Ana Cláudia Davoglio Goes



REBOLO

As Pedras e os engastes do " Anel Lírico "

São Paulo
2005



Ana Cláudia Davoglio Goes

REBOLO

As pedras e os engastes do "Anel Lírico"

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Professor Dr. José Leonardo do Nascimento.

São Paulo
2005

unesp

INSTITUTO DE ARTES
Aquisição: d/ Autor
Custo:
Data de Recebimento: 19.09.05
Registro nº: 612
Data: 23.09.05

T/UNESP
759.81
G598r

Goes, Ana Claudia Davoglio
G 598r Rebolo : as pedras e os engastes do anel "lírico" / Ana Claudia Davoglio Goes. - São Paulo : [s.n.], 2005.
148 f. : il. + anexo.

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes

1. Arte brasileira – Séc. XX. 2. Gonsales, Francisco Rebolo, 1902-1980.

CDD – 709.81
927.59

INSTITUTO DE ARTES · UNESP
BIBLIOTECA

Aos meus pais, que souberam transmitir o valor da instrução mesmo sem ter tido acesso a ela.

RESUMO

Esta dissertação investiga a trajetória artística do pintor Francisco Rebolo Gonsalves (1902-1980) e o contexto histórico e político que a enredou. Para examinar as diferentes fases do artista foi seguido um esquema cronológico que se inicia na década de 1930, quando Rebolo funda o Grupo Santa Helena, e termina no final da década de 1970, quando vem a falecer.

Para compreender a arte produzida pelos pintores ligados ao Grupo Santa Helena é estabelecido um paralelo com o grupo dos artistas que participaram do Primeiro Movimento Modernista de 1922. Nesse paralelo são explicitadas as principais diferenças históricas, sociais e artísticas de cada grupo.

O desenvolvimento artístico de Rebolo é apresentado por meio de análises de algumas obras que compõem cada fase do artista. São analisadas também obras de outros artistas e grupos com quem Rebolo apresenta possíveis diálogos plásticos e estéticos. Paralelamente a análise das obras, são apresentados os principais fatos que marcaram a vida do pintor, a crítica de arte e o florescimento da arte moderna no Brasil do século XX.

Palavras-chave: Arte brasileira; século XX; Grupo Santa Helena; Francisco Rebolo Gonsales; História do Brasil

Área de conhecimento: Artes - 8.03.00.00-6

ABSTRACT

This essay investigates the artistic route of the painter Francisco Rebolo Gonsalves (1902-1980) and the historical and political context in which it occurred. To examine the artist's different phases it was followed a chronological outline that begins in the 30's, when Rebolo founds Grupo Santa Helena, and finishes at the end of the 70's, when he dies.

In order to understand the art produced by the painters joined to Grupo Santa Helena, it is established a parallel with the group of painters that took part in Primeiro Movimento Modernista de 1922. In this parallel are expounded the main historical, social and artistic differences of each group.

Rebolo's artistic development is presented by the analyses of some of his paintings that belong to each of his phases. Some paintings by other artists and groups whom Rebolo had possible plastic and esthetical dialogs with were also analyzed. Parallel to the painting analysis, it is presented the main facts about the artist's life, the art criticism and the nourishment of the modern art in Brazil during the 20th century.

Key words: Brazilian art; the 20th century; Grupo Santa Helena; Francisco Rebolo Gonsales; The History of Brazil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO *1*

1 REBOLO, DA MOOCA À PRAÇA DA SÉ. OS PRIMEIROS ANOS DO PINTOR NA CAPITAL PAULISTA. A DÉCADA DE 1920. 7

2 REBOLO, DO EDIFÍCIO SANTA HELENA AO ESPLANADA HOTEL. O INÍCIO DO GRUPO SANTA HELENA: OS AMIGOS, OS CRÍTICOS E A PINTURA DA DÉCADA DE 1930. ..... *17*

3 A PRIMEIRA FASE REBOLIANA: DO INÍCIO DOS ANOS 1930 ATÉ O FIM DOS 1940 ..... *37*

3.1 Análise da obra *Cena de jogo num bar*, 1938 ..... *37*

3.2 O diálogo com o grupo Macchiaioli — Análise da obra *Capelinha*, 1943 ..... *51*

3.3 Rebolo e sua arte na década de 1940 ..... *61*

3.4 O diálogo com Cézanne - Análise das obras *Bosque*, 1944 e *Paisagem com Porteira*, 1946 ..... *69*

4 A SEGUNDA FASE REBOLIANA: DO INÍCIO DOS ANOS 1950 ATÉ A METADE DOS ANOS 1960. 77

4.1 A década de 1950 - Análise da obra *Casario*, 1954 77

4.2 A viagem para a Europa - Análise das obras *Fachadas de Roma*, 1956 e *Veneza*, 1958 ..... *86*

4.3 A década de 1960 - O diálogo com Marcelo Grassmann - Análise da obra *Paisagem*, 1963 ..... *92*

5 A TERCEIRA FASE REBOLIANA: DE MEADOS DA DÉCADA DE 1960 ATÉ INÍCIO DOS ANOS 1970. ..... *97*

5.1 Análise das obras *Marinha*, 1970 e *Barra Funda*, 1967 ..... *97*

5.2 O diálogo com Lasar Segall. Análise da obra *Bois e Coqueiros*, 1967 ..... *104*

6 A VOLTA AO PINCEL E À ESTRUTURAÇÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO. *115*

6.1 Análise das obras *Olinda*, 1974 e Ceará, 1976 ..... *115*

6.2 Rebolo por ele mesmo. Análise da obra *Paisagem com Cavalos*, 1977 ..... *119*

CONCLUSÃO *124*

ANEXOS

Cronologia *128*

Referências bibliográficas *141*

unesp



Rebolo no Ateliê do Santa Helena, 1940

INTRODUÇÃO

Para comemorar o centenário do pintor, gravador e desenhista Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980), o MAM – Museu de Arte Moderna – promoveu uma mostra que exibiu quase meio século da trajetória desse artista.

Ao visitar essa exposição, em outubro de 2002, pude conhecer de perto a obra de Rebolo e saber mais sobre ele, sua carreira e o Grupo Santa Helena, que ele fundou em 1933.

Gostei tanto da exposição que a visitei duas vezes. Os temas bucólicos presentes na maioria das obras expostas transportavam-me para os arrabaldes tranqüilos da cidade de São Paulo das décadas de 1930 e 1940. Parecia que o artista havia conseguido captar e transmitir a paz, o silêncio, o cheiro do mato, o barulho dos pássaros, o cheiro da terra molhada... Era como se o universo retratado por Rebolo houvesse se expandido para o ambiente físico, ultrapassando a barreira das molduras. Os poucos visitantes que estavam ali não tinham pressa e observavam as obras tranqüilamente.

Por mais que algumas tendências de análise de obras de arte propendam a separar criador e criação (Araújo, *apud* Gonçalves *et al.*, 2002. p.11)[1], não consegui deixar de imaginar como seria o criador daquelas obras. Foi impossível não formar um estereótipo do artista a partir de uma primeira análise de algumas de suas obras. Os tons tênues e suas combinações harmoniosas, o cuidado com as linhas e o equilíbrio das composições foram as premissas

[1] Olívio Tavares de Araújo observa que, na década de 1960, por influência da guerra santa que no Brasil se travou na área literária, era considerado dogma de fé do verdadeiro ato crítico: a necessidade de conhecer o objeto literário (= artístico) isentamente, trabalhando apenas sobre ele, sem contágios historicistas-biográficos, praticando a pura 'crítica estética' (...) o campeão dessas batalhas era Afrânio Coutinho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

para que eu imaginasse o artista como uma pessoa dócil, simples e, acima de tudo, de bem com a vida.

Algum tempo depois, ao pesquisar sobre o artista em artigos, publicações e catálogos de exposições, descobri por meio de diversos depoimentos feitos por críticos de arte, jornalistas, ensaístas e artistas plásticos contemporâneos de Rebolo que ele correspondia perfeitamente à imagem que eu havia criado quando da visita ao MAM. Minhas idéias sobre ele se concretizaram nas palavras de Antonio Candido:

> Rebolo era cordial e receptivo, de boa prosa, comunicando com tranqüilidade que nele parecia estado permanente, fosse ou não fosse. De fato, dava a impressão de ser essa coisa rara: alguém que não queria mal aos outros, não tinha inveja, via o mundo pelo lado melhor e aceitava a si mesmo como era. Rebolo cordial e sereno: essa a lembrança que vem ao espírito quando penso nele. (Souza, 2002, p. E9)

Logo após a exposição de Rebolo, no final de outubro de 2002, o MAM divulgou uma nova exposição: Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti.

Ao visitar esta última, fiquei surpresa com a quantidade ínfima de obras expostas em relação ao número de visitantes. Era difícil conseguir observar uma obra por mais de um minuto. Os visitantes faziam muito barulho e os seguranças e funcionários do museu ficavam em seus postos prontos para alertar ou reprimir os observadores mais afoitos que se aproximavam das obras além do permitido. Era como se os visitantes, insatisfeitos, quisessem ver muito mais do que estava exposto ali.

Em pesquisa realizada, em julho de 2003, no MAM, a funcionária Léia Cassoni, após ter consultado os registros de visitantes das duas exposições, forneceu-me os seguintes dados: a exposição "Tarsila e Di Cavalcanti" apresentou 63 obras de Di Cavalcanti e 51 de Tarsila do Amaral, totalizando 114 obras. Essa exposição recebeu 50.841 visitantes no período de 24 de outubro a 15 de dezembro de 2002. A exposição "Rebolo 100 anos" apresentou 160 obras e recebeu 23.000 visitantes no período de 22 de agosto a 6 de outubro de 2002.

Os dados obtidos junto ao MAM apenas confirmam um fato que parece ser óbvio e incontestável: a grande popularidade dos artistas vinculados à Semana de 1922.

Com exceção de Alfredo Volpi, que alcançou grande popularidade graças a seu vínculo com o Movimento Concretista na década de 1950, os de-

unesp

mais componentes do Grupo Santa Helena praticamente continuam "desconhecidos" do grande público.

Talvez porque eles não foram incluídos nos assuntos abordados na grande maioria dos livros didáticos de História do Brasil ou de Arte Educação quando retratam a década de 1930, ou talvez porque não tiveram nenhum vínculo com um movimento literário, como aconteceu com os modernistas de 1922 e o Movimento Pau-Brasil, assunto que se tornou obrigatório nos currículos escolares de História e Literatura do Brasil.

Seja qual for o motivo desse "desconhecimento", não cabe a mim, neste trabalho, tentar desvendá-lo, mas sim, por censo de justiça pessoal, buscar uma tentativa de começar a reverter esse quadro. Acredito que um trabalho de pesquisa é uma maneira de expandir e promover um assunto, portanto tenho aqui um objetivo maior: divulgar e analisar a obra do pintor Francisco Rebolo Gonsales.

Em pesquisas realizadas em museus, galerias, bibliotecas (PUC-SP, USP e Unicamp), buscadores da Internet e analisando uma série de materiais e artigos publicados, bem como duas dissertações de mestrado sobre o fundador do Grupo Santa Helena, as únicas que tive conhecimento até o momento,[2] e também tendo conversado com pessoas que conviveram com Rebolo,[3] cheguei à conclusão que um estudo inédito sobre o artista seria investigar os principais diálogos plásticos que marcaram as três fases iniciais de sua produção artística.[4]

---

[2] MORAES, Sonia Maciel de. *Janelas laterais*: o modernismo paulista de 1930-1940. 1988. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Orientadora professora. Marina Maluf. O enfoque principal dessa dissertação é o contexto histórico em que surgiu o Grupo Santa Helena e não propriamente o seu fundador.

CAMPOS, Célia Lúcia R. T. P. de. *Rebolo*: uma poética da paisagem. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. Orientadora professora Lisbeth Rebollo. O enfoque principal dessa dissertação é a maturidade plástica alcançada pelo artista ao longo de sua carreira.

[3] Marcelo Grassmann, Vera D'Horta Beccari e Lisbeth Rebollo.

[4] OLIVA, Fernando. Exposição desvenda Rebolo além da paisagem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 2002. Nesse artigo a professora e crítica de arte Lisbeth Rebollo divide cronologicamente a produção artística de Rebolo em quatro fases: fase inicial - do início dos anos 1930 até o fim dos 1940 -, a segunda - do início de 1950 até a metade da década de 1960, a terceira - de meados da década de 1960 até início dos anos 1970 e a quarta - de 1970 a 1980.

unesp

O método escolhido para realizar essa investigação será a análise comparativa de algumas obras que compõem essas fases do artista.

Nas fontes bibliográficas pesquisadas pude verificar que diferentes críticos de arte mencionam a influência dos *Macchiaioli*[5] na fase inicial de Rebolo.[6] Pretendo mostrar essa influência através de uma análise comparativa de algumas obras desse grupo com algumas obras de Rebolo.

Entre 1940 e 1960, Rebolo fez várias paisagens do bairro Morumbi e dos arrabaldes da cidade de São Paulo. Analisando artigos de jornais, bem como depoimentos feitos por críticos e professores de arte em publicações e catálogos sobre Rebolo e Lasar Segall, constatei que os mesmos mencionam a influência de Paul Cézanne[7], de Lasar Segall[8] e de Marcelo Grassmann[9] em algumas dessas paisagens.

Tendo como ponto de partida os depoimentos desses professores e críticos de arte, pretendo analisar algumas obras dos artistas mencionados e de Rebolo que exemplifiquem mais claramente essas influências.

A análise das obras de Rebolo tem como objetivo verificar as cores, as linhas, as técnicas utilizadas e a simbologia dos elementos retratados. As análises das obras serão feitas a partir da aplicação dos conceitos desenvolvidos por Erwin Panofsky[10] sobre análise iconográfica e interpretação iconológica.

Uma vez que o método que utilizarei para esclarecer a questão principal deste trabalho se baseia em análise de obras de arte, fontes bibliográficas e obtenção de informações em entrevistas com pessoas que conviveram com

---

[5] Movimento inovador da pintura italiana formado pelos artistas Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, Adriano Cecioni, Silvestro Lega e Giuseppe Abbati em meados do século XIX.

[6] BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo:* do Grupo Santa Helena às bienais. São Paulo: Perspectiva, 1984. p.30. A influência do *Macchiaioli* na pintura de Rebolo e na de outros artistas do grupo Santa Helena é mencionada pela autora.

[7] AJZEMBERG, Elza. Catálogo da 8ª mostra do ciclo Momentos da pintura brasileira. Museu Lasar Segall, São Paulo, ago. 1985.

CAMPOS, Célia Lúcia R. T. P. *op. cit.*

BARROS, Regina Teixeira de. Rebolo - Análise da obra Paisagem do Morumbi. In: CICLOS DE PALESTRAS TERCEIRO MÓDULO: ANOS 40 - REPENSANDO A QUESTÃO MODERNA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, maio 2004.

[8] BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista.* São Paulo, Brasiliense, 1984.

[9] Rebolo conviveu com o artista Marcelo Grassmann nas décadas de 1950 e 1960 quando produziu uma série de xilogravuras e gravuras em metal.

[10] PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*, São Paulo, Perspectiva, 1982.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

Rebolo ou realizaram estudos sobre ele e sua obra, a abordagem em que melhor se enquadra esta dissertação é a fenomenológico-hermenêutica:

> Abordagens que utilizam técnicas não quantitativas. Privilegiam estudos teóricos e análise de documentos e textos." Suas propostas são críticas e geralmente têm marcado interesse de 'conscientização' dos indivíduos envolvidos na pesquisa e manifestam interesse por práticas alternativas. Buscam relação entre o fenômeno e a essência, o todo e as partes, o objeto e o contexto. A validação da prova científica é buscada no processo lógico da interpretação e na capacidade de reflexão do pesquisador sobre o fenômeno objeto de seu estudo. (Martins, 1994, p.26)

Com o intuito de atingir o objetivo citado, este trabalho se divide em seis capítulos:

1. Rebolo, da Mooca à Praça da Sé. Os primeiros anos do pintor na capital paulista. A década de 1920.

2. Rebolo, do Edifício Santa Helena ao Esplanada Hotel. O início do Grupo Santa Helena: os amigos, os críticos e a pintura da década de 1930.

3. A primeira fase reboliana: do início dos anos 1930 até o fim dos 1940. Análise das obras *Cena de jogo num bar*, 1938; *Capelinha*, 1943; *Bosque*, 1944 e *Paisagens com Porteira*, 1946. A influência do grupo Macchiaioli e de Cézanne.

4. A segunda fase reboliana: do início dos anos 1950 até a metade dos anos 1960. Análise das obras *Casario*, 1954; *Fachadas de Roma*, 1956; *Veneza*, 1958 e *Paisagem*, 1963. A influência de Marcelo Grassmann.

5. A terceira fase reboliana: de meados da década de 1960 até início dos anos 1970. Análise das obras *Marinha*, 1970; *Barra Funda*, 1967 e *Bois e coqueiros*, 1967. A influência de Lasar Segall.

6. A volta ao pincel e à estruturação formal da composição. Na década de 1970, após experimentar diversas técnicas e utilizar a espátula em vez do pincel, Rebolo volta a produzir obras semelhantes às do início de sua carreira. Análise das obras *Olinda*, 1974; *Ceará*, 1976 e *Paisagem com cavalos*, 1977.

No capítulo 6, a volta ao pincel e à estruturação formal da composição exemplifica a expressão *Anel Lírico* cunhada pelo poeta gaúcho Walmir Ayala (1933-1991) em seu artigo sobre Rebolo com o mesmo nome:

> Um correr de olhos sobre as obras de sua retrospectiva mostra a pincelada ingênua e curva dos anos 30, pouco a pouco invadida de uma névoa e de uma tendência à homogeneidade de massa cromática, com discreta geometrização do casario e do tronco. Depois a raspagem, gesto de

unesp

> inconformismo que também autoriza um grafismo espontâneo, em seguida um retorno ao toque mágico e diluído dos primeiros tempos. Um **anel lírico**. Fidelidade e inquietação. Rebolo está intato, surgindo sem feridas e sem engano, para reforçar esta visão da pintura brasileira naquilo que pode ter significado dentro e fora do nosso tumultuado mundo nacional. Estamos vivendo a hora da revisão, e isto é bom, porque só revisa quem tem resíduo. Nas uvas deste vinho, Rebolo é parte do melhor mosto. (Ayala, 1973.)

Walmir Ayala utiliza-se de um ícone, anel, para representar o percurso artístico de Rebolo, cuja produção inicial e final é marcada por obras muito semelhantes, formando, assim, um ciclo.

O título da dissertação *Rebolo: As Pedras e os Engastes do "Anel Lírico"* é uma metáfora fundamentada na célebre expressão "anel lírico" de Walmir Ayala: as *pedras* desse anel são as obras de Rebolo e os *engastes*, o contexto em que elas foram produzidas.

1

REBOLO, DA MOOCA À PRAÇA DA SÉ. OS PRIMEIROS ANOS DO PINTOR NA CAPITAL PAULISTA. A DÉCADA DE 1920.

1920. No mesmo ano em que Segall expõe suas obras no Museu Folkwang de Hagen, na Alemanha, Mário de Andrade colabora em Papel e Tinta, Ilustração Brasileira e Revista Brasil, e Sérgio Milliet chega ao Brasil após ter passado oito anos na Suíça e Rebolo joga futebol na Associação Atlética São Bento.

Quem poderia imaginar que essas personalidades se encontrariam no decênio seguinte para trocar idéias sobre arte?

A década de 1920 foi marcada por diversos acontecimentos políticos que tumultuaram o país. O descontentamento com a política e com a economia refletiram na Revolta do Forte de Copacabana, em 1922. Movimentos militares desencadearam na revolução de 1930, e o principal produto de exportação da época — o café —, sofria com a crise de 1929.

Um marco histórico dessa década foi a Semana de Arte Moderna de 1922 (figura 1.1). Esta manifestação conjunta em prol da arte moderna teve seu estopim no decênio anterior com as exposições da pintora Anita Malfatti. A primeira foi em 1914 e a segunda em 1917. Anita Malfatti resolve exibir, em 1920, sua terceira exposição. Esta, no entanto, não mostrou traços expressionistas que tanto tripudiaram na exposição anterior. O intento do ato de não usar o expressionismo se deve pura e simplesmente à sensível alma da artista em não tender a lado nenhum da época.

Dessa forma, iniciou-se a reunião de diversos grupos partilhando idéias novas que iriam refletir na realização da Semana da Arte Moderna, em 1922.

unesp



FIGURA 1.1
CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922, DE DI CAVALCANTI.

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, o Teatro Municipal de São Paulo serviu de palco para a realização da Semana da Arte Moderna, tendo como divulgadores Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Oswald e Mário de Andrade (compunham o alicerce do grupo) e outros. Antes desta data e impulsionados pelo movimento, em 1921, foram descobertos o escultor Victor Brecheret e o artista Emiliano Di Cavalcanti. Com isso, o jornal, *Correio Paulistano*, órgão de um partido político conservador, tomado pelo que estava por vir, abriu espaço em seus cadernos para a cultura.

Os modernistas buscavam colocar a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, ao mesmo tempo que pregava a tomada da consciência da realidade brasileira.

A Semana de Arte Moderna deve ser vista não somente como um movimento artístico, mas também como um movimento político e social.

> A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (Andrade, 1972, p. 42)

A Semana de 22 trouxe à tona não só transformações estéticas, mas também algumas reflexões sobre os problemas que a sociedade brasileira vinha enfrentando desde o final do século XIX. Essas reflexões estão presentes nos versos de Mário de Andrade em seu poema *Ode ao burguês.*

> Eu insulto o burguês! O burguês-níquel
> O burguês-burguês!
> A digestão bem-feita de São Paulo!
> O homem-curva! O homem-nádegas!
> O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
> é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
>
> Eu insulto as aristocracias cautelosas!
> Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!
> Que vivem dentro de muros sem pulos,
> e gemem sangue de alguns mil-réis fracos
> para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
> e tocam os "Printemps" com as unhas! (*Idem, Ibidem*)

Esses versos de Mário de Andrade condenam a alienação da burguesia empresarial. Essa burguesia era composta, na sua grande maioria, por cafeicultores que, para diversificar suas atividades, abriam nos centros urbanos indústrias têxteis, alimentícias, químicas, entre outras; além de investirem capital na construção de ferrovias que facilitavam a entrada e a saída de mercadorias.

A atividade industrial brasileira teve um grande crescimento durante a primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando a maioria dos bens industrializados, que anteriormente eram comprados no exterior, passou a ser produzida aqui.

A crescente expansão industrial nos grandes centros urbanos, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, atraiu grande quantidade de imigrantes. Esses imigrantes, na grande maioria europeus, se deslocavam de seus países de origem ou das fazendas de café, localizadas no interior dessas cidades, com o intuito de trabalhar nas novas indústrias ou no comércio.

Entre o final do século XIX e o início do XX entraram no Brasil cerca de 3 milhões de imigrantes europeus. Entre esses imigrantes estavam os espanhóis Francisco Rebollo Merguizo e Rosa Gonsales Rodriguez, os pais do futuro fundador do Grupo Santa Helena.

Deixando para trás a região de Andaluzia, os pais de Rebolo vieram morar em uma das 80 casinhas que formavam a vila dos espanhóis no bairro da Mooca, na rua Visconde de Parnaíba. A Mooca e o Brás eram os bairros mais populares da cidade, atraíam vários imigrantes pela facilidade de transportes e pelas oportunidades de trabalho. Foi ali, na Mooca, que nasceu Francisco Rebollo Gonsales, o quinto filho do casal (Mengozzi, 1980). Apenas entre os anos 1935 e 1936, quando começa a assinar sua primeiras telas, é que Rebolo exclui um "l" de seu sobrenome paterno.

Em 1910, Rebolo inicia seus estudos no Grupo Escolar da Mooca[1] e, como milhares de filhos de imigrantes operários, começa a trabalhar muito cedo para ajudar nas despesas do lar. O primeiro emprego de Rebolo é na

[1] O Grupo Escolar da Mooca, inaugurado em 25 de setembro de 1906, teve sua primeira instalação em uma propriedade alugada pelo Governo do Estado na rua da Mooca. Após várias reformas e mudanças no nome: EEPG Eduardo Carlos Pereira, 1946 e EEPSG Prof. Antonio Firmino de Proença, 1978; em 1996 passou a se chamar EE da Mooca e a funcionar na rua Itapira, 183.

unesp

fábrica de cigarros Sudam, depois, aos doze anos, passa a trabalhar como entregador de chapéus em uma loja da Ladeira São João, no centro da cidade. Aos catorze anos, Rebolo começa a ajudar seu irmão mais velho, José, no ofício de aprendiz de decorador de paredes.

> Minha vida era a vida dos garotos do meu bairro: pouca instrução e muito trabalho desde muito cedo. Aos catorze anos, sentindo-me homem e capaz de ganhar por meu próprio esforço e minha subsistência, entrei para uma oficina de decoração, levado pela atração que sempre tive pelas cores. Ali aprendi as primeiras noções de desenho e, paralelamente, a combinação das tintas no pincel. Fui vivendo, assim, tranqüilamente. (Mengozzi, 1981)

A oficina mencionada por Rebolo é a do decorador Gino Catani, que o contratou para ajuda-lo na decoração das igrejas Santa Ifigênia e Santa Cecília[2]. Entre 1915 e 1917, Rebolo passa a freqüentar a Escola Profissional Masculina do Brás (Lévay, 2003)[3], na rua Piratininga, nº 105, onde tem aulas de desenho com o professor José Barcchita.

Em 1917, Rebolo trabalha na decoração do Instituto Dante Allighieri e como de costume, durante o descanso, joga futebol com os companheiros de trabalho. Um deles, o então jogador de futebol Totó Dias, surpreendido com a habilidade de Rebolo, convida-o a jogar em seu time, o São Bento. Rebolo joga nesse time como semi-profisional até 1922, quando é contratado pelo Sport Club Corinthians. Obtendo fama com o apelido de "Formiguinha", por ter 1,60 m de altura, Rebolo, jogando como ponta-direita, entra para história do futebol quando participa da equipe que deu ao Corinthians o título de "Campeão do Centenário da Independência" (figura 1.2). Foi Rebolo quem elaborou a versão final do emblema do Corinthians em 1926 (figura 1.3).

> O distintivo corinthiano teve uma lenta, gradual e maravilhosa gestação. No começo, nem existia (...) para disputar o triangular que daria direito à entrada na Liga Paulista de Futebol, foram bordadas nas camisas as letras C e P, uma sobre a outra.
>
> Só em 1926 é que surge os remos, a âncora, e o círculo vira uma bóia. O toque final, como o distintivo é conhecido hoje em dia, ficou a cargo do ponta-direita campeão do Centenário de 1922, Francisco Rebolo Gonzalez, o admirável pintor Rebolo. (Kfouri, 1996, p. 109)

[2] A vida movimentada de um pintor de paisagens. *Correio Paulistano.* 15 jul. 1951.

[3] A Escola Profissional Masculina do Brás foi reformada e ampliada em 1934, durante a administração de Armando de Sales Oliveira, e teve seu nome mudado para Escola Técnica Getúlio Vargas em 1942, por ocasião da visita do presidente a essa instituição. Atualmente no antigo prédio da rua Piratininga, nº 105 funciona o SOS Criança. A Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas passou, em 1964, a funcionar na rua Clóvis Bueno de Azevedo, nº 70, no bairro do Ipiranga.

unesp



FIGURA 1.2
A BOLA DO JOGO E O TROFÉU DO TÍTULO DO CENTENÁRIO DE 1922.



FIGURA 1.3
CARTAZ COM EMBLEMA DO CORINTHIANS, DE REBOLO, EM 1926.

Rebolo permanece no seu time favorito até 1927, quando passa a jogar no Clube Atlético Ypiranga, até 1934. Nesse mesmo ano ele decide encerrar sua carreira como jogador de futebol para dedicar-se exclusivamente à pintura.

Mesmo quando jogava futebol, Rebolo não deixava de pintar e decorar paredes.

> "Nunca deixei de trabalhar com decoração durante todo o tempo em que joguei, pois naquela época era preciso ter uma profissão para se jogar futebol." (Penteado, 1978)

Em 1926, Rebolo casa-se com Antonia Vitale, filha de imigrantes italianos e troca o bairro da Mooca por um outro bairro operário da zona leste, o Brás. Nesse mesmo ano, ele abre um escritório na rua São Bento, onde passa a receber encomendas para seu trabalho de decoração. Um ano depois, nasce Armando, seu primeiro filho.

Em meados da década de 1920, enquanto Rebolo joga futebol e freqüenta as casas "chiques" de São Paulo para decorar as paredes com frisos no estilo *liberty*[4] (figura 1.4), seus futuros amigos, Sérgio Milliet e Mário de Andrade, decoram e criam versos e textos para freqüentar as conferências literárias que aconteciam na casa de Dona Olívia Penteado[5] e na Vila Kyrial, do senador Freitas Valle[6].

Em um depoimento que Rebolo faz, em 1976, sobre o futebol da década de 1920, podemos notar a distância que existia entre ele e a elite paulistana. Distância essa que se estreitava num campo de futebol daquela época e que desapareceria nos anos posteriores, quando Sérgio Milliet e Mário de Andrade passam a freqüentar seu ateliê no edifício Santa Helena.

> Naquele tempo de mocinho, lá pelos idos de 1920, eu ainda não sabia, mas ao me lembrar agora, reconheço que o que me atraiu para o esporte não foi o jogo em si mas as cores - as cores me fascinavam. Eram as senhoras em finas toaletes e grandes chapéus, pois o futebol era esporte de gente rica, os cavalheiros elegantes nas arquibancadas. O campo verde com as linhas brancas, o céu azul, tudo aquilo me fascinava, rapaz pobre da Mooca, pobre de tudo, de cores principalmente. (Abreu, 1976)

---

[4] O estilo *liberty* ou *floral* é como ficou conhecido o *Art Noveau* na Itália. Ele se apresenta como uma tendência arquitetônica inovadora do fim do século XIX; um estilo floreado, onde se destacam a linha curva e as formas orgânicas inspiradas em folhagens, flores, cisnes, labaredas e outros elementos.

[5] Dona Olívia Guedes Penteado, senhora de alto prestígio social, foi responsável pela abertura do "salon" modernista, que, com integrantes do movimento, iriam, mais tarde, encorajar a criação do Museu de Arte Moderna.

[6] CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial - Crônica da Belle Époque Paulistana.* São Paulo, Senac, 2001. Marcia comenta uma das cartas que Mário de Andrade envia a Sérgio Milliet em 1923: "Também, como tu, nada tenho escrito de artístico. Faço uma conferência literária para a Kyrial."

unesp

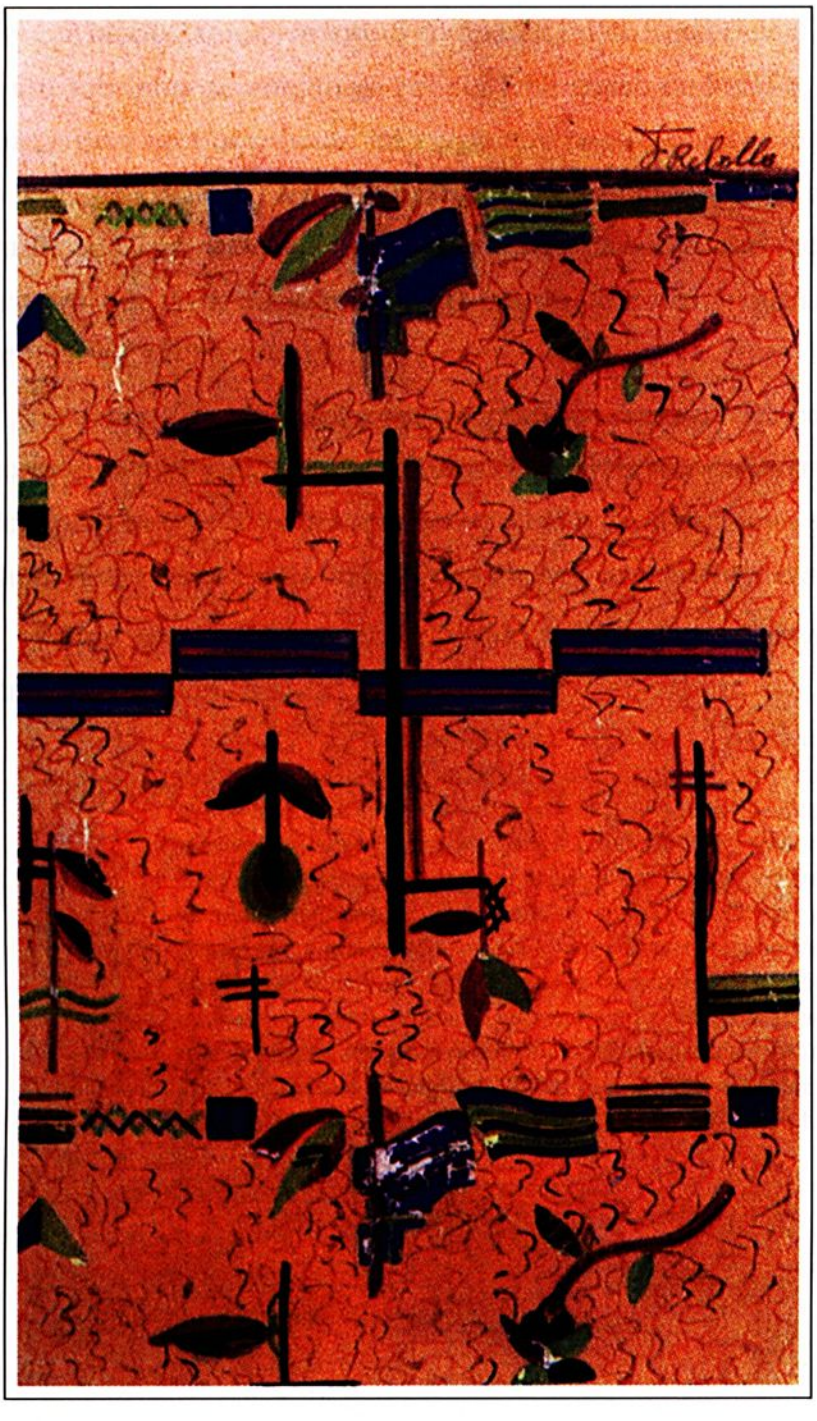


FIGURA 1.4
MOTIVO PARA DECORAÇÃO, DÉCADA DE 1920,
AQUARELA E LÁPIS, 26 X 15 CM
ASS. C.S.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

Como Rebolo se tornara popular com o futebol, suas encomendas aumentavam a cada dia. Como não conseguia dar conta de tanto serviço, empregou Mário Zanini, seu futuro companheiro no Santa Helena, Aldo Malogoli e um sobrinho de seu amigo Policci. Esse amigo de Rebolo, um intelectual que jogava no Corinthians, foi a primeira pessoa que o aconselhou a fazer pintura de cavalete. "Vendo meu trabalho, ele começou a me aconselhar que eu devia largar tudo para fazer pintura de cavalete; que meu trabalho era criativo; que tinha umas cores excepcionais. Tanto falou que acabou me convencendo!" (Penteado, 1978)

Rebolo, Zanini, Volpi e outros pintores decoradores costumavam encontrar-se com seus antigos e futuros clientes na escadaria da Catedral da Sé. Foi então que Rebolo, em 1933, teve a idéia de alugar uma sala no edifício Santa Helena, que ficava ao lado da Catedral, para facilitar esses encontros.

Uma das melhores descrições do edifício Santa Helena foi feita por Paulo Mendes de Almeida:

> Esse prédio era o de nº 43 (numeração antiga) daquela Praça: o Palacete Santa Helena, em cujo andar térreo se localizava o teatro e, depois, o cinema do mesmo nome, que em tempos fora o mais elegante da Cidade. Chamava-se "palacete" porque essa era a denominação que se dava aos prédios nobres, naqueles dias. Realmente, sua construção ostentava certo luxo e absoluto mau gosto, o mau gosto de então, com florões e estátuas esculpidas na fachada de pedra. Imenso para a época (sete andares no corpo principal), lá dentro, abrindo para longos corredores paralelos à rua, uma infinidade de compartimentos - o que terá, entre outros fatores, contribuído para que o prédio, em pouco tempo, perdesse a classe com que de início se apresentara. Foi no segundo andar que Rebolo e Zanini se instalaram, nas salas nº 231 e 233, respectivamente. (Almeida, 1976, p. 130)

unesp

2

REBOLO, DO EDIFÍCIO SANTA HELENA AO ESPLANADA HOTEL. O INÍCIO DO GRUPO SANTA HELENA: OS AMIGOS, OS CRÍTICOS E A PINTURA DA DÉCADA DE 1930.

Na década de 1930 a capital paulista foi marcada tanto pelas adversidades políticas quanto pelas grandes realizações no campo da cultura e educação. A Revolução de 1930 anunciava o fim das oligarquias e a conseqüente modernização do país. Começava a Era Vargas, período em que o gaúcho, Getúlio Vargas, esteve à frente do Executivo, entre 1930 e 1945. Nesses quinze anos, Getúlio, que havia chegado ao poder como líder da revolução, chefiou o governo provisório de 1930 a 1934 e encabeçou o Golpe de Estado no qual implantou a ditadura em 1937. Deposto em 1945, Getúlio volta ao poder em 1951, permanecendo até 1954.

Um dos grandes desafios do novo governo era a instrução pública. Ao longo da década de 1930, o Ministério da Educação e Saúde Pública, criado por Getúlio Vargas no primeiro ano de seu governo, conseguiu promover o florescimento de instituições científicas e educacionais. Entre 1930 e 1936, o ensino secundário havia aumentado o número de alunos de 40.000 para 160.000 (Azevedo, 1985, p. 109).

Em 1933, foi criada a Escola Livre de Sociologia e Política, destinada a formar técnicos em administração pública. Em 1934, Armando de Sales Oliveira, interventor do Estado, inaugurou a Universidade de São Paulo. Nesse mesmo período, a cidade presenciou uma realização urbanística notável, que testemunhava o seu processo de "verticalização". Marco disto foi a inaugura-

ção, em 1930, do edifício Martinelli, maior arranha-céu de São Paulo na época, com 30 andares e 130 metros de altura.

A crescente verticalização de São Paulo proporcionou a Rebolo e a outros pintores decoradores um aumento significativo de encomendas. Algum tempo depois que Rebolo havia alugado a sala no 231 no segundo andar do edifício Santa Helena, Mário Zanini, um outro pintor e decorador de paredes, que já havia trabalhado com Rebolo, passa a dividir a sala e o aluguel com ele.

Uma grande afinidade entre Rebolo e Zanini inicia-se aí. Nascido em 1907, Mário Zanini também é filho de imigrantes, seus pais são italianos, e morador de um bairro operário, o Cambuci. Aos 13 anos, ingressa no curso de pintura da Escola Profissional Masculina do Brás, concluindo-o em 1922, Rebolo também estuda nessa instituição em 1915 e permanece lá por dois anos. Logo que conclui o curso de pintura, em 1922, Zanini começa a trabalhar como letrista na Companhia Antártica Paulista. Em 1924, deixa a fábrica e ingressa no curso noturno de desenho e artes no Liceu de Artes e Ofícios, no qual diploma-se em 1926. Dois anos mais tarde, freqüenta por alguns meses o ateliê do professor alemão George Elpons (1865-1939)[1].

Trocando experiências e técnicas com seu amigo Zanini, Rebolo inicia-se como pintor de quadros. A partir de 1934, em diferentes momentos, outros artistas-artesãos começam a freqüentar o ateliê de Rebolo e Zanini, são eles: o bordador de tecidos Aldo Bonadei (1906-1974); o pintor de vagões ferroviários Clóvis Graciano (1907-1988); o italiano Fúlvio Pennacchi (1905-1992), chegou ao Brasil em 1929 e teve de trabalhar como açougueiro mesmo tendo cursado a escola de Belas Artes em seu país de origem; o aprendiz de ourives Manuel Martins (1911-1979); o professor de desenho Humberto Rosa (1908-1948); o torneiro Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972) e o pintor ornamental de paredes Alfredo Volpi (1896-1988).

Eles foram chegando ao Edifício Santa Helena para compartilhar salas, técnicas e experiências artísticas. Dessa maneira, começa a estruturar-se o grupo de

[1] Tadeu Chiarelli comenta: "Talvez o ateliê mais famoso naquela época tenha sido do pintor alemão George Fischer Elpons, pois ali estudaram artistas que mais tarde atuariam na renovação modernista e em outras tendências artísticas surgidas no Brasil, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Hugo Adami". (Chiarelli, 1995, p. 56)

unesp

amigos e artistas que, posteriormente, viria a ser chamado, por Mário Andrade, de grupo de artistas proletários[2] e posteriormente Grupo Santa Helena.

Em um depoimento de Rebolo, em 1975, para o jornal *Folha de S. Paulo*, o artista relata o início e o desenvolvimento do Grupo na década de 1930:

> Bem, nós éramos e ainda somos um grupo de pintores e amigos, que sempre consideramos a pintura como uma atividade que requer estudo, troca de experiências e um trabalho sério de ateliê. Pintávamos todos os dias, de tardezinha, ou então se desenhava modelo vivo, sempre depois de cada um ter se desobrigado das atividades "prá ganhar a vida", pois a pintura não rendia financeiramente. Nos fins de semana, eram as visitas aos arrabaldes, ao litoral ou a pequenas cidades do interior. Eram constantes as discussões sobre pintura, a apreciação dos trabalhos uns dos outros, e assim fomos nos desenvolvendo, quase num sistema de ajuda mútua. Foi uma época muito importante para todos nós do Grupo. Nos reuníamos desde 1935, e já em 1937, fomos convidados a participar do movimento chamado Família Artística Paulista e de outros movimentos que também agrupavam pintores para a realização de exposições, como o Salão de Maio.[3]

Como o próprio Rebolo afirma, eles se ajudavam mutuamente discutindo, apreciando e experimentando a pintura, que se transportava das paredes para os quadros.

Tendo uma pequena experiência prática com a pintura a óleo e com aquarela, posso imaginar as dificuldades que Rebolo e alguns de seus colegas tiveram na execução de suas primeiras obras. Da pintura de paredes e florões à tela há um longo caminho, cheio de obstáculos a percorrer. Entre esses "obstáculos" estão: a perspectiva, o volume, a intensidade das pinceladas, o equilíbrio da composição, a combinação das cores, as linhas, entre outros. Indubitavelmente, Rebolo e seus companheiros tinham muito o que discutir, aprender e ensinar. Um outro fator que também dificultava, mas que não impedia o desenvolvimento artístico dos componentes do Grupo, era a dificuldade financeira que enfrentavam no início dos anos 1930. Fúlvio Pennacchi comenta em uma de suas retrospectivas:

> Á noite, podíamos desenhar com modelos vivos, o que nos permitia pagar dividindo as despesas entre os freqüentadores, usando o modelo que estivesse à mão: quando não havia uma mulher que posasse, usávamos o homem da limpeza, o vendedor de jornais, ou nós mesmos. Isso durou cerca de cinco anos. (Pennacchi, 1980, p. 14)

A falta de condições financeiras para visitar museus ou freqüentar ateliês no exterior, a origem humilde e imigrante, o prazer da pintura pela pintura sem

---

[2] ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clovis Graciano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.10. São Paulo: USP, 1971.

[3] "Rebolo: do futebol à paisagem". *Folha de S. Paulo.* 7 set. 1975.

unesp

o compromisso de acompanhar as vanguardas ou os acadêmicos e a semelhança na formação artesanal são alguns dos motivos que uniram os componentes do Grupo Santa Helena e que os diferenciam dos modernistas de 1922.

Na década de 1930, a falta de recursos financeiros afetava diretamente os integrantes do Grupo Santa Helena e indiretamente os artistas vinculados à Semana de 1922. Havia uma longa distância entre o público e o artista, comercializar uma obra de arte naquele período era quase impossível, devido à falta de galerias, museus, exposições e publicações sobre arte. Um episódio que buscou proporcionar um estreitamento da distância entre o público e a arte moderna no Brasil foi a fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna — SPAM. A idéia nasceu de um pequenino grupo, do qual faziam parte: Gregori Warchavchik[4], Lasar Segall, Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Brecheret e outros.

Para aproximar o artista, e a arte, do público, através de exposições, concertos e reuniões literárias, a SPAM necesitava de uma sede social cultural.

(Almeida, 1973, p. 44) comenta que necessitando de fundos e da colaboração de artistas e amantes da arte para pôr em prática a idéia da sede social, os idealizadores da SPAM organizaram um baile carnavalesco, nos salões do Trocadero, denominado "Carnaval na Cidade de SPAM". Durante o baile, circulava pelo salão o jornal "A vida de SPAM", sob direção de Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado e Sérgio Milliet. Com a renda do baile, foi possível promover a divulgação do nome SPAM e realizar a instalação da sede cultural.

(Almeida, 1973, p. 55) ainda comenta que neste ínterim, realizou-se a 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM (figura 2.1), sob o comando de Paulo Prado, Lasar Segall, Mário de Andrade e do próprio Paulo Mendes de Almeida. Aberta em 28 de abril de 1933, a exposição atraiu um enorme e curioso público. Foi a maior exposição de arte moderna já realizada na América do Sul até então. A exibição tinha ao todo cem obras de pintores e escultores modernistas, divididas entre artistas nacionais e estrangeiros. Faziam parte

[4] O arquiteto Gregori Warchavchik, entre 1927 a 1928, construiu a primeira casa modernista em São Paulo — sua residência —, na Rua Santa Cruz, Vila Mariana.

unesp



FIGURA 2.1
CAPA DO CATÁLOGO DA 1ª EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA DA SPAM, 1933, DE LASAR SEGALL.

deste acervo, artistas como: Picasso, Léger, Dufy, Brancusi, Malfatti, Brecheret, Segall, Tarsila, Warchavchik, entre outros. Finalmente, em 16 de agosto de 1933, foi inaugurada a sede da SPAM. Esta, abrangia um amplo salão para a realização de exposições, ateliês e outras atividades relacionadas à cultura.

No final de 1933 ocorre na sede da SPAM, a 2ª Exposição de Arte Moderna, na qual são apresentadas obras de artistas radicados no Rio de Janeiro, tais como: Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Cecília Meireles (nesta época, ligada à arte e à literatura) e outros. Este acontecimento ficou marcado pelo enorme sucesso e pela divulgação da SPAM fora de São Paulo.

Devido aos gastos com a aquisição da sede, a SPAM não se encontrava muito bem financeiramente, logo, era necessário realizar uma segunda festa de Carnaval, que novamente ficou sob os cuidados gerais de Segall. Ao baile deu-se o nome de "Expedição às matas virgens da Spamolândia".

Com o pagamento concretizado das dívidas, foi necessário desfazer-se da sede para não implicar novamente em excessivas despesas. Do mesmo modo que Paulo Mendes de Almeida narra detalhadamente a criação da SPAM, ele também o faz quanto ao seu término:

> Mas, começam a surgir os desentendimentos, as dissidências internas (...). A 25 de novembro de 1933, Segall, desgostoso, se demitia da Comissão Executiva. Alguns meses mais tarde, Dona Olívia Guedes Penteado falecia. Dois rudes golpes que abalaram a estabilidade da SPAM. Nesse ambiente, nova diretoria se elegeu (...). Por falta de estímulo e de meios , (...), essa Diretoria nada pôde realizar, ou apenas isto: dois ou três meses mais tarde, a convocação da assembléia, em que se declarou extinta a Sociedade. (Almeida, 1976, p. 60)

Uma outra sociedade ocorreu paralelamente à SPAM, o Clube dos Artistas Modernos (CAM), que foi fundado em 1932, por Flávio de Carvalho.

De acordo com Paulo mendes de Almeida (1976, p. 77), a idéia de criar uma associação de artistas partiu de Flávio de Carvalho durante um chá em que estavam presentes Arnaldo Barbosa, Vittorio Gobbis e Paulo Mendes de Almeida. A idéia é aceita pelos companheiros de Flávio, que passam a se reunir e discutir com diversas pessoas antes de colocá-la em prática. Nessas reuniões preliminares, Flávio de Carvalho percebe que a associação que ele havia imaginado estava se tornando um tanto elitista e divergente de seu plano inicial. Dessa maneira, resolve criar um clube a parte, ao em invés de esperar os procedimentos que ocasionariam a criação da SPAM.

unesp

Flávio dispunha de um ponto a seu favor para a instalação da sede do clube: o seu próprio ateliê, situado no 1º andar do prédio da Rua Pedro Lessa, Santa Ifigênia, em São Paulo. Assim, em 24 de novembro de 1932 iniciava-se o CAM, tendo como presidente Flávio de Carvalho. Seu objetivo maior era defender uma arte socialmente engajada, pois temia que a SPAM tivesse um caráter demasiadamente elitista.

A forma como Flávio uniu as conferências, seguidas por debates, em um tom amigável e informal, incentivou as pessoas a freqüentar estas reuniões. Como conseqüência, o CAM tornou-se um ponto de encontro entre artistas, intelectuais e simpatizantes da arte moderna.

> Em pouco tempo, o CAM tornou-se um ponto obrigatório de encontro para quantos, na cidade, achavam-se de qualquer forma ligados à manifestações artísticas e intelectuais. (Almeida, 1976, p. 78)

Por volta de novembro de 1933, aproveitando o andar térreo do prédio, em que se instalara o clube, Flávio de Carvalho cria o seu "Teatro da Experiência", com espaço para acomodar 275 pessoas, e no qual é encenado o "Bailado do Deus Morto", uma peça composta por sambistas e pintores, dirigida por Flávio, o autor, e orientada por Osvaldo Sampaio. Esta estranha peça que misturava "fala, canto e dança" apresentava um levíssimo ar expressionista com certos sinais da tragédia clássica. O cenário era simbólico e o discurso era em tom declamatório, dirigido ao público. Características estas, avançadas para a época, mas que soavam como experimentação para o teatro.

O teatro pôde realizar três apresentações, até o momento em que a polícia, armada, apareceu e por ali permaneceu por meses, impedindo futuras exibições. Um grupo de intelectuais brasileiros, indignado com a atitude da polícia, fez um protesto em forma de abaixo-assinado. De acordo com Flávio de Carvalho, o texto do protesto foi o seguinte:

> Os abaixo-assinados, intelectuais, pintores, arquitetos, artistas, jornalistas, músicos, advogados, médicos, engenheiros, protestam contra o ato inominável de violência da polícia agindo por intermédio do delegado de costumes, Dr. Costa Neto, a fim de fechar o Teatro da Experiência, fundado com grandes sacrifícios. O Teatro da Experiência é apenas um laboratório para pesquisas teatrais e portanto é, como são todos os laboratórios, um estímulo ao progresso necessário ao nosso meio. (...) (Carvalho, 1939, p. 10)

Diversos nomes subscreviam o protesto, tais como: Caio Prado, Procópio Ferreira, Fernando de Azevedo, Oswald de Andrade, Mario Pedrosa, Menotti Del Picchia, Rubem Braga e outros. Atitude exemplar foi a de Paulo Prado, membro do Conselho Consultivo do Estado, na Interventoria Federal, que, ao

unesp

assinar seu nome nessa resolução, demonstrou como um intelectual vinculado à política e a amizades poderia apoiar a cultura.

A constante presença da polícia no clube incomodava o presidente Flávio de Carvalho e, tal como a SPAM, o CAM se extinguiria com a mudança da direção, em junho de 1934. Dias após o fechamento do clube, Flávio de Carvalho realiza sua 1ª exposição na Rua Barão de Itapetininga, São Paulo, com diversas telas e estilos compondo o salão. Desventurado, seu nome estava marcado pela polícia, que não poupou esforços em fechar a exposição e levar cinco de suas telas, então recuperadas após uma ação na Justiça. Contudo, a exposição permaneceu fechada, incorrendo em novo protesto.

A necessidade de os artistas criarem associações, clubes e núcleos para divulgar seus trabalhos e também para trocar experiências, técnicas e tendências de arte foi uma constante na década de 1930. Além do Grupo Santa Helena, da SPAM e do CAM, em 1935, um outro grupo constituído por artistas de origem simples surge no cenário paulista, o Grupo Seibi (Seibikai). De constituição restrita a pintores de origem japonesa, o Grupo Seibi, assim como o Santa Helena, se reunia para trocar informações, experiências e técnicas de pintura e também a divulgação de suas obras. Os fundadores desse grupo foram: Hajime Higaki, Shigeto Tanaka, Takahashi, Tamaki e Tomoo Handa. Dentre seus integrantes podemos citar: Flávio-Shiró, Manabu Mabe, Massao Okinaka, Shigeo Nishimura, Tadashi Kaminagai, Takeshi Suzuki, Tikashi Fukushima, Yoshiya Takaoka e Tomie Ohtake.

Neste mesmo ano em que o Grupo Seibi se formou, o Núcleo Bernardelli (figura 2.2), que vigorava no Rio de Janeiro desde 1931, começou a se dispersar. Os integrantes desse núcleo também eram, na maioria, oriundos de camadas médias da sociedade e tinham como metas a renovação do ensino de arte para o aperfeiçoamento técnico e a profissionalização do artista. Além disso, buscavam a democratização do acesso ao Salão Nacional de Belas Artes. Sem recursos financeiros, o grupo instalou-se em 1931 nos porões da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), de onde foi expulso em 1935, por pressão dos grupos acadêmicos. O Núcleo funcionava como um ateliê livre e teve como um de seus integrantes mais notórios o pintor José Pancetti. Durante sua existência, o Bernardelli realizou quatro mostras: em 1932, na Socie-dade Rio-Grandense de Cultura do Rio de Janeiro; em 1933, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro; em 1934 e 1935, nas dependências da ENBA. A partir de 1935, pela falta de uma sede, iniciou-se

unesp



FIGURA 2.2
EMBLEMA DO NÚCLEO BERNARDELLI.

um processo de dispersão de seus integrantes que culminou com a extinção do núcleo em 1942.

Os artistas que não seguiam os padrões impostos pela Sociedade de Belas Artes e optavam por uma pintura mais livre e moderna eram marginalizados, tanto por parte do público, acostumado com obras figurativas que seguiam os padrões acadêmicos do século XIX, como também pelos críticos dos Salões Oficiais, que consideravam os artistas modernos muito vanguardistas. Os santelenistas começam a mudar essa situação quando passam a freqüentar as Comissões de Organização da Sociedade Paulista de Belas Artes e conseguem eleger para essas comissões membros mais moderados e defensores do modernismo. Em 1936, esta Sociedade se transforma em órgão sindical, e no ano seguinte, já reconhecido pelo Ministério do Trabalho, passa a ser denominado Sindicato dos Artistas Plásticos e Compositores Musicais (figura 2.3). Rebolo relata esse acontecimento com grande orgulho:

> Foram muitas as lutas. Uma das principais foi a que provocou o reconhecimento, em todos os setores da população, da importância da arte moderna, que até começos da década de 40 ainda não era vista com bons olhos. Lutamos, também, por uma atitude profissional do artista: transformamos a Associação de Bela Artes em denominado Sindicato dos Artistas Plásticos e Compositores Musicais e tentamos aglutinar os artistas em torno da defesa de seus interesses (...) Eu sempre achei que o artista, como todo profissional digno, deve viver de seu trabalho e poder dedicar-se a ele integralmente. (Oliveira, 1973, p. 5)

A partir dessas transformações no cenário artístico brasileiro, os integrantes do Santa Helena passam a expor suas obras nos salões organizados por esse sindicato. Esses salões anuais vigoraram entre 1937 e 1949.

Já em 1936, Rebolo expõe pela primeira vez no 4º Salão Paulista de Belas Artes, no qual é premiado com medalha de ouro. Neste mesmo ano também participa do Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro e obtém a medalha de bronze. Daí em diante, ele e os demais componentes do Grupo Santa Helena aumentam suas participações nas exposições coletivas, que passaram a acontecer com mais freqüência na segunda metade da década de 1930.

O ano de 1937 foi marcante para o cenário político e artístico no Brasil, é em novembro deste ano que se instaura o Estado Novo e que passa a vigorar a nova Constituição, elaborada pelo então ministro da justiça, Francisco Campos. Com a abolição dos partidos políticos e do Parlamento, Getúlio Vargas

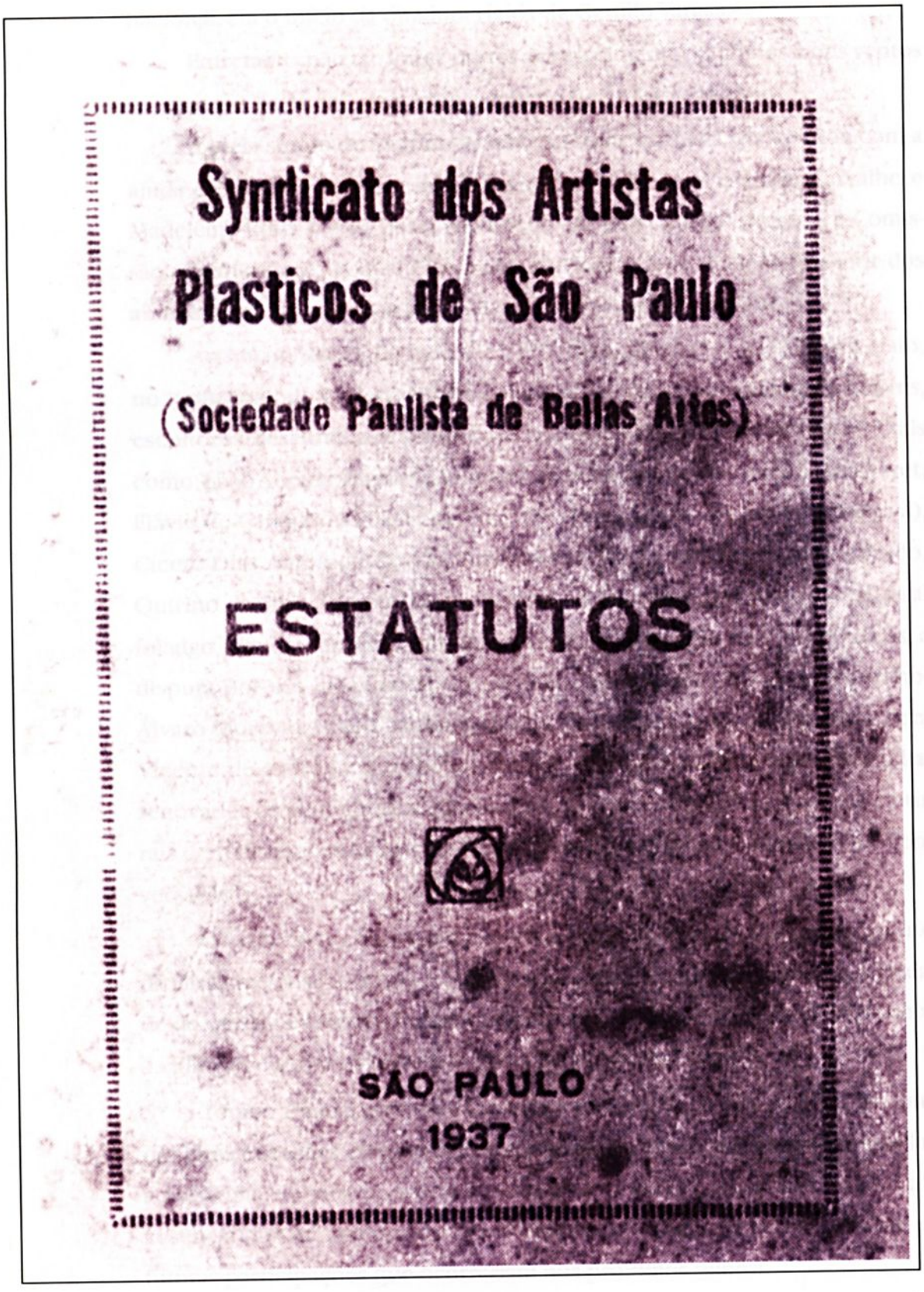


Figura 2.3
Capa do Impresso dos Estatutos do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, 1937.

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA

e o Exército passam a ser as duas forças dominantes no cenário político nacional, era o início da ditadura rígida de Getúlio Vargas.

Entretanto, não tão longe destes acontecimentos políticos, bons ventos sopravam a favor das artes, com a criação do 1º Salão de Maio.

A idéia surgiu de Quirino da Silva, pintor e cronista, que contou com a ajuda de Geraldo Ferraz, Paulo Ribeiro de Magalhães, Flavio de Carvalho e Madeleine Roux para o desenvolvimento do tema. Logo, formaram a Comissão Organizadora, da qual Flávio não participou, por ainda se ressentir dos aborrecimentos passados no CAM, preferindo ajudar por fora.

Assim, no dia 25 de maio de 1937, inaugurava-se o 1º Salão de Maio, no "grillroom" do Esplanada Hotel, no qual participavam somente pintores, escultores, desenhistas e gravadores nacionais ou que aqui residissem, tais como: Livio Abramo, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Flávio de Carvalho, Ernesto de Fiori (1ª aparição em uma mostra coletiva), Cícero Dias, Antonio Gomide, Candido Portinari, Lasar Segall, Carlos Prado, Quirino da Silva, Tomoo Handa e outros. A repercussão artística e cultural foi algo fora do comum, tanto que durante a realização das conferências, a disputa por um lugar vazio era acirrada. Discursaram Flavio de Carvalho, Álvaro Moreyra, Julieta Bárbara, Carlos Pinto Alves, Irene de Bojano e Vera Vicente de Azevedo. Recebeu merecido destaque, Anton Giulio Bragaglia, renovador da cenografia moderna, por discorrer sobre dois assuntos culturais de relevante interesse "As Tendências Modernas na Cenografia" e "Conversação".

O êxito deste salão contou com a atuação de duas personagens: Quirino da Silva, que buscou apoio e colaboração da sociedade, mostrando a seriedade do evento; e Geraldo Ferraz, crítico, que divulgou diversas matérias sobre a exibição e sobre os trabalhos que ali seriam expostos.

Tomoo Handa, imigrante japonês e integrante do Grupo Seibi, foi uma das raras exceções de pintores da classe média baixa que foram convidados a participar do salão. A artista e pesquisadora de arte, Alice Brill, explicita a ausência dos integrantes do Santa Helena no 1º Salão e comenta sobre as futuras participações que ocorreriam nos próximos salões:

> Com o advento do I Salão de Maio, em 1937, os modernistas tendem a abandonar, quase que totalmente, os Salões oficiais acadêmicos. No entanto, os artistas proletários do Santa Helena não foram convidados a expor suas obras neste I Salão de Maio, cujos organizadores — Flávio de Carvalho, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz — excluíram, com raríssimas exceções,

unesp

> dentre os expositores, os artistas pertencentes às profissões artesanais, ao operariado ou aos setores da classe média baixa. Surgem opiniões dissidentes com relação a estes critérios, tendo como conseqüência a participação parcial dos santelenistas no II Salão de Maio em 1938, e uma participação maciça no terceiro e último Salão de Maio, realizado no segundo semestre de 1939. (Brill, 1984, p. 41)

Como acontecera com Anita Malfatti em 1917, o 1º Salão de Maio reabrira uma antiga discussão, na qual os pintores acadêmicos possuíam a Escola de Belas Artes e um respectivo salão, além de dominarem inteiramente o mercado das artes. Logo, havia pouquíssimo espaço para os modernistas. No entanto, este era o ponto que impulsionava os organizadores a realizar o 2º salão.

Em vista disso, a comissão organizadora, agora reunida por Odete de Freitas, Geraldo Ferraz, Paulo Ribeiro de Magalhães e Quirino da Silva, realizou o 2º Salão de Maio (figura 2.4), no mesmo local do anterior, em 27 de junho de 1938. Flávio de Carvalho continuou a prestar auxílio, preferindo que seu nome não ficasse em destaque na exibição. No entanto, o auxílio prestado por Flávio foi de vital importância para a exposição, uma vez que, com sua ajuda, foi possível a vinda de surrealistas e abstracionistas ingleses, fato que enriqueceu surpreendentemente o salão.

Dos artistas estrangeiros, faziam parte: A. Cironi, Ben Nicholson (já famoso na época por possuir trabalhos em diversos museus de renome), Geoffrey Graham, W. S. Haile, entre outros ingleses, e dois respeitáveis mexicanos, Leopoldo Mendez e Díaz de Leon. Entre os artistas nacionais ou os que aqui residissem, estavam: Guignard, Alfredo Volpi, Antonio Gomide, Carlos Prado, Cicero Dias, Di Cavalcanti, Ernesto de Fiori, Flávio de Carvalho, Lasar Segall, Odete de Freitas, Oswald de Andrade Filho, Quirino da Silva, Rebolo Gonsales, Tarsila, Brecheret e outros. A exposição foi seguida por conferências sobre diversos assuntos, nas quais discorreram o Ministro de Cuba, Hernández Catá, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Carlos Pinto Alves, Anibal Machado, Dias da Costa, e outros.

O 2º Salão de Maio obteve um nível de enriquecimento em todos os setores. Progresso este, alcançado novamente pelas ações de Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e certamente, Flávio de Carvalho.

Depois de comprovado o inigualável sucesso dos dois salões anteriores, havia indícios de que estas exibições anuais teriam continuidade. Realmente, uma vez mais foi realizado um novo salão, para então, não mais se

unesp

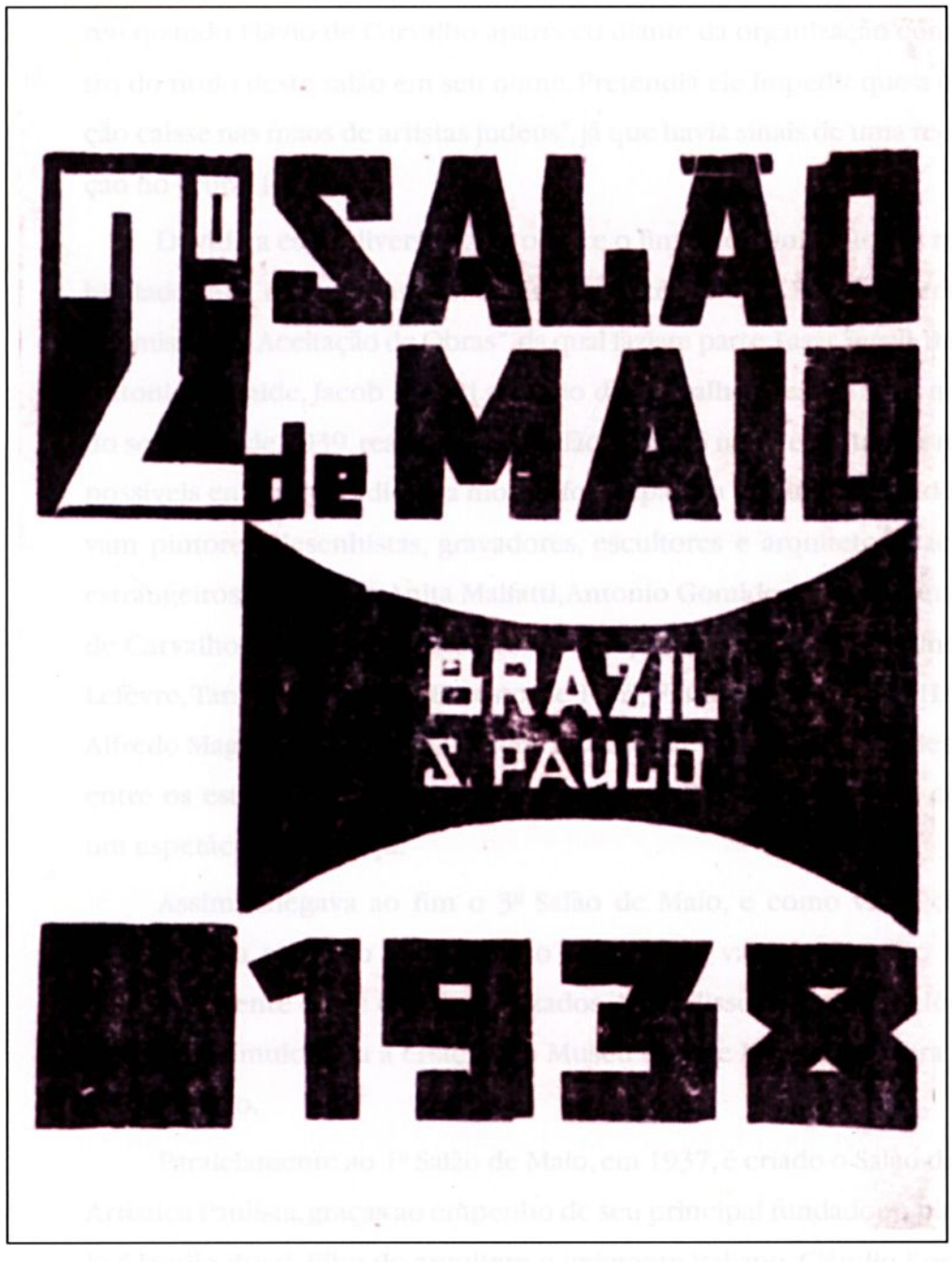


FIGURA 2.4
CAPA DO CATÁLOGO DO 2º SALÃO DE MAIO,
SÃO PAULO, 1938.

repetir. A não continuidade deveu-se ao fato de os três integrantes da organização, Flávio de Carvalho, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz não se entenderem mais.

O episódio que culminou na extinção do Salão de Maio, em 1939, ocorreu quando Flávio de Carvalho apareceu diante da organização com o registro do título deste salão em seu nome. Pretendia ele impedir que a organização caísse nas mãos de artistas judeus[5], já que havia sinais de uma reorganização no grupo fundador.

Devido a essas divergências, ocorre o fim da organização, e a responsabilidade total desta é transposta inteiramente a Flávio. Forma-se então uma "Comissão de Aceitação de Obras", da qual faziam parte: Lasar Segall, Brecheret, Antonio Gomide, Jacob Ruchti e Flávio de Carvalho. Desta forma, no segundo semestre de 1939, realiza-se o 3º Salão de Maio na galeria Itá. Por receio de possíveis entraves jurídicos, a mostra foi amparada por um advogado. Figuravam pintores, desenhistas, gravadores, escultores e arquitetos, nacionais e estrangeiros, tais como: Anita Malfatti, Antonio Gomide, Di Cavalcante, Flávio de Carvalho, Rebolo Gonsales, Lasar Segall, Oswald de Andrade Filho, Renée Lefèvre, Tarsila, Brecheret, Ernesto de Fiori, François de Martyn, Hans Erni, Alfredo Magnelli, Alexander Calder e outros. Estes dois últimos se destacaram entre os estrangeiros. Como de costume, realizaram-se palestras, debates e um espetáculo de dança.

Assim, chegava ao fim o 3º Salão de Maio, e como visto, o último. Embora esta exibição tenha tido o seu devido valor, o 2º salão imperou definitivamente entre os três realizados. Além disso, esses três salões serviriam de estímulo para a criação do Museu da Arte Moderna e para a Bienal de São Paulo.

Paralelamente ao 1º Salão de Maio, em 1937, é criado o Salão da Família Artística Paulista, graças ao empenho de seu principal fundador o pintor Paulo Cláudio Rossi, filho do arquiteto e imigrante italiano, Cláudio Rossi.

Paulo Rossi Osir, o nome Osir fora adicionado por questões de sua crença em numerologia, nasceu em São Paulo, em 1890 e com apenas dois anos de

---

[5] De acordo com Paulo Mendes de Almeida, é publicado pela imprensa em 28 de abril de 1939 o depoimento de Geraldo Ferraz: "Depois da realizacão do 2º Salão de Maio, e sem que ninguém o pedisse, Flávio de Carvalho apareceu com o registro do título Salão de Maio. Visava, dizia ele, a impedir que a organizacão caísse nas mãos do Ghetto, ou seja, dos artistas judeus." (Almeida, 1976, p. 106)

idade é enviado para a Europa a fim de receber seus estudos de acordo com os moldes europeus. Em 1916, diploma-se arquiteto pela Real Academia de Bolonha. Ao longo dos quase quarenta anos em que viveu na Europa, Paulo Rossi teve a oportunidade de aprimorar sua técnica e conhecer de perto as obras dos grandes mestres do passado. Estudou na Academia de Brera, na Itália, aprendeu aquarela, gravação e água-forte na Inglaterra, e freqüentou ateliês em Paris, onde entrou em contato com as correntes estético-artísticas que vigoravam naquele período.

Voltando definitivamente para o Brasil em 1927, Paulo Rossi Osir, então um homem culto e com ótima formação acadêmica, traz para o Brasil tendências impressionistas e pós-impressionistas, além de conhecimentos de cubismo. Em novembro de 1932, participa da criação e organização da Sociedade Pró-Arte Moderna de São Paulo, a SPAM (mencionada anteriormente neste capítulo).

Com a dissolução da SPAM, em 1934, Rossi Osir passa a promover reuniões em seu apartamento da Alameda Barão de Limeira, que congregavam tanto os artistas oriundos das camadas mais altas, como os integrantes do Grupo Santa Helena. Nesses encontros, surge a idéia da Família Artística Paulista (FAP): um grupo que não fosse excessivamente moderno, nem tampouco acadêmico. A FAP, criada em 1937, por Rossi Osir e Waldemar da Costa, teve como núcleo central aqueles que na época eram considerados acadêmicos pelos modernistas e futuristas pelos acadêmicos: os santelenistas. Com uma breve duração de três anos, a FAP dissolve-se logo após sua terceira e última exposição, realizada no Rio de Janeiro, em agosto de 1940. Neste mesmo ano Rossi Osir inaugura a Osirarte, ateliê-oficina especializado na criação e fabricação de azulejos artísticos. A Osirarte empregou alguns artistas santelenistas, como Volpi e Zanini, e tinha como um de seus objetivos atender a uma grande encomenda de painéis de azulejos para o prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde, hoje denominado Palácio Gustavo Capanema (Rua Graça Aranha-Centro/ Rio de Janeiro-RJ), em construção na época. Além desses painéis gigantes, a Osirarte produziu centenas de painéis de pequeno porte para decorar residências, estabelecimentos comerciais e instituições. Com a morte de seu fundador, em 1959, a Osirarte não conseguiu meios para manter suas atividades e acabou fechando.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

Graças a Paulo Rossi Osir, A Família Artística Paulista realiza sua primeira mostra inaugural em novembro de 1937 (figura 2.5), no mesmo local escolhido pelos organizadores do 1º Salão de Maio, o *grillroom* do Hotel Esplanada. Com exceção de Alfredo Rullo Rizzotti, todos os integrantes do Grupo Santa Helena participaram dessa mostra.

Infelizmente, essa primeira mostra não obteve repercussão entre a crítica e o meio artístico, como narrou Paulo Mendes de Almeida:

> Pois a verdade é que a 1ª Exposição da Família, que constitui a primeira chance que tiveram de se apresentar na área modernista, passou quase em brancas nuvens. Os modernistas não lhes davam atenção, por julgá-los acadêmicos; e os acadêmicos os desprezavam, como heréticos, futuristas... Situavam-se, assim, entre dois fogos. (Almeida, 1976, p. 16)

É por ocasião da Segunda Exposição da Família Artística Paulista (figura 2.6), realizada em 1939 no subsolo do prédio do Automóvel Clube, na rua Libero Badaró, que Mário de Andrade tomaria conhecimento da obra de Rebolo. Após a exposição, o autor de *Macunaíma* escreve um artigo para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em que Rebolo recebe uma das críticas mais importantes de sua vida:

> "(...) Rebolo, tanto pelas suas naturezas-mortas como pelas suas paisagens, é um ótimo artista. Além das qualidades técnicas muito seguras, sabe revelar uma alma bem caracterizada, suave e cheia de delicada poesia." (Andrade, *apud* Oliveira, 1974)

Nesse mesmo artigo, Mário escreve:

> Esta Paulista Família, de 1939, graças a influência de Paulo Rossi Osir no meio artístico paulista, sobretudo entre os artistas-artesãos, a preocupação com o aspecto técnico-artesanal da pintura foi devidamente recolocada nas discussões do movimento modernista: como interface necessária à pesquisa estético-formal — e não mais o seu oposto —, fundamental ao pleno desenvolvimento da arte moderna brasileira.

O empenho de Paulo Rossi Osir fez com que a arte dos santelenistas chegasse aos olhos de Mário de Andrade e posteriormente aos de Sérgio Milliet. A participação dos santelenistas nos salões da FAP e nos dois últimos Salões de Maio foi o primeiro passo para a divulgação de uma arte que, como uma metalinguagem, retratava o dia-a-dia de pessoas simples e batalhadoras que viviam nos arrabaldes da cidade de São Paulo. A paisagem, a figura humana, o cotidiano dos bairros da periferia, das cidades do interior e do litoral paulista são alguns temas predominantes nas obras santelenistas. Rebolo e seus companheiros se mantinham fiéis ao universo a que pertenciam, dife-

unesp



FIGURA 2.5
CAPA DO CATÁLOGO DA I EXPOSIÇÃO DA FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA (INICIALMENTE CHAMADA GRUPO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS).
SÃO PAULO, 1937.

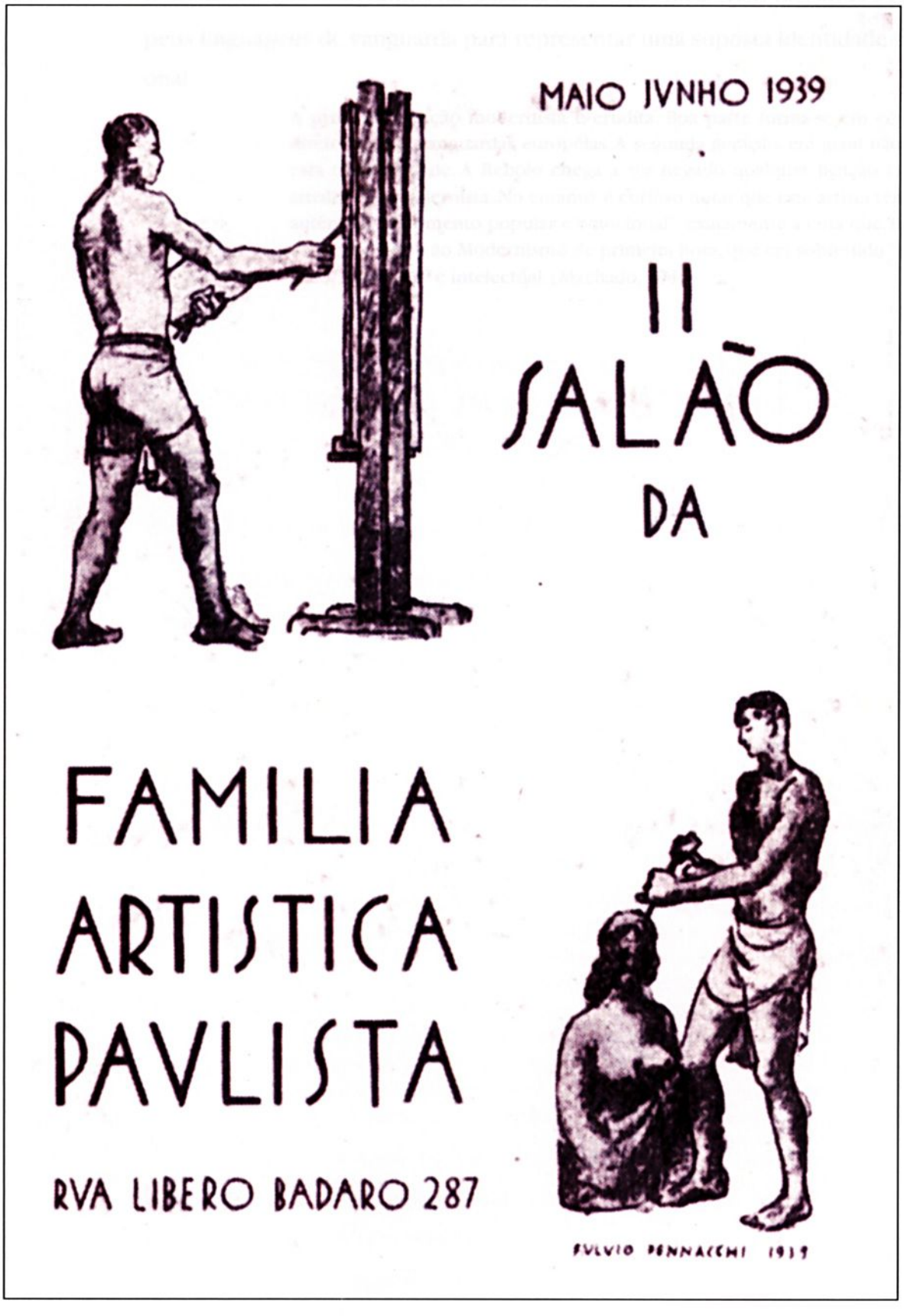


FIGURA 2.6
CAPA DO CATÁLOGO DA II EXPOSIÇÃO DA FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA, SÃO PAULO, 1938.

rentemente dos integrantes da Semana de 22 que buscavam nos ateliês europeus linguagens de vanguarda para representar uma suposta identidade nacional.

> A primeira geração modernista é erudita. Boa parte forma-se em contato direto com as vanguardas européias. A segunda geração, em geral não tem esta oportunidade. A Rebolo chega a ser negado qualquer ligação com a atualização modernista. No entanto, é curioso notar que este artista tem um autêntico "sentimento popular e emocional", exatamente a cota que, inegavelmente faltou ao Modernismo de primeira hora, que era sobretudo "civilizado", "citadino" e intelectual. (Machado, 1944)

3

A PRIMEIRA FASE REBOLIANA: DO INÍCIO DOS ANOS 1930 ATÉ O FIM DOS 1940

3.1 ANÁLISE DA OBRA *CENA DE JOGO NUM BAR*, 1938

A criação do Sindicato dos Artistas Plásticos e a participação de Rebolo e seus companheiros nos salões de arte, que aconteceram na segunda metade da década de 1930, contribuíram para que eles tivessem um maior contato com outros artistas. O acesso às obras de Lasar Segall, Paulo Rossi Osir e Vitorio Gobbis trouxe aos santelenistas um aprimoramento da técnica e do uso das cores. Esse fato é descrito por Mário de Andrade em seu célebre artigo escrito para o jornal *O Estado de S. Paulo,* após sua visita, em 1939, ao 2º Salão da Família Artística Paulista:

> O problema da pintura, graças a esses três exemplos vivos, principiou preocupando os moços pintores de São Paulo, e foi recolocado no seu exato lugar técnico-estético. Era preciso compor o quadrado da tela; era preciso ligar uma cor à sua vizinha; era preciso pincelar diferentemente a representação de uma pluma de ave e de uma pele de maçã; era preciso não confundir pintura com assunto nem a beleza com o decorativo das cores bonitas etc. E é desse exemplo vivo e quotidiano que a pintura nova de São Paulo tirou o melhor da sua expressão atual, expressão que ninguém pode revelar melhor que esta Família Artística Paulista. (Andrade, *apud* Almeida, 1976, p. 123)

As constantes reuniões dos santelenistas passaram a atrair outros artistas e críticos às salas transformadas em ateliês no Edifício Santa Helena. Um desses críticos foi Sérgio Milliet, que em uma de suas visitas ao Santa Helena se deparou com a tela de Rebolo *Cena de jogo num bar*. No instante em que viu a tela, Milliet não se conteve em sua curiosidade e perguntou a Rebolo: "Então, Rebolo, você gosta de Cézanne?" Rebolo pensou, pensou... e respondeu: "Cézanne? Onde é mesmo que ele mora?"

Esse diálogo entre Milliet e Rebolo entrou para a história do Grupo Santa Helena e ficou imortalizado por Olívio Tavares de Araújo em seu curta-metragem sobre Rebolo, "Anel Lírico". Não era, e até hoje não é, muito comum registrar numa pintura brasileira um jogo de cartas, cena um tanto vernácula dos bares populares que se encontravam no caminho de Rebolo entre a Praça da Sé e o bairro da Mooca.

Sérgio Milliet perguntou sobre Cézanne porque conhecia as obras desse pintor em que são retratados jogadores de cartas e, conseqüentemente, imaginou que Rebolo tivesse se inspirado nesses motivos para compor sua tela. Além disso, o crítico, com sua acuidade visual, provavelmente notou na obra de Rebolo uma tendência à geometrização das formas, característica marcante na obra de Cézanne, que proferiu a célebre frase: "Veja na natureza o cilindro, a esfera e o cone." Essa tendência a geometrizar é mencionada pela professora e crítica de arte Elza Ajzenberg:

> Desde os primeiros trabalhos, até a última fase, Rebolo mostra aguda sensibilidade na composição de suas obras equilibradas, como se seguisse um esquema secreto, preconcebido. São constantes, desde o começo de sua carreira, o esquema triangular e o aparecimento e três elementos em destaque como: um conjunto de árvores, uma estrada, um morro ou árvores; pessoas ou animais e as suas famosas casinhas de telhado de duas águas. Esta tendência de organizar as composições chega a competir, em certas ocasiões, com a espontaneidade que caracteriza seu temperamento. A tendência a geometrizar faz com que Milliet pergunte pela influência de Cézanne (...). (Ajzenberg, *op. cit.*, p. 11)

Se Rebolo conhecia a obra de Cézanne ou não, é uma questão secundária, ele poderia ter visto reproduções dessas obras em algumas das publicações de arte que começavam a circular no meio artístico, essas publicações eram trazidas da Europa por artistas que tinham a oportunidade de estudar lá.

É importante salientar que Rebolo retratou nessa obra uma cena que até hoje é típica dos modestos bares localizados nos mais variados bairros paulistanos. Além desses jogadores de cartas, ele também retratou senhoras tagarelando com suas comadres pelas ruas, mulheres lavando roupas nas vilas de imigrantes, trabalhadores esperando o trem, entre outras cenas pertinentes a sua realidade.

Ao transferir esses episódios para a tela, Rebolo passa a exercer a função de repórter:

> Transforma-se em repórter e procura traduzir em cores sombrias e formas simples o ambiente freqüentado por populares que procuram passar o tempo jogando cartas ou observando o jogo. Não há por parte de Rebolo a

> preocupação da denúncia, como nos trabalhos de Portinari; entretanto, a solidão colocada na tela chega, sem dúvida, ao espectador. (*idem. ibidem.*)

Ainda sobre a obra, a professora Lisbeth Rebollo, em uma entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, comenta: "Há trabalhos peculiares como *Cena de jogo num bar* (1938), que fez parte de sua primeira individual, em 1944, pertenceu a Sérgio Milliet, depois a Ciccilo Matarazzo, sendo doada por este ao MAC". (Moraes, 2002)

Ao fazermos uma comparação entre a obra de Rebolo e a de Cézanne, podemos notar mais diferenças do que semelhanças.

Jogadores de cartas de Paul Cézanne é uma série composta de cinco telas. A professora da Academia de Belas Artes de Roma, Maria Tereza Benedetti, descreve e analisa esta série em seu livro sobre o pintor:

> A série de pinturas mais importante que elevou elementos pictóricos a um nível simbólico foi 'Jogadores de Cartas', cinco telas nas quais Cézanne executou numerosos estudos de figuras individuais. De acordo com Paul Alexis, Cézanne teve como modelos para esses trabalhos alguns camponeses da propriedade *Jas de Bouffan*[1] e para os cenários utilizou casas de fazendas da região.
>
> A versão da tela 'Jogadores de Cartas' da *Barnes Foundation*, com cinco figuras, é a maior tela de Cézanne, perdendo apenas para "As Grandes Banhistas", com a qual ele compartilha nuanças azuladas que conferem valores simbólicos ao espaço e também às figuras. Essa versão é considerada a mais próxima de uma pintura de gênero, devido a grande riqueza de detalhes narrativos, mas essa opinião é desmentida pela monumentalidade e a cor, que não têm nada de naturalístico.
>
> Após a segunda versão com quatro figuras, do *Metropolitan Museum of Art*, foram feitas outras três com apenas duas figuras.
>
> Os camponeses na versão da *Barnes* posaram separadamente para a pintura e foram incorporados a uma tela maior. Mas Cézanne não estava nenhum pouco interessado na arte retratista aqui, embora as figuras apresentem suas individualidades e sempre tendemos a atribuir personalidades a elas, é certo que elas foram escolhidas para transmitir objetivos universais de forma e expressão.
>
> A falta de profundidade, os poucos elementos no plano de fundo e a perspectiva irregular da mesa destacam os jogadores envoltos em vestimentas com dobras rígidas e volumosas que são acentuadas pelos grandes ombros arredondados e mãos desajeitadas em uma maneira singular e magníloqua.
>
> Enquanto a figura que está em pé parecer ter menos espacialização e ser absorvida pela parede, as demais, incluindo a criança com uma bela face oval, são sólidas e pesadas. Apesar da sobriedade das figuras, a cor aplicada por pinceladas de uma maestria regular impõe uma grande unidade à tela.
>
> Em 'Jogadores de Carta' com quatro figuras, Cézanne dispensou o tabuleiro do jogo, elemento colorido e decorativo na versão anterior que proporcio-

[1] O *Jas de Bouffan* era um enorme solar do século XVIII, nos arredores de Aix-en-Provence, que ficou em posse da família Cézanne até 1899.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

> nava um foco maior ao jogo. Mas no geral, esse trabalho não está no mesmo nível do outro, no qual a presença da criança é utilizada para intensificar a gravidade do mundo silencioso dos adultos que estão intensamente concentrados em seu jogo em um ambiente fechado. Este tema tem famosos procedentes e até foi adotado por artistas impressionistas como Caillebotte. No caso de Cézanne, a fonte mais óbvia foi a dos irmãos Le Nain, tela mantida pelo Museu Granet em Aix. Ele se apropriou dos protótipos do passado, eliminando as conotações interpretativas imediatas (como Chardin havia feito antes dele) e quaisquer propósitos categóricos naturalistas criando, dessa maneira, um novo gênero de pintura.
>
> Nas três versões com dois jogadores, os homens que aparecem de perfil são colocados em lugares opostos da mesa, o cenário fica mais limpo quando Cézanne elimina os acessórios em favor da essencialidade (...). O arranjo frontal, dominado pelas figuras, é articulado em uma conformidade harmoniosa com baixas tonalidades no fundo, enquanto a estrutura da toalha de mesa prevalece com suas pregas delineadas imperiosamente. Esta imagem enigmática, que já foi analisada detalhadamente tantas vezes mantém sua qualidade impenetrável.
>
> Contemplação, concentração e essencialidade convergem para criar um equilíbrio indestrutível. Muito tem se discutido sobre o contraste das expressões dos homens, um resguardado e outro mais aberto - um contraste que é refletido em suas posturas, traços e até mesmo no formato dos chapéus. Mas a sobriedade dessas telas é tanta que permite ao artista colocar seres humanos numa ordem mais alta de relações harmoniosas. (Benedetti, 1995, p.171-72)[2]

De acordo com o texto da professora Benedetti, profunda conhecedora da obra de Cézanne, podemos notar grandes diferenças entre as telas de Cézanne e a de Rebolo. Essas diferenças estão presentes tanto na concepção como na execução das obras.

Para sua famosa série *Jogadores de Cartas* (figuras 3.1.1 e 3.1.2), Cézanne escolhe alguns camponeses que trabalham na propriedade de sua família para serem modelos e casas de fazendas dos arredores para servirem de cenário. Esta atitude de Cézanne torna explícito seu propósito de estudar formas, cores e composição. Diferentemente de Rebolo, Cézanne não tinha a intenção de retratar em sua pintura uma cena real e típica do seu cotidiano.

O jogo de cartas é o tema escolhido por Cézanne para que ele pudesse compor em uma só obra os retratos individuais dos camponeses que ele havia pintado anteriormente (figuras 3.1.3 e 3.1.4). O tema não era novidade para a época, ele já havia sido usado por vários pintores em diversos períodos, desde os italianos Giotto (1267?-1337) e Tintoretto (1518-1594), até os franceses Caillebotte (1848-1894) e os irmãos Le Nain - Louis e Antoine (1598-1648) e Mathieu (1610-1677).

---

[2] Tradução da autora.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

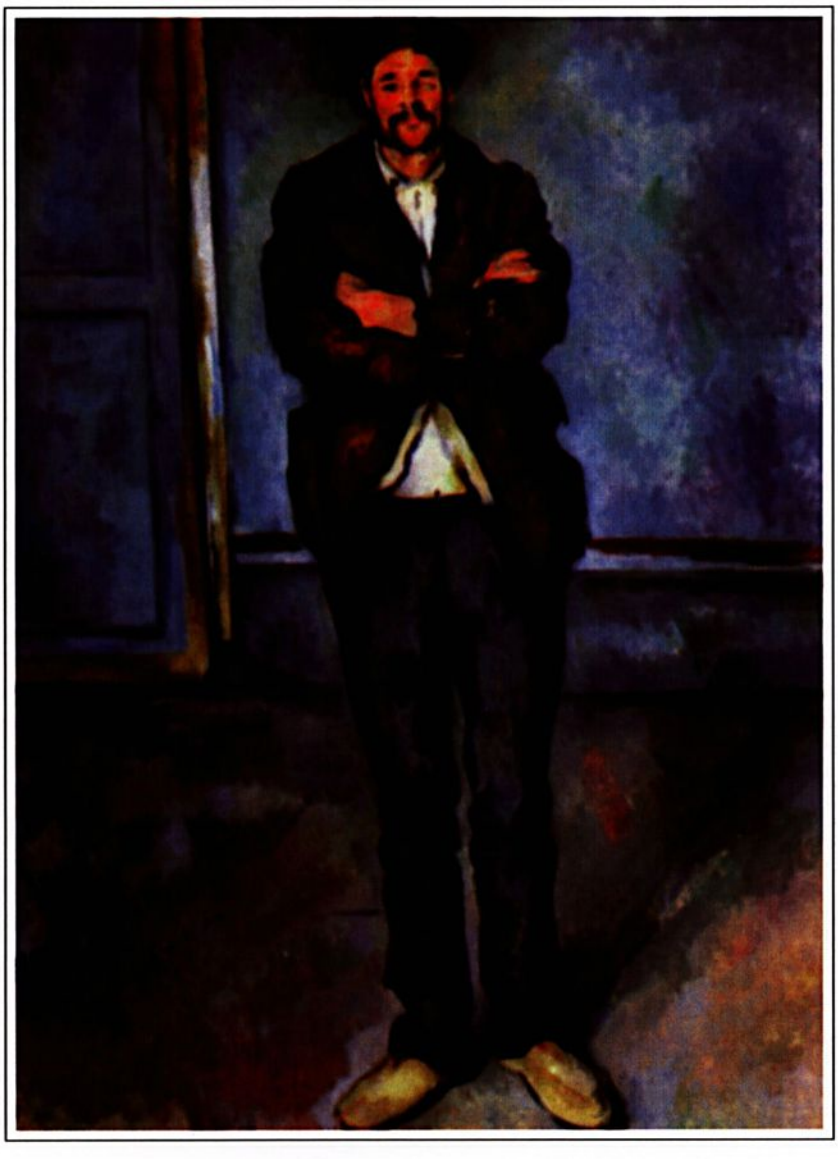


FIGURA 3.1.1
HOMEM EM UM QUARTO, 1890-1892
ÓLEO SOBRE TELA, 80 X 57,2 CM
FUNDAÇÃO BARNES

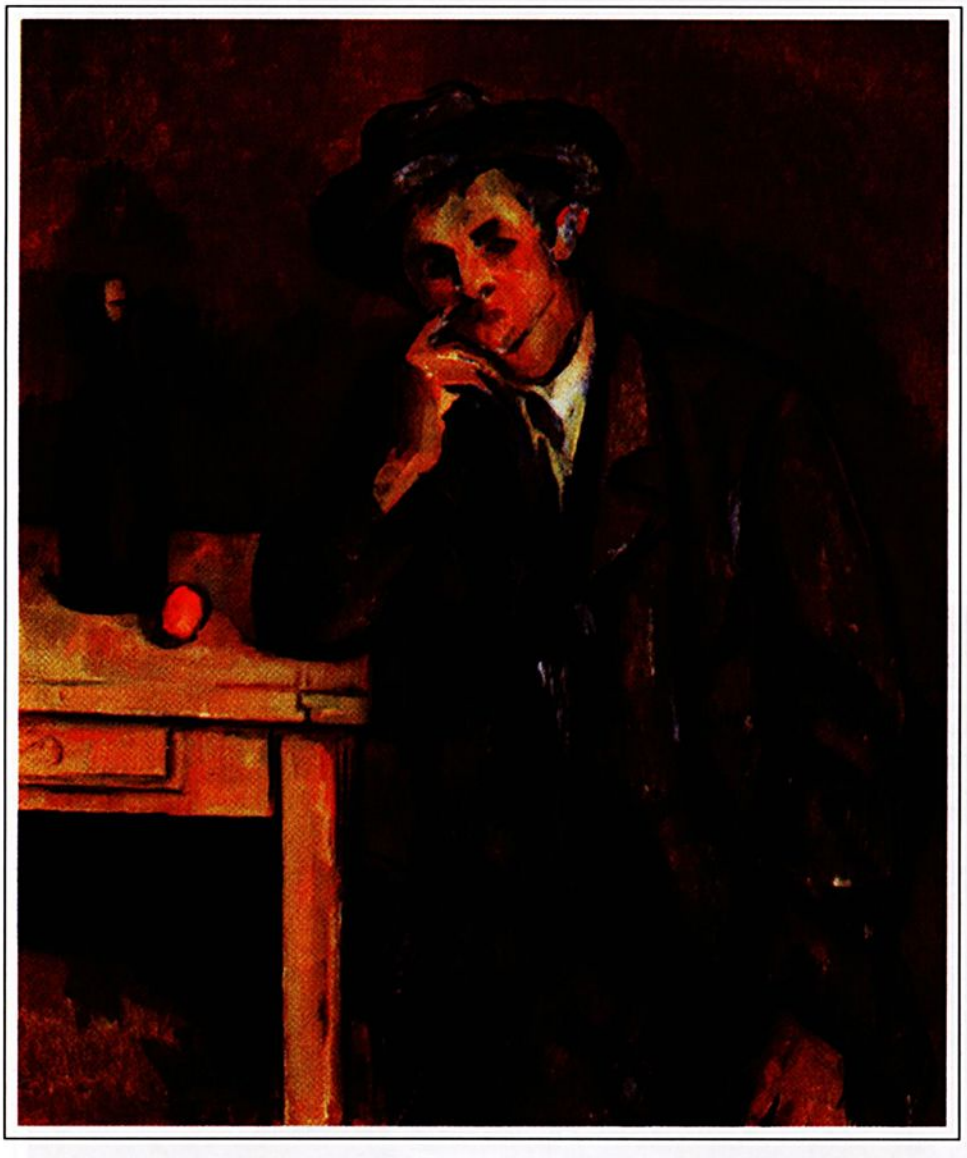


Figura 3.1.2
O Ébrio, 1890-1892
óleo sobre tela, 80 x 57,2 cm
Fundação Barnes



FIGURA 3.1.3
JOGADORES DE CARTAS, 1890-1892
ÓLEO SOBRE TELA, 1,34 X 1,81 M
FUNDAÇÃO BARNES



FIGURA 3.1.4
JOGADORES DE CARTAS, 1890-1892
ÓLEO SOBRE TELA, 65 X 81 CM
FUNDAÇÃO BARNES

De acordo com o biógrafo de Cézanne, Joachim Gasquet, o pintor francês teve como inspiração para compor sua série a obra dos irmãos Le Nain *Os Jogadores de Cartas* (figura 3.1.5), 1635-40:

> A comparação mais concreta pode ser feita com a pintura de jogadores de cartas dos irmãos Le Nain (...), a qual Cézanne diz ter admirado no museu local em Aix. O biógrafo de Cézanne registrou que o artista parou por alguns instantes em frente a essa pintura e comentou: "É assim que eu gostaria de pintar." De acordo com Gasquet, o artista sempre escolhia obras antigas de Poussin ou dos irmãos Le Nain como desafios para sua própria habilidade. Sua adoração pelos irmãos Le Nain pode ser documentada e, certamente, há muitos elementos da tela "Os jogadores de Cartas" dos irmãos Le Nain que podem ser comparados com os da tela de Cézanne da Barnes e as demais da série. (Rishel, 1993, p. 127)[3]

Na série de Cézanne há uma gradativa simplificação de elementos do fundo e das figuras. Nas versões com dois jogadores (1890-1892), que se encontram na Galeria do Instituto Courtauld, Londres, e no Museu d'Orsay (figura 3.1.6), podemos notar o abandono da perspectiva tradicional – a mesa pode ser vista, ao mesmo tempo, de ângulos diferentes – esse abandono da perspectiva tradicional e a geometrização dos elementos foram as premissas para que Picasso e Georges Braque chegassem ao Cubismo.

Na obra de Rebolo (figura 3.1.7) há uma preocupação em transferir para a tela um episódio de seu dia-a-dia. Portanto, ele utiliza a perspectiva diagonal proporcionando à cena uma maior profundidade e conseqüentemente a torna mais realista. Há também uma preocupação com a representação dos elementos que compõem a cena.

A simplicidade do estabelecimento é retratada com cores tênues e formas simplificadas. O balcão, os bancos, a mesa, as prateleiras com bebidas na estante são retangulares e dispostos na diagonal. A ausência de elementos decorativos como cortinas, toalhas de mesa, tapetes, plantas, lustres e quadros não foi uma opção do artista para simplificar a composição, a ausência desses elementos comprova a modéstia do bar retratado. O único elemento que é representado em abundância é a bebida, há dezenas de garrafas sobre as prateleiras da estante, que se estende do chão ao teto. Para um pequeno e simples bar, a bebida é o único elemento que não pode faltar.

Na série de Cézanne há apenas uma garrafa sobre a mesa nas telas com dois jogadores, pois o cenário escolhido por Cézanne é uma cozinha ou al-

[3] Tradução da autora.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 3.1.5
Os Jogadores de Cartas, 1635-1640
óleo sobre tela, 63,3 x 76 cm
Museu Granet



FIGURA 3.1.6
JOGADORES DE CARTAS, 1892-1896
ÓLEO SOBRE TELA, 47 X 57 CM
MUSEU D'ORSAY

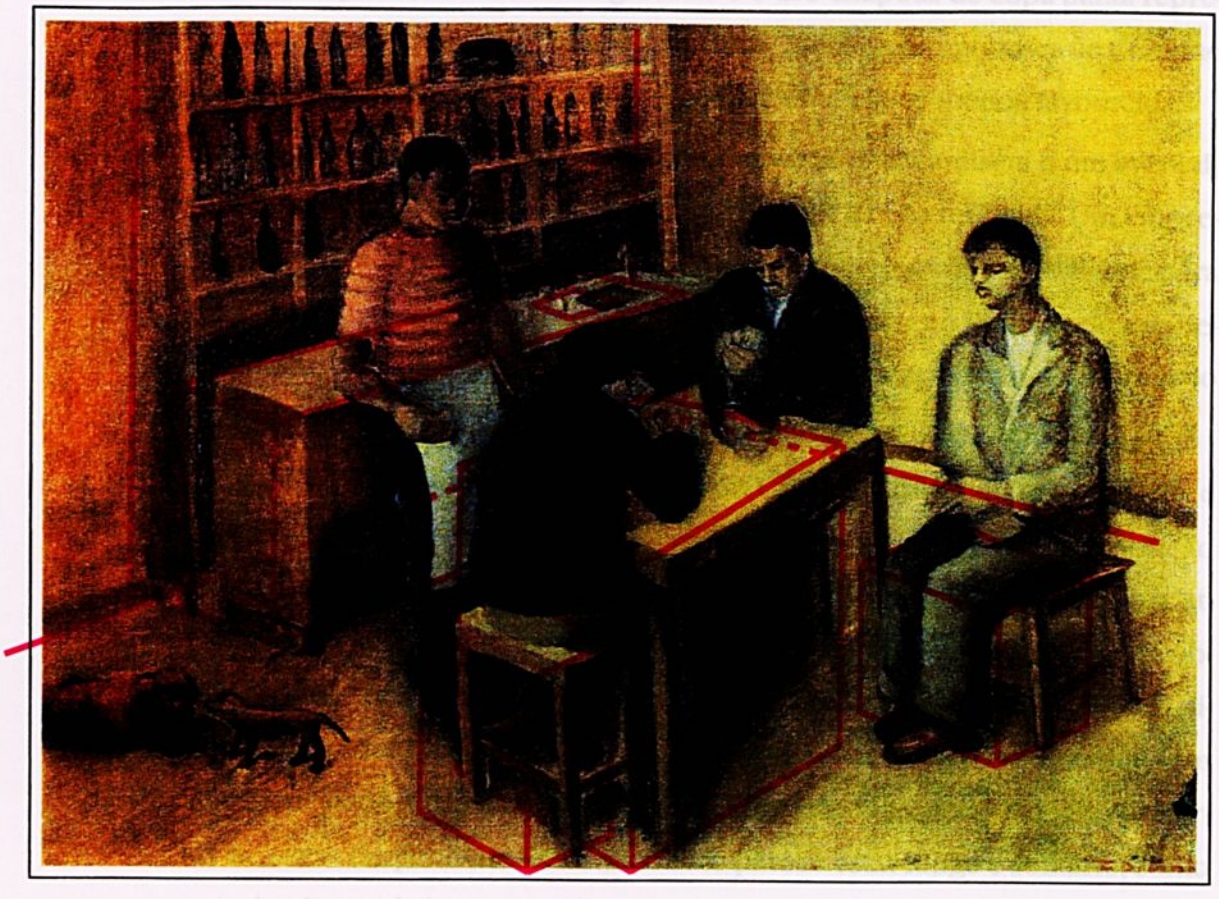


FIGURA 3.1.7
CENA DE JOGO NUM BAR (A TAVERNA), 1938
ÓLEO SOBRE TELA, 64 X 73 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO MAC-USP

FIGURA 3.1.7

gum outro cômodo das casas situadas nas fazendas de Aix e não um bar. "Os interiores simples foram inspirados na cozinha de *Jas de Bouffan* ou em algum ambiente interno das casas situadas nas fazendas vizinhas." (Rishel, 1993, p. 122)[4]

Há uma certa semelhança nas vestimentas dos jogadores retratados por Cézanne e por Rebolo, todos vestem calças e paletós. O paletó simples, sem botões e lapelas, a ausência de gravatas e o uso chapéus de copa baixa representam a simplicidade das figuras retratadas. Tanto os camponeses de Cézanne como os operários de Rebolo pertencem a uma classe menos favorecida.

Na obra de Rebolo apenas o garçom veste uma camiseta e um avental, mais uma vez nosso pintor demonstra fidelidade à cena retratada. Um empregado de bar não vestiria um paletó que não proporcionaria flexibilidade para exercer sua atividade diária de servir bebidas e manter a limpeza do estabelecimento. São os jogadores que estão na hora do lazer e não o empregado do bar.

Tanto a tela de Rebolo, como a de Cézanne apresentam equilíbrio e simetria. Porém, Rebolo acrescenta no lado inferior esquerdo da composição dois cachorrinhos. Esses pequenos animais proporcionam à cena uma atmosfera doméstica e pacata. Eles se contrapõem diagonalmente com o observador de terno claro, que está localizado à direita da composição, a posição desse observador, com as mãos cruzadas sobre as pernas, transmite um ambiente assonorentado, refletindo um certo desinteresse pelo jogo de cartas de seus companheiros. O observador parece estar longe e solitário, como os animais que brincam pacificamente. Na obra de Rebolo não há sinais de tensão, preocupação nem qualquer movimento, as figuras parecem estáticas. Ao observamos as mãos e as cartas dos jogadores nas obras de Cézanne podemos notar uma certa tensão e movimento.

Quanto ao uso das cores podemos notar que na obra de Rebolo predominam massas cromáticas uniformes com poucas variações de tonalidades. Há uma grande presença de ocre, marrom e amarelo, sempre diluídos para transmitir uma atmosfera melancólica e pacata. Os tons mais escuros, preto e marrom, são usados no paletó dos dois jogadores que contrastam com o fundo claro das paredes, do chão, do balcão e do tampo da mesa.

[4] Tradução da autora.

unesp

O uso de cores nas telas de Cézanne está imbuído de um estudo vinculado a formas e volumes que o artista vinha pesquisando e praticando há muito tempo.

Nas telas com dois jogadores há uma variedade no modo como os volumes de cor se desdobram no espaço e reagem à luz. Ao analisar a obra com dois jogadores, do Musée d'Orsay, Giulio C. Argan comenta:

> A intensa passagem de tons escuros, avermelhados e negros-azulados, no fundo e sobre a mesa, liga e compõe os volumes numa unidade, envolvendo-os assim como a atmosfera, numa paisagem, envolve as árvores próximas e os nomes distantes. O eixo do quadro é o reflexo branco na garrafa e não recai exatamente no centro, dando assim uma ligeira assimetria à composição (...) A cor já não é um tom cromático local ligado às coisas, e sim a substância do espaço pictórico; o quadro é todo um tecido de notas cromáticas a que o toque dá uma densidade e uma direção autônomas em relação à forma dos objetos. (...) A substância, a qualidade fundamental da cor, mantém-se sempre a mesma: Cézanne não preenche nem recobre volumes plásticos com cores predeterminadas, mas constrói massas e volumes por intermédio da cor. (...) É impossível dizer qual a cor exata desse paletó: não há uma cor única que se estenda na superfície ou que se ilumine nas saliências e se obscureça na sombra. Há verdes, vermelhos, amarelos, roxos, azuis, postos com pinceladas oblíquas que parecem se impelir uma às outras; a própria variedade tonal determina esse aumento e diminuição, essa expansão e contração da cor, até o ponto em que é bloqueada por outra forma colorida. (Argan, 2004, p. 114-116)

Analisando todos esses elementos podemos constatar que a obra de Rebolo *Cena de jogo num bar* não apresenta características da pintura cezanniana. Há apenas uma coincidência no tema escolhido pelos dois pintores. Contudo, a pergunta de Sérgio Milliet certamente instigou Rebolo a pesquisar e, posteriormente, a praticar os ensinamentos do célebre artista francês.

Quanto à interpretação iconológica "Descoberta e interpretação de valores simbólicos", o leitor tenta compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos (Panofsky, p. 27, 2002), há alguns elementos na obra *Cena de jogo num bar* que apresentam uma simbologia estreitamente associada à vida de Rebolo.

O bar esta associado ao lazer, à descontração e principalmente à socialização. Rebolo e seus companheiros muitas vezes se reuniam em alguns bares da capital paulista para beber e se divertir enquanto davam continuidade às discussões sobre arte realizadas nos ateliês do Santa Helena.

> As reuniões do grupo eram animadas e freqüentemente seguiam pelos roteiros boêmios das noites, ainda com garoa, de São Paulo. Cervejaria Franciscana, na Libero Badaró, Café Guarani, na rua 15 de Novembro. Ainda

> não era possível viver exclusivamente da pintura. Eles se reuniam após o trabalho para discutir. (Pinheiro, 1980)

É comum encontrarmos nas mais diversas biografias de artistas do mundo inteiro um ponto de encontro e este, na maioria das vezes, é um bar ou um café. Geralmente, são nesses ambientes descontraídos e alegres que surgem as premissas para os manifestos e movimentos artísticos.

Um outro elemento simbólico dessa obra é o jogo de cartas. De acordo com Chevalier, o jogo pode ser interpretado como, fundamentalmente, um símbolo de luta:

> (...) luta contra a morte (jogos funerários), contra os elementos (jogos agrários), contra as forças hostis (jogos guerreiros), contra si mesmo (a fraqueza, as dúvidas etc.). Mesmo quando são puro divertimento, incluem gritos de vitória, pelo menos do lado do ganhador. Combate, sorte, simulacro ou vertigem, o jogo é por si só um universo, no qual, através de oportunidades e riscos, cada qual, precisa achar o seu lugar. (Chevalier, 1988, p. 519)

A palavra luta sempre esteve presente no repertório de Rebolo. Durante toda sua vida lutou para que fosse possível a um artista viver de sua arte. Em 1936, quando participou da criação do Sindicato dos Artistas Plásticos e Compositores Musicais, não pensou apenas na sua própria luta mas na de todos os artistas que, além da produção artística, necessitavam do exercício de uma outra atividade profissional para sobreviver.

Foram muitas as dificuldades que Rebolo e seus companheiros tiveram de enfrentar para conseguir expor os trabalhos que produziam e ser aceitos pela crítica e pelo público. Além disso, travaram verdadeiras batalhas para conseguir vencer a falta de recursos financeiros para a compra de materiais (tintas, telas, pincéis etc) e a contratação de modelos vivos, fatores essenciais para o desenvolvimento da prática do desenho e da pintura.

> (...) "Não havia lugares para expor, não havia interesse pela arte moderna, além de um nítido predomínio dos acadêmicos." Da parte de Rebolo, houve uma batalha para mudar este panorama estéril. O primeiro passo foi exatamente a criação de um ponto de encontro no Santa Helena. Depois, veio a organização de exposições coletivas, fora dos grandes circuitos, para difundir a arte moderna no Brasil. (Pinheiro, 1980)

Além dessas lutas "externas" havia um grande conflito interno em cada componente do Santa Helena, cada um buscava o desenvolvimento de uma linguagem pictórica pessoal.

> No final dos anos 30, os artistas do grupo Santa Helena começam a desenvolver a sua linguagem pictórica pessoal, individualmente enfrentando todas as dificuldades que encontram através de sua vontade inquebrantável de auto-afirmação e apoiados em um diálogo mútuo, abrangendo todos os

unesp

> problemas de ordem técnico-artesanal ou estéticos. Como grupo, começam a impor-se efetivamente a partir das mostras da Família Artística Paulista. (Brill, 1984, p. 74)

Além da luta, há várias interpretações apontadas por Chevalier (1988. p. 521) em relação ao jogo:

> Os jogos apresentam os mais variados aspectos segundo as necessidades de cada época. Não são apenas um passatempo. Podem ser iniciáticos, didáticos, miméticos, competitivos. Inspiram-se nas exigências da vida e desenvolvem as faculdades de adaptação social.

O jogo tem como uma de suas funções implícitas simular situações reais. Nele, o jogador planeja estratégias, intui as estratégias de seu oponente, blefa, ganha, perde, faz complôs etc. Normalmente para que um jogo seja posto em prática é necessário, de antemão, haver a definição e o estabelecimento de regras e, posteriormente, a aceitação delas por parte dos jogadores. Numa sociedade democrática esse fato ocorre nos mais variados ambientes e grupos. Esse caráter do jogo é que faz com que ele desenvolva "as faculdades de adaptação social" de seus participantes.

3.2 O DIÁLOGO COM O GRUPO MACCHIAIOLI - ANÁLISE DA OBRA *CAPELINHA*, 1943

A produção artística inicial dos santelenistas apresenta características da pintura italiana na temática e no tratamento do espaço pictórico. Esse diálogo com a pintura italiana dos anos de 1920 (*Noveccento*) e com a do grupo *macchiaioli* (1850) deve-se a alguns fatores importantes:

1º) Com exceção de Rebolo, os demais santelenistas eram imigrantes italianos ou filhos de imigrantes italianos, dessa maneira apresentam uma preferência imediata à pintura italiana.

2º) Com exceção de Volpi, que era totalmente autodidata, e Pennacchi, que havia estudado na Academia de Pintura de Lucca antes de vir para o Brasil em 1929, no início do século XX os santelenistas freqüentavam cursos de desenho e pintura fornecidos pelo Liceu de Artes e Ofícios[5], pela Escola de Belas Artes (fundada em 1910) e

[5] A partir de 1895, quando passa a ser dirigido pelo engenheiro empresário Ramos de Azevedo, o Liceu tomara impulso renovador, ali ensinando numerosos professores e artistas italianos: Alfredo Norfini(1867-19440, Enrico Vio (1874-1928), Amadeo Zani (1896-1944), Antonio Quadrench, Aladino Divai (1878-1928, Americo Salfatti, Orlando de Oliveira, Nogueira Lima, Milton Ranzini, Ferdinando Panelli, Aldo Borione e Romolo Guglielmi. (Zanini, 1991, p. 93)

unesp

pela Academia de Belas Artes de São Paulo (fundada em 1926). Nesse período os professores contratados por essas instituições eram, na sua maioria, italianos que tiveram sua formação dentro das tradições artítisco-culturais desse país.

3º) Alguns artistas que apoiaram ou participaram do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista tiveram a oportunidade de freqüentar cursos e ateliês na Europa, principalmente na Itália. Entre eles podemos citar Paulo Rossi Osir, Hugo Adami, Vittorio Gobbis, Waldemar da Costa, Armando Balloni, Aldo Bonadei, que entre 1930 e 1931 viaja para a Itália e freqüenta a *Accademia di Belle Arti di Firenze*, onde tem aulas com Ennio Pozzi e o pintor Felice Carena (1879-1966), ligado ao movimento *Noveccento,* outro integrante do Grupo Santa Helena, Alfredo Rullo Rizzotti, permanece onze anos na Itália onde cursa A Escola Profissional Novaresa e a Academia Albertina de Turim.

4º) Durante bastante tempo a única fonte sobre orientações artísticas "modernas" era a revista italiana *Natura e Arte.* (Brill, 1984, p. 29)

O contato dos santelenistas e de outros pintores paulistas com a pintura dos *macchiaioli* deve-se a Hugo Adami, que ao retornar de seus estudos na Europa em 1927/28 traz para São Paulo a notícia desse movimento.

O movimento *macchiaioli* desenvolve-se em Florença, Itália, a partir de 1850, em oposição ao romantismo que se manifestara na Toscana com os pintores J. Bezzuoli (1784-1855) e seus discípulos Ciseri (1821-1891) e E. Pollastrini (1817-1874). Os principais integrantes do grupo *macchiaioli* são: Giovanni Fattori (1825-1908), Telemaco Signorini (1835-1901), Adriano Cecioni (1836-1886), Silvestro Lega (1826-1895) e Giuseppe Abbati (1836-1868).

Esses artistas se reuniam no *Caffé Michelangelo* e pregavam o ideal do "Risorgimento", a busca pela emancipação da escola para uma fatura mais expressiva e verdadeira.

Rebelando-se contra os padrões acadêmicos, os *Macchiaioli* passaram a explorar as possibilidades de obtenção de efeitos a partir de manchas (macchia) de tinta.

> Cecioni foi o crítico titular do movimento e consagrou mais tarde, glorificando-o, o termo pejorativo "manchistas" (macchiaioli); nas polêmicas, insistia-se na necessidade de substituir a descrição pela impressão, de basear

> qualquer composição num jogo de manchas impressionante, de reduzir a pintura aos seus princípios essenciais: cor, valor e relação. Essa estética de simplificação, aplicada à vida moderna, deu resultados notáveis nos vinte anos compreendidos entre 1860-1880. Mas todos esses pintores logo reconhecerão a necessidade de consultar os mestres do *Quattrocento*, cujos elementos imbricados às vezes os inspiram. (Chastel, 1991, p. 656)

Como os impressionistas, os *macchiaioli* defendem a prática da pintura ao ar livre. Esta prática também é comum aos santelenistas, em seus passeios pelos arrabaldes da cidade, quando transferem para a tela as paisagens urbanas e suburbanas e cenas corriqueiras da vida circundante. O próprio Rebolo comenta sobre esses passeios nos fins de semana em uma de suas entrevistas:

> (...) Agora, nos fins de semana, ninguém ficava no ateliê, cada um de nós apanhava seu cavalete, pincéis, tintas, papel e lápis e ia em direção aos bairros antigos. Onde? Lá pelos lados do Cambuci, Casa Verde, Canindé, Santana. Na década de 1930, por aí, esses bairros não tinham as grandes populações de hoje. Nem havia tanta casa. Eram verdadeiros campos, dava para a gente pintar belas paisagens, aquela beleza de casario antigo. (Zanini, 1978)

Pelo fato de pintarem ao ar livre, a temáticas do *macchiaioli* e a dos santelenistas praticamente são iguais, no que se refere a paisagens e a cenas do cotidiano.

De acordo com Giulio C. Argan, os *macchiaioli* precedem, mas não antecipam o impressionismo:

> A poética dos *macchiaioli* é uma poética decididamente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos paisagistas de Barbizon, porém com uma marcada remissão à tradição local e uma inclinação à anedota. (...) O princípio da "mancha" não é exclusivo dos macchiaioli; a rigor, os lombardos Cremona e Ranzoni, o napolitano Palizzi também são pintores "de manchas". Mas os *macchiaioli* elaboram uma teoria a respeito: defendem que o verdadeiro se vê como uma composição de "manchas de cor e *chiaroscuro*", de modo que cada mancha tem um duplo valor, como cor local e como tom; a luz não muda a cor, no entanto altera a quantidade do tom; "a sombra não age como um pano, mas como um véu" (Cecioni). Em cada quadro, na medida em que representa fielmente o que se vê, todas as cores funcionam como luz e como sombra; entre os dois registros de valores (cores-luz e cores-sombra), há uma relação de equilíbrio, de proporção. Naturalmente, o claro e o escuro não podem existir se não existirem corpos sólidos que interceptem a luz e se apresentem constituídos por partes iluminadas e partes sombreadas; se existem corpos sólidos, há um espaço preexistente que os contém. Evidentemente, não se pode dizer que uma visão que pressupõe as noções de espaço, luz e objeto seja direta e sem preconceitos. Os impressionistas, remontando à sensação pura, *fundam* um novo sistema de visão do real; os *macchiaioli*, por necessidade de clareza, *simplificam* a visão tradicional, isto é, a visão de estrutura perspectiva, reconduzindo-a de alguma forma à sua origem histórica, a arte florentina quatrocentista. Eliminando as habituais aplicações cenográficas da perspectiva, mas assim voltando à formulação

> quatrocentista original, realizam uma escolha histórica, porque a perspectiva e a clara disposição dos corpos no espaço são qualidades fundamentais da figurativa toscana do *Quattrocento* em diante. (...) Se todos os valores do quadro se limitam a luz e sombra, a construção resultará das linhas de limite entre cores-luz e cores-sombra; assim se restabelece, revisto o princípio da tradição figurativa toscana, o desenho. Contudo, o desenho dos *macchiaioli* é muito diferente do desenho acadêmico, que consistia em delinear o objeto (ou em fixar sua noção intelectual), para depois passar ao colorir (ou ao representar sua aparência contingente). 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, 2004 p. 164-5)

Na pintura *macchiaioli* as manchas de cor ordenam o espaço sem dissolver os contornos e sem se fundir. Há uma coexistência da mancha de cor e da perspectiva, sem haver fusão entre elas, como acontece na maioria das obras impressionistas principalmente nas de Monet.

Ao analisarmos a obra *Capelinha* (figura 3.2.1.), podemos notar que as manchas de cor se dispõem segundo o esquema da perspectiva predeterminada. No primeiro plano os tons de verde-claro e amarelo funcionam como luz enquanto o verde-escuro e o preto funcionam como sombra. Rebolo consegue por meio desse recurso projetar no lado inferior direito a sombra de uma árvore que não está presente na composição mas que podemos imaginá-la. O caminho traçado, em tons de amarelo-claro, entre o pintor e a mata à direita, limita com as linhas A e B e o tronco da árvore o plano em que se localiza a capela, formando uma espécie de clareira no meio da mata.

As manchas de cor que preenchem as copas das árvores, a vegetação rasteira, o chão de terra e o céu não movem o espaço proporcionando um ritmo, movem-se dentro de um espaço dado, preestabelecido pelo artista quando compôs o esboço da tela.

Na obra *O caramanchão*, de 1866, do *macchiaiolli* Silvestro Lega, podemos notar o mesmo uso das manchas e da perspectiva que agem concomitantemente na fatura sem se sobreporem. (figura 3.2.2)

Durante todo o percurso artístico de Rebolo é constante o aparecimento de três elementos em suas paisagens como: árvores, estrada, colina ou árvores, pessoas ou animais e construções arquitetônicas, geralmente casinhas com telhado de duas águas. Na obra *Capelinha* os três elementos principais que compõem a fatura são: árvore - homem - capela. Ao analisar esses

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

REBOLO: AS PEDRAS E OS ENGASTES DO "ANEL LÍRICO" 55



FIGURA 3.2.1
FIGURA 3.2.1
CAPELINHA, 1943
ÓLEO SOBRE TELA, 40 X 50 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA



FIGURA 3.2.2
O CARAMANCHÃO, 1866
ÓLEO SOBRE TELA, 74 X 94 CM
MILÃO, BRETA

elementos por meio da interpretação iconológica (Panofsky, *op. cit* p. 9) e também observando o modo como eles estão dispostos na fatura, podemos observar uma estreita relação entre o significado desses elementos e algumas características pessoais do pintor.

A árvore à esquerda da composição é o único elemento que indica movimento, devido às linhas sinuosas de seus galhos. Esses galhos que serpenteiam com uma inclinação à esquerda conduzem nosso olhar para o centro da tela onde localizamos a capela. A posição central da capela faz com que ela seja o elemento principal da composição, suas cores são as mesmas usadas na natureza ao redor mas se apresentam de forma mais homogênea. O vermelho do telhado serve para destacar o verde ao redor, o amarelo e o azul, iguais ao chapéu e a roupa do pintor se harmonizam perfeitamente com os tons de verde que os circundam. O pintor em primeiro plano, compenetrado em sua atividade e imbuído pela natureza, é Sérgio Milliet[6]. O cavalete, o chapéu e a posição do pintor são muito semelhantes a um retrato de Rebolo tirado no início da década de 1940 pouco antes da execução dessa obra (figura 3.2.3). Rebolo parece se ver na imagem do pintor retratado.

Ao traçarmos uma linha sobre o caminho pintado em tons de amarelo-claro, percebemos que ela vai ligar a figura do pintor à mata localizada à direita da tela. Não há um caminho traçado no chão que conduz o pintor à capela, este fato pode ser interpretado como uma tendência de Rebolo a dar mais valor à natureza do que à religião. Analisando vários depoimentos de Rebolo, podemos constatar que seu "Deus" e sua inspiração é a natureza. Em um deles, comenta: "Gosto muito da natureza e por isso tenho me esforçado, em minha pintura, para chegar a refletir a verdade cheia de paz que os elementos da natureza trazem em si. Nas minhas paisagens eu busco justamente aproximar-me da natureza, (...)" (Pinheiro, 1980).

A falta de religiosidade por parte de Rebolo e de seus companheiros do Santa Helena, com exceção de Pennacchi, foi uma descrita por Mário de Andrade em seu célebre ensaio sobre Clóvis Graciano:

> Operários, filhos de operários, ou de tradição proletária, todos esses representantes da escola de São Paulo com a exceção única de Fúlvio Pennacchi, um místico não exatamente um religioso, e apesar do exemplo insistente deste: toda essa Família Artística Paulista era arreligiosa, materialista e sem

[6] Depoimento de Lisbeth Rebollo à autora em março de 2005.



FIGURA 3.2.3
REBOLO EM CAMPOS DO JORDÃO, INÍCIO DA DÉCADA DE 1940.

> Deus. Pode ser até que qualquer desses pintores fosse católico de consciência, ou de preguiçoso desleixo de se identificar com a sua personalidade legítima: em sua arte, porém, eles eram arreligiosos (...) (Andrade, 1971, *op. cit.* p.19.)

Nas centenas de obras rebolianas vistas em publicações, exposições e museus não encontrei nenhuma que apresentasse pessoas rezando ou contemplando um símbolo religioso, tampouco divindades ou qualquer elemento ligado a uma doutrina religiosa. Há uma presença marcante da natureza, principalmente de árvores, em quase todas as obras de Rebolo, até mesmo em algumas de suas naturezas-mortas, Rebolo consegue incluir na composição a figura de uma paisagem com árvores (figura 3.2.4)

Ele acreditava que a solução ou a atenuação dos problemas humanos poderia acontecer se tivéssemos um contato mais próximo com a natureza e se pudéssemos venerá-la em vez de destruí-la.

> (...) o mundo da natureza é, em si mesmo, consonante. Os desacertos são provocados pelo homem, pela sua presença predatória e agressiva, com seus processos competitivos e provocadores de desigualdade social e destruição. Mas a natureza é calma, transmite paz, evoca amizade e carinho; talvez se o homem conseguisse **comungar** mais com a natureza, alguma coisa se modificaria, embora a raiz principal dos problemas humanos, evidentemente, não esteja aí, mas no injusto relacionamento entre os próprios homens. (Abreu, 1976.)

Rebolo utiliza em seu discurso o vocábulo "comungar", verbo peculiar à terminologia cristã, contudo o objeto que completa o sentido da frase não é a palavra Cristo, como esperamos, e sim a palavra *natureza*.

Na obra *Capelinha*, o elemento que aparece em tamanho maior e no primeiro campo visual, o esquerdo, é uma grande árvore. A árvore, segundo Chevalier, é um dos temas mais ricos e difundidos do mundo.

> Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; veja-se, como exemplo, a árvore de Leonardo da Vinci. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos.
>
> A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano.
>
> Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro. (...) Pelo fato de suas



FIGURA 3.2.4
NATUREZA MORTA, 1940
ÓLEO SOBRE TELA, 64 X 77 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

> raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Por isso, tem o sentido de centro, e tanto é assim que a *Árvore do Mundo* é um sinônimo do *Eixo do Mundo*. (...) (Chevalier, 1988, p. 84)

A árvore sintetiza em um só símbolo os quatro elementos e é eleita como símbolo da vida pelas mais distintas sociedades de diversas épocas. Ela é o elemento mais retratado por Rebolo em todo seu percurso artístico, que compreende uma produção de quase 3 000 obras.

O grande amor que Rebolo tinha pela vida é representado por meio dos milhares de coqueiros, ipês, manacás, paineiras, pinheiros e outras tantas árvores que aparecem em suas composições.

> (...) Atualmente viso a simplificação ainda maior das formas e cores, um despojamento. Quero reencontrar minhas árvores. Aqui em São Paulo, mesmo no interior, só se encontram eucaliptos, mas lá no norte que variedade. Mangueiras de 500 anos — e coqueiros... eu me apaixonei por eles. (...) É uma riqueza de material e uma variedade imensa de motivos por todos os cantos. As pessoas lindas. Tudo é lindo e colorido. (Abreu, 1976)

3.3 REBOLO E SUA ARTE NA DÉCADA DE 1940

Muitas características da pintura impressionista, pós-impressionista, principalmente a de Cézanne, cubista e expressionista estão presentes nas obras de Rebolo e de outros santelenistas. A maioria delas foi executada entre a década de 1940 e 1950.

Há três fatores importantes que contribuíram para a comunicação entre os santelenistas e esses movimentos artísticos europeus do final do século XIX e início do XX: o acesso a livros e revistas estrangeiros, os impulsos recebidos de exposições que chegavam do exterior e a entrada de artistas estrangeiros no Brasil.

Os santelenistas não tinham a possibilidade de viajar para o exterior para estudar e conhecer de perto os movimentos artísticos de vanguarda, como faziam os artistas vinculados à Semana de 1922, dessa maneira, o acesso a publicações de arte proporcionou uma fonte auxiliar para o desenvolvimento técnico e intelectual dos pintores santelenistas. Essa publicações eram trazidas da Europa por artistas e críticos brasileiros que iam para lá e também por artistas estrangeiros que vinham para o Brasil. Mário Zanini, Aldo Bonadei e Clóvis Graciano conseguiram montar uma pequena biblioteca pessoal com

unesp

essas publicações, muitas vezes pagavam essas raridades com as pinturas que produziam.

> (...) em seu esforço de ascensão, formaram pequenas bibliotecas. A de Graciano, hoje, de posse de seu filho José Roberto, devia crescer desde aqueles anos. Quando se ligaram de perto a Paulo Rossi Osir, é evidente que consultavam seus livros, catálogos e revistas. (Os acervos deste último e de Mário Zanini encontram-se hoje incorporados à biblioteca do MAC-USP.) (Zanini, 1991, p. 118)

Na década de 1940, a II Guerra Mundial (1939-1945) não causou nenhum obstáculo para que o Brasil recebesse algumas exposições do exterior. Com o apoio da Associação Francesa de Ação Artística foi possível, em 1940, a realização da exposição "Cento e Cinqüenta Anos da Pintura Francesa". A chegada dessa mostra proporcionava a possibilidade de um contato direto dos artistas nacionais com os principais expoentes da pintura francesa.

A exposição "Cento e Cinqüenta Anos da Pintura Francesa" foi realizada no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro em junho de 1940 e graças ao empenho do Sindicato dos Artistas Plásticos, do qual Rebolo participava, ela é trazida para São Paulo e exposta na Galeria Prestes Maia, na Rua Barão de Itapetininga.

Foram expostas 175 obras dos mais importantes artistas europeus dos século XVIII, XIX e início do XX. Era possível ver obras que partiam do classicismo de Jacques-Louis David (1748-18250 até chegar ao cubismo de Picasso (1881-1973) e o surrealismo de Yves Tanguy (1900-1955)[7].

Na apresentação da mostra realizada em São Paulo, Sérgio Milliet faz uma definição de Cézanne que pode ser aplicada também à pintura de Rebolo e a de seus companheiros.

> Cézanne representa uma volta ao classicismo, mas a um novo classicismo do qual não se elimina a cor, grande aquisição dos impressionistas. É um classicismo que deita raízes na natureza e não nos gessos dos ateliers. É clássico porque é construído e porque volta à solução de todos os grandes problemas da pintura: valor, passagem, volume, plano, equilíbrio. Não é acadêmico porque despreza os padrões convencionais, as fórmulas de atelier. (Milliet, *apud* Brill, *op. cit.* p. 29)

Os santelenistas, que já conheciam a obra de Cézanne por meio de reproduções impressas em publicações, puderam ver de perto, nessa exposição, obras autênticas do pintor.

---

[7] Os nomes de todos os artistas que participaram da exposição constam do catálogo Exposição Arte Francesa, Rio de Janeiro, MEC-MNBA, jun./jul. 1940.

unesp

Cinco anos após a exposição da pintura francesa, janeiro de 1945, ocorre a inauguração oficial da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, organizada e administrada por Sérgio Milliet[8], que tinha como objetivo introduzir a compreensão, que resultaria na futura aceitação da arte moderna na comunidade.

> Sérgio Milliet observa que o público prefere "a fórmula a receita, porque a fórmula não exige esforço", que a classe média é "um público semiculto apegado aos padrões do academismo enraizado no século XIX, à idéia positivista de arte como 'progresso' e não como um fenômeno culturalmente situado, apresentando variações, configurações diversas". Para ela, "a arte é o belo, e o belo é o agradável". Vê, segundo diz, a arte moderna com preconceito como uma arte de "loucos". (Gonçalves, 1992, p. 109)

A seção de arte na biblioteca foi um passo essencial para a consolidação da arte moderna brasileira, pois, a partir de sua criação, foi possível um contato permanente dos artistas e do público com a arte moderna.

Esta seção já vinha sendo idealizada por Milliet desde 1943, quando ele assumiu a direção da biblioteca. Para a seção, Sérgio Milliet, com a colaboração de Maria Eugênia Franco, organiza uma coleção de livros especializados, que proporciona uma consulta sistematizada sobre os diferentes assuntos artísticos, formando assim, o primeiro acervo público de arte moderna brasileira. A partir de 1944, adquire e expõe regularmente pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas nacionais modernos, além de reunir um acervo de originais e de reproduções de obras de arte. Com essas reproduções e originais, Milliet organiza mostras de arte brasileira e exposições didáticas sobre a história de artistas e movimentos contemporâneos.

A iniciativa de Sérgio Milliet foi fundamental para que os santelinistas tivessem um contato cada vez maior com a arte. Em um depoimento sobre Milliet, Rebolo confirma a importância dessa seção da biblioteca:

> Minha formação artística se deu nos anos 30 e o contato com Sérgio Milliet foi muito importante. Trabalhamos juntos em sua casa de Campos do Jordão. Sérgio queria comprar alguns quadros meus, mas não havia dinheiro, assim, trocávamos quadros por livros. E eu comecei a me informar, a ver obras, pois em São Paulo não havia museus. A partir de 1945, eu vinha visitar a biblioteca, onde ele e Maria Eugenia criaram a Secção de Arte. Sérgio comprava nossos desenhos e muitas vezes doávamos nossos trabalhos para o acervo. Era o livro e a obra de arte, tudo em contato muito vivo, num núcleo para o artista e para todos que queriam se informar sobre arte. (Rebolo *apud* Bezerra, 1992, p. 74)

---

[8] Em 1943 Sérgio Milliet é transferido da Divisão de Documentação Histórica e Social para a Divisão de Bibliotecas para atuar diretamente na Biblioteca Municipal, permanecendo lá até se aposentar em 1959.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

É também no ano de 1945 que é inaugurado o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o "Clubinho". Mesmo com o fim da Família Artística Paulista, em 1940, seus integrantes não deixaram de se reunir. De certo, isto contribuiu para que os artistas Paulo Rossi Osir, Alfredo Volpi, Mario Zanini, Rebolo Gonzales, Quirino da Silva e Nelson Nobrega preparassem, em 1945, a decoração de um baile carnavalesco, à maneira da SPAM. Realizada a festa, uma parte do dinheiro arrecadado, por sugestão de Osir, é usada para criar o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o "Clubinho".

> Fizemos a decoração de uma boate, não me lembro o nome, na avenida Ipiranga, perto do cine Ipiranga" — fala Rebolo, lembrando os velhos carnavais. "Foi em 1945, eu, o Volpi, o Zanini, o Nelson Nobrega, o Rossi e o Quirino da Silva. Pintamos, em papel, motivos carnavalescos e pregávamos tudo nas paredes". (figura 3.3.1)
>
> E Rebolo se recorda que o preço combinado para o trabalho era uma percentagem, 20% da renda do baile. O ganho foi 80 contos. "Com esse dinheiro fundamos o Clubinho, claro que era pouco. Os 80 contos pusemos no banco e procuramos o Warchavchik, outros arquitetos, o Segall e quase todos os artistas de então e angariamos mais dinheiro que, somado ao do baile, deu 200 contos, suficientes para fazer o Clubinho dos Artistas.[9]

Entre os muitos associados, estavam Arnaldo Pedroso d'Horta, Clovis Graciano, Sergio Milliet, John Graz e Arnaldo Barbosa.

Diante do resultado alcançado, realiza-se a primeira Assembléia Geral do Clube, na sede do Instituto dos Arquitetos, em 16 de outubro de 1945, e em seguida é nomeada a primeira diretoria. Esta, durante um tempo, ação nenhuma promovera. Cabe então, a Paulo Rossi Osir, juntamente com Pola Rezende, em 3 de outubro de 1947, propor uma nova assembléia com o intuito de nomear uma segunda Diretoria, da qual faziam parte: Presidente, Rino Levi; Diretor, Sergio Milliet; Vice-Diretor, Paulo Rossi Osir; 1º Secretário, Vicente Mecozzi; 2º Secretário, Germana de Angelis; 1º Tesoureiro, Gregori Warchavchik; 2º Tesoureiro, Rebolo Gonzales. Conselho Deliberativo: Elisabeth Nobiling, Gerda Brentani, Pola Rezende, Aldo Bonadei, G. O. Campiglia.

Essa reformulação ilumina os ânimos do Clube, que, finalmente, em 17 de junho de 1948, é inaugurada sua sede na Rua Barão de Itapetininga, nº 273, no salão da Galeria Itapetininga. O espaço, já todo mobiliado, ganha destaque com a exposição dos desenhos de Rossi, Zanini, Volpi, Hilde Weber, Campiglia, Elisabeth Nobiling, Pola Rezende e Germana de Angelis; e aquare-

---

[9] Depoimento de Rebolo para a *Folha de S.Paulo*, lembrando velhos carnavais. 17. jul. 1976.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 3.3.1
Da esquerda para a direita: Volpi, Rebolo, Zanini e Nelson Nóbrega, decorando salão para baile de carnaval, em 1945.
Foto Trópico, *Revista de Cultura e Turismo*, São Paulo, ano I, n. 2, Maio de 1950.

las de Rebolo Gonzales e Gerda Brentani. Contudo, pouco antes de um ano, o Clube já se encontrava estabelecido provisoriamente no Instituto dos Arquitetos na Rua Bento Freitas nº 306, no primeiro andar. Vindo depois a ser deslocado para o subsolo desde mesmo edifício, em julho de 1952.

O Clubinho tornou-se um ponto de encontro agradável para artistas e interessados em cultura. Mais do que isso, fora também mais um dos movimentos que impulsionaram a criação do Museu de Arte Moderna. Em uma entrevista de Rebolo para o jornal *Folha de S.Paulo*, o pintor comenta sobre o objetivo da criação do Clubinho:

> Nós sentíamos a falta de um ponto de encontro de artistas e intelectuais e decidimos doar a renda da decoração de um baile de carnaval para a criação de um Clube de Artistas. Daí surgiu o Clubinho, por onde passou muita gente importante dos meios artísticos, intelectuais e políticos de nosso país. Especialmente desde 1945, quando foi fundado, até 1955, o Clubinho teve grande importância, pois era um ponto para reunião de pessoas inteligentes e atuantes, num ambiente alegre e muito criativo. Depois, a cidade cresceu demais e os contatos foram ficando mais difíceis. (*idem. ibidem.*)[10]

Paralelamente a essas inaugurações, muitas exposições que favoreciam a divulgação da arte moderna brasileira vinham ocorrendo desde o início da década de 1940. Além dos salões anuais do Sindicato dos Artistas Plásticos, em 1941, a II Feira Nacional das Indústrias abria ao público um salão de arte moderna: o I Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, organizado por Vittorio Gobbis, Quirino da Silva e Elias Chaves Neto. Esse salão promoveu a exposição de pinturas e esculturas de vários grupos de artistas: Ernesto de Fiori, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Antonio Pedro, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Castão Worms, Franco Cenni, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Humberto Rosa, Manoel Martins; Mário Zanini, Rebolo Gonsales, Joaquim Figueira, Lívio Abramo, Moussia Pinto Alves, Nelson Nóbrega, Noêmia Mourão, Odette de Freitas, Oswald de Andrade Filho, Paulo Rossi Osir, Paulo San-giuliano, Quirino da Silva, Gobbis, Waldemar da Costa, Walter Lewy, Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Elisabeth Nobiling e o arquiteto Gregori Warchavchik.

Após ter visitado essa exposição, Mário de Andrade escreve um artigo para o jornal *Diário de S. Paulo*, em que comenta a participação coletiva dos santelenistas no cenário artístico paulista:

---

[10] *Folha de S.Paulo*, Rebolo: Do futebol à Paisagem, 7 set. 1975.

unesp

> A contribuição destes paulistanos difere profundamente como sentido e expressão. Nada tem de combativa, não respira e menor espécie de intelectualismo: é plástica por excelência. Mas revela de maneira intensa e comoventíssima um sonho, uma aspiração de classe. A graça amável, o idílio sossegado do subúrbio paulistano foi transferido para a tela numa mansidão de formas quietas, numa suavidade cromática em que há um humilde e calmo gosto (desejo?...) de viver. (...) Essa a grande expressão e o melhor sentido social que tiveram até agora estes artistas. Eles souberam descobrir e cantar toda a poesia humana de uma paisagem e, de alguma forma, todo o sentido profundo de uma classe. A arte deles não se manifestou combativa, mas representa uma aspiração, que não deixa de ter seu queixume. Sem barulho, sem nenhum ódio, ela é uma dor dinâmica, como é a dor das aspirações. E se se fizesse um salão só dedicado à paisagem suburbana de São Paulo, ver-se-ia toda a grandeza de contribuição artística e toda a indecisão de contribuição estética deste grupo admirável. Exatos em sua função de artistas e excelentes artesãos, e por isso coletivamente grandes, estes pintores são menos importantes por enquanto como contribuição individual.[11]

Há alguns fatos importantes comentados por Mário de Andrade nessa crítica: primeiro a caracterização que ele faz da arte dos santelisnistas como uma aspiração de ascensão social[12] em vez de uma denúncia social, a denúncia essa observada por ele na arte de Segall e Portinari; segundo a união dos integrantes, que expunham sempre em conjunto e, por último, o domínio da expressão plástica alcançada por meio do conhecimento artesanal.

O patrocínio fornecido pela indústria brasileira para a divulgar e promover a arte moderna na década de 1940 está vinculado ao seu significativo crescimento durante a II Guerra Mundial (1939-1945). Esse crescimento industrial brasileiro na década de 1940 proporcionou a modernização dos padrões de vida e a gradual aceitação da arte moderna.

Com o fim da II Guerra e da ditadura de Getúlio Vargas, sucedem-se importantes eventos que contribuíram para a consolidação da arte moderna brasileira. Inúmeras exposições estrangeiras e nacionais agitavam os meios artísticos, a crescente inauguração de espaços para exposições de artes era uma constante em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte.

Na década de 1940, Rebolo e seus companheiros participam de quase todas as exposições promovidas pelo Sindicato dos Artistas Plásticos, pelo Salão Nacional de Belas Artes, que a partir de 1941 abre uma Divisão Moderna, e pelo Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1941 Rebolo é premiado com a Grande Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes — Divisão Moderna.

---

[11] ANDRADE, Mário. Um salão de feira II, *Diário de S. Paulo apud* ZANINI, 1991. p. 123.

[12] Esse aspecto levantado por Mário de Andrade será visto no item 3.4 a seguir.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em 1943, por ocasião da participação de Rebolo no Salão Itá, em São Paulo, Sérgio Milliet comenta:

> (...) Rebolo Gonsales iniciou sua carreira em 1934, e já dois anos depois conquistava a medalha de ouro do Salão Oficial com uma paisagem solidamente pintada. O que se revelara nessa primeira vitória, como qualidade essencial do pintor, era a penetração da natureza, era mais o espírito do que a fatura, antes a sensibilidade do que a maestria técnica. Rebolo carecia de virtuosismo; sobrava-lhe porém expressão poética. Autodidata saído do meio proletário e provinciano, sua pintura ressentia-se da falta de convivência com os grandes do passado e do presente, com os clássicos de todos os tempos; em compensação trazia a marca não só de um temperamento, de uma vocação imperativa, mas ainda de uma personalidade pura e livre de influências. Se tivéssemos que procurar companheiros para o Rebolo daquela época, seria entre os seus próprios colegas de profissão, e de autodidatismo, que os iríamos encontrar. (Milliet, 1943)

O ano de 1944 foi marcante para Rebolo, além de ele ter tido a oportunidade de realizar sua primeira exposição individual, na recém-inaugurada livraria Brasiliense, na Rua Benjamim Constant, 123, em São Paulo, participa, a convite do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, da primeira mostra coletiva de arte moderna de Belo Horizonte.

Em 1946 uma outra exposição individual de Rebolo, com 51 trabalhos, acontece de na Galeria Itá. Nesse mesmo ano, Rebolo e sua família passam a residir no bairro do Morumbi, em uma chácara de propriedade do arquiteto Oswaldo Bratke.

No final de 1945 a II Exposição de Arte Francesa é realizada no Museu Nacional de Belas, no Rio de Janeiro, e em São Paulo, na Galeria Prestes Maia. Nesse mesmo ano, na recém-inaugurada Galeria Askannazy no Rio de Janeiro, acontece a Exposição de Arte Degenerada Condenada pelo III Reich, com obras de 26 artistas, principalmente expressionistas. Ainda no Rio de Janeiro, em 1949, uma outra exposição de pintura francesa agitava o meio artístico, A Nova Pintura Francesa e seu Mestres — de Manet a Nossos Dias, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores da França.

O crescente apoio da indústria e da imprensa paulista à arte moderna desencadeou, no final da década de 1940, a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna (MAM).

O primeiro inaugurado em 2 de outubro de 1947, pelo jornalista Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados, sob orientação técnica do professor Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte na Itália, recém-chegado ao Brasil. O segundo, pelo industrial ítalo-brasi-

unesp

leiro, Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1948, na Rua 7 de Abril, no mesmo prédio do MASP. Os estatutos gerais do MAM previam a constituição de uma entidade dedicada ao "incentivo do gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes, no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral". Compunham o conselho de administração os arquitetos Villanova Artigas e Luís Saia e os críticos Sergio Milliet e Antonio Candido Mello e Souza. A abertura oficial do MAM ocorreu em 8 de março de 1949, com a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo.

Além das inaugurações do MAM e do MASP, outros eventos concretizavam o florescimento das artes na capital paulista, a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por outro bem-sucedido ítalo-brasileiro, o engenheiro Franco Zampari, em 1949, e a fundação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, por Zampari e Matarazzo, em 1949.

3.4 O DIÁLOGO COM CÉZANNE - ANÁLISE DAS OBRAS *BOSQUE*, 1944 E *PAISAGEM COM PORTEIRA*, 1946

As exposições internacionais, que vieram para São Paulo na década de 1940, as inaugurações de museus e bibliotecas e o contato com intelectuais como Sérgio Milliet e Mário de Andrade, proporcionaram o acesso de Rebolo às obras de Cézanne.

Rebolo encontra em Cézanne uma proposta de pintura que se adequava muito bem às suas aspirações artísticas. Na obra *Bosque* (figura 3.4.1), executada em 1944, podemos notar em grande parte das folhagens e nas encostas da colina à esquerda (linhas A e B) um movimento rigoroso de pinceladas paralelas que formam pequenas linhas verticais e oblíquas. Esse tipo de movimento de pinceladas é característico da pintura de Cézanne, no início da década de 1880, quando pintou a obra *Castelo de Médan* (figura 3.4.2). Nessa obra Cézanne retrata a casa de veraneio de seu amigo Émile Zola, às margens do rio Sena.

No tratamento do colorido, percebemos na obra de Rebolo uma outra técnica cezanniana: a distribuição gradativa do tom mais quente para o

unesp

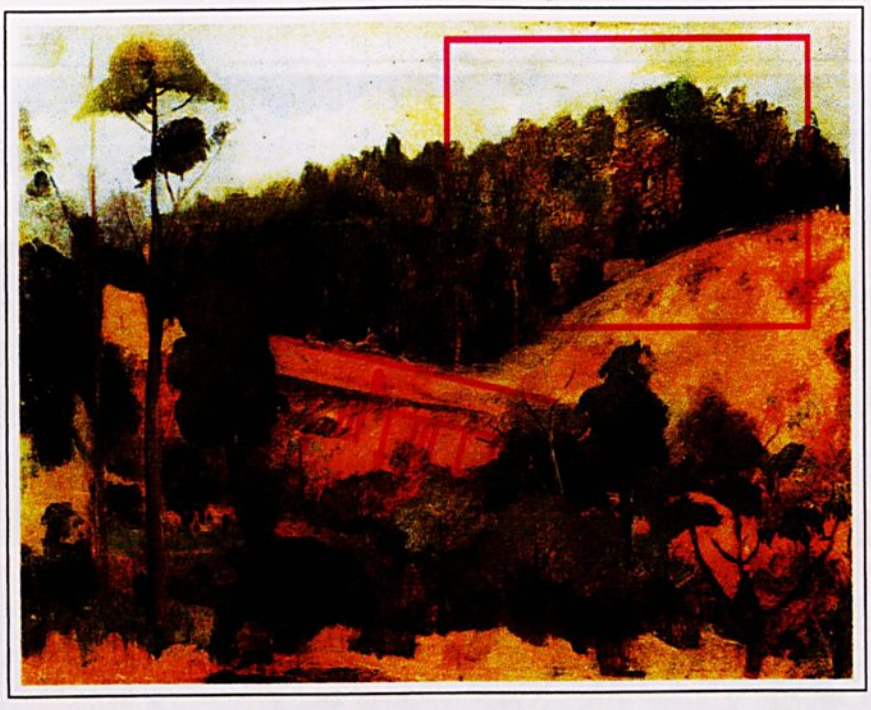


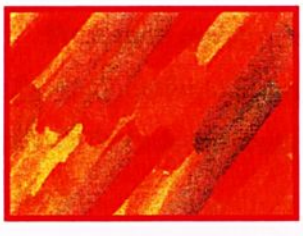
Figura 3.4.1
Bosque, 1944
óleo sobre madeira, 34 x 42 cm
ass. C.I.D.
Coleção Particular

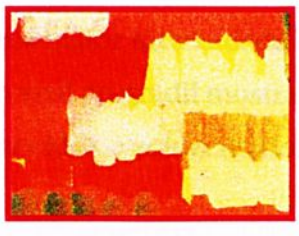


Detalhe da tela acima



FIGURA 3.4.2
CASTELO DE MÉDAN, 1879-1881
ÓLEO SOBRE TELA, 59 X 72 CM
GALERIA DE ARTE E MUSEU DE GLASGOW





PINCELADAS ALONGADAS E PARALELAS MARCAM AS CARACTERÍSTICAS DA PINTURA DE CÉZANNE. MAIS TARDE, ESSAS PINCELADAS PASSAM A SER MAIS ESPESSAS E EM FORMATO RETANGULAR.

mais frio na delimitação dos planos[13]. As colinas, que predominam nos dois lados da composição, recebem um colorido matizado com ocre, amarelo e verde-claro. Elas alcançam a mata, que recebe tons de verde-escuro, preto e azul, que finalmente alcança o céu, que é colorido com matizes de azul-claro, cinza, ocre e branco.

Além do uso das cores para delimitar planos e estabelecer volumes, Rebolo se utiliza de uma outra técnica cezanniana para marcar a profundidade: linhas verticais feitas com os troncos das árvores.

No que se refere à linha horizontal usada por Cézanne para estabelecer extensão, linhas horizontais retas que delimitam a extensão do lago, do campo e do céu, Rebolo prefere utilizar linhas horizontais sinuosas que além de estabelecer a extensão retratam a acidentalidade do terreno.

Na obra *Paisagem com porteira* (figura 3.4.3) de 1946, podemos perceber mais claramente a técnica cezanniana de distribuição do tom mais quente para o tom mais frio para a delimitação dos planos. Rebolo utiliza tons alaranjados para compor a área de terra, e esses tons passam para o verde (área da vegetação) e vão se dissolvendo até chegar no azul do céu.

Para marcar a profundidade Rebolo utiliza linhas diagonais compostas pelo caminho (linha A) e pelos telhados das duas primeiras construções (linhas B, C, D) e também linhas verticais presentes nas paredes das casa e nos mourões. Essas linhas diagonais descendentes que partem da esquerda para a direita conduzem nosso olhar para o lado direito da composição onde encontramos uma massa verde que compõe a densa vegetação.

Podemos notar ainda nessa fatura uma maior intensidade de cor, o vermelho do portão, o laranja do caminho e o azul do gradil mostram uma libertação de Rebolo em relação aos tons esmaecidos e acinzentados das primeiras obras.

Uma outra característica cezanniana pode ser observada na geometrização dos elementos que compõem as casas. Há uma predominância de formas retilíneas nos telhados, nas paredes, nas portas e varandas. As casas se transformam em verdadeiros sólidos geométricos para contrastar com a fluidez da vegetação e do céu.

---

[13] LORAN, Erle *apud* Brill, Alice, 1984, p. 83.

unesp



FIGURA 3.4.3
PAISAGEM COM PORTEIRA, 1948
ÓLEO SOBRE TELA, 53,5 X 65 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

Comparando com a obra *Bosque* (página 70), podemos notar uma modificação da pincelada que se torna mais rala e fluida, proporcionando massas cromáticas mais homogêneas (parade das casas) e massas com sobreposição tonal: vegetação, céu e caminho.

Essa paisagem retratada por Rebolo ficava no caminho de sua casa no Morumbi.[14] Por muitos anos Rebolo retratou dezenas de cenas como essa do bairro do Morumbi, onde residiu até o final de sua vida, e de outros bairros da capital paulista como o Cambuci, o Tremembé, a Barra Funda entre outros bairros considerados, naquela época, periféricos e proletários. Em todas as fases rebolianas encontramos como tema de suas paisagens casas simples em meio a uma vegetação verde e produtiva. Observando a presença constante de cenas como essa nas obras dos satelenistas, principalmente nas de Rebolo, Mário de Andrade constatou:

> E a Família desandou a pintar que mais pintar os meigos arredores da cidade de São Paulo, e o passeio ao mar próximo. E isso, não porque esses temas fossem um modelo grátis e à mão — a natureza-morta o era muito mais, e veremos que também foi psicologicamente caracterizada: a paisagem urbana e a rural era também mais. e a primeira estava a mão — mas porque o subúrbio paulistano era o assunto proletarizável por excelência. Por dois motivos instantes: 1º, esses artistas, vindos das camadas de recursos diminutos, trabucavam a semana inteira, mas tinham seu descanso dominical proletário. Eles eram, na concepção mais humana e trabalhista da expressão, os legítimos "peintres de dimanche". Tanto mais que a pintura é que era pra eles o principal, a sua verdade, e não um passatempo e um ***hobby***. Pra eles a paisagem era dominical. E Tremembé, Mogi das Cruzes, Embú, São Caetano, Santo André, Santos, e meu Deus! até Itanhaen, se tornaram o assunto obrigatório, o significado profundo desses homens que trabalhavam a semana inteira mas... viviam nos domingos; 2º, sim, mas dentro dessa geografia paisagística, que temas escolhiam esses artistas, numa aparência de escolha e liberdade? Escolhiam dominantemente o prazer do descanso, praias, esportes marinhos; e ainda mais dominante e sugestivamente, as casinhas operárias arrabaldeiras, as chacrinhas operárias suburbanas, que enchem os nossos arredores e lhes dão um sentimento agradável, talvez enganoso, de bom nível de vida proletária. Na verdade o que esses arredores paulistanos significavam pra esses artistas, de que Rebolo Gonzales se tornou o protótipo, exigindo desadoradamente os telhadinhos róseos e os verdes felizes, de que Aldo Bonadei se tornou a queixa mais muda, desistindo de tudo numa atmosfera de sonho inalcançável, era a confissão de classe: a aspiração à pequena propriedade. (Andrade, 1971, p. 155)

Mário de Andrade acreditava que o sonho da casa própria, tão peculiar da classe proletária até os dias de hoje, era o que estava implícito no tema recorrente da pintura santelenista. De certa forma, o crítico tinha razão, pois

[14] Depoimento de Lisbeth Rebollo à autora em out. 2004.

sendo na maioria imigrantes ou filhos de imigrantes, herdavam de seus antepassados a necessidade de possuir uma propriedade, como se este fator pudesse proporcionar-lhes a tão sonhada estabilidade material. Contudo, há uma certa generalização do célebre crítico, principalmente no que se diz respeito a Aldo Bonadei, "desistindo de tudo numa atmosfera de sonho inalcançável". Aldo Bonadei era um dos componentes do Santa Helena que menos sonhara com a posse de uma propriedade. Seu pai, gerente da Singer, no setor de máquinas industriais, e proprietário de uma oficina de costura na Rua Barão de Itapetininga, pôde proporcionar a Bonadei estudos na Itália e mais tarde uma casa no bairro de Moema.

Quanto a Rebolo, a aspiração à pequena propriedade era uma de suas metas; conseguiu realizá-la apenas em 1959, quando construiu uma casa no bairro do Morumbi, na rua Joaquim Cândido de Azevedo Marques, nº 531, onde residiu até 1980, ano de sua morte. Mário de Andrade, no mesmo ensaio comenta:

> A pintura foi para esses expressivos filhos de operários, uma aspiração de subir. Subir, em complexo sentido: não só porque esses artistas abriam caminho através da arte, para a sua educação, conquistando os meios que em nossa... igualdade classista lhes são praticamente negados, como também porque se apossavam do jeito mais rápido de se libertar de sua classe, pairando nesse limbo para-classístico da arte, que lhes permitia, como a um sangue, circular indistintamente pelos compartimentos da sociedade.

A arte de Rebolo e sua participação no meio artístico e na mídia, indubitavelmente, contribuiu para que ele alcançasse um certo prestígio e proporcionasse a sua família melhores condições de vida, contudo ele nunca deixou de trabalhar em sua atividade artesanal, que desempenhava paralelamente à "arte de cavalete". Rebolo manteve seu escritório de pintura decorativa de casas até a década de 1970.

Analisando o discurso de Mário de Andrade, podemos perceber uma certa influência marxista, o crítico vê na incessante representação da casinha o sonho de ascensão, próprio de uma classe social menos favorecida. Entretanto, a casa não deve ser vista apenas como representação de algo material, de acordo com Chevalier, ela simboliza muito mais que o sonho da propriedade e da estabilidade social:

> Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. (...). A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual.

unesp

> A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.
>
> A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (Chevalier, 1988. p. 197)

Se a psicanálise, segundo Chevalier, vê no exterior da casa uma reprodução da aparência do homem e no telhado, o espírito e a consciência, podemos concluir que nas centenas de casas que Rebolo retratou há uma característica marcante de sua personalidade: sua eterna simplicidade.

4

A SEGUNDA FASE REBOLIANA: DO INÍCIO DOS ANOS 1950 ATÉ A METADE DOS ANOS 1960.

4.1 A DÉCADA DE 1950 - ANÁLISE DA OBRA *CASARIO*, 1954

Se no final da década de 1940 a arte moderna brasileira começa a ganhar terreno com o apoio da indústria e de intelectuais como Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Assis Chateaubriand, entre outros; na década de 1950, ela chegaria ao apogeu com a criação da I Bienal de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna.

Inaugurada em 20 de outubro de 1951 no galpão do Trianon (figura 4.1.1), onde hoje se encontra o prédio do MASP, a I Bienal, inspirada na Bienal de Veneza, foi promovida por Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa, Iolanda Penteado. Para essa Bienal foram trazidas 1 800 obras de 21 países. Durante 66 dias, cerca de cem mil pessoas viram de perto trabalhos de artistas de renome como Picasso, Léger, Henry Moore, Max Ernst, Morandi, Max Bill, Chastel, Giacometti, Alexander Calder, entre outros.

Nessa Bienal o Brasil estava sendo representado por artistas de vários núcleos, inclusive do Santa Helena. Rebolo foi um dos que participaram dessa exposição. Em salas especiais era apresentado ao público mostras individuais dos artistas: Di Cavalcanti, Portinari, Osvaldo Goeldi, Victor Brecheret, Lasar Segall, Bruno Giorgi e Lívio Abramo.



FIGURA 4.1.1
FACHADA DO PAVILHÃO ONDE SE INSTALOU A 1ª BIENAL, SÃO PAULO, 1951.

A premiação foi dividida em prêmios oficiais e prêmios-aquisição:

> Para os artistas nacionais foram distribuídos quatro prêmios principais nas categorias Cartaz, Pintura, Gravura e Escultura, para, nessa mesma ordem: Antonio Maluf, Danilo Di Prete, Oswaldo Goeldi e Victor Brecheret. Na categoria desenho, foi contemplado Aldemir Martins, com um prêmio-aquisição, além de outros prêmios-aquisição e dos premiados em Arquitetura. Os artistas estrangeiros contemplados foram o italiano Giuseppe Viviani (Gravura), o suíço Max Bill (Escultura) e o francês Roger Chastel (Pintura). (Alambert, 2004, p. 42)

A I Bienal no primeiro ano da década de 1950 refletia os rumos novos à modernidade que o país vinha tomando desde 1945, com o final da II Guerra e da ditadura de Getúlio Vargas.

Com a prosperidade econômica norte-americana no pós-guerra, era difundido em todo o mundo ocidental um espírito de otimismo e de esperança, um novo modo de viver propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico. A indústria brasileira, que já se fortalecera durante a guerra, crescia brutalmente causando, um grande êxodo populacional do campo para a cidade.

> Na década decisiva de 1940-1950, em que toma impulso o surto de industrialização através do mecanismo de substituição das importações, a população urbana do país cresceu de 45%; com um aumento populacional de 10 500 000 pessoas, 5 800 000 são absorvidas pelo setor urbano. As cidades brasileiras de ponta a ponta crescem. As de 100 000 habitantes crescem em número e absorvem 47% do acréscimo urbano enquanto as metrópoles chamam a si percentagem ainda maior desses brasileiros — são milhões que deixam a roça —, o isolamento da vida rural em troca da fermentação cosmopolita da vida urbana. Concomitantemente com esse deslocamento brutal de gente para as cidades, a classe operária brasileira nessa década mais do que dobrou. Ao mesmo tempo em que o capitalismo brasileiro-paulista recebe o sangue dessa mais-valia que entra em torrente pêlos portões adentro das fábricas novas que se vão abrindo em São Paulo, descem nos portos e aeroportos do Rio e de São Paulo, na mesma década, novas camadas de imigrantes que, diferentemente dos das primeiras vagas imigratórias do início da República e do começo do século, não vêm com contrato de trabalho para as fazendas de café, mas com bens, capitais e know-how, para aqui mesmo instalar seus negócios (...) Considere-se ainda que, pelo censo de 1950, a população paulistana contava, segundo as atividades profissionais, 1 754 000 trabalhadores industriais e de serviços de toda espécie do setor terciário, representando 60% de seus habitantes. Em face dessa cifra é interessante reter que 50% dos novos empresários dessa época vêm de fora, do estrangeiro. De um lado são capitalistas batidos pelas intempéries da Europa, à procura de uma nova pátria; do outro, são milhões de brasileiros acoitados de suas terras no interior pela miséria endémica, em busca de um ganhã-pão mais seguro na metrópole sedenta de força de trabalho, e que já fazem em São Paulo 60% de seus assalariados ativos, contando o censo nessa massa, inclusive "maiores" de dez anos. (...) (Pedrosa, 1986, p. 253)

unesp

O aumento populacional nos grandes centros urbanos proporcionou grandes mudanças na sociedade brasileira: enquanto o consumo crescia de forma estrondosa, a paisagem urbana se modernizava com a construção de edifícios e casas, dessa vez com formas mais simples e práticas: os adornos do passado davam vez a uma decoração mais despojada, que seguia os princípios da arquitetura e do mobiliário moderno. Consolidava-se a chamada sociedade urbano-industrial, sustentada por uma política desenvolvimentista que se aprofundaria ao longo da década, e com ela um novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema, sobretudo norte-americano, e pela televisão, introduzida no país em 1950 por Assis Chateaubriand.

Essa política desenvolvimentista englobou todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte.

Depois do sucesso da I Bienal, ocorre no ano de 1953 a II Bienal, que já era considerada como uma das três mais importantes exibições de arte moderna do mundo, podendo ser comparada à Bienal de Veneza e à do Carnegie Internacional, EUA. Realizada no pavilhão Manoel da Nóbrega, antigo pavilhão das Nações, atual prédio da Prodam, no Parque Ibirapuera, essa Bienal apresentou cerca de quatro mil trabalhos, dentre eles a *Guernica*, de Picasso. O ponto alto dessa II Bienal foi a retrospectiva do Cubismo e a do Futurismo.

A presença marcante do Cubismo e do Abstracionismo que vinha ocorrendo no campo artístico nacional desde a década de 1940, com as exposições de arte francesa e a exposição inaugural do MAM *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, e posteriormente na década de 1950 com as primeiras Bienais, causou um grande impacto na produção artística dos santelenistas Rebolo, Zanini, Bonadei e Volpi.

Em meados da década de 1940 e no decorrer da década de 1950, esses pintores passaram a executar obras figurativas, que buscavam soluções de redução geométrica. Para Volpi, a gradativa geometrização e simplificação das formas se tornaria irreversível.

> Na pintura de Volpi, um exemplo eloqüente desta mudança de rumo são as telas intituladas *Madona e Menino:* trata-se de duas versões de um tema idêntico, a primeira de 1947 ainda na linguagem habitual do artista, a segunda, de 1952, já inserida em um projeto artístico mais estrutural. É o mesmo processo que vamos encontrar em Zanini: retomar determinado

> assunto, submetendo-o a uma simplificação geometrizante, que, no caso das duas madonas de Volpi, resulta em uma reformulação do volume — eliminando o claro-escuro; do conceito espacial — reduzido aos elementos mínimos; e da organização cromática tratada com toda liberdade criativa, sem referência ao original. No espaço de tempo entre estas duas versões localiza-se a fase das fachadas, apresentadas na Bienal de 1953. Em Volpi, como em Zanini, o processo de reformulação, que preside à criação de suas obras desta época, é semelhante, com uma diferença: Volpi, ao contrário de Zanini, consegue afastar-se cada vez mais do tema inicial, chegando à criação pura, que representa a síntese das experiências anteriores, reduzidas a notações simbólicas. (Brill, 1984, p. 111)

Um adendo importante ao comentário de Alice Brill é que a "fase das fachadas" apresentadas por Volpi na II Bienal proporcionou-lhe o prêmio de melhor pintor nacional, juntamente com Di Cavalcanti. No ano anterior, em 1952, Volpi também é premiado na Bienal de Veneza com o prêmio aquisição. Esse reconhecimento da crítica pela obra de Volpi certamente contribuiu para que ele não retornasse às composições figurativas de sua primeira fase como acontece com Rebolo, Zanini e Bonadei.

A busca por caminhos diferentes e o florescimento da arte moderna brasileira fizeram com que os santelenistas se dispersassem nos primeiros anos da década de 1950. Por ocasião de sua mostra individual na Galeria André, em 1978, Rebolo comenta sobre o fim do Grupo da Santa Helena, em uma entrevista ao jornal *O Estado de S.Paulo:*

> (...) Não me lembro bem. Mas foram vários anos de trabalho intenso e sério. Depois, sabe, o movimento artístico começou a crescer em São Paulo, surgiram outras oportunidades e cada um foi indo para o seu canto, cada um foi construindo ou adaptando seu ateliê em sua casa. (Zanini, 1978)

No ano de 1952, Rebolo transfere seu ateliê do edifício Santa Helena para a rua Major Sertório, nº 88, 5º andar, sala 52, permanecendo lá até o ano de 1967.

Podemos deduzir que as premiações conferidas a obras cubistas desde a I Bienal, na qual Danilo Di Prete conquista, com sua tela *Limões* (figura 4.1.2), o primeiro lugar na categoria nacional, afetaram, de certa maneira, à produção artística de vários pintores brasileiros que também almejavam o reconhecimento e a conquista de prêmios.

Para Rebolo, Zanini e Bonadei a pesquisa cubista proporcionou um desenvolvimento pleno, contudo em meados da década de 1960 e 1970, voltaram a produzir obras que visavam recuperar o lirismo e a poesia dos trabalhos iniciais.

O próprio Rebolo comenta sobre a influência do movimento abstrato e sua busca pela simplificação na pintura, em um depoimento sobre Segall à historiadora do museu Lasar Segall, Vera D'Horta Beccari:



FIGURA 4.1.2
LIMÕES, 1951
ÓLEO SOBRE TELA, 49 X 64 CM
C.I.D.
COLEÇÃO MAC-USP

> (...) A última vez que tive contato com Segall foi em uma das Bienais, não me lembro bem, acho que foi a 3ª Bienal. Nessa época, por influência do movimento da época, o movimento abstrato, eu comecei a pintar uns quadros em que procurava sintetizar a pintura, deixando de lado as paisagens, e Segall me chamou à ordem: "Rebolo, por amor de Deus, deixa isto, que você é um grande pintor, deixa esta coisa, continua tua pintura sensível, este não serve para você. Esta foi uma das últimas conversas que tive com Segall. (Becarri, p. 160, 1984)

A simplificação conseguida por meio da geometrização das formas é uma das características predominantes na obra *Casario* (figura 4.1.3), executada por Rebolo, em 1954. Essa obra proporcionou-lhe o I Prêmio do III Salão de Arte Moderna — Prêmio Viagem ao Exterior, que permitia ao ganhador viver na Europa por dois anos.

Na obra *Casario*, o predomínio do preto e do branco comprova a adesão de Rebolo ao movimento organizado pelos expositores: as obras expostas nesse salão deveriam ser executadas sem o uso de tintas coloridas, como sinal de protesto ao governo, que havia taxado as tintas importadas como artigo de luxo.

Nessa obra de Rebolo podemos notar a influência do Cubismo na profusão dos sólidos geométricos representados simultaneamente em dois ângulos diferentes. Uma mesma construção arquitetônica (anexo 1 / figura 4.1.3) é vista de frente e de lado. O triângulo que compõem o telhado permite uma visão frontal enquanto as paredes em forma de cubo, uma visão lateral. A figuração como um todo é extremamente estática e sólida.

Os tons de cinza, o preto e o branco predominantes na composição fazem com que a obra adquira um aspecto noturno, como se pintor a tivesse executado sob a luz do luar. A luz amarelada que é refletida nas paredes laterais e frontais de algumas das casas conduzem nosso olhar para o fundo da tela por meio de um ziguezague (anexo 1 / figura 4.1.3). Essa linha poligonal faz com que o movimento da composição aconteça por meio da percepção do observador.

A profundidade é alcançada por meio da sobreposição dos sólidos geométricos, que representados em tons claros e escuros adquirem volume. Podemos perceber essa característica na figura do paralelepípedo retângulo em primeiro plano (anexo 2 / figura 4.1.3). A sombra própria desse elemento é percebida pela presença de uma luz mais intensa na parte frontal (face **A**), pela ausência total da luz na lateral (face **B**) e pela média intensidade, obtida por um meio tom de cinza, e na parte superior (face **C**). A ausência de luz da lateral

unesp



Figura 4.1.3
Casario, 1954
óleo sobre tela, 65 x 81 cm
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro.

INSTITUTO DE ARTES · UNESP
BIBLIOTECA

(face **B**) é acompanha por uma sombra projetada do mesmo elemento (sombra p) que compõem o primeiro plano da composição (linha a).

Esse recurso é utilizado em todos os planos da composição para representar o volume dos sólidos geométricos.

O crítico Jacob Klintowitz, em um ensaio sobre Aldo Bonadei, comenta sobre o princípio cubista que fez com que Bonadei, Rebolo, Zanini e Volpi buscassem soluções mais racionais e simplificadas para compor suas obras.

> Cézanne sintetizou o mundo a três formas geométricas básicas: o cilindro, a esfera e o cone. Por estas três formas se propunha a reorganizar o universo. Os cubistas aproveitaram esta lição e, considerando uma de suas propostas básicas, representavam não apenas o que viam, mas o que sabiam existir. É, desta maneira, uma arte do conhecimento, na qual o homem mostra o que vê e o que sabe que existe. Uma arte, como é próprio de nossa arte, intelectualizada e crítica, pois faz a consideração permanente do objeto, cria um distanciamento de consideração, uma análise intelectual, uma observação de caráter crítico. O cubismo talvez tenha o seu principal interesse no ter tornado claras a origem e natureza intelectual da cultura de nossa época. A visão não é o mais importante para o artista plástico, mas o que ele conhece. Os seus dons de observação são precários diante da mutabilidade do conceito de real. O que será o real num universo feito de átomos, se sabemos que os átomos são compostos principalmente de vazios? E a nossa visão do Cosmos obedece ao mesmo sentimento. Quais serão os critérios de real, se o homem não é senhor de seu tempo pessoal e de seu psiquismo? O homem vive simultaneamente os vários tempos, o do passado, o do presente e o do futuro. É isso que a psicologia tem ensinado. E tem ensinado, também, a força do mítico e do irracional. O homem, senhor de um universo controlável, perdeu-se. O cubismo, entre tantos movimentos revolucionários, tornou estes dados extremamente claros. O artista pinta o que vê, o que sabe que existe e, até mesmo, o que sua imaginação diz que pode existir. (Klintowitz, 1980, p. 17-18)

A partir do contato que teve com Cézanne e posteriormente com o cubismo, Rebolo procura reproduzir em suas obras as formas básicas que estão embuídas em cada cena captada por seus olhos. Ao transferir uma cena para a tela, o artista a simplifica, selecionando as linhas e as formas básicas, e compõem o mínimo de elementos necessários, mas que levam o leitor a perceber a completitude da cena. O artista consegue enxergar a essência que se esconde por detrás uma cena e a transfere para a tela. Essa característica desenvolvida por Rebolo ao longo de seu percurso artístico é observada pelo crítico de arte Olívio Tavares de Araújo:

> O tema continua a ser basicamente a paisagem, mas Rebolo não tem a menor intenção de copiá-la. Chegou à maturidade na vida e na pintura, e discute o problema principal da arte moderna. Ele não reproduz apenas o visível. Procura formas básicas por trás das formas aparentes. (Araújo, ***apud*** Azjemberg, 1985, p. 17)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

4.2 A VIAGEM PARA A EUROPA - ANÁLISE DAS OBRAS *FACHADAS DE ROMA*, 1956 E *VENEZA*, 1958

Em 1955, Rebolo participa da III Bienal de São Paulo e realiza uma exposição individual no MAM. Em setembro desse mesmo ano, ele viaja com sua esposa e com sua filha para a Itália.

A viagem de Rebolo proporciona um "divisor de águas" em sua produção artística, como comenta Paulo Mendes de Almeida:

> Em 1955, embarcou para a Europa. Embora tivesse demorado mais em algumas cidades da Itália e em Paris, Rebolo visitou inúmeros países. Em suas andanças, percorreu museus e galerias do Velho Mundo, viu muito, observou, enriqueceu-se culturalmente, deixou-se tocar em sua sensibilidade de artista. E sentiu-se tentado a procurar novos rumos. Essa mudança é sensível em suas paisagens da Europa e nas que posteriormente veio a executar, em sua volta ao País. Não só a cor se modifica, mas a própria massa da pintura, agora mais densa e mais elaborada.
>
> A rigor, portanto, a viagem para a Europa marca o encerramento de uma longa e rica fase da sua pintura, das mais reputadas. E a própria "fase da Europa", como alguns chamam o conjunto de quadros lá pintados, representa a consolidação de uma mudança e o prenúncio das variações observadas nas fases dos últimos 15 anos de sua pintura, de 1957 até hoje. (Almeida *apud* Oliveira, 1973, p. 81)

Durante os dois anos em que permaneceu na Europa, Rebolo fez um curso de restauração no Vaticano, onde teve a oportunidade de trabalhar no restauro de uma obra de Rafael. Em 1956 vai a Veneza visitar a Bienal e no ano seguinte, ele realiza uma exposição com trinta obras na Embaixada Brasileira em Roma, expondo trabalhos realizados em suas viagens pela Espanha, Alemanha, Bélgica, Holanda, França e principalmente Itália, país onde fixou residência nesse período.

Em uma entrevista a *Folha de S.Paulo*, Rebolo comenta sobre a importância de sua viagem à Europa: "Foi realmente uma das coisas importantes de minha vida, pois fiquei na Europa durante dois anos, fazendo cursos, em contato com museus e freqüentando os meios artísticos (...)" [1].

A viagem à Europa consolidou em Rebolo as tendências à geometrização e à racionalização das estruturas, procedimentos que ele próprio já vinha fazendo antes de embarcar para lá. Muitas obras executadas durante a sua viagem revelam que o artista começa a se preocupar mais com a composição, cores, texturas e a racionalização das estruturas e planos do que com o tema retratado.

---

[1] *Folha de S.Paulo.* Rebolo: do futebol à paisagem, 7 jul. 1975.

unesp

Fachadas de Roma (figura 4.2.1), 1956, é um exemplo dessa mudança no percurso artístico de Rebolo. A arquitetura romana e o contato com as obras de alguns integrantes do *quatroccento*, como a de Piero della Francesca (1420-1492) (figura 4.2.2), propiciaram a Rebolo a execução de uma pintura mais racionalizada.

Ao compararmos as duas obras, podemos notar algumas semelhanças: a divisão dos planos é conseguida pelo uso de uma coluna de sustentação, na obra de Piero della Francesca, e pelo uso de um pilar, na obra de Rebolo.

Na obra *Fachadas de Roma*, Rebolo reduz o volume e compõe os planos de uma forma frontal. Os contornos indicam as formas, e os planos são percebidos por meio da mudança das cores empregadas. Esse recurso também é usado por Piero della Francesca.

O vermelho pompeano e os tons de azul e amarelo-ocre propiciam uma harmonia na composição, os tons tênues usados por Rebolo em sua fase inicial dão vez para um colorido mais intenso, presente nas obras dos *quatroccentistas*.

Nesta obra de Rebolo a perspectiva é dada por meio da sobreposição de elementos e planos. Não há ponto de fuga e uso de diagonais para delinear a perspectiva. A geometrização pode ser observada em toda a composição, até na figura humana, à direita, que é elaborada em forma de cone.

De volta ao Brasil, em agosto de 1957, Rebolo faz uma exposição das telas executadas na Europa, no Museu de Arte Moderna.

Além das paisagens européias registradas em suas telas, Rebolo traz em sua memória cenas italianas que seriam retratadas posteriormente no Brasil, este é o caso da obra *Veneza* (figura 4.2.3), de 1958. Nessa obra podemos notar a permanência do colorido mais intenso, proporcionado pelo vermelho pompeano e pela textura mais densa. O contraste do vermelho com o verde das janelas (cores complementares) proporciona uma harmonia ímpar à composição.

Podemos notar também que a paisagem lírica da fase inicial se transforma em uma linguagem mais formalizada, a redução de volume e a busca de elementos essenciais reduzem a fachada retratada aos seus elementos mínimos, mantendo assim as características das pinturas que realizou na Europa.

Essas características fazem com que as obras *Veneza* e *Fachadas de Roma* se aproximem das obras que Volpi executa no início da década de

unesp



FIGURA 4.2.1
FACHADAS DE ROMA, 1956
ÓLEO SOBRE TELA, 70 X 50 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA



FIGURA 4.2.2
A ANUNCIAÇÃO DA MORTE DE CRISTO À VIRGEM MARIA, 1455
AFRESCO, 329 X 193 CM
IGREJA DE SÃO FRANCISCO, AREZZO, ITÁLIA



FIGURA 4.2.3
VENEZA, 1958
ÓLEO SOBRE TELA, 61 X 50 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

1950. Essa simplificação e aproximação à obra de Volpi certamente está relacionada à arte italiana que Rebolo conviveu durante sua permanência nesse país por dois anos. Quase cinco séculos antes de Volpi, as fachadas e mastros eram elementos pictóricos presentes nas obras de Piero della Francesca (1420-1492) e Paolo Ucello (1397-1475) usados para estabelecer planos em sobreposição.

As obras que Rebolo produz durante e após sua viagem retratam uma mudança significativa no seu percurso artístico:

> Paulo Mendes de Almeida salienta que "a rigor, a viagem para a Europa marca o encerramento de uma longa e rica fase de sua pintura, das mais reputadas". Sob o influxo do novo universo então percebido, Rebolo "sentiu-se tentado a procurar novos rumos. Essa mudança é sensível em suas paisagens da Europa e nas que posteriormente veio a executar, em sua volta ao País. Não só a cor se modifica, mas a própria massa da pintura, agora mais densa e elaborada... E a própria "fase da Europa", como alguns chamam o conjunto de quadros lá pintados, representa a consolidação de uma mudança e o prenúncio de variações observadas nos últimos 15 anos de sua pintura." (Almeida, *apud* Oliveira, 1974)

Ao analisarmos as obras *Fachadas de Roma* e *Veneza* sob a luz da interpretação iconológica de Panofsky, podemos deduzir que a fachada representa a entrada, a "porta" para algum lugar. De acordo com Chevalier:

> A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além. (Chevalier, 1988, p. 735)

Rebolo executa a obra *Veneza* em 1958, durante uma fase de pesquisas e incertezas. Ele próprio comenta sobre essa fase em um depoimento a Antonio Gonçalves de Oliveira:

> Para mim, foi uma experiência traumatizante o contato com as obras primas, das mais variadas tendências, nos museus da Europa. Durante uns dois anos fiquei um pouco indeciso, como que acovardado diante da responsabilidade de continuar fazendo um trabalho que eu considerasse significativo. Mas fui tentando até reencontrar totalmente um caminho pessoal. (Oliveira, 1974)

A fachada retratada por Rebolo pode ser analisada como a passagem de uma fase para outra e é exatamente isso que acontece com Rebolo nesse período, quando em busca de um rumo diferente, começa a realizar experiências com a gravura em madeira, pedra e metal. Essa experiência como gravador terá grandes influências na sua pintura realizada nas décadas de 1960 e 1970.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

4.3 A DÉCADA DE 1960 - O DIÁLOGO COM MARCELO GRASSMANN - ANÁLISE DA OBRA *PAISAGEM*, 1963

No início da década de 1960, Rebolo sofre um enfarto e lhe é recomendado que evitasse pintar por um período até o restabelecimento de sua saúde. Rebolo já vinha se dedicando a prática do desenho e a gravura desde 1958, e aproveita esse período de "repouso" para se afastar das tintas e começar a experimentar técnicas como a xilogravura. Essa experiência se torna possível graças a Marcelo Grassmann, um grande amigo que incentiva Rebolo a buscar novas linguagens.

De acordo com um depoimento de Marcelo Grassmann, dado em 1988, a Célia Lúcia R.T. P. Campos, Rebolo se mostra um talentoso gravador.

> (...) é importante que Rebolo ultrapasse o impasse que encontra em seu trabalho com óleo e tela pela conquista de uma nova linguagem, por isso incentiva-o e acompanha seu desenvolvimento, orientando-o na organização dos elementos gravados. Rebolo realiza, neste período, uma série de xilogravuras de excelente qualidade, cheias de um frescor que poucos gravadores possuem. (Campos, 1990, p. 23)

O contato com Grassmann no final da década de 1950 e início da de 1960 foi extremamente produtivo: Rebolo trabalha em mais de vinte matrizes de xilogravura.

Em 1961 Rebolo expõe, na Galeria de Arte São Luís, uma série de óleos e gravuras. Sérgio Milliet, ao visitar a exposição, escreve uma crítica favorável sobre essa fase do pintor:

> Pela libertação que alcançou, finalmente, pode-se verificar que essa personalidade não era feita sobretudo de ingenuidade, como parecia, e sim de sutileza e de matizamento. Ei-lo numa fase em que a sensualidade da matéria enriquece a economia das formas. A fonte de informação não abandonou seus temas prediletos. Simplificou-os, porém, mais ainda, tornando-os realmente pretextos para a expressão de um temperamento terno, carinhoso, de um lirismo sempre precavido contra os dós do peito. Uma das constantes da arte tem sido a riqueza inventiva, a capacidade de jogar da maneira mais variada possível com uma escala de valores extremamente simples. Uns apelam para os contrastes, outros para os acordes de meios tons. Esta solução, que leva a criação de uma atmosfera, é a que prefere Rebolo. Trata-se de um impressionista, sem dúvida, pelo seu desapego ao desenho, mas um impressionista que renova sua técnica, aproveitando as licenças da linguagem de hoje. É, entretanto, um artista bem de São Paulo, tão paulista que até Veneza, de cores variegadas, e Roma, a luminosa, viu com olhos amorosos dos cinzas. Mestre De Fiori referia-se carinhosamente à "sujeira gostosa" das paisagens rebolianas. Mas acrescentava que elas nada tinham de inexperiência, antes resultavam de um conhecimento gran-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> de, consciente ou instintivo, do ofício.
>
> Quando nosso artista ganhou o prêmio de viagem à Europa e embarcou para Roma, ficamos todos com receio de que voltasse desnorteado e com sua pureza já bastante conspurcada. Não foi o que aconteceu. Ele viu muito, estudou muito, e soube escolher sem perder sua originalidade. (Milliet, *O Estado de S.Paulo*, jun. 1961)

A gravura propicia a Rebolo uma série de experiências novas. Acostumado com as cores que sempre fizeram parte de sua vida artesã, com a pintura decorativa, e de sua vida artística, com a pintura de cavalete, Rebolo começa a pintar diretamente sobre a própria matriz de madeira gravada.

Logo após essas experiências, Rebolo volta a pintar com tinta óleo porém, de uma forma muito similar ao processo de elaboração de gravuras: primeiramente Rebolo pinta uma base preta, depois aplica várias massas de tintas coloridas que, posteriormente, são retiradas com uma espátula ou um papel absorvente formando assim os contornos dos elementos da composição. Ao retirar a tinta colorida, o fundo preto emerge proporcionando um aspecto muito semelhante à gravura. O artista cria sulcos, na tela ou na placa de eucatex, assim como o gravador os faz, na matriz de madeira, com uma goiva. Um exemplo dessa técnica pode ser observada na obra *Paisagem,* de 1963 (figura 4.3. 1).

Mesmo utilizando uma técnica diferenciada, Rebolo mantém o tema paisagem com a composição de seus três elementos pictóricos: a árvore, a montanha e a casinha.

O tema e o predomínio dos tons de verde mostram que Rebolo não abandonara sua eterna fonte de inspiração: a natureza. Nessa obra podemos notar uma mudança total no movimento das pinceladas. Diferentemente de suas obras executadas na década de 1940 como *Bosque,* de 1944, (página 70), Rebolo introduz movimentos circulares nas pinceladas, estas proporcionam uma maior leveza e um certo movimento nos elementos e nos planos da composição. As pinceladas formam as copas das árvores (anexo 1 / figura 4.3. 1), que formam um caminho em linha curva ascendente. Nosso olhar é conduzido, por esse caminho, à direita da composição, até chegar à delimitação dos planos verde (área de terra) com o azul (céu).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18



FIGURA 4.3.1
PAISAGEM, 1963
ÓLEO SOBRE EUCATEX, 57 X 44 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

O céu composto por pinceladas curvas proporciona um movimento como se as nuvens estivessem se deslocando rapidamente. Os ciprestes pintados em tons de azul e violeta com sobreposição de verde (à esquerda da composição) contribuem para a delimitação do primeiro plano, devido à verticalidade com que eles são representados. Todas essas características propiciam à obra uma certa leveza, que dilui os pigmentos pretos que emergem do fundo da tela.

O crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, em seu filme Anel lírico, comenta sobre essa nova tendência de Rebolo:

> Nesta etapa, Rebolo dá particular atenção às pesquisas de colorido e pincelada. Inventa um pequeno gesto circular que se torna tipicamente seu na arte brasileira. Os trabalhos adquirem uma textura caprichosa e elaborada. Não se prendem a um só tema, e não se caracterizam por um só tipo de enfoque. O que possuem em comum é o mesmo tratamento pictórico. (Araújo *apud*, Ajzenberg, 1985 p. 17)

Com exceção de 1962, Rebolo participa de exposições e salões de arte em todos anos da década de 1960. Por ocasião de uma exposição individual em 1967, na galeria 4 Planetas, o crítico e jornalista, Arnaldo Pedroso d'Horta descreve, de forma precisa, essa fase de Rebolo:

> Rebolo Gonsales está expondo na 4 Planetas uma série de trabalhos de pequeno formato. Os quadrinhos obedecem a duas técnicas diferentes: alguns, pintados à maneira tradicional do artista, são manchas feitas diante da própria paisagem, e que desta refletem a frescura e a espontaneidade; outros são de maior elaboração mental, e realizados mediante processo aparentado com o da gravura. Aconteceu que um dia Marcelo Grassmann, que tem pela gravura furor missionário, convenceu Rebolo a experimentar a xilogravura. Arranjou-lhe a madeira, a tinta, os primeiros instrumentos, e Rebolo, deixando de lado seu pincel e a superfície escorregadia da tela, empunhou os instrumentos de corte e pôs-se a ferir as fibras vegetais. A experiência interessou-o, mas não o satisfez. Aquele simples sulco cortando a prancha e a oposição direta do branco e preto nas provas tiradas parecia-lhe um pobre resultado. Assim foi que começou a retocar as cópias com pinceladas de cor, e em pouco estava pintando diretamente sobre a madeira gravada. Daí a voltar à pintura sobre tela foi um passo, mas ele aprendera, na gravura, a desbastar uma camada para revelar o interior da madeira, e foi quase naturalmente que começou a fazer a mesma coisa em sua nova pintura: ele pinta, e depois tira, a intervalos, sulcos da camada pintada, que assim se torna irregular, farfalhante e misteriosa. Admiradores de sua antiga maneira de pintar torceram o nariz diante do novo procedimento, achando que ele perdera a pureza. Mas o destino dos artistas é esse mesmo: são eles que criam a ótica mediante a qual o público aprende a ver seus trabalhos, e quando substituem um modo anterior por uma nova proposição, o público, aferrado à anterior posição, protesta. Com o tempo irá de novo alcançando aquilo que lhe parecera um salto dado pelo artista, e que na verdade foi o fruto de uma longa elaboração interior, afinal publicada. E quem não tiver a coragem de desprender-se, a intervalos, do círculo em que o público

> está habituado a situá-lo, não viverá a aventura artística. Rebolo, aos 60 anos, arrisca-se, e por isso continua criando. (d'Horta *apud* Oliveira, 1974, p. 79)

Quando Arnaldo Pedroso d'Horta menciona: "Admiradores de sua antiga maneira de pintar torceram o nariz diante do novo procedimento, achando que ele perdera a pureza.", ele se refere a Paulo Mendes de Almeida, que não apóia a nova maneira de pintar de Rebolo e comenta que ele havia perdido o lirismo e sua pureza de estilo.

Contudo, essa fase de Rebolo contribuiu para que ele se aperfeiçoasse e buscasse uma pintura mais simplificada, com pinceladas leves e grandes massas cromáticas, no final da década de 1960 e na década de 1970.

5
A terceira fase reboliana: de meados da década de 1960 até início dos anos 1970.

5. 1 ANÁLISE DAS OBRAS *MARINHA*, 1970 E *BARRA FUNDA*, 1967

Na segunda metade da década de 1960, Rebolo gradativamente elimina a base preta de suas telas e abandona a técnica de raspagem que adquiriu por influência da gravura. O furor da xilogravura se ameniza e suas obras passam a ser executadas com um colorido mais intenso e formas mais simplificadas.

A produção artística de Rebolo parece transparecer o cenário político brasileiro da década de 1960. Na primeira metade dessa década houve constantes mudanças e agitações e na segunda, "a volta à ordem". Porém, a do Brasil aconteceria de uma forma imposta, sem liberdade de escolha nem de opinião.

Em 1961, o presidente eleito Jânio Quadros renuncia e o governo é assumido pelo vice-presidente da República João Goulart. Pressionado pelos militares de influência política, o Congresso Nacional opta pelo regime parlamentarista. Em 6 de janeiro de 1963, é realizado um plebiscito em todo o Brasil e o resultado é que 80% da população é favorável à volta do presidencialismo. João Goulart reassume o poder sob um regime presidencialista e logo dá continuidade às reformas de base que havia proposto no início de seu mandato, das quais se sobressaem: a reforma agrária, a reforma do ensino e a estatização da economia. Em seguida é articulada uma conspiração envolvendo oficiais-generais das Forças Armadas, banqueiros e industriais, políticos do executivo e outros ícones importantes da política brasileira. Em 31 de

março de 1964 "estoura a revolução", e o comandante do II Exército, General Amaury Kruel, e seu colega, General Olímpio Mourão Filho, enviam uma carta ao Presidente exigindo sua renúncia. Tropas do general Mourão, vindas de Minas Gerais, marcharam em direção ao Rio de Janeiro, dando início a uma ação militar contra o governo Goulart. São fechados aeroportos em todo o país e os habitantes de muitas capitais de estado vêem-se proibidos de sair de casa. No dia primeiro de abril João Goulart é deposto e ocupa provisoriamente a Presidência o deputado Ranieri Mazzili. No dia 11 desse mesmo mês ocupa a Presidência o general Castelo Branco. Durante os vinte anos seguintes, o Brasil seria governado pelos militares, e passaria por uma época de grande progresso na economia e de sérios problemas sociais, sob uma ditadura militar autoritária.

No final da década de 1960 e início da década de 1970, as obras executadas por Rebolo apresentam composições cada vez mais harmoniosas e equilibradas. A paisagem continua sendo o tema e a inspiração de Rebolo. Por um período de trinta anos, convivendo diariamente com a pintura, Rebolo realiza plenamente seu objetivo: transpor à tela a emoção que a natureza lhe desperta. Ele não pretende representar uma paisagem de forma realista, seu objetivo é fazer com que o observador sinta a mesma emoção que a natureza desperta no artista que a está representando.

Nesse período Rebolo elimina totalmente a base preta de suas composições, mas ainda mantém uma textura de relevo táctil que é aplicada com o uso da espátula. Podemos observar essas características na obra *Marinha*, de 1970, (figura 5. 1.1).

As ondas do mar são representadas pelo intenso colorido do verde e do azul, que se sobrepõem formando planos horizontais. As linhas que delimitam as ondas do mar são elaboradas com aplicações de azul e pequenos toques de tinta branca. O branco, além de representar a espuma provocada pelas ondas, proporciona um movimento para a frente e para trás, representando o fluxo e refluxo da maré. A areia da beira-mar (plano **a**) e a do banco de areia (plano **f**) executados em tons de amarelo, ocre, laranja com algumas aplicações de tons de verde proporcionam um contraste perfeito com o azul e o verde do mar. O amarelo e o ocre predominantes na área da areia recebem sobreposições de verde, azul e branco ao alcançar o plano do mar e sobreposições de marrom e verde mais escuro para compor os rochedos.

unesp



Figura 5.1.1
Marinha, 1970
óleo sobre eucatex, 26 x 32 cm
ass. c.i.d.
Coleção Particular

Nesta obra, Rebolo mostra seu total domínio na combinação e sobreposição de cores e também uma maestria no uso da espátula. O mar é o tema da obra e não o cenário para uma outra composição em primeiro plano, isso faz com que Rebolo o represente de uma forma elaborada com inúmeros detalhes, que precisam ser vistos cautelosamente pelo observador. Se Sérgio Milliet tivesse visto essa obra de Rebolo, certamente ela poderia ter feito parte das diversas paisagens que lhe inspiraram a escrever "Da paisagem brasileira" um dos ensaios de seu livro *Pintura quase Sempre*, publicado em 1944. Em um dos trechos Sérgio Milliet fala exatamente da dificuldade em retratar o mar:

> Um mar honesto e sincero é mais difícil de que imaginam comumente. Mesmo porque não é só o verde que está a solicitar a concessão à fórmula, é o branco também, da espuma das ondas bravias. E o céu carregado, e os rochedos lavados, escorregadios, e a carcaça do bote, cor de madeira podre, e o farol tão facilmente melodramático ao menor descuido. Cada trecho constitui um problema e cada problema exige uma solução original. E ainda fica por terminar todo o colorido dos peixes (...) (Milliet, 1944, p. 70)

Contudo, esse trecho de Milliet não se refere à obra de Rebolo e sim a uma obra de Paulo Rossi Osir, executada em seu ateliê a partir da observação de alguns peixes. Esses peixes são o tema principal da composição e o mar tem apenas a função de cenário, fundo. Milliet não menciona o nome da obra, apenas as várias etapas de sua execução por meio de desenho de memória.

No ensaio, *Da Paisagem Brasileira*, Milliet tem por objetivo classificar os pintores brasileiros em duas categorias:

1ª) pintores que utilizam a paisagem como fundo:

> Há pintores que tratam a paisagem como moldura, uma decoração, um segundo plano destinado a valorizar o primeiro, a realçar as linhas, as cores, os volumes, os ritmos do assunto principal (...) O que lhes importa não é a expressão da natureza, nem a expressão de sua sensibilidade como resultante de um contato com o cosmo, mas tão — somente a matéria plástica aproveitável da natureza" (*idem*, p. 64)

2ª) pintores que tratam a paisagem como tema principal:

> Na segunda maneira de tratar a paisagem ocorre o contrário. A paisagem é que domina o artista, se impõe a ele como uma necessidade, com sua expressão própria exigente de sacrifícios plásticos, envolvente de imperativos. A paisagem já não é um problema pictórico mas uma expressão em si, um motivo; determinante a que o artista tem que obedecer. São então as personagens da tela que se transformam em moldura, em simples notas de cor, de movimento ou de equilíbrio. Elas é que se sacrificam para realçar a paisagem. A saia vermelha da mulher do primeiro plano

> tem unicamente um valor vibrátil para o paisagista; o de fazer cantarem os verdes todos, as árvores e os morros e o céu azul, todo esse mundo de cor e forma que o empolgou e fica a reclamar dentro do pintor uma realização. (...) Há uma completa fusão entre o criador e a criatura. O pintor é a própria paisagem e a nota amarela ou vermelha, que ele coloca sob a forma de personagem, visa unicamente dar vibração maior ao quadro. Manchas dessas mesmas cores teriam idêntico valor e substituiriam a personagem sem prejuízo da expressão. (...) Um quadro de Rebolo ilustrará a mesma tese. Há perfeita comunhão entre seus arrabaldes humildes e sua alma ingênua de poeta dos simples. E para essa alma sensível a expressão natural é a paisagem. (idem, p. 67)

Rebolo, além de sua meta de transpor para a tela o sentimento mais puro que a natureza lhe desperta, tem a preocupação de registrar cenas que ele sabe que um dia vão desaparecer. O intenso e constante crescimento da cidade de São Paulo o preocupa e faz com que ele retrate as pequenas cenas que compõem o seu mundo. Por mais que Rebolo tenha experimentado várias técnicas, se aperfeiçoando dia após dia, e tenha tido contato com os mais diversos movimentos artísticos, os temas relacionadas à paisagem paulistana predominam em suas obras. Podemos constatar que há uma preocupação do artista em registrar o mundo em que ele vive, para que as gerações futuras também possam conhecê-lo.

Nas mais diversas sociedades de todos os tempos há uma preocupação de o ser humano em deixar registrado fatos do mundo em que vive. No livro *Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs comenta: "Registrar os retalhos de lembranças que já não têm mais por suporte uma comunidade torna-se a única maneira de salvá-las, pois as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem." (Halbwachs *apud* Camargos, 2001, p. 18)

Depois de ter tido a possibilidade de entrar em contato com várias obras de Rebolo, e de realizar este estudo sobre ele, gostaria de tomar a liberdade e acrescentar algumas palavras à citação de Maurice Halbwachs: "(...) pois as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos **e as obras de arte** permanecem."

Na obra *Barra Funda*, 1967, (figura 5.1.2) Rebolo retrata com um simples elemento o crescimento desenfreado que resulta na constante mudança da paisagem paulistana. No primeiro plano há duas fileiras de tijolos em perfeito estado, o cinza-escuro do cimento que intercala as fileiras nos transmite a sensação de que eles acabaram de ser assentados e que uma

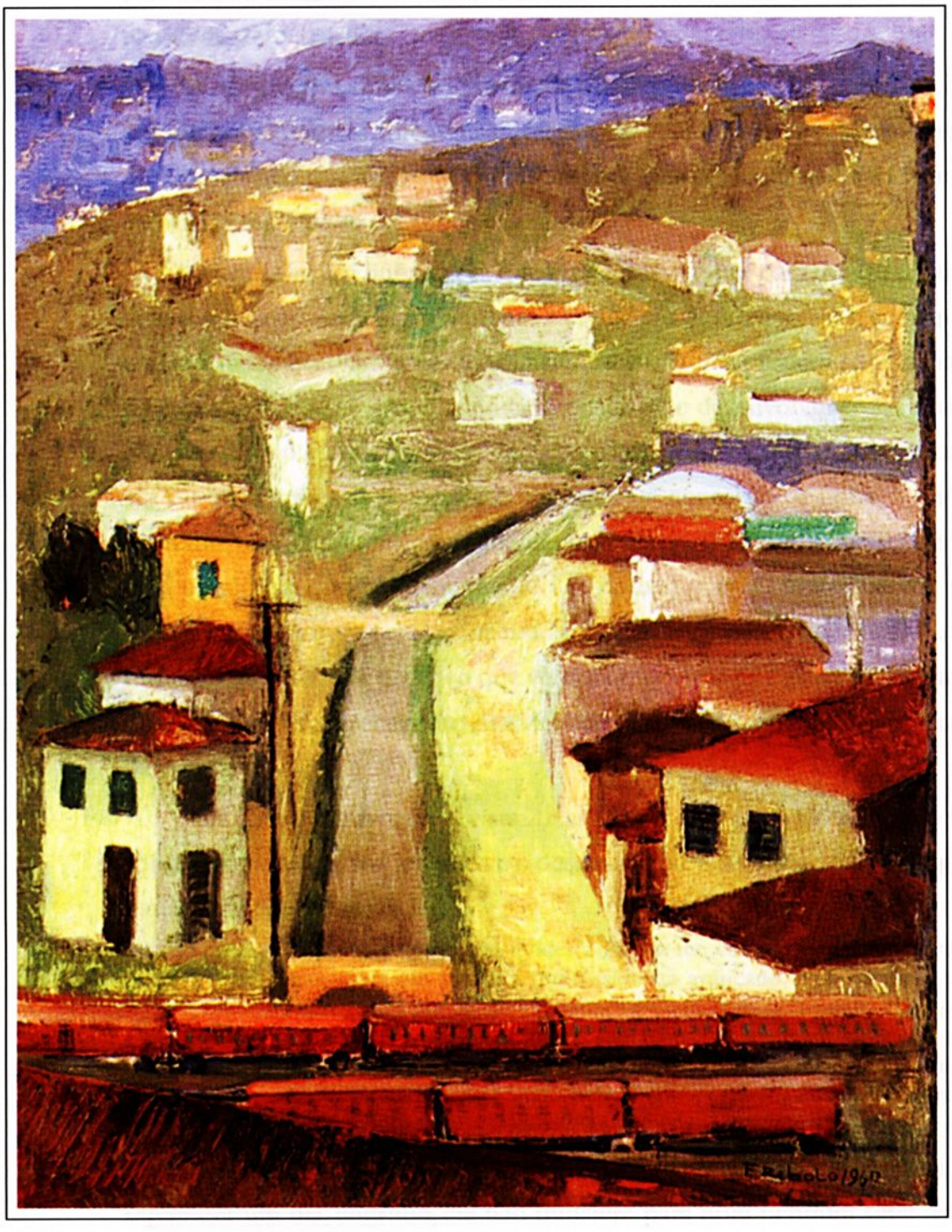


FIGURA 5.1.2
BARRA FUNDA, 1967
ÓLEO SOBRE EUCATEX, 49 X 65 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

parede irá se erguer em breve, obstruindo a vista do bairro da Barra Funda retratada pelo artista.

A perspectiva atmosférica adotada por Rebolo nessa obra pode ser comparada às constantes fotografias aéreas que vemos nos diversos jornais e documentários que retratam o crescimento desordenado que a cidade de São Paulo tem vivido em todos esses anos.

O caminho em linha curva que dirige nosso olhar para dentro e para o lado direito da composição também a divide em dois lados. No lado esquerdo podemos observar construções mais antigas e uma predominância maior da área verde, que se mantém ainda intocada pelo desenvolvimento urbano. No lado direito há um acúmulo de casas e construções, que se harmonizam em diferentes formas e cores e que seguem o contorno da linha curva do caminho, formando um arredondamento externo. O caminho central tende para o lado em que há o aglomerado de construções. O pintor parece nos mostrar que o futuro será assim; um aglomerado de construções com o extermínio do verde. Ele previu o que vem acontecendo na cidade de São Paulo há séculos: o desaparecimento das áreas verdes e o crescimento desordenado da construção civil.

Em um depoimento à revista *Artes Reportagem*, em 1972, Rebolo fala sobre o seu estilo, a sua temática e o desaparecimento gradativo da paisagem natural em São Paulo:

> Sou pintor de origem modesta. Nunca me considerei um vanguardista mas, moderno sim. Um impressionista avançado, com namoros pelo expressionismo, digamos. E sempre me conservei fiel à minha linguagem, à minha temática — paisagens suburbanas, casarios em formação, aglomerados urbanos, casinhas e suas hortas, naturezas mortas. Tudo um S. Paulo que vai desaparecendo, pela volúpia e ganância imobiliária. (Kawall, 1972, p. 140)

Rebolo tem plena consciência de que a paisagem que o inspira irá desaparecer um dia, contudo, ele não transfere para obra nenhum sinal de revolta. Seu protesto é feito com serenidade e silêncio, um silêncio que pode ser percebido na casinha isolada no meio da mata ou na parede que é construída vagarosamente, que de tijolo em tijolo acaba alterando a paisagem para sempre.

Na década de 1930, quando Rebolo retrata as propriedades humildes com seus verdes frescos nos arrabaldes da cidade, ele não tinha noção de

que sua pintura forneceria para as décadas seguintes uma iconografia única da cidade de São Paulo. A pintura de Rebolo se torna um documento. Os recortes feitos pelo pintor da paisagem que predominava na então "periferia" da cidade fornecem hoje uma significativa amostra do crescimento desordenado de São Paulo. Quem admirava a paisagem dos arredores paulistanos na década de 1930 pode matar a saudade apreciando as obras de Rebolo.

> Casinhas ingenuamente postas umas ao lado das outras, como brinquedos de crianças, bem delimitadas, que ainda não tiveram tempo de incorporar-se à paisagem, como se soubessem que são efêmeras, à espera que o prefeito as faça demolir para construir em frente prédios altos. Colinas tristes e doces, verdes tímidos que se querem fazer esquecer, que não querem tentar a cidade temível que, percebendo-os, poderia lançar suas artérias, suas avenidas, seu tráfego e seu asfalto, na glória conquistadora do crescimento urbano. Céus que se fazem melancólicos para aquietar a dor dos homens...
>
> Não nos será mais possível vagar pelo subúrbio de São Paulo sem vê-lo através dessa poesia, dessa ternura das cores, dessa doçura das linhas. Rebolo enriquece nossos olhos com uma sensibilidade nova. (Roger Bastide *apud* Oliveira, 1973, p. 69)

5. 2 O DIÁLOGO COM LASAR SEGALL. ANÁLISE DA OBRA *BOIS E COQUEIROS*, 1967

Na entrevista para Ernesto Kawal (acima), Rebolo comenta sobre seus "namoros" pelo expressionismo, um contato maior de Rebolo com obras expressionistas ocorre a partir de 1938, quando participa do II Salão de Maio. Nesse salão, Rebolo pôde ver de perto a obra de Segall, *Emigrantes*, 1929, (figura 5.2. 1) executada em água-forte. Além de Segall, outros artistas como Oswaldo Goeldi (1895 - 1961), Yolanda Mohalyi (1909 - 1978) e os mexicanos Leopoldo Mendez (1902 - 1969) e Dias de León (1897-1980) expuseram obras de estética expressionista.

Em um depoimento sobre Segall à historiadora Vera D' Horta Beccari, Rebolo comenta sobre o contato com Segall nesse salão: "Segall fez, no 2º Salão de Maio, um desenho de minha cabeça e me deu, com dedicatória. Acho que perdi esse desenho, por ocasião da minha viagem à Europa (...)."

---

[1] Nesse depoimento, Segall comenta sobre sua formação artística em Dresden, sua primeira viagem ao Brasil e a receptividade de Freitas Valle e por úlitmo, sobre sua decisão de vir aqui residir.

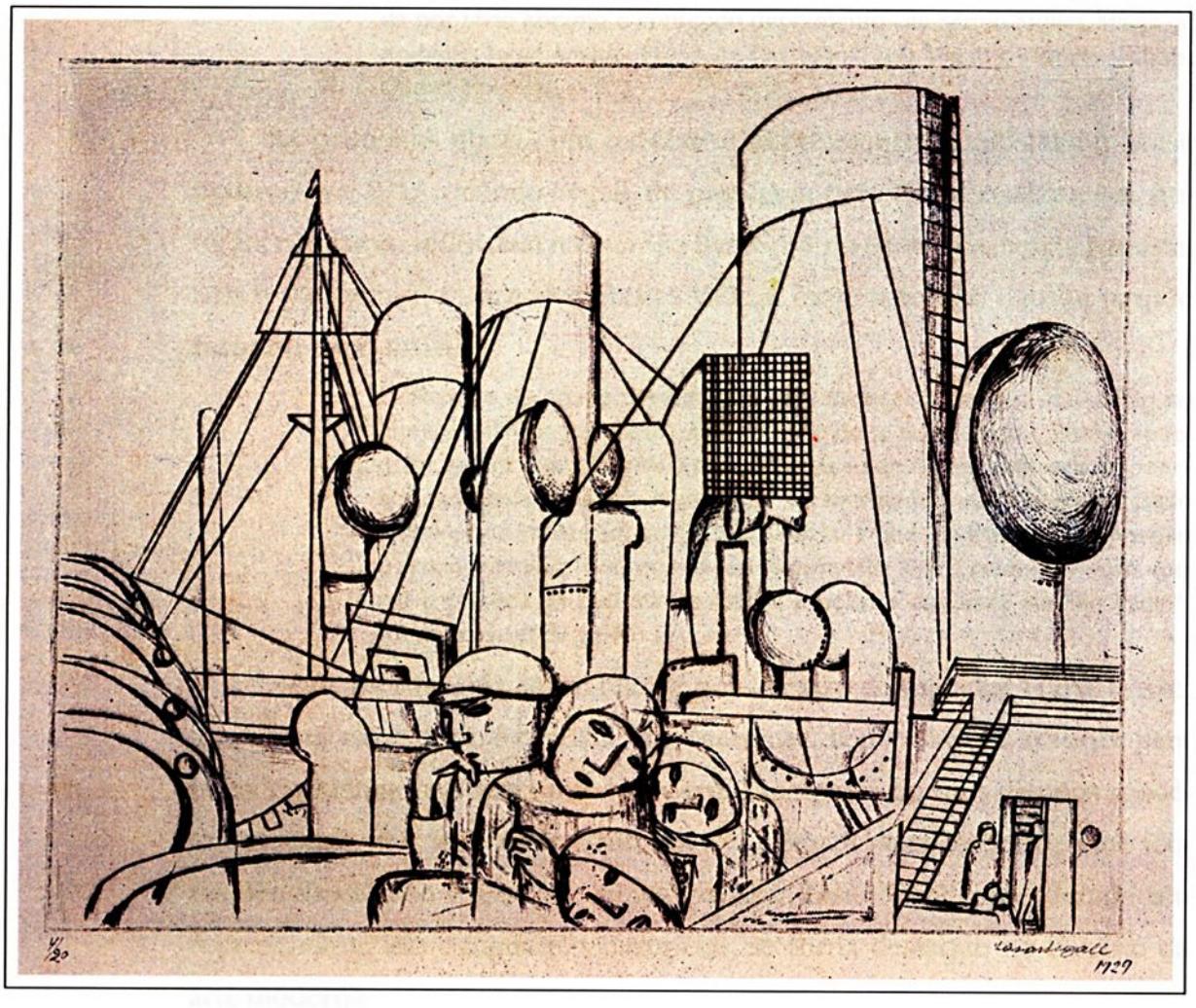


FIGURA 5.2.1
EMIGRANTES, 1929
PONTA-SECA, 28 X 34,5 CM
MLS

(Beccari, *op. cit.*, p. 233)

Segall, além de expor no II Salão de Maio, participou, com um depoimento[1], do catálogo impresso para a ocasião.

> Para o 2º Salão de Maio, foi impresso um excelente catálogo. Em formato grande, ilustrado com reproduções dos trabalhos expostos, a capa desenhada por Livio Abramo e contendo depoimentos de Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Jorge Amado, Flávio de Carvalho, Lasar Segall e Vittorio Gobbis. (Almeida, *op.cit.*, p. 97)

As primeiras obras com tendência expressionista expostas no Brasil ocorreu em 1913, quando Segall, de passagem pelo Brasil, realizou sua primeira exposição individual na Rua São Bento, 85, no centro da capital paulista. Sob o patrocínio do senador Freitas Valle, a exposição não causou grande furor no meio artístico:

> Destoando do academicismo vigente, a mostra não causou escândalo no mundo artístico paulistano. Além do fato de se tratar de um pintor estrangeiro, reverenciado *a priori* como emissário de valores culturais "superiores", a benevolência da imprensa e da sociedade local tinha, para Paulo Mendes de Almeida, uma explicação óbvia: "É que apadrinhava a exposição o senador Freitas Valle, que da sua famosa Villa Kyrial manobrava não apenas a política da política mas ainda a política das artes em São Paulo". (Camargos, *op.cit.*, p. 46)

Nesse mesmo ano, Segall realiza, pelo Centro de Ciências, Letras e Arte, uma outra exposição, na cidade de Campinas. Logo a seguir, retorna para Dresden, Alemanha, local onde havia realizado parte de seus estudos acadêmicos. Quase dez anos mais tarde, em 1923, Segall volta ao Brasil, onde fixa residência em São Paulo. Na capital paulista, Lasar Segall, considerado um representante das vanguardas européias, se torna destaque no cenário da arte moderna.

A tendência de Segall ao expressionismo, vista na exposição de 1913, começa a se concretizar a partir de 1914 e desenvolve-se plenamente em 1917. Em 1919, em Dresden, funda com Otto Dix (1891-1969), Conrad Felixmüller (1897-1977), Otto Lange (1879-1944) e outros, o Dresdner Sezession Gruppe 1919, grupo que agrega artistas expressionistas da cidade.

Sob o impacto da I Guerra Mundial (1914-1918), a obra de Segall reflete a preocupação com as injustiças sociais e o sofrimento humano. Suas telas são estruturadas por meio de planos construídos em diagonais e apresentam uma tendência à geometrização, com o predomínio de formas triangulares e cores escuras e contrastantes.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

Rebolo conheceu Segall em 1936, por intermédio de Mário de Andrade, como ele próprio comenta:

> Conheci Segall justamente quando surgiu o "Grupo Santa Helena", que era composto de Volpi, Pennachi, Bonadei, Mário Zanini e eu, por volta de 1936. Segall foi levado por Mário de Andrade. (...) Na ocasião, tornou-se amigo meu e inclusive de minha pintura. E nos movimentos que surgiram, de coletivas — Família Paulista, Salão de Maio, — Segall me procurava sempre, para bater um papo. Certa vez, me convidou para ir à casa dele - costumava fazer sempre umas reuniõezinhas, uns coquetéis. Nossa conversa era sempre em torno de pintura. A última vez em que tive contato com Segall foi numa das Bienais, não me lembro bem, acho que foi a 3ª Bienal. (...) Tive pouco contato com ele. Não era como com Graciano, Arnaldo Pedroso d'Horta — a gente estava sempre junto. Segall, ao contrário, vivia retirado. Quando sentia necessidade de revêr os amigos, promovia uma dessas reuniões em sua casa. Freqüentava exposições.
>
> Não expunha na Família Paulista, que mantinha uma linha — eram pintores que tinham uma concepção, uma filosofia, um mesmo plano. Naturalmente, Segall, na época, estava fora, não tomava parte. Ernesto De Fiori, que era expressionista, era o único estrangeiro que participava da Família Paulista. (Beccari, *op. cit.*, p. 230)

O contato entre Rebolo e Segall, embora amistoso, não era intenso, como comenta o próprio Rebolo:

> Não era amigo íntimo de Segall. Sei que ele sentia certa simpatia por minha pessoa. Notava isso, porque, ele, normalmente, enchia a casa de artistas, de pintores, e, apesar disso, se prendia muito comigo. Não sei se a simpatia era pessoal, ou era pela minha pintura. Mas ele tomava muito conhecimento do que eu fazia, com muito interesse. E nós todos adorávamos a pintura de Segall. Para mim, ele continua sendo um dos maiores pintores que tivemos no Brasil. (*idem*, p. 231)

Desde a década de 1930, as constantes reuniões promovidas por Segall, Paulo Rossi Osir, entre outros anfitriões, a ocorrência crescente de salões e exposições de arte, e a criação de agremiações e museus proporcionaram uma divulgação da arte moderna e, também, um estreitamento de relações entre os artistas do primeiro movimento modernista, os santelenistas e outros artistas estrangeiros que vinham para o Brasil.

Foram inúmeras as inspirações, as releituras e as trocas de experiências entre esses artistas. Uma pequena amostra do que esses harmoniosos encontros causaram pode ser observada na obra de Rebolo *Bois e Coqueiros,* 1967, (figura 5.2. 2).

Nesta obra, os três elementos pictóricos principais, que caracterizam a maioria da obras de Rebolo, são os bois, a montanha e os coqueiros. A composição feita por Rebolo parece, a primeira vista, um tanto simples; contudo, ao observarmos mais atentamente a maneira como ele compõe os diversos

unesp

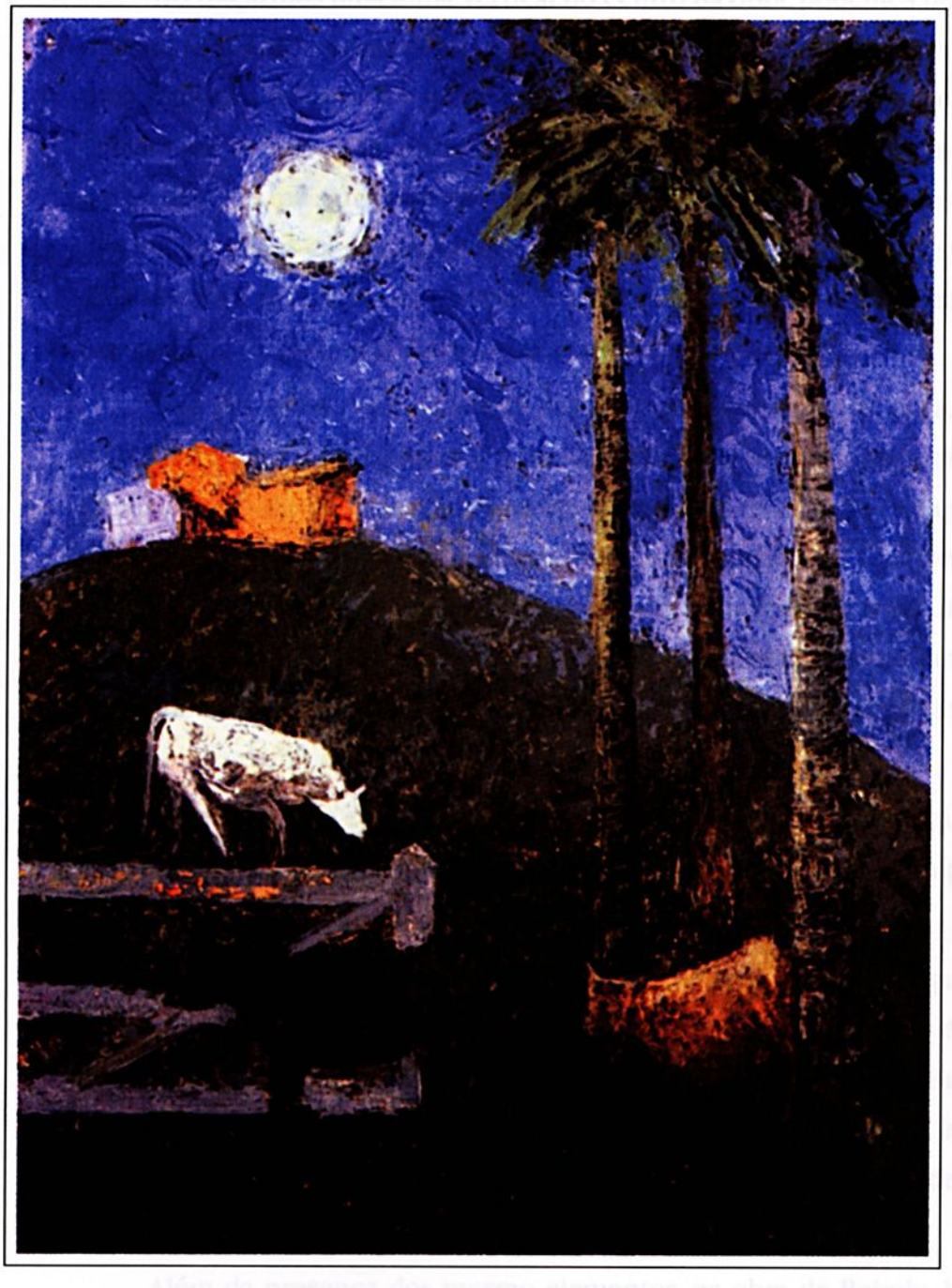


FIGURA 5.2.2
BOIS E COQUEIROS, 1967
ÓLEO SOBRE TELA, 66 X 48 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

elementos, podemos verificar um total equilíbrio e organização do espaço e das formas.

Ao traçarmos uma linha vertical no centro da obra, podemos notar que no lado esquerdo os bois são representados ascensionalmente, transmitindo uma sensação de espaço e profundidade. Quanto mais perto o boi se encontra da base da tela, mais proximidade ele transmite ao leitor e quanto mais longe da base, mais distante ele parece estar. O posicionamento desses elementos no plano da imagem consegue criar a ilusão de espaço e de profundidade sem a utilização da perspectiva. No lado direito, a verticalidade dos troncos dos coqueiros se harmoniza com a dos bois.

Não são muitas as tonalidades utilizadas por Rebolo nesta obra, porém o contraste que elas propiciam é único. Rebolo, mais uma vez, demonstra seu total domínio na combinação de cores. O ocre-amarelado do boi que está recostado sobre a montanha destaca todo o azul do céu e os tons de verdes utilizados na montanha. O azul do céu somado ao amarelo-ocre resultam no verde da montanha. Essa combinação de cores primárias (azul e amarelo) que resultam em uma secundária (verde) produzem um contraste simples e harmonioso como os elementos retratados na obra.

A simplificação da composição, que Rebolo há tempo vinha pesquisando e praticando, é alcançada nesta obra e nas demais obras que vão compor sua quarta fase (década de 1970).

A simplificação pode ser observada principalmente nas linhas que compõem o boi que está recostado sobre a montanha, no lado esquerdo da composição, ele é composto por uma forma triangular (cabeça) e uma retangular (corpo). Essa estilização usada para compor o boi e a presença dos elementos troncos, montanha e lua se assemelham, de certa forma, à obra de Segall *Gado ao Luar II* , 1954-56 (figura 5.2.3).

Além da presença dos mesmo elementos, na obra de Rebolo, há uma semelhança na disposição dos bois que compõem o lado esquerdo da tela. Eles estão voltados para a mesma direção que os bois retratados por Segall. O boi representado por Rebolo na parte inferior esquerda, pintado em tons de marrom-escuro, segue para a esquerda; logo acima dele, o boi branco segue para a direita e o boi que é representado em cima da montanha está voltado para a esquerda, essa disposição é a mesma utilizada por Segall.

unesp

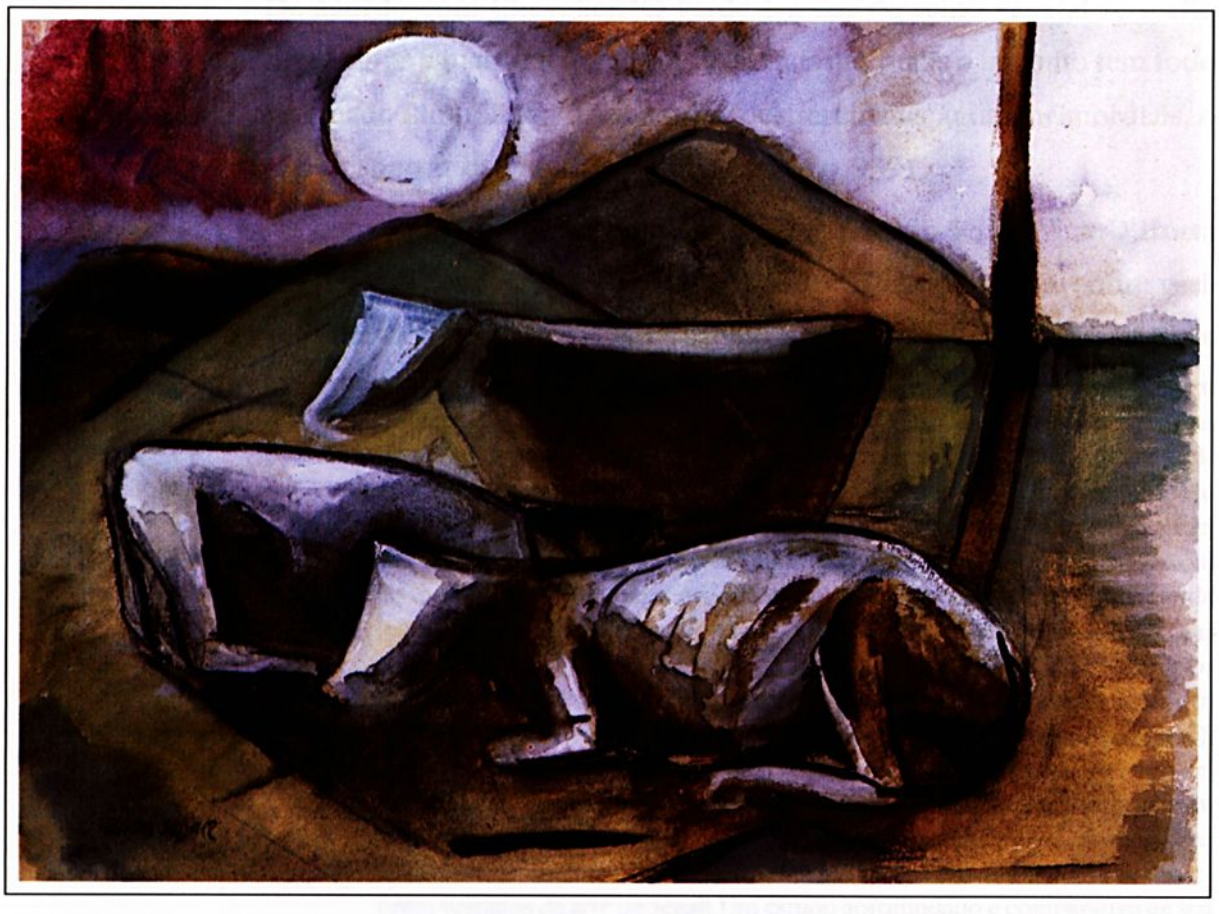


FIGURA 5.2.3
GADO AO LUAR II, 1954
AQUARELA E GUACHE SOBRE PAPEL, 34 X 45 CM
MLS

Contudo, esse diálogo com Segall não pode ser confirmado se tivermos como critério de comparação as cores empregadas pelos dois artistas. Os tons de sépia, marrom e carmim, predominantes nesta e na maioria das obras de Segall, são raramente utilizados por Rebolo, que tem uma notória predileção pelos tons de verde.

De acordo com Chevalier, "O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida." (Chevalier, *op.cit.* p. 939)

Na conclusão de seu trabalho de pesquisa sobre Segall, Vera D'Horta Beccari comenta sobre a influência que o pintor Lituano exerceu sobre vários artistas brasileiros, dentre eles, os santelenistas Rebolo e Clóvis Graciano:

> Apesar do semi-isolamento em que viveu, a vigorosa arte de Segall exerceu influência decisiva no Brasil. Em primeiro lugar, junto aos modernistas na década de 20: é preciso lembrar que a pintura expressionista de Segall era mais moderna que a arte de Anita Malfatti, marcada principalmente pelo impressionismo de Lovis Corinth. Em segundo lugar, na SPAM, exerceu a função do europeu civilizado, do educador, modificando o comportamento social ao mostrar um novo estilo de vida. Além disso, deve-se a ele um trabalho de base, difuso mas real, junto aos jovens que se iniciavam na pintura nas décadas de 30 e 40. Apesar de não ter feito escola "porque era impossível seguir os caminhos singulares de sua alma" (Bardi, 1951: 111, cita Guido Neumann), deixou marcada influência em Lucy Citti Ferreira, Oswald de Andrade Filho (Nonê), Yolanda Mohaly, Manoel Martins, Marianne Overbeck, etc. Como professor, entretanto, era tão massacrante que não fazia discípulos, mas macaqueadores. Fora esses artistas que sofreram diretamente sua influência arrasadora, há uma infinidade de outros, os mais insuspeitos, nos quais repentinamente se descobrem vestígios da arte de Segall. Um estudo aprofundado e comparativo de sua obra com a dos outros poderia mostrar como exerceu papel importante no sentido de ensinar a técnica, o saber fazer a pintura, junto aos integrantes da "Família artística Paulista", por exemplo. Apesar da negativa de seus participantes, **percebe-se a presença de Segall em algumas paisagens suburbanas de Rebolo**, num certo boi caolho de Clóvis Graciano, parente próximo das vaquinhas de Segall — apenas para citar dois exemplos.(...). Ele foi entre nós, como disse Mário de Andrade, "um construtor de ambiente". (Beccari, *op.cit.*, p.123) (grifo da autora).

Na análise comparativa realizada acima podemos notar a presença de Segall na obra de Rebolo, porém acredito que Rebolo também tenha exercido alguma influência em Segall. Não na técnica nem na composição, mas na presença do verde e na ausência de conflitos, que podemos observar na obra *Gado na montanha*, 1939, (figura 5.2.4). Essa paisagem foi executada após Segall ter conhecido Campos do Jordão em 1935.

unesp



FIGURA 5.2.4
GADO NA MONTANHA, 1939
ÓLEO COM AREIA SOBRE TELA, 60 X 65 CM
MLS

> (...) em contato com a paisagem de Campos do Jordão, emocionado, entrega-se novamente — realiza aí o melhor de sua pintura, justamente porque deixa fluir sua expressão poética instintiva, libertando-se da pressão racional. Campos do Jordão representa a nosso ver o auge de sua obra pictórica, porque, ao retratar o campo, em sua personalidade conflituosa o racional perde para o instintivo, para a sentimentalidade mais primitiva de sua alma russa. É como pintor, expressando-se com uma linguagem pessoal incorruptível por pressões externas — porque tirada do reduto mais profundo do seu ser —, que Segall consegue a comunhão total com o Brasil. Parece-nos que o componente lírico, instintivo, era o mais forte na personalidade do artista, e quando ele o libera nas paisagens emocionadas de Campos do Jordão, atinge o auge de sua expressividade. (*idem, ibidem*)

Quando Segall se deixa levar pelo sentimento mais puro que a natureza lhe desperta, produz trabalhos que foram considerados "o auge" de sua obra pictórica. Para Rebolo, o contato com a natureza se dá em todas as fases de seu percurso artístico. Ela é a fonte de sua criação e inspiração, sua necessidade de estar perto da terra e do verde é tanta, que, em 1942, aluga uma chácara no Morumbi, bairro onde reside até falecer. Rebolo foi o segundo morador do bairro do Morumbi[2]. Se nos dias de hoje esse bairro ainda preserva uma grande quantidade de áreas verdes, comparados a outros bairros paulistanos, há mais de meio século ele era uma verdadeira floresta.

O fato de Rebolo ir morar junto da natureza faz lembrar um dos episódios da vida de Cézanne, que deixa Paris, a capital das artes, para se estabelecer de vez em sua terra natal, a pequena Aix-en-Provence. Esse sentimento mais puro que Rebolo tem pela natureza e que consegue transpor para a tela nem sempre é compreendido pelos observadores, principalmente quando estes são "secamente civilizados":

> Rebolo, talvez o mais puro dos nossos pintores, nas suas paisagens suburbanas, nas suas árvores esquálidas e retorcidas, lembra por vezes o Cézanne de certas telas, com aquele amor pela paisagem humilde, para o pequeno assunto: operários esperando condução, grupos fatalizados pela própria condição, com o "descarnamento" da figura, dos elementos plásticos que em Cézanne, pode-se dizer, era uma forma quase intelectual de revolucionar a pintura, de fazê-la reencontrar-se consigo mesma e que em Rebolo era, e continua sendo, um estado de pureza de construção pictórica, aliada ao seu temperamento bom e simples de ver a condição humana e com ela os elementos que a cercam numa aceitação da realidade circundante, sem malabarismos nem intelectualizações. Compreendendo isso, Lourival Gomes Machado, em" 1944, falando de uma exposição do artista ressaltava: "Sua via de conquista artística, seu meio de ganhar um conhecimento (da essência e não da realidade dos detalhes do mundo que o cerca começou sendo, e ainda hoje é, aquele primitivismo popular que torna tão difícil a

[2] Dado fornecido à autora por Lisbeth Rebollo Gonçalves, em uma entrevista em março de 2005.

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA

> compreensão das finuras de sua sensibilidade aos secamente civilizados. Esta raiz nunca foi abandonada pelo artista. Por causa dela, foi colocado por muita gente num posto que lhe negava qualquer ligação com o espírito do modernismo, o que, até por espírito de contradição, poderíamos ter como certo para demonstrar que Rebolo tem, em autêntico sentimento popular e emocional, exatamente a cota que, inegavelmente, faltou ao modernismo de primeira hora, que era sobretudo civilizado, citadino e, quando não inteligente, tremendamente intelectual" Palavras já tão distantes, quando tanta coisa passou pelo mundo, tantos ismos nasceram e desapareceram, mas que continuam válidas até hoje para uma abordagem à obra desse artista que, na sua humildade, se foi tornando cada dia maior, sem perder a pureza que o caracteriza tanto como homem quanto como artista e que mostra, nesta Retrospectiva, a grandeza de alguém que soube envelhecer sem perder a pureza poética dos que sabem, num gesto simples, mostrar o lado terno, bom e invisível das coisas. (Delmiro Gonçalves, *apud* Oliveira, 1973, p. 13)

Podemos tirar daí um ensinamento: por mais que as tendências e movimentos artísticos de vanguarda tendem a levar o artista a produzir obras cada vez mais arrojadas e de difícil interpretação, o exemplo de Segall, em Campos de Jordão, e de Rebolo, no Morumbi e nos arrabaldes por onde andava, mostra que a natureza propicia uma magnífica fonte de inspiração que leva o artista a representar mais do que recortes de paisagens, um sentimento puro e primitivo que só a terra lhe pode fornecer. Esse sentimento que só é conseguido a partir de um desprendimento do mundo racional e material em que vive.

6
A volta ao pincel e à estruturação formal da composição.

6.1 ANÁLISE DAS OBRAS *OLINDA*, 1974 E *CEARÁ*, 1976

A década de 1970 foi marcante para a história de Rebolo. Em 1973, para comemorar os quarenta anos de sua pintura, o MAM de São Paulo realizou uma retrospectiva que conseguiu reunir o maior número de trabalhos do pintor, foram expostos 180 óleos, 80 desenhos, 30 matrizes de xilogravuras e águas-fortes e 30 aquarelas, totalizando 320 obras. De São Paulo, a retrospectiva foi levada à Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília.

Por ocasião dessa retrospectiva, foi lançado um livro que reuniu depoimentos de Rebolo, de seus amigos e de críticos como Ségio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, Aracy Amaral, entre outros (figura 6.1.1). Nesse mesmo ano Rebolo recebe o Prêmio de Pintura pela Associação de Críticos de Arte (APCA) e inicia uma série de viagens para diversas capitais nacionais.

Nessas viagens não deixa de retratar as paisagens que tanto o encanta; seu cavalete, suas tintas e o pincel o acompanham para todo lugar. Ele definitivamente abandona a espátula e as interferências da xilogravura e passa a pintar como no início de sua carreira: com tinta óleo e pincel. As paisagens simples e cheias de lirismo, que vão "fechar" o percurso artístico de Rebolo, faz com que Walmir Ayala o defina como "anel lírico". O Rebolo dos anos de 1970 reencontra aquele dos anos de 1930, formando uma estrutura circular.

As viagens de Rebolo se iniciam pelo Nordeste, Rebolo procura em outras cidades a paisagem natural que em São Paulo já havia praticamente desaparecido.

unesp



FIGURA 6.1.1
LANÇAMENTO DO CATÁLOGO DA RETROSPECTIVA REBOLO: 40 ANOS DE PINTURA, NO CENTRO DE ARTES NOVO MUNDO, 1973.
DA DIREITA PARA ESQUERDA: MÁRIO SCHEMBERG, ANTONIO GONÇALVES, OS JORNALISTAS REGINALDO DUTRA E FERNANDES NETO E REBOLO (SENTADO).

> Fiel a um só estilo durante toda a sua longa carreira, caracterizado pela sobriedade e delicadeza, continuou fiel ao mesmo time: o Corinthians. Fiel principalmente a esta cidade de São Paulo, a qual soube mostrar a beleza tantas vezes negada e a qual dedica grande amor. Tanto assim que hoje a fim de procurar emoções novas e colher material para seu tema predileto — as paisagens com árvores — é obrigado a abandoná-la de tempos em tempos. Afirma, por isso, que a cidade se desumanizou, sumiram os arrabaldes influenciados pela colônia italiana, repletos de quintais com hortas bem cuidadas, com árvores onde moravam os pequenos agricultores imigrantes. Hoje, o que se vê é uma floresta de concreto que deixa uma saudade funda da São Paulo antiga. (Abreu, 1976)

Ao visitar Olinda em 1973, Rebolo transfere para a tela a luz nordestina, e sua pintura adquire um colorido mais vivo, bem diferente dos tons tênues presentes nas obras em que retratou São Paulo nas décadas de 1930 e 1940.

Podemos notar na obra *Olinda*, (figura 6.1.2) os elementos que estiveram presentes na maioria das obras de Rebolo: as casinhas e as árvores; a montanha, desta vez, dá lugar ao mar que separa Olinda de Recife. O colorido das casas caiadas é transferido para a tela com pinceladas ralas, Rebolo consegue reproduzir nesta obra a mesma textura da cal que geralmente reveste as paredes das casas nordestinas. Essas casinhas coloridas e humildes ladeiam a rua em primeiro plano, no centro da composição, que parece convidar o leitor a entrar na tela e fazer um passeio por Olinda. A rua é o elemento que liga o primeiro plano da composição, o casario com o segundo, o mar. Ela termina com uma leve curva à esquerda, sugerindo, de certa forma, o mesmo movimento do caminho, em segundo plano, que liga as cidades de Olinda e Recife. A perspectiva panorâmica que Rebolo utiliza nessa obra proporciona ao leitor uma noção da vista que a cidade oferece.

Nos anos 1974 e 75, Rebolo participa de várias exposições coletivas e individuais, em Brasília, Recife, Rio Grande do Sul e São Paulo. Em 1976 conhece Fortaleza e realiza uma série de obras em formato menor, que eram facilmente transportadas. Se em Olinda o colorido utilizado por Rebolo fica mais intenso, em Fortaleza ele explode em cores vivas e brilhantes.

Ao voltar de Fortaleza, em outubro de 1976, Rebolo, em uma entrevista ao Jornal de Piracicaba, comenta sobre Morro Branco, uma praia a 80 km de Fortaleza.

> Imagine. Dunas de areia de sete a oito metros de altura... A erosão da água fez verdadeiras esculturas, com grutas, com pontas inesperadas, com ondas. Eu não me sentia no Brasil — foi um mundo novo que descobri, me sentia no Egito. Está vendo este quadro? — ele aponta uma pequena tela que retrata uma ponta de mar entrando pela areia com casinhas de pescadores

unesp

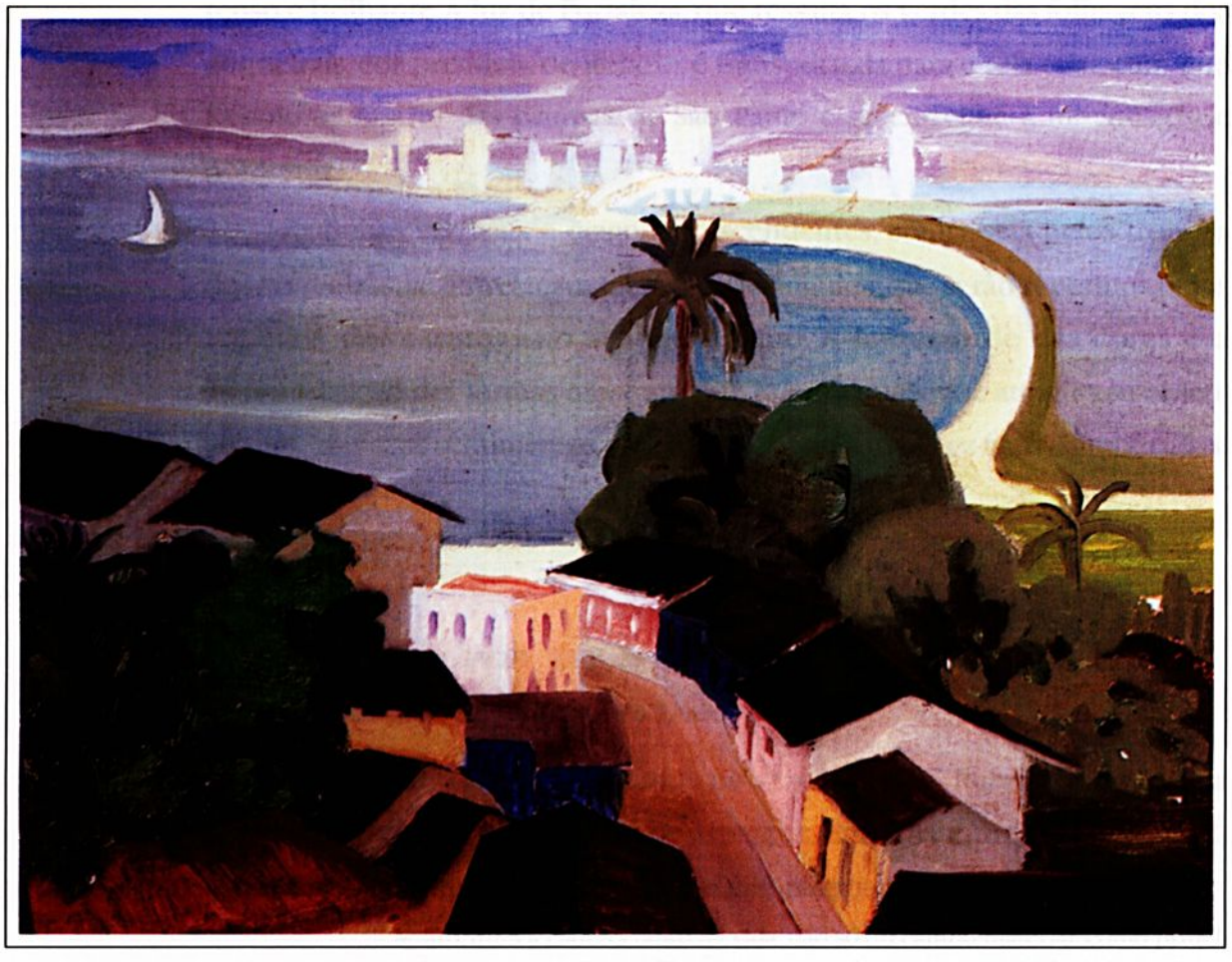


FIGURA 6.1.2
OLINDA, 1974
ÓLEO SOBRE TELA, 37,5 X 46 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

> e um pequeno barco ancorado — Para ir até lá, fui em lombo de buggy, aquele jipe que dava pulos no caminho íngreme. Mas valeu a pena. (...)Atualmente viso a simplificação ainda maior das formas e das cores, um despojamento. (Abreu, 1976)

Na obra *Ceará*, 1976, (figura 6.1.3) podemos observar um colorido intenso e brilhante. A luz de Fortaleza, que ressalta os verdes das folhagens dos coqueirais, cor predileta de Rebolo, é transportada para a tela e faz com que Rebolo se liberte das brumas de São Paulo e se entregue à luminosidade nordestina.

As linhas verticais e diagonais ascendentes, compostas pelos troncos dos coqueiros, se entrelaçam formando triângulos, que serão repetidos pelos telhados das casinhas no segundo plano. A intensidade das cores e a geometrização das formas mostram que Rebolo consegue atingir seu objetivo: exprimir seus sentimentos com formas e cores cada vez mais simplificadas.

6.2 REBOLO POR ELE MESMO. ANÁLISE DA OBRA *PAISAGEM COM CAVALOS*, 1977

Tendo alcançado a maturidade na vida e na arte, Rebolo se considera uma pessoa realizada em todos os aspectos. Em uma entrevista, em 1972, quando lhe perguntam se era feliz, Rebolo responde:

> Muito, nunca esperei tanto da vida, não só no campo material, como principalmente no espiritual. Fiz-me pintor conhecido e respeitado pelos colegas e grandes críticos - aqui e na Europa. Vendo facilmente minhas pinturas. Moro admiravelmente neste Morumbi que vi nascer, e onde tive uma chácara. Tenho uma família que gamo. E principalmente, pinto, pinto, pinto, ouvindo a passarada das matas aqui em volta cantando. (Kawal, *op. cit.*, 1972, p. 141)

A realização de Rebolo, como homem e artista, é transportada para sua produção artistica em meados da década de 1970. Nesse período, Rebolo já não precisa se preocupar com questões financeiras, com o reconhecimento da crítica e do público, ele se considera um vencedor.

Para um descendente de imigrante europeu, a conquista da propriedade e a formação de uma família que permanece unida são valores inenarráveis que passam de geração em geração. Rebolo consegue alcançar essas metas de vida por meio do que ele mais gostava de fazer: pintar, como ele próprio afirma na citação acima.

unesp



FIGURA 6.1.3
CEARÁ, 1976
ÓLEO SOBRE TELA, 57 X 73 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

Tendo plena consciência de seus bons êxitos, Rebolo produz em meados da década de 1970 obras de um aprimoramento técnico e expressão artística únicos. Elas apresentam a mesma pureza e o mesmo lirismo da sua fase inicial e são executadas com uma técnica livre e personalizada, sem diálogos plásticos com outros artistas. As grandes massas de cor feitas com o pincel passam a ser mais uniformes, Rebolo não utiliza mais a espátula nem a técnica de raspagem, como fez na sua fase anterior. Todas essas características, acrescidas à simplificação das formas e à transposição de seu sentimento mais puro pela natureza, podem ser apreciadas na obra *Paisagem com Cavalos*, 1977. (figura 6.2)

Apresentando poucos elementos e massas cromáticas mais uniformes, a obra é executada com um total equilíbrio das cores, das formas, das linhas e dos planos, proporcionando uma simetria criativa e harmoniosa. Os três troncos de árvores, em primeiro plano, dividem racionalmente o espaço pictórico. As nuanças de verde, que preenchem os planos horizontais, contrastam com o marrom, utilizado no cavalo da esquerda e nos troncos das árvores, com o cinza utilizado na montanha.

Nas centenas de obras de Rebolo que pude ver em exposições ou em publicações, essa é a única em que o pintor representa cavalos no primeiro plano da composição. As árvores representadas por meio de troncos retos, troncos sem folhagens e a ausência de elementos que indiquem a presença do homem como: construções, caminhos, rédeas e celas enfatizam a liberdade e a tranqüilidade dos animais e do ambiente em que eles se encontram.

De acordo com Chevalier, o cavalo é um dos animais que apresentam grande diversificação de símbolos:

> (...) o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. Em pleno meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas, e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura evitar os pânicos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar; à noite, porém, quando é o cavaleiro que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia. A partir daí, é ele que comanda, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão. Se entre ambos, porém, haver qualquer conflito, a corrida empreendida poderá levar à loucura e à morte; mas se houver concordância, ela será triunfante. As tradições, os rituais, os mitos e poemas que evocam o cavalo não fazem senão exprimir as mil e uma possibilidades desse jogo sutil. (Chevalier, *op. cit.*, p. 203)

unesp



FIGURA 6.2
PAISAGEM COM CAVALOS, 1977
ÓLEO SOBRE TELA, 55 X 70 CM
ASS. C.I.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

Nesse pequeno trecho podemos observar que as relações entre o cavalo e o cavaleiro possibilitam as diversas interpretações simbólicas desse animal. Se considerarmos o cavalo um símbolo que está atrelado à razão e à emoção, poderemos deduzir que Rebolo, ao representar esse animal, no auge de seu percurso artístico, demonstra um equilíbrio entre razão e emoção: o sentimento que ele tem pela natureza "emoção" é transposto para a tela. Ao representar a cena, o artista se utiliza da "razão": a técnica e a prática que ele desenvolveu durante anos de atividade. O resultado é uma pintura que consegue atingir o objetivo do pintor: tocar o leitor, despertar nele a emoção de estar em contato com a natureza.

Essa obra de Rebolo representa a liberdade e a alegria que o pintor vivia três anos antes de seu falecimento, 10 de julho de 1980.

É pena que Mário de Andrade não viveu para ver que Rebolo finalmente consegue se libertar e voar mais alto seguindo seu conselho, que está impresso no artigo "Esta Paulista Família", de 1939, quando, ao lado de alguns elogios ao II Salão da Família Artística Paulista, nosso renomado crítico considera Zanini e Rebolo como os dois "ases da exposição" e comenta: "(...) todos esses artistas já sabem caminhar com firmeza, mas é lastimável que... não se arrisquem a voar." (Andrade, *op. cit.*, 1939).

A liberdade que Rebolo transpõe para a tela, não só nas figuras retratadas, mas também na técnica utilizada, está diretamente associada à fase áurea alcançada pelo artista.

Rebolo antecipou um sentimento de liberdade que só faria parte do contexto político nacional quase dez anos depois, em 15 de janeiro de 1985, quando Tancredo Neves é eleito presidente da República. Tancredo foi o primeiro presidente civil depois de 21 anos de ditadura militar.



Rebolo, década de 1970. Foto Lisbeth Rebollo Gonçalves.

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA

CONCLUSÃO

Por meio dos estudos realizados sobre a vida e a obra do pintor Francisco Rebolo Gonsales neste trabalho, podemos levantar alguns fatos que foram essenciais para que ele alcançasse o reconhecimento de sua arte pela crítica e pelo público ainda em vida.

O traço mais marcante da personalidade de Rebolo se manifestou logo no início de sua carreira quando compartilha uma sala alugada no Edifício Santa Helena com Mário Zanini e, posteriormente, com outros artistas, que o procuravam para discutir, aprender, ensinar... enfim, trocar experiências sobre a arte de pintar. A humildade, a gentileza e a eterna alegria de viver são características que tornam Rebolo uma figura especial, aquela que tem o poder de atrair para perto de si críticos, amigos e artistas que compartilhavam dos mesmos ideais: divulgar a arte moderna e fazer dela um meio de trabalho respeitado e valorizado.

Dessa maneira, Rebolo esteve presente em vários episódios que compuseram a história da arte moderna no Brasil do século XX. Vale lembrar que, em 1936, Rebolo foi um dos artistas que participaram da assembléia que transformou a Sociedade Paulista de Belas-Artes em Sindicato dos Artistas Plásticos e Compositores Musicais, cujo objetivo principal era fazer com que os artistas se unissem para defender seus interesses. Na década de 1940 Rebolo participou da criação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o "Clubinho", que se tornou um marco no panorama cultural da cidade de São Paulo. Anos depois, estava no grupo que colaborou na criação do Museu de Arte Moderna - MAM/SP.

Rebolo foi uma peça chave para o florescimento da arte moderna brasileira, como disse o célebre escritor Jorge Amado:

> Tudo quanto se faça para homenagear e festejar o pintor Rebolo Gonsales e sua arte é senão dever de justiça, pois estamos diante de um grande mes-

unesp

> tre que vem realizando através dos anos uma obra de importância fundamental na história das artes plásticas brasileiras e o tem feito sem as trombetas da fácil publicidade, sem os elogios ainda mais fáceis do grupismo, das rodinhas.A obra de Rebolo resulta de uma extrema dignidade artística, de uma consciência que se nutre de orgulho e humildade, de um trabalho incansável, cotidiano. Obra de alguém fiel a si mesmo, à sua irreversível vocação, ato de amor. (Oliveira, 1973, p. 84)

O mais inacreditável é que Rebolo, oriundo de uma classe social menos favorecida — quinto filho de um casal de imigrantes espanhóis que abandona sua terra para buscar no Brasil melhores condições de vida — consegue aprimorar, divulgar e viver de sua arte organizando e participando de salões, bienais, mostras, associações, clubes... enfim todos os pilares que sustentaram e enredaram a consolidação da arte moderna brasileira.

Se existe um enigma para esta capacidade de Rebolo, acredito que este possa ser desvendado e definido com uma palavra cujo significado é bastante abrangente e complexo: *sociabilidade*, no termo mais simplificado da palavra *sociabilidade*: *qualidade de ser sociável*, ou seja, *aquele que gosta de viver e tem tendência para a vida em sociedade*. De acordo com Maurice Agulhon:

> A sociabilidade moderna data do século XIX e é um fenômeno político ligado às idéias de civilização e de democracia próprias ao contexto da época. Sociabilidade é a vida social organizada e as associações, as mais diversas, são sua forma privilegiada. (Agulhon *apud* Gomes, 1973, p. 4)

Nos depoimentos de pintores, críticos, familiares e amigos de Rebolo coletados para este trabalho, pude notar que é unânime a definição de Rebolo como uma pessoa gentil, humilde e sincera. Ele certamente não tinha a menor idéia da importância de seu papel "socializador", ou seja, de aglutinador de um grupo. Rebolo agia de forma natural e autêntica não só com as pessoas que o cercavam, mas também com a arte que produzia.

Por mais que as tendências abstratas afetaram, em um certo momento, a produção artística de alguns de seus companheiros, como a de Zanini e a de Aldo Bonadei, Rebolo conseguiu manter-se fiel à sua temática até o fim de sua vida, sua última obra, inconclusa, apresenta esboços de casinhas simples ladeadas por árvores e colinas.

Produzindo aproximadamente 3.000 obras em quase meio século dedicado à pintura, Rebolo conseguiu transpor para a tela seu grande amor pela natureza. Esse sentimento mais profundo do artista deve ser compreendido como uma forma de ele nos alertar para a urgência que temos em proteger, preservar e de cultuar a natureza.

unesp

> A arte tem uma importância prospectiva fundamental. Ela nos ajuda a descobrir o que começa a ser de necessidade premente para a humanidade, em cada etapa nova da sua evolução. Hoje, temos necessidade de uma nova aproximação com a Natureza, da qual viemos nos afastando há séculos. O ciclo racionalista e tecnologista, iniciado durante a Renascença, chegou ao seu fim com a sociedade de consumo, na sua mortífera robotização e poluição. É questão de sobrevivência, não meramente de estética, o reencontro do Homem com a Natureza.
>
> São muitos os caminhos deste encontro. Talvez o mais fundamental seja o da vivência poética espontânea das coisas mais simples. Pode parecer simplório, mas é o que leva às coisas básicas e, portanto, mais altas.
>
> Toda a obra de Rebolo gira em tomo desse encontro do Homem com a Natureza, na vivência e fruição espontâneas das coisas simples da vida e do mundo.
>
> A sua admirável intuição poética lhe revela a sutil vibração vital da Natureza, o seu tempo-verdade, tão diferente do tempo-robot. Por isso, a sua arte é mais mágica do que as variadas pesquisas psicodélicas dos dias que correm, apesar da sua grande significação como sintomas de uma profunda transformação do mundo ocidental e mesmo como experiências de um novo caminho para romper a robotização. (Shenberg *apud* Oliveira, 1973, p. 83)

A pintura de Rebolo proporciona uma comunicação clara e espontânea que a arte figurativa tem como característica peculiar. A mensagem que o artista pretende transmitir é facilmente compreendida pelo leitor da obra, que não precisa ter um repertório prévio para compreendê-la.

Rebolo transmite sua mensagem para seus contemporâneos e para as futuras gerações por meio de uma arte que se desenvolve plenamente, chegando a estilização própria e à simplificação das formas. As cores tênues e pinceladas imprecisas do início da carreira ganharam um colorido harmonioso, com inconfundíveis tonalidades de verde que só ele consegue produzir, o artista-artesão que foi apresentado às cores já na adolescência, quando ajudava o irmão mais velho na pintura decorativa de paredes, mostra todo o seu conhecimento e estilo de uma forma silenciosa "sem dramas".

Seu desenvolvimento deve-se à sua capacidade de ouvir, respeitar, aprender, compartilhar, organizar... enfim, de viver em harmonia com o espaço e com a sociedade que o cerca. Os diálogos que manteve com outros artistas contemporâneos e com antigos gênios da pintura, que muitas vezes lhe eram apresentados por Sérgio Milliet nas remotas seções de arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, proporcionaram um desenvolvimento ímpar, digno e respeitado como o conhecimento proporcionado pelas academias e ateliês que nunca teve a oportunidade de freqüentar. Sua trajetória forma um verdadeiro anel lírico, em que a "sensibilidade" é a pedra principal.

Na arte executada em nossos dias percebemos uma infinidade de supor-

unesp

tes, técnicas, conceitos e intenções. Alguns artistas procuram transmitir por meio da obra de arte os seus sentimentos mais íntimos, outros, uma maneira de fazer o leitor refletir sobre os problemas gerados pela sociedade atual, outros não procuram transmitir nada além da beleza formal das cores, do movimento, do som ou das formas. Atualmente todas essas expressões artísticas são respeitadas e divulgadas, foi o que pude observar visitando a última Bienal de São Paulo, em outubro de 2004. Contudo, a arte de um artista chinês me chamou a atenção e nela pude enxergar a mesma mensagem do nosso velho amigo Rebolo. O artista é Chen Shaofeng e sua obra intitulada *O povo sem voz* mostra uma série de retratos de camponeses que habitam a província de Hubei, no centro-leste da China. O pintor chinês, numa espécie de movimento contrário ao forte interesse pelo desenvolvimento urbano que forma a base da arte contemporânea na China, foi para o campo ficar próximo da natureza e das pessoas simples e não valorizadas que vivem do plantio do arroz.

O pintor fazia um retrato do camponês e em troca o camponês fazia um retrato seu, usando pequenas telas e tinta óleo de diversas cores. Ao todo são 250 retratos; em cada um feito pelos camponeses, o pintor é visto de uma maneira diferente. A arte de Chen busca valorizar o meio rural chinês e principalmente os trabalhadores humildes que não costumam ser tema da arte do retrato. Chen mostra que pessoas simples e que geralmente não são valorizadas pela sociedade tem muito para nos ensinar.

Como Rebolo, Chen se preocupa em transmitir sentimentos como o respeito e o valor que devemos dar ao próximo e à natureza.

Foram esses sentimentos que apreciei de imediato nas obras de Rebolo e que culminaram na execução desse trabalho de pesquisa.

ANEXOS

CRONOLOGIA

1902 - Nasce Francisco Rebolo Gonsales, quinto filho de Francisco Rebollo Merguizo e Rosa Gonsales Rodrigues, no dia 22 de agosto, na rua Visconde de Parnaíba, em São Paulo.

1910 - Inicia o curso primário, no Grupo Escolar da Mooca, em São Paulo.

1914 - Trabalha como entregador, numa loja de chapéus em São Paulo.

1915 - Trabalha como aprendiz de decorador em muitas residências, onde realiza frisos decorativos, e pinta detalhes das Igrejas de Santa Ifigênia e Santa Cecília.

1917 - Inicia carreira de jogador de futebol semiprofissional, na Associação Atlética São Bento. Passa a trabalhar independentemente como decorador de residências.

1922 - Integra a equipe do Sport Club Corinthians Paulista, que conquista o título de Campeão do Centenário.

1926 - Estuda desenho decorativo. Monta um escritório, na rua São Bento, onde passa a receber encomendas para seu trabalho de pintura decorativa de residências, para clientes particulares, arquitetos e firmas de construção. A pintura decorativa em residências foi praticada ou administrada por Rebolo até 1970.

1927/1934 - Joga futebol pelo Esporte Clube Atlético Ypiranga.

1933 - Transfere seu escritório-ateliê para o prédio Santa Helena, na praça da Sé. Passa a pintar do natural, o que o leva a uma preocupação mais definida com o desenho e a pintura e representa o início de sua carreira de pintor.

1934 - Abandona o futebol. Intensifica contatos com o meio artístico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1935 - Início da estruturação do Grupo Santa Helena. Convidado por Rebolo, o pintor Mário Zanini divide o escritório-ateliê com ele, assim como Fúlvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Humberto Rosa, Manuel Martins, Clóvis Graciliano, Alfredo Rullo Rizotti. É alugada uma segunda sala. Alfredo Volpi passa a desenhar modelo vivo no Santa Helena.

Expõe no III Salão Paulista de Belas Artes.

1936 - Participa da formação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.

Expõe no IV Salão Nacional de Belas Artes, ganhando a medalha de ouro.

Expõe no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, obtendo a medalha de bronze.

1937 - Expõe no Salão Nacional de Belas Artes, ganhando a medalha de prata.

Participa da I Exposição da Família Artística Paulista, juntamente com os integrantes do Grupo Santa Helena e mais outros artistas.

1938 - Expõe no V Salão Paulista de Belas Artes.

Participa do II Salão de Maio, em São Paulo.

Participa do IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo.

1939 - Expõe na II Mostra da Família Artística.

Expõe no III Salão de Maio.

Participa do V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo.

Expõe no Salão de Araraquara, sendo premiado.

1940 - Participa da criação da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.

Integra o III Salão da Família Artística Paulista, realizado no Rio de Janeiro.

Participa do Salão Nacional de Belas Artes, recebendo a medalha de bronze.

Expõe no VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo.

1941 - É premiado no concurso de desenho e guache promovido pelo Departamento de Informações e do Patrimônio Histórico, visando à divulgação de monumentos históricos.

Integra o I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo.

1942 - Expõe no VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo.

É premiado no Salão Nacional de Belas Artes - Divisão Moderna, com a "Grande Medalha de Prata".

Aluga uma chácara, junto com Sérgio Milliet, no Morumbi.

unesp

1943 - Participa da exposição Anti-Eixista. Doa quadros para o esforço de guerra contra o nazismo.

Expõe com Nélson Nóbrega e Clóvis Graciliano, na Galeria Itá, em São Paulo.

1944 - Integra o VIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, de São Paulo, e o IX Salão desta entidade.

Viaja a Minas Gerais a convite do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, em companhia de outros intelectuais e artistas modernos, para participar da primeira mostra coletiva de arte moderna de Belo Horizonte.

1945 - Trabalha para a criação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte (Clubinho), do qual se torna diretor.

Integra a coletiva de arte moderna, promovida em homenagem póstuma a Mário de Andrade, falecido em fevereiro.

1946 - Realiza exposição individual de 51 trabalhos na Galeria Itá, São Paulo.

Integra a Mostra "Pintura Brasileña Contemporanea" no Chile.

Passa a residir, com a família, na chácara do Morumbi, alugada a Oswaldo Bratke.

1947 - Está presente na Divisão Moderna da Exposição Circulante de Artes Plásticas, promovida pela Divisão de Turismo e Expansão Cultural do Departamento de Informações do Estado.

1948 - Expõe, junto com Volpi e Zanini, na galeria Domus, em São Paulo.

Participa do movimento pró-criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Com Ciro Mendes, Flávio Motta, Cláudio Abramo e Clóvis Graciano, dirige o jornal "Artes Plásticas".

1949 - Expõe no XIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, recebendo o I Prêmio Mário de Andrade.

Participa da mostra "Pintores Paulistas", no Rio de Janeiro, reunindo artistas modernos.

1950 - Expõe com Volpi, Nélson Nóbrega e Zanini, na galeria Domus de São Paulo.

1951 - Integra a representação brasileira na I Bienal de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

1952 - Transfere seu atelier da rua Santa Helena para a Major Sertório, onde permanece durante quase quinze anos.

1953 - Expõe no II Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, recebendo o prêmio "Aquisição".

Participa da II Bienal de São Paulo.

1954 - Recebe o I Prêmio do III Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro - o "Prêmio de Viagem ao Exterior".

Participa do júri do III Salão Paulista de Arte Moderna

1955 - Participa da III Bienal de São Paulo.

Realiza individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Com o prêmio de viagem ao exterior, obtido no III Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, embarca com a família ao exterior e visita vários museus na Espanha, Alemanha, Bélgica, Holanda, França e Itália.

1956 - Freqüenta um curso de restauração no Vaticano e tem a oportunidade de trabalhar no restauro de uma obra de Rafael.

Vai a Veneza por ocasião da Bienal.

1957 - Expõe na Embaixada Brasileira, em Roma. Exibe nesta mostra os trabalhos realizados em suas viagens pela Europa, incluindo a Itália, onde fixa residência.

Em meados do ano, volta ao Brasil.

Em agosto, expõe no Museu de Arte Moderna de São Paulo os trabalhos realizados na Europa.

1958 - Incentivado por Marcelo Grassmann, inicia uma série de experiências como gravador.

Expõe no VII Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

1959 - Participa do VIII Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Volta a residir no Morumbi, desta vez na rua Joaquim Cândido de Azevedo Marques, nº 531, onde constrói uma casa.

1960 - Expõe individualmente na Petite Galerie, Rio de Janeiro.

Participa do IX Salão Paulista de Arte Moderna, recebendo o prêmio "Aquisição".

Integra mostra coletiva na galeria K.L.M., São Paulo.

1961 - Expõe na galeria de arte São Luís, São Paulo.

1963 - Dedica-se mais ao desenho e à gravura, afastando-se temporariamente das tintas, devido à recomendação médica.

unesp

Realiza individual na Casa do Artista Plástico, São Paulo.

1964 - Realiza individual na Galeria São Luís, São Paulo.

1965 - Expõe individualmente na Galeria São Luís, São Paulo.

Integra coletiva na Galeria Atrium, SP.

Participa, com isenção de júri, do II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em Brasília.

1966 - Expõe, individualmente, guaches e desenhos na AAMAM - Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Faz visitas freqüentes à Barra do Sahy, no litoral paulista, das quais resulta uma considerável produção de óleos.

1967 - Transfere seu ateliê para o bairro de Perdizes.

Expõe individualmente na Galeria 4 Planetas, São Paulo.

Integra a mostra "O Grupo Santa Helena - 30 Anos Depois", no auditório Itália, São Paulo.

Integra coletiva na Casa do Artista Plástico, São Paulo.

1968 - Exposição individual de 30 óleos na Galeria Atrium, São Paulo.

1969 - Individual na Galeria Comodoro, São Paulo.

1970 - Inicia experiência de gravura sobre metal, resultando uma produção de 40 matrizes.

1971 - Participa de mostra coletiva na Galeria Alberto Bonfiglioli, São Paulo.

Inicia uma série de viagens ao sul e ao nordeste do país, das quais resulta uma considerável produção de óleos.

1972 - Participa da mostra "Temática Brasileira", no Paço das Artes, São Paulo.

Executa Painel para o Senado Federal.

1973 - É escolhido para executar os óleos que ilustrarão as grandes extrações da Loteria Federal.

Realiza mostra retrospectiva a convite do Museu de Arte Moderna de São Paulo. De São Paulo, a retrospectiva é levada a Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília.

Integra a mostra "I Pintores do Grupo Santa Helena", São Paulo.

Expõe na Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro.

Participa da coletiva "São Francisco de Assis", na Galeria Azulão, São Paulo.

Recebe o "Prêmio de Pintura" da APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte.

unesp

1974 - Individual na Galeria Ranulpho, no Recife.

Expõe em Brasília, na Galeria Oscar Sráphico.

Expõe no Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB -, em Porto Alegre.

1975 - Individual em "A Galeria", São Paulo.

Participa da mostra "40 Anos do Grupo Santa Helena", realizada no Paço das Artes, São Paulo.

1976 - Individual na Galeria Oscar Seráphico, Brasília.

Integra a Sala Brasília, na XIII Bienal de São Paulo.

Participa da coletiva "Aspectos do Modernismo no Brasil" na Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, São Paulo.

Presente na coletiva organizada pelo Museu Lasar Segall, "Os Salões".

1977 - Individual na Galeria de Arte Sharp, em Fortaleza.

Individual na Galeria do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, em Santos, São Paulo.

É homenageado no Clube dos Artistas pelos 75 anos de idade.

1978 - Individual na Galeria André, São Paulo.

Integra coletiva na Pinacoteca do Estado: "A Paisagem na Coleção da Pinacoteca".

Colabora com os movimentos políticos de oposição ao governo militar.

No Museu da Imagem e do Som de São Paulo, é apresentado ao público o filme documentário sobre sua vida e obra, "O Anel Lírico", de autoria de Olívio Tavares de Araújo.

1979 - Individual na Galeria Oscar Seráphico, Brasília.

Participa da mostra "Desenho dos Anos 40", na Biblioteca Municipal de São Paulo.

1980 - É homenageado no Salão Paulista de Arte Moderna. Morre de infarto, no dia 10 de julho.

Exposições individuais

1944 - São Paulo SP - Primeira individual, na Livraria Brasiliense.

1946 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Itá.

1955 - São Paulo SP - Francisco Rebolo: pinturas, no MAM/SP.

1957 - São Paulo SP - Francisco Rebolo: pinturas, no MAM/SP.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

1957 - Roma (Itália) - Individual, na Embaixada Brasileira.

1960 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie.

1961 - São Paulo SP - Individual, na Casa do Artista Plástico

1961 - São Paulo SP - Individual, na Galeria de Arte K.L.M.

1961 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Luís.

1964 - São Paulo SP - Francisco Rebolo, na Galeria São Luís.

1966 - São Paulo SP - Francisco Rebolo: guaches e desenhos, na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1967 - São Paulo SP - Individual, na Casa do Artista Plástico.

1967 - São Paulo SP - Individual, na Galeria 4 Planetas.

1968 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Atrium.

1969 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Comodoro.

1973 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Intercontinental.

1973 - Brasília DF - Individual, na Galeria Oscar Seráphico.

1973 - São Paulo SP - Rebolo: 40 anos de pintura, no MAM/SP.

1973 - Brasília DF - Francisco Rebolo: retrospectiva, na Fundação Cultural do Distrito Federal.

1974 - Brasília DF - Individual, na Galeria Oscar Seráphico.

1974 - Recife PE - Individual, na Ranulpho Galeria de Arte.

1974 - Porto Alegre RS - Individual, no IAB/RS.

1975 - São Paulo SP - Rebolo 75, em A Galeria.

1976 - Brasília DF - Individual, na Galeria Oscar Seráphico.

1977 - Santos SP - Individual, no Centro Cultura Brasil-Estados Unidos.

1977 - Fortaleza CE - Rebolo: marinhas, paisagens e flores, na Galeria Sharp.

1978 - São Paulo SP - Individual, na Galeria de Arte André.

1979 - Brasília DF - Individual, na Galeria Oscar Seráphico.

Exposições coletivas

1935- São Paulo SP - *III Salão Paulista de Belas Artes*.

1936 - São Paulo SP - *IV Salão Paulista de Belas Artes* - medalha de ouro.

1936 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Nacional de Belas Artes* - medalha de bronze.

1937 - São Paulo SP - *I Salão da Família Artística Paulista*, no Hotel Esplanada.

1937 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Nacional de Belas Artes* - medalha de prata.

1938 - São Paulo SP - *II Salão de Maio*, no Esplanada Hotel de São Paulo.

1938 - São Paulo SP - *IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*.

1938 - São Paulo SP - *V Salão Paulista de Belas Artes*.

1939 - São Paulo SP - *III Salão de Maio*, no Esplanada Hotel de São Paulo.

1939 - São Paulo SP - *V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, na Galeria Prestes Maia.

1939 - São Paulo SP - *II Salão da Família Artística Paulista*, Salão Eldorado, localizado no subsolo do Automóvel Clube.

1939 - São Paulo SP - *VI Salão Paulista de Belas Artes*.

1940 - Rio de Janeiro RJ - *III Salão da Família Artística Paulista*, no Palace Hotel.

1940 - São Paulo SP - *Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, na Galeria Prestes Maia

1940 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Nacional de Belas Artes*, no MNBA - medalha de bronze.

1941 - São Paulo SP - *I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias*.

1942 - São Paulo SP - *VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, na Galeria Prestes Maia.

1942 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Nacional de Belas Artes*, no MNBA - grande medalha de prata.

1943 - São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ - *Exposição Anti-Eixo*, na Galeria Prestes Maia e no Palácio Itamaraty.

1943 - São Paulo SP - *Nelson Nóbrega, Clóvis Graciano e Francisco Rebolo*, na Galeria Itá.

1944 - São Paulo SP - *VIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*.

1944 - São Paulo SP - *IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, na Galeria Prestes Maia.

1944 - São Paulo SP - *Nelson Nóbrega, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano e Hilde Weber e Francisco Rebolo*, na Livraria Jaraguá.

1944 - Londres e Norwich (Inglaterra) - *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*.

1944 - Belo Horizonte MG - *Exposição de Arte Moderna*, no MAP.

1944 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Nacional de Belas Artes*, no MNBA.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

1945 - Bath (Inglaterra) - *Exhibition of Modern Brazilian Paintings.*

1945 - Bristol (Inglaterra) - *Exhibition of Modern Brazilian Paintings.*

1945 - Edimburgo (Escócia) - *Exhibition of Modern Brazilian Paintings.*

1945 - Glasgow (Escócia) - *Exhibition of Modern Brazilian Paintings.*

1945 - Manchester (Inglaterra) - *Exhibition of Modern Brazilian Paintings.*

1945 - São Paulo SP - *Homenagem Póstuma a Mário de Andrade*, na Galeria Itá.

1946 - São Paulo SP - *X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, na Galeria Prestes Maia.

1946 - Santiago e Valparaíso (Chile) - *Exposición de Pintura Contemporánea Brasileña*, na Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas.

1946 - Rio de Janeiro RJ - *Os Pintores Vão à Escola do Povo*, no Diretório Acadêmico da Enba.

1948 - Rio de Janeiro RJ - *Pintores Paulistas*, no Ministério da Educação.

1948 - São Paulo SP - *Volpi, Zanini, Rebolo*, na Galeria Domus.

1949 - São Paulo SP - *XIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* - 1º Prêmio Mário de Andrade.

1949 - Rio de Janeiro RJ - *Pintores Paulistas no Rio de Janeiro.*

1950 - São Paulo SP - *Alfredo Volpi, Nelson Nóbrega, Zanini, Francisco Rebolo*, na Galeria Domus.

1951- São Paulo SP - *I Bienal Internacional de São Paulo*, no MAM/SP.

1953 - Rio de Janeiro RJ - *II Salão Nacional de Arte Moderna,* no MNBA - prêmio aquisição.

1954 - São Paulo SP - *III Salão Paulista de Arte Moderna*, na Galeria Prestes Maia.

1954 - São Paulo SP - *Arte Contemporânea: exposição do acervo do Museu de Arte de São Paulo*, no MAM/SP.

1954 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Preto e Branco*, no Palácio da Cultura.

1955 - São Paulo SP - *III Bienal Internacional de São Paulo*, no MAM/SP.

1958 - Rio de Janeiro RJ - *VII Salão Nacional de Arte Moderna*, no MAM/RJ.

1959 - Rio de Janeiro RJ - *VIII Salão Nacional de Arte Moderna*, no MAM/RJ.

1960 - São Paulo SP - *Salão Paulista de Arte Moderna*, na Galeria Prestes Maia.

1963 - Campinas SP - *Pintura e Escultura Contemporâneas*, no Museu Carlos Gomes.

1965 - Brasília DF - Salão de Arte Moderna do Distrito Federal.

1966 - São Paulo SP - *Meio Século de Arte Nova*, no MAC/USP.

1966 - São Paulo SP - *O Grupo do Santa Helena, Hoje*, na Galeria de Arte 4 Planetas.

1967 - São Paulo SP - *O Grupo Santa Helena: 30 anos depois*, no Auditório Itália.

1969 - São Paulo SP - *1º Panorama de Arte Atual Brasileira*, no MAM/SP.

1970 - São Paulo SP - *2º Panorama de Arte Atual Brasileira*, no MAM/SP.

1971 - São Paulo SP - Coletiva, na Galeria Alberto Bonfiglioli.

1972 - São Paulo SP - *A Semana de 22: antecedentes e conseqüências*, no Masp.

1972 - São Paulo SP - *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, na Galeria da Collectio.

1972 - São Paulo SP - *Exposição Internacional de Gravura*, no MAM/SP.

1972 - São Paulo SP - *Temática Brasileira*, no Paço das Artes.

1973 - São Paulo SP - *5º Panorama de Arte Atual Brasileira*, no MAM/SP.

1973 - São Paulo SP - *Oito Pintores do Grupo Santa Helena*, no Uirapuru Galeria de Arte.

1973 - São Paulo SP - *São Francisco de Assis*, na Azulão Galeria de Arte.

1975 - São Paulo SP - *13ª Bienal Internacional de São Paulo*, na Fundação Bienal.

1975 - São Paulo SP - *40 Anos: Grupo Santa Helena*, no MIS/SP.

1976 - São Paulo SP - *8º Panorama de Arte Atual Brasileira*, no MAM/SP.

1976 - Campinas SP - *Aspectos do Modernismo no Brasil*, na Secretaria Municipal de Cultura.

1976 - São Paulo SP - *Os Salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*, no Museu Lasar Segall.

1978 - São Paulo SP - *16ª Exposição de Pintura: Arte e Pensamento Ecológico*, na Cetesb.

1978 - Ribeirão Preto SP - *IV Salão de Artes de Ribeirão Preto.*

1978 - São Paulo SP - *A Paisagem na Coleção da Pinacoteca*, na Pinacoteca do Estado.

1978 - São Paulo SP - *Os Grupos*, no Museu Lasar Segall.

1979 - São Paulo SP - *11º Panorama de Arte Atual Brasileira*, no MAM/SP.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

1979 - São Paulo SP - *Desenhos dos Anos 40: homenagem a Sérgio Milliet*, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

1979 - São Paulo SP - *O Grupo Santa Helena*, na Uirapuru Galeria de Arte.

Exposições póstumas

1980 - São Paulo SP - *44º Salão Paulista de Belas Artes*, na Galeria Prestes Maia.

1980 - São Paulo SP - *Destaque do Mês*, na Pinacoteca do Estado.

1980 - São Paulo SP - *Pintores Paisagistas*, na Galeria de Arte André.

1981 - São Paulo SP - *Coleção Biblioteca de Arte*, na Casa das Retortas.

1981 - São Paulo SP - *Mostra de Gravuras*, no Spazio Pirandello - homenagem do Clube do Corinthians.

1981 - São Paulo SP - *Rebolo e os Pintores do Santa Helena*, na Dan Galeria.

1982 - São Paulo SP - *80 Anos de Arte Brasileira*, no MAB/Faap.

1982 - São Paulo SP - *Do Modernismo à Bienal*, no MAM/SP.

1982 - São Paulo SP - *Francisco Rebolo*, na Galeria Presença e Arte.

1982 - São Paulo SP - *Francisco Rebolo*, no Spazio Pirandello.

1982 - São Paulo SP - *Do modernismo à Bienal*, no MAM/SP.

1982 - São Paulo SP - *Marinhas e Ribeirinhas*, no Museu Lasar Segall.

1982 - Rio de Janeiro RJ - *Universo do Futebol*, no MAM/RJ.

1983 - Rio de Janeiro RJ - *VI Salão Nacional de Artes Plásticas*, no MAM/RJ.

1984 - São Paulo SP - *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*, na Fundação Bienal.

1985 - São Paulo SP - *100 Obras Itaú*, no Masp.

1985 - São Paulo SP - *Destaque no evento Este Mês no MAC*, no MAC/USP.

1985 - Porto Alegre RS - *Iberê Camargo: trajetória e encontros*, no Margs

1985 - São Paulo SP - *Rebolo, O Artesão da Cor,* no Museu Lasar Segall.

1985 - Rio de Janeiro RJ - *Salão Nacional de Artes Plásticas*, no MAM/RJ.

1986 - Brasília DF - *Iberê Camargo: trajetória e encontros*, no Teatro Nacional de Brasília.

1986 - Rio de Janeiro RJ - *Iberê Camargo: trajetória e encontros*, no MAM/RJ.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

1986 - São Paulo SP - *Iberê Camargo: trajetória e encontros*, no MAM/SP.

1988 - São Paulo SP - *Brasiliana: o homem e a terra*, na Pinacoteca do Estado.

1988 - São Paulo SP - *Arte brasileira no acervo*, no MAC-USP.

1989 - São Paulo SP - *Pintura Brasil Século XX: obras do acervo Banco Itaú*, no Itaugaleria.

1989 - São Paulo SP - *Trinta e Três Maneiras de Ver o Mundo*, na Ranulpho Galeria de Arte.

1992 - Poços de Caldas MG - *Arte Moderna Brasileira: acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, na Casa de Cultura de Poços de Caldas.

1992 - São Paulo SP - *O Olhar de Sérgio sobre a Arte Brasileira: desenhos e pinturas*, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

1993 - São Paulo SP - *100 Obras-Primas da Coleção Mário de Andrade: pintura e escultura*, no IEB/USP.

1993 - Rio de Janeiro RJ - *Brasil, 100 Anos de Arte Moderna*, no MNBA.

1994 - São Paulo SP - *Bienal Brasil Século XX*, na Fundação Bienal.

1994 - Poços de Caldas MG - *Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos de Unibanco*, na Casa da Cultura de Poços de Caldas.

1995 - Rio de Janeiro RJ - *Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos de Unibanco*, no MAM/RJ.

1995 - São Paulo SP - *O Grupo Santa Helena*, no MAM/SP.

1996 - São Paulo SP - *Arte Brasileira: 50 anos de história no acervo MAC/USP 1920-1970*, no MAC/USP.

1996 - Rio de Janeiro RJ - *O Grupo Santa Helena*, no CCBB.

1997 - São Paulo SP - *Exposição do Acervo da Caixa*, no Conjunto Cultural da Caixa.

1997 - Porto Alegre RS - *Exposição do Acervo da Caixa*, no Conjunto Cultural da Caixa.

1997 - Brasília DF - *Exposição do Acervo da Caixa,* no Conjunto Cultural da Caixa Galeria.

1997 - São Paulo SP - *Grandes Nomes da Pintura Brasileira,* na Jo Slaviero Galeria de Arte.

1998 - São Paulo SP - *Destaques da Coleção Unibanco*, no Instituto Moreira Salles.

1998 - Curitiba PR, Rio de Janeiro RJ - *Exposição do Acervo da Caixa*, no Conjunto Cultural da Caixa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

1999 - São Paulo SP - *Iconografia Paulistana em Coleções Particulares*, no Museu da Casa Brasileira.

2000 - São Paulo SP - *Grupo Santa Helena*, na Jo Slaviero Galeria de Arte.

2000 - São Paulo SP - *A Figura Humana na Coleção Itaú*, no Itaú Cultural.

2001 - São Paulo SP - *A cor na arte brasileira*, no MAM- SP.

2002 - São Paulo SP - *Rebolo 100 anos*, no MAM- SP.

2003 - São Paulo SP - *MAC USP 40 Anos: interfaces contemporâneas*, no MAC/USP.

2003 - São Paulo SP - *Arte e Sociedade: uma relação polêmica*, no Itaú Cultural.

2004 - São Paulo SP - *Rebolo: cores do Brasil*, no Espaço Cultural Vivo.

unesp

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia específica

LIVROS

ALAMBERT, Francisco. *A semana de 22; a aventura modernista no Brasil.* São Paulo: Scipione, 1992. (Coleção História em aberto).

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo - da era do museu à era dos curadores.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Semana de 22 - Exposição comemorativa do cinqüentenário.* São Paulo: Masp, 1972. p. 42-3.

_____. *Aspetos das artes plásticas no Brasil.* São Paulo: Martins, 1964.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das letras, 2004. 9 ed.

BECARRI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENEDETTI, Maria Teresa. *Cézanne*. Nova York: Random House, 1995.

BEZERRA, Ana Maria G.& SPINELLI, João. *O olhar de Sérgio Milliet sobre a arte brasileira.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena às bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22; entre vaias e aplausos.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. *Vila Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.

CHASTEL, André. *A arte italiana.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernisages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil.* São Paulo: Edusp, 1995.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo (org.) & GONÇALVES, Antonio (org.), *Rebolo: 100 anos*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor.* São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Sérgio Milliet, crítico de arte.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

JAFFÉ, Aniela. "O simbolismo nas artes plásticas". In: *JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 6 ed.

KFOURI, Juca. *Corinthians paixão e glória*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Bonadei.* São Paulo: Raízes Editora, 1980.

KOSSOVITCH, Leon & LAUDANNA, Mayra. *Ernesto de Fiori: uma retrospectiva, pintura, desenho e escultura.* São Paulo: Pinacotca Edições, 1997.

MARCONDES, M. A. & FITTIPALDI, Mario. *Clóvis Graciano*. São Paulo: Marcondes e Fittipaldi Editores, 1975.

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

OLIVEIRA, Antonio Gonçalves de (org). *Rebolo: Edição comemorativa dos 40 anos de pintura de Rebolo.* São Paulo: Centro de artes Novo Mundo, 1973.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira.* São Paulo: Ática, 1996.

PANOFSKY, ERWIN. *Estudos de iconologia.* São Paulo: Perspectiva, 1982.

PANOFSKY, ERWIN. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

PENNACCHI, Marcos José Maria. *Fulvio Pennacchi*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda. 1980. p. 14.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje:* 50 anos depois. São Paulo: Collectio, 1973.

_____. *Aspectos da arte brasileira.* Rio de Janeiro: Funarte. 1980.

RISHEL, Joseph J. *Great French paintings from the Barnes Foundation*. Londres: Lincoln University Press, 1993. p. 127

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O grupo Santa Helena.* São Paulo: Nobel e Edusp, 1991.

Bibliografia geral

AMARAL, Araci Abreu. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970.* São Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, Otília. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos de Mário Pedrosa.* São Paulo: EDUSP, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora.* São Paulo: Pioneira, 1994.

CUMMING Robert. *Annotated artists.* Londres. Dorling Kindersley, 1997.

DEWEY, John. *A Arte como Experiência.* São Paulo: Abril, 1986.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HAUSER, Arnold. *Teorias da arte.* Lisboa: Presença, 1988.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 6 ed.

MARTINS, Gilberto de Andrade. *Manual para elaboração de monografias e dissertações.* São Paulo: Atlas, 1994. p. 26.

MARTINS, Luís. *Os pintores.* São Paulo: Cultrix, s/d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte.* São Paulo: Cultrix, 1978.

SCOTT, Robert Gillam. *Fundamentos del diseno.* Buenos Aires: Victor Leru S.R.L, 1980.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico.* São Paulo: Cortez, 2002.

VENTURI, Lionello. *Discovering the 19th century.* Genebra: Editons d'Art Albert Skira, 1978.

WOOD, Paul *et alli. Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40.* São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TESES

CAMPOS, Celia Lúcia Rodrigues Torres Parahyba. *Rebolo: uma poética da paisagem.* 1990. Tese (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

FABRIS, Annateresa. *O artista como artesão: A Família Artística Paulista.* 1977. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

MORAES, Sonia Maciel. *Janelas laterais: o modernismo paulista de 1930-1940.* 1988.Tese (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ABREU, Regina M. C. da. O gênio, a vida e a arte do mestre Rebolo. *Jornal de Piracicaba.* Piracicaba, 17 out. 1976. Suplemento Especial.

AMADO, Jorge. Mestre Rebolo *Correio do Povo.* Porto Alegre, 12 out. 1974.

AMARAL, Carlos Soulié do. O mestre da geração de mestres, agora na Internet. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 ago. 2000.

ANDRADE, Mário de. Esta Família Paulista, em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02 jul. 1939.

_____ . In: OLIVEIRA, Antonio Gonçalves de. Rebolo: a evolução do pintor no depoimento da crítica. *O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 9 jun. 1974.

_____ . Esta Paulista Família. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 10, 1971. (Separata, apêndice I).

_____ . Ensaio sobre Clóvis Graciano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.* São Paulo, nº 10, 1971. (Separata, apêndice II).

AYALA, Walmir. Anel Lírico. *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 1973.

BARBONI, Vânia. Rebolo: craque do futebol e das artes plásticas. *Revista Cultural.* São Paulo, nov. 2002.

BRILL, Alice. O popular na arte de Rebolo. *O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 07 jul. 1990.

CARVALHO, Flávio. *RASM - Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939.

COLI, Jorge. Ponto de fuga. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 22 set. 2002.

FILHO, Antonio Gonçalves. Mestre Rebolo deixa a paisagem. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 11 jul., 1980.

GONÇALVES, Antonio. Rebolo: cores movimento e amor à vida. *Leitura.* São Paulo, nov. 2002.

GONÇALVES, Antonio. O artista cidadão. *Revista Cultural.* São Paulo, nov. 2002.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. Rebolo, homem da natureza. Centenário do artesão lírico no paisagismo brasileiro. *A notícia*. Joinville, 8, set. 2002.

KAWALL, Luís Ernesto Machado. Rebolo. *Artes Reportagem*. São Paulo, 1972.

KLINTOWITZ, Jacob. Um poeta visual fiel a São Paulo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 jul. 1980.

KRUSE, Olney. A morte do pintor como ele queria: com dignidade. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 jul. 1980.

MACHADO, Lourival Gomes. Notas de Arte. Omnibus. *Folha da Manhã*. São Paulo, 25 out. 1944.

MARANCA, Paolo, Pintura tipicamente brasileira. *Correio Paulistano*. São Paulo, 4 jan. 1961.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *Veja*. São Paulo, 16 jul. 1980.

MENGOZZI, Federico. Rebolo, ausente da paisagem paulista. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 11 jul. 1980.

MENGOZZI, Federico. Um ano sem a paisagem de Rebolo. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 10 jul. 1981.

MESQUITA, Tiago. Poucos são tão brasileiramente modernos. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 Ago. 2002.

MILLIET, Sérgio. Artistas da nossa terra. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 3 jun. 1943.

MORAES, Alexandra. Paixões a óleo: exposição marca cem anos de Rebolo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 Ago. 2002.

MORAIS, Frederico. O pintor da paisagem paulista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1980.

OLIVEIRA, Antonio Gonçalves de. Rebolo a evolução do pintor no depoimento da crítica. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 9 jun. 1974.

OLIVA, Fernando. Exposição desvenda Rebolo além da paisagem. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 8 ago. 2002.

PENTEADO, Silvia. Rebolo: 52 anos dedicados à arte. *Diário Popular*. São Paulo, 6 maio 1978.

PINHEIRO, Thereza. O homem na vibração da natureza. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 jul. 1980.

PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08. set. 1987.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. Rebolo e nós. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 dez. 2002. Folha Ilustrada, p E9.

ZANINI, Ivo. Quase meio século de amor pela pintura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 jul. 1980.

_____. Rebolo pinta e recorda. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 jan. 1978.

_____. A morte do mestre do meio-tom. *O Globo*. Rio de Janeira, 11 jul. 1980.

ARTIGOS EM JORNAIS SEM ASSINATURA
(organizados cronologicamente)

Os artistas modernos de S. Paulo movimentam-se para a grande exposição de arte brasileira em Londres. *Diário da Noite.* São Paulo, 29 set. 1943.

A vida movimentada de um pintor de paisagens- Rebolo Gonçalves. *Correio Paulistano.* São Paulo, 15 jul. 1951.

Rebolo expõe telas pequenas. *O Estado de S.Paulo.* São Paulo, 21 abr. 1967.

Rebolo expõe em Brasília. *O Estado de S.Paulo.* São Paulo, 19 jun. 1973.

Rebolo, do Corinthians à pintura, exporá aqui. *Diário de Pernambuco.* Recife, 19 maio 1974.

Rebolo: do futebol à paisagem. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 7 set. 1975.

Lembrando velhos carnavais. *Folha de S.Paulo.* São Paulo, 29 fev. 1976.

Rebolo: com areia, maior poesia. *Folha de S.Paulo.* São Paulo, 30 maio 1976.

O pintor Rebolo faz 75 anos, fiel sempre às suas paisagens. *O Estado de S.Paulo.* São Paulo, 20 ago. 1977.

Um ano sem a paisagem de Rebolo. *O Estado de S.Paulo.* São Paulo, 10 jul. 1981.

Rebolo: no Lasar Segall uma história ilustrada de sua carreira. *Jornal da tarde.* São Paulo, 20 ago. 1985.

Rebolo, lembranças de uma cor. *O Estado de S.Paulo.* São Paulo, 22 ago. 1985.

CATÁLOGOS DE EVENTOS

BARROS, Regina Teixeira de. Rebolo. Análise da obra Paisagem do Morumbi. In: CICLOS DE PALESTRAS TERCEIRO MÓDULO: ANOS 40 - REPENSANDO A QUESTÃO MODERNA, 22, maio, 2004, São Paulo. *Resumo de programação...* São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

AJZEMBERG, Elza. *Rebolo: o artesão da cor.* VIII Mostra do Ciclo Momentos da Pintura Paulista. Museu Lasar Segall, São Paulo: ago. 1985.

_____. *Operários na Paulista: MAC USP artistas e artesãos.* Galeria de arte do SESI - MAC USP. São Paulo: set., 2002.

Catálogo da exposição Rebolo. Galeria 75. São Paulo: set., 1975.

Catálogo da exposição Rebolo. Galeria André. São Paulo: maio, 1978.

Catálogo da exposição Rebolo, 40 anos de Pintura (mostra retrospectiva). MAM. São Paulo: abril, 1973.

Catálogo da exposição Universo do Futebol. MAM/RJ. Rio de Janeiro: 1982.

Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo. (artistas convidados). São Paulo: 2004.

Catálogo do I Salão da Família Artística Paulista. São Paulo: 1937.

Catálogo do II Salão da Família Artística Paulista. São Paulo: 1939.

Catálogo do III Salão da Família Artística Paulista. Rio de Janeiro: 1940.

Catálogo do I Salão de Maio. São Paulo: 1937.

Catálogo do II Salão de Maio. São Paulo: 1938.

Catálogo do III Salão de Maio. São Paulo: 1939.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Rebolo: cores do Brasil*. Espaço Cultural Vivo. São Paulo: out., 2004.

ZANINI, Walter. *O Grupo Santa Helena*. São Paulo: MAM, ago. 1995.

CD ROMs

LEITE, José Roberto Teixeira. 500 anos da Pintura Brasileira. Rio de Janeiro: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM

DICIONÁRIOS

AYALA, Walmir (org.), CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos* - A - C. Apresentação Maria Alice Barroso. Brasília: MEC : INL, 1973. v. 1.

CHEVALIER, Alain e Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

ENCICLOPÉDIAS

AZEVEDO, Fernando de. "Anos de Transição". In: *Nosso Século*, São Paulo: Abril Cultural, 1985. v. 5, p. 109.

ZANINI, Walter. "O Grupo Santa Helena". In: *História geral da arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2, p. 585.

ENCICLOPÉDIA Artes Visuais. São Paulo: Disponível em: www.itaucultural.org.br

SITES

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo & GONÇALVES, Antonio. *Rebolo: 100 anos*. São Paulo, 2002. Disponível em: www2.uol.com.br/franciscorebolo/index.html. Acessos: mar. 2003, out. 2004 e abr. 2005.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/114.pdf. Acesso em: 23 abr. 2005.

LÉVAY, Emeric. A Escola Técnica Getúlio Vargas: marco histórico do ensino profissional em São Paulo. *História e direito.* São Paulo, 2003. Disponível em: www.tj.sp.br/museuda justiça. Acesso em: 1 mar. 2005.

MALUF, Antonio. I Bienal. *Bienais.* São Paulo, 2003. Disponível em: www.bienalsaopaulo.globo.com/Ibienal.asp. Acesso em: 20 mar. 2005.

NOGUEIRA JÚNIOR, Arnaldo. Mário de Andrade. *Projeto Releituras.* São Paulo, 1976. Disponível em: www.releituras.com/marioandrade_bio.asp. Acesso em: 15 out. 2004.

WANDECK, Renato. *OSIARTE de Paulo Rossi Osir.* Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: www.ceramicanorio.com/miscelanea/osiartedepaulorossiosir/osiartedepaulorossiosir.htm. Acesso em: 15 out. 2004.

VIDEOGRAFIA

O Anel Lírico. Direção e produção Olívio Tavares de Araújo. 16 e 35 mm. São Paulo, ago. 1978.

DEPOIMENTOS À AUTORA

Antonio Volpi. São Paulo, 3 jul. 2004

Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo, 28 out. 2004 e 2 mar. 2005.

Marcelo Grassman. São Paulo, 15 out. 2004.

Maria Alice Milliet. São Paulo, 19 de jun. 2004

Olívio Tavares de Araújo. São Paulo, 17 abr. 2004

Vera D'Horta Beccari. São Paulo, 21 out. 2004.


cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18