas sentimos a singularidade do valor estético. “Essas obras íntimas maravilham o sonhador da intimidade das substâncias.” (BACHELARD, 1990, p. 23-24)

BIBLIOGRAFIA

1. Dicionários

AYALA, Walmir. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: INL, 1980.

_____. Dicionário de pintores brasileiros. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

CAVALCANTI, Carlos. Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos. Brasília: INL, 1973.

LEITE, José R. Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Arte Livre, 1988.

PONTUAL, R. Gonçalves. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

2. Livros

ALAMBERT, Francisco. A Semana de 22 - A Aventura Modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.

ALMEIDA, P. Mendes de. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes. Ianelli - do Figurativo ao Abstrato. São Paulo: Artestilo, 1978.

AMARAL, Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Mário. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins, 1965.

AQUARONE, Francisco. Mestres da Pintura do Brasil. São Paulo: P. de Azevedo, [19-]

ARGAN, Giulio C. A Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. A História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual. São Paulo: Pioneira, 1986.

BACHELAR, Gaston. A terra e os Devaneios do Repouso. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. A Poética do Espaço. Tradução Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRAGA, Theodoro. Artistas Pintores no Brasil. São Paulo: Ed., 1942.

BRILL, Alice. Mario Zanini e seu tempo - Do grupo Santa Helena às Bienais. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CALABRESE, Omar. A linguagem da Arte. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945 in 'Literatura e Sociedade'. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1973, pp. 109-138.

CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaider. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. Tradução W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. A Arte Brasileira. Introdução e notas: Tadeu Chiarelli. Campinas, SP.: Mercado das Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. Dissertação de Mestrado. Eca-USP, São Paulo, 1977.

FERRAZ, João de Souza. Psicologia Humana. São Paulo: Saraiva, 1969.

FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. A História da Arte. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GUILLAUME, Paul. Psicologia da Forma. Tradução Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

HAUSER, A. História Social da Literatura e da Arte. Tomo I e II. Tradução Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEGEL, Georg W.F. Estética in Coleção Os Pensadores. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEIDBREder, Edna. Psicologias do século XX. Tradução L. S. Blandy. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

JANSON, H. W. História da Arte. Tradução J. A . F. de Almeida e. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACOSTE, Jean . A Filosofia no Século XX. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos da metodologia científica. São Paulo: Atlas, 1986.

LANGER, Susanne K. Sentimento e Forma. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- LEITE, José R. Teixeira. Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2 v.
- LOUZADA, Júlio. Artes Plásticas: seu mercado e seus leilões. São Paulo:, 1984.
- MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAIS, Frederico. Ianelli - Forma e Cor. São Paulo: Artestilo, 1984.
- NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. São Paulo: Buriti, 1966.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. São Paulo: Cultrix, 4ª edição.
- OSBORNE, Harold. A apreciação da Arte. Tradução Agenor S. dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.
- OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. Tradução Maria Clara F. Kneese e J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento. São Paulo: Edições 70, 1995.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá in 'Política das Artes'. Organização de Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PEDROSA, Mário. O Crítico, os Salões e as Bienais in 'Política das Artes'. Organização de Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995 , pp. 159-216.
- PEIXOTO, Brissac Nelson. Paisagens Urbanas. São Paulo: Marca d'água , 1998.
- QUEIROZ, Silvia de S. Arte - Brasil anos 60 - A. Henrique Amaral. Dissertação de Mestrado. UNESP, São Paulo, 2000.
- RAMPAZZO, L.G. Djanira na Arte Brasileira. Tese de Doutorado. ECA-USP, São Paulo, 1993.
- READ, Herbert. O sentido da Arte. Tradução E. Jacy Monteiro. São Paulo: Ibrasa, 1972.
- _____. O significado da arte. Lisboa: Ulisseia, 1967.
- REGO, Maria P. C. Nogueira. Fluxos da Paisagem. Uma panorâmica do ABC paulista... Dissertação de Mestrado - Artes Visuais, UNESP, São Paulo, 1997.
- RENNER, Rolf G. Edward Hopper. Transformation of the real. Germany: Taschen, 1993.

RIBON, Michel. A Arte e a Natureza. Campinas, SP: Papirus, 1991.

SEVERINO, Antonio J. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, [19-]

SILVA, F. de Assis. História do Brasil. São Paulo: Moderna, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello. Pintura Brasileira Contemporânea: Os Precusores in 'Exercícios de leitura'. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 223-247.

SOUZA, Gilda de Mello . Vanguarda e Nacionalismo na década de Vinte in 'Exercícios de Leitura'. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 249-277.

TRABA, Marta. Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970; tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VENTURI, Lionello. História da crítica da arte. Ed. 70, 1984.

WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOODFORD, Susan. A arte de ver a arte. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Circulo do Livro, 1990.

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência. Campinas. SP.: Autores Associados , 2001.

ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: F. Djalma Guimarães, 1983.

_____. A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1991.

3. Edições especiais

_____. ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, 1979. vol. 2. pp. 784-795.

_____. ARTE NO BRASIL. A Revolução da Arte Moderna. Comissão de Artes Plásticas da Secretaria de Cultura de São Paulo, SP: Nova Cultural Ltda, 1986.

_____. HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL. Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Coordenação Walter Zanini. Vol. 2. pp. 579, 623, 643-648.

_____. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. SP: Banco Safra,

1994.

_____. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. A coleção permanente. São Paulo: Gráficos Burti, 2002.

_____. FUNARTE - '42 anos de premiações nos salões oficiais - 1934 / 1976', Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

4. Catálogos

A PAISAGEM BRASILEIRA. São Paulo: Sociarte, 1986.

ABSTRACIONISMO: Marcos Históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Apresentação - 'Grupo Tapir' - Exposição Galeria F. Domingo, São Paulo, mar. 1968.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Apresentação - 'João Simeone' - Galeria Brasileira de Arte, São Paulo, nov. 1970.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Apresentação - 'Ângelo Simeone' - Retrospectiva, MASP e Banco Safra, São Paulo, jul. 1973.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Apresentação - 'Giancarlo Zorlini' - Galeria Renot, São Paulo, abr. 1980.

ANOS 60: A volta à Figura : Marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

ANOS 60/70 - Coleção Gilberto Chateaubriand. São Paulo: SESI, São Paulo; Rio de Janeiro: MAM, 1993.

BARDI, Pietro Maria. Introdução - 'Ângelo Simeone' - Retrospectiva. MASP e Banco Safra, São Paulo, jul. 1973.

BARDI, Pietro Maria. Apresentação - Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / jun. 1975.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. Apresentação - 'Pellegatta' - Galeria Jardim Contemporâneo, Ribeirão Preto, São Paulo, abr. 1988.

'CARNELOSSO, Glycerio Geraldo - Diversas fases da pintura - Exposição Eucat-expo', São Paulo, set. / out. 1973.

CENNI, Franco. Apresentação - 'Giancarlo Zorlini' - Galeria F. Domingo, São Paulo, dez. 1966.

CENNI, Franco. Transcrito do Fanfulla, outubro, 65, in Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM', São Paulo, maio / jun. 1975.

'COLETIVA Pinacoteca Municipal Pimentel Junior', Rio Claro, São Paulo, dez. 1966.

'COLETIVA - Azulão Galeria', São Paulo, maio 1968.

DESENHO MODERNO NO BRASIL - Coleção Gilberto Chateaubriand. SESI, São Paulo; Rio de Janeiro: MAM, 1993.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Ensaio - 'Grupo Santa Helena', Álbum Collectio, São Paulo, 1970.

DO CONCEITUAL À ARTE CONTEMPORÂNEA: Marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

'EXPOSIÇÃO COLETIVA - SOCIARTE', São Paulo, out. 1978.

'EXPOSIÇÃO COLETIVA DE PINTURA de Grandes Mestres de ontem, de hoje e de sempre - Atelier Stella Belardi', São Paulo, nov. 1985.

'EXPOSIÇÃO DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS. 11ª - Sociarte e Clube Atlético Monte Líbano', São Paulo, out. 1992.

GLAUSIUSZ, Thomas Carlos. Apresentação - 'Pellegatta' - Galeria de Arte Centro América, São Paulo, maio. 1977.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Introdução - Os Salões - Movimento Moderno nas Artes Plásticas - Segunda metade dos anos 30 in Museu Lasar Segall: Ciclo 'Pintura Brasileira Contemporânea', São Paulo, jun. / jul. 1976.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Introdução - Os Grupos - A Década de 40, in Museu Lasar Segall: Ciclo 'Pintura Brasileira Contemporânea', São Paulo, maio / jun. 1977.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, Introdução - As Bienais e a Abstração, in Museu Lasar Segall: Ciclo 'Pintura Brasileira Contemporânea', São Paulo, abr. / jun. 1978.

'GRUPO CHÁCARA FLORA' - Leilão da Janda, Leiloeiro oficial, Irineu Ângulo, São Paulo, set. 1974.

'GRUPO TAPIR' - *Vernissage* - Galeria F. Domingo, São Paulo, mar. 1968a.

'GRUPO TAPIR' - *Vernissage* - Galeria Celui-Ci, Santos, São Paulo, out. 1968b.

HELIOS (Menotti del Picchia) Revista Cruzeiro, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1933, in Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / jun. 1975.

ICONOGRAFIA PAULISTANA EM COLEÇÕES PARTICULARES. São Paulo:

Sociarte, 1999.

'LEILÃO CRUZ DE MALTA - obra 'Veneza' de Giancarlo Zorlini', São Paulo, maio.

1977.

'LEILÃO DE ARTE - A Galeria, leiloeiro oficial - Irineu Ângulo', São Paulo, mar. 1976.

'LEILÃO DE ARTE - 10 ANOS - A Galeria, leiloeiro oficial - Irineu Ângulo', São Paulo, maio. 1977.

'LEILÃO DE ARTE - LUIZ CARLOS MOREIRA', São Paulo, dez. 1983.

'LEILÃO DE ARTE BRASILEIRA - Antiga e Moderna - A Galeria, leiloeiros oficiais - Irineu Ângulo e Sergio Guy Ramos', São Paulo, nov. 1980.

'LEILÃO - SALÃO NOBRE IV CENTENÁRIO' - leiloeiro oficial - Sergio Guy Ramos, São Paulo, abr. 1983.

'LEILÃO - TIVOLI' - Club Regine's, Salão Le Penache, leiloeiro oficial - Roberto Castelli, São Paulo, dez. 1981.

LEITE, José Roberto Teixeira. Apresentação - 'Giancarlo Zorlini' - Galeria Renot. São Paulo, abr. 1980.

MARANCA, Paolo, Folha da Tarde, Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / jun. 1975.

MARANCA, Paolo. Apresentação - 'João Simeone' - Galeria Renot, São Paulo, 1979.

MILLIET, Sérgio. Introdução - III Salão da Família Artística Paulista, Rio de Janeiro, 1940.

MODERNISMO: Anos Heróicos: Marcos históricos. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1993.

MODERNISMO: Desdobramentos: Marcos históricos. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1994.

MORAES, Geraldo Dutra de. Apresentação - 'Durval Pereira' - Inauguração Galeria de Arte, São Paulo, dez. 1974.

NATHER JUNIOR, Walter. Apresentação - 'Pellegatta' - Salão Nobre Centenário, São Paulo, abr. 1989.

PACHECO, Octávio de Camargo. Apresentação - 'João Simeone' - Galeria de Arte Cosme Velho, São Paulo, abr. 1977.

PECCININI, Daisy. Introdução - Exposição Operários na Paulista. São Paulo: SESI e MAC / USP, 2002.

'PELLEGATTA'- Galeria de Arte da ATAC, Santos, São Paulo, jun. / jul. 1992. - Vernissage.

PENNACCHI, Fulvio, 31 de março de 1973, Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / jun. 1975.

PERES, Roberto. Apresentação - 'Pellegatta' - Vernissage - Itaúgaleria, São Paulo, ago. 1978.

PERETTO, Benedito Lacorte. Apresentação - 'Giancarlo Zorlini' - Galeria F. Domingo, São Paulo, dez. 1966.

PERETTO, Benedito Lacorte. São Paulo, 1967, in Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / jun. 1975.

'PRIMAVERA NO PORTAL', São Paulo, out. 1978.

'PRIMEIRA COLETIVA ESPADE' - Galeria de Arte Espade, São Paulo, set. 1977.

'PRIMEIRO SASPBAA' - Sociedade dos Amigos do Salão de Belas Artes e dos Artistas - Galeria Prestes Maia, São Paulo, nov. 1976.

RENOT. Apresentação - 'Pellegatta' - Galeria Renot, São Paulo, ago. 1985.

'SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES' - 46º Salão, Fundação Bienal - Ibirapuera, São Paulo, 1982.

'SEGUNDO SALÃO LIMEIRENSE' - Arte Contemporânea, Limeira, São Paulo, set. 1974.

'SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA' - Avenida República do Líbano, São Paulo, jun. 1972. *Vernissage*.

SIMEONE, Ângelo. Apresentação - 'João Simeone' - Galeria Brasileira de Arte, São Paulo, nov. 1970.

SILVA, Quirino da. Diário de São Paulo, 10 de março de 1957, in Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / jun. 1975.

SILVA, Daniel Bezerra da. Apresentação - 'Pellegatta' no Cades - Galeria de Arte, Santos, SP, agosto, 1983.

SILVA, João Fernando C. G. da. Apresentação - 'Os cem anos do Porto de Santos' - Mostra coletiva, Santos, SP, fev. 1992.

SOUZA, Gilda Mello e. Apresentação - O Modernismo - De 1917 a 1930, in Museu Lasar Segall: Ciclo 'Pintura Brasileira Contemporânea', São Paulo, maio 1975.

'TERCEIRO SALÃO' de Belas Artes de Rio Claro, Rio Claro, SP, jun. 1977.

VIEIRA, José Geraldo. Folha de São Paulo, 12 de outubro de 1965. Mostra Retrospectiva 'Ottone Zorlini', MAM, São Paulo, maio / junho, 1975.

VIEIRA, José Geraldo. Apresentação - 'Giancarlo Zorlini' - Atelier Renot, São Paulo,

abr. 1980.

ZANINI Walter. Introdução - O 'Grupo Santa Helena', Museu de Arte Moderna de São Paulo', São Paulo, jun. 1995.

ZANINI, Walter. Apresentação - 'Mário Zanini - Retrospectiva. MAC', São Paulo, 1976.

'ZORLINI, Giancarlo - Pinturas - Galeria KLM', São Paulo, mar. 1970.

'ZORLINI, Ottone - Mostra Retrospectiva, MAM', São Paulo, maio / jun. 1975.

'ZORLINI - PELLEGATTA' - No Sobrado - Galeria de Arte, São Paulo, out. 1976.

ZORLINI, Giancarlo. Introdução - Inauguração da exposição de Giancarlo Zorlini - União Cultural Brasil-Estados Unidos, São Paulo, abr. 1982 e depoimento ao jornal 'O Estado de São Paulo', 20 abr. 1982.

'ZORLINI - 25 ANOS DE PINTURA' - Galeria Espade, São Paulo, maio, 1988.

'ZORLINI' - Lustres Projeto-Espaço Cultural', São Paulo, mar. 1989.

5. Artigos em Periódicos

A ARTE DA 'CHÁCARA FLORA' para a cidade, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 10 out. 1978.

A ARTE QUE O MÉDICO FAZ. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 dez. 1966.

A EUROPA, O PRÓXIMO TEMA DESTES PINTORES. Cidade de Santos, Santos, SP, p. 18, 12 set. 1972.

ARS CURANDI. Zorlini, Giancarlo, Dr. - Revista - Entre Médicos, São Paulo, abr, 1970.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal. Ano 1, nº 12, 1º Leilão Espade - leiloeiro Emílio Basile Neto, abril, 78. Omar Pellegatta e Mário Zanini, São Paulo, jun, 1978, p. 61-62.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal. Ano 2, nº 13, Casa dos leilões- leiloeiro Arnaldo de Leo Silva, maio, 78. Omar Pellegatta. Leilão de arte na Espade, leiloeiro José Machado Cruz, maio, 78, Omar Pellegatta, São Paulo, jul, 1978, p. 63-64.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal. Ano 2, nº 14, Leilão: Pintores brasileiros precursores e mestres atuais, leiloeiro Irineu Ângulo, junho, 78, Ottone Zorlini, São Paulo, ago, 1978, p. 61.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal. Ano 2, nº 15, Leilão de Arte Festival de Inverno, leiloeiro Irineu Ângulo, julho, 78, Glycério Carnelosso, Giancarlo Zorlini e Ângelo Simeone, Campos e Jordão, São Paulo, set, 1978, p. 64-66.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal Ano 2, nº 16, Leilão de Arte Pintura brasileira antiga e moderna, leiloeiro Irineu Ângulo, agosto, 78, Giancarlo Zorlini, Omar Pellegatta e Mário Zanini, São Paulo, out, 1978, p. 62-63.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal. Ano 2, nº 19, Omar Pellegatta, São Paulo, jan, 1979, p. 64.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1978. Revista Mensal. Ano 2, nº 20, Leilão de Arte, leiloeiro Irineu Ângulo, dez. 78, Omar Pellegatta e Mário Zanini, São Paulo, fev. 1979, p. 60.

ARTE E CULTURA da América Latina. Sociedade Científica de Estudos da Arte, São Paulo, 1991. Ano II, nº 2, 'Produção plástica e identidade cultural nos movimentos sociais dos anos 60', Maria Amélia Bulhões, jul. 1991, p. 73-76.

ARTE & ENSAIOS. Revista do Mestrado em História da Arte, EBA / UFRJ, Rio de Janeiro, 1996. Ano III, nº 3, 'A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne', Marcelo Duprat Pereira, 1996, p. 55-68.

BARDI, P. Maria. 'Lembranças de Ângelo Simeone'. Jornal de Domingo, São Paulo, 26 maio. 1974. p. 2.

BARDI, P. Maria. 'Bardi e os esquecidos', Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 jun. 1975.

BELISÁRIO, Waldemar. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 jun. 1975. Artes Visuais.

BENTO, Antônio. Exposição de João Simeone. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 17 mar. 1964.

CARDOZO, Mariza. 'O agitado ano de 68'. Arte Hoje. Revista Mensal, RJ, Rio Gráfica e Editora, 1978. Ano 2, nº 17. São Paulo, nov 1978, p. 24-26.

COLETIVA DE PINTORES BRASILEIROS. O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 out. 1967.

DESTAQUE. Homenagem ao pintor Omar Pellegatta, Metropolitano, Santos, São Paulo, mar. / abr. 2001.

D'HORTA, Luiz Bueno. 'Grupo Tapir'. Jornal da Tarde, São Paulo, 10 abr. 1968. Exposições.

DUCLÓS, Nei. 'Eram 19 jovens e rebeldes'. Arte Hoje. Revista Mensal, RJ, Rio Gráfica e Editora, 1978. Ano 2, nº 18. São Paulo, dez. 1978, p. 42-43.

EXPOSIÇÕES. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 24 mar. 1968.

EXPOSIÇÃO de Giancarlo Zorlini na KLM', O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 fev. 1970.

EXPOSIÇÃO DE JOÃO SIMEONE, Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 13 abr. 1977.

EXPOSIÇÕES - Giancarlo Zorlini, Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 abr. 1982. Artes Plásticas.

FIGUEIREDO, Lenita Miranda. 'Zorlini, o médico pintor, por Renot', Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 28 abr. 1980.

FIGUEIREDO, Lenita Miranda. "Zorlini, o médico pintor", Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 16 abr. 1982a.

'GRUPO TAPIR'. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 mar. 1968a. Artes Plásticas.

'GRUPO TAPIR'. A Gazeta. São Paulo, 25 mar. 1968b. Artes Plásticas - Notas diversas.

'GRUPO TAPIR'. City News, São Paulo, 07 abr. 1968c. Galerias e exposições.

'GRUPO TAPIR'. A Gazeta. São Paulo, 15 abr. 1968d. Artes Plásticas - Notas diversas.

'GRUPO TAPIR'. A Tribuna. Santos, SP. 08 out. 1968e. 1º cad. p. 6.

'GRUPO TAPIR'. Cidade de Santos. Santos, SP. 08 out. 1968f.

'GRUPO TAPIR'. Cidade de Santos. Santos, SP. 10 out. 1968g. Artes Plásticas - A cidade nas artes. p. 4.

'GRUPO TAPIR' COM CINCO. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 mar. 1968. Artes Plásticas.

INAUGURAÇÃO da exposição de Zorlini e Pellegatta. Última Hora, São Paulo, 01 out. 1976.

KARMAN, Ernestina. 'Ângelo Simeone', Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 25 jul. 1973.

MARANCA, Paolo: 'Sombras e Folhagens: de Fra Angélico a João e Rebollo'. Diário Popular, São Paulo, 12 ago. 1972.

MARANCA, Paolo. 'Silêncio amargo a quem não dá lucro'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 22 out. 1973.

MARANCA, Paolo: 'João, um pintor que nunca desafinou', Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 28 mar. 1977.

MARANCA, Paolo: Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 1978.

MARANCA, Paolo. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 12 nov. 1979a. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. 'Portinari, João e Carybé'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 03 dez. 1979b. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. 'Novas opções de investimento: Djanira, João e Manoel Martins', Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 18 fev. 1980a. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 09 jun. 1980b. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. Folha da Tarde, São Paulo, 1982a. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. 'José Procópio de Moraes'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 25 jan. 1982b. Artes Visuais, p.32.

MARANCA, Paolo. "Um pintor exigente". Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 18 out. 1982c. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. "A Primeira Pintura Paulista". Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 20 out. 1982d. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. "O gato Khrushchev". Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 29 out. 1982e. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. 'Vamos em frente, devagar e sempre'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 1982f. Artes Visuais.

MARANCA, Paolo. 'Grupo Santa Helena'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 16 mar. 1983a.

MARANCA, Paolo. 'José Procópio de Moraes'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 18 mar. 1983b. Artes Visuais, p.20.

MARANCA, Paolo. 'Procópio Operado'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, p. 20, 07 mar. 1984.

MOSTRA del pittore Giancarlo Zorlini. Tribuna Italiana, Itália: 03 dez. 1966.

MUITOS PINTORES NESTA EXPOSIÇÃO. A Tribuna, Santos, SP, 11 out. 1968. 1º cad. p.6.

NEUROLOGISTA EXPÕE AMANHÃ. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 fev. 1970.

NO MASP, a Retrospectiva de Ângelo Simeone. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, jul. 1973.

'OMAR PELLEGATTA' na Galeria do Cades. A Tribuna. Santos, SP, ago. 1986.

PAISAGISTAS NO MASP. Folha de S. Paulo, São Paulo, 07 dez. 1978a.

PAISAGISTAS NO MASP. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 dez. 1978b.

PELLEGATTA: 20 ANOS DE PINTURA. Cidade de Santos, Santos, SP, 02 abr. 1976.

'PELLEGATTA e Zorlini'. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 01 out. 1976.

'PELLEGATTA'. Cidade de Santos. Santos, SP, ago. 1986. Visuais.

SANT'ANA, Luiz Gonzaga Alca de: 'Alunos e amigos querem criar a Casa Pellegatta', A Tribuna. Santos, SP, dez. 2000.

SEGUNDA ARTE EM LEILÃO DE 74: Irineu Ângulo. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 maio 1974.

SILVA, Quirino da. '50 anos de paisagem no Brasil'. Diário da Noite, São Paulo, 27 jan.1956. Notas de Arte.

SILVA, Quirino da. 'Giancarlo Zorlini'. Diário da Noite, São Paulo, 1967a.

SILVA, Quirino da. 'Giancarlo Zorlini'. Diário da Noite, São Paulo, 19 jan. 1967b.

SILVA, Quirino da. Artistas. Diário de S. Paulo, São Paulo, 24 mar. 1968a. Ilustrada - Artes Plásticas, 2º cad. p. 2.

SILVA, Quirino da. 'Grupo Tapir'. Diário da Noite, São Paulo, 20 ago. 1968b. Notas de Arte. 2º cad. p. 7.

SILVA, Quirino da. 'Grupo Tapir'. Diário da Noite, São Paulo, 08 out. 1968c. Notas de Arte.

SILVA, Quirino da. Diário da Noite, São Paulo, 12 / 04 / 1970. Notas de Arte.

SILVA, Quirino da. 'Ângelo Simeone'. Diário da Noite, São Paulo, 13 jul. 1973a. Notas de Arte.

SILVA, Quirino da. 'Glycério G. Carnelosso'. Diário da Noite, São Paulo, out. 1973b. Notas de Arte.

SÓ DESENHOS, NESTA EXPOSIÇÃO - Giancarlo Zorlini. Folha da Tarde, Ilustrada, São Paulo, 19 abr. 1982b. Artes Visuais.

TAPIR NA F. DOMINGO. Folha de S. Paulo, São Paulo, 26 mar. 1968. Artes Plásticas.

UMA EXPOSIÇÃO NA CELUI-CI. A Tribuna. Santos, SP, 9 out. 1968. 1º cad. p. 6.

UMA HOMENAGEM A OMAR PELLEGATTA. A Tribuna. Santos, SP, nov. 2001. Galerias.

VIEIRA, J.G. 'Um Paisagista'. Folha de S.Paulo, São Paulo, dez. 1966. Artes Plásticas.

VIEIRA, J.G. 'Grupo Tapir'. Folha de S.Paulo, São Paulo, 24 mar. 1968a. Artes

Plásticas.

VIEIRA, J.G. Configurações. Folha de S.Paulo, São Paulo, 29 mar. 1968b. Artes

Plásticas.

VIEIRA, J.G. Exposições. Folha de S.Paulo, São Paulo, 13 set. 1968c. Artes

Plásticas.

ZANINI, Ivo. "Com os Simeone na Vila Mazzei". Folha de S. Paulo, São Paulo, 09 dez. 1973.

ZANINI, Ivo. 'Zorlini'. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 abr. 1982.

ZORLINI. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 08 jan. 1967.

ZORLINI RESOLVEU VISITAR GRANDES CENTROS DE ARTE. O Dia, São Paulo, 17 set. 1972.

ZORLINI ENCONTRA A PRÓPRIA SENDA. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 abr. 1982.