Ana Maria Barbosa de Faria Marcondes

TRAVESSIA PERIFÉRICA

A trajetória do pintor Waldemar Belisário:

um estudo sobre a desconstrução do cenário artístico paulista

CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

São Paulo 2006

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Ana Maria Barbosa de Faria Marcondes

Travessia Periférica

A trajetória do pintor Waldemar Belisário:
um estudo sobre a desconstrução do
cenário artístico paulista

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências Sociais na Área de Antropologia, sob a orientação do Prof. Doutor Guilherme Simões Gomes Júnior.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo 2006

AUTORIZO, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos de fotocópias ou eletrônicos.

São Paulo, agosto de 2006

Ana Maria Barbosa de Faria Marcondes

Banca Examinadora

_____

_____

_____

Para Felipe,

Fábio e Maria Fernanda

uma nova versão do ícone “borboleta azul”.

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo apoio financeiro sem o qual o presente estudo não se realizaria.

Muitos há que agradecer. À Terezinha Bernardes, Coordenadora do Departamento de Ciências Sociais, pelo incentivo a produção intelectual.

Guilherme Gomes Júnior, meu orientador, por despertar o meu interesse pela pesquisa respeitando o meu tempo para gerir idéias, sem atropelos. Agradeço também o convívio com Gomes Júnior partilhado por Juliana Neves, a quem devo o encorajamento aos estudos do pintor Belisário, juntamente com Ana Paula Velloso.

À valorosa contribuição da banca do exame de qualificação composta pelos professores Ana Paula Simioni Cavalcanti e Miguel Chaia que por meio de indicações bibliográficas e pontuações criteriosamente estabelecidas, auxiliaram a delinear o perfil artístico de Waldemar Belisário.

À Lúcia Maria Bógus pela generosidade nas orientações do cotidiano universitário, e pelas experiências trocadas durante o evento *Paulicéia Desvairada*, na Semana dedicada aos 110 anos de Mário de Andrade, juntamente com os professores Norma Telles, Guilherme Simões Gomes Júnior da PUC-SP; Silvio Macedo e Ricardo Marques Azevedo da FAUSP e Telê Ancona Lopes do IEB-USP.

À Secretária da Cultura do Município de Ilhabela, professora Maria Sonia Ferreira Dias, e ao Secretário Executivo da Fundaci, professor Irineu Rodrigues Filho, pelo apoio à pesquisa e colaboração com o projeto Waldemar Belisário.

Do MASP agradeço ao Diretor Secretário Geral João da Cruz Vicente de Azevedo, Conservador Chefe do Museu, Luiz Hossaka, a Ivani Di Grazia Costa, coordenadora responsável da Biblioteca e Centro de Documentação e a sua equipe. Do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi agradeço a licença de uso da imagem de Bardi ao lado de Waldemar Belisário no MASP. À Rita Okamura agradeço a permissão de utilização da imagem e edição da série 28 do Programa Tema Livre.

Do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal agradeço a Dalton Delfine Maziero.À museóloga Helena Pavão pela acolhida em sua casa no Rio de Janeiro quando da minha pesquisa no arquivo da Biblioteca “Araujo Porto Alegre” do Museu Nacional de Belas Artes. E também à equipe desta biblioteca, pela colaboração e envio eletrônico das imagens dos catálogos.

José Carlos Acerbi, Presidente da APBA, a quem agradeço as valorosas explicações sobre a arte do restauro e o acesso ao arquivo da associação. Agradeço também aos conselheiros

perpétuos, Irene Antonelli e Theodoro Meirelles. Agradeço ao colecionador Dario Bueno, pelos contatos com APBA e pintores desse período.

Ao advogado Antonio Fernando Andrade Prado, digno da mais elevada estima e consideração, que colaborou com significativas informaçôes sobre a rede de relações sociais paulistas e sobre o desenho anímico de Waldemar Belisário.

Helena do Amaral Galvão Bueno e Guilherme Augusto do Amaral, pela carinhosa acolhida em Mombuca e pelos depoimentos que esclareceram obscuros entraves da relação de Belisário com os Amarais.

Ao casal Anna e Edmundo Pelizzari, sobrinhos de Waldemar Belisário, pelo apoio ao processo de institucionalização da documentação do pintor juntamente com Ricardo Ohtake, diretor do Instituto Thomie Ohtake, Miguel Chaia e Guilherme Gomes Júnior, professores da PUC-SP, Norma Cassares do Ateliê Library Service Ltda., Yara Aun Khoury e Ana Célia Navarro do CEDIC/ PUC-SP, Plácido Cali e Pedro Gorski.

No âmbito de Ilhabela agradeço a preciosa colaboração das famílias de Hélio Reale, e dos descendentes de Leonardo Fazzini que hoje constituem a família França. À querida Gessy, memória viva de Ilhabela. À Eulina Melo Quinteiro, Isis, Eduardo Figliogli, Zezé, Martin, Giba, Yraê, Yraê, Baby, Manuel Carlos, Caia, a quem devo a cópia dos recortes de Celina Pellizzari..

Ainda em Ilhabela, a alegria do reencontro com os amigos Ofélia e Ivã Charoux que partilharam comigo as visitas de Lothar Charoux ao ateliê de Waldemar Belisário, além do apoio e carinho de D.Dorcy e Mário Guazzelli.

Ao fotógrafo Marcello Vitorino, meu reconhecimento pelo registro do material iconográfico de Waldemar Belisario. Aos colecionadores, Antonio Fernando Andrade Prado, Edmundo Pellizzari, Edson José Gomes da Silva, Elias Silveira Bueno, Hélio Reale, Iracema França Lopes Correa (D. Dedé França), Luis Carlos Ribeiro, Maria Clara Quilici, Marília Augusta de Carvalho Franco, Silvia Cristina do Amaral Haddad.

No âmbito da faculdade as provocativas conversas no café acentuaram a visão plural de pensamentos da universidade estendidas à agitada recepção do departamento partilhada pelos secretários, Talita Campos e Marcos Aurélio de Oliveira, sempre prontos, assim como, as secretárias da reitoria Edna Cordeiro e Sandra Barbosa.

Durante esses anos pude conhecer a generosidade nos grupos de estudos com Ana Flavia,

Larissa e Taciana, Ivete Previtalli e Lia Lemos (bisneta de José Cucce, escultor do grupo de Waldemar Belisário). Ressalto a colaboração de Syntia Alves, Venceslau Joaquim Alves de Sousa e Edson Lopes cujo olhar crítico e cuidadoso acompanhou essa pesquisa apontando sugestões, de modo a oferecer apoio intelectual e afetivo.

Agradeço aos amigos Beatriz Cruz e Edson Lopes que ampararam os meus delírios com uma palavra amiga e uma solução prática apontando sugestões e correções. À Solange Sawada, pelas imagens dos quadros e da capa. Felipe Pasetto, pela edição de imagens, texto, criação dos ícones, edições de vídeo e *power point.*

Jane Kraus, pelo apoio incondicional desde os primeiros e difíceis passos da pesquisa. Beatriz e José Anibal de Silos Cruz, pela presença amiga. Pedro Drago, Vinny e Edson pelas trocas intelectuais. Devo muito também aos amigos de adolescência Marlene Prado, Giselda Visconti, Edson Maia Costa, Suzana Ribeiro, Aurora Castelotti, Liliana Cremaschi, Márcia Visconti Sacco, Sonia Skroski da Purificação e Carlos Von Schmidt.

À Solange Sawada, pelas imagens dos quadros e da capa. Felipe, meu filho, pela edição de imagens, texto, criação dos ícones, edições de vídeo e *power point.*

O gosto pelas artes devo a minha mãe, Maria da Conceição Barbosa de Faria Marcondes (*in memorian*), assim como o gosto pela filosofia devo a meu pai, José de Faria Marcondes (*in memorian).* O fato de ser a caçula de sete filhos tornou-me privilegiada pela influência e apoio de meus irmãos, fazendo-me agradecida. Rubens (*in memorian),* pela existência dedicada à cultura negra. José, pelo estímulo sem reservas e o estímulo a pesquisa e ao trabalho. Alexandre, pelas visitas aos museus e colaboraçào no campo das artes plásticas. Ivo, pelo companheirismo e incentivo aos estudos. Maria de Lourdes, pelo apoio aos cursos e dedicação ao cerimonial. Maria Helena, pelo incentivo, assuntos jurídocos e pesquisas nos cartórios.

Agradeço à Cidinha pelo enfretamento das dificuldades que esse longo percurso suscitou. À Heide, pelos cuidados com minha saúde, aos meus cunhados, pelo convívio e sobrinhos, pelo carinho especial. Beti e Jane, pelo laço de afetividade.

Ao Miro, pelos bons momentos durante os anos em que vivemos casados. Aos meus filhos, presenças amorosas e constantes em minhas jornadas, a quem dedico o presente trabalho, agradeço a colaboração e a infra-estrutura criadas junto a Bah, para que eu pudesse alienar-me das solicitações do cotidiano, e dedicar-me, exclusivamente, ao témino dessa travessia.

Resumo

No centro das relações hegemônicas da cidade de São Paulo no começo do século XX, onde tudo parecia girar no entorno dos modernistas de modo a obnubilar os demais artistas existentes em São Paulo, a trajetória artística do pintor Waldemar Belisário Pellizzari revelou significativos pontos de tangência no círculo de sociabilidade da aristocracia paulista. A temática problematiza-se nas condições *outsiders* do pintor estigmatizado como filho de imigrantes italianos, cujas fronteiras de sociabilidade pontuam relações de antiguidade entre as famílias paulistanas em oposição aos recém-chegados na cidade. No âmbito do laço familiar de Tarsila do Amaral o artista gozou de um certo "privilégio" como afilhado de batismo de Lídia e José Estanislau do Amaral, pais da renomada pintora, sem conseguir ultrapassar, no entanto, a sua condição de agregado. A dissertação apresenta quatro capítulos estruturados para reconstituir a trajetória de Waldemar Belisário. O capítulo I trata da formatação do triângulo de sociabilidade estabelecido entre o casal Tarsiwald – Pagu – Belisário que exigiu um recorte na formação do capital cultural e social como fatores de demarcação das "fronteiras de sociabilidade", nome dado ao capítulo. O "Espaço nas Artes"- (capítulo II) - acentua as dificuldades enfrentadas pelo pintor e por seus amigos para realizar a *I Exposição Geral de Belas Artes* como garantia de sua inserção no circuito artístico paulista. O conflito entre as exposições de 22 acentua o espaço geográfico ocupado pelos dois grupos. O capítulo III disserta sobre o posicionamento do pintor Belisário na contramão dos *marchands*, frente à liberdade do artista-artesão em suas "Travessias". O IV capítulo trata do "Tangenciamento do Pintor na Construção do Cenário Artístico" apontando as exposições das quais o artista participou e a importante formação de redes sociais a que chamo de triângulos de sociabilidade. O fator periférico supera os determinantes socioeconômicos e culturais para situar, através de sua criação, a expressão artística existente no interior de sua obra. A biografia do artista é reconstituída e sua trajetória artística confirmada mediante o exame dos sucessivos momentos por que passou o campo artístico em sua formação em São Paulo, tomando como balizas temporais 1922, 1951, 1975. A recorrência ao método historiográfico deve-se ao exame de documentos impressos (jornais, revistas, catálogos) e ao exame de documentos pessoais (cartas, objetos, fotos, recortes, cartões postais e documentos oficiais pessoais). O método sociológico serviu para melhor estruturar as entrevistas com o objetivo de reconstruir trajetórias e redes de relações e poder; além do estudo de instituições (academias, salões, ateliês, escolas). Com o suporte do método da história da arte examinamos as obras de arte em seus aspectos temáticos e estilísticos para fundamentar, com bases em estudos sobre a pintura do circuito paulista, a arte de Waldemar Belisário.

Abstract

Hegemonic relations characterized the arts in the city of Sao Paulo in the beginning of twenty century. At this time, the "modernistas" were the center of everybody's attention which obfuscated the work of other artists in the city. It was not the case of painter Waldemar Belisário Pellizzari. Stigmatized as an Italian-immigrant blooded painter, Pellizzari was an outsider. His works not only revealed considerable points of tangency in the social circle of paulista aristocracy but also brought him close to Tarsila do Amaral and other artists of his time. In spite of that – besides of becoming the godson of Lídia and José Estanislau do Amaral, the parents of Tarsila –, Pellizzari remained in the condition of a henchman. In order to rebuild the trajectory of Waldemar Belisário Pellizzari,. this dissertation is divided in four chapters. The first one studies the construction of sociability made by the triangle Tarsiwald – Pagu – Belisário. Such construction demanded a cutting in the formation of the cultural/social capital as elements of demarcation of the "frontiers of sociability" (which is the name of the chapter). "The Space in the Arts" – chapter II – explores the difficulties faced by the painter and his friends to realize the "Primeira Exposição Geral de Belas Artes", which would be his chance of becoming part of the Paulista artistic circuit. The conflict among the expositions of 1922 stresses out the geographic spaces filled by the two groups. Chapter III stresses out Pellizzari's opposition to the "marchands" and his struggle through his "Travessias" toward the freedom of the artist/artesian. Chapter IV explores the "touch" of the painter in the construction of the artistic scenario, pointing out the expositions in which he participated and the building of social nets (also known here as "triangles of sociability"). We reconstruct both Pellizzari's artistic trajectory and biography by examining the formation and evolution of artistic environment in Sao Paulo (1922, 1951 and 1975). For doing so, we use both the historical and the sociological method of investigation. The first is to examine printed (newspapers, magazines and catalogs) and personal documents (letters, objects, photos, clippings, postal cards and official documents), and, the latter, to systematize interviews, rebuild trajectories and nets of power relations.

SUMÁRIO

Introdução 1

Capítulo I

Fronteiras de Sociabilidade 6

Waldemar Belisário Pellizzari em seus primeiros passos 8

O despertar para as artes 10

A educação artística de Waldemar Belisário 13

No ateliê de George Fisher Elpons 16

Tarsila do Amaral 17

Oswald de Andrade 21

Patrícia Galvão 24

O conflito veio à tona 26

Capítulo II

Espaço nas artes 30

Como um fio a soltar-se das *Exposições Gerais de Belas Artes* *32*

A geração de 22 38

A construção de teor literário não se repetiria nas artes plásticas 41

No Mensário de Arte Moderna da *Revista Klaxon* *45*

A Revista do Brasil *50*

Quando os modernistas se autodenominaram *klaxistas* *52*

Duas Fotos *54*

Capítulo III

Travessias 57

A rede de relações 63

De volta a São Paulo 65

O *Novecento* 74

A poética de Waldemar Belisário 77

“A saudade voltou a imperar no espírito da gente” 86

Capítulo IV

O Tangenciamento do pintor no cenário artístico 88

A esplanada do Trianon 90

A construção de círculos de sociabilidade 95

A homenagem a Waldemar Belisário 101

O ambiente Artístico de Ilhabela 106

Cronologia 111

Ilustrações e Créditos 118

Licença de uso de imagem 121

Bibliografias

Fontes 122

Referências Bibliográficas 126

Povero anch'esso é divenuto artista perchè é nato com questa passione.

Fanfulla, 1922.

Introdução

A existência de um evento multidisciplinar na segunda década do século XX despertou em mim o interesse pela produção artística pontuada como marco do modernismo paulista. O que poderia existir à margem de tão celebrada semana? Seria possível pensar num cenário artístico distinto do pólo consagrado pela elite modernista? Então, investigar quais seriam as *Imagens Bipolares de 22* resultou na problemática inicial do projeto apresentado ao exame de seleção do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais na Área de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Evidências dessa bipolaridade foram encontradas durante uma curta estada em Ilhabela, levando a uma inversão temática. Sucessivos acontecimentos despertaram o meu interesse por uma pintura vista na casa de um querido amigo de minha adolescência, filho de D. Dedé, como é conhecida na comunidade ilhabelense a folclorista Iracema França Lopes. Tratava-se de uma pintura figurativa com os músicos da congada, de um pintor radicado na cidade, chamado Waldemar Belisário, cuja trajetória artística significou à existência real, e não hipotética, de um pólo artístico nas regiões periféricas de São Paulo, que merecia estudo.

Dias depois o pintor nativo Giba Pina, ao saber que um sério problema de saúde me afligia, sugeriu-me pedir a intervenção de São Benedito. Ele certamente não falhará, disse-me ele.

Desde então compreendi que a fé manifesta nas congadas continha em sua natureza aspectos de uma tradição religiosa dos nativos, a veneração consagrada a São Benedito. Estes acontecimentos ampliaram o meu universo temático e, conseqüentemente, acentuaram a presença significativa de uma estreita articulação entre o indivíduo criador e o meio social. Pouco tempo depois minha doença transmutou-se em saúde e, ao retornar à cidade em maio de 2003, para as festas de São Benedito, iniciei as pesquisas de campo. À proporção que a pesquisa

tomava seu rumo, eu sentia cada vez mais a magia da ilha manifesta na pintura de Waldemar Belisário.

O pomo de ouro, isto é, a imagem bipolar de 22 que eu buscava como hipótese, estava ali na capital da vela, freqüentada por mim desde 1964, onde cultivei muitos amigos. Assim, o vento soprava a meu favor, a cada obstáculo uma solução era trazida pelos nativos. As constantes visitas feitas a Dona Eulina de Melo Quinteiro durante as férias passadas em Ilhabela foram, sem dúvida, um hábito que herdei de minha tia Neusa da Costa Barbosa e de meu avô Luiz Barreto Barbosa, que mantiveram em sua rede de relações bons contatos com as famílias nativas da cidade. Essa rede de relações iniciada no começo do século por Barreto, como era chamado pelos amigos, continuou com seus filhos Hermes e José Carlos e já se encontra na quarta geração da família, mantendo o mesmo espaço afetivo e geográfico na cidade.

Por esse motivo não foi difícil restabelecer conversas antigas para iniciar as entrevistas com as famílias Fazzini e Reale, com quem Waldemar Belisário conviveu quando foi para a encantada ilha, pela primeira vez, em 1930.

Diante do rico material coletado em Ilhabela sobre o pintor Waldemar Belisário, Guilherme Gomes Júnior, meu orientador, não teve dúvida sobre a sua significativa relevância no cenário artístico paulista, incentivando incondicionalmente o estudo da trajetória do pintor como tema central de minha dissertação e não como uma polaridade da *Semana de Arte Moderna*.

O primeiro desafio foi coletar dados biográficos do artista e estabelecer as conexões com as redes de relações pelo exame dos sucessivos momentos por que passou o campo artístico em sua formação em São Paulo, tomando como balizas temporais o ano de 1922 como marco modernista, a primeira Bienal de São Paulo em 1951 e, em 1975, a homenagem de Pietro Maria Bardi ao pintor.

Para cumprir essas etapas foi necessário recorrer ao método historiográfico e dele me valer para examinar os documentos impressos. Os recortes de jornais e os catálogos permitiram reconstruir a trajetória artística de Waldemar Belisário, assim como o exame de documentos pessoais como cartas, objetos de seu ateliê de pintura, fotografias, recortes, cartões postais e documentos oficiais pessoais. Essa documentação foi coletada nas bibliotecas e arquivos dos museus: Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand, Fundação Bienal, Museu de Arte Contemporânea e Museu de Arte Moderna, assim como nas

bibliotecas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, na Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Arquivo da Associação Paulista de Belas Arte.

Com as entrevistas, através da memória oral, armazenei um banco de dados pessoais sobre o pintor que me foram de grande valia. Pude assim reconstruir não somente momentos importantes da vida do pintor, como o ambiente ilhabelense daquela época.

Iniciei os contatos com a família França e depois, acompanhada de Gessy de Moura Alves, entrevistei os herdeiros da viúva de Waldemar Belisário na casa onde o casal viveu. Lá, em maio de 2004, pude registrar a documentação do pintor com os recursos técnicos do fotógrafo Marcello Vitorino, colega do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Minha preocupação era criar uma documentação virtual sem que a real fosse dispersa de seu local de origem, a casa do pintor Waldemar Belisário. O passo seguinte foi fotografar quadros pertencentes a colecionadores particulares e especuladores, para catalogar o maior número de suas obras encontradas entre São Paulo e Ilhabela.

Da rede de relações de Belisário no círculo de sociabilidade paulista, foi o colecionador Antonio Fernando Andrade Prado, que se tornou importante colaborador desse estudo, auxiliando-me na recomposição dos passos artísticos de Waldemar Belisário através de uma fita gravada com um longo depoimento do pintor. Essa fita, enviada por sedex com fotografias de quadros, foi complementada por uma gama de informações sobre os círculos de sociabilidade que estabeleceram uma triangulação entre o pintor, a família Moura Andrade e Assis Chateaubriand, no âmbito do Museu de Arte São Paulo.

Na entrevista com Guilherme Augusto do Amaral e sua irmã Helena do Amaral Galvão Bueno, sobrinhos de Tarsila do Amaral, foi possível estabelecer as relações de sociabilidade e laços de parentesco entre os Amarais e Antonio Fernando de Moura Andrade. Como resultado, a ligação de Belisário com a família Amaral foi compreendida no eixo das relações de interesse de Oswald de Andrade.

Do laço familiar de Waldemar Belisário foram os sobrinhos Edmundo e Anna Pelizzari que disponibilizaram sua coleção para ser fotografada, colocando-me a par de particularidades familiares e profissionais em entrevistas que aconteceram em São Paulo e em Jaguariúna, onde o casal reside.

As entrevistas foram devidamente sustentadas pelo método sociológico com o objetivo

de reconstruir trajetórias e redes de relações e poder; além do estudo de instituições de escolas como o Liceu de Artes e Ofícios, Associação Paulista de Belas Artes, as exposições dos salões de arte moderna e do sindicato. Foi particularmente importante o estudo das Exposições Gerais de Belas Artes que aconteciam anualmente no Rio de Janeiro, principalmente aquelas dos anos de 1916 e 1919, assim como os estudos dos pintores do Edifício Santa Helena e as exposições do *Salão Paulista de Belas Artes*, traçado entre os anos de 1930 e 1950.

Para a reprodução do material iconográfico apresentado nessa dissertação utilizei recursos e profissionais em imagens como as edições referentes à série 28 do Programa *Tema Livre*, produzido por Gregório Basic e por Vera Roquete Pinto, realizado pela TV Cultura, com apresentação de Sérgio Viotti. Esse vídeo gravado no MASP, em maio de 1975, revela pela retrospectiva a diversificada produção do artista homenageado por Pietro Maria Bardi.

A organização desse material constitui um panorama de suas obras, o que permite formular um incipiente esboço da catalogação de seus quadros com bases no método da História da Arte utilizado para o exame interno de obras de arte em seus aspectos temáticos e estilísticos.

Em relação ao seu posicionamento na *I Exposição Geral de Belas Artes* no Palácio das Indústrias, em setembro de 1922, procurei evidenciar o artista Waldemar Belisário ao lado dos demais organizadores do evento representando o pólo segregado pelas contingências de sua condição de filho de imigrantes, em sua maioria italianos residentes nas regiões periféricas da paulicéia, como conseqüência da geografia desumana existente na cidade de São Paulo.

A estruturação espacial da cidade associava-se à descriminação social. No espaço das áreas habitadas por operários havia uma acentuada ausência de serviços e de infra-estrutura urbana, aprofundando as diferenças entre a periferia com bairros operários e os distintos bairros da alta burguesia na região nobre da cidade.

Como resultado, emergiu desse estudo a existência de duas gerações polares no ano de 1922. Se a conhecida geração de 22 representou o movimento modernista por sua atitude rebelde foi devido às novas formas de expressão da vanguarda estética como um processo de mudança ampla e estrutural da sociedade. Essa geração modernista rompeu o fio de continuidade cultural. Em contrapartida, a geração do pintor Waldemar Belisário representou as tendências culturais de continuidade, preservando o universo da técnica e a permanência da tradição, que no campo artístico configurar-se-ia apenas na década de 1930 pela crítica paulista, como movi-

mento estético vivido em São Paulo entre duas guerras.

A presença e a crítica de Monteiro Lobato na *I Exposição Geral de Belas Artes* já prenunciava, em 1922, o contraponto que os modernistas não podiam ver, cegados pela luz do movimento que se foi apagando com o romper do Estado Novo.

Se cada grupo representou uma atitude determinante de um novo modo de sentir a existência, o presente estudo justifica-se por vislumbrar um caminho para o esquecido passado. O ato criativo registrou distintas formas de manifestação artística em dois grupos sociais no mesmo ano da comemoração do Centenário da Independência do Brasil.

Essa representativa distinção de duas gerações em 1922 encontra-se presente no capítulo dois. A distinção diz respeito ao grupo organizador da *Semana de Arte Moderna* no Teatro Municipal e o grupo organizador da *I Exposição Geral de Belas Artes* no Palácio das Indústrias. Duas fotografias acentuam as diferenças referentes à posição dos grupos em formato de triângulo isósceles. A triangulação bem formada e de grande horizontalidade pertence aos modernistas. Na formatação do grupo de Waldemar Belisário, o triângulo esvazia-se em sua horizontalidade.

Inversamente proporcionais aos lugares ocupados na sociedade e na cidade, as fronteiras culturais e sociais que separam os grupos revelam fatores *outsiders* e *insiders* como tradição, capital cultural e social, demarcados pelo desenho geográfico da cidade. Os pilares desse estudo sustentam-se em Norbert Elias e Pierre Bourdieu, como recurso utilizado para evidenciar a condição *outsider* do pintor Waldemar Belisário, sobretudo, em dois pontos tangenciados pelo social e pelo cultural analisados, sobretudo, nos capítulos um e dois.

O artista-artesão como elemento socializante aparece em Waldemar Belisário como condição de superação de sua situação limite, ao encontrar no fazer artístico - analisado no terceiro capítulo – renovadas fases de composição, desenho, colorido e pinceladas em sua trajetória seguida a fio pelas características surpreendentes do encontro com um espaço nostálgico, evocando as suas origens no passado europeu.

Importante nesse estudo apresentado em quatro capítulos – I Fronteiras de Sociabilidade, II Espaço nas Artes, III Travessias e IV O Tangenciamento do Pintor no Cenário Artístico – é a atitude estética do pintor Waldemar Belisário que, como um fio a soltar-se das exposições do Rio de Janeiro, constrói sua trajetória artística entre as brechas periféricas do cenário artístico paulista, redimensionando o espaço da arte.

Socialmente eles de modo inconsciente assumiam coisas que eu nunca poderia assumir, conscientemente ou não. Eles viviam em uma atmosfera particular de influência, maneiras, respeitabilidade, e era tão natural para eles que não percebiam isso assim como os mamíferos não percebem o ar e os peixes não percebem a água em que vivem.

Leonard Woolf
Fração Bloomsbery

Capítulo I

Fronteiras de Sociabilidade

Quase tudo o que Waldemar Belisário conquistara nos primeiros passos de sua vida artística ia ao encontro das propostas sonhadas. Exceção feita aos interesses motivados por uma série de entrelaçamentos pessoais que envolveram dois mundos antagônicos: o de sua pobreza em oposição ao aristocrático círculo de sociabilidade paulistana unidos por um ponto de tangência entre os sonhos do pintor e os interesses cáusticos de Oswald de Andrade.

Sucessivos acontecimentos tiveram como referência a normalista Patrícia Galvão que já fazia parte do movimento antropofágico quando Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade buscaram uma saída honrosa para libertá-la da incômoda tutela dos pais, incitando-a a casar-se com o pintor Waldemar Belisário. Encontraram, assim, um motivo bastante forte e muito em voga entre as famílias tradicionais. Em troca, ofereceram a ele a oportunidade única de estudar no exterior através da indicação de seu nome ao Pensionato Artístico Paulista. Esse pedido seria feito a Julio Prestes através da própria Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu.[1]

Nesse período, o Pensionato era a única via facultada aos pintores pobres para estudar na Europa, pois não existia na capital do Estado uma escola de nível superior no âmbito das artes.

> Para aqueles que não podiam estudar com recursos próprios no exterior ou mesmo no Rio de Janeiro, e que não queriam ou já haviam se sujeitado às oportunidades de aprendizagem artística existentes em São Paulo, o

[1] Apelido dado por Raul Bopp em 1928 apud Augusto de Campos. *Pagu. Patrícia Galvão.Vida-Obra*. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 320. Oswald de Andrade a chamava, simplesmente, Bebe.

Pensionato era a única forma de dar continuidades aos estudos.[2]

Com o objetivo de amparar aqueles que mostravam aptidões artísticas, o Governo do Estado manteve o Pensionato Artístico Paulista durante dezenove anos através do Decreto Lei número 2.234 de 1912. Essa medida teve a intenção de compensar dois projetos destinados à criação do Instituto Paulista de Belas Artes e do Instituto de Belas Artes, que não saíram da gaveta. Os benefícios concedidos aos pensionistas chegavam a uma bolsa equivalente a 1.000 francos divididos em despesas de residência por mês vencido e ajuda de custo, além das passagens de ida e volta, em primeira classe, mais as despesas gastas no transporte das obras do local de estudo para o Brasil.[3]

A seleção dos pensionistas era quase sempre feita pelo aristocrata José de Freitas Valle, que escrevia poemas em francês com o pseudônimo Jacques D'Avray, expoente de tendência francófila. O senador Valle, imponente figura política, tomou para si a responsabilidade do Pensionato Artístico Paulista e continuou a atuar de modo a confundir-se com o próprio governo estadual, sem apresentar nenhum tipo de problema frente à Comissão Fiscal.

> Sua entusiástica participação nos círculos dirigentes do situacionismo oligárquico lhe garantiu a legenda do Partido Republicano Paulista para o exercício de sucessivos mandatos parlamentares, de início como deputado no período de 1904 – 22, em seguida eleito senador estadual em 1922, reeleito em 1925, e mantendo-se nessa posição até 1930.[4]
> (...)
> O envolvimento prolongado de Freitas Valle no processo da Comissão Fiscal do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, por cuja criação, consolidação e gestão, foi mentor e responsável, lhe propiciou a base institucional de suas operações filantrópicas, intermediadas pelo manejo interesseiro de verbas públicas postas em confiança sob sua tutela.[5]

A inexistência de uma política cultural facultava prestígio aos padrinhos dificultando a neutralidade na escolha do candidato mesmo que ele apresentasse os devidos méritos, dotes e aptidões requisitados.

> O regulamento estipulava que seriam mantidos por cinco anos em institutições européias, na qualidade de pensionista ou subvencionados, cidadãos paulistas de doze a 25 anos de idade, que houvessem demonstrado inequívoca vocação para a pintura, escultura, música ou canto".[6]

Por isso, a oferta de Oswald de Andrade adequou-se perfeitamente ao perfil e às necessidades de Waldemar Belisário que apresentava as condições necessárias para ser agraciado com os beneficios do Pensionato. Bastaria casar-se com a bela Pagu. Era tão fácil.

[2] Tadeu Chiarelli. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil.* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1955, p.47.
[3] Cf. Márcia Camargos. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana.* São Paulo, Ed. Senac, 2001, pp. 159 - 167.
[4] Sergio Miceli, *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo.* São Paulo, Cia. das Letras, 2003, pp. 60 – 61.
[5] Idem, p. 60.
[6] Camargos. *Op. Cit.* p. 61.

Waldemar Belisário cumpriu o acordo. Casou-se com a normalista no dia 28 de setembro de 1929 e seguiu viagem para Santos. Na serra encontraram Oswald de Andrade com quem Pagu prosseguiu a viagem.

> Pagu
> casa-se com o pintor Waldemar Belisário, que fora criado com a família de Tarsila e morava nos fundos da casa da Alameda Barão de Piracicaba. Esse casamento, anulado já em 5-2-1930, por sentença do Juiz de Direito da cidade de Santos, confirmada por Acordão do Tribunal de Apelação em 3-12-1930, foi uma farsa. Pagu estaria grávida de Oswald e o casamento com Belisário seria uma forma de salvar as aparências.[7]

Este acontecimento surpreendeu a todos, provocou a ruptura do casal Tarsi-Oswald e causou um imenso peso na vida do pintor Waldemar Belisário. A situação de conflito entre os componentes desta trama suscita um recorte na formação sócio-cultural de cada um deles para demarcar as fronteiras de sociabilidade.

Waldemar Belisário Pellizzari em seus primeiros passos contou com o apoio da família Amaral:

> (...) nasci na Rua Visconde, atual Barão do Rio Branco, na casa do padrinho Dr. Estanislau do Amaral, pai de Tarsila porque papai quando veio da Europa em 1890, parece, veio contratado como especialista em escultura e modelismo. Havia uma Cia. Inglesa na Barra Funda que precisava de técnicos de fundição para máquinas de tecelagem, marcenaria, carpintaria e essas máquinas eram antes produzidas em madeira. O modelista faz a peça para depois as peças serem fundidas e papai veio convidado de uma empresa de Milão como especialista para essa Cia.. Depois trabalhou no Palácio dos Campos Elíseos.[8] Papai fazia desenhos, móveis, esculturas e restauração de igrejas. Como escultor em madeira idealizava peças para máquinas, identificava e fazia o modelo em madeira que sofria oscilações aumentando ou diminuindo daí passava para ferro.[9]

Não se sabe ao certo como os casais Amaral e Pellizzari se conheceram. Parece que Estanislau e Lydia do Amaral encontravam-se em Vicenza- Itália e, por algum motivo que não se tem conhecimento, foram obrigados a pousar na casa dos Pellizzari; desde então, uma profunda amizade

---

[7] Augusto de Campos. *Pagu. Patrícia Galvão. Vida-Obra*. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 323.
[8] Devido à rica decoração do Palácio dos Campos Elísios, o Sr. Antonio Pellizzari desenhou e executou alguns dos mobiliários. O Palacete Elias Chaves, como era conhecido devido a seu proprietário, o cafeicultor Elias Antonio Pacheco Chaves, foi construído no período de 1896 a 1899, tendo por modelo o Castelo de Écouen, perto de Paris. Em 1911 foi vendido ao Estado e virou sede do governo paulista até 1965, quando a sede foi transferida para o Palácio dos Bandeirantes. Atualmente é usado como repartição pública.
[9] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado (Antonio Fernando Andrade Prado) e Tartuce (Fábio Luis Tartuce). Ilhabela, maio de 1976.

estreitou o relacionamento entre os casais a ponto de tornarem-se compadres.[10]

Provenientes de Valdagno na Itália, região localizada entre Verona e Vicenza, nas proximidades de Veneza banhada pelo Mar Adriático, os Pellizzari mudaram-se para o Brasil em 1890. Durante uma viagem a Milão, Antonio Pellizzari foi convidado para vir trabalhar em São Paulo, dada sua distinção técnica e artística em madeira, principalmente, em marchetação, escultura e restauro de móveis e peças de arte.

F:01 - Mapa da Itália. National Geographic Society. Google Earth

Batisado pelo casal Estanislau e Lydia do Amaral, Waldemar Belisário nasceu no palacete que pertencia à família Amaral em São Paulo e viveu ora em bairros mais afastados e pobres da cidade, como Brás e Mooca, ora no ateliê de Tarsila na rua Vitória e no palacete de Estanislau do Amaral. Posteriormente no ABC, Atibaia, Santos, Ilhabela e em diversas cidades do Rio Grande do Sul. Provavelmente deve ter vivido na Fazenda Santa Tereza do Alto,[11] em Monte Serrat, inferência feita ao fato de existir um quadro do local.[12]

Waldemar Belisário aos 11 anos já trabalhava como operário numa fábrica, provavelmente junto com a sua mãe, operária da indústria têxtil no Cotonifício Crespi. Ajudante de técnico, sua função era examinar os tecidos e aplicar multa aos operários que produziam peças com defeito. Não se sentia à vontade nesse trabalho de alcagüete e muito menos no mundo dividido entre a miséria dos imigrantes recém-chegados em terras brasileiras e as oligárquicas famílias estabelecidas no reduto da aristocracia paulistana.

A situação de agregado no seio da aristocrática família Amaral prensou Belisário entre dois

---

[10] Entrevista de Maria Claudia França Nogueira concedida à autora. Ilhabela, maio de 2004.
[11] A Fazenda Santa Tereza do Alto pertenceu aos pais de Tarsila do Amaral. Após a crise de 1929 a fazenda foi hipotecada e durante o governo de Getúlio Vargas, após muita luta para não perdê-la, Tarsila do Amaral conseguiu um reajuste e vendeu-a no ano de 1950 para um dentista de São Paulo, segundo entrevista dos irmãos Guilherme Augusto do Amaral e Helena do Amaral Galvão Bueno concedida à autora. Mombuca, 07 de maio de 2006.
[12] *Fazenda SantaTereza do Alto* com tonalidades que vão do terracota ao marrom dos troncos e da terra, variando as tonalidades de verde folha para grama e copa das árvores que circunscrevem a sede.
A fazenda Santa Tereza, representada nesse quadro, mostra sua verticalidade nas linhas que sugerem a formação dos blocos das casas dos colonos e nas linhas horizontais, a construção da sede. As copas das árvores acompanham o mesmo movimento dando a impressão de uma moldura.

mundos tão distintos. Não lhe restou lugar próprio, apenas aparente pertencimento eclipsado por sua real condição "uma figura que, não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviços."[13]

O despertar para as artes aconteceu principalmente por dois motivos: a influência da profissão de seu pai e um fato significativo ocorrido durante uma viagem ao exterior, motivada pela vontade de conhecer o mundo e pela necessidade de afastar-se das imposições de sua mãe.

Ao lado de seu pai internalizou o senso estético utilizado para executar em condições de perfeição, cuidado e esmero, o bem-acabado trabalho de restauro das obras de arte e de verdadeiras esculturas piloto, realizadas em madeira para confeccionar modelos originais da produção de peças utilizadas para o maquinário industrial. A modelagem e a restauração exigiam de Antonio Pellizzari uma postura ética de trabalho escrupulosa e impecável pelo cuidado e paciência.

Estes dados foram confirmados pelo sobrinho de Tarsila do Amaral, o advogado Guilherme Augusto do Amaral[14] ao referir-se ao pintor Belisário da seguinte maneira:

> uma questão até genética do Waldemar Belisário, porque essa veia artística veio do pai dele. O Sr. Antonio trabalhou na fazenda São Bernardo[15] do meu avô Juca (pai de Tarsila), era um artífice de marcenaria fora do comum. Ele fez uma escrivaninha artesanal que até hoje a família conserva, viu? E pôs lá uma anotação num português meio italianado, "fatto io Antonio Pellizzari, venuto di Genova per Dr. Jose Estanislau do Amaral" e pôs lá na escrivaninha, e, está lá, até hoje.[16]

Houve então uma certa distinção reconhecida pelo jeito do Sr. Pellizzari trabalhar tanto artesanalmente quanto na produção fabril. Podia-se mensurar a habilidade do artesão e o senso estético presentes na difícil tarefa de produzir a peça piloto para a indústria e na delicada tarefa de intervir na obra do outro,[17] condição necessária para o restauro. Esse modo de agir foi devidamente absorvido por Waldemar Belisário que sempre contou com o apoio do pai, até mesmo quando decidiu viajar para a Europa à revelia do projeto de vida traçado por sua mãe que desejava que ele fosse técnico em tecido.

Mas eu gostava da vida fora, queria estudar, queria ser alguma coisa já

[13] Roberto Schwarz. *Duas Meninas*. São Paulo, Cia das Letras, p. 1997.
[14] Entrevista de Guilherme do Amaral concedida à autora. Mombuca, 07 de maio de 2006.
[15] "Fazenda São Bernardo fica no Município de Rafard, como hoje é chamado. Pertencia a Capivari, mas houve um desmembramento. Lá nasceu Tarsila do Amaral e os pais de Waldemar só podiam ter vivido lá onde ele fez a escrivaninha. Na fazenda tinha uma marcenaria completa", segundo o entrevistado Dr. Guilherme A do Amaral.
[16] Essa escrivaninha está na antiga Fazenda São Jerônimo que foi desmembrada entre os filhos de Milton Estanislau do Amaral, irmão de Tarsila do Amaral. A escrivaninha encontra-se, justamente na casa de Helena do Amaral Galvão Bueno.
[17] Informações sobre restauro obtidas com o professor José Acerbi, presidente da Associação Paulista de Belas Artes em outubro de 2005.

> desde rapaz. Com isso entrei em choque com mamãe, coitada, e papai me apoiou. ”Ele gosta de estudar e se ele quiser ir para a Europa nós vamos ajudá-lo porque temos uns parentes lá.” Fui parar em *Marseille* (6 meses). Embarquei num navio francês em Santos que anos depois fora torpedeado durante a guerra . O navio Province.[18]

Por volta de 1910, durante essa viagem de segunda classe especial, equivalente à terceira classe, o adolescente deixou o porto de Santos para viver sozinho inesquecíveis aventuras na Europa. Essa não seria, entretanto, a primeira viagem de Belisário ao exterior.

Na virada do século XIX para o século XX circulava um boato que o mundo ia acabar. Esse fato perturbou a comunidade paulista, a ponto de Oswald de Andrade narrar o acontecimento: “Lembro-me de que esperei acordado a entrada do ano e do século, acreditando que, à meia noite, qualquer coisa como um sinal metafísico se descobrisse no céu, pelo menos a data de 1900.”[19]

Antes que o mundo acabasse D. Fortunata reuniu a família e viajou para a Itália, mesmo tendo visitado os seus familiares dois ou três anos antes do “final dos tempos”.

> Eu tinha 7 ou 8 anos. O navio italiano era algo como Princesa Savoia, Princesa Joana não sei. Ao chegar em Barcelona os espanhóis jogavam no mar os gorros e eu que havia ganho um gorro de veludo que papai comprara em Santos joguei no mar como os espanhóis que gritavam “viva mi tierra viva Barcelona”. Levei uns tapas de meu pai indignado. Como eu jogava no mar um gorro de veludo que ele havia comprado para mim? Mas antes eu havia feito uma estrepolia grande. Havia um canhão no navio e eu fui andando no canhão até fora do navio sem perceber o perigo. Sem perceber que podia ter caído no mar.

A vontade de conhecer o mundo e o fato de Waldemar Belisário ter viajado anteriormente com a família foram suficientes para emprestar-lhe a segurança necessária para enfrentar a viagem solitária rumo a Europa.

> Havia uma sala com vários beliches e eu fiquei no beliche debaixo e no de cima estava um artista, quase um artesão. Ele vivia fazendo cartões grossos onde punha a caixa de pintura, pegava um papelão grosso e com uma espécie de navalha pegava uma moeda e fazia um círculo no canto, depois outro, punha amarelo no meio, ressaltava uma margarida e escrevia souvenir ou *recuerdo* de Fábio e entregava para o sujeito que dava cinco mil réis. Mas eu não entendia de pintura e não havia percebido que o estojo estava quase no fim. Era a primeira execução de arte que eu assistia. Esse homem era o meu companheiro de viagem e percebeu meu interesse. Explicou como fazer com a tonalidade de azul. À noite, quando eu me cobria com o pala ele mostrava interesse dizendo que era coisa fina. No dia seguinte me disse que eu poderia fazer o que ele fazia e, conclusão, sabe? O homem disse: - “eu dou esse estojo e você me dá o pala.” Era começo de dezembro e eu achei que era natural trocar. *Marseille* ainda não estava fria. Eu fiquei com o estojo que estava no fim e perdi meu pala. Em Milão comprei outro estojo bem melhor.

---

[18] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce, Ilhabela, maio de 1976.
[19] Oswald de Andrade apud Carla Caruso. *Oswald de Andrade*. Biografias Brasileiras. São Paulo, Callis, 2000, p. 13.

Uma incrível sensação de poder invadiu Waldemar Belisário diante da possibilidade de fazer alguma coisa com quase nada, como o companheiro de beliche. Essa percepção veio do trabalho artesanal do argentino que fazia os cartões apenas com uma gilete e um canivete usados para levantar as pétalas, esfoliar o papelão e transformá-lo em rosas. Um canivete, uma gilete, um papelão grosso, um pouco de tinta e, claro, a perda do pala de lhama[20] foram estímulos suficientes para o pintor sensibilizar-se com o aspecto potencial do ato criativo.

O lado poético contido na troca da pelagem longa e lanosa do pala simbolizado pela urdidura de sua vida artística sobre "fios de prata ou ouro" não poupa a ingenuidade do adolescente seduzido pelo encantamento do universo criativo. Essa troca de seu agasalho foi similar à situação que, anos mais tarde, repetiu-se de modo dramático no triângulo formado com Pagu e o casal Tarsi-wald.

Ao acordar em Marselha, Waldemar Belisário soube pelo comandante que o navio *Province* não seguiria viagem com 20 passageiros, permaneceria no porto. Restou-lhe aceitar o passe distribuído aos passageiros que seguiram viagem de trem para Gênova, passando pela Costa Azul. E Belisário aproveitou-se desse incidente para fazer turismo.

> O comandante havia recebido de papai um dinheiro e eu aproveitei para pedir-lhe uns dias em *Marseille* antes de embarcar para Genova. Ao falar em italiano me perguntaram de onde eu era e aí um baiano, um dos chefes da Cia., ficou feliz de saber que eu era paulista e me arrumou os passes para fazer a *Côte D'Azur*.

De Gênova seguiu para Milão onde comprou agasalho para o inverno na Casa Bocconi, um magazine de 8 ou 10 andares. Depois seguiu para Verona onde estavam os seus parentes. Foi morar com um tio carola e míope que estudava a vida dos santos e o fazia ler a vida de Santo Antonio depois de trabalhar o dia todo na marcenaria. Cansado das imposições e rabugices do tio, Waldemar Belisário logo decidiu seguir o seu caminho.

Estudei um pouco de italiano e aprendi que Dante purificou a língua italiana com a Divina Comédia. Trabalhei numa fábrica que fazia colunas para Veneza. Colunas especiais, torneadas. Em Pádua fiz parte de uma sociedade de rapazes. Inscrevi-me na Faculdade Bellini que, a cada três meses, organizava uma excursão. A primeira foi para o Piemonte. A segunda para a Áustria e Cortina D'Ampezzo. A terceira para as proximidades da região de Recuoaro. Levávamos 20 a 30 dias em

---

[20] Lhama tecido de fio de prata ou de ouro apud Aurélio Buarque de Holanda e J.E.M.M. Editores Ltda., *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* 2º.Edição. São Paulo, Editora Nova Fronteira S.A. 1986, p. 1027.

cada excursão. “Non é bisogno dinaro”! Eles me pagavam tudo porque o que eu recebia de papai era muito pouco. Eu comecei, então, a rabiscar. Desenhava as montanhas e eles gostavam. Então, em Pádua comecei a pintar e copiar. Eu não tive nenhuma orientação.

> Em 1914 estourou a primeira guerra. Em Pádua fui ameaçado de servir num arsenal de guerra para lixar canhões em Verona ou trabalhar de mecânico. Um amigo daquela sociedade que eu participei em Pádua me encaminhou para o cônsul do Brasil em Gênova que por sua vez me encaminhou para Roma e disse: o rapaz é brasileiro e deve ir para o Brasil. Daí Giuseppe Bicego, irmão de mamãe arrumou uma passagem para mim num navio búlgaro chamado Bulgária. Desembarquei em Santos sem ninguém para me receber. Sozinho, sem saber para onde ir, vendi um anel de ouro que havia comprado na Europa. Ganhei uns 45 mil réis e peguei minhas duas malas que havia largado no cais. A família já não morava mais na estação São Bernardo e sim em Atibaia, próximo a Bragança. Ali fui ajudar papai fazer uns altares para a igreja. Continuei estudando desenho. Voltamos para São Paulo.

A educação artística de Waldemar Belisário sempre foi feita de modo não convencional numa época em que abastadas famílias paulistas abraçavam para si a responsabilidade dos projetos culturais e educacionais da cidade enriquecida pela economia agro-exportadora e portadora de uma cultura eurocentrada.

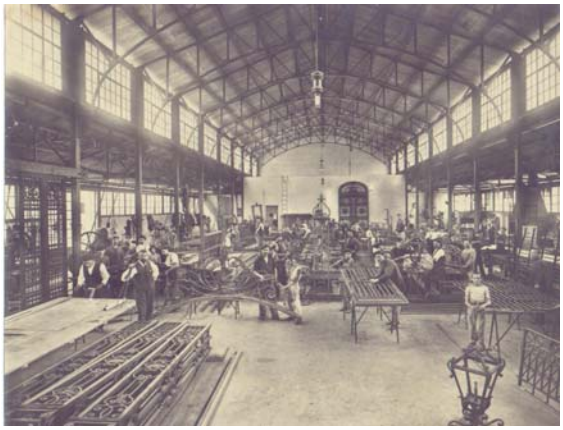
Conscientes do sagrado dever para com a comunidade e preocupadas em formar o bom cidadão como forma de garantir o futuro da cidade e multiplicar suas riquezas, conseguiram que o presidente da Província de São Paulo, dr. João Teodoro Xavier, aprovasse os estatutos de uma Sociedade Benemérita, através de uma Carta firmada em 5 de Janeiro de 1874. Criaram a Sociedade Propagadora da Instrução Popular.

Houve um estreitamento de intenções entre a sociedade e o então Presidente da Província empenhado em construir benfeitorias para a cidade.[21] Desde o seu início até a passagem para Liceu de Artes e Ofícios[22], pôde-se perceber uma significativa diversificação na instrução popular. Pouco

[21] Benfeitorias como o saneamento da Várzea do Carmo, a ligação dos bairros com o centro, a reforma do passeio público, o plantio de árvores e a instalação de lampiões de gás, água e esgoto. A Estação da Luz já se encontrava em fase final num terreno de 7.520 metros quadrados com projeto, material e mão-de-obra ingleses. Seu objetivo era construir uma metrópole capaz de atrair os fazendeiros ricos para a capital. Para isso o novo instituto de educação popular corresponderia aos anseios estratégicos necessários ao cumprimento dos planos de urbanização da cidade, uma vez que qualificaria mão-de-obra especializada.

[22] Os dados sobre as atividades do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo têm por referência a Ata da Instalação da Sociedade Propagadora da Instrução Popular. Diário de São Paulo de 16 de Novembro de 1873. Documento XXI. Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e Ricardo Severo. *O liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Histórico, Estatutos, Regulamentos, Programas, Diplomas.* São Paulo, Ed. Liceu de Artes e Ofícios - Oficina de Artes Gráficas, 1934.

F:02 - Ateliê do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo



F:03 - Oficina do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

tempo após a instalação do curso primário, já contava com uma biblioteca[23] franqueada ao público.[24]

Entre as flutuações políticas, o Liceu de Artes e Ofícios manteve-se sob a direção de Dr. Leôncio de Carvalho no período correspondente à instalação e ampliação do Liceu profissional (1882-1889).[25] Durante a República um novo espírito marcou a transição conturbada pela perda do auxílio financeiro do Imperador, iniciando uma nova fase (1889 - 1895) influenciada pelos positivistas republicanos. Seus ideais, ajustados à ciência e à filosofia positivista[26] vigente no país, impulsionaram o desenvolvimento do Liceu na direção de um novo espaço físico e produtivo.

---

[23] O Brás viveu uma de suas mais calamitosas enchentes em 18 de dezembro de 1960 prejudicando a zona cerealista, perto do Mercado Central que foi transferido para o Ceasa, às margens do rio Pinheiros. Toda a região ficou afetada e o Liceu de Artes e Ofícios perdeu grande parte de sua biblioteca e documentos de registros de seus alunos e professores. Segundo a atual bibliotecária, o Liceu de Artes e Ofícios possui atualmente apenas 300 volumes.

[24] Doc. VIII Instalação da Escola e da Biblioteca da Propagadora Instrução Popular
"Realiza-se hoje às 6 horas da tarde, na casa no. 5 da rua Nova de S. José, a instalação das aulas e da Biblioteca da Propagadora da Instrução Popular, conforme declara o anúncio publicado na respectiva seção.
A essa patriótica festa não faltará, sem dúvida, a concorrência de todos aqueles que sabem compreender a magnitude da causa de que se trata.
A entrada é franca, havendo lugar reservado para famílias. Ata da Instalação da Sociedade Propagadora da Instrução Popular." Diário de São Paulo de 16 de Novembro de 1873. Documento XXI. Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo Doc VIII p. 157. In: Correio Paulistano de sábado, 7 de fevereiro do ano de 1874, p. 2.

[25] "A Sociedade Propagadora da Instrução Popular conservou o seu caráter primordial de associação civil de benemerência, e instalou a escola noturna,, ampliada e reorganizada, sob o título de Liceu de Artes e Ofícios. Inaugurou o novo Instituto em 1. de Setembro de 1882, com o fim de maior latitude, para "ministrar gratuitamente ao povo os conhecimentos necessários às artes e ofícios, ao comércio, à lavoura e às indústrias".(...) Nas iniciativas próprias sem interferência do Estado conivente nas ações da sociedade civil organizadas com altíssimas contribuições de seus associados destinadas a "dar ao povo instrução profissional de forma a colocar o país à altura das nações civilizadas." Apud Ata da Instalação da Sociedade Propagadora da Instrução Popular. Op. Cit. Documento XXI. P.165.

[26] Doc. XXXVI da Ata da Instrução da Sociedade Propagadora da Instrução Popular. Artigo de Monteiro Lobato "A Grande Oficina-Escola" publicado em *O Estado de São Paulo* de 1/1/1917.
O Positivismo acompanhou e estimulou o nascimento e a afirmação da organização técnico-industrial da sociedade moderna exaltando o processo industrial. Constituiu-se através de duas formas históricas fundamentais: o Positivismo social de Saint-Simon, Comte e Stuart Mill, nascido da exigência de constituir a ciência como fundamento de uma nova ordenação social e religiosa unitária; e o Positivismo evolucionístico de Spencer que estendeu a todo o universo o conceito de progresso e procurou fazê-lo valer em todos os ramos da ciência. Suas premissas estão alicerçadas na ciência como único conhecimento possível e único método válido. O método é descritivo. Apud Nicola Abgnano, *Dicionário de Filosofia* , São Paulo, Ed. Mestre Jou, Trad. Alfredo Bosi,1960, p. 746.

Mantendo esse mesmo espírito, o Liceu de Artes e Ofícios atingiu o seu apogeu[27] entre 1895 e 1923, "aliando a instrução elementar e fundamental das ciências, letras e artes, ao trabalho prático das oficinas",[28] sob a direção de Ramos de Azevedo.

Considerado pelo jornal *Fanfulla* como fábrica de "*uomini e di mobili*",[29] o Liceu de Artes e Ofícios granjeava estudantes de distintas camadas sociais para o seu curso de artes plásticas.

> Havia uma escola pequena, *Benjamin Constant* e aí tive as primeiras aulas de desenho. Depois ingressei no *Liceu de Artes e Ofícios*, onde estudava desenho. Eu retocava ampliações durante o dia para ganhar a vida (serviço puramente comercial) e à noite estudava desenho. Depois fui travando conhecimento com Tarsila e outros.[30]

Os estudos de Belisário no *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo* foram feitos com o professor e pintor Enrico Vio, que lecionou durante o longo período de 1900 a 1934 ao lado dos professores Amadeu Zani e Alberto Cavalcanti de Albuquerque.

O currículo tinha por objetivo aperfeiçoar o desenvolvimento da arte do desenho do natural em reproduções de figuras humanas, da fauna e da flora com modelos vivos. Incluía os estudos da paisagem e do retrato, ambos de muita valia para Belisário no desenvolvimento da técnica e do desenho. Também fazia parte do programa a pintura do natural, isto é, a utilização da aquarela, do pastel, do guache, da têmpera[31] e do óleo aplicados à paisagem, retrato e composição de figuras. Os alunos também aprendiam cenografia através da noção de composição do quadro.

Antes de estudar no Liceu, em 1916, quando era discípulo de Benjamin Constant Netto, o iniciante pintor enviou o quadro *Laranjas e Cobre* para a *XXIII Exposição Geral do Rio de Janeiro*. Nesta época Belisário morava na Rua Taquary, próximo ao Cotonifício Crespi[32] onde sua mãe

[27] A passagem das instalações do Liceu de Artes e Ofícios para o prédio da Avenida Tiradentes (atual Pinacoteca do Estado) aconteceu em 1905. Produziam refinadas peças de ferro, madeira, gesso, fundição em bronze e metais finos, modelação, marcenaria em geral, serralheria, ebanisteria e em artefatos em decoração no estilo art-nouveau que ornamentaram a cidade de São Paulo abrindo novos campos de produção artística.
Foram reconhecidos internacionalmente e premiados pela St. Louis Universal Exhibition.
Devido ao seu crescimento para atender a demanda da decoração urbana em desencontrados estilos arquitetônicos, foi necessário em 1906 alojar as oficinas no antigo Depósito Municipal, entre as ruas da Cantareira, João Teodoro e Jorge Miranda, onde está localizado o Liceu.
Em 1905 iniciou-se a Pinacoteca reunindo as coleções de seus diretores, a produção dos artistas do Pensionato Artístico Paulista, os prêmios de aquisição do governo e as doações de artistas em geral. Instalou o primeiro museu de artes da cidade ao reservar uma de suas salas para os quadros cedidos por Ramos de Azevedo, Ricardo Severo e outros membros da diretoria.
[28] Ricardo Severo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Histórico Estatutos Regulamento Programas Diploma.* São Paulo, Editado no Liceu de Artes e Ofícios. 1934, p. 39.
[29] Jornal *Fanfulla.* "Il Picolo". 4-5 São Paulo, 2/2/1928.
[30] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.
[31] A. Volpi utilizava a têmpera em suas pinturas assim como Waldemar Belisário, segundo afirmam alguns críticos dos jornais do Rio Grande do Sul onde viveu entre os anos de 1923 e 1927.
[32] Devido ao elevado custo de vida entre os anos de 1914 e 1916 (1% de aumento salarial para 16% de inflação) as reivindicações tomaram conta de um movimento grevista no Cotonifício Crespi na Mooca para logo se propagar por todo o território nacional em greve geral de 12 a 15 de julho de 1917 mobilizando mais de 20 mil operários que sofriam as conseqüências do processo inflacionário. Reivindicavam aumento salarial em 20%, jornada de 8 horas de trabalho, assistência médico hospitalar, regulamentação do trabalho das mulheres e dos menores, semana de cinco dias e meio, segurança de trabalho e pontualidade no pagamento.

trabalhou como operária.

A falta de recursos financeiros limitou o seu tempo de estudo, obrigando-o a executar trabalhos mais rudimentares durante o dia. Uma das atividades que exerceu foi a de "retocador" de ampliações, técnica utilizada para ampliar e colorir a fotografia redesenhando o retrato.[33]

No ateliê de George Fisher Elpons um acaso atribuído à "sorte" levou Belisário a trabalhar como modelo[34]. Lá estudavam as Klabin, as Pereira, as Amaral e toda aquela gente rica de São Paulo.

Disposto a aprender com o ilustre mestre, Waldemar Belisário levou muito a sério este trabalho. Às vezes permanecia imóvel, como todo modelo. Outras vezes, no entanto, quando caracterizava um escravo romano com uma corrente presa ao pescoço, ficava pulando de um lado para outro sem parar no ateliê de Elpons.

Durante os intervalos, enquanto os outros modelos descansavam, Belisário entretinha-se em observar os cavaletes dos alunos para ver o que haviam feito. Esta atitude terminou por conquistar seu professor.

> Um dia, Elpons convidou-me para desenhar à tarde no atelier. Aprontou um cavalete. Aprontou um papel esticado porque o sistema dele era um sistema diferente, a novidade era essa. Tinha um processo diferente. Esticava o papel úmido no bastidor que ao secar parecia um tambor. Colando folha sobre/ folha, folha s/ folha, formava uma tela dura. Bom para desenhar com "fusilagem". O papel que a gente ia desenhar ficava de cor cinzenta. Depois, no lugar do escuro ele levantava massas claras. Ai começa va a levantar a massa clara e, outra e aquela outra, porque o escuro já estava colocado no papel. Era o inverso do que se fazia para desenhar. Eu achei aquilo extraordinário. E comecei a desenhar ele gostou muito e começou a me tratar com certo amor, que chegou a ponto de não me deixar posar mais – "você vai desenhar. Arrume um velho ou uma velha para modelo, porque você vai desenhar,"- disse Fisher Elpons. Assim fiz. Fui ao mercado e arrumei um velho barbudo para posar e durante um ano e meio estudei com Elpons. [35]

O aprendizado com Fisher Elpons rendeu ao pintor Belisário o prêmio "menção honrosa

[33] Informações colhidas na Associação Paulista de Belas Artes com José Carlos Acerbi, atual presidente e Antonio São João Filho, fotógrafo.
[34] "O gênero máximo na academia depende do modelo vivo que devia ser branco, jovem e belo." Ana Paula Cavalcanti Simione, "Os Gêneros da arte: auto-retratos femininos e a condição da mulher artista em finais do século XIX", trabalho apresentado na 29ª. ANPOCS, 2005
[35] Georg Fisher Elpons veio de Munique em 1913. Participou da vida artística de São Paulo como pintor e professor de pintura. Em 1916, abriu um curso de pintura junto com o escultor Zadig e o pintor Wasth Rodrigues nos altos do jornal Deutsche Zeitung na rua Libero Badaró, mudou-se para o ateliê de Tarsila na rua Vitória e, depois para a Rua 15 de Novembro, 37, primeiro andar, Palacete Martinelli.

de segundo grau" em 1919 na *XXVI Exposição Geral de Belas Artes* no Rio de Janeiro com a obra: *Velho Tamanduathey,* pintada próximo ao Glicério nas margens do Rio Tamanduateí.

> Daí todos começaram a me tratar melhor, inclusive Tarsila, visto que o Elpons tecia elogios a minha pessoa. Meus padrinhos me convidaram para morar na Rua Vitória, onde Tarsila tinha o ateliê e depois na Alameda Barão de Piracicaba, na casa do padrinho mesmo.[36]

O valor do prêmio legitimado pela Escola Nacional de Belas Artes garantiu-lhe respeito no convivio com a família Amaral tanto no palacete como no ateliê de Tarsila .

Tarsila do Amaral[37] era filha de Estanislau do Amaral e de d. Lídia Dias de Aguiar. Seu avô, José Estanislau do Amaral – conhecido como "o milionário" por sua incalculável fortuna e propriedades com bases na monocultura do café – contribuiu para o desenvolvimento econômico e cultural da cidade de São Paulo com a construção do Teatro São José[38] e dois hotéis: o Hotel Internacional e o Hotel D´Oeste.[39]

A economia agro-exportadora facilitou os contatos do dr. José Estanislau do Amaral com a Europa. Ele chegou a possuir vinte e duas fazendas espalhadas pelo interior do Estado de São Paulo e, com a venda do café, suas viagens transformaram-se, então, em investimentos econômicos e culturais. Nestas ocasiões ele "importava" produtos inexistentes no Brasil, desde artigos que iam do vestuário ao mobiliário, além de educação e cultura. Desta forma o modelo europeu, preferencialmente o francês, foi internalizado pelos paulistas como "restos" de um clima de *belle époque*, já extintos na Europa no início da primeira Grande Guerra Mundial.

Os pais de Tarsila do Amaral sempre se preocuparam com sua formação. Para sanar a ausência de instituições educacionais e culturais próximas à fazenda São Bernardo[40], onde ela nasceu e passou a infância, levaram-na para a capital paulista. Ali ela estudou primeiro em Santana e depois no Colégio Sion, por volta de 1898. Em seguida, mandaram-na para a Espanha, onde complementou

---

[36] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.
[37] Tarsila do Amaral nasceu no dia 1 de setembro de 1886 em Capivari, São Paulo e morreu no dia 17 de janeiro de 1973 em São Paulo.
[38] Local onde foi construída a Light, hoje um shopping center.
[39] Cf. Aracy do Amaral. *Tarsila: Sua obra e seu Tempo.* São Paulo, Editora 34. Edusp, 2003, p. 32.
[40] A Fazenda São Bernardo pertencia a Capivari, mas houve um desmembramento e o município autônomo passou a denominar-se Rafard, segundo entrevista de Guilherme Augusto do Amaral concedida à autora. Mombuca, maio de 2006.

seus estudos no Colégio Sacré-Coeur de Barcelona.

Apesar das raízes brasileiras a influência da educação européia fez com que desde menina a pintora aprendesse com seus pais a recitar com desenvoltura versos de Delille em francês, posto que esta era a segunda língua praticada em casa. Além disto, ela gostava muito de ouvir sua mãe tocar piano a ler histórias da literatura francesa, como *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Sua relação com as artes se deu pelo viés da cultura francesa como significado de distinção da estabelecida família aristocrática. Estanislau e Lídia do Amaral proporcionaram à filha a imersão neste universo cultural através de uma esmerada educação formal e informal que incluía a diversificada biblioteca e o contato com artistas como Enrico Vio,[41]

> pintor italiano, freqüentador assíduo da fazenda familiar, que fizera os retratos de seu pai, de sua mãe ao piano e da própria Tarsila; e, bem mais importante, como sinal de assentimento da autoridade paterna às suas veleidades artísticas, o pai a presenteara com a tela *O violeiro*, de Almeida Jr.(obra de 1899, ano da morte do pintor) no mesmo ano de 1906.[42]

Seus primeiros passos nas artes foram com o escultor sueco William Zadig radicado em São Paulo, depois com Mantovani nas artes da modelagem. No ano seguinte, como aluna de desenho e pintura de Pedro Alexandrino[43] e sob a sua orientação, montou o seu próprio ateliê na Rua Vitória, 133. Em 1919 estudou com o pintor Georg Fisher Elpons.[44]

Incentivada pelo pianista e compositor Souza Lima, Tarsila do Amaral decidiu estudar em Paris, primeiro na Academia Julien depois na academia de Émile Renard. Aos domingos, freqüentava

[41] Cf. *Revista do Brasil*. Número 81. São Paulo – Rio, 1917, pp.79 - 80. Artigo de Monteiro Lobato, "O salão de 1917": "Irregular, impetuoso, com os alti-baixos das naturezas fortes, uma exposição de Vio é como um espetáculo da natureza onde há de tudo. Telas existem onde sua *performance* é maravilhosa, tal a rapidez com que fixou o momento belo do tema. O *Marulhar da Onda* pertence a essa categoria. O fugidio momento, o instante de beleza da onda que se desfaz na praia ele o surpreendeu com uma felicidade rara, fazendo dessa tela uma obra prima. Em muitas outras consegue essa alta realização, já apanhando o que indefinível de uma paisagem, uma morbideza momentânea da natura ou um seu repouso de poesia. Nos retratos consegue toda a expressão do olhar, de modo a obter a feição, o ar do retratado e não apenas a cópia fria de um modelo. Infelizmente um artista destes vive peiado pela necessidade do ganha pão, e não pode dar largas à sua criatividade como aconteceria se o público melhor o compreendesse e melhor remunerasse o seu trabalho"

[42] Sergio Miceli. Op.cit, p.125.

[43] Pedro Alexandrino Borges (São Paulo 1864 – São Paulo 942), pintor. Depois de trabalhar no campo da decoração de interiores, em São Paulo (com os franceses Braudier e Estiveau, o português Adriano Ferreira Pinto e José Lucas Medeiros), e de estudar na mesma cidade com José Ferraz de Almeida Jr., transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde passou a freqüentar a Academia Imperial de Belas Artes em 1887. Aperfeiçoou-se posteriormente em Paris, com Fernand Cormou, Antoine Vollon (cuja influência ficou marcada em sua obra) e René Chrétien. Participou do Salão da Sociedade dos artistas franceses de Paris em 1889, 1900, 1901, 1903 e 1907. Obteve as medalhas de ouro e de honra dos SNBA de 1922 e 1939 e a grande medalha de ouro no SPBA de 1933. A pinacoteca do Estado dispõe de uma sala especial com o seu nome, onde mantém expostos 30 de seus trabalhos, entre naturezas-mortas e paisagens, além de um retrato de Murtinho Nobre. Há, ainda, obras de sua autoria no MNBA e no Museu Antonio Parreiras apud Pontual, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Editora Civ. Brás. S.A. Rio de Janeiro 1969 pp. 410-411.

[44] Georg Fisher Elpons veio de Munique em 1913. Participou da vida artística de São Paulo como pintor e professor de pintura. Em 1916, abriu um curso de pintura junto com o escultor Zadig e o pintor Wasth Rodrigues nos altos do jornal Deutsche Zeitung na rua Libero Badaró. Mudou-se para o ateliê de Tarsila na rua Vitória e, depois para a Rua 15 de Novembro, 37, primeiro andar, Palacete Martinelli.

o curso de desenho de M. Oury.

Durante esse período, em correspondência trocada com Anita Malfatti, contava sobre as tendências cubistas e futuristas em voga em Paris e, entre tantos assuntos, certa vez perguntou sobre Waldemar: "já escrevi pedindo notícias dele mas me parece que mamãe se esqueceu de enviá-las."[45]

Em nota de rodapé, a biógrafa Aracy Amaral referiu-se a Waldemar citado na carta de Amaral como sendo o pintor Waldemar Belisário, criado junto à família de Tarsila e que se iniciou nas artes plásticas fazendo "a cozinha da pintura" para a artista: limpeza de pincéis, etc..

Cabe, no entanto, estabelecer os estilos de vida distintos de Belisário e de Tarsila do Amaral durante a fase heróica modernista, momento em que a pintora atingiu o seu período mais criativo, reconhecidamente vista como uma vitória solar,[46] iluminada pela vanguarda européia por ter estudado com os mestres André Lothe, Fernand Leger e Albert Gleizes em Paris.

Em *Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte* (1988), Gilda de Mello e Souza[47] trouxe à tona a problemática passagem dos movimentos das vanguardas européias na formação da artista internalizadas entre a europeização dos movimentos de vanguarda e a realidade nacionalista.

Neste significativo estudo, a autora contrapõe a posição de dois críticos representativos do período. Flexa Ribeiro, que havia ministrado por quarenta anos o curso de História da Arte na *Escola Nacional de Belas Artes* e Mário de Andrade, que desde 1917 consolidou sua posição estética a favor de uma nova frente artística e cultural.

Tarsila seguiu num volume de transposição de obstáculos em seu aprendizado parisiense com o mestre Léger. Construiu um atalho entre a racionalidade européia e a "realidade primitiva e desordenada de seu país,"[48] resolvida de acordo com Mello e Souza através da estética nacionalista, devidamente adaptada do modelo urbano e de colorido requintado presente na pintura de Léger. Entretanto, ao que parece a

---

[45] Arquivo de Marta Rossetti Batista apud Aracy do Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo.* São Paulo, Editora Três, 2003, p. 48.
[46] Menotti Del Pichia. (org. Jácomo Mandatto). *A Semana " Revolucionária"*. Campinas, Ed. Pontes, 1992, p. 79.
[47] Gilda de Mello e Souza. *Exercícios de Leitura: Gilda Mello e Souza*, São Paulo, Duas Cidades, 1988, pp. 249-250. Gilda de Mello e Souza pontuou a linha do tempo marcada pelo ano de 1917 até o salão de 1931 ressaltando importantes datas marcadas pela exposição de Anita Malfatti e pelo 38º. Salão da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Apresentou o período heróico de instalação da arte moderna no Brasil. Tece considerações sobre o ano de I931 marcado pela figura de Lucio Costa que organizou o primeiro Salão Coletivo de Arte Moderna no Brasil apenas adotando, segundo Mello e Souza, o critério da livre concorrência, convidando os artistas de todas as tendências, sem nada pedir na hora da inscrição. Os artistas modernos se inscreveram. Os artistas acadêmicos não aceitaram o confronto. Anita Malfatti além de expor duas telas, participou como membro do júri.
[48] Gilda de Mello e Souza. Op.cit.p. 267.

> Pintora de enorme talento, mas nem muito profunda nem excepcionalmente original, tem algo da mentalidade de aluna: brilhante, disciplinada, cumpridora de tarefas, imaginosa, mas que só inventa sobre um esquema preexistente. A sua sorte foi encontrar no caminho as normas de uma estética precisa e as linhas gerais de uma visão de mundo, às quais se acomodou com a docilidade da intérprete, de executante.[49]

Em *Nacional Estrangeiro(2003),* o sociólogo Sérgio Miceli registrou a fase antropofágica como sendo a mais original e inventiva de Tarsila do Amaral.

> Nesses trabahos de risco, ela consegue elaborar uma linguagem pictórica de fortíssimo cunho autoral, mesclando reelaborações e ingredientes "nacionalistas', reminiscências e fantasias pessoais, aos estilemas da escola metafísica italiana, sobretudo De Chiricco (1888-1978), Carrá (1881-1966) e outros, e do movimento surrealista francês em suas expressões figurativas mais próximas da escola de Paris, mormente René Magritte (1898 -1967) e Delvaux (1897-1994).[50]

Tadeu Chiarelli no catálogo da exposição *Novecento Sudamericano*[51] escreveu sobre o universo de metáforas a partir dos elementos da terra brasileira, exemplificados na obra *Manacá* (1927) de Tarsila do Amaral.

> A terra e a flora brasileiras alcançam uma dimensão mítica até então impensável ao serem trabalhadas como grandes volumes de cores comprimidas num espaço em desdobramento congelado. Pinturas como emanação de uma idéia de lugar, misto de paraíso e território assombrado, num clima de alegria e terror.[52]

Em leitura muito própria da pintura metafísica criada por um universo de alegorias, Chiarelli apontou a significativa influência da pintura italiana sofrida por Tarsila do Amaral através do contato com as obras de De Chiricco. Referiu-se também a sua obra criada em 1928, *O Ovo* (*Urutu*), como exemplo de solenidade da pintura metafísica "com forte dose de aderência a certos postulados vindos do surrealismo".[53]

Tarsila do Amaral encontrou ao lado de seu parceiro Oswald de Andrade o clímax da arte, revelando em letras, formas e cores a imagem da antropofagia. "O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais impecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem."[54]

Da língua tupi-guarani a artista apropriou-se da palavra *Abaporu* e o seu significado

---

[49] Idem, p. 269.
[50] Miceli. Op.cit., p. 144.
[51] Tadeu Chiarelli. "O Tempo em suspensão: Presença/Ressonâncias da Pintura Metafísica e do Novecentos Italiano na Arte de Argentina, Brasil e Uruguai." Apud *Novecento Sudamericano Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay.* Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 2 giugno 2003. Istituto Italiano di Cultura, San Paolo, Milano, Editore Skira, Trad. Dal portoghese Roberta Barni e Gabriele Frigerio. Encarte de tradução, p.7.
[52] Idem, p. 9.
[53] Ibidem, p. 10.
[54] Antonio Candido. *Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária.* São Paulo, T.A. Queiroz, 200, p. 120.

semântico foi representado na tela como ícone do movimento antropofágico. A artista criou dessa maneira sua arte amalgamada à linguagem modernista expressando o mesmo sentido inovador da literatura, totalmente integrada ao plexo solar modernista.

O casal "Tarsiwald" – (apelido dado por Mário de Andrade) – representou nos anos 20 da fase heróica modernista, "a encarnação mais perfeita e acabada do estilo de vida dos integrantes dos círculos modernistas,"[55] "parceria amorosa e de trabalho que repercutiria sobre a produção de ambos."[56]

Ambos possuíam "o capital necessário para que pudessem se impor como modelos requintados de importadores tanto no âmbito do consumo de luxo como no tocante a investimentos culturais."[57]

No entender da família de Tarsila, o casal representou muito mais as expectativas artísticas do que as familiares.

> Eu vejo essa união Tarsila e Oswald como um casamento também artístico. Acho que preponderantemente artístico para os efeitos externos. Preponderantemente artístico sim. Nessa união há um intercâmbio entre pintura e literatura muito evidenciado. No aspecto artístico foi de um valor inestimável. Sem dúvida a arte brasileira lucrou com isso![58]

F:04 - Fazenda Santa Maria em Quilombo. Propriedade de Milton Estanislau do Amaral.

Oswald de Andrade buscou ao lado da pintura de Tarsila do Amaral libertar a originalidade nativa considerada por ele como matéria-prima da arte para alcançar um equilíbrio entre a tradição original e a arte contemporânea. Na prosa, recorreu a elementos do real utilizando recursos

[55] Sergio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 96.
[56] Miceli. *Nacional Estrangeiro.* Op.cit. p. 129
[57] Miceli. Intelectuais à Brasileira. Op.cit. pp. 96-97.
[58] Entrevista de Guilherme Augusto do Amaral concedia à autora. Mombuca, maio de 2006.

poéticos e trocadilhos metafóricos. Apelou para os espaços brancos na composição tipográfica como recurso de sugestão ao leitor para evitar descrever logicamente a seqüência das idéias.

No prefácio do livro de poesias *Pau-Brasil*, Paulo Prado apresentou o escritor como descobridor da própria terra em Paris – "umbigo do mundo" – passagem obrigatória de intelectuais e artistas, ao reconhecer, segundo o crítico Antonio Candido, tanto por sua poesia *Pau Brasil* quanto na *Antropofagia* "a atitude de devoração em face dos valores europeus e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que Macunaíma seria a mais alta expressão."[59]

Essa produção literária inspirada na cultura das vanguardas européias que influenciou a vida intelectual e artística de São Paulo colocou Oswald de Andrade no centro do modernismo como "a figura mais característica e dinâmica do movimento."[60]

Desde 1912 Andrade empenhou-se na luta da renovação artística e literária consolidada no após-guerra com o evento da Semana de 22 que assumiu uma característica *pour épater les bougeois* seguida de anos de fundamentação teórica e criação com bases nacionalistas.

A vanguarda européia foi introjetada como uma bússola a nortear os primeiros passos a caminho da *Semana de Arte Moderna* realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922, abrindo a fase heróica modernista com Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti del Pichia, Paulo Prado, Ronald de Carvalho, Villa Lobos, Oswald de Andrade, e outros modernistas desejosos de interromper o provincianismo paulista.

A ascendência de Oswald de Andrade era da nobreza de terra. Seus pais pertenciam a famílias oligárquicas representantes da sociedade mineira, pernambucana e paraense. Desde menino ouviu histórias contadas pelo pai sobre o folclore brasileiro aprendido na fazenda de seu avô em Baependi, cidade de Minas Gerais e histórias dos bisavós portugueses contadas por sua mãe nascida em Óbidos, cidade de Pernambuco. A sua origem paterna estava ligada ao bandeirante paulista o capitão-mor José Thomé Rodrigues Nogueira de Ô.

---

[59] Antonio Candido. Op.cit, p. 122.
[60] Mário de Andrade. "O Movimento Modernista". *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002, p. 260.

O nome atribuído ao escritor José Oswald de Souza Andrade[61] homenageou o avô Hipólito José de Andrade, fazendeiro da região de Minas Gerais e o pai José Oswald Nogueira de Andrade. Recebeu dos pais o mesmo cognome que mais tarde atribuiria ao seu próprio filho, Nonê, decorrente das denominações Oswaldinho e Nenê.

Inês Henriqueta de Sousa Andrade, da tradicional família Sousa de Marzagão fundadora do Pará, sonhara para o filho a continuidade da bem sucedida vida de seu irmão, Marcos Herculano Inglês de Sousa que ocupou posição de destaque na política, como deputado federal pelo Pará. Ele distinguiu-se na vida literária como autor do romance naturalista, *O Missionário.* Foi advogado de sucesso, professor catedrático de Direito, autor do nosso Código Comercial e intelectual de renome, tendo sido um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Oswald de Andrade sentia orgulho de sua origem figalga.

José Oswald Nogueira de Andrade ao expandir os negócios imobiliários de seu sogro valorizou as terras com loteamentos localizados em regiões nobres da cidade de São Paulo.

As terras da família correspondiam aos bairros nobres Jardins e Pinheiros, garantindo a Oswald de Andrade renda que lhe permitiu desfrutar toda sorte de excessos. Viveu todo "glamour" de Paris, sendo considerado "dândi e líder estético do Partido Republicano Paulista."[62]

Estudou no Instituto de Educação Caetano de Campos, depois, com o intuito de reforçar a formação espiritual nos princípios da religião católica, seus pais o transferiram para o Ginásio Nossa Senhora do Carmo e com treze anos foi estudar no Colégio São Bento.

Sua experiência na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (1909 a 1911) foi interrompida por uma viagem ao exterior onde estabeleceu contato com a vanguarda européia e com o Manifesto Futurista.

Em 1919 foi orador de sua turma na Faculdade de Direito onde publicou no jornal dos estudantes três capítulos de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Neste romance, Andrade recorreu à ironia e ao humor para narrar a vida de Miramar usando uma linguagem revolucionária em 163 capítulos-relâmpagos como se os fragmentos estivessem dispostos num álbum, tal qual fotos

---

[61] nasceu no dia 11 de janeiro de 1890 em São Paulo e morreu no dia 22 de outubro de 1954 na mesma cidade.
[62] Sérgio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. Op.cit. p. 96.

que mantêm relação entre si. “Recorte, colagem, montagem”, resumiu o crítico Décio Pignatari.[63]

Oswald de Andrade ficou conhecido por seu espírito irreverente e combativo tanto na vida literária quanto na vida pessoal. “A vocação dionisíaca de Oswald de Andrade”[64] manifestou-se nos excessos cometidos sem medir conseqüências dos conflitos criados provocando inimizades e rompimentos definitivos, como aconteceu na triangulação Tarsiwald- Waldemar Belisário e Pagu.

Patricia Galvão revelou**:**

> O meu casamento com Waldemar foi a forma planejada para que eu, de menor idade, pudesse sair de casa sem complicações. Conversando um dia com Oswald e Tarsila, falei-lhes sobre essa necessidade e eles prometeram auxiliar-me. Foi quando apareceu a sugestão Waldemar. Oswald informou-me que ele se prestaria a qualquer combinação, se conseguisse com Júlio Prestes um prêmio ou custeio de viagem.[65]

Disposta a livrar-se da opressão dos “bons costumes” de uma clássica família de classe média, Pagu aceitou a sugestão de Andrade.

> Fui falar com o Júlio. Não sei como me prestei àquilo. Hoje tudo me parece inacreditável. Mas naquela época não havia o menor escrúpulo. Eu me lembro que só pertubou-me a presença de Oswaldo Costa. Júlio Prestes assinou os documentos necessários que eu levei a Waldemar com a minha proposta. Estabeleceu-se que o nosso casamento se realizaria dali um mês. Devíamos nos separar imediatamente após o ato.[66]

Sem vontade própria diante da “tarefa imposta”, mas cheio de sonhos e desejos a realizar, Belisário aceitou a proposta de Oswald de Andrade que soube aproveitar-se da situação para oferecer ao pintor a oportunidade única de realizar o seu grande sonho de estudar artes na Europa.

Além disso, costumava ser tarefa do agregado – aquele ser próximo que parecia pertencer a família sem jamais fazer parte dela – o cumprimento de certos deveres que lhe barravam “a força individualizadora da ação.(...) Pois se faltar a simpatia podem lhe reconhecer as fumaças de homem livre.”[67]

Nessa época, não era segredo, Oswald de Andrade, quatro anos mais novo que Tarsila, interessava-se por parceiras mais jovens. Nada o deteria diante da jovem normalista e de muitas outras adolescentes e mulheres. Por que, então, não se aproveitar do subserviente agregado que vivia entre os outsiders da grande festa de consumo material, cultural e do luxo aristocrata?

[63] http.//www.releituras.com/oandrade_bio.asp 24/7/06
[64] Antonio Candido. Op.cit., p.122.
[65] Patrícia Galvão. Org. Geraldo Galvão Ferraz. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro, Agir, 2005, pp. 59-60.
[66] Idem, p. 60.
[67] Roberto Schwarz. Roberto Schwarz. *Duas Meninas*. São Paulo, Cia das Letras, 1997, pp. 20- 21

Para Oswald de Andrade Filho, Nonê, filho de Oswald de Andrade com Kamiá, "tudo foi tramado por Oswald com a conivência do pintor, que devia favores pessoais a ele e a Tarsila". Depois da cerimônia realizada no cartório da Vila Mariana, o casal foi para Santos. No alto da Serra, Oswald e Nonê os esperavam em outro carro. Pagu seguiu com eles, enquanto o noivo retornava a São Paulo, ficando, depois, por uns dias numa pensão em Santos.[68]

Até que ponto houve conivência de Waldemar Belisário com Oswald de Andrade? Esse acontecimento jamais foi comentado por Belisário e seus familiares. Ainda hoje afirmam a existência de uma louca paixão de Belisário por Pagu.

Com a *Autobiografia Precoce de Patrícia Galvão* publicada em 2005, antigos estigmas foram esclarecidos, incluindo os acontecimentos que se seguiram após o casamento de Pagu com Waldemar Belisário.

> Eu seguiria para o Norte e Waldemar para a Europa, depois de preparar-mos a anulação. Tudo foi realizado assim. Logo que a anulação se fez, oito dias depois do meu casamento, segui para a Bahia onde Anísio Teixeira me esperava para conseguir-me emprego. Um mês depois quando tudo estava organizado para que eu permanecesse na Bahia, recebo um telegrama de Oswald, chamando-me com urgência, para evitar complicações na senten-ça de anulação de casamento. Havia também passagem comprada para o meu regresso. Eu não percebi que havia interesse na minha volta e voltei.[69]

Acontece que "quando segui para a Bahia, já estava grávida sem o saber. E, quando fui viver com Oswald, já existiam a mãe e a gratidão. Antes disso, ainda houve resistência."[70]

Essa gravidez foi anterior à gestação de Rudá. Esse feto não sobreviveria aos esforços feitos por Pagu para salvar-se da correnteza das águas do rio Pinheiros, onde ia nadar.

Maria Eugenia Boaventura na biografia de Oswald de Andrade escreveu sobre a mesma aventura, considerando *clownesca* a tentativa feita pelos pais de Patrícia Galvão de isolar a filha até a realização do novo casamento em abril de 1930. O intento não teve êxito porque Pagu, pouco tempo depois, conseguiu fugir para encontrar-se com Oswald. Seu filho Rudá Poronominare Galvão de Andrade nasceu no dia 25 de setembro de 1930.[71]

No entender da sobrinha da pintora, Helena do Amaral Galvão Bueno,[72] filha de Milton

---

[68] Cf. Augusto de Campos. *Pagu. Patrícia Galvão.Vida-Obra*. São Paulo, Brasiliense, 1982, p.324.
[69] Patrícia Galvão, op.cit., p. 60.
[70] Idem, p. 61.
[71] Maria Eugenia Boaventura. *O Salão e a Selva. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, Editora Unicamp. 1995, p. 153.
[72] Entrevista de Helena do Amaral Galvão à autora, São Paulo, março de 2006.

Estanilau do Amaral e de D. Alice Carmem de Souza Amaral (Liloca), dito com uma certa carga de emoção carregada de indignação, num movimento contrário ao pintor e a tudo o que ele pudesse representar de ruim: "Imagine", disse a sobrinha de Tarsila do Amaral,

> você vai a um casamento de uma pessoa amiga e o seu marido foge com a noiva, conivente com o falso noivo. Foi tudo uma farsa. Tarsila foi traída por aquele que a família acolheu. Foi traída por Pagu que também ela havia acolhido e que freqüentava abertamente a casa, que vestia as roupas dela. Em relação a Oswald? Ela não falou uma palavra. Pegou tudo o que era dele e jogou fora. Em nossa família não se falou mais sobre Belisário.

O conflito veio à tona quando o estigma "traidor" foi identificado no triângulo de sociabilidade de Tarsiwald – Pagu – Belisário, os laços de confiança conquistados em 1919, quando Belisário recebeu a menção honrosa no Rio de Janeiro, foram rompidos e definitivamente separados pelas zonas fronteiriças de distinção que os diferenciava.

A trama assumiu um "efeito de bumerangue"[73] no que diz respeito às relações de interdependência existentes entre as famílias tradicionais marcadas pela dominação que exclui todo aquele que rompe com as normas prescritas estigmatizando-os para manter a distinção como diferença hierarquizada socialmente.[74]

"Quando Oswald rompeu com Tarsila, ligando-se a Patrícia Galvão, foi repudiado pela sociedade." [75]

Não se tratava apenas de uma ruptura entre um casal da sociedade e o surgimento de um novo casal, tratava-se, sobretudo, de afastar "um ataque tríplice contra seu monopólio das fontes de poder, contra seu carisma coletivo e contra suas normas grupais."[76]

Waldemar Belisário, desde então, pode ser visto como outsider, isto é a "minoria dos melhores".[77] Foi expulso do paraíso oligárquico e banido do reduto da nobreza paulista, cujo "termo nobre preserva o *duplo* sentido de categoria social elevada e de atitude humana altamente valorizada."[78]

---

[73] Norbert Elias & John L. Scotson. *Os Estabelecidos e os Outsidders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000, p. 34.
[74] Pierre Bourdieu. *La Distincion. Critérios y bases sociales Del gusto*. Madrid, Taurus, 1988, p. 185.
[75] Depoimento de Flávio de Carvalho, Sl de *O Estado de São Paulo*, 24-10-64 apud Augusto de Campos. *Pagu: Vida-Obra*, op. cit., p. 324.
[76] Bordieu, op.cit., p. 50.
[77] Expressão de Nobert Elias em op.cit., p. 19.
[78] Elias & Scotson. Op.cit., p. 19.

Acostumado a não medir as conseqüentes tensões inerentes às posições assumidas, Andrade recebeu da sociedade respostas bumerangues, mas não exclusão.

Pagu, por sua vez, mesmo sem capital econômico construiu sua trajetória cultural ao lado dos modernistas. Escreveu para o *Brás Jornal* com o pseudônimo de Patsy.[79] Colaborou com desenhos para a *Revista de Antropofagia (segunda dentição)*. Apresentou

> uma performance no Teatro Municipal, na noite em que compareceram vários artistas consagrados para a festa oferecida a Didi Caillet. A partir de então, passou a fazer parte do círculo de antropófagos representado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz, Fernando Mendes de Almeida, entre outros.[80]

No ano de 1925 Pagu conheceu Mário de Andrade como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde tinha aula com sua irmã Sidéria, e formulou, anos mais tarde, a seguinte imagem do escritor:

> Mário de Andrade tinha um riso largo de criança, na minha infância, eu roubando frutas no tabuleiro da casa que tinha perto do Conservatório, na avenida São João, e nós meninas sem saber que aquele professor comprido e feio, de riso de criança grande, era um poeta, comia amendoim abrindo o clã do jabuti, e ninguém de nós no piano, na sala, na rua, na porta, pressentindo "depois de amanhã o porvir, sim, o porvir..." Nenhuma de nós sabia que o poeta era o poeta, que o professor fosse outra coisa"[81]

Iniciou os seus estudos na Escola Normal do Brás - onde conheceu Guilherme de Almeida no cargo de secretário – e os concluiu em 1928 no Instituto de Educação Caetano de Campos.[82]

Patrícia Galvão nasceu em São João da Boa Vista. Mudou-se para a capital com três anos e depois de uma breve residência na Liberdade foi morar nas proximidades da várzea numa modesta casa da vila operária. Pagu não fazia parte do reduto da nobreza paulista, situada geograficamente longe dos bairros proletários e nas proximidades das regiões mais elevadas da cidade, caracterizando de forma espacial o distanciamento do "universo dos pobres"[83].

---

[79] Cf. Augusto de Campos, op. cit. p. 319. (filha de Thiers Galvão de França e Adélia Rehder Galvão, Patrícia Rehder Galvão nasceu em São João da Boa Vista. A família veio para São Paulo com Pagu ainda menina). op.cit. p. 319.

[81] Patrícia Galvão. "Cor local: Depois de amanhã Mário de Andrade", *Diário de São Paulo*, 23 de fevereiro de 1947.

[82] A Escola Normal de São Paulo, assim chamada originalmente, foi construída no terreno destinado a Catedral da Sé pelo arquiteto e então diretor da Escola Politécnica Antonio Francisco de Paula Souza, responsável pelo detalhamento do projeto executado por Ramos de Azevedo. Em 1894 foi inaugurada com o nome de Escola Normal Caetano de Campos em homenagem ao médico nascido em São João da Barra no Rio de Janeiro que foi um dos diretores da Santa Casa da Misericórdia. Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios onde proferiu importantes palestras, no Colégio Pestana e na Escola Neutralidade fundada pelos positivistas em 1883.Dirigiu a Escola Normal de São Paulo e lançou a pedra fundamental do edifício que recebeu o seu nome após falecimento em outubro de 1891.
Na ocasião da inauguração, o jornal *Correio Paulistano* de 31/8/1894 publicou em primeira página o grande acontecimento paulistano fruto dos ideais positivistas, segundo a informação do Gabinete da Secretaria de Estado da Educação em março de 2006 e do livro *Caetano de Campos Fragmentos da História da Instrução Pública no Estado de São Paulo* . Maria Candida Delgado Reis (org.). São Paulo, 1994.

[83] Annatereza Fabris apresentou o processo ideológico da formação da capital do Estado de São Paulo semelhante

> Morou com os pais
> no Brás até os 16 anos. Numa habitação operária, com os fundos para a *Tecelagem Ítalo-Brasileira*, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser fidalgos da vila operária.[84]

A luta que Pagu enfrentou contra as forças de reprodução do poder, durante a sua militância no partido comunista manifestou sua recorrência na experiência vivida no Brás durante a adolescência.

Presa durante o Governo de Getúlio Vargas, a militante comunista escreveu da prisão uma longa carta ao seu então marido, o crítico e jornalista Geraldo Ferraz. Relatou episódios de sua vida desde a libertação das amarras de sua família até situações de aprisionamento expondo sua total e completa entrega, sobretudo, à causa proletária.

Nessa carta relatou as dificuldades enfrentadas durante os anos vividos ao lado de Oswald de Andrade, sem esconder que preferia aceitar os seus excessos a ser ofendida por sua piedade. "Ainda hoje o meu agradecimento vai para o homem que nunca me ofendeu com a piedade".[85]

A liberdade almejada sucumbiu em sucessivas buscas que não lhe trouxeram o arrebatamento desejado. Este arrebatamento jamais foi alcançado segundo sua vontade de "ser possuída ao máximo. Sempre quis isto. Ninguém alcançou a imensidade de minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas."[86]

Se o ato legal da união de Pagu com o pintor teve como propósito libertá-la da tutela dos pais, certamente aprisionou-a em nova rede familiar. Belisário ficou prensado entre a perda moral e a perda do Prêmio Viagem ao Exterior motivada pela grande crise econômica mundial, iniciada em 1929 com o c*rash* da bolsa de Nova Iorque impondo sérias conseqüências à oligarquia dirigente e à cultura brasileira centrada na política "café com leite."

Nesse meio tempo, enquanto Belisário aguardava a burocracia da papelada e do passaporte, mudanças radicais causadas pelos acontecimentos políticos de 1930, colocaram em cheque a privilegiada situação política do Partido Republicano Paulista. Essa mudança no cenário da política brasileira afastou formalmente a elite paulistana do poder e, conseqüentemente, do controle do

---

a Paris de Haussmann onde a cidade é "isolada do universo dos pobres" em seu livro *O Futurismo Paulista*: *Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 19.

[84] Patrícia Galvão, op.cit., p. 56.

[85] Patrícia Galvão, op. cit., p. 63.

[86] Idem, p. 52.

Pensionato Artístico Paulista extinto em 11 de abril de 1931 através do decreto número 4.965.

Nada restou ao pintor a não ser a subserviente condição de agregado e o estigma de "empregado que lavava os pincéis" da pintora Tarsila do Amaral "vivendo de favor" nos fundos de seu ateliê. Belisário sentiu a sujeira que sobrou em seus ombros.

Waldemar Belisário retira-se para travar a luta com seu interior.

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.

Gaston Bachelard

Capítulo II

Espaço nas artes

A primeira referência histórica relativa à carreira artística do pintor Waldemar Belisário Pellizzari encontra-se na página 74 do Catálogo da *XXIII Exposição Geral de Belas-Artes* (EGBA)[87], ano em que se comemorou o Primeiro Centenário da fundação do ensino oficial de Belas-Artes no Brasil.

A exposição inaugurada aos 12 de agosto de 1916, no Palácio da Escola Nacional de Belas Artes (PENBA), situado à Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro, contou com uma discreta participação de Belisário que expôs a obra *Laranjas e Cobre*. Devido às informações do catálogo que além de elencar as obras expostas incluía os dados pessoais do artista como local de nascimento, formação artística e moradia, sabe-se que Waldemar Belisário apresentou-se no Rio de Janeiro como paulista, natural de São Paulo, aluno da escola Benjamim Constant e residente na Rua Taquary no.13, no bairro da Mooca.

XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes

Inaugurada em 12 de Agosto de 1916

CATALOGO

Palacio da Escola Nacional das Bellas-Artes

Avenida Rio Branco — RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO

1916

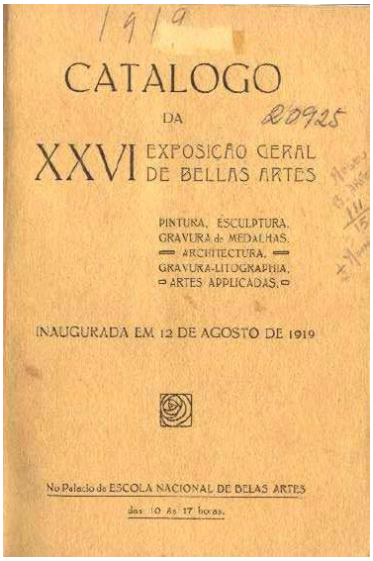
F:05 - Arquivo MNBA.

[87] Os Catálogos referentes às exposições de Bellas-Artes (grafia utilizada no catálogo) no Palácio da Escola Nacional das Belas Artes pertencem ao arquivo da Biblioteca/ Mediateca "Araújo Porto Alegre" do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes, Rio de Janeiro impresso pela Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916.

Não se conhece o destino do quadro exposto, mas se pode inferir pelo título que se tratava de uma natureza morta.

Pouco tempo depois, uma notável transformação em sua pintura lhe conferiu uma premiação na XXVII exposição no Palácio da Escola de Belas Artes, espaço cultural mais representativo do país.

O catálogo da *XXVI Exposição Geral de Belas Artes* trazia gravado na capa as seguintes modalidades artísticas: Pintura, Escultura, Gravura de Medalhas, Arquitetura, Gravura –Litografia, Artes Aplicadas; também constava a data da inauguração da exposição e a hora – "inaugurada em 12 de Agosto de 1919 no Palácio da Escola Nacional de Bellas Artes das 10 às 17 horas."[88]



F:06 - Arquivo MNBA

Entre os membros do conselho Superior de Belas-Artes encontravam-se os professores Belmiro de Almeida, Dr. Epitácio da Silva Pessoa, Prof. Pedro Weingartner e Rodolpho Amoêdo. A comissão diretora da *XXVI Exposição Geral de Belas Artes* era composta por J. Baptista da Costa, A. Morales de Los Rios e Rodolpho Chambelland. Participaram como júri da categoria pintura: Prof. Benno Treidler, Prof. Modesto Brocos, Lucilio de Albuquerque, A. Magalhães Corrêa e Adalberto Mattos.

Na última página do catálogo, na seção dedicada à pintura, constou o nome do pintor Waldemar Belisário Pellizzari seguido de seus dados pessoais, que diferiam dos referenciados na exposição de 1916, uma vez que tornara-se discípulo de J. F. Elpons[89] e do *Lyceu de Artes e Ofícios de São Paulo* (LAOSP).

Um ano depois, o catálogo da XXVII exposição confirmou sua premiação na página 14 com menção honrosa de segundo grau para a pintura *Velho Tamanduatehy*. Belisário apresentou nesta exposição, além do quadro premiado, *Effeitos da Geada* (estudo) e *Na Biquinha*.

---

[88] Catálogo da XXVI Exposição Geral de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1919. Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco - Rio de Janeiro impresso pela Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1919.

[89] Georg Fisher Elpons veio de Munique em 1913. Participou da vida artística de São Paulo como pintor e professor de pintura. Em 1916, abriu um curso de pintura junto com o escultor Zadig e o pintor Wasth Rodrigues nos altos do jornal Deutsche Zeitung na rua Libero Badaró. Mudou-se posteriormente, foi para o ateliê de Tarsila na rua Vitória e depois para a Rua 15 de Novembro número 37, primeiro andar, Palacete Martinelli.

Essa premiação refletiu as mudanças ocorridas na vida do pintor entre os anos de 1916 e 1919 quando ele acrescenta à sua formação artística os ensinamentos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e do professor Georg Fisher Elpons. Deixou a sua residência no bairro da Mooca em São Paulo para residir na Alameda Barão do Rio Branco no. 445, e abandonou o sobrenome Pellizzari e passou a assinar Waldemar Belisário.

Waldemar Belisário foi um dos tantos pintores paulistas a deslocar-se para a capital do país com o objetivo de expor sua pintura. As exposições aconteciam anualmente nas dependências do Palácio da Escola Nacional de Belas Artes, verdadeira instância de consagração.[90]

Como um fio a soltar-se das *Exposições Gerais de Belas Artes,* os pintores Waldemar Belisário, Henrico Manzo, Vicente Larocca, José Cordeiro e Pedro Corona organizaram a primeira mostra da sociedade paulista de belas artes em São Paulo usando a mesma denominação da mostra que acontecia anualmente nas dependências da *Escola Nacional de Belas Artes* no Rio de Janeiro.

A idéia era organizar uma exposição para os artistas paulistas com a intenção de atrair os críticos e facilitar a venda dos quadros. Essa decisão era uma tentativa de romper com a órbita dos artistas no entorno da cidade do Rio de Janeiro, fortalecida como centro político e cultural do país, implicando em questões contraditórias, pois se facilitava o reconhecimento do artista, dificultava a comercialização das obras de arte.

---

[90] Escola Nacional de Belas Artes datada de 1890 deveu-se à Missão Artística Francesa que chegou no Brasil em março de 1816. Durante o império denominou-se Academia Imperial de Belas Artes e depois Escola Nacional de Belas Artes. No século XX tornou-se Escola de Belas Artes incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro .
Iniciada pelo pintor Joaquim Lebreton, responsável por amealhar talentos capazes de fecundar as artes no Brasil como Nicolas Antoine Taunay e seu irmão, o escultor , Auguste-Marie Taunay, Jean-Baptiste Debret, o arquiteto Auguste-Henri Victor Grangjean de Montigny e Charles Simon Pradier, gravador de medalhas; a vinda da Missão Artística francesa em 1816 estimulou o ensino oficial de Belas Artes. As exposições começaram ainda no império, restritas a alunos e professores da Academia Imperial de Belas Artes . Depois de 1845 formatou-se um resultado mais democrático, as exposições tornaram-se públicas com auxílio de bolsas de estudo e viagens ao exterior . Tratava-se da criação do Prêmio de Viagem iniciado pelo então diretor da Academia Félix-Émile Taunay que promoveu concursos anuais com bolsas previstas para três anos .
Sob o espírito republicano, as *Exposição Geral de Belas Artes* desde a época do Império, passaram a sua organização à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A promissora oportunidade de um aperfiçoamento no estrangeiro, provocou a curiosidade de todo o país , e disso decorreu a afluência ao Rio de Janeiro de jovens de outras províncias, o que, aliás, se prolongou depois da proclamação da República até as três primeiras décadas do século XX quando a mostra passou à denominação de *Salão de Belas Artes*, iniciando um novo marco em sua história. Cf.Quirino Campofiorito. *A Proteção do Imperador e os Pintores do segundo Reinad. 1850-1890*. Col. História da Pintura Brasileira no Século XIX. 4. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983, p. 17. Cf. Carlos Roberto Lévy e Carlos Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884.* Rio de Janeiro, Editora Pinakotheke, p.14.

Com a intenção de continuar as tendências artísticas já legitimadas nas exposições do Rio de Janeiro e adaptadas ao mercado paulista, o grupo de pintores optou por uma exposição em São Paulo similar às exposições gerais de belas artes que aconteciam no Palácio da Escola Nacional de Belas Artes. Essa era a forma encontrada para incluir a participação de artistas excluídos dos salões aristocráticos existentes na capital paulista devido ao alto custo da locação de locais alternativos.

A contínua luta pelo espaço artístico reuniu esses pintores das regiões periféricas da cidade de São Paulo sem prestígio nem recursos materiais, mas com muita coragem e determinação para criar um salão de artes onde pudessem expor seus quadros. Após várias reuniões entre os anos de 1917 e 1922 essa idéia tomou corpo entre os artistas plásticos José Cucce, Hugo Adami, Rafael Domingues, Bernardino de Souza Pereira, Gastão Worms, João Del Nero, José Cordeiro, José Wasth Rodrigues, Paulo Gonçalves, Correia Junior e Cleomenes Campos que haviam se juntado aos artistas Vicente Larocca, Enrico Manzo, José Cordeiro, Pedro Corona e Waldemar Belisário.

F:07 - Brás. Recortes Celina Pellizzari

Não se tem certeza da participação de Waldemar Belisário nas primeiras reuniões do grupo em 1917. Parece ter começado apenas com Manzo, Larocca e Corona. Nesta ocasião, o ponto preferido de encontro era o Café Paulista, na praça Antonio Prado. Sabe-se, no entanto, que logo após a formação da primeira diretoria composta por Vicente Larocca como Primeiro Presidente; Henrique Manzo vice; J. Gonçalves como secretário e Pedro Corona como tesoureiro foi definida a Comissão Organizadora que constituiria a primeira exposição do salão inaugurado durante as comemorações da Independência do Brasil.

A necessidade de um lugar para iniciarem os trabalhos e colocar em prática a recém-formada associação os levou a emprestar a sala da sociedade de sapateiros, onde tudo começou.

Em 1922, no sótão de um edifício localizado na esquina da Praça da Sé com a rua Barão de Paranapiacaba formalizaram os acertos necessários para a *I Exposição Geral de Belas Artes* e da *Sociedade Paulista de Belas Artes*.

No dia sete de setembro desse mesmo ano na presença do prefeito da cidade, Firmino Pinto, Menotti Del Pichia discursou em nome dos artistas. A exposição foi inaugurada com o apoio de professores e diretores do Liceu de Artes e Ofícios.

SOCIEDADE PAULISTA DE BELLAS ARTES

CATALOGO

— DA —

1.ª EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES

PINTURA; ESCULPTURA
ARCHITECTURA
GRAVURA DE AGUA FORTE
— E —
DESENHOS

Inaugurada em 7 de Setembro de 1922 no Palacio das Industrias

SÃO PAULO

F:08 - Arquivo MASP

Fazia parte do júri o arquiteto Ramos de Azevedo, que além de responder pela maioria dos projetos da cidade ministrava aulas na Politécnica e no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo onde exercia a função de diretor. Um dos salões do Palácio das Indústrias[91] já abrigava outros artistas, como Brecheret[92]. O Governo não colaborou. Ao contrário, os artistas ainda precisaram pintar as paredes do inacabado Palácio, inaugurado posteriormente em 29 de abril de 1924.

A solução encontrada para transportar os quadros até o local da exposição foi uma carroça. Assim, de casa em casa pegavam os quadros e os levavam para o Palácio das Indústrias onde a duras penas conseguiram realizar a *I Exposição Geral de Belas Artes.*

Muitos anos depois Waldemar Belisário contou como aconteceu a sua participação na exposição:

> Resolvi fazer um salão de Arte de São Paulo, foi idéia minha e do Manzo, também pintor. Organizamos o salão a muito custo e conseguimos organizar o I Salão Paulista de Artes Plásticas no Palácio das Indústrias, que cedeu, com muito custo, uma de suas salas, no prédio da Várzea do Carmo. Talvez os meus estudos com Elpons e Vio, talvez o fato de que tivesse ganho, em 1916, um prêmio no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, tivessem influído para que, em torno de mim, se congregasse um grupo de

[91] A pedra inaugural foi assentada em 24/5/1911 sendo presidente do estado o Dr. M. J. De Albuquerque Lins e secretário da Agricultura e Obras Públicas o Dr. A. de Paula Salles. Esses dados foram compilados da placa afixada no prédio do Palácio das Indústrias.

[92] Após longa viagem de estudos em Roma com dinheiro conseguido através das economias da família, Victor Brecheret voltou ao Brasil em 1919. Sem ter onde morar o artista encontrou abrigo no Liceu de Artes e Ofícios onde havia estudado; foi auxiliado por Ramos de Azevedo que cedeu ao artista uma das salas do Palácio para sua moradia e atelier. Em 1920 projetou o Monumento às Bandeiras. Em 1921 expôs a famosa escultura Eva. Em seguida foi contemplado pelo Pensionato Artístico. Antes de viajar deixou aos cuidados de Menotti Del Pichia e dos Andrades as esculturas que foram expostas na Semana de 22.

> artistas, que participou do I Salão. Os pintores e escultores que participaram foram, além de mim, que fui o melhor sucedido, vendendo 5 telas, do total de 10 vendidas, Bernardino, Ataíde, Cozzo, Agostini, Larocca, Lombardi, Pavan, Prado, Rossi, Osir, Perissinoto, Tarquínio, Ângelo Simione e outros.[93]

Apesar da falta de recursos, o catálogo da exposição foi ilustrado em páginas de impressão fotográfica algumas obras selecionadas, entre elas, quadros de Waldemar Belisário e de Tarsila do Amaral. Sua capa continha apenas as informações necessárias da seguinte maneira: a parte superior informava a existência de uma "Sociedade Paulista de Bellas Artes", "Catálogo da *1ª. Exposição Geral de Belas Artes*"; no centro da página, as atividades artísticas: "Pintura, Escultura, Architetura, Gravura de Ägua Forte e Desenhos" e na parte inferior a data e o local: "Inaugurada em 7 de Setembro de 1922 no Palácio das Indústrias, São Paulo".

A segunda página apresentava os "Membros Do Jury: Dr. Ramos de Azevedo, Prof. Amadeu Zani, Prof. J. Wasth Rodrigues, Dr. Ricardo Severo e Prof. Enrico Vio". Logo abaixo a "Commissão Organizadora da I Exposição de Bellas Artes: Vicente Larocca, Enrico Manzo, José Cordeiro, Pedro Corona e Waldemar Belisário."

Na sequência alfabética, a relação dos expositores com uma breve apresentação de origem, formação e endereço seguida das obras com os números de inscrição. Informações valorosas para identificar o número de estrangeiros participantes da exposição e local de que ocupação na cidade.

Das 270 obras expostas destacaram-se para a reprodução no catálogo: *A morte e o Sábio* de J. Prado e *Impressão* de Gino Bruno Françoso. Entre as esculturas, *Pudiccia,* de Vicente Larocca; e *Cabeça,* de Bernardino Pereira; *Cabeça de Velho,* de Pavani; *O Despertar,* de A. Ferri e *Tapyr,* de A. Cozzo.

Entre as páginas 152 e 153 do catálogo, foram reproduzidas as telas: *O Vestido Verde,*[94] de Waldemar Belisário e *Arredores de Mococa,* de Duílio Tarquini; entre as páginas 184 e 185 as telas *Meu Pai,* datadas de 1922, de Waldemar Belisário ao lado do quadro *Hespanhola,* de Tarsila do Amaral.

---

[93] Entrevista de Belisário concedida à *Folha de São Paulo* (exposição no MASP). "Artes Visuais. Bardi e os Pintores Esquecidos" São Paulo, domingo, 29 de junho de 1975.
[94] Obra comentada no capítulo III.

Na sequência da relação da totalidade das obras expostas, cabe mencionar apenas os pintores organizadores da exposição e do júri, incluindo alguns importantes artistas devido ao fato de serem alvo da crítica modernista publicada na *Revista Klaxon.*

O pintor Waldemar Belisário naquela ocasião voltou a residir no bairro da Mooca, na própria rua da Mooca número 447, e participou da exposição com as obras: *O vestido verde, Leitura romântica, Senhorita X, Pescadores, Pastoral, Poema da tarde, Meu Pai, Rio Pinheiros, Concertando o Barco, Depois da chuva, Mercado velho, Estudo (fusain),* mostrando uma forte tendência para a temática retratista, natureza morta e da paisagem paulistana.

Enrico Manzo, natural de Avelino (Itália), morador da rua da Mooca número 90-A foi um dos organizadores e expositor das obras: *A Alvorada da Independência, Desalento (nu), Retrato do pintor Mannucci* (Salón Rio 921), *Retrato de moça, Últimos raios* (Copacabana, Rio), *Palácio das Indústrias* (Salón Rio 921), *Cemitério da Penha* (coleção de Menotti Del Pichia), *Pedras de Paquetá* (Rio), *Partida para a Pesca* (Paquetá, Rio), *Fundo de quintal, Primeiros raios, Cães Pharoux* (Rio).

Ainda como expositor e componente da comissão organizadora, o escultor Larocca Vicente, natural de São Paulo, discípulo de Antonino de Mattos e Fernandes Caldas. Premiado no *Salon* do Rio de Janeiro, com menção honrosa de segundo grau na XXIII exposição (1916) e de primeiro grau na XXIV (1917). Residente em São Paulo na Avenida Municipal número 30, expôs as obras: *Pudicícia* (estátua em gesso), *Longe da Pátria* (estátua em gesso) Salon Rio 1917, *Meu pai* (busto em gesso) 1919, *Mme. Larocca* (busto em gesso) Salon Rio 1919, *Retrato do pintor J. Cordeiro, Cabeça de creança* (mármore) Salon Rio 1920.

José Cordeiro, parceiro na organização do evento, nascido em Pernambuco foi premiado em 1915 com menção honrosa de 2º. grau, expôs paisagens do Rio de Janeiro como *Benfica, Mangueira, Trecho do Parque Boa Vista,* entre outras.

Finalmente, Pedro Corona, o quinto integrante da comissão organizadora da exposição no Palácio das Indústrias. Paulista de Jaú, morava na Rua Paim no. 77, estudou com A. Norfini e no Liceu de Artes e Ofícios.

Em relação aos componentes do juri participaram da exposição os professores Wasth Rodrigues e Enrico Vio. José Wasth, premiado pelo Rio de Janeiro com medalha de prata, apresentou na exposição quatro obras com paisagens de Minas Gerais, uma de Olinda e as demais de São Paulo como por exemplo, *Arredores de São Paulo* e *Esplanada do Municipal*.

O professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, Enrico Vio, natural da Itália, recebeu a medalha de prata no salão de 1916 no Rio de Janeiro. Apresentou 16 obras e dois gêneros, natureza morta e retrato.

O professor Pedro Alexandrino *hours concours*, residia na Rua Major Sertório no. 18. Expôs três telas do gênero natureza morta: *Laranja e metal*, *Cerejas e metal* e *Mangas*.

Entre os 52 pintores, sendo 35 brasileiros, 14 italianos, 1grego, 1 francês, 1 suíço, 1 argentino e 1 japonês no Palácio das Indústrias distinguiram-se duas artistas, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. A pintora Malfatti, natural de São Paulo, discípula de Bishoff Culm e Homero Boss, na Rua Ceará no. 8. Participou da exposição com as obras: *Chineza*, *Vaporosa*, *Lago de Sonho* e *Florista*.

A pintora paulista Tarsila do Amaral apresentou-se como residente na Rua Vitória no. 133, onde tinha o seu ateliê. Pedro Alexandrino e Émile Renard como mestres. Expôs as obras *Paquita*, *O chapeu azul*, *Flores*, *Canto de Atelier*, *Arredores de Barcelona*, *Uma Rua de Segovia*, *Typo de Espanhola*, *Retrato*.

Seguindo os relatos de Waldemar Belisário sabe-se que

> O público compareceu escassamente ao I Salão. Não tivemos crítica, apenas o único que compareceu, foi Monteiro Lobato, que fez uma critica na *Revista do Brasil*. Mas se a repercussão não foi muita, como a da Semana de Arte Moderna, o resultado moral foi extraordinário, pois iniciamos o movimento de conjunto, para realizar uma arte fiel que representasse São Paulo e seus verdadeiros valores e ainda conseguimos arrebanhar muitos pintores que estavam esquecidos e que ingressaram em nosso grupo depois, nos anos das décadas de 20 e 30. No correr dos anos tivemos pouca ligação com os revolucionários de 22, todos ficaram famosos, tinham possibilidade de promoção dos críticos e dos jornais. E assim foi.[95]

Waldemar Belisário não mencionou a desfavorável crítica dos modernistas, afável apenas à presença da pintora Anita Malfatti ao lado da aristocrata Tarsila do Amaral, em pequena nota informativa na *Revista Klaxon*.

[95] Entrevista de Waldemar Belisário concedida à *Folha de São Paulo*. "Artes Visuais. Bardi e os Pintores Esquecidos" São Paulo, domingo, 29 de junho de 1975.

Críticas polares prenunciavam posições combativas no ano de Centenário da Independência do Brasil através da linguagem artística das duas exposições ocorridas em São Paulo, a *I Exposição Geral de Belas Artes no Palácio das Indústrias* e a *Semana de Arte Moderna* no Teatro Municipal, conquistada pelos intelectuais paulistas apoiados pela oligárquica aristocracia paulista.

A geração de 22 empenhou sua *inteligetsia* modernista contra a produção artística reprodutora dos princípios da Academia. Daí o reducionismo contra tudo o que pudesse estar ligado à Missão Francesa como, por exemplo, o termo acadêmico e a relação entre o artista e a academia devido à grande importância que o neoclassicismo dava "à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais: as academias."[96]

Sérgio Milliet em seu artigo "Pharmaceuticos e Artistas"[97] escreveu: "Academismo quer dizer fórmula, padrão aceito e seguido, solução pronta estabelecida em série, receita. Por isso o academismo existe também dentro das escolas modernistas."

Ao artista cabia a tarefa de criar uma arte nacional. Para isso os modernistas tomaram como tarefa a construção de uma nova língua portuguesa. Afinal, analisa Sérgio Buarque de Holanda,[98]

> Há cinco anos atrás, em São Paulo, o parnasianismo imperava de tal maneira que cairia logo no ridículo o poeta que não fizesse do tratado de Banville o seu livro de cabeceira. Foi Menotti Del Pichia quem deu o primeiro grito de alarme contra tal estado de coisas e abriu caminho assim para a nova geração mais audaz e mais fecunda em talentos. *Moisés*, esse grito de alarme, não era um poema moderno para a época mas era moderno para São Paulo. O *Nós* de Guilherme de Almeida estava nas mesmas condições. Simultaneamente surgia o movimento sertanista com a *Revista do Brasil*, que embora partisse de um princípio estreito e errôneo, não deixou de produzir uma obra do valor do *Urupês* de Monteiro Lobato.

Marcado por diversos acontecimentos relevantes na formação da ambientação artística, o ano de 1917 trouxe em seu bojo o encontro casual entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade[99],

---

[96] Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo. Cia das Letras, 2004, p. 25.
[97] Recortes Celina Guimarães Pellizzari. s/d. s/ referência do Jornal.
[98] Sérgio Buarque Holanda. "O Mundo Literário". Apud Maria Eugenia Boaventura, (org.) *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos.* São Paulo, Edusp, 2002, p. 137.
[99] Mário da Silva Brito. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 73.

um mês antes da polêmica exposição de Anita Malfatti, durante um evento no Conservatório Dramático e Musical, em que Oswald de Andrade cobriu o discurso do então Secretário da Justiça Elói Chaves, que fazia uma campanha pela participação do Brasil na I Guerra Mundial.

Encarregado do cerimonial, Mário de Andrade agradeceu a presença do político com uma "corbelha" de flores, oferecimento das alunas do conservatório, e em curto discurso expressou de maneira entusiasmada o espírito que o país vivia pelo recente afundamento de navios brasileiros pelos alemães.

O discurso agradou Oswald de Andrade a ponto dele disputar a tapa com um colega de outro jornal por sua publicação na íntegra. No dia seguinte o *Jornal do Comércio* estampava o discurso de Mário de Morais Andrade. Este fato aproximou os Andrade na luta pela renovação das letras e das artes brasileiras.

Neste mesmo ano, Menotti Del Pichia imprimia em Itapira 500 exemplares do poema *Juca Mulato,* com sucesso de crítica e público. "Surge no momento em que a industrialização começa a comprometer os alicerces rurais do Estado"[100]. Sua temática modernista rompia com o escapismo parnasiano através da figura do mulato. Apontava uma tentativa de interpretar e conhecer a realidade brasileira sem romper, no entanto, com os cânones da poesia tradicional.

Ainda em 1917, entre outras obras publicadas, há de se considerar pelo público e crítica *A Cinza das Horas* de Manuel Bandeira e *Verão* de Martins Fontes.

Aos poucos podia-se detectar nas letras uma ruptura do ponto de vista estilístico capaz de romper os padrões portugueses da língua escrita. A intenção era buscar uma aproximação do modo de falar brasileiro a fim de usar expressões mais coloquiais. Para Ronald de Carvalho o que importava era a possibilidade de criar o próprio ritmo livremente, isto é, distante das amarras da língua e dos modelos acadêmicos consolidados entre os anos de 1890 e 1920.

Mário de Andrade abandonou a segunda pessoa do singular. Acolheu expressões e palavras da linguagem corrente. Evidenciou os fatos da civilização moderna como a celebração da máquina, coisas cotidianas, tendência ao estilo epigramático, à concisão elíptica, visando a correção da orientação monumental.

---

[100] Idem, p. 141.

A pesquisa voltou-se para o essencial, o nacionalismo pitoresco que os modernistas alimentavam de etnografia e folclore, rompendo com o nacionalismo enfeitado de seus predecessores voltados para o indianismo apenas na sua feição ufanista e romântica.

Optaram pela alegria criadora. Optaram por combater no Centenário da Independência do Brasil todos os vínculos com a língua mãe. Oswald de Andrade diria "não queremos mal ao academicismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. Daí o nosso galhardo salto de sarcasmo, de violência e de força. Somos boxeurs na arena."[101]

Existiu uma preocupação entre os intelectuais direcionada para encontrar uma forma de comemorar o Centenário da Independência do Brasil distinta da cultura vigente.

Desde o ano de 1920 iniciou-se um movimento de organização dos festejos e uma preocupação em tornar evidente a diferença entre independência política e independência moral e mental. Oswald de Andrade escreveu no *Jornal do Comércio*[102] um artigo sobre a "Arte no Centenário"

> Exposições, edições... Mas, senhores, é isso que vamos apresentar como expressão de cem anos de independência! Mas independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral.
> Cuidado, senhores da camelote, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno, mas forte, prepara-se para fazer valer o nosso Centenário.

Durante a gestação das comemorações do Centenário, a cidade ganhou em construções, monumentos, jardins e toda uma gama de preparações para o ano de 1922. O grupo modernista tomava uma posição contrária à cultura vigente com o firme propósito de proporcionar ao país uma cultura compatível com a "era moderna", capaz de impedir a estagnação do país considerado como primitivo e popular.

Com esse espírito foi aberta a *Semana* no Teatro Municipal, inicialmente denominada *Semana de Arte Futurista*. Nome abandonado pelos participantes que não queriam ser confundidos com as tendências estéticas do italiano Marinetti.

---

[101] Oswald de Andrade. Apud Aracy Amaral. *Artes Plásticas na Semana de 22*. Editora Três, quinta edição, 1998, p. 197.
[102] Jornal do Comércio. Ed. de São Paulo, 16 de maio de 1920 apud Marta R. Batista. *Brasil Primeiro Tempo Modernista 1917 - 29*. São Paulo, IEB, 1972, p.49.

A construção de teor literário não se repetiria nas artes plásticas. Em 1917 a exposição da artista plástica Anita Malfatti, afinada com o gosto e procedimentos estéticos expressionistas, desgostou a maioria dos paulistanos não acostumados com as vanguardas modernistas, exceção feita às obras selecionadas do pintor Lasar Segall[103] para a exposição de 1913.

No entanto, ao contrário da exposição de Anita, mesmo destoando do mundo acadêmico vigente, a mostra de Segall "não causou escândalo no mundo artístico".[104]

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, no entender de 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."[105]

Distintamente do pintor natural de Vilna, capital da Lituânia, Anita Malfatti não contou com a proteção de Freitas Valle[106]. A mostra da artista aconteceu durante o mês de dezembro de 1917 e janeiro de 1918 na rua Libero Badaró 111.

Apesar dos jornais da época tecerem, de forma geral, comentários favoráveis, limitaram-se no máximo a apresentar a artista Malfatti um pouco adiantada para a época. Contrapondo a imparcialidade reinante, um bombástico artigo "A propósito da Exposição Malfatti", na edição da noite do *O Estado de São Paulo*, trouxe a implacável crítica de Monteiro Lobato[107] contra as vanguardas modernistas.

Neste polêmico artigo, o crítico comparou a produção artística da pintora a meras caricaturas próprias das distorções modernistas. Estabeleceu uma analogia da pintura de Anita Malfatti com os desenhos realizados nos manicômios, alegando que a artista possuía talento, mas que o submetia a

---

[103] Das críticas relativas à exposição de Segall é possível inferir uma mostra mais conservadora pelo fato do artista contar com a proteção de Freitas Valle, representante da ala mais reacionária do PRP, e, por isso mesmo, inibidor de críticas que pudessem ferir sua suscetibilidade.
[104] A exposição do pintor Segall aconteceu em fevereiro de 1913, na rua São Bento, 85.Cf. Camargos. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana.* São Paulo, Editora Senac, 2002, p. 46.
[105] Paulo Mendes de Almeida apud Marcia Camargos, op, cit. p, 46.
[106] Anita Malfatti foi contemplada com o Pensionato Artístico com 34 anos de idade no ano de 1923 fugindo às regras do regulamento do Pensionato que exigia que o candidato deveria ter entre 12 e 25 anos de idade. Cf. Camargos, op.cit., p. 166.
[107] *O Estado de São Paulo,* (ed. da noite). São Paulo, 20 de dezembro de 1917. Artigo histórico assinado por Monteiro Lobato. É o ataque polarizador contra a exposição de 1917/18. Apud Marta Rossetti Batista. *Brasil Primeiro Tempo Modernista 1917/29.* São Paulo, IEB, 1972, p. 45.

conhecidas teorias da arte moderna. Iniciou o artigo referindo-se a duas espécies de artistas: os clássicos que fizeram arte pura e os modernos que deformaram a natureza à luz de teorias efêmeras. Diz que "embora eles se dêem como novos precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nascida com a paranóia e com a mistificação."

Abrandou a crítica ao falar da artista porque seu foco era a arte moderna.

> Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.[108]

O movimento a favor da pintora Anita Malfatti veio de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. No *Jornal do Comércio*[109] Oswald de Andrade publicou:

> Numa pequena nota cabe apenas o aplauso a quem se arroja a expor, no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna. Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira, a vibrante artista não temeu levantar com os seus cinqüenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que *geralmente* se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia. (...)A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerdeza de comentários e a nós deu uma das mais profundas impressões de boa arte.

A referência de Mário de Andrade à exposição de Anita Malfatti foi em dezembro de 1917 em as *Crônicas de Malazarte*:

> Dentre as críticas aparecidas uma ficou inesquecível pela influência que teve sobre o espírito da artista. Assinava a descompostura um nome feito: Monteiro Lobato. "Paranóia ou Mistificação", chamava-se a tolice; depois

---

[108] Idem, p. 46.
[109] *Jornal do Comércio.* "Notas de Arte". São Paulo, 11 de jan., 1918. Artigo histórico assinado por Oswald de Andrade; primeira defesa de um modernista, publicada quando do encerramento da exposição. Ibidem, pp. 49-50.

> eternizada em livro pelo bilioso. E que dor me deu o artigo!... Naturalíssimo. Era a primeira vez que eu sofria a injustiça, provinda da ignorância organizada em sistema de valorização. Agora já me acostumei. Depois da exposição Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, ferida. Mulher que sofre. Todo aquele másculo poder de deformação, que dirigira as pinceladas do Homem Amarelo, da Estudante Russa, desaparecera. Mulher que sofre. Quis voltar para trás e quase se perdeu. Começou para contentar os silvícolas, a fazer impressionismo colorido.[110]

Desde então o "novo" é apoiado pelos modernistas colocando "em xeque muitas das crenças artísticas compartilhadas pelos espectadores, apegados a uma visão naturalista e acadêmica dos fenômenos estéticos."[111]

No Teatro Municipal as artes plásticas da famosa *Semana de Arte Moderna* foram ignoradas pela *Revista do Brasil*.

Integrou a comissão de patronato da *Semana de Arte Moderna* a aristocrática elite paulistana representada pelos senhores "Paulo Prado, René Thiolier, Oscar Rodrigues Alves, Alberto Penteado, Martinho Prado, Edgar Conceição, Antonio Prado Júnior, Armando Penteado, José Carlos de Macedo Soares, Numa de Oliveira e Martinho Prado e Alfredo Pujol."[112]

Esse evento apresentou as artes em seu aspecto plural considerando a exposição de arte entre os dia 11 e 18 de fevereiro e nos dias 13, 15 e 17. Aconteceram recitais de poesia e prosa, espetáculos de dança e música e conferências como a de abertura do evento com o filósofo Graça Aranha, cuja temática versou sobre "A emoção estética na Arte Moderna." A mobilização dos intelectuais paulistas já trazia em seu bojo a candente questão da criação de uma arte nacional.

Em relação à exposição, a *Semana* contou com os seguintes pintores: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, J.F. de Almeida Prado que mais tarde adotaria o nome de Yan de Almeida Prado em co-autoria com Antonio Paim Vieira, Ferrignac e Vicente do Rego Monteiro, Oswaldo Goeldi e Regina Graz.

Os artistas que mais se destacaram na *Semana* foram Anita Malfatti, Zina Aita, John Graz e Rego Monteiro, participantes expositores das *Exposições Gerais de Belas Artes* no Rio de Janeiro.

---

[110] Crônicas de Malazarte – VII. América Brasileira, Rio de Janeiro, abr., 1924, pp. 144 -5 Recortes M. de A. – IEB/ USP. Mário de Andrade refere-se à exposição de Anita Malfatti de dez., 1917, a jan., 1918. O recorte está corrigido por M. de A. Apud Batista, op. cit., pp. 69-70.
[111] Annatereza Fabris. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Op. Cit., p. 23.
[112] Maria Eugênia Boaventura. *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo, EDUSP, 2000, p. 419.

Entre eles foi, sem dúvida, o pintor Rego Monteiro o mais premiado dos artistas no Rio de Janeiro, tendo recebido a menção honrosa de primeiro grau em 1911, medalha de bronze em 1912 e uma pequena medalha de prata em 1916.

Ao contrário de Rego Monteiro, a artista Anita Malfatti participou de diversas exposições, entre elas a de 1919, com a obra (146) *Lalive*, sem, no entanto, ter conquistado nenhuma premiação, assim como Zina Aita, natural de Belo Horizonte e discípula de Galileu Chini.

Em 1920, John Graz, natural de Genebra, discípulo de Hodler, Gillard e Weingol, participou das exposições gerais do Rio de Janeiro com as obras *Igreja de Honda (Hespanha)* e *Paysagem de Honda (Cyprestes*). Interessante que essas mesmas obras realizadas na Europa foram apresentadas na capital do pais e reapresentadas na *Semana de Arte Moderna* no Teatro Municipal de São Paulo em 1922.

A crítica, dividida entre os excessos cometidos na *Semana*, tomou o evento como vanguarda artística paulista sem levar em conta a trajetória dos artistas com passagem marcada nas exposições gerais de belas artes do Rio de Janeiro.

Aracy Amaral, por exemplo, enalteceu nas artes plásticas dois importantes artistas vindos do Rio de Janeiro que trouxeram um sopro fresco com sua pintura distante do academismo ainda em voga: Zina Aita e Rego Monteiro.[113]

O crítico Sergio Milliet[114] enfatizou a presença de

> Zina Aita, do Rio de Janeiro, mais bizarra que original, amando sobretudo a cor e moderna sobretudo nisso, pois ela conservou um certo realismo no desenho que não é de bom quilate.
> Rego Monteiro, do Rio, também apresenta várias telas que podem ser divididas em dois grupos. Aquele das telas impressionistas e mesmo pontilhistas, entre as quais é preciso notar o *Baile no Assyrio* que interpreta o movimento de uma ronda de máscaras volteando sob as serpentinas e os confetes. Um turbilhão de cores cujo centro é o ponto luminoso. E aquele das telas cubistas, que marca a evolução do pintor em direção à pintura intelectual.
> Anita Malfatti, vigorosa e ousada, e inteligente. *O Homem Amarelo*, *O Japonês*, *Paisagens à beira-mar* são puras obras-primas. Seu desenho

[113] Aracy Amaral. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Editora Três, 1998, p. 178.
[114] Serge Milliet, "Lumière, Anvers", n. 7, 15 de abril de 1922. *Apud* Maria Eugenia Boaventura (org.). op.cit., pp. 129-130.

concentrado e seu colorido sóbrio fazem-na o melhor pintor da exposição.[115]

A crítica não levou em conta a ausência de temáticas voltadas para as questões locais e nacionais nem a existência de um vínculo artístico no eixo Rio-São Paulo.

Das duas expressivas exposições de 1922 resultaram duas importantes críticas a definirem posições opostas por suas defesas consideradas *outsiders* e *insiders* à ideologia modernista aristocrática. Uma nota na *Revista Klaxon* mostrou a posição da geração de 22 e um artigo na *Revista do Brasil* a posição dos artistas do grupo de Waldemar Belisário.

No Mensário de Arte Moderna da *Revista Klaxon*[116], em São Paulo, foi registrado no número 5 do dia 15 de Setembro de 1922 um comentário referente à *I Exposição Geral de Belas Artes*, evento integrado ao quadro das comemorações do Centenário do Brasil.

> Inaugurou-se o primeiro salon paulista. Ao lado de apetitosa feira de alexandrinos, catitas coisas; sargentinhos de wasth, valles do sr. Paulo do Valle que valem alguma coisa, roças do Sr. Paulo Rossi, etc.. Só falta o Carlito, sim, o Benedito Carlito, o de Santos. Compensações. Duas grandes notas de Arte – Anita Malfatti e Tarcila do Amaral. Enfim é um esforço – já disse em discurso o nosso Menotti Del Picchia. É um esforço que vale mais que todos os oficiais salons do Rio de Janeiro. Não somos otimistas. Reproduzimos apenas a opinião dos expositores paulistas. Estamos com eles.[117]

---

[115] Idem.
[116] A palavra francesa *Klaxon* foi utilizada para nomear a revista dos modernistas pelo fato de significar buzina, localizada na parte exterior do automóvel. Essa buzina emite um som todo peculiar. A idéia do grupo que organizou a revista era manter viva a forma com que "buzinaram", isto é, incomodaram, desestabilizaram os valores acadêmicos e a estrutura parnasiana presente na literatura até a Semana de Arte Moderna. IEB/USP.
[117] *KLAXON*. Mensário de Arte Moderna. São Paulo. Livraria Martins Editora. São Paulo. 1972.
Esta edição da Revista Klaxon foi reproduzida fac similarmente da edição original, composta de nove números editados nos anos de 1922 e 1923 e impressa, processo offset, na Gegraf S.A., em abril de 1972, como participação da Livraria Martins Editora S.A., em convênio com o Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria de Estado de Cultura Esportes e Turismo, do Governo do Estado de São Paulo, no Cinqüentenário da Semana de Arte Moderna. (1922-1972).
No tocante à estética a *Revista Klaxon* toma a seguinte posição: *Klaxon* sabe que a vida existe. Sabe que a humanidade existe. Sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza
Na introdução Mário da Silva Brito explica "O Alegre Combate de *Klaxon*"
A 15 de maio aparece o primeiro número da *Revista Klaxon*, que se apresenta expressamente como mensário de arte moderna. Sua redação, instalada à Rua Uruguay, 14, mudou-se em seguida para a Rua Direita 33, sala 5. Vendida a 1$000 o número avulso e 12$000 a assinatura anual. "*Klaxon* – magrinho de papel custa uma fortuna", exclama Menotti Del Picchia.
(...)
Durou de maio de 1922 a janeiro de 1923, publicando então um número duplo – 8,9 (...) É órgão de uma coletividade intelectual, de um grupo empenhado no exercício de uma linha de arte e pensamento destoante da que se

O colorido irônico da *Revista Klaxon* acentuou o caráter passadista da exposição com referências jocosas da quase totalidade das 270 pinturas expostas no inacabado prédio do Palácio das Indústrias.[118]

Através de artigos em jornais e revistas os modernistas buscaram formar uma nova mentalidade crítica, sem medir as consequências de suas pitadas de ironia. O *salon* paulista, representado pelas paisagens de Paulo do Valle e de Paulo Rossi, e, principalmente, pelos três pintores que estavam em maior evidência no momento: Pedro Alexandrino, José Wasth Rodrigues e Benedito Calixto.

Ao chamar este evento de "apetitosa feira de alexandrinos" estão, a bem da verdade, a debochar do grupo de pintores ligados a Pedro Alexandrino que retratavam preferencialmente as formas da natureza morta. Ironizaram o "virtuosismo estéril e elaboração pretensamente requintada que na verdade escondem decadência artística e intelectual,"[119] assim como os versos alexandrinos de doze sílabas próprio da poesia grega que floresceu entre a época de Alexandre e Augusto, particularmente na Alexandria no século III a.C.,[120] em analogia às rigorosas tendências parnasianas vigentes no país.

O fato de chamá-los os "sargentinhos de wasth", disse respeito ao pintor José Wasth Rodrigues, pesquisador da arquitetura e da indumentária do Brasil colonial, assim como a seus discípulos, compiladores do mestre. O tom debochado à Carlito foi endereçado ao pintor de paisagens das marinhas da costa santista, Benedito Calixto, sutil analogia à figura do *clown* vivido pelo artista Charles Chaplin.

---

praticava no País. De um grupo que se nomeia a redação no artigo de fundo inaugural. Compõem-no Antonio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luis Aranha. Órgão coletivo onde todos são iguais, não tem hierarquia. Aparece com o objetivo de difundir idéias dos componentes do grupo ou que por eles sejam aprovadas, uma revista só deles, onde pudessem dizer o que desejavam". Assim, sua orientação não dependia desta ou daquela cabeça. Era fruto de deliberação geral.

[118] Tendo sua pedra fundamental lançada por Albuquerque Lins, no dia 24 de maio de 1911, o Palácio das Indústrias foi oficialmente inaugurado na gestão de Washington Luis a 29 de abril de 1924.
Entretanto, já em 1917, ainda inacabado, abrigava a I Exposição Industrial da cidade de São Paulo e exposições das principais indústrias do município, que tiveram grande desenvolvimento no período da Primeira Guerra.
Em 1920, a III Exposição Industrial de São Paulo, com a presença de empresas como Matarazzo, Vitaliano Michelini, Lacta, Falchi & Papini, Casa Alemã, Mappim Stores, Máquinas Singer, Cotonifício Rodolfo Crespi, Antarctica Paulista, Casa Nathan, Salus, Instituto Butantã, entre outros, teve uma visitação superior a 100 mil pessoas, inaugurando a iluminação elétrica interna e externa do edifício, anteriormente iluminado por lampiões a gás.
Estas informações têm sua referência *in Palácio das Indústrias: Estudo e reapropriação de um Espaço Paulistano*, trabalho de graduação interdisciplinar I, apresentado à FAU-USP, em 1987, por Marcelo do Espírito Santo. p. 37.

[119] Houaiss. *Dicionário Eletrônico*. Instituto Antonio Houaiss.

[120] Larousse/ VUEF, 2001. Direction de Jean Dubois, p. 55.

O artigo publicado na revista *Klaxon* considerou entre os pintores expositores da *I Exposição Geral de Belas Artes* apenas duas grandes notas de arte: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. A crítica submeteu sua depreciação a todas as telas que retrataram a natureza morta considerada o gênero mais baixo das pinturas. Desconsideraram toda criação que não fosse "moderna" desqualificando também a temática[121] de viés nacionalista, considerando a existência de temas e paisagens locais presente nas pinturas criticadas, exceção feita aos quadros de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

Cabe a pergunta: a crítica da *Revista Klaxon* não girou, exclusivamente, no entorno dos artistas considerados *insiders* aos 360 graus do círculo de sociabilidade modernista?

Essa questão exige duas pontuações: uma direcionada à formação dos artistas e outra relacionada aos círculos de sociabilidade.

No tocante à formação dos artistas, São Paulo poderia recorrer ao Rio de Janeiro e à Europa, principalmente a capital francesa, estabelecendo assim dois eixos: São Paulo – Rio e São Paulo – Paris.

O eixo São Paulo - Rio contava com a centenária Escola de Belas Artes que "funcionaria como uma espécie de reservatório de brasilidade, onde todos os artistas locais deveriam banhar-se, antes de se aventurarem em outras plagas.[122]

No eixo São Paulo – Paris encontrava-se o Senador Freitas Valle, figura central do Pensionato Artístico Paulista, responsável pela escolha dos artistas agraciados pelos contatos com a França e com o Presidente do Estado que garantia a manutenção de seus pensionistas na Europa.

A elite paulista como bem demonstrou Tadeu Chiarelli:

> Considerando-se mais "paulistas" do que propriamente "brasileiros", pelo fato de acreditarem que São Paulo estava na verdade à frente do Brasil, nenhuma instituição brasileira poderia servir de base para a formação de um jovem paulista. Parece que é justamente neste contexto ideológico que

---

[121] No catálogo da IEGBA no Palácio das Indústrias em Setembro de 1922 pela listagem das obras pode-se notar os temas apresentados por Malfatti e Amaral ainda distante das temáticas regionais. Anita Malfatti expôs as obras: *Chinesa*, *Vaporosa*, *Lago de Sonho* e *Florista*. Tarsila do Amaral participou com as obras: *Paquita*, *O Chapéu Azul*, *Flores*, *Canto de Atelier*, *Arredores de Barcelona*, *Uma rua de Segovia*, *Typo de Hespanhola* e *Retrato*.

[122] Monteiro Lobato apud Tadeu Chiarelli "A Escola Nacional de Belas Artes vista de São Paulo: instrumetalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista." *180 Anos de Escola de Belas Artes.* Publicação dos Anais do Seminário EBA 180 – 20 a 22 de novembro de 1996 Rio de Janeiro, UFRJ, 1998. 2ª. Reimpressão, Universidade Federal do Rio e Janeiro, Centro de Letras e Artes. Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1996, p. 315.

> se pode entender com maior clareza o envio apenas de artistas paulistas natos diretamente para Paris, sem nenhum estágio no Rio de Janeiro.[123]

A busca da distinção levou o Senador Freitas Valle e demais modernistas a recorrer à cultura franco–centrada sem perceber que não se diferenciavam do centro cultural do Rio de Janeiro que também buscava dar à cidade um certo glamour parisiense.

O custo social dessa francofilia afetou diretamente os círculos de sociabilidade da capital paulista segregando os imigrantes e os artistas pobres residentes em São Paulo, impedidos de usufruírem os benefícios do Pensionato Artístico Paulista.[124]

Isto levou Monteiro Lobato a voltar-se para a única instituição que ele considerou digna de respeito, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo que ofereceu à população excelência em educação tanto nos cursos profissionalizantes quanto nos cursos de artes.

> O curso preliminar ensina, como se diz pelo antigo, a ler, escrever e contar, com ampliação até a geometria, geografia, história do Brasil e contabilidade.
> O curso geral de artes e ofícios proporciona um curso preparatório de desenho geométrico e ornamental; um curso profissional onde os alunos se iniciam no estudo das artes plásticas e gráficas, na estucagem, na modelagem, cerâmica, gravura, marcenaria, marchetaria, ebanistaria, escultura e entalhe de madeira, ourivesaria, joalheria, eletro-técnica e engenharia sanitária.
> Finalmente, culminando o programa vem o curso especial de belas artes. Este curso embora modesto é a verdadeira Escola de Belas Artes que São Paulo possue.[125]

Lobato complementou sua apreciação sobre esta instituição enaltecendo sua força motriz no centro cultural de São Paulo,

> justamente pelo fato de perceber naquela instituição a possibilidade de ver nascer uma arte aplicada com forte ligação com a realidade brasileira, através da estilização de motivos retirados da fauna, da flora e da mitologia brasileiras.[126]

Conceituado centro educativo e de aperfeiçoamento artístico e industrial, conquistou um espaço de influência social inigualável desde o período do império. Usou seu prestígio para intervir

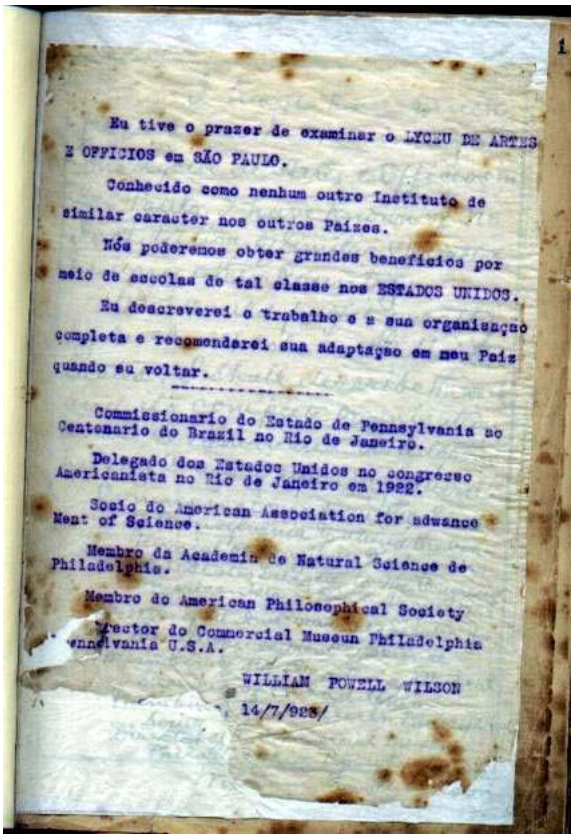
---

[123] Tadeu Chiarelli "A Escola Nacional de Belas Artes vista de São Paulo: instrumetalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista." *180 Anos de Escola de Belas Artes.* Publicação dos Anais do Seminário EBA 180 – 20 a 22 de novembro de 1996 Rio de Janeiro, UFRJ, 1998. 2º. Reimpressão. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1996. p.313.

[124] O Pensionato Artístico foi sancionado pela Lei no. 50 do dia 12 de setembro de 1892 e obtinha do Presidente do Estado uma doação anual para subvencionar na Europa jovens paulistanos com talento, evitando assim, que os jovens imigrantes usufruíssem desse privilégio. Cf. Tadeu Chiarelli apud *180 Anos de Escola de Belas Artes. op. cit*, p. 312.

[125] Doc. XXXVI da Ata da Instrução da Sociedade Propagadora da Instrução Popular. Artigo de Monteiro Lobato "A Grande Oficina-Escola" publicado em *O Estado de São Paulo* de 1/1/1917.

[126] Tadeu Chiarelli "A Escola Nacional de Belas Artes vista de São Paulo: instrumetalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista." *Op. cit*., p. 326.



1

Eu tive o prazer de examinar o LYCEU DE ARTES E OFFICIOS em SÃO PAULO.

Conhecido como nenhum outro Instituto de similar caracter nos outros Paizes.

Nós poderemos obter grandes beneficios por meio de escolas de tal classe nos ESTADOS UNIDOS.

Eu descreverei o trabalho e a sua organisação completa e recomenderei sua adaptação em meu Paiz quando eu voltar.

Commissionario do Estado de Pennsylvania ao Centenario do Brazil no Rio de Janeiro.

Delegado dos Estados Unidos no congresso Americanista no Rio de Janeiro em 1922.

Socio do American Association for advance Ment of Science.

Membro da Academia de Natural Science de Philadelphia.

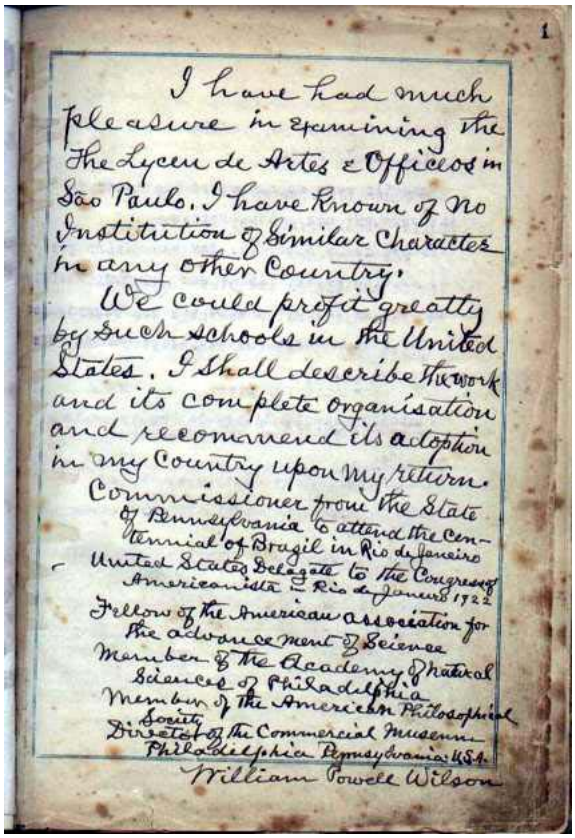
Membro do American Philosophical Society

Director do Commercial Museum Philadelphia Pennsylvania U.S.A.

WILLIAM POWELL WILSON

14/7/923/

F:09 - Carta em pt-br de Powell Wilson. Arquivo LAOSP.



1

I have had much pleasure in examining the The Lyceu de Artes e Officios in São Paulo. I have known of no Institution of Similar Character in any other Country.

We could profit greatly by such schools in the United States. I shall describe the work and its complete organisation and recommend its adoption in my Country upon my return.

Commissioner from the State of Pennsylvania to attend the Centennial of Brazil in Rio de Janeiro

United States Delegate to the Congress Americanista – Rio de Janeiro 1922

Fellow of the American association for the advancement of Science

Member of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia

Member of the American Philosophical Society

Director of the Commercial Museum Philadelphia Pennsylvania U.S.A.

William Powell Wilson

F:10 - Carta Original. de Powell Wilson. Arquivo LAOSP

diretamente na formação de operários, artífices e mestres, assim como influenciou na formação do gosto que tomou conta da cidade por meio de sua arquitetura ornamental e mobiliário doméstico.

Acostumada a realizar frequentes exposições, esta instituição também foi reconhecida por sua atuação ligada às artes, notabilizando-se não apenas como escola profissionalizante, mas como Casa-da-Arte pelo fato de realizar saraus musicais e literários (1873-1882), conferências públicas e exposições. A Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes (1911-12) contou com 67 expositores na seção de Pintura e 363 quadros, 8 na seção de escultura e 28 trabalhos sendo 8 na seção de arquitetura e 70 desenhos e fotografias, isto é, um local de 83 concorrentes com 461 produções. Entre os artistas expositores estavam Bernardelli, Benedito Calixto, Batista da Costa, Cláudio Rossi Batista da Costa e Max Hahl. Em 1912, Pedro Alexandrino expôs no Liceu; em 1913, Richard Hall e Alfredo Norfini. Em 1914, o Liceu de Artes e Ofícios expunha os quadros do pintor italiano Henrico Vio e, em 1917 d'Amélio, além das esculturas de Amadeu Zani e de William Zadig.

Outras exposições de modalidades distintas aconteceram no Liceu. Uma delas foi a *Exposição Nacional de Flores e Frutas* em 1906, os mostruários de prataria portuguesa da casa Leitão-Irmãos de Lisboa, de Reis & Filhos do Porto e a estatuária de mármore do Prof. Zeri. Cedeu

os seus salões para concursos públicos como maquetes e projetos para os monumentos ao Padre Feijó, a Fundação da Cidade de São Paulo e a Ramos de Azevedo, entre outras.[127]

Foi nas dependências do Liceu que os artistas encontraram apoio para expor e realizar as suas obras, assim como para guardá-las no depósito. O escultor Victor Brecheret, por exemplo, utilizou-se das dependências e das oficinas do Liceu para execução de suas obras.

A hegemonia do Liceu de Artes e Ofícios no cenário artístico paulista já se fazia sentir pelo domínio quase exclusivo das atividades artísticas da cidade, deixando para os estabelecimentos comerciais e locais alternativos os demais expositores.[128]

Esse fato confirmará o significativo apoio recebido dos diretores do Liceu de Artes e Ofícios, sobretudo, de Ramos de Azevedo[129] responsável por disponibilizar o Palácio das Indústrias (em construção) para o evento da *Primeira Exposição Geral de Belas Artes*, como ato de reconhecimento pelo esforço empreendido pelos pintores e a oportunidade de cooptar artistas e divulgar as artes.

A presença do crítico Monteiro Lobato nesta exposição estimulou a todos.

> A visita de Monteiro Lobato foi importante para nós. Ficou entusiasmado. Nos visitou uma tarde e na frente de todo mundo me deixou vexado porque ele disse: "Olha Belisário, você se destaca nesse ambiente com o retrato de seu pai e o retrato de Tarsila e esses pescadores".

A Revista do Brasil, (ano VII, volume XXI), dirigida por Ronald de Carvalho, Monteiro Lobato e Brenno Ferraz, no artigo "O Momento. Primeira Exposição Geral de Belas Artes," mostrou-se afinada aos princípios dos artistas e do juri representado pela diretoria do Liceu de Artes e Ofícios na *I Exposição Geral de Belas Artes* em 1922.

---

[127] Cf. Ricardo Severo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. 1934. Histórico, Estatutos, Regulamentos, Programas, Diplomas.* São Paulo. Editado pelo LAO. Oficina de Artes Gráficas, 1934. pp. 57-61.

[128] Cf. Annatereza Fabris. *O Futurismo Paulista*. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 30. A autora pontuou exemplos da ambientação artística e da formação do mercado de artes no início do século XX em São Paulo. Ao referir-se aos artistas que não conseguiam expor sua pinturas no Liceu de Artes e Ofícios afirmou que eles procuravam espaços em bancos, ateliês, casas comerciais, redações de jornais e revistas, saguões de hotéis, salões alugados e instituições como o Automóvel Clube ou a Câmara Portuguesa de Comércio.
Citou como exemplo a exposição de Lasar Segall em 1913 realizada num salão na Rua São Bento devido à interferência de seu mecenas Freitas Valle. A própria Anita Malfatti expôs em 1914 na casa Mappin, e, anos depois, em sua polêmica exposição de 1917, na rua Líbero Badaró no salão cedido pelo Conde de Lara. No mesmo ano Di Cavalcanti fez sua exposicão na revista *A Cigarra* e Torquato Bassi no Correio Paulistano em 1911. Essas exposições demonstraram uma certa organização direcionada para um incipiente mercado de artes na cidade.

[129] Francisco de Paula Ramos de Azevedo nascido em São Paulo em 1851, morreu no Guarujá em 1928. Formou-se engenheiro-arquiteto como primeiro aluno da turma do curso de engenharia da Escola Especial de Engenharia Civil, Artes e Manufaturas, vinculada à Universidade belga de Gand, onde também cursou Arquitetura. Cf. Sergio Miceli. *Nacional Estrangeiro*. Op. Cit. p. 33.

O articulista cumpriu a função de intermediar a exposição e o público da seguinte maneira:

> Os artistas de São Paulo, num belo movimento criador, organizaram em setembro uma exposição geral de belas artes, magnífico gérmen do nosso futuro Salão. A iniciativa partiu dos novos, justamente dos quais mais lutam contra a falta de estímulos, já do público, já da imprensa, já do estado. Mas justamente por isto é de esperar uma esplêndida vitória. O futuro, a força, o entusiasmo que cria estão nos novos. Os velhos, já feitos, já vitoriosos, esses se absorvem em sua obra e revelam-se incapazes destas ações coletivas.
> O local escolhido, infelizmente, muito desfavoreceu a exposição, e impediu que ela tivesse um merecido sucesso comercial.
> Mesmo assim foi uma vitória esplêndida e valeu pelo plantio do marco inicial de uma série de exposições anuais que, no correr do tempo, redundarão em grande benefício para a cultura estética de São Paulo.[130]

Há no artigo uma preocupação voltada para os problemas reais enfrentados por estes artistas, em sua maioria moradores das regiões periféricas da cidade, pobres, sem uma associação ou um órgão coletivo que falasse por eles, que lhes defendesse os interesses, que os orientasse.

> Jamais cuidaram disso, separados pela mais estéril das rivalidades, e por este motivo vivem pela vida como párias, ao léo, ao Deus dará, fragílimos, incapazes de alcançar os imensos benefícios individuais que só a ação coletiva tem forças para conseguir. Mas porque sempre foi assim, não é razão para que continue a sê-lo. Foi pensando dessa forma que um grupo de novos meteu ombros à tarefa e criou a Sociedade de Belas Artes de São Paulo (...) Todos sabemos com que obstáculos vão eles lutar. Mas, que importam obstáculos? Para vencê-los é que há no homem a coragem, a inteligência, a boa vontade, o espírito de tolerância e as mais virtudes criadoras.[131]

Uma lista completa de participantes finalizou o artigo que tratava da exposição idealizada por Belisário.

Na exposição realizada no Palácio das Indústrias figuraram 279 trabalhos, cabendo à pintura 270 e 9 à escultura.

Compareceram os seguintes pintores: Adolpho Fonzari, Albertina Jardim, Américo Giusti, Ângelo Simeone, Anita Malfatti, Benedito Tobias, Bernadino Pereira, Bertha Worms, Bruno Françoso,

---

[130] *Revista do Brasil*. Vol. XXI Setembro – Dezembro de 1922. Ano VII. Número 82. São Paulo – Rio Brasil. p. 97.
[131] Idem. Importante ressaltar o fato de que somente dez anos depois da *I Exposição Geral de Belas Artes* (1922) e após a criação do Conselho de Orientação Artística de São Paulo em 1932 aconteceria outro *Salão Paulista de Belas Artes*. Uma estratégia do Governo de Getúlio Vargas para evitar a hegemonia política e cultural mantida pelos dirigentes do Pensionato Artístico Paulista. Com o Decreto número 6.111 de 4 de outubro de 1933 fica aprovado o regulamento do Salão Paulista de Belas Artes elaborado pelo Conselho de Orientação Artística. Dessa maneira ficou registrado no dia 28/01/1932, de acordo com o artigo 12 do decreto no. 5361, a realização do *I Salão Paulista de Belas Artes*

Carlos de Oliveira, César Colasuono, Waldemar Belisário, Enrico Manzo, Enrico Vio, Carilo Agostini, Del Nero, Ernani Dias, Ernesto Quissak, Gastão Worms, Gentil Garcez, J. Gonçalves, Guido Vergani, J.W. Rodrigues, José Cordeiro, Geraneo Lorini, Helena P. Da Silva, José Barquitta, Lemeio Néri, M. Lourdes de Santos, Marina Burchard, Monteiro França, Natale Parisi, Juvenal Prado, Paulo do Valle, Paulo Rossi, Pedro Corona, João Tonissi, Vicentina Taurisano, Vicente Corciane, Vigianni, Taymatus Sati, Tavolai, Toledo Piza, R. Lombardi, Sara Franconi, Silva Neves, Tarsila do Amaral, Perissinoto, Strina, Gianesi, Pedro Alexandrino, Oscar P. Da Silva, Jorge Ziata.

Dez escultores compareceram: Antonio Brunuli, A. Cozzo, Figuera, H. Levy, J. Cucé, J.B. Ferri, R. Mettei, S. Pavani, Umberto Del Debio, V. Larocca; sendo 7 nacionais, 2 italianos e 1 francês.

> A freqüência de visitantes foi pequena, porque o local escolhido era fora de mão – primeiro erro a corrigir-se ano vindouro: o movimento de vendas não excedeu de 30 telas; e a imprensa não deu nenhum relevo ao fato. Nada disto importa. A fortaleza é dura e não vai com um assalto apenas. Mas será tomada um dia, se os artistas souberem conservar n'alma o ardente entusiasmo deste ano – e se empregarem contra ela as energias que empregam tantas vezes para engolir uns aos outros.[132]

Quando os modernistas se autodenominaram *klaxistas*, não futuristas e não exclusivistas, partiram de necessidades expressas da seguinte forma: é preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Com essas palavras de ordem expressaram as necessidades básicas para o estabelecimento do diálogo, mantendo a própria originalidade. A idéia era manter contato com outras culturas para que a cultura local pudesse ser recriada à luz da realidade social.

A publicação da *Revista Klaxon* criada pelos modernistas mostrou um posicionamento que se opunha à cultura vigente.

> *Klaxon*
> é considerado um resultado direto da estética da velocidade. Mesmo a declaração de internacionalismo do editorial do primeiro número é vista em termos futuristas, pois, tal como Marinetti e seus companheiros, os klaxistas se declaram ao mesmo tempo dispostos a morrer pela integridade da pátria.[133]

---

[132] Ibidem.
[133] Revista do Brasil. Op.cit; pp.99-100.

"A identidade dos modernistas não é futurista"[134]. Existiu uma profunda identidade em relação ao "momento futurista", posto que "o manifesto de Marinetti enfeixa o espírito da modernidade universal."[135]

O discurso de Menotti Del Pichia na segunda noite da *Semana* demonstrou uma inspiração de marcante espírito "Futurista". Dizia Del Pichia:

> Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações, obreiras, idealismos, motores, chaminé de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último Deus homérico, que ficou anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do "jazz-band" e do cinema, com flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena! A nossa estética é de reação. Como tal é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos "futuristas". (...) O que nos agrupa é a idéia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas.[136]

Os organizadores da Semana quiseram é*pater les bourgeois!!!!* Buzinar! Vencer a guerra na implantação da Arte Moderna no Brasil! No final de 22, em pleno apogeu da *Revista Klaxon* que teve por objetivo difundir e fixar a nova estética, os modernistas ironizaram e "buzinaram" com as músicas de Villa-Lobos, com reprodução de obras dos artistas e com edição de seus livros.

Em dezembro de 1922 Mário de Andrade recebeu o programa do concerto que, em diferentes dias desse mesmo mês, prestava extensa e clássica homenagem ao Presidente da República Epitácio Pessoa, o Vice Presidente Estácio Coimbra, o Senador Marcilio de Lacerda, Renaud Lage e Arnaldo Guinle. O concerto de Heitor Villa-Lobos aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e teve como título: *Quatro Concertos Sinfônicos.*

O músico dedicou ao amigo Mário de Andrade os seguintes dizeres, colocados na capa do catálogo, em cima de sua fotografia:

> "Ao elevado espírito de Mário de Andrade lembra o Villa-Lobos".

---

[134] O Manifesto futurista do poeta Filippo Marinetti (1876-1944) foi publicado no jornal francês Le Figaro em 1904 fotalecendo o movimento artístico e literário. Nas artes plásticas foi assimilado através de traços repetidos nas figuras que buscava passar a idéia de movimento e força advindas da sociedade industrial.
[135] Fabris. Op. cit., p. 186.
[136] Menotti del Pichia "A Conferência da Semana de Arte Moderna". publicada no Correio Paulistano, São Paulo, 17 de fevereiro de 1922. Apud Aracy de Almeida. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo, Editora 34 Ltda., p. 275.

Rio, 14 /12/1922
Na página ao lado escreveu:
Caro Mário
Agradeço-te, sensibilizado, pelo teu livro. Um documento poderoso de ação férrea no movimento literário de hoje.Bozinamos! Bozinamos! Os pacatos burgueses e os répteis medíocres, se conformarão com essa música, porque, está inteiramente no caminho das leis Universais, o ensinamento aos pobres de espírito de tudo aquilo que eles não apreendem ao pressentirem.
Abraço-te o Villa –Lobos[137]

Duas Fotos revelaram lado a lado os dois grupos polares no cenário artístico paulista de 1922: os artistas que participaram da exposição no Palácio das Indústrias (7 de setembro de 22) e os modernistas que participaram da exposição da *Semana* no Teatro Municipal (13 de fevereiro de 22).

Esses grupos denotam uma realidade social capaz de:

F:11 - Modernistas. *Semana de Arte Moderna*. Fev. 22.

F:12 - Pintores da *I Exposição Geral de Belas Artes*. Set. 22.

apontar a formação dos triângulos inversamente proporcionais aos grupos que se projetam (modernistas) – e dos grupos que se acanham (pintores);

indicar dois caminhos: um que levou os artistas para o espaço principal da cidade, o Teatro Municipal. Outro caminho que levou os pintores para o Palácio das Indústrias na Várzea do Carmo.

[137] Carta escrita a Mário de Andrade, em programa de concerto. Rio de Janeiro, 1922. Arquivo IEB/USP.

Os modernistas lançaram-se na construção de um espaço cultural afinados à modernidade dos grandes centros urbanos queimando etapas do real provincianismo da cidade. Alguns operários dessa engrenagem industrializada encontravam-se entre os pintores da periferia para expressar uma arte carregada de emoção e de sentido nostálgico do exílio. Para os modernistas respaldados na hegemônica sociedade paulista, o cenário urbano mereceu o foco central de suas atenções contra tudo o que não fosse moderno. Os pintores do grupo de Belisário ao contrário, encontraram na tradição a continuidade da origem ítalo-brasileira.

O traçado urbanístico de São Paulo acentuou as diferenças entre a barbárie e a civilização. A arquitetura européia foi modelo de edifícios como o Teatro Municipal construído entre os anos de 1903 a 1911. Demolições e construções configuravam um novo perfil para a região central transformada num centro de negócios, alargando a Rua Quinze de Novembro, demolindo a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos que foi transferida para o Largo do Paissandu. No lugar da igreja foi construído o Prédio Martinico. No lugar do Largo do Rosário surgiu a atual Praça Antonio Prado. No lugar dos negros e dos pobres surgiram aristocratas e homens de negócios e de prestígio.

Enquanto isso, nas várzeas ao longo das estradas de ferro (Lapa, Barra Funda, Bom Retiro, Pari, Brás, Belém, Mooca, Ipiranga) instalavam-se fábricas, galpões e armazéns, e construíam-se vilas operárias ou cortiços para abrigar a crescente população trabalhadora, nem sempre distantes da burguesia.

O desenho geograficamente desumano confirmou a distinção segregada pela mais valia da classe dominante mantenedora de duas cidades distintas: a aglomeração industrial e operária que crescia no Brás, na Mooca e na Barra Funda à margem do tratamento urbanístico conferido à cidade oficial, o centro e os bairros nobres com elaboradas fachadas de uma arquitetura eclética.[138]

A espacialidade de São Paulo refletiu a presença desses grupos formatados segundo os interesses da sociedade dirigente. As fotos delinearam o desenho da trajetória dos artistas que percorreram os caminhos no entorno do Teatro Municipal na região central do planalto e do Palácio

---

[138] Nadia Somekh e Candido Malta Campos (org.). *A cidade que não pode parar: planos urbanísticos de São Paulo no século XX*. São Paulo, Editora Mackpesquisa, 2002, p. 26.

das Indústrias na região da Várzea do Carmo. Os organizadores da *Semana de Arte Moderna* na região nobre de Higienópolis e da Avenida Paulista e os organizadores da *I Exposição Geral de Belas Artes* nas regiões periféricas da cidade.[139]

[139] A localização dos endereços dos artistas expositores da IEGBA (1922) referendados no catálogo da exposição indicam a segregação espacial da cidade de São Paulo.

Foi com minhas mais caras impressões estéticas que eu quis lutar aqui, procurando levar até seus últimos e mais cruéis limites a sinceridade intelectual.

Marcel Proust

Capítulo III

Travessias

Sem rumo predefinido Waldemar Belisário saiu de São Paulo e acabou em terras setentrionais, logo após a primeira mostra de belas artes no Palácio das Indústrias. Pode-se dizer que a primeira travessia iniciou-se em Santos onde participou de exposições decidido a viver exclusivamente para as artes e dela extrair o sentido de sua existência. Em 1923 o jornal *Comércio de Santos* anunciou "Uma Nova Paleta": "Waldemar Belisário, um jovem paulista, vai realizar, dentro em breve, nesta cidade, a sua primeira exposição de pintura."

A exposição foi considerada por Belisário um sucesso com a venda de 20 quadros. Foi nessa temporada que conheceu Martins Fontes, Paulo Gonçalves, o poeta nortista Cleômides Campos e outros artistas que expunham na cidade santista como: Benedito Calixto, Gino Bruno, Ângelo Guido, Hélios Soellinger, Marques Junior, Oswaldo Teixeira e Araújo Lima.

O pintor e crítico Ângelo Guido escreveu no jornal *d'A Tribuna* em Santos sobre a saída ardilosa na diversidade de tonalidades utilisadas pelo artista Belisário como característica de uma pintura com traços que poderiam conduzir à vulgaridade. No entanto, continuou Guido: "Belisário consegue harmonizar os diferentes tons de verde que usa nas paisagens". A pintura *Jequitibás,* anunciou o articulista, é, sem dúvida, sua melhor paisagem. O retrato intitulado *Meu Pai* "apresenta construção robusta e equilibrada". Observou também a intensa sensibilidade do artista na busca contínua de satisfazer sua íntima emoção e necessidade de criar.

> "Além destas qualidades, Waldemar Belisário possui a modéstia, que o põe acima de outros "novos" de São Paulo, que sem serem nem sequer futuras promessas, se julgam gênios descomunais, nascidos para dar lições aos mestres".

Nessa mesma época Belisário conheceu o grupo teatral da

> Cia. Oduvaldo Viana e Abigail Maia. Eles adquiriram dois quadros de barco de pesca para fazer parte do cenário. Ao saber pelo jornal que a

> Cia. ia para o sul procurei Abigail para receber o dinheiro do pagamento dos quadros. A temporada de 10 espetáculos em Porto Alegre prometia e Oduvaldo me convidou para ir a Porto Alegre e eu que estava com meus quadros no Cinema Avenida e acabara de retratar um poeta português (a cena do cardeal) para a colônia portuguesa de Santos através de Martins Fontes que, com a minha partida para o sul enviara-me, 10 dias depois, oito contos pelo correio.
> Quando o navio partia um vulto de braços abertos gritava "Vai-te peregrino" e eu que buscava saber para quem esse vulto gritava fiquei admirado ao saber que era Martins Fontes que se despedia de mim.[140]

Escolhido entre diversos pintores para retratar as cidades do Rio Grande do Sul Waldemar Belisário, segundo o crítico Otávio Júnior, em suas "Notas de Arte" expôs no Clube Caixeral[141] de Pelotas. O articulista chamou atenção para as obras: *Pedra Velha*, *Pedra Redonda*, *Trecho do Porto*, *Rio Santa Bárbara* e *Crepúsculo*. Durante este período disse um visitante da mostra "estar diante de uma obra do jovem artista é o mesmo que sentir a emoção do belo e a palpitação da vida".

Ao chegar em Porto Alegre,

> vendi logo no início sete quadros e fiquei lá 3 anos. Aproveitei para expor no sul. O secretário do Governador Dr. Borges de Medeiros do Rio Grande do Sul, me deu um passe de primeira para viajar todo o estado. Fui a Missões fazer uns desenhos depois eu fui a São Borja, São Luis, Santo Ângelo, fiz uns desenhos que devem estar na Biblioteca Pública de Porto Alegre. Foi lá que eu fiquei conhecendo o livro Leonardo da Vinci, um dos maiores gênios da humanidade que desenvolvia desenho anatômicos e mecânicos. Eu levei três meses estudando esse livro.[142]

A *Gazeta de Agudos* comunicou a notícia de que a cidade hospedava um artista convidado para recompor – através de registro oral dos antigos – o Largo de São Paulo de 1892 (Praça Cel. Delfino). O artigo elogiou o pintor que fez ressurgir das cinzas do passado um panorama do qual todos os que conheceram o Largo de São Paulo comprovaram exatidão. Aproveitou para citar um comentário de Ângelo Guido no jornal d'*A Tribuna de Santos*, "um artista sério e sincero que faz arte pela arte, e que mais do que agradar ao público procura satisfazer a sua íntima emoção e a sua necessidade interior de criar." E acrescentou que a sua delicada obra é superior à nossa análise, fascinante, tentadora, tão somente embevecendo aos

---

[140] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce, Ilhabela, maio de 1976.
[141] O clube Caixeral foi construído por caixeiros viajantes em 1903, sob a responsabilidade do construtor Caetano Casaretto.
[142] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.

desentendidos.[143]

Outro artigo no *Correio do Sul*, em agosto de 1924, por ocasião de sua exposição nos salões do Clube de Bagé anunciou a chegada do pintor "impressionista das cores vivas."

Durante um incidente ocorrido em Bagé o pintor Belisário foi compensado pela perda de seus quadros.

> Houve um tumulto porque um revolucionário encabeçava um movimento para depor o governo. O revolucionário Zé Caneco havia assaltado a prefeitura e tomado o centro de Caçadores onde eu estava com os quadros expostos. Eles puseram fogo em tudo. No clube dos Caçadores, onde eu expunha, nada restou a não ser um monte de cinzas e pedaços de moldura. O oficial Maragato pediu que eu desse o valor total dos quadros expostos. Eu disse que o valor total era vinte e cinco contos. Me deram vinte e três contos no dia seguinte pelos meus quadros. Depois disso eu fui para Pelotas, pintei e vendi para a prefeitura. Daí voltei para São Paulo.[144]

Sua passagem por São Paulo não duraria muito tempo, pois nesse ínterim as tensões sociais, econômicas e políticas mudaram o centro das decisões culturais provocando no artista uma grande decepção pela perda do Prêmio Viagem ao Exterior agravada pela ruptura das relações sociais com a família Amaral.

Uma nova travessia levaria Waldemar Belisário do continente para a região insular do litoral norte de São Paulo, que pode ser considerada como um retorno à ordem interna, decorrente da construção do fazer artístico com bases no aprimoramento quase artesanal experimentado ao lado de seu pai, desde a infância, quando aprendeu o gosto pelas artes.

Desde então foram incorporados elementos à sua obra que demonstram sua sensibilidade. Criou-se então uma certa volubilidade de estilos devidamente adaptados à região e ao povo.

Durante o longo período isolado em Ilhabela, litoral norte do Estado de São Paulo, quando ainda era chamada *Comarca de Villa Bella da Pincesa*,[145] Belisário viveu afastado das relações sócio-culturais ligadas a nova chance de conseguir o "Prêmio Viagem ao Exterior".

---

[143] Recortes Celina G. Pellizzari. "Notas de Arte" In: *A Gazeta de Agudos*. Agudos, 9 de Outubro, s/d.
[144] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.
[145] Atualmente chamada *Município de Estância Balneária de Ilhabela*, situada na *Ilha de São Sebastião* em latitude: 23º. 48' 45'' S; longitude: 45º. 18' 45'' W. É um arquipélago que compreende as ilhas de Búzios, Vitória, Serraria, Sumítica, dos Pescadores, das Cabras e outras menores. Consta que em 1502 Gaspar Lemos, integrante da expedição de Américo Vespuccio, batizou a ilha com o nome do santo do dia 20 de janeiro, daí o nome de Ilha de São Sebastião. Thomas Cavendish, corsário inglês, tomou em 1592 a ilha como base para atacar a *Vila de Santos*. Somente a partir de 1603 teve início o povoamento através da doação da sesmaria a Diogo de Unhate e a João de Abreu, marcando o cultivo da cana-de-açúcar com mão-de-obra escrava. A vila pode-se dizer foi criada no entorno da primeira capela de Nossa Senhora, fundada pelo vigário Manoel Gomes Pereira, de São

F:13 - Mapa de Ilhabela. Google Earth

> Em 29/ 30 resolvi ir para Marajó. Fui a Santos para nova exposição. Em Santos encontrei Martins Fontes. Disse a ele: estou meio aborrecido aqui em São Paulo. Quero me aventurar para pintar búfalo e índio no Marajó. Não faça isso, disse Fontes. Vá para Ilhabela. Você vai gostar muito. Logo me disse que existia uma Ilha de São Sebastião e que lá, sim, valia a pena pintar. Antes disso eu fui a Itanhaém com Martins Fontes para visitar um amigo doente e depois fomos fazer uma excursão pelas praias. Aí fomos andando pelo costão até a cama de Anchieta. Chegando lá, o poeta começou a recitar Homero, como era de seu feitio, abrindo os braços. Oito dias depois, vinha para Ilhabela no navio pequeno "Aspirante Nascimento". Saímos às 7 horas da noite de Santos e chegamos em Ilhabela às 5 da manhã. O mar estava um lençol. Quando abri os olhos e olhei através da cabine logo vi que Martins Fontes tinha razão.[146]

Em 1930 Waldemar Belisário deixou a cidade de Santos acompanhado por seu amigo Martins Fontes, numa época de difícil travessia. Sem estradas, não existia outra via de acesso ao litoral norte além das embarcações e dos navios que demoravam cerca de dez horas do porto de Santos à Ilha de São Sebastião. Como não podiam atracar, permaneciam ao largo no canal. Daí até a ilha só existia um meio de transporte: a canoa de pau oco que transportava os passageiros do navio à praia.

Sebastião. No entanto, só em 1805 foi desanexada da *Vila de São Sebastião* adquirindo o status de vila com o nome de *Villa Bella da Princesa* (homenagem à filha de D. João VI). A antiga capela devido ao Coronel Julião de Moura Negrão passou em 1806 a matriz e até hoje é conhecida como Paróquia de Nossa Senhora d'Ajuda e Bom Sucesso. Na primeira metade do século XIX a região produziu açucar e os antigos engenhos aos poucos foram adaptados ao fabrico de aguardente que passou a movimentar a economia local. Além da pesca naturalmente feita para alimento caçavam baleia para aproveitamento do óleo necessário para as construções coloniais e combustível de luminárias; no século XX desenvolveu-se a salga dos pescados com a contribuição dos imigrantes japoneses. A cidade enfrentou a penúria nos anos 30 quando Armando Salles de Oliveira, interventor Federal no Estado de São Paulo, por Decreto Lei extinguiu a Comarca de *Villa Bella da Princesa* em maio, bem como outros municípios que não possuiam "renda suficiente". Mas, no final do mesmo ano, novo decreto restabeleceu o município de *Villa Bella*, alegando prejudicados os serviços administrativos por dificuldades de comunicação". A partir de 1935 começou um incipiente movimento de veranistas devido à movimentação cada vez maior dos navios de Santos e mais tarde pela estrada de rodagem que ligava São Sebastião – São Paulo. De 1938 a 1940 a cidade passou a denominar-se *Vilabela* devido ao novo quadro de divisão territorial do Estado, fixado pelo interventor Adhemar Pereira de Barros. Depois *Formosa* e, finalmente em 1944 *Ilhabela* em virtude do decreto-lei no. 14.334.
No início da década de 50 com a inauguração da rodovia Presidente Dutra e na década de 70 da rodovia dos Tamoios, o acesso facilitou o fluxo para o turismo, considerada, atualmente, a principal fonte de economia do município. Esses dados foram coletados na Biblioteca Pública Municipal Dr. Renato Lopes Correia junto ao texto de dados geográficos e históricos reunidos e redigidos por Maria Claudia França Nogueira e nas atas da Câmara Municipal da Estância Balneária de Ilhabela.

[146] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.

Ao desembarcar do navio "Aspirante Nascimento" com sua mala de cabine, grande e desajeitada, Waldemar Belisário contou com o auxílio dos nativos para acomodar a sua bagagem na canoa que os conduziu até a praia nas proximidades do *Hotel Bela Vista.*[147] Aí viveu Belisário até encontrar à leste da ilha um lugar para morar.

> um amigo que havia recebido uma sexta parte de uma herança, uma propriedade de 44 m. no centro das vertentes, no canto da Lagoa, na Baía de Castelhanos e lá fui eu para esse lugar. Pintando e cuidando do sítio. No período da manhã eu cuidava do sítio e à tarde pintava. Tudo muito tranqüilo. Eu era feliz! Aos poucos comprei as terras e lá vivi até 1942.[148]

Isolado das vicissitudes urbanas, Waldemar Belisário impôs-se hábitos estóicos durante os anos em que viveu na comunidade da Baía de Castelhanos. Trabalhou na roça plantando e colhendo banana no período da manhã. No período da tarde dedicou-se à pintura e às aulas para as crianças da comunidade.

F:14 - Waldemar Belisário em sua casa. Castelhanos

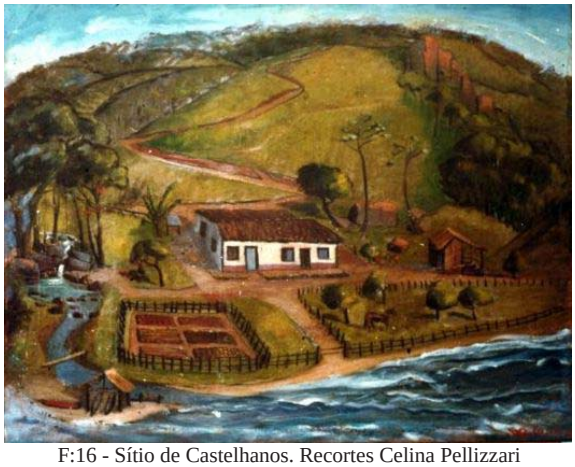
F:15 - Alunos de Belisário e Celina. Castelhanos

Para pintar paisagens como a *Catedral Verde*,[149] quadro pintado em tons de verde com uma cachoeira dentro da mata virgem em forma gótica, Belisário precisou estudar diferentes ângulos da baía de Castelhanos observando a natureza, a luminosidade local e os hábitos cotidianos da comunidade, com a intenção de "compreender a terra para bem interpretá-la",[150] conforme pregava Monteiro Lobato.

---

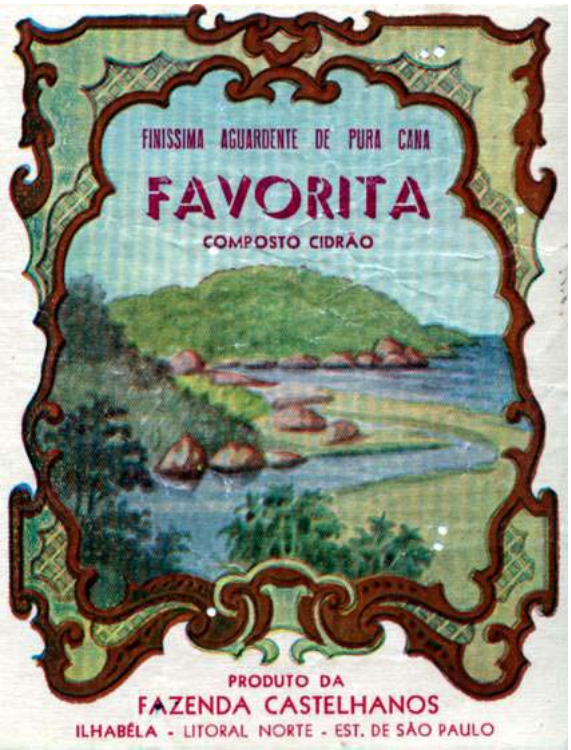
[147] O Hotel Bela Vista pertencia ao casal Leopoldina e Francisco Fazzini, marceneiro de origem italiana.
[148] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.
[149] Esse quadro foi adquirido pelo comandante da base, Esculápio, comandante de mar e guerra durante a revolução de 32. Belisário explicou na entrevista concedida a Prado e a Tartuce: "Na época da revolução não havia mais nada e eu, que estava sozinho em Castelhanos, tinha ido visitar um amigo dr. Rezende que plantou todos esses coqueiros aqui na Ilha. Trouxe da Bahia. Ao me dirigir para a vila fui preso no clube escolar onde era a sede do comando, alegavam que eu tinha um rádio. Ao chegar no Perequê, três marinheiros pularam na minha frente e me deram ordem de prisão Soubemos que você tem um rádio e se comunica com São Paulo. (...) só pegava a rádio Inconfidência em Minas Gerais. Mas eles não acreditaram e mandaram eu contar para o Comandante. Eu tenho três petromax que podem funcionar com querosene. Arrumei uma lente e fiz um projetor tão bom como luz elétrica. O comandante mandou os marinheiros até minha casa em Castelhanos para tomar o rádio, enquanto fiquei preso. Quando os marinheiros voltaram fui solto porque eles puderam confirmar o meu relato. O comandante foi me levar com o rebocador os mantimentos e eu, que ficava hospedado no hotel do Fazzini voltei para Castelhanos com os mantimentos que o comandante havia me dado".
[150] Monteiro Lobato apud Tadeu Chiarelli. *Um Jeca nos Vernissages*, op. cit., p. 159.

A Fazenda de Castelhanos, localizada na baía do mesmo nome, pertenceu à família Reale, conhecidos produtores da aguardente Favorita. Eram oitenta famílias agregadas à produção do engenho gerado com roda d'água e alambique de cobre.



F:16 - Sítio de Castelhanos. Recortes Celina Pellizzari

Além da aguardente, comercializaram banana no porto de Santos através de uma cooperativa de 90 toneladas, chamada Irati criada para facilitar as transações comerciais e manter a comunidade em ativa produção participativa. Com a Segunda Guerra Mundial, parte das terras da fazenda e das ações da cooperativa foi cedida ao governo devido à origem italiana do Sr. Leonardo Reale, proprietário da fazenda de Castelhanos. Desde então, restou à família apenas o engenho que permaneceu funcionando até 1967.



F:17 - Rótulo da Águardente Favorita. Documento Hélio Reale

Ainda cercado de lembranças que se misturaram com o sabor da infância passada na fazenda, Hélio Reale detalhou a vida na comunidade.

> Éramos felizes em Castelhanos. Nada faltava, a não ser sal e querosene, que comprávamos na vila. Eram 30 km que percorríamos durante 4 horas a pé numa picada mantida limpa e sempre carpida. Mas tudo o que precisávamos nós produzíamos na roça, exceto o sal e o querosene que levávamos no lombo dos cavalos. Foi aí, nesse ambiente que Waldemar Belisário chegou na Baía de Castelhanos e se hospedou em minha casa, onde também funcionava a escola. Aprendíamos a ler e escrever na escolinha que funcionava na minha casa. Belisário nos ensinava a ler e escrever. Formávamos uma grande comunidade. Celina e Waldemar se conheceram em Castelhanos por volta de 1933. Depois

do casamento, a escola passou a ser na casa deles que era feita de taipa e telha colonial. Ele pintava muito.[151]

F:18 - Fotografia casal Pellizzari. Caminho de Castelhanos

Além de pintar, Belisário fotografou todos os recantos da baía e da vila. Auxiliou a comunidade com fotografias três por quarto para documentos e retocou as fotos da família Reale com os recursos usados para ampliar e pintar a antiga foto branca e preta.

A rede de relações desenvolveu-se através de pequenos círculos no entorno da comunidade de Castelhanos e do Hotel Bela Vista, cujos proprietários pertenciam às famílias que representavam a hegemonia local.

Segundo Hélio Reale, o prefeito[152] de Ilhabela em 1930 "deve ter sido Amadeo Fazzini, meu padrinho de batismo ou Pedro Paula Moraes."[153]

Considerando o parentesco e as relações de cordialidade existentes entre as famílias, não foi difícil para Waldemar Belisário conquistar a simpatia do representativo grupo oligárquico no eixo das famílias Fazzini e Reale.

Pouco tempo depois conheceu "uma professora que corria na praia para fazer exercício."[154] Desde então, até o casamento em 1937 foram quatro anos de namoro e noivado com Celina Leite Guimarães. A correspondência trocada entre o casal revelou a licença da normalista na comunidade de Castelhanos para preparar o enxoval, como escreveu na carta datada de Piracicaba, em 10 de julho de 1935.

[151] Entrevista de Hélio Reale concedida à autora. Ilhabela, 19 de maio de 2004.
[152] Não consta nenhum registro na câmara sobre esse período. Segundo Alberto Storace, advogado e pesquisador do período da cana de açucar em Ilhabela, a cidade sofreu várias enchentes, motivo que levou a perda de diversas atas.
[153] Pedro Paulo de Moraes representava a oligarquia de Ilhabela juntamente com os Reale e os Fazzini. Sua filha Antonia casada com Anjolino Fazzini, onde Dona Celina morou no período que lecionou na Vila. Foi prefeito em 1919. Devido aos serviços prestados a comunidade, a câmara lhe rendeu uma homenagem em acordo com a sugestão do vereador Benedito Carlos de Oliveira.
O escriturário da ata, Teotônio Sampaio Moura, rezava:
"Sala das sessões 14 de novembro de 1936 proposto pelo vereador Benedito Barbosa de Oliveira para denominar-se a avenida que começando na esquina da casa dos herdeiros de Ranulgo Nunes, segue até o futuro campo de aviação, de Avenida Pedro de Paula de Moraes, em memória a seus atos de humanidade e aos relevantes serviços prestados durante sua existência e que foi aprovado por unanimidade de votos e bem assim a confecção da placa denominativa que será brevemente colocada no local determinado" p. 12, rubricada pelo juiz de direito Aníbal de Mesquita.
[154] entrevista de Belisário concedida a Prado e a Tartuce.

> (...) Estou trabalhando bastante no meu enxoval. Estou fazendo um jogo azul para o quarto. Vai ficar muito bonito. (...) Como seria feliz se já pudesse gozar de sua companhia para sempre! Enfim o tempo voa e logo chegará o dia bem amado da nossa união. Papai queria que o nosso casamento se realizasse em setembro, no dia de seu aniversário. Ele não quer que nos casemos em agosto, porque diz que esse mês não é bom. (...)

Celina Cerqueira Leite Guimarães, nascida na Comarca de Brotas aos 17 de maio de 1913, professora pública do Estado casou-se no dia 24 de dezembro de 1937 com o pintor Waldemar Belisário Pellizzari no Cartório de Paz, Registro Civil Tomaz Bento Barbosa do Município de Villa Bella na Comarca de São Sebastião do Estado de São Paulo, segundo registro no. 270.

Talão N.º 3 Pag. 71

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

REGISTRO CIVIL

Estado de São Paulo
Municipio de Vila Bela
Comarca de São Sebastião
Districto de Paz de Vila Bela

CASAMENTO (N.º 270)

Tomaz Bento Barbosa Official do Registro Civil etc.

Certifico que, a fls. 121 a 122 do livro n.º 7 de registro de casamentos foi lavrado, hoje, o assento do matrimonio de Belisario Pellizari e Dona Celina Cerqueira Leite Guimarães contrahido perante o Juiz de Paz cidadão José Dias Barbosa as testemunhas ambosos José Washington Guimarães e Mario Borlne

Elle, nascido no Distrito de Epitacio aos 20 de Setembro de 1895, profissão pintor, domiciliado em e residente em neste Distrito, filho legitimo de Antonio Pellizzari, nascido em falecido ha 9 mes, domiciliado em e residente em e de D. Fortunata Ricigo, nascida de 65 annos de idade, domiciliada em e residente em na Capital deste Estado

Ella, nascida na Comarca de Brotas aos 17 de Maio de 913, profissão professora publ. Estado, domiciliada em e residente em neste Distrito, filha legitima de José Guimarães, nascido em de 49 annos de idade, domiciliado em e residente em Araçatuba e de D. Maria de Cerqueira Leite, nascida em , domiciliada e residente em Araçatuba a qual passa a assignar-se Celina Cerqueira Guimarães Pellizzari

Foram apresentados os documentos a que se refere o artigo 180 n.º 1-2-4+5 do Codo Civil. Observações:

O referido é verdade e dou fé.

Vila Bela, 24 de Dezembro de 1937

O OFFICIAL que publicou.

Tomaz Bento Barbosa

F:19 - Certidão de casamento. Waldemar e Celina.

Viveram em Ilhabela até o casal adoecer, vítima da malária que os maltratou a ponto do pintor contrair uma resistência ao quinino. O tratamento para combater essa resistência foi feito no Rio de Janeiro e uma vacina especial fez com que ele melhorasse. No entanto, pouco tempo depois a maleita voltou mais forte atingindo o limite do suportável.

O casal voltou para São Paulo após a transferência de sua esposa da Escola Rural de Castelhanos para a capital devido às influências de Adhemar de Barros que recorreu ao professor Richette, delegado da Primeira Delegacia do Ensino de São Paulo (Praça da Sé) onde Celina Pellizzari foi trabalhar.

Uma vez mais, Waldemar Belisário atingiu seus propósitos por meio de sua rede de relações, desta vez com o político Adhemar de Barros, que ocupava o cargo de interventor de São Paulo, nomeado por Getúlio Vargas após o Golpe do Estado Novo.

Para Belisário

> Naquele tempo era assim. Agora não sei mais. O delegado era conterrâneo

> de São Manuel do casal Adhemar e Dona Leonor e, durante um jantar na casa dos de Barros conseguira a transferência de Celina para São Paulo, "vale mais um amigo na praça do que dinheiro na praça". Em dois dias vendemos tudo o que tínhamos. Deixamos Ilhabela rumo a São Paulo, onde Celina começou a trabalhar na própria delegacia.[155]

De volta a São Paulo Waldemar Belisário reuniu suas qualidades de artista-artesão para conquistar sua respeitosa sobrevivência nas melhores escolas de São Paulo durante quase três décadas.

> Eu tinha visto no jornal um anúncio que solicitava professor de desenho no Ginásio Independência. Alugamos uma casa no Cambuci na rua Vicente de Carvalho, justamente um poeta. Não sabíamos como pagar o aluguel. Expliquei no ginásio Independência que estava chegando do litoral, mas que era professor de desenho e tinha uma certa capacidade. No dia seguinte fiz uma conferência falando sobre Leonardo da Vinci.[156]

No Ginásio Independência proferiu no primeiro dia de aula uma conferência sobre um interessante episódio ocorrido entre o pintor Leonardo da Vinci[157] e o modelo do apóstolo Judas da *Santa Ceia.* Este homem que lhe serviu de modelo era um beberrão, meio barbudo e mal-encarado. Entretanto, durante o tempo dispensado para a execução da obra, da Vinci transformou-o num homem de bem que acabou se convertendo e abandonando os vícios. Para admiração de todos e do próprio pintor da Vinci, meses depois o mesmo homem foi selecionado entre os que se apresentaram para servir como modelo de Jesus Cristo.

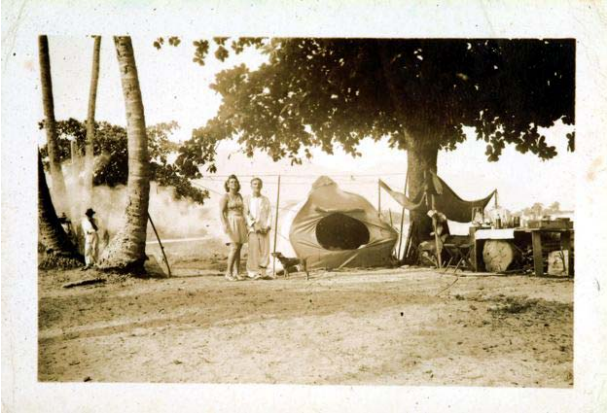
Depois eu fui contratado pela Escola Britânica, mesmo sem falar inglês. O melhor colégio de São Paulo que trabalhei de 1942 a 1951. Depois disso lecionei no Ginásio do Estado, depois no Panamericano da Escola Paulista de Medicina. Eram quase todos futuros médicos, eu tinha que dar aula de anatomia, tíbia, os ossos do crânio, o ângulo de Camper, que são os ângulos faciais do negro, do amarelo, da raça branca, tornozelos, tíbia, fêmur. Depois lecionei no Benjamin Constant[158], ex-escola alemã, mas nesse entretempo nas folgas dos colégios, aos sábado e domingo me dedicava à pintura. Consegui comprar um carrinho *chevrolet* e graças a ele eu e Celina viajávamos para vários lugares e para Atibaia. Só com a finalidade de pintar.

---

[155] Idem.
[156] Ibidem.
[157] Leonardo da Vinci (1452-1519) figura admirada por Waldemar Belisário pelo fato de reunir as qualidades de artista, cientista e tecnólogo defendendo a pintura como ciência.
[158] Associação Escolar Benjamin Constant foi criada em 1901 como Deutsche Schule Zu Villa Mariana, a partir

Tínhamos uma barraca, armávamos e pintávamos. Nos colégios, eu logo avisava que não podia trabalhar nem sábado nem segunda-feira de manhã. Só depois do meio dia, depois do almoço é que trabalhava no colégio.[159]

Dos colégios onde foi professor de desenho, Belisário deu aula para Stella França[160], neta do casal Francisco e Leopoldina Fazzini[161] no Colégio Saldanha da Gama, reconhecido por sua excelência de ensino durante os cinco anos que funcionou na Avenida Angélica, no início da década de quarenta, sob a direção dos professores da Universidade de São Paulo.[162]



F:20 - Fotografia do casal Pellizzari.

A dedicação de Belisário ao magistério revelou um acentuado gosto pelo *métier* que o fez reunir qualidades técnicas, artísticas e criativas em sua metodologia equilibrada pelo teor disciplinado e didático. Ensinou desenho geométrico utilizando as clássicas faixas gregas e o desenho livre iniciado pelo modelo de um boneco de madeira feito em sua própria marcenaria e criado com propósito metodológico para suas aulas.

Com madeira importada da Itália e adequadas ferramentas construiu os bonecos com formas geométricas obedecendo rigorosamente às devidas proporções mantidas criteriosamente para servir de modelo àquela pequena figura de madeira destinada a educar o olhar de seus alunos e ensinar proporção do corpo humano, formas geométricas e adestramento das mãos para o desenho livre. Pensou em comercializá-los nas escolas de arte e nos colégios, sem considerar, entretanto, o elevado custo para manter a marcenaria instalada para essa finalidade e o

---

da iniciativa de um grupo de cervejeiros da empresa Brahma para que seus filhos aprendessem o idioma alemão e mantivessem a cultura germânica. Em 1943 houve uma intervenção na escola em decorrência da Segunda Grande Guerra Mundial e o nome foi alterado para a atual denominação. In*:* Guia dos Documentos históricos na cidade de Sào Paulo, 1554/1954. Coordenado por Paula Porta Fernandes. São Paulo, Hucitec/ Neps, 1998.

[159] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.

[160] Entrevista de Stella França concedida à autora. Ilhabela, maio de 2004. (A bibliotecária Stella França é a guardiã de algumas das fotografias de Waldemar Belisário. Atualmente encontra-se no Acervo Associação Amigos das Bibliotecas de Ilhabela).

[161] Eram os proprietários do Hotel Bela Vista onde Belisário hospedou-se ao chegar em Ilhabela em 1930.

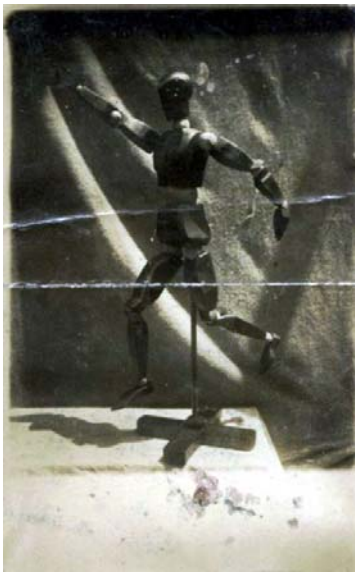
[162] O Colégio Saldanha da Gama tinha como diretor e fundador o Professor João Ernesto de Souza Campos, vice-diretor, o professor de Geografia Ari França (neto de Leopoldo Fazzini), sendo José Cretella Jr. o professor de Latim, Michel Dárnoud, professor de Francês e Antonio Soares, professor de literatura.

F:21 - Desenhos e barras. Estudos de sala de aula / alunos de sala de aula. Recortes e documentos de Celina Pellizzari.

valor real de cada peça comparado ao preço de venda.

Tudo indica que este empreendimento, ao menos em parte, custou-lhe a hipoteca de sua casa. Diante do ocorrido procurou fazer um acordo com o Departamento Jurídico da Caixa Econômica Federal, coincidentemente, ocupado pelo advogado Guilherme Augusto do Amaral, sobrinho de Tarsila do Amaral.

> Belisário estava sempre acompanhado de sua esposa que não deixava de estar presente. Na época, pareceu-me uma bonita mulher e muito decidida. Quem segurava as pontas era a Celina. Eu não sei os meios que ela tinha para sobrevivência. Conversamos sobre os tempos vividos na fazenda São Bernardo do meu avô Juca. Logo após esse nosso encontro, eu fui transferido do departamento jurídico. O que aconteceu? Não sei. Não pude acompanhar o caso Belisário.[163]



F:22 - Fotografia boneco de madeira.

Destituído de senso comercial e indiferente às questões de ordem financeira, Waldemar Belisário redimensionou a sua vida como artista ao lado de antigos parceiros da *I Exposição Geral de Belas Artes* (1922) que partilharam os custos de um ateliê nas dependências do edifício Santa Helena,[164] na Praça da Sé.

Como pintor domingueiro, saía aos finais de semana para os arrabaldes de São Paulo porque durante a semana, para sobreviver, ministrava aulas de desenho em diversos colégios."Éramos quase todos pintores de domingo, pintávamos paisagens, figuras, naturezas-

[163] Entrevista de Guilherme Augusto do Amaral concedida à autora. Mombuca, maio de 2006.
[164] Em 1937 o prédio também acolheu o Sindicato dos artistas Plásticos e o Grupo Cultura Musical.

mortas, tudo."[165] Pintores de cavalete prontos a registrar em suas telas os arrabaldes da cidade com suas paisagens, festas e casarios dos bairros populares de São Paulo.

Francisco Rebolo Gonzales foi o primeiro a transferir o seu ateliê da Rua São Bento para o edifício Santa Helena, em 1934. Um ano depois convidou o amigo Mário Zanini a dividir com ele o aluguel da sala 231. Em seguida vieram os demais artistas, como Fúlvio Pennachi, Bonadei, Manuel Martins, Graciano, Volpi, Humberto Rosa, Rizzotti entre outros participantes do Santa Helena.

Os santelenistas, assim chamados devido ao nome do edifício onde se reuniam, buscaram no domínio da técnica as ferramentas adequadas para ligar a composição à gradação das cores com suas diferentes tonalidades inspiradas na natureza e, muitas vezes, incorporadas através da fabricação da têmpera. Dedicados à pintura ao ar livre, saíam da cidade para registrar a vida e os lugares do subúrbio, interior e litoral do Estado de São Paulo. As despesas para a manutenção da prática de ateliê com modelo vivo eram rateadas.

Nesse tempo Waldemar Belisário foi morar no Cambuci - não muito distante da casa do pintor Volpi, segundo as lembranças de seu sobrinho Edmundo Pellizzari.[166]

> Eu me lembro de ir com ele algumas vezes passear na casa do Volpi. Minha mãe não gostava. Não deixava porque ele ia e não tinha hora para voltar. Se ele encontrava alguém ficava a contar histórias e não voltava. Eu gostava muito de ouvir suas histórias. Todos gostavam muito de suas histórias. Ele era encantador.

O espírito de companheirismo e as afinidades lembravam a sociabilidade italiana reconhecidos por Mário de Andrade e Sérgio Milliet quando Belisário ainda residia em Ilhabela.

As características desse grupo não se restringiram aos artistas que se reuniram no Palácio Santa Helena. Ao contrário, demonstraram traços comuns aos artistas dos grupos Seibi em São Paulo e do Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro. O grupo Seibi-Kai foi fundado por Tomoo Handa em 1935. A primeira exposição de artistas japoneses e nisseis aconteceu no Clube Japonês em 1938, estendendo suas atividades até 1974 com 14 salões realizados. Participaram deste grupo os artistas Walter Shigheto Tanaka, Kichizaemon Takahashi, Kiyoji Higaki, Kichchizaemon Takahashi, Masato Aki, Iwakichi Yamamoto e Takaoka, que permaneceu pouco

---

[165] Entrevista de Waldemar Belisário concedida à Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de junho de 1975.
[166] Entrevista de Edmundo Pelizzari à autora. Indaiatuba, 16 de junho de 2004.

tempo no Seibi devido à sua mudança para o Rio de Janeiro, onde participou do Núcleo Bernardelli.

A guerra colocou-os no anonimato por uma década, retornando apenas em 1947 com a participação do grupo Mabe, Tikashi Fukushima, Flávio-Shiró e Mari Yoshimoto, cujas tendências estéticas oscilaram entre as influências dos impressionistas e dos expressionistas, sem abandonar a figura e a paisagem brasileira.

O Núcleo Bernardelli formou-se no entorno da Escola Nacional de Belas Artes e dos salões anuais das exposições gerais. Lutaram pela democratização do ensino de artes e participação de novos artistas no Salão Nacional de Belas Artes.

O perfil socioeconômico dos integrantes do núcleo assemelhou-se aos demais pintores dos grupos paulistas. Trabalhando em diferentes ofícios durante a semana para sobreviver, podiam sair pelos arredores do Rio de Janeiro aos finais de semana para pintar, sobrando-lhes o período da noite para os estudos com modelo vivo no porão da Escola Nacional. Mantiveram-se atuantes de 1931 a 1942, com a participação de Edson Motta na posição de primeiro presidente, Ado Malagoli, Bruno Lechowski, Pancetti, Bustamente Sá, Eugênio Sigaud, João José Rescala, Joaquim Tenreiro, Takaoka, Manuel Santiago, Milton Dacosta, Yuji Tamaki, Yoshia Takaoka e Quirino Campofiorito (último presidente).

A formação erudita de alguns dos integrantes do Núcleo Bernardelli, como Manuel Santiago, Bruno Lacowski e Quirino Campofiorito, facilitou um direcionamento estético para a maioria dos pintores cuja formação restringiu-se aos ensinamentos da Escola Nacional de Belas Artes.[167]

Quirino Campofiorito estudou em Paris e em Roma graças ao prêmio de viagem obtido pela Escola Nacional de Belas Artes. Influenciou os artistas do núcleo, sobretudo na pintura realista com bases no desenvolvimento do domínio da técnica e do *métier* veiculando alguns princípios da arte italiana.

Entre os paulistas esse canal de influências da Itália e da França veio principalmente do

---

[167] Cf. Marta Rossetti eYone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade*. Artes Plásticas. 2.a Edição. São Paulo, IEB-USP, 1998. pp. LI-LV.

arquiteto Paulo Rossi Osir[168] devido à sua formação artística e profissional obtida entre a Europa e São Paulo. Em Paris estudou na *Académie de la Grande Chaumière*, depois freqüentou alguns cursos em Milão e Bolonha. Em São Paulo cursou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Politécnica, permanecendo na cidade durante os anos de 1920 a 1924. Voltou a viver na Europa por mais três anos.[169]

Em 1922, Paulo Rossi participou junto com Waldemar Belisário da primeira mostra da *Exposição Geral de Belas Artes* no Palácio das Indústrias com as aquarelas *Hortência e Cactus*; *Dhalias e Oncidium*; *Rosas e Hortências*; *Mar Bravo em Tempo de Chuva* e *Portico do Convento* (Itanhaén).[170]

Rossi ocupou lugar de destaque como fomentador diferenciado por sua formação artística e intelectual. Criou em 1940 a O*sirarte* para executar os painéis de azulejos de Portinari do Ministério da Educação e Cultura. O artista executou outros painéis do próprio Portinari, de Anísio Medeiros, Burle Marx e Poty nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Cataguases e Curitiba. Paralela a essa atividade, Paulo Rossi Osir criou uma série de "azulejos avulsos" que foram expostos em São Paulo (1944) e Buenos Aires (1947).[171]

Responsável por idealizar as exposições da Família Artística Paulista em 1937, 1939 e 1940, Osir organizou a primeira mostra no Esplanada Hotel. Entre os artistas presentes estavam Anita Malfatti, Arnaldo Barbosa, Valdemar da Costa e demais integrantes do Grupo Santa Helena.

Por ocasião da segunda exposição da Família Artística Paulista, Mário de Andrade em seu artigo "Esta Paulista Família " publicado em *O Estado de São Paulo* de 1939, criticou: "falta o estalo de Vieira, falta de coragem de errar", como se estivessem presos a uma certa timidez com pouca coragem de "expressão pessoal", mas constatou a excelente qualidade técnica e incentivou o "florescimento excepcional da legítima técnica de pintar".[172]

---

[168] Paulo Cláudio Rossi Osir (o nome Osir foi adicionado mais tarde, por exigência do ocultismo, em que era versado). Elza Maria Ajzenberg. Sem alardes nem Ousadias apud *Rebolo: 100 anos.* Org. Antonio Gonçalves, Lisbeth Rebolo Gonçalves. Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 43.
[169] Cf. *Novecento Sudamericano Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay.* Milano, Palazzo reale, 23 marzo – 2 giugno 2003. Istituto Italiano di Cultura, San Paolo, Milano, Editore Skira, 2003, p. 132
[170] Catálogo da *I Exposição Geral de Belas Artes*, op.cit. p. 15. Consta no catálogo que o artista é natural da Itália.
[171] Cf. Frederico Morais, op. cit., p. 121.
[172] Cf. Marta R. Batista e Yone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas.* São Paulo. IEB-USP, 1998, p.LX;

Seguindo o compasso da Família Artística Paulista, Mário de Andrade continuou o artigo publicado deixando claro que as obras expostas eram construídas de modo tradicional, apresentando paisagens e naturezas-mortas sem muita inovação. A não existência de "grandes expressões da plástica"[173] não lhes impediu de pintar bem.

O líder modernista Mário de Andrade legitimou a Família Artística Paulista impedindo que esses artistas amargassem no vale do esquecimento provocado pelo desprezo dos acadêmicos e dos modernistas, além do impacto causado entre críticos e público em geral, sobretudo entre aqueles que consideraram seus artistas ""defensores do carcamanismo" artístico da Paulicéia.""[174]

Essa crítica de Geraldo Ferraz,[175] em 1937, apontou de modo pejorativo a essência desse movimento. Segundo o crítico: "eram os tradicionalistas, os defensores do carcamanismo artístico da Paulicéia, a morrer de amores pelos processos de Giotto e Cimabue." Essa afirmação contrária à exposição da Família Artística Paulista, justifica a crítica de Ferraz a Waldemar Belisário na VII mostra realizada no Salão do Sindicato dos Artistas, em 1942.[176]

Ferraz em sua contundente crítica a Waldemar Belisário, escreveu:

> (...) Me incomoda muito citar os nomes dos "plásticos" que aqui se encontram desamparados com as suas intenções sem maldade. (...) Encontro peorado Waldemar Belisário (uma associação de nomes) das lições e dos conselhos insistentes de Tarsila. (...) Esforços de uma infinidade de nomes parecidos italo-brasileiros por tradição artistas! (...) espanto num Sindicato afinal de classe. Agora acabaram todas as esperanças.[177]

---

[173] Mário de Andrade. "Esta paulista família". In: *O Estado de São Paulo*, Selecta da Colaboração Mensal, a.1,10. São Paulo, junho-julho, p.14. (IEB-USP).
[174] Geraldo Ferraz apud Marta R. Batista, op, cit., p. LX.
[175] Iniciou "sua carreira de repórter em 1928, no vespertino dos *Associados*, o segundo dos jornais de Chateaubriand. No ano anterior, sob a influência da amizade que travou com Flávio de Carvalho e com as leituras da *Revista do Ocidente*, dirigida por Ortega y Gasset, começou a interessar-se por artes plásticas, tornando-se mais adiante, o primeiro a atuar profissionalmente, na imprensa paulista, como critico de arte." apud Juliana Neves. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão. A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo nos anos 40.* São Paulo, Annablume, Fapesp, 2005. Neves dedica um capítulo às biografias de Geraldo Ferraz e de Pagu, cujo histórico de vida é fonte de exemplo de dedicação e luta pela sobrevivência. Analisa as relações do ofício de jornalista como "plataforma de lançamento para artistas e homens de letras" (p.11) mostrando-se um veículo para a legitimação cultural.
[176] Geraldo Ferraz escreveu uma crítica que favoreceu o pintor Waldemar Belisário no Diário da Noite, 30 de setembro de 1929. "Visitando o Atelier de Waldemar Belisário"
"Uma entrevista do "Diário da Noite" me sugeriu uma visita ao atelier de Waldemar Belisário, pintor e que as crônicas de arte não têm se ocupado nos últimos cinco anos. É que Waldemar Belisário não tem aparecido, durante todo esse tempo, no indicador das exposições que se realizam por estes brasis.
Visitando-o, vê-se como foi bom ao pintor esse longo tempo de ausência do cenário. Waldemar está descobrindo uma porção de coisas extraordinárias. E isto se pode dizer sem preconceito algum. Qualquer de nós que tenha sentidos que apreendam bem pode subscrever essa afirmação.
Waldemar Belisário está ficando um pintor tão simples na pureza do seu traço e de seu colorido, que a gente não precisa saber da intenção que ele teve em frente da tela branca quando se decidiu a pintar."
[177] Geraldo Ferraz. "Notas de Arte". Recortes de Celina Guimarães Pellizzari. São Paulo, 1942.

Torna-se evidente a crítica de Geraldo Ferraz posicionada a favor dos expositores de vanguarda contra os mais moderados em conseqüência de sua atuação como organizador do *I Salão de Maio* conjuntamente com o seu idealizador, Quirino da Silva. Flávio de Carvalho que "manteve-se nos bastidores do evento, atuando na surdina"[178] até registrar em abril de 1939 como seu o título do salão, surpreendeu a todos.

O primeiro salão de maio foi inaugurado em 25 de maio, no *grillroom* do Esplanada Hotel e o segundo foi inaugurado em junho de 1938 no mesmo local frontalmente criticados por Paulo Rossi Osir e Waldemar da Costa que lideraram a Família Artística Paulista,

Em "O artista e o artesão", conferência de abertura dos cursos filosofia e letras da Universidade Federal do Distrito Federal, em 1938, Mário de Andrade criticou justamente uma certa frivolidade da vanguarda. Para ele

> em vez de uma vontade estética, o que domina a maioria dos artistas do Salão de Maio é uma *vaidade de ser artista.* Em vez de uma atividade artística, é uma atitude sentimental. De forma que para eles a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu. Não pesquisam sobre o material. Não pesquisam siquer sobre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores. São escravos da determinação contemporânea de que *é preciso pesquisar.*[179]

Para concluir:

> uma atitude estética diante da vida e da arte, provocada por uma submissão voluntária do artista ao artefazer e a uma profunda consciência artesanal que, por si só, traria um equilibrio entre a afirmação individual e o ser social da arte.[180]

Ao reconhecer a necessidade de coexistir no artista um construtor de obras de arte, Mário de Andrade distanciou-se do espírito dos anos 20 "essencialmente criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação",[181] para evidenciar não as diferenças individuais mas o artesão como elemento socializante do artista.

O olhar para a Família Artística Paulista, em sua maioria santelenistas, significou o reconhecimento dessa instância artística empenhada de modo sério na construção da arte e por

---

[178] Frederico Morais. *Arte Brasileira: manifestos e polêmicas – 1.* Rio de Janeiro, Soraia Cals Escritório de Arte, 2005, s/p. F: 205.
[179] Mário de Andrade apud Jorge Coli. "Mário de Andrade e a Música" In: Carlos Eduardo Berriel (org,) *Mário de Andrade / Hoje.* São Paulo, Ensaio, 1990, p. 54.
[180] Jorge Coli. Op.cit., p. 55.
[181] Mário de Andrade. "O Movimento Modernista". *Aspectos da Literatura Brasileira.* Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002, p. 265.

isso mesmo muito próxima do que Mário de Andrade acreditou ser

> (...) não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre eles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores.[182]

"E a palavra de Goethe não deverá jamais ser esquecida: superar-se."[183] Com Mário de Andrade a palavra superar-se assumiu o sentido de antídoto para situações de acomodamento diante das conquistas realizadas através da técnica por ele apresentada como "potência moralizadora" capaz de salvar o homem do conformismo

Ao atestar no campo das artes plásticas a legitimação da Família Artística avaliando sem reservas o conhecimento técnico revelado no aprimoramento da pintura bem trabalhada, Mário de Andrade assumiu uma posição distinta da crítica praticada pela *Revista Klaxon.* No espaço desses dezessete anos, o jovem modernista "superou-se" pelo direito permanente à pesquisa estética posicionando-se frente a mostra de 1939 que, ironicamente, trazia em sua poética o germe da *I Exposição Geral de Belas Artes* (1922), combatida pelos modernistas e reconhecida por Monteiro Lobato.

A questão nacional não se dissipou na intenção do artista produtor de uma estética criada com liberdade. Mário de Andrade reconheceu a presença do nacional convertida em sentimentos e firmada na técnica artesanal como elemento socializante do artista. "Agora é o elemento artesanal que adquire esse papel. Entretanto não se trata de uma substituição simples, porque o nacional incorporou-se ao artesanal."[184] É como artesão que o artista assume, a despeito de suas diferenças pessoais, o social que se potencializa ao construir obras de arte. Esse processo expandido por todas as artes transformar-se-á em agente socializador, então "De objetivo socializante a pressuposto socializador, o nacional deixará de pertencer à ação artesanal e passa a fundamentá-la".[185]

Ajustado ao perfil definido por Mário de Andrade como Família Artística Paulista

---

[182] Mário de Andrade. "A Elegia de Abril". *Aspectos da Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 217.
[183] Idem, p.216.
[184] Jorge Coli. Op. cit., p. 55.
[185] Idem.

fomentada por Paulo Rossi Osir que possuía "uma incrível consciência artística",[186] Waldemar Belisário deve ser visto no âmbito da pintura paulista em seu viés ítalo-brasileiro. Deve-se reportar ao fenômeno da pintura italiana debruçando-se sobre o período conhecido como *Novecento* com o objetivo de pontuar as características de sua poética.

O *Novecento* segundo o crítico Giulio Carlo Argan

> não é um movimento ou tendência, mas uma congregação profissional de pintores e escultores de diversos níveis e orientações, todos convencionalistas, que se dizem modernos ressalvando o respeito pela "saudável tradição italiana".[187]

Por volta de 1920, o movimento dos *Valori Plastici,* ou *Valores Plásticos,* tentou "uma operação ambígua: reconduzir a linguagem figurativa moderna, de Cézanne e do Cubismo, àquela que afirmou ser a raiz histórica originária de toda a arte européia, a verdadeira tradição italiana – não a de Rafael, mas a de Giotto e Masaccio."[188]

Argan continua

> É um historicismo equivocado; o Impressionismo e Cézanne se enquadram numa perspectiva histórica totalmente diversa. Todavia a causa do erro não residia (ainda não, pelo menos) num nacionalismo obstinado, mas na concepção idealista da arte como classicidade universal e eterna. Na Itália, mesmo fora dos *Valores Plásticos,* o "apelo de volta à ordem" ou a antivanguarda, de que em Paris culmina no *Purismo* de Ozenfant, configura-se como uma aspiração a uma forma plástica, absoluta, arquetípica.[189]

É justamente esse "apelo de volta à ordem" uma reação dos artistas contra os avanços radicais das vanguardas espalhadas na Europa do pós I Guerra Mundial. Vistos como conservadores e reacionários propuseram a reposição de valores realistas e, ou, naturalistas considerando as linguagens de Cézanne e do Cubismo.

Em oposição ao crítico Argan, avesso ao *Novecento,* Tadeu Chiarelli fundamentou os estudos deste fenômeno artístico pontuando sua forte influência na pintura brasileira, principalmente nas décadas de 20 e 30 do século passado. Em 2003 foi curador da mostra que revelou essa influência como conseqüência do *Novecento Sudamericano Relaziomi artistitiche tra Itá-*

---

[186] Margherita Sarfatti apud Tadeu Chiarelli. "O Novecento e a Arte Brasileira", *Arte Internacional Brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo, Lemos Editorial, 2002, p. 76.
[187] Guilio Carlo Argan, *Arte Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p. 377.
[188] Idem, p. 374.
[189] Ibidem.

lia e Argentina, Brasile, Uruguy visando esclarecer

> uma história da arte italiana que se desenvolveu fora de seu território físico, para manifestar-se fundamentalmente como emanação de um território poético, em que a memória e o sentimento de exílio são, talvez, as tônicas principais, mesmo entre aqueles artistas que, como foi mencionado, embora não italianos de nascimento, cresceram dentro dessa cultura aclimatada no sul da América do Sul.[190]

Antes dessa significativa mostra, Chiarelli debruçou-se sobre diversos estudos. Retomou o texto de Jean Clair publicado no catálogo da mostra internacional que reuniu em 1980 as pinturas européias e norte-americanas no Centre Georges Pompidou em Paris chamada "Os Realismos". Clair iniciou o texto explicando o termo "Realismo" que deu nome à mostra internacional, definida como "observação escrupulosa feita pelo artista do modelo representado."[191] Ao comentar o caráter historiográfico descrito na arte daquela época esclareceu o surgimento e o apogeu dos movimentos não figurativos como o De Stijl, o Construtivismo, a Abstração Lírica, o Dada e o Surrealismo. Clair evidenciou a posição de total indiferença em relação às vanguardas mais radicais por parte da arte francesa que já contava com significativas produções de artistas como Matisse, Lhote, Léger, Picasso e outros.

Para Clair esses artistas produziram uma arte "realista" de observação do real. Entendendo por observação do real uma adaptação do "real percebido às necessidades de autonomia da obra de arte". Segundo Clair, esses artistas "seja como continuidade, seja como ruptura com as aquisições da modernidade (...), inscrevem-se numa corrente que, entre as duas guerras, em reação às vanguardas, faz o retorno ao real, aos gêneros tradicionais."[192]

Jean Clair pontuou o fenômeno ocorrido na Europa, conforme citou Chiarelli em três itens que visam:

- Superar os questionamentos estéticos e artísticos propostos pelas vanguardas históricas;

- Recuperar uma noção de arte como tradução reconhecível do real, idealizado ou não;

- Preservar a autonomia da obra de arte enquanto valor autônomo.

---

[190] Cf. (catálogo) *Novecento Sudamericano Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay.* Milano, Palazzo reale, 23 marzo – 2 giugno 2003. Istituto Italiano di Cultura, San Paolo, Milano, Traduzzioni Mariagrazia D'Alessandri Aprile, Roberta Barni e Gabriele Frigerio das portoghese, Marcelo C. Huernos Cervini dallo sapagnolo. Editore Skira, 2003, p. 9, (encarte da tradução).
[191] Jean Clair apud Tadeu Chiarelli, "O Novecento e a Arte Brasileira" *Arte Internacional Brasileira.* Op. cit., p. 60.
[192] Chiarelli, op.cit., pp. 60-61.

A essas características foram agregadas as de Jean Laude baseadas na reabilitação de valores culturais nacionais; no gosto pelo trabalho bem acabado, no gosto pela tradição e pelo *métier.*.

À margem das questões ideológicas de teor fascista, [193] Chiarelli aproximou as características do período novecentista da questão artística brasileira. Retomou como referência diversos estudos sobre o período, e entre eles, o texto sobre "Vittorio Gobbis e o Novecento" de Quirino da Silva, para mostrar que

> O autor entende o *Novecento* como o movimento que se despede de todos os elementos supérfluos da arte em busca de uma essencialidade, de um rigor que não poderia ser encontrado nem nas produções das vanguardas históricas nem na pintura acadêmica. Sob seu texto fica a proposta do *Novecento* como a via salutar para a arte brasileira retornar (ou chegar, finalmente) à ordem. Como o pretexto de seu discurso é a produção de Vittorio Gobbis, o autor coloca ter o artista abraçado o *novecentismo* depois de "desaprender os ensinamentos acadêmicos" e a partir do conhecimento profundo dos "clássicos italianos".[194]

Chiarelli, ainda na busca de uma visão mais abrangente do movimento, citou Lorandi Morandi que retomou as tradições italiana e francesa recolocando em cena a importância do desenho, da composição e do estilo, que significaram o reingresso na arte de três princípios fundamentais para o *Novecento:* disciplina, ordem e hierarquia. Princípios estes que, aliados ao retorno à tradição, permitiram a aproximação ainda que idealizada do real e à valorização da manualidade e do rigor técnico na produção das obras, contra o Futurismo que o antecedeu e que se pautou a favor de uma arte atenta à "sensação", ao "estado d'alma", "em nome de uma definição abstrata do real":[195]

> a experiência cézanniana parecia, portanto repropor aos olhos dos novecentistas a mesma ótica do processo abstratizante do mundo antigo, clássico-classicista-neo-clássico, ao submeter o natural aparente a uma norma capaz de quintessenciar o valor ideal ou simbólico da imagem. [196]

"A raiz histórica originária de toda a arte européia, e *verdadeira* tradição italiana não a de Rafael, mas a de Giotto e Masaccio"[197] foi desperta pelo movimento dos *Valores Plásticos*.

[193] Para cumprir os passos novencentistas, Chiarelli cita estudiosos do período: Rossana Bossaglia que esclarece as relações sociais existentes entre Margherita Sarfatti (crítica de arte), Benito Mussolini e alguns artistas, procura separar as intenções investidas do líder fascista para aproximar sua proposta ideológica com o *Novecento.* Se a estudiosa Bossaglia tem por intenção atenuar a ligação entre o movimento artístico e o fascismo, redimensionado por leituras enfatizadas pelas proposições formais ao colocar no centro das questões estéticas os componentes referentes à produção dos artistas, não decola, ao pontuar as características do *Novecento* ligadas à vertente da Primeira Renascença Italiana. Cf. Chiarelli, op.cit. pp. 60-75.
[194] Chiarelli. Idem, pp. 74-75
[195] Ibidem, pp. 64 – 75.
[196] Lorandi apud Chiarelli. Op. cit., p. 68.
[197] Carlo Argan. Op. Cit., p. 374.

Giotto libertou a arte italiana dos vínculos da pintura bizantina. Deixou sua marca pela Itália e sul da França tornando-se um modelo a ser seguido. Masaccio, apesar de sua morte prematura, criou dimensões para as artes ao introduzir o corpo nu como objeto de um estudo profundo. Propô-se, então deduzir a linguagem figurativa moderna, de Cézanne e do Cubismo aos fundamentos de Giotto e Masaccio.

Outra presença significativa do movimento entre-guerras veio do movimento pictórico dos *macchiaioli* cujo termo significa mancha, borrão. Teve como característica a pincelada curta e salpicada de cor. Essa prática desenvolveu-se em Florença durante a primeira metade do século XIX. Eram conhecidos como os "manchistas" e lutaram contra os temas históricos e literários característicos da pintura acadêmica da época. Defenderam a tradição e a vida rural. Empenhados na tarefa renovadora da cultura pictórica nacional, os *macchiaioli* se opunham ao romantismo e ao academicismo. Criticados pelos tradicionalistas de modo depreciativo e hostil, desenvolveram uma pintura representada por contrastes de claro-escuro e manchas de cores. Mais tarde, alguns deles tornaram-se impressionistas.[198]

A poética de Waldemar Belisário decanta o gosto pela tradição artística marcadamente presente em sua pintura pelos tons sombrios e pelos traçados disciplinados de sua composição configurada por uma realidade que nem sempre lhe foi dada pelo objeto captado do real. Interagiu com o objeto apreendido, valorando a imagem produzida.

Avesso à arte abstrata, apesar do quadro que fez em homenagem a Walter Lévy para provar o seu tráfego em diferentes estilos, Belisário fundamentou sua crítica à arte abstrata que considerava decorativa com bases na técnica como elemento construtor do verdadeiro artista capaz de dominar, sobretudo o desenho, a composição e o estilo.

Ao reconhecer a presença do *Novecento* na pintura de Vittorio Gobbis a crítica de Quirino da Silva recaiu sobre os pintores não despertos para a realidade artística.

O movimento "novecento" é como todo ponto de partida da moderna

[198] Cf. http://es.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli ; http://www.eha.boj.org/repositorio/biografias/m/msg00041.html.

> Itália mussolinesca – sincero, básico, sólido enfim...
> Movimento este que muitos dos nossos jovens artistas ítalo-brasileiros até hoje não conseguiram assimilar siquer ...
> (...) em nossa terra ou as coisas acontecem com cinqüenta anos de atraso como o impressionismo, ou chegam em tempo, porém erradas. Dos males não sabemos qual é o pior. [199]

Se a maioria dos artistas manteve-se adormecida para o *Novecento*, Waldemar Belisário reuniu em sua trajetória os instrumentos de valoração plástica próprias dessa tradição italiana. Desde o domínio técnico-estético iniciado ao lado do pai artesão até as manchas dos Macchiaiolli. Em estudo que publicou no Jornal da ABCA[200] Lizbeth Rebolo afirma que a técnica das manchas era ensinada no Liceu de Artes e Ofícios.

Dotado de uma incrível sensibilidade artística, o artista posicionou-se pela continuidade dos gêneros tradicionais, opondo-se às tendências abstratas da arte moderna.

O artista trafegou entre o realismo e o idealismo acentuando o valor simbólico da imagem contida na luta contra as diferentes maneiras de confrontar a brutalidade e o obscurantismo. Assumiu-se à margem da religiosidade estabelecida, mas manteve-se fiel à sua arte assim como o poeta no dizer de Mário de Andrade.

> Então o poeta não quererá ser, se deixará ser livremente. E há de cantar, mandado pelos sentimentos verdadeiros não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver.[201]

As palavras de Andrade confirmaram-se no percurso de Waldemar Belisário com seus companheiros de 22. Uma diversificada produção de fases resultou de seu empenho revelado aos 80 anos de idade: "Se eu continuar pintando eu estou sujeito a passar por uma nova fase por isso é que eu guardo certos quadros que representam cada dois, três anos."[202]

A fidelidade com a pintura segundo os contornos de uma arte tradicionalmente reconhecível da realidade, idealizada ou não, mas essencialmente privilegiada pela composição e pelo desenho perpassou o fazer artístico de Belisário com visualidades locais de temas consagrados ao trabalho de gente simples, manifestações de fé e temáticas paulistas, conforme explicou o pintor ao ser questionado sobre o tema que mais lhe agradou pintar.

---

[199] Quirino da Silva. "Vittorio Gobbis e o novecentismo". Periódico. Rio de Janeiro, *Forma*, ns. 4-5, dezembro 1930 e janeiro de 1931, p. 24. (IEB-USP).
[200] Lizbeth Rebolo Gonçalves. "70 anos do Grupo Santa Helena". *Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte*. No. 9. São Paulo, agosto de 2005, p.32.
[201] Mário de Andrade. Apud Jorge Coli. Op. cit., p. 64.
[202] Entrevista de Waldenar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.

> Mais o folclore e festas. Certas cenas de fazenda como a que você tem a colheita do feijão e do arroz. Um desses trabalhos que eu fiz ultimamente de composição natural, aquele mutirão, festa do divino me interessa muito. Isso aí, acima de tudo. Agora o resto eu faço como estudo da natureza.

Waldemar Belisário desenvolveu nova fase na passagem da década de 40 para 50. Suas pinturas reproduziram cenas rurais provavelmente aquelas das fazendas da família Andrade como os quadros *Malhando Feijão* (Fazenda Santa Cruz –Bebedouro) *e Terreiro* (Fazenda Guarani – Bebedouro). O quadro *Mutirão* reproduz a solidariedade entre alguns moradores mais afastados da vila em Ilhabela. Na Colheita do Feijão o trabalho faz parte da terra e não das relações humanas acentuando aspectos contraditórios, mas inerentes ao próprio existir.

Ii quadrocolheita de feijão mutirão.

Meu Pai (1922) obra de significativa importância na produção artística e como pessoa humana na vida de Waldemar Belisário. Nesta pintura os recursos "claro escuro" foram utilizados para acentuar a luminosidade no rosto. Das mãos claras segue a linha de seu braço artesão mergulhado no escuro do verde-azulado de seu paletó para encontrar o desenho de sua cabeça iluminada. O artista parece imortalizar na tela uma imagem carregada do jeito próprio de seu pai. As pinceladas são curtas em forma de pequenas manchas. A tela lembra um saco de estopa.[203] O aspecto sombrio dado por leves toques de luz e sombra no rosto ressalta o perfil, os olhos dialogando com o observador, a face e a testa como se na figura do pai reunisse as quatro figuras do *Auto-Retrato*. Seu corpo parece diluir-se nas tonalidades que se misturam entre o verde azulado com leves pinceladas em tons de marrom. Apenas o rosto ilumina-se na tela por um foco de luz.

Vestido Verde (1922) trouxe um pouco de Tarsila do Amaral numa tela que, provavelmente durante a exposição de 22 no Palácio das Indústrias, José Estanislau e Lídia do Amaral devem ter comprado. O fato é que desde crianças Helena do Amaral Bueno de Andrade e Guilherme Augusto do Amaral[204] estiveram acostumados a conviver com o quadro na casa do avô. Pensaram ser de Tarsila e ficaram surpresos ao reconhecer a assinatura de Waldemar Belisário. A atual proprietária desse quadro é Silvia Cristina do Amaral Haddad, sobrinha-neta de Tarsila

[203] Segundo Anna Pellizzari a tela foi feita pelo próprio artista.
[204] Entrevista de Guilherme do Amaral e Helena do Amaral Galvão Bueno concedida à autora. Mombuca, 2006.

do Amaral.

Vestido Verde representa a imagem da aristocracia simbolizada no modelo cujos traços reportam a pintora Tarsila do Amaral. O rigor de sua técnica está presente nas linhas que se harmonizam na leveza de seus movimentos. Sua cabeça levemente sombreada está recostada na parede revestida de um azul escuro enobrecendo, ainda mais, a clássica imagem expandida pela suavidade das linhas verticais de faixas gregas desenhadas e pelo contraste de sua pele alva. As linhas de seu braço acompanham suavemente o movimento da *chaise-longue* num prolongamento do corpo em direção à cabeça levemente inclinada. Seu braço direito languidamente repousa e suas mãos seguram um leque semi-aberto. A tonalidade verde levemente azulada contrasta sem ferir o equilibrado colorido grená na *chaise longue* e a flor branca mesclada de vermelho nas mãos da modelo. Tudo está contido nessa pintura até o ar que se respira como se fosse necessário repousar.

Cunhataí Porã ou *Carne de Cuié* representou nova fase do pintor que inseriu na tela as formas avolumadas de Cunhatai, sentada num banco, pés plantados no chão, mãos apoiadas no colo segurando a metade de um coco verde, provavelmente alimento da índia. A parte superior de seu corpo recostada no tronco da árvore está sob o efeito de uma tonalidade sombreada. Luz e sombra evidenciam os pés e as pernas de um colorido vermelho alaranjado sobreposto ao surton que intensifica a cor do vestido curto. A composição da figura e sua inserção na paisagem traz à tela a forte presença de Cunhatai integrada à terra pela luminosidade da pintura obscurecida pela sombra e recuo de seus membros superiores. Na paisagem a vida segue luminosa pela praia.

Belisário nessa fase plena de emoção e sensibilidade deixou transparecer formas avolumadas e o colorido de uma ilha paradisíaca que remetem à sua admiração por Gauguin e Portinari.

Disse Belisário:

> No Brasil a minha admiração vai a uns poucos pintores, não desejo desgostar ninguém, mas destaco apenas Portinari – com exceção das influências que recebeu – e o Volpi dos anos 30. E, claro, meus colegas paisagistas e pintores do natural, dos arrabaldes e das marinhas, capazes de pintar com emoção e atualidade.
> Sou contrário à pintura repetida, estandartizada, que se plagia a si própria. Sempre fui sincero com a minha emoção, eis tudo. Respeitei os

antigos como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, os modernistas como Matisse, Vlaminck, Rovanit e outros.[205]

Da inspiração de Paul Cézanne em *As Grandes banhistas*[206] adveio uma composição de árvores à sua obra como expressão da natureza envolvendo toda a sua temática com bases na reprodução da natureza geológica que provém da experimentação intuitiva e íntima entre o homem e a terra. Em *Guarujá* o artista reproduz a ilha com seus coqueiros alongados sugerindo um núcleo supérfluo próprio de uma classe intocável e isolada pelas águas do mar.

A idéia repete-se em outras obras como a *Fazenda Santa Tereza do Alto* quando Waldemar Belisário redimensiona os 360 graus das formas circulares das árvores que oferecem ao observador a idéia central de seu universo: a fazenda Santa Tereza.

Em *Descobrimento* o artista mantém a moldura das árvores. Sua pintura é construída por uma composição densa de volumes pesados, pelos tons sóbrios no tronco das árvores que contornam a temática principal da tela. Seis índios compõem o primeiro plano da pintura integrados à natureza. Colocam-se em posição de atenção surpreendida pela entrada dos portugueses. Há um sutil encantamento na posição desses índios com seus corpos delineados por um traço negro formando uma espécie de identidade que remete à tela de Henri Matisse, *A dança* (1910), inspirada em *As grandes banhistas* de Cezanne.

A noção da solidez plástica dos índios aparece na pintura de Belisário de modo a colocar em evidência o tema nacional. Afirma-se na tela o estranhamento dos índios diante do desconhecido, incitados a conhecer o descobridor (armado), recém-chegado na caravela de velas brancas, anunciar a chegada do velho mundo.

Uma estranha figura destaca-se no centro da formação das árvores, próximo às montanhas entre a terra e o mar na linha do horizonte. De relance vê-se um pássaro, ao prestar mais atenção, reconhecem os traços de um animal com rosto de homem. Transfigura-se a forma simbólica do homem livre: nem homens, nem bichos.

Composição, Roda Viva ou *Evolução Anímica* foi premiado no *IV Salão de Arte Moderna*. Essa tela que suscitou a admiração de Pietro Maria Bardi denota uma nova composição

---

[205] Entrevista de Waldemar Belisário concedida à *Folha de São Paulo*. Caderno da Folha Ilustrada, São Paulo, domingo, 29 de junho de 1975.
[206] Cf. Giulio Argan. op. cit., p. 235. *As Grandes Banhistas* óleo sobre tela, 2,08 x 2,49m., Philadelphia Museum of Art Collection Wilstach.

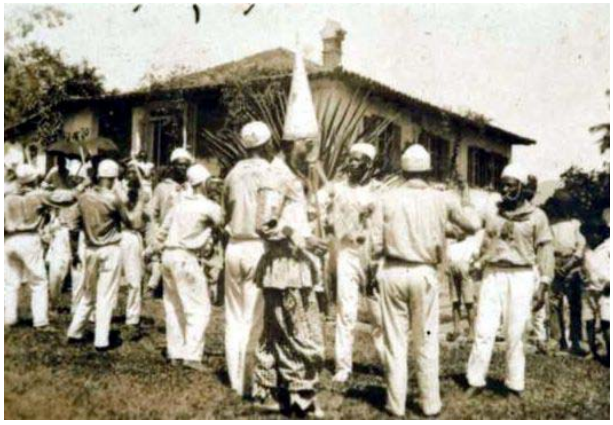
na busca de um entendimento integral dos fenômenos humanos.

É um quadro ambicioso pela temática, que se distingue da simplicidade rotineira das paisagens, marinhas, ou cenas rurais de Belisário.

O pintor coloca no centro emoldurado pelos troncos das árvores a sua visão de mundo. Dois grandes troncos circunscrevem a tela das profundezas da terra ao mais alto grau de espiritualidade com signos de importante significação simbólica para a humanidade. Separa a ciência da religião através dos troncos que circunscrevem a humanidade. Para designar os símbolos religiosos estão as imagens de Adão, Eva, serpente, Moisés, bezerro, tábuas dos mandamentos e Cristo gravados num dos braços da árvore. No outro lado estão gravados os símbolos da ciência e das conquistas humanas como a ampulheta do tempo, a roda considerada pelo pintor como um dos maiores inventos da humanidade, seguidos pelo microscópio e pela figura de Einstein. Do abismo os troncos alongam-se abraçando a cena central.

Nas profundezas das raízes, as cavernas e a água de onde emergem os homens divididos na luta pela ascensão. É na luta espiritual que aparece a solidariedade opondo-se àquele que morde o tendão de Aquiles.

Independentemente destes, os lutadores sobem pela escada de luz. Há então uma representação espiritual e simbólica da vida em sua evolução anímica sintetizada por aspirações e conquistas humanas.[207]


F:23 - Fotografia de Waldemar Belisário. Estudos Congada.

Belisário expressou artísticamente o seu fazer artístico no quadro plural de suas diversificadas fases criadas para expressar sua inquietante busca da natureza humana.

Congada[208] é uma pintura que reproduz com detalhes a manifestação da religiosidade

[207] Cf. entrevista de Waldemar Belisário concedida à Tv Cultura. Programa Tema Livre. Produção de Gregório Basic e Vera Roquete Pinto. São Paulo, 1975.
[208] Cf. Marcia Melo. *Memória de Ilhabela: Faces Ocultas, vozes no ar*. São Paulo, EDUC, Fapesp, 2000, p. 71. A Congada na festa de São Benedito é uma manifestação da cultura popular significativa para Ilhabela, posto que reúne ainda hoje antigos caiçaras. Alguns deles habitam outras cidades, mas retornam à terra de origem para dar prosseguimento à tradição herdada dos antepassados e prestar mais uma homenagem ao santo milagroso reconhecido pela sua caridade para com os pobres.

de Ilhabela com uma rica composição de congueiros “descalços” na vila sem calçada, nem asfalto, com suas casas abrigando seus moradores nativos, onde hoje instalaram os estabelecimentos comerciais.

F:24 - Congada de Ilhabela. Maio de 2003.

A pintura representa o momento dramático da luta travada entre os mouros e os cristãos. O rei congo afrontado pelo embaixador mouro que veio de outras terras para tomar o poder do rei cristão. Esse momento de tensão é manifesto pela “cadeira” (representando o trono) tombada pelo rei Congo ao levantar-se num movimento de quem devia acompanhar a luta na cadência dos atabaques e das marimbas.

A batalha é a temática que compõe o centro da pintura representada pela cor azul dos congos e pela cor vermelha dos guerreiros do embaixador que vieram para “tomar o rei do trono onde ele está”. Disse o embaixador: “Sou o Embaixador de Luanda que veio enviado de Benedito Santo festejar”. A luta termina com o perdão e o reconhecimento do embaixador como filho do Rei Congo. “É seu filho príncipe querido”.[209]

F:25 - Fotografia de Waldemar Belisário. Estudos Congada.

Circunscrita à cena principal estão os observadores, uns de pé outros sentados na calçada devido ao desnível em relação à rua. As casas emolduram a cena central até atingir no alto a Igreja Matriz de Nossa Senhora d’Ajuda cravada na paisagem insular.

A cena como expressão da batalha estabelece uma certa sincronicidade entre a movi-

[209] Entrevista do embaixador da congada concedida a autora. Ilhabela, maio de 2003.

mentação de seus passos e o "som" dos atabaques e das marimbas. As linhas fortemente acentuadas parecem sair da terra, dos pés que se encontram no ar alongando-se pelos corpos em movimentos contínuos de luta pelo cruzar das espadas.

Essa pintura de Waldemar Belisário foi realizada durante a década de 1930 e ainda hoje é mantida a mesma tradição em Ilhabela. A explicação dada a esse fenômeno reside no fato da Congada existir como tradição religiosa e, sobretudo, pela luta de permanência dos laços familiares e da própria existência caiçara.[210]

Esta religiosidade mantém-se pela fé renovada uma vez por ano com a apresentação da congada na vila. O momento mais emocionante, segundo o embaixador da Congada, acontece "quando o rei congo reconhece a alusão que faço a São Benedito ao dizer "trouxe nos meus braços o supremo rei da gente."

> Quando visto a roupa de congo
> não sou mais a mesma pessoa.
> Sou outra a devotar o santo.
> É uma força interna.
> É uma força divina.
> É o calor do povo que influi e nos dá força
> para não deixar acabar a congada[211]

A congada é o jeito nosso de manifestar a nossa fé a São Benedito e ainda hoje mantemos algumas espadas originais do tempo do império. Para isso temos também o guardião de espada, porque com a revolução de 1932 tentaram tomar nossas espadas. José de Alicio[212] dança há 75 anos com a mesma espada herdada dos antepassados.[213]

Marimba e Atabaques[214] ou *Movimentos Simultâneos de Adesão e Repulsa*, ou sim-

---

[210] Cf. Marcia Merlo. *Op. cit.*

[211] Entrevista de Alcedino José da Cruz (embaixador da congada) concedida à autora. Ilhabela, 18 de maio de 2004.
"Sabe, a congada era feita no claro, tempo de lua cheia, logo após o escuro. Era no escuro que os pescadores traziam comida porque podiam ver o brilho da sardinha. As festas de São Benedito tiveram início na cidade de Ilhabela com os negros escravos recém-chegados em Castelhanos para os engenhos, desde então, há congada e os atabaques originais eram instrumentos feitos sob a forma de pilão com o couro de qualquer animal preso na (boca do pilão) e preso por fios confeccionados do próprio couro do animal em formas de losango para prender a tampa de couro. Só explico a congada pela fé, não tenho outras palavras."
O momento de emoção? Quando o rei congo reconhece a alusão que faço a São Benedito ao dizer "Trouxe nos meus braços o supremo rei da gente".

[212] José de Alício morreu em 2005.

[213] Entrevista de Alcedino José da Cruz (embaixador da congada) concedida à autora. Ilhabela, 18 de maio de 2004.

[214] A marimba tem origem africana e é conhecida como caracachá ou marimba de guerra. Construída com seis tábuas selecionadas pela qualidade do som que produzem, são finas (0,25x1,12cm) e têm a função de teclas apoiadas num retângulo de madeira. Cada tecla está presa por um cordão de couro e tem embaixo uma cabaça . Cf. Iracema França Lopes Correa. *A Congada. Semana da Cultura Caiçara.Festa de São Benedito.* Secretaria Municipal da Cultura. Ilhabela, Maio de 2003.
O atabaque tem a forma de tambor cônico da aculturação africana yoruba. O menor tem 0,79x0,31cm de diâmetro. Segundo o Embaixador da Congada, o primeiro atabaque de Ilhabela, preservado até hoje pelos congueiros foi feito semelhante a um pilão com o couro amarrado, conforme mostra a foto de Belisário.

plesmente, *Congos* (1961) é uma pintura que traduz a estreita ligação entre a vida e a obra do pintor. Expressa valores simbólicos com figuras "agigantadas" agressivas em parte pela incômoda desproporção do movimento de repulsa provocando os congos a saltar do quadro. Sensação apaziguada pelo doce envolvimento com a terra imediatamente equilibrado pelo despertar de uma fantasiosa melodia resultante das batidas dos atabaques e da marimba.

F:26 - Estudos em fusain de Waldemar Belisário. Congada.

A composição da presente temática centraliza os congos com seus instrumentos originais na mesma linha nascida no horizonte em direção ao canal da ilha como elemento de separação entre os dois planos, ou melhor, entre o continente e a ilha. Muito distante, uma palmeira plantada na ponta de São Sebastião apenas sinaliza a indiferença dos congos plantados na terra como se a seiva de suas raízes e a batida cadenciada do som da congada lhes bastasse para viver.

Pés grandes e plantados no chão. Paisagem sem importância. Olhares perdidos na ampliada expressão do rosto. Três figuras voltadas a propagar o som e o ritmo da maior manifestação de fé a São Benedito, a congada.

Ao evidenciar a figura dos congos de costas para o continente, Belisário introduz simbolicamente a sua vida no centro de Ilhabela, numa trajetória similar ao foco azul em *Movimentos Simultâneos de Adesão e Repulsa,* saído das montanhas mergulha nas águas que separam o continente da ilha, perpassa o azul da camisa, a calça dos músicos até os pés onde os dedos aparecem agarrados no terreiro.

Para realizar algumas de suas pinturas Waldemar Belisário usou a câmara fotográfica primeiro, como meio de retrair, puxar para si aquela realidade, depois como recurso auxiliar e técnico de observação do real, sobretudo para enriquecimento da memória iconográfica, reforçando a idéia de um realismo definido por Jean Clair como "observação escrupulosa (...) do

modelo representado."[215]

Ao contrário do que se imagina, porém, o pintor não anulou o seu processo criativo, não se esgotou em meras cópias do real retratado. Iniciado por seu pai na arte do restauro, Belisário aprendeu desde cedo a reconhecer a existência revelada em qualquer obra, mantendo intocada a sua essência.

Em sua composição artística, Waldemar Belisário ultrapassou os limites das imagens captadas pela fotografia. Foi além do aparente, desvelando o mundo não revelado da natureza humana integrada à paisagem sempre presente nos temas abordados. Debruçou-se sobre a pintura estabelecendo uma interdependência entre o artista e o artesão devido à relação construída por sua atitude estética frente ao real que não se esgota como objeto a ser reproduzido artisticamente.

O experimento de diversificadas fases exigiu do artista a transgressão de seus próprios limites sem considerar o abismo existente nas pinceladas destacadas de suas imagens opondo-se a construções densas, de volumes agigantados com tonalidades opacas e opostas a fases de traçados que emprestaram da geometria algumas formas para compor novos traçados em suas telas, em oposição às fases que chegam a evocar o clássico.

Essa aparente falta de estilo expressa uma corajosa ação de retorno aos gêneros tradicionais, redimensionados pelo ato criativo que faz de sua arte um exercício de liberdade.

"A saudade voltou a imperar no espírito da gente" comentou Waldemar Belisário depois de uma viagem para Ilhabela em busca de um atestado do Grupo Escolar Dr. Gabriel Ribeiro dos Santos, que comprovasse o período que sua esposa lecionara "canto orfeônico". Deste documento dependia o ganho de um ano na aposentadoria de Celina Pellizzari.

Enquanto aguardava a chegada do diretor do Grupo Escolar que se encontrava ausente da cidade, Belisário reencontrou alguns amigos e um deles comentou que trabalhava no loteamento do bairro Perequê.

---

[215] Jean Clair *apud* Tadeu Chiarelli, "O Novecento e a Arte Brasileira". Op. cit p. 60.

Com a venda da casa comprada à prestação (não quitada) na Cidade Ademar deram-na de entrada no lote a 150 metros da praia num lugar quieto e calmo em Ilhabela.

Durante seis meses o pintor viveu numa barraca debaixo de uma jaqueira, tempo necessário para construir sua casa de madeira na Rua Irene Barbosa, 66, no Bairro do Perequê. Celina descia aos finais de semana, pois trabalhava em São Paulo cumprindo os últimos anos necessários para conseguir sua aposentadoria. Essa luta estendeu-se até 1964 quando, finalmente, pôde permanecer ao lado de seu marido para sempre.

> Voltamos para IB em 61. Em 60 eu resolvi me aposentar para me dedicar à pintura. Celina também. Comprei um lote no Perequê a 150 metros da praia um lugar quieto e calmo. Vendemos uma casinha na Cidade Adhemar e viemos para cá. Fiquei numa barraca e Celina vinha nos fins de semana, aí fiz um rancho de sapé e aos poucos fui construindo essa casa.

Belisário viveu completamente rendido à beleza local. O pintor tomou a natureza como fonte de inspiração e paz banhada pela quietude da ilha quebrada apenas pela visita de alguns parentes e amigos como Lothar Charoux, Portinari (irmão de Candido) Antonio Prado, Luis Tartuce e outros, para no momento oportuno dizer o quanto foi importante superar-se, pois assim aprendeu, viveu e criou novas fases, em sua última travessia.

> Pode ser que não aconteça, mas se acontecer eu terei imenso prazer que aconteça comigo. Isso de passar por uma nova fase. Porque aí eu percebo que estou mais dentro de mim mesmo.
> Eu continuo estudando até o dia de hoje e se não me encontro completamente realizado, posso dizer que alguma coisa eu consegui, principalmente com a minha última apresentação numa retrospectiva que apresentei no MASP. Estou me tratando, dedicando-me de corpo e alma à pintura. Para me dedicar e finalizar os quadros que estão inconclusos.[216]

[216] entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976

A peculiaridade de sentir uma espécie de pudor perante a vida real e recolher-se em si mesmo, criar um mundo próprio em si mesmo e, destarte, conseguir o mais excelente referente ao interior.

Goethe

A arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono.

Gaston Bachelard

Capítulo IV

O tangeciamento do pintor no cenário artístico

A década de 1950 abriu contínuos debates estéticos no entorno das tendências abstracionistas e figurativas marcadas pela *I Bienal* do Museu de Arte Moderna em 1951. Durante a mostra internacional da bienal paulista, Waldemar Belisário participou com a pintura inscrita sob o no.168.[217] Os artistas nacionais, ironicamente, receberam o rótulo de artistas do "navio negreiro", assim denominado para chamar a atenção da condição preterida dos nacionais "esquecidos" a favor da visibilidade que os artistas estrangeiros obtiveram nesta mostra internacional.

Frontalmente contra as tendências estéticas que invadiram a cidade paulista na primeira metade do século XX, Waldemar Belisário experimentou uma fase de tentativas abstratas. Disse ele:

"Teve uma fase que eu tentei ser abstrato, tentei. Só para provar. Uma homenagem que prestei a Walter Lévy."[218]

Belisário não se curvaria às tendências predominantes da época. Permaneceu fiel à sua

[217] A inscrição de número 168 na I Bienal foi do artista Waldemar Belisário com o quadro *Praça* 1947, óleo/tela, 85x75cm., segundo consta o Catálogo da I Bienal. Arquivo Centro de Documentação da Biblioteca do MASP.
[218] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.

arte figurativa e contra as vanguardas. Disse logo depois da bienal a um pintor abstrato:

> Concorri na primeira bienal. Não mandei mais nada por achar que a Bienal estava se encaminhando para a arte abstrata. Não há necessidade de ser artista para fazer arte abstrata, o artista tem que estudar perspectiva, desenho, anatomia, proporções. Por isso, a maioria dos pintores é abstrato.
> - O senhor, não!
> O senhor, dizem para mim, é figurativo.
> Um colega me disse de forma pejorativa:
> - O senhor é figurativo. Eu sou abstrato.
> Respondi:
> Eu sou figurativo. Acho que o abstracionismo não passa de decorativismo.
> Mas... mal sabem eles que é decoração pura, quase que artesanato.[219]

Na contramão das tendências abstratas Waldemar Belisário participou de exposições como as do *Salão Paulista de Arte Moderna* onde recebeu o prêmio *Prefeitura de São Paulo*, em 1953, conforme foi publicado na lista dos premiados.

Em 1955, no *IV Salão Paulista de Arte Moderna*, que aconteceu na Galeria Prestes Maia, na Praça do Patriarca, Waldemar Belisário recebeu o Prêmio Aquisição com a tela *Natureza Morta*.

Outro prêmio lhe foi outorgado em 1956, pela mostra do Salão Paulista de Arte Moderna, dedicada aos 50 anos de Paisagem Brasileira no MAM, localizado no Palácio dos Estados / Parque Ibirapuera. Essa exposição aconteceu durante os meses de fevereiro e março de 1956, ocasião em que Waldemar Belisário expôs as obras: *Fazenda Santa Tereza* 1947, *Eldorado* 1950 e *Vila Bella* 1930.

F:27 - Arquivo MAM.

A idéia do MAM era apresentar um mesmo tema, interpretado de diferentes maneiras. A pintura de São Paulo como uma espécie de história ilustrada da evolução da paisagem brasileira transformada em mero pretexto para a expressão das emoções do artista ou um ponto de partida para um jogo de linhas e cores.[220]

---

[219] Entrevista de Waldemar Belisário concedida a Prado e Tartuce. Ilhabela, maio de 1976.
[220] Catálogo dos *50 Anos de Paisagem Brasileira*. Palácio dos Estados, Parque Ibirapuera. Museu de Arte Moderna.

No Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand quarenta telas[221] de Waldemar Belisário compuseram uma mostra individual, em 1975, à convite de Pietro Maria Bardi que decidiu homenagear os esquecidos pintores de 22.

A esplanada do Trianon - no *belvedere* da Avenida Paulista[222] - despontou uma verdadeira esplanada de artes sob a batuta de dois grandes mecenas, o jornalista Francisco de Assis Chateaubriand[223] e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. O primeiro foi o criador do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o segundo, mentor da Bienal do Museu de Arte Moderna (MAM).

O espaço do *belvedere* da Avenida Paulista, também foi conhecido como Esplanada do Trianon,[224] abrigou em tempos diferentes a I Bienal do MAM em 1951 e o MASP em 1962.

---

[221] Relação das quarenta obras expostas no MASP. Documento do arquivo do Centro de Documentação da Biblioteca do MASP. *Bar Automático*. 1947; *A Praça*. 1954; *Romaria*. 1939; *Descoberta*. 1930; *O fordeco do acampamento*. 1942; *Folia do Divino*. 1952; *Represa*. 1932; *Mutirão*. 1961; *Ensaiando para a Congada*. 1961; *A casa de Tarsila. Fazenda Santa Tereza*; *Baepi*.1963; *Vista de Moema*. 1935; *Perequê. Ilhabela*.1970; *Ponta de Boi*. 1961; *Casa velha. Ilhabela*. 1961; *Recanto do Guarujá*. 1940; *Vila Bela*. 1935; *Homenagem a Walter Levy*. 1960; *Celina*. 1952; *Auto Retrato*. 1952; *Meu Pai*. 1922; *Malhando feijão*. 1947; *Cidade Adhemar*. 1950; *O menino com Amarelão*. 1932; *Guarujá*. 1935; *Congada. Ilhabela*. 1934; *Troncos*. 1954; *5 ½*. 1934; *Carne de Colher. Cunha Taí Porã*. 1950; *Casa do sítio*. 1933; *Casa velha do Perequê*. 1970; *Pescadores*. 1962; Pedra do Viana. 1970; *Menina Caiçara*. 1935; *Estudo de nu*. 1948; *As flores de Vila Helena*. 1946; *Os ciprestes da fazenda do pai de Tarsila*. 1927; *Menina em Cidade Adhemar*. 1950; *O português de Bebedouro*. 1950; *Baía de Castelhanos*. 1932

[222] Benedito Lima de Toledo escreveu na página 16 do *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista*. "A primeira e mais evidente característica da Avenida Paulista é sua posição no sítio urbano de São Paulo. (...) Altitude média varia entre 815 e 820 metros. Dista de 2 a 3 quilômetros do centro histórico (...) Seu eixo coincide com o espigão central. Nesse espigão ocorrem as cotas mais altas da cidade. A vista que se desfrutava dessa região motivou o surgimento de muitos torreões nas mansões que ali foram construídas. Mesmo com o intenso processo de verticalização da cidade, ainda hoje é possível, da coberta de alguns prédios na Avenida, avistar os vales de seus dois principais rios e as colinas que a envolvem".
A região da Paulista pertencia a três proprietários: Joaquim Eugênio de Lima, João Augusto Garcia e José Borges Figueiredo.
Joaquim Eugênio de Lima nasceu no Uruguai, estudou agronomia na Alemanha casou-se em São Paulo com Dona Margarida Joaquina Álvares de Toledo Lima.

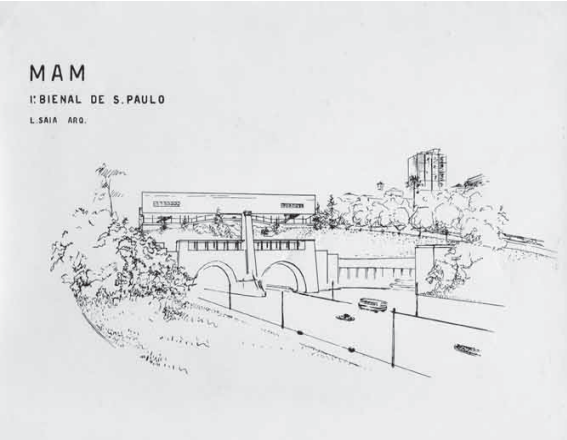
[223] O nome de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello foi em homenagem a Francisco de Assis (muito freqüentemente no Brasil) e ao escritor francês Chateaubriand como nomes de batismo, escolhido pelo pai, Bandeira de Mello. Mas com a liberdade existente no Brasil para nomes, Chateaubriand (imposto pelo pai) tornou-se o sobrenome. Apud Francesco Tentori. *P.M. Bardi: com as cronicas artísticas do L'Ambrosiano 1930 – 1933*. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado, 2000, Nota de rodapé, p.172.

[224] "A inauguração do Trianon ocorreu na administração de Washington Luiz, um grande evento como registrou *O Estado de São Paulo* de 13 de junho de 1916. "Foi uma linda festa a que ontem às 20 horas e 30 se realizou para inauguração da Esplanada da Avenida Paulista. A Esplanada e o Miradouro compõem-se de vários terraços sobrepostos sobre a colina que do centro da avenida se volta para a cidade. A esplanada superior compõe-se de três pavilhões de ingresso e duas pérgolas laterais. O segundo terraço inferior e este compõem o vasto pavilhão com restaurante e acessórios, salão de restaurante, de jantares, de toilettes, cozinhas, copas, vestiários, etc. (...) A construção é toda de cimento armado, composto de grandes lajes sobre pilares. É nesse gênero, uma das mais interessantes construções executadas entre nós, realizando uma feliz aplicação de cimento armado. (...) O restaurante tem uma instalação luxuosa. Quer os salões quer as salas estão montados com fino mobiliário, ricos espelhos e todos os acessórios indispensáveis a um estabelecimento de primeira ordem."
A partir de então, a imprensa registrou uma variada sucessão de eventos nesse local. Essa função, de referência na paisagem, de ponto de encontro, de ponto de reuniões de diversas naturezas, de animação urbana, mas sobretudo de *belvedere*, o Trianon conservou até o dia de sua injustificada e apressada demolição." Cf. Benedito Lima de Toledo. *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo, Editora Ex Libris Ltda. 1987, p. 65.

Para a *I Bienal* foi realizada uma nova arquitetura[225] adaptada à antiga estrutura do Salão de Baile, para comportar as 1853 obras da exposição .

Inaugurado no dia 2 de outubro de 1947 o MASP, também conhecido como museu "dos Diários Associados", funcionou no edifício Guilherme Guinle dos Diários Associados, na rua 7 de Abril no. 230. O mesmo edifício abrigou o Museu de Arte Moderna, fundado em 1949.

F:28 - Fotografia I Bienal de São Paulo. Arquivo MASP.



F:29 - Planta de Luis Saia - I Bienal de São Paulo. Arquivo Wanda Svevo.

Em 1948 o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho foi comissário da representação brasileira na Bienal de Veneza. Nessa ocasião já acalentava o sonho de colocar a cidade de São Paulo no circuito internacional das artes e, em 20 de outubro de 1951, inaugurou nos mesmos moldes da Bienal Italiana a mais importante exposição da América Latina.

Nos anos 60 a Bienal de São Paulo ganhou autonomia, tornando-se independente do MAM. Desde então, Francisco Matarazzo Sobrinho, seu mentor, passou a ser o Presidente Perpétuo da Fundação Bienal.

F:30 - Fotografia do Belvedere do Trianon. Arquivo MASP.

[225] Os arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello adaptaram a estrutura existente para a construção de uma área de exposição de 5 mil metros quadrados, local onde seria instalada a I Bienal do MAM em São Paulo.

A I Bienal de São Paulo provocou reações no campo artístico do Rio de Janeiro e para melhor compreender essa afirmação retoma-se o ano de 1933, quando os *Salões Nacionais* foram instituídos e submetidos ao *Conselho Nacional de Belas Artes*[226], sob a responsabilidade de uma comissão composta por um presidente designado pelo governo e representantes de associações de classe.[227]

Em janeiro de 1937, através da Lei 378, dois novos órgãos foram criados: o *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico* e o *Museu Nacional de Belas Artes*. Ambos assumiriam as funções do então extinto *Conselho Nacional de Belas Artes*. Ao *Museu de Belas Artes* coube a tarefa de organizar os salões sem distinguir as artes acadêmicas das artes modernas, o que aconteceria apenas em parte com a portaria ministerial número 140 de julho de 1940. Desde então, a Divisão de Arte Moderna passou a usufruir das vantagens da arte tradicional, conhecida como Divisão Geral. Nessa época, também foi criada a Sala Livre, onde os artistas recusados expuseram os trabalhos ao público.

Depois disso, só em 1951 haveria outra mudança, justamente logo após a Bienal paulista. Coincidência ou não, novas medidas foram aferidas no campo das artes plásticas no Rio de Janeiro.

Em dezembro de 1951, foi criada a Comissão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna. Finalmente, a arte moderna ganhou espaço nacional.

Ao conferir o artigo 12 da Lei 1512 que diz respeito à premiação como estímulo aos artistas no valor de CR$10.000,00 (dez mil cruzeiros) e de CR$5.000,00 (cinco mil cruzeiros), comparou-se com a premiação da I Bienal de São Paulo, que concedeu a seus artistas prêmios de CR$50.000,00 (cinqüenta mil cruzeiros) para a melhor pintura estrangeira e nacional. Esse montante destinado aos prêmios resultou da participação de empresas patrocinadoras, cujos proprietários constituíram a rede de relações sociais e de parceiros do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho.

As enormes diferenças nos valores da premiação dos artistas entre Rio e São Paulo no campo das artes plásticas denotaram novas relações econômicas no mecenato paulista, similares

[226] Decreto Lei número 22.897, de 6 de julho de 1933, artigo 39 ítem XI.
[227] Artigo 247 do decreto número 19.852, de 11 de abril de 1931.

às praticadas nos grandes centros urbanos como tentativa de, através da cultura, colocar a cidade paulista no patamar das relações exteriores.

Pode-se dizer que daí para a frente o mecenato paulista distanciou-se

> (...) dos anos que viram nascer o modernismo, momento no qual os imigrantes representavam um terço da população, concentrando-se em bairros preferenciais, conferindo um tom estrangeiro à cidade. Altera-va-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado layout, pontilhado pelas chaminés.[228]

O empenho realizado por Ciccilo Matarazzo resultou num crescente processo de internacionalização das artes na cidade paulista, como um movimento favorável aos artistas estrangeiros, o que de certa forma contribuiu para que artistas paulistas que não comungavam das tendências abstracionistas continuassem no eixo Rio - São Paulo participando das exposições gerais de belas artes da *Escola de Belas Artes.*

O cenário artístico paulista sofreu influência do cenário artístico europeu, dada a fase de reconstrução pós-guerra e a imigração de grande parte de sua elite intelectual para os Estados Unidos da América, considerado o novo centro hegemônico. O centro cultural de Paris mudou-se para Nova Iorque.

> Com o final da segunda guerra as coisas foram se transformando. Começava a aparecer uma brecha no mercado de arte entorno dos americanos. Foi através dela que o expressionismo abstrato, como uma vertente "contemporânea", conseguiu firmar-se como uma vanguarda norte-americana, ainda que mais internacional – de fato – do que nacional propriamente dito"[229]

Durante esse período "o Brasil assistiu a um processo de substituição das referências do modelo europeu para o modelo norte-americano, com a implementação da chamada política da boa vizinhança."[230]

No Brasil, as modificações no cenário artístico foram creditadas aos organizadores do evento da *I Bienal de São Paulo*. A presença de Ciccilo Matarazzo, afinado com a política de promoção da arte americana, firmou um compromisso com o processo de internacionalização do modelo econômico capitalista, transparecendo as tendências da segunda metade do século XX.

---

[228] M. Arminda Arruda. *Metrópole e Cultura: São Paulo No Meio do Século XX*. Bauru. Edusc. 2001, p. 52.
[229] Idem, p. 69.
[230] Cf. http://Bienalsaopaulo.terra.com.br/historia.asp, pg1

A *I Bienal de São Paulo* em 1951 desenvolveu uma política de premiação ajustada à sua opção ideológica. Entre os artistas nacionais foram premiados: Danillo Di Prete (pintura), Victor Brecheret (escultura), Oswaldo Goeldi (gravura), Aldemir Martins (desenho) e Antonio Maluf (cartaz). Artistas estrangeiros premiados: Roger Chastel (França - pintura), Max Bill (Suíça - escultura), Giuseppe Viviane (Itália - gravura) e Renzo Vespignani (Itália - desenho).

F:31 - Cartaz de Antonio Maluf para I Bienal de São Paulo. Arquivo MASP

> "O arquiteto, pintor, escultor, designer, fundador da Escola Superior da Forma de Ulm, Max Bill realizou mostra individual no Museu de Arte de São Paulo em 1950".[231]

A *Revista Habitat*[232] publicou no primeiro trimestre de 1951:

> Max Bill fez uma exposição, a sua exposição mais importante até agora, no Museu de Arte de São Paulo. Talvez esta exposição tenha sido prematura para o nosso público, pois os problemas da arte atual não foram expostos e debatidos. Foi todavia importante para o Brasil organizar esta exposição depois daquela completa de Le Corbusier; exposições estas que antecedem aquelas de Steinberg, Segall, Burle Marx e Paul Klee. É assim a chamada crítica (crítico é aquela pessoa que, defrontando uma obra de arte, se sente num momento crítico), demonstrou mais uma vez a sua inexistência. E foi uma sorte, pois qual teria sido o palavrório em frente a obra de Max Bill, que para ser entendida exige um preparo histórico e de cultura geral. Entretanto, o Museu de Arte registrou mais uma vez um acontecimento de caráter internacional, do qual vão falar as grandes revistas estrangeiras de arte.

No ano seguinte, na I Bienal de São Paulo, Max Bill recebeu o prêmio de melhor escultor estrangeiro com *Unidade Tripardida* (Unidade de três partes, aço chromnickelado 1947/48).

Essas exposições influenciaram os artistas paulistas conforme revelou Antonio Maluf criador do cartaz da I Bienal e proprietário da Galeria Seta onde Waldemar Belisário expunha seus quadros: "novas perspectivas foram assimiladas distintas das impressões nos glossários de arte"[233]. O abismo entre o figurativismo e o abstrato fez-se sentir fendido pela premiação da Bienal que significou muito mais que um reconhecimento artístico ao escultor suiço. Significou

[231] Frederico Morais. *Arte Brasileira: Manifestações e Polêmicas 1*. Op. Cit. s/p, F: 339.
[232] Habitat 2. Revista das Artes no Brasil. Janeiro – Março. 1951. p.61
[233] Entrevista de Antonio Maluf à autora. São Paulo, abril de 2005.

o favoritivismo da emergente burguesia industrial à linguagem concreta. Disse o artista premiado Max Bill:

"Ao executar uma obra de arte, parto sempre de uma idéia abstrata, de um esquema gerador quase que geométrico. Projeto-o em duas dimensões e, aos poucos, tal qual num teorema de álgebra, a forma se desenvolve."[234]

Como a idéia conclusiva de Max Bill afirmou, "cada arte é a expressão de sua época. Toda arte contém a mensagem de sua época."[235] Esta, certamente, não foi a época de Waldemar Belisário.

A construção de círculos de sociabilidade e arte no MASP obteve um destacado papel para a legitimação de Waldemar Belisário, artista homenageado em uma exposição organizada por Pietro Maria Bardi que sempre lutou a favor desses

> pintores de 80 anos, verdadeiros operários da pintura, eu os estimo como velhos artistas, mas, também, como artistas que vão ao campo e armam seus cavaletes, resumindo num painel a impressão da natureza. São e conservam-se fiéis à sua arte e ao seu assunto. Não são compiladores de longos currículos, não se apegam aos modismos que se jogam nas bienais com as etiquetas da moda corrente em Nova Iorque, não fazem essa dita arte conceitualista. Participam de um grupo e de uma espiritualidade honesta e, por isso, o Museu de Arte os homenageia freqüentemente com exposições e retrospectivas.[236]

Bardi ocupou um espaço no circuito das artes devido à sua posição na direção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. A trajetória internacional de Bardi logo foi reconhecida por Francisco de Assis Chateaubriand como perfil adequado para o mercado artístico brasileiro.

Apresentava em seu currículo o cargo de diretor da "Galleria D'Arte di Roma" e uma larga experiência como proprietário da "Primeira Galeria de Arte Moderna de Milão." Em 1946, quando chegou ao Rio de Janeiro com sua esposa Lina Bo, trouxe uma mostra de pintura italiana antiga e contemporânea além de objetos de arte para decoração de interiores que foram expostas no salão nobre do Edifício do Ministério de Educação e Saúde.[237]

---

[234] Max Bill apud Frederico Morais. Op. cit., s/p. F: 344.
[235] Idem, s/p. F: 359.
[236] *Folha de São Paulo*. Caderno Folha Ilustrada, São Paulo, domingo, 29 de junho de 1975.
[237] Cf. *Diário da Tarde*, Caderno 2. São Paulo, 25 de janeiro de 1992.

Foi durante essa exposição no Ministério de Educação e Saúde em novembro de 46 que Pietro Maria Bardi conheceu o jornalista Assis Chateaubriand, desde então formaram uma parceria capaz de construir o respeitado Museu de Arte de São Paulo.

> Chateaubriand e Bardi formaram uma dupla inigualável e, juntos, constituíram o maior acervo de caráter internacional da América Latina. Se, Bardi foi conhecido como o Quixote das artes, Chateaubriand foi seu "criador" e parceiro. Aproveitaram a crise que o mundo enfrentava para se refazer das perdas da Segunda Grande Guerra Mundial e iniciaram as compras de uma série inacabada de obras de arte.[238]

Se Chateaubriand negociava no estilo dos cangaceiros, Bardi possuía a sagacidade própria do mais autêntico autodidata em artes do mundo, como se autodenominava.

Sua experiência nos maiores centros italianos facultou-lhe a excelência em artes incluindo as vanguardas da arte italiana incitado pelo seu refinado instinto mercadológico, condição indispensável para o sucesso dos empreendimentos museológicos.

Em 1972 ao celebrar os cinquenta anos da *Semana de Arte Moderna* Bardi decidiu homenagear os artistas da "outra" semana de 1922.

Apesar das dificuldades para encontrar os pintores que participaram da *I Exposição de Belas Artes* no Palácio das Indústrias, Bardi contou com a colaboração de alguns amigos que encontraram o pintor Waldemar Belisário em Ilhabela.

Nas declarações concedidas na entrevista de 1976 a Antonio Fernando Andrade Prado e Luis Fábio Tartuce, Waldemar Belisário contou o ocorrido

> Um dia uma senhora[239] veio me procurar para dizer que o professor Bardi queria fazer uma exposição retrospectiva no Museu de Arte São Paulo Chateaubriand na Avenida Paulista. Foi então que recorri ao meu amigo Nando (Prado) que tem conhecimento de arte e sabe o que é bom em pintura. Ele cedeu os quadros para a exposição junto com outras pessoas e pude então fazer a retrospectiva.

O diretor do MASP e Luis Ossaka foram visitar Waldemar Belisário em Ilhabela onde o encotraram em seu ateliê na Rua Irene Barbosa no. 69. A mostra aconteceu em maio de 1975 no MASP.

Que motivos teriam levado Bardi, conhecedor dos maiores acervos e das obras de significativo valor no mundo artístico e financeiro, a reconhecer estes artistas esquecidos pela

[238] Idem.
[239] Mazza Ribeiro dos Santos intermediou esse encontro. Ela, apaixonada pelas artes e proprietária de um dos recantos mais belos de Ilhabela, pôde ocupar o vértice desse triângulo de sociabilidade entre o diretor do Masp e o artista. Mazza trazia para si a responsabilidade de aproximá-los. Entrevista de Maria Clara Quilici e de Manuel Ribeiro dos Santos concedida à autora. Ilhabela, dezembro de 2005.

historiografia das artes?

Num primeiro momento, pensou-se na existência de uma uma arte produzida por pellizzaris, simiones, borgheses, perissinotos, zorlinis em território distante do país de origem, embora alguns tenham nascido no Brasil, aqui desenvolvendo uma poética nostálgica.

Depois, na história da cultura italiana reavivada nas regiões periféricas da cidade de São Paulo, como um novo foco poético de preservação da memória de imigrantes residentes nas proximidades das fábricas onde trabalhavam pela oferta de locação barata.

Longe de enunciar um sofisma na seqüência lógica deste pensamento, firmou-se a presença de raizes ítalo-brasileiras na produção desses artistas cujo gênero de pintura fez-se reconhecer por Bardi.

A formação do acervo no MASP foi fruto de uma rede de sociabilidade construída entre o eixo artístico do museu e a sociedade paulista.

Para atingir os seus propósitos, Chateaubriand e Pietro Maria Bardi estabeleceram uma relação triangular com a elite paulista a fim de mobilizarem a sociedade para as doações para o acervo. Diversas foram as formas de doação. Entre elas, Fernando Morais como biógrafo do fundador do MASP sobre um artigo publicado no jornal italiano *Corriere della Sera* reproduziu suscintamente o modo "curto e grosso" utilizado por Assis Chataeubriand para levantar dinheiro:

> No final do jantar e dos discursos oficiais, Assis, que esteve, curiosa exceção, o tempo todo quieto e sentado, levantou-se e pediu a palavra. O proprietário da maior cadeia sul-americana de jornais foi breve, explícito e violento, manifestando ainda uma vez a personalidade que, além de lhe trazer novos amigos, trouxe-lhe também muitos inimigos:
> - Senhores: nós falamos, fazemos excelentes negócios e ganhamos muito dinheiro. Muito bem. Mas só isto não basta. O Museu de Arte de São Paulo precisa de novas aquisições. Um museu não é uma coisa que se faça e depois se deixe dormir. Até agora gastamos sete milhões de dólares nele. Mas é preciso mais dinheiro, é preciso continuar a obra. Assim, você (e disse um nome) vai dar-me três milhões de cruzeiros. Você (disse outro nome, apontando o dedo para o peito de um senhor), me dá dez, você me dá cinco, você sete...
> (...)
> No total teremos aqui mais meio milhão de dólares para pagar um Ticiano que me foi oferecido em Nova York.[240]

[240] Fernado Morais, *Chato: o Rei do Brasil, A Vida de Assis Chateaubriand.* São Paulo, Cia das Letras, 1994, p. 486.

Entre tantos exemplos das agressivas conquistas de Chateaubriand, há um que se articula com Belisário por meio de um triângulo de sociabilidade. Trata-se da família do paulista Antonio Joaquim de Moura Andrade. Os relatos dos documentos que hoje pertencem ao seu neto Antonio Fernando Andrade Prado[241] resumem os acontecimentos.

> (...) O relacionamento de Belisário com meu avô deu-se nos anos quarenta e cinqüenta porquanto Waldemar e Celina iam amiúde a Bebedouro visitar os familiares e ficavam hospedados na sede da fazenda. Disse-me Waldemar que algumas vezes viajou de avião com meu avô Andrade no comando da aeronave.
> Waldemar pintava quadros e paisagens nas fazendas, haja vista os dois "estudos" que possuo, um da *Colheita do Feijão* e outro do *Terreirão*, pintados na fazenda Santa Cruz. Há outro: *Colheita do Arroz* e, se bem me lembro, deve ser de minha irmã. São pinturas de rápidas pinceladas, "estudos" como dizia ele, que transmitem grande movimento e expressão. Creio que podem existir muitos outros trabalhos lá executados, que desconheço.
> Outro fato que nos aproximou foi o relacionamento que o Waldemar

F:32 - Moura de Andrade e o quadro de Eduard Manet.

F:33 - MANET, E.. *M. Pertuiset.* O/t 150x170 cm. Coleção MASP. Foto: Luis Hossaka.

> teve, quando solteiro, nos primórdios, com o Dr. Estanislau do Amaral, pai de Tarsila. (...)
> Ocorre que o Dr. Estanislau do Amaral tinha ligações com a família de minha avó paterna, Avelina Nogueira. Todos eles eram de Capivari-SP, que outrora fora distrito de Campinas, onde ainda subsistem os bairros dos "Amaraés", "Souzas", "Nogueira" etc., (...)
>
> Aproveito o ensejo para enviar os documentos referentes à obra de Edouard Manet, denominada *Portrait de Monsieur Pertuiset, le Chasseur de Lions*, pintada em 1881. Consta que esse quadro foi doado por meu avô Antonio Joaquim de Moura Andrade, em 1950, por ocasião da organização do Museu de Arte de São Paulo – MASP, pelo Sr. Chateaubriand, de quem era amigo.

[241] Carta de Antonio Fernando Andrade Prado endereçada à autora. Nova Andradina – MS, 03 de dezembro de 2004.

Antonio Joaquim de Moura Andrade[242] foi um dos paulistas que contribuiu para o desenvolvimento cultural na cidade de São Paulo não apenas pela sua doação em 1950 da obra *Portrait de Monsieur Pertuiset – le Chasseur de Lions*[243], 58-3/4 X 66- 3/4 de Edouard Manet[244], adquirida pelas mãos de Sr. Walter J. Leary da M. Knoedler & Co. Inc., New York, mas, sobretudo pelas cidades por ele implantadas: Andradina, Nova Andradina e Águas de São Pedro. Moura Andrade construiu também uma teia de relações abarcando figuras como Assis Chateaubriand e Waldemar Belisário, cuja amizade, seu neto Antonio Fernando deu continuidade.

Prado conheceu o pintor Belisário em Ilhabela conforme explicou nas correspondências:

> Meu relacionamento com o Waldemar Belisário Pellizzari iniciou-se em 1966, em Ilhabela, quando eu, jovem piloto, levava turistas de avião, geralmente a partir de São Paulo, utilizando-me da curta pista de pouso da ilha.
> Conheci o Waldemar Belisário através do então meu amigo Geraldo Junqueira (Geraldo Augusto Procópio da Cunha Diniz Junqueira), que pela segunda vez fora eleito prefeito daquela estância balneária, e que, por ser pessoa sensível e instruída, passou a prestigiar os ofícios e artes e, com isso, os artistas e artesãos da ilha, dentre os quais o formidável Waldemar Belisário.
> Logo no princípio houve grande empatia entre o Waldemar e eu, não obstante ser o Waldemar homem arredio e um tanto "desconfiado". Características essas talvez sedimentadas através dos anos, como conseqüência das investidas de turistas, curiosos e especuladores.
> A explicação para nossa rápida aproximação, que evoluiu em amizade, deve-se ao fato de, a esposa do Waldemar, Celina Guimarães (Pellizzari de casada) ser irmã de Célia Guimarães (Albuquerque) a qual era espo-

[242] Antonio Joaquim de Moura Andrade (nasceu em 22 de dezembro de 1889, na Espraiada do Varjão, freguesia de Brotas, no Estado de São Paulo e morreu em 8 de fevereiro de 1962). Filho dos sitiantes Joaquim Theodoro de Andrade e Maria Julia das Dores Andrade. Em 1913 criou a Collettes, Moura, Andrade e Cia., comércio de cereais, juntamente com seus sócios Seraphim Collettes e Guilherme Moura. Já em 1914 com o aumento da demanda para a exportação inicia sua carreira como comissário de café. Com a saída de seus sócios e a entrada de seu irmão caçula Octávio passam a assinar e conservar o sobrenome Moura, e dessa forma homenagear o amigo Guilherme Moura. Apaixonado pelos meios modernos de comunicação - (rádio e aeroplano) - empenhou-se ao lado de Assis Chateaubriand numa campanha que culminou com a solidificação da Aviação Civil no país. Cf. Folheto "Biografia de um Pioneiro" Antonio Joaquim de Moura Andrade. Nova Andradina 26 anos. 1958 – 1984.

[243] A obra de Manet compõe uma das *Cem Maravilhas* que prestigia o acervo do MASP .

[244] O Senhor Pertuiset, Caçador de Leões. Óleo sobre tela, 150X 170 cm. Inscrições: assinado embaixo, à esquerda, sobre o tronco da árvore: "**Manet/ 1881**". Inventário: 79. Entrada no acervo: 1950. Atribuições inventariais: Manet. Proveniência: Coleção E. Pertuiset, Paris (até 1888); Wildenstein, N. Y. Obra recentemente restaurada com resultados excelentes. Eugéne Pertuiset era um bem conhecido colecionador e comerciante de arte e de armas, além de amante da caça ao leão e das *soirées* chez Tortoni. Amigo e admirador de Manet, Pertuiset adquire a décima obra do pintor para sua coleção. Criticado no salão de 1881 pelo escritor e critico Huysmans. Recebe uma medalha de valor secundário que lhe garante o ingresso automático nos salões sucessivos. A obra oscila entre uma paródia do romantismo no estilo das caçadas ao Leão de Delacroix e uma sátira ao exotismo. As vestes bávaras de caçador de javalis e a pose ridícula de Pertuiset, a lembrar o Tartarin de Tarascon de Afonse Daudet. A insinuação ao ridículo é traduzida por Manet como um efeito sutil. Ao fundo do quadro o tom violeta Eugênia Gorini Esmeraldo, Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Silvia Miranda. Fotografias de Luiz Hossaka, Roberto Neves. Ed. Masp. São Paulo.

> sa de Auromir Albuquerque que fora gerente das fazendas Santa Cruz e Piratininga, em Bebedouro_SP, fazendas essas de propriedade de meu avô do lado materno, Antonio Joaquim de Moura Andrade. Eram todos eles naturais de Brotas-SP, terra natal de meu avô.[245]

Este comentário do neto de Moura Andrade encontrou respaldo em outra carta datada de 16 de maio de 1955 proveniente de Dona Carminha Guimarães, sogra de Belisário, endereçada a Celina Guimarães Pellizzari

> (...)
> Eles estão muito felizes (Auro e Célia), pois que, tendo sido vendida a fazenda, e repartida em lotes, foram-lhes doados, pelo Sr. Andrade, 40 alqueires de terras, com a sede, cocheira, serraria e 17.000 pés de café, tudo avaliado em 3.000.000,00 de cruzeiros.
> Porque você não tira uma licença para dar um passeio aqui com o Walde? Ficaríamos muito contentes si viessem.
> Reiterando-lhe meus votos de muita felicidade, bem como ao Waldo, termino esta enviando um afetuoso abraço a ele. Beija-a sua mamãe, que muito lhe quer,
>
> Carminha

O casal Albuquerque e seus familiares selaram uma relação de respeito e reconhecimento pelo seu benfeitor Antonio Joaquim de Moura Andrade. Esse fato foi significativo no fortalecimento da amizade entre Antonio Fernando e Waldemar Belisário.

No círculo de sociabilidade existente entre as famílias da aristocracia paulista foram criados triângulos de sociabilidade também entre os familiares da pintora Tarsila do Amaral conforme esclareceu uma vez mais, a carta de Andrade Prado que revelou a existência de um

> relacionamento que o Waldemar teve, quando solteiro, nos primórdios, com o Dr Estanislau do Amaral, pai de Tarsila, em São Paulo. Ocorre que o Dr. Estanislau do Amaral tinha ligações com a minha avó paterna, Avelina Nogueira. Todos eles eram de Capivari – SP, que outrora fora distrito de Campinas, onde ainda subsistem os bairros dos “Amarés”, “Souzas”, “Nogueira”, etc..[246]

D. Avelina Nogueira do Prado era prima de Osório Aguiar de Souza, pai de D. Liloca (Alice Carmem de Souza). Licoca era cunhada de Tarsila do Amaral. Uma vez mais o triângulo de sociabilidade além de estabelecer as relações existentes entre as famílias Prado e Amaral facilitaram o entendimento do ponto de tangência do pintor Belisário no círculo da elite paulista.

> Esse parentesco entre a família Prado e minha mãe Aguiar Souza constrói uma teia de famílias paulistas que mais parece uma confraria, no bom sentido da palavra. Hoje eu moro no sítio remanescente da Fazenda São Jerônimo que pertenceu ao meu avô José Estanislau do Amaral,

---

[245] Carta de Prado endereçada à autora. Nova Andradina – MS, 3 de dezembro de 2004.
[246] Idem.

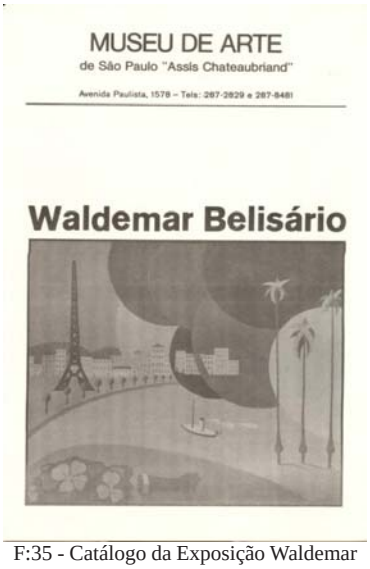
> pai de Tarsila. A fazenda foi desmembrada em quatro e, a Chácara Santo Antônio, onde estamos encontra-se justamente no Bairro Genoveva em homenagem a bisavó por parte de D. Liloca, minha mãe.[247]

Os laços de sociabilidade construídos entre os Andrade e o pintor foram reforçados no cenário artístico do MASP[248], em 1975, ocasião da homenagem de PM Bardi ao pintor que reuniu diversos quadros de propriedade da família Moura Andrade.

A homenagem a Waldemar Belisário em 1975.

F:34 - Convite. Arquivo MASP.

O Grupo Itaú,[249] um dos maiores incentivadores das atividades do Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand, exerceu na cidade paulista por meio de seu presidente o engenheiro Olavo Egydio Setubal, liderança empresarial e dupla função política e cultural. Política pela indicação ao cargo de prefeito da cidade de São Paulo e cultural por deter os recursos econômicos necessários ao mecenato das artes na cidade paulista.



F:35 - Catálogo da Exposição Waldemar Belisário. Arquivo MASP.

No entanto, as tentativas de patrocínio para o evento da mostra em homenagem ao pintor Waldemar Belisário com o Banco Itaú não se realizaram, restringindo o catálogo à simplicidade de duas folhas em formato A4 divididas ao meio.

Na primeira página constou o nome, endereço e telefone do Museu e o nome de Waldemar Belisário juntamente com a

[247] Entrevista de Guilherme Augusto do Amaral concedida à autora. Mombuca, 07 de maio de 2006.
Nota: o advogado Guilherme Augusto do Amaral e sua irmã Helena do Amaral Galvão Bueno são filhos de D. Alice Carmem de Souza (Liloca) e de Miltom Estanislau do Amaral, irmão de Tarsila do Amaral.

[248] No mesmo ano de 1975, o Grupo Itaú exercia em São Paulo, por intermédio do engenheiro Olavo Egydio Setubal, além da liderança empresarial, essa dupla função política e cultural. Política pela indicação ao cargo de prefeito da cidade de São Paulo e cultural por deter o poder econômico equivalente a função de "mecenas" das artes, especificamente, no Museu Assis Chateaubriand.

[249] O Banco Itaú inaugurou a primeira unidade das Itaú galerias em 1971 comprometendo-se com a arte como forma de participação no capital cultural da cidade. Em 1985 fez uma exposiçào no MASP com parte de seu acervo acompanhada da publicação de seu livro catálogo *100 Obras Itaú*. Em 1987 o grupo de empresas das quais faz parte o Banco Itaú, mais conhecida por Itaúsa (Investimentos Itaú S.A.) criou o *Instituto Cultural Itaú*. Desde então o MASP e outras instituições que se beneficiavam com o patrocínio do banco perderam parte significativa dos patrocínios.

reprodução de seu quadro *Sonho* (1929). No verso, o nome de Waldemar Belisário, a data de 8 a 31 de maio de 1975, a biografia do pintor e a relação dos parceiros do MASP: Governo do ESP, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, Prefeitura do MSP, Secretaria Municipal de Cultura.

Entre as obras selecionadas para o catálogo encontram-se *Sonho* (1929), *Mutirão* (1961), *Guarujá* (1935) e *Auto Retrato* (1952).

Sonho foi contemplado pela crítica de Geraldo Ferraz publicada em 1929 no Diário da Noite, com a seguinte descrição:

> (...) um brasileiro que quer ir a Paris e sonha – sonho de brasileiro que nem nós todos temos. E aparecem a yara, a torre Eiffel simbólica, casas e árvores standardizadas conforme as leis do moderno urbanismo. O mar redondo e um navio fazendo a travessia. A chaminé soltando para traz lágrimas de fumaça de pura saudade. Do lado de cá ainda aparece um pedaço da terra natal, verde-lindo, e os coqueiros longos puxados para cima. Por tudo um mundo de nuvens coloridas de todas as cores da palheta. Um silêncio danado no calor meridiano. Sonho de brasileiro.

No banho do *Guarujá*, Belisário pintou a ilha no centro da tela circunscrita pelas linhas alongadas dos coqueiros sugerindo um núcleo supérfluo próprio de uma classe intocável e isolada pelas águas do mar.

No *Mutirão* Waldemar Belisário contemplou o trabalho coletivo, unindo diferentes grupos por solidariedade. Agrupou as mulheres no primeiro plano do quadro e os homens na lida mais afastados. Para Waldemar Belisário essa pintura reproduz o

> mutirão que retrata um hábito muito comum de Ilhabela. Não a vila central, mas os bairros afastados da ilha. A casa do caiçara está caindo. Ali nasceram quatro, cinco filhos, a prole atual, então ele convida os compadres para construir uma casinha maior. Ele chama isso de mutirão. Todos colaboram. Essa cena dura vários sábados e domingos até a construção total. Depois ele derruba a casa velha e fica morando na nova.[250]

Auto-Retrato revela sua força no traçado provocador. A repetição da imagem de contorno formatadas por linhas levemente geométricas criam a ilusão da diversidade interna no entorno de seu próprio eixo. Traduz a idéia plural de sua criação na diversidade de estilos presentes em sua pintura.

---

[250] Cf. Entrevista de Waldemar Belisário concedida à Tv Cultura. São Paulo, maio de 1975.

Em 1952, quando pintou esse quadro, Waldemar Belisário[251] morava na Vila Helena, bairro de São Paulo. Usou dois espelhos, sendo um do seu guarda-roupa e outro pequeno para fazer inicialmente um estudo a crayon, depois pintou a tela.

A força interna dessa obra serviu de "fonte de inspiração" a Aluisio Magalhães, responsável pelo desenho de uma nota de quinhentos cruzeiros[252] impressa pela Casa da Moeda do Brasil em comemoração ao sesquicentenário da Independência do Brasil por ocasião do lançamento da primeira cédula comemorativa do Brasil[253]

Esse acontecimento ocorrido em 1972 ressurgiu na imprensa por ocasião da retrospectiva do artista no MASP. "Uma vida dedicada à natureza" de Ivo Zanini esclareceu a "coincidência" entre a cédula e o quadro de Waldemar Belisário.

> (...) O artista então confirma a semelhança, porém nunca deu maior importância ao fato. O autor da ilustração, o também já falecido Aluisio Magalhães explicou desconhecer tal transcrição, pois para realizar o trabalho baseara-se em diversos tipos e de origens diversas que habitam o Brasil.[254]

F:36 - Composição obra-cédula-escrito de Celina Pellizzari.
Recortes Celina Pellizzari: fotografia do auto-retrato e bilhete.

De acordo com Waldemar Belisário, "as três figuras, a partir da direita, reproduzidas nas notas de quinhentos cruzeiros, foram inspiradas em três figuras de seu auto-retrato: os três rostos que se vêem de frente, menos o perfil da direita."[255]

"Um plágio escandaloso", disse o advogado que propôs processar a casa da moeda e o artista que desenhou a nota de Cr$500,00, dizia o artigo publicado em 1 de setembro de 1975

---

[251] Pasta e recortes Waldemar Belisário. Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
[252] "no anverso da cédula de quinhentos cruzeiros, retrata-se a evolução étnica brasileira e, no reverso, seqüência de cartas histórico-geográficas – Descobrimento, Comércio, Colonização, Indepemdência; e Integração do Brasil. (...) Sesquicentenário da Independência. A comemoração do 150º. Aniversário da Independência do Brasil ensejou o lançamento da primeira cédula comemorativa do Brasil, ao lado das moedas. Deu oportunidade, também a inauguração do Museu de Valores do Banco Central, no Rio de Janeiro". Cf. *O Museu de Valores do Banco Central do Brasil.* São Paulo: Banco Safra, 1988. pp. 290 – 291.
[253] Idem, p. 290.
[254] Ivo Zanini. "Uma vida dedicada à natureza". Folha de São Paulo, 14 de março de 1983. p. 19.
[255] Pasta e recortes Waldemar Belisário. Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

no Jornal da Tarde. No entanto, o articulista esclarece que o pintor Belisário não aceitou a ajuda do profissional alegando dois motivos:

1. não queria que nada perturbasse sua vida tranqüila, nada deveria quebrar a magia de sua produção artística.

2. como bom brasileiro, preferia optar pela idéia de que prestara um serviço ao país, mesmo que tenha sido "indiretamente".

O ex-empregado de Belisário, Faustino Silva Miranda, morador de Ilhabela, trabalhou na década de 70 para o casal Pellizzari na mesma época em que saiu a cédula de 500 cruzeiros. Em suas declarações Faustino disse guardar de Waldemar Belisário as melhores recordações e gratidão por ter aprendido hidráulica, carpintaria, pintura e todos os ofícios com o pintor. Esse aprendizado garantiu-lhe a posição respeitável de mestre de obras. Faustino disse que Belisário

> havia pintado o quadro e várias pessoas vieram comprar esse quadro. Ele não vendia. Aí ele fez uma cópia. Antes de sair essa nota de quinhentos cruzeiros veio um Maluf que comprou esse quadro por um preço alto. Na época Belisário conseguiu comprar uma Brasília nova. Era o carro do ano que saiu. Passado um tempo, ele falou: filho dá uma chegada aqui. Ele mostrou a nota de 500 cruzeiros. Lá estava o quadro dele. Aí veio um jornalista e saiu toda essa história no jornal. Antes de entregar esse quadro ele decidiu fazer uma cópia do quadro. O Nando (Antonio Fernando Andrade Prado) também teve um acidente e o advogado também não conseguiu fazer nada porque a saúde de Waldemar Belisário foi piorando e ficou tudo por isso mesmo. Esse quadro foi para o Rio de Janeiro e a cópia foi para a casa de uma cunhada de D. Celina que tentou reavivar essa história, mas não conseguiu nada.[256]

No âmbito do Museu de Arte São Paulo, Pietro Maria Bardi que por atos contínuos de dedicação às artes e combativos aos olhares cegos, incomodou a todos ao questionar

> por que a universidade, os críticos, os pesquisadores não entrevistam o Belisário, o Borguese e tantos outros pintores esquecidos das nossas artes? Por que não se faz a revisão de 22 e do nosso modernismo? Expondo-os, atraindo as visitas do público para os belisários, borgheses, perissinotos, simeones, zorlinis e tantos outros, acho que o museu de arte paga um pouco do que São Paulo deve a eles todos, que lutaram pela cultura do país e foram desumanamente esquecidos.[257]

Posicionando-se a favor desses pintores, Bardi reconheceu Waldemar Belisário no circuito da arte paulista. O registro desse ato de consagração fez-se com o comparecimento da

---

[256] Entrevista de Faustino Silva Miranda concedida à autora. Ilhabela, dezembro de 2005.
[257] Pietro Maria Bardi no caderno especial da Folha Ilustrada da *Folha de São Paulo.* .São Paulo, 29 de junho de 1975.

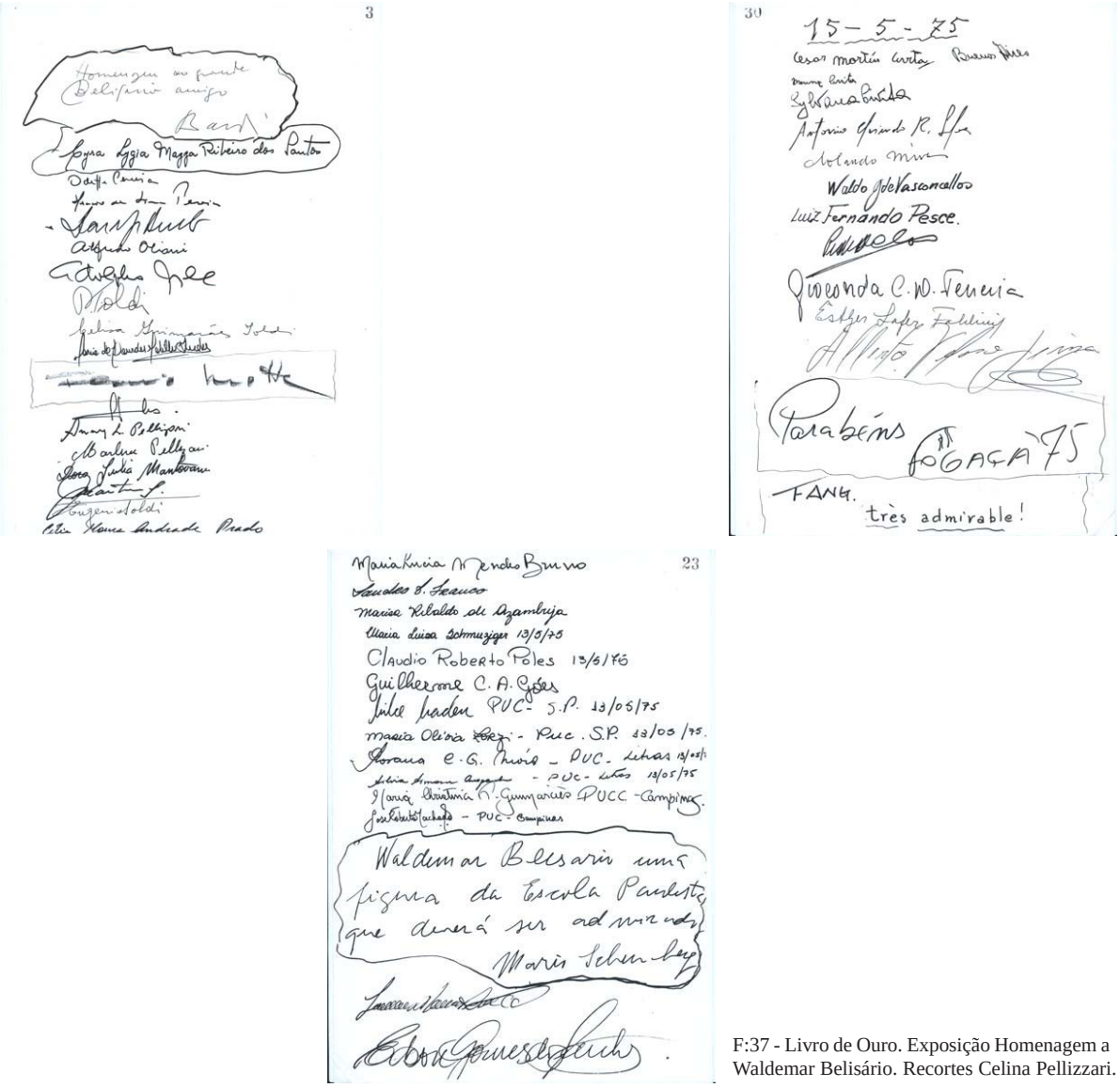
sociedade civil e política, da imprensa, de familiares e amigos que marcaram suas presenças escrevendo no “livro de ouro”:

> “Homenagem ao grande Belisário.
> Amigo Bardi”

Na seqüência, Cyra Mazza Ribeiro dos Santos responsável pelo contato entre Bardi e Belisário assinou o livro abrindo o registro de amigos como Volpi, Charoux, Fang, Hugo Adami, Niobe Xandó, Maria Bonomi, Aracy Amaral e outros representantes das artes.

> “Waldemar Belisário
> uma figura da Escola Paulista que deverá ser admirado.
> Mário Schemberg”

> “Waldemar Belisário um dos artistas que fez a arte brasileira, a verdadeira arte que muitos novos estão a procura. Resta, porém que esta nova geração “descubra” este artista que começa a se mostrar a um público ansioso por instrução artística. Waldemar deu o seu recado, vamos entendê-lo.



F:37 - Livro de Ouro. Exposição Homenagem a Waldemar Belisário. Recortes Celina Pellizzari.

Dois meses após o início da exposição, aos 8 de junho de 1975, a título de despedida, sua esposa encerrou as mensagens reafirmando a admiração e o apoio dispensados ao marido durante a existência de vida comum.

> "Felicitações e até a próxima, com a mais incisiva comunicação, dada a excelência de sua vigorosa obra. Sua companheira, admiradora, amiga de todas as horas,
>
> Celina."

O ambiente Artístico de Ilhabela teve em Waldemar Belisário o primeiro artista plástico radicado seguido de outros artistas como Rafael Desimone, Fernando Odriozola, Yraê Aranha, Durval Palermo e Jannik, representantes do grupo que chegou ao município no final dos anos 1960, salvo Yraê Aranha, domiciliado em 1958.

Aranha e Waldemar Belisário participaram do mesmo núcleo aristocrático paulista, o primeiro pela amizade com a família de Warchavchik e o pintor com a família Amaral. Assim recordaram a infância de Yraê na casa do arquiteto Warchavchik[258] num clima de constantes festas, onde a música tinha seu espaço garantido ao lado da pintura. O arquiteto ocupou importante posição na vanguarda modernista desde sua chegada no Brasil, em 1923, defendendo estilos adaptados à funcionalidade.

Segundo as lembranças de Yraê Aranha

> Houve uma festa na casa do Warchavchik que decidiu apresentar um esquete. Eu fazia o papel de estátua em cima de um pedestal com uma saia e todo pintado de branco. Tomava parte da festinha particular Lenita Alves Lima. Eu tinha 13 anos ou 11 anos. Eu era incoviniente, me mexia nas horas mais incovinientes.
> Eu cresci no meio daquela ambientação de Miná Klabin (mulher de Warchavchik e cunhada de Lasar Segal) pois eu era amigo do Ilia. Lá todos cantavam e pintavam. Foi uma época interessante. Warchavchik gostava de fotografia e ele tinha um laboratório de fotografia. Segal estava sempre presente. Cresci sem saber direito o que era importante, o que era natural. Tudo fazia parte de uma composição ética e estética.[259]

Considerado pelo grupo de artistas de Ilhabela, segundo Yraê Aranha, como modelo de vanguarda, Waldemar Belisário participou das exposições realizadas sob a iniciativa do Prefeito

---

[258] Um interessante e único anúncio publicado no jornal do SPAM que funcionava no Palacete Campinas na Praça da República sob a direção de Mário de Andrade e de Alcantara Machado: "quem diz Warchawvchik erra na pronúncia mas acerta no arquiteto".
[259] entrevista de Yraê Aranha concedida à autora. Ilhabela, dezembro de 2005.

Geraldo Junqueira em 1968, depois como artista convidado sob a orientação de outros prefeitos, e, por iniciativas dos próprios artistas até o seu falecimento em 1983. O *Salão de Artes Plásticas* recebeu o nome de *Waldemar Belisário* como homenagem póstuma ao pintor.

O cenário desse espaço gerador de contínuas expressões do circuito artístico dessa instância balneária deve-se a artistas nativos como o pintor Giba Pina.[260] Ainda menino corria atrás dos pintores que apareciam em Ilhabela com seus cavaletes em busca de paisagens paradisíacas para carregar suas maletas em troca de um pouco de tinta para poder pintar. "Esse era o meu maior prêmio"confessou Pina.

O primeiro ateliê de Ilhabela foi do nativo Giba Pina numa sala cedida pelo médico da cidade Dr. Castilho.

> Tinha uma mesa lindíssima daquelas antigas cheias de gavetões. Nessa mesa você pode trabalhar, disse ele. Lá eu guardava as tintas. Tinha umas prateleiras, eu guardava as minhas coisas, e então comecei a trabalhar. Aí o Jannik chegou na Ilha, ficou lá no *pear* era uma pensão, alugavam quartos. Chegou em 68.[261]

Os artistas radicados foram se formando no entorno desse artista nativo, pois sua irmã casou-se com o arquiteto e artista plástico argentino Rafael Desimone. A amizade entre eles contribuiu para uma crescente produção de qualidade artística.

> Convidei para irem até o ateliê na pracinha ao lado da igreja. Rafael quando chegou lá ficou doido. Como pode um cara numa ilha primitiva dessa estar fazendo um desenho tão nobre deste bico de pena. Eu fazia bico de pena.
> (...)
> Em seguida chegou o Odriozola. O Fernando Silva trouxe o Odriozola pra cá. Aí foi uma maravilha pra mim. Mesmo porque o Rafael quando chegou aqui era um grande desenhista. Na pintura ainda não estava bem. Daí eu e Odriozola tirávamos uma da cara dele. Odriozola gozava até do Belisário. Fernando conseguiu com o Luis Carlos do Bazar São Paulo, lembra? Isso aqui era uma casa que Odrizola alugou e montou o ateliê aqui. Pra mim foi tudo. Eu vivia aqui ao lado. 48 horas por dia eu estava aqui com Odriozola. Trabalhando e estudando com ele aqui. Aí então tudo bem. Aí começamos concentrar o pessoal no ateliê. O Rafael era arquiteto e foi trabalhar pro Yraê. Rafael que fazia os desenhos das grandes casas que tem por aí.[262]

Segundo Giba Pina, foi o prefeito Geraldo Junqueira – suscetível à concentração de artistas na cidade – que ofereceu seu apoio a esses pintores durante um jantar espanhol, regado a vinho, na casa de Odriozola.

---

[260] Entrevista do artista plástico Giba Pina concedida à autora. Ilhabela, dezembro de 2005.
[261] Idem.
[262] Ibidem.

Assim os artistas conseguiram um espaço na vila para exposições permanentes. Além disso, esses artistas plásticos sonhavam com um museu e aulas de pintura para as crianças nas escolas. Mas as pressões políticas não permitiram a continuidade do grupo e... veio a decadência.

O grupo caracterizou-se como um grupo contemporâneo, pois sua principal influência estava ligada a Odriozola.

> Odriozola era contemporâneo. Não gostava do que não era contemporâneo. Ele achava que eu era contemporâneo. Os traços, a técnica tudo que eu fazia era sobre a influência do Odriozola. Decidimos trazer o Belisário para o nosso meio só para não ficar chato. Eu nunca fui aluno dele. Eu fui aluno da D. Celina. Ela dava aula de artes no Grupo. Eu já desenhava desde os 7 anos de idade e todo dia agradeço a Deus essa benfeitoria que ele fez pra mim. Eu só sei fazer isso. Era nessa idade que eu carregava a maletinha dos artistas, eu queria ganhar tinta porque meu pai não podia comprar tinta. Em relação ao Belisário ele não pintou a congada *in loco*. Quando ele pintou a congada ele fotografou. Eu? Agora dou aula.

De modo geral, as exposições aconteceram anualmente com o apoio da prefeitura, salvo exceções das quais não se tem conhecimento dos motivos, a não ser a má vontade política. Essa mobilização propiciou, sem dúvida, uma leva de pintores e escultores, com representativa produção artística local. O destaque maior cabe ao empenho e dedicação de duas gerações da família Pina, constituída por reconhecidos artistas plásticos como Gilmar Pina.

Mas a vida artística não se restringiu às exposições. O casal Celina e Belisário participou de atividades outras que marcaram época na cidade. Tratava-se, segundo Gessy de Moura Alves,[263] de entretenimentos musicais e teatrais.

F:38 - Ateliê de Waldemar Belisário em Ilhabela.

[263] Entrevista de Gessy de Moura Alves concedida à autora. Ilhabela, dezembro de 2005.

> D. Celina era professora de canto orfeônico, por sinal a minha professora desde os 8 anos de idade. Seu Waldemar era amigo de meu pai porque a minha mãe era a professora e lecionava com a D. Celina. Waldemar pintava o cenário para o nosso palco de teatro. Dançávamos o Danúbio Azul, Vozes da Primavera. Eu tinha castanholas. Meu companheiro de palco era o Paulinho Ribeiro e outras colegas. Cada cenário era pintado pelo seu Waldemar Belisário e quem fazia o jogo de luz, se era luar, então era o meu pai que fazia junto com ele. Eram muito amigos. E como D. Celina foi professora por muitos anos, e ele também fazia tudo pelo caiçara, então foi dado o nome do Colégio Waldemar Belisário e nós fizemos a inauguração com o coral que mais tarde levou o nome dela. Coral Celina Pellizzari. Essa é a historinha que eu posso contar. Fica com você a minha poesia.[264]

Em 1984, depois do falecimento do pintor Waldemar Belisário, a *E.E. P.G. Agrupada do Itagassú*, cujas obras foram iniciadas pelo prefeito Eurípides da Silva Ferreira e, concluídas por Gilson Tangerino Franciscone, recebeu o nome de *E.E. Waldemar Belisário*.

Com o falecimento da viúva de Waldemar Belisário, o salão ocupou-se de uma retrospectiva do pintor. Desse modo a Secretaria da Cultura entendeu homenagear Celina Guimarães Pellizzari em sua incansável luta a favor das artes e da memória do pintor Belisário, esperançosa de um dia colocar o marido no circuito artístico das belas artes da capital paulista, tão saudosa da vida comum ao lado de Belisário. Do casal ainda restam poucos escritos que demonstram a estreita relação entre vida e obra propiciada pela criação artística conquistada por relações de afeto.

> "Celina querida,
> "não sei se eu soube amar, mas o que sei é que durante os trinta e quatro anos que vivemos juntos você foi o meu único e verdadeiro bem.
> Waldemar.
> Ilhabela, 16 de maio de 1971."

No mesmo bilhete, seis anos após, Belisário escreveu:

> "Confirmo em dobro.
> Ilhabela, 14 de setembro de 1977.'

No pensamento de Goethe in *Apotheose dês Künstlers* "o que um homem bom pode alcançar não se alcança no espaço apertado da vida. Por isso continua vivendo também após a morte e é tão eficaz como quando vivia."

A Fundação Arte e Cultura de Ilhabela reuniu um total de 20 óleos sobre tela para a

---

[264] Estrofe da poesia Ilhabela de Gessy de Moura Alves, 1982.
Ilhabela és formosa
Ao pôr-do-sol ou ao luar
Como um presépio armado
Entre as montanhas e o mar.

mostra retrospectiva do artista em 30 de setembro a 15 de outubro de 2000, o que demonstrou, uma certa continuidade da ação de 1968 do prefeito Geraldo Junqueira. Essa mostra esteve sob a responsabilidade da Secretaria da Cultura, cargo ocupado por Yole Pierro na gestão do prefeito Manoel Marcos de Jesus Ferreira, filho do prefeito Eurípides da Silva Ferreira que iniciara as obras da E.E. Waldemar Belisário.

A *Associação Paulista de Belas Artes* (APBA) criada, em 1942, nas dependências do Bar e Restaurante *Ao Franciscano* na Rua Líbero Badaró, por um grupo de artistas liderados por Torquato Bassi, reconhece a *Sociedade Paulista de Bellas Artes* constituída para organizar a *I Exposição Geral de Belas Artes* (1922) como a primeira da série de suas exposições. Como um dos membros dessa Sociedade Paulista de Belas Artes, Waldemar Belisário foi legitimado no âmbito da APBA, em 2005, pelo presidente José Carlos Acerbi que lhe prestou homenagem póstuma pelos 110 anos de nascimento instituindo para o *Salão dos Associados Alunos da APBA* o Prêmio Waldemar Belisário Pellizzari.

Cronologia

1890

Fortunata Bicego e Antonio Pellizzari, natos de Valdagno, na região de Vicenza, norte da Itália imigram para o Brasil.

1895

Waldemar Belisário, o primeiro filho do casal Pellizzari, nasce no dia 20 de setembro na casa da Família Amaral na Rua Visconde. É batisado por Lídia e José Estanislau do Amaral, pais de Tarsila do Amaral.

1902

A família Pellizzari viaja para a Itália. Não se tem certeza do ano, mas sabe-se que Waldemar Belisário tinha 7/8 anos de idade.

1906

Trabalha como operário no Cotonifício Crespi ao lado de sua mãe.

1910

Viaja sozinho para a Europa no navio "Province". Procura seus parentes em Marselha que tinham uma indústria de cosméticos. Depois segue para a Itália passando por Ventimiglia, Gênova, Milão, Vicenza e Verona onde se hospeda na casa de um tio corola e míope que o obrigava a trabalhar na marcenaria durante o dia e a ler a vida de Santo Antonio, durante as primeiras horas da noite.

Trabalha numa fábrica que fazia colunas torneadas para Veneza.

Em Pádua faz parte de uma sociedade de rapazes. Inscreve-se na Faculdade Bellini que, a cada 3 meses organizava uma excursão. A primeira foi para o Piemonte. A segunda foi para a Áustria e Cortina D'Ampezzo. A terceira nas proximidades da região de Recuoaro.

Entra em contato com a arte e inicia os seus primeiros desenhos.

1914

Ameaçado de servir num arsenal de guerra para lixar canhões em Verona, retorna ao Brasil graças a intervenção de um amigo em Verona que lhe consegue um passe livre com o

cônsul brasileiro em Gênova. A passagem foi presente de seu tio Giuseppe Bicego.

Encontra a família morando em Atibaia próximo a Bragança. Trabalha na obra de restauro do altar da Igreja para ajudar o pai.

1915

A família volta a viver em São Paulo na Rua Taquary, 13. Estuda desenho na escola Benjamin Constant.

1916

Participa no Rio de Janeiro da XXIII Exposição Geral de Belas Artes com o quadro *Laranjas e Cobre*. Apresenta-se usando o seu nome completo Waldemar Belisário Pellizzari.

1917 a 1919

Estuda desenho com Henrique Vio no Liceu de Artes e Ofícios. É modelo vivo de Georg Fisher Elpons que o convida para ser seu aluno, ainda na rua Libero Badaró, nos altos do Jornal Deutsche Zeitung.

1919

Participa na XXIV Exposição Geral de Bellas Artes com os quadros *Na Biquinha*, *Velho Tamanduatehy* e *Effeitos da Geada*. Recebe o prêmio menção honrosa de segundo grau com o quadro *Velho Tamanduatehy*.

1920 a 1921

Abandona o sobrenome Pellizzari na assinatura de seus quadros. Passa a assinar Waldemar Belisário. Passa uma temporada no palacete dos padrinhos.

1922

Organiza a *I Exposição Geral de Belas Artes* no Palácio das Indústrias, inaugurada em 7 de Setembro. Waldemar Belisário integra a Comissão Organizadora com Enrico Manzo, Vicente Larocca, José Cordeiro, Pedro Corona, tendo como membros do júri: Ramos de Azevedo, Amadeu Zani, Wasth Rodrigues, Ricardo Severo e Enrico Vio.

1923

Expõe em Santos onde conhece Martins Fontes, Paulo Gonçalves, Cleômides Campos, poeta nortista. Participa da exposição de 21 de setembro de 1920 na Photographia Marques em Santos. Faz quadros para o Cenário da Cia. de Teatro Oduvaldo Viana e Abigail Maia. Retrata um poeta português (a cena do cardeal) para a colônia portuguesa de Santos, por

intermédio de Martins Fontes.

1924

Parte com a Cia. de Oduvaldo Viana para uma temporada de dez espetáculos em Porto Alegre. Dez dias depois recebe oito contos de réis pelo correio enviado por Martins Fontes referente ao quadro que havia pintado para a colônia portuguesa.

A pedido do então secretário Costa do Governador Dr. Borges de Medeiros do Rio Grande do Sul segue viagem para retratar as cidades do sul, São Borja, São Luis, Santo Ângelo, Missões.

1928

Volta para São Paulo com o dinheiro dos quadros vendidos no sul.

Retoma os contatos com a família Amaral.

1929

A crítica de Geraldo Ferraz no *Diário da Noite*, em 30 de setembro, favorece o pintor.

É indicado para o Pensionato Artístico Paulista.

Casa-se com Pagu, Patrícia Galvão no dia 28 de setembro.

Rompe com a família Amaral.

1930

Sai a anulação do casamento com Pagu.

Perde o Prêmio Viagem ao Exterior devido ao Estado Novo.

Afasta-se da vida urbana. Aceita a sugestão de Martins Fontes e segue para Ilhabela onde vive numa casa humilde na Baía de Castelhanos. Trabalha na roça, planta e colhe banana para vender em Santos, pinta quadros, fotografa e ensina as crianças da comunidade a ler, escrever e pintar.

1932

Retrata vários quadros da Baia de Castelhanos, assim como retoca as fotografias de Victor e Maria Antonia Reale, Leonardo e Alzira Reale. Entre os quadros pintados nesse período Waldemar Belisário destaca a *Catedral* que em tons de verde mostra uma mata virgem e dentro dela uma cachoeira no formato de uma catedral gótica. Esse quadro foi adquirido pelo comandante Esculápio da base de Mar e Guerra durante a revolução de 32.

1933

Aparece na Baía de Castelhanos uma professora primária formada pelo Instituto Mackenzie para lecionar na escolinha que funcionava na casa da Família Reale (proprietária da maior parte das terras do local e do engenho que fabricava a pinga Favorita).

1937

Casa-se com Celina Cerqueira Leite Guimarães, a professora pública da escolinha que passou a funcionar na casa do casal na Baía de Castelhanos. Amplia o sítio comprando mais terras.

1938 a **1940**

Monta um pequeno ateliê fotográfico onde revela fotografias para carteira de identidade dos pescadores e para estudar as cenas do cotidiano.

1941

Epidemia de maleita em Ilhabela causa uma resistência ao quinino em Waldemar Belisário. Recorre a uma vacina especial no Rio de Janeiro. No entanto, pouco tempo depois, a maleita volta mais forte. Celina também fica muito doente.

Decide voltar para São Paulo e abandonar tudo.

1942

Procura o professor Richette na Delegacia da Praça da Sé sem saber que se tratava do próprio delegado da Primeira Delegacia do Ensino de São Paulo. Além de delegado era amigo e bem relacionado com o, então prefeito Adhemar de Barros que tinha muita influência política. Foi dessa forma que o pintor conseguiu a transferência de Celina para São Paulo.

Aluga uma casa no Cambuci na rua Vicente de Carvalho.

Celina inicia seu trabalho na própria Delegacia de Ensino.

Waldemar inicia seu trabalho como professor de desenho no Ginásio Independência.

1942 a **1951**

Nesse período assina, em muitas obras, WB.

Expõe na Galeria Domus junto com Celina, Waldomiro Siqueira, Danilo Di Pretti, Anatol Wladslaw.

Faz uma conferência sobre Leonardo da Vinci na abertura do curso de desenho no Ginásio Independência. Conquista a simpatia de seus alunos.

Leciona na Escola Britânica onde foi contratado mesmo sem falar inglês.

Em 1949 leciona no Colégio do Estado, no Panamericano da Escola Paulista de Medicina aos futuros médicos com aulas de anatomia, tíbia, os ossos do crânio, os ângulos faciais do negro do amarelo da raça branca, tornozelos tíbia fêmur.

Leciona no Benjamin Constant, ex-escola alemã, de 1950 a 1954 na Sociedade Educacional Doze de Outubro.

Cria um boneco articulado de madeira para dar aula. Entusiasmado com essa criação monta uma marcenaria para fabricação das peças torneadas em formas geométricas com madeira especial importada da Itália.

Acampa nos finais de semana com Celina para pintar.

Retoma o contato com os antigos companheiros da *I Exposição de Belas Artes* alocados no Edifício Santa Helena na Praça da Sé.

Recebe uma contundente crítica de Geraldo Ferraz, por ocasião do VII Salão do Sindicato.

Em 1948 participa do clube dos artistas e amigos da arte que tinha o pintor Rebolo como tesoureiro na Rua Barão de Itapetininga, 273.

1951

Participa da mostra da *I Bienal de São Paulo* com o quadro *Praça*, inscrito com o número 168.

1953

Prêmio "Prefeitura de São Paulo" no Salão Paulista de Belas Artes.

1955

Recebe o Prêmio "Aquisição" *IV Salão Paulista de Arte Moderna* com o quadro *Natureza Morta*.

1956

Recebe o Prêmio do *Salão Paulista de Arte Moderna*, dedicada aos *Cinqüenta anos de Paisagem Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo/ Parque Ibirapuera.

1960

Decide aposentar-se e dedicar-se exclusivamente a pintura. Vende a casa da Cidade Adhemar e compra um lote no Perequê a 150 metros da praia em Ilhabela.

1961

Constrói sua casa durante seis meses em que permanece acampado em seu próprio terreno em Ilhabela.

Celina continua em São Paulo e só o encontra nos finais de semana.

1968

Participa do primeiro encontro dos artistas plásticos, nativos e radicados de Ilhabela, apoiados pelo então prefeito Geraldo Junqueira. Entre os artistas estavam presentes Fernando Odrizola, Rafael Desimone, Yraê Aranha, Durval Palermo e Yannik.

1974

Recebe em seu ateliê a visita de Pietro Bardi e Luis Ossaka.

1975

Recebe de Pietro Maria Bardi uma homenagem no Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand com uma exposição retrospectiva onde expõe quarenta obras.

1976 a 1980

Participa como convidado especial das coletivas dos artistas plásticos de Ilhabela, onde é homenageado. Em 1976 aol lado de Pituca, Lavínia, Jannik, Gilda Rafael, Giba Yaê, Pax e Palermo de 19 a 26 de março. Local: Banzo Artes. Avenida Pedro de Paula Moraes s/no.

Participação especial na exposição de Ilhabela,.

1983

Morre o pintor Waldemar Belisário em Ilhabela onde está enterrado. No Cartório de Registro Civil e Tabelionato de Ilhabela. Estado de São Paulo; Comarca de São Sebastião; Município de Ilhabela; Distrito de Ilhabela; livro c-16, fls. 15 – número de ordem 3.332 certifica o óbito de Waldemar Belisário Pellizzari às 7h15 do dia 22 de Fevereiro de 1983 no Município de Ilhabela.

A VIII Exposição de Ilhabela recebe o nome Waldemar Belisário. Homenagem póstuma.

1986

As exposições de Ilhabela recebem o nome de *Salão Nacional de Artes Plásticas Waldemar Belisário*.

2000

Exposição retrospectiva com 20 quadros do artista Waldemar Belisário na Secretaria da Cultura de Ilhabela.

2005

A *Associação Paulista de Belas Artes* institui, por intermédio de seu presidente José Carlos Acerbi, para o *Salão dos Associados Alunos da APBA* o Prêmio Waldemar Belisário Pellizzari.

Ilustrações e Créditos

F: 01 - Mapa da Itália. National Geographic Society.
Image 2005. Earth Sat. Google Earth.
F: 02 – Ateliê do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
Foto: Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.(LAOSP)
Imagem scanner: Biblioteca LAOSP.
F: 03 - Oficina do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
Foto: Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
Imagem scanner: Arquivo LAOSP.
F: 04 - Fazenda Santa Maria em Quilombo. Indaiatuba.
Propriedade de Milton Estanislau do Amaral.
Recortes Celina Guimarães Pellizzari.
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 05 - Capa do Catálogo da *XXIII Exposição Geral de Belas Artes* no Palácio da Escola Nacional de Belas Artes.
Arquivo da Biblioteca/ Mediateca Araújo Porto Alegre do Museu Nacional de Belas Artes. (MNBA)
Imagem scanner: Biblioteca MNBA
F: O6 - Capa do Catálogo da *XXVII Exposição Geral de Belas Artes* no Palácio da Escola Nacional de Belas Artes.
Arquivo da Biblioteca/ Mediateca Araújo Porto Alegre do Museu Nacional de Belas Artes.
Imagem scanner: Biblioteca do MNBA.
F: 07- Foto do Brás
Recortes Celina Guimarães Pellizzari
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 08 - Capa do Catálogo da *I Exposição Geral de Belas Artes.* no Palácio das Indústrias, em setembro de 1922.
Arquivo do Centro de Documentação e Biblioteca do Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand.
Imagem scanner: Centro de Documentação do MASP.
F: 09- Carta traduzida para o português de William Powell Wilson, delegado dos Estados Unidos, para o Congresso Americanista no Rio de Janeiro, em 1922.
Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
Imagem scanner: Biblioteca do LAOSP.
F: 10 - Carta original de William Powell Wilson, delegado dos Estados Unidos para o Congresso Americanista no Rio de Janeiro em 1922.
Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
Imagem scanner: Biblioteca do LAOSP.
F: 11 – Modernistas. *Semana de Arte Moderna.* Fevereiro de 1922.
Foto: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 20 de março de 2002. "Exposição mostra trabalho dos dissidentes de 22".
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 12 - Pintores da *I Exposição Geral de Belas Artes.* Setembro de 1922.
Foto: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 20 de março de 2002. "Exposição mostra trabalho dos dissidentes de 22"
Imagem scanner: Felipe Pasetto
F: 13 - Mapa de Ilhabela.
Image Digital Globe. Image 2005. Earth Sat.
Gogle Earth.

F: 14 - Waldemar Belisário em sua casa. Baía de Castelhanos.
Recortes Celina Pellizzari
Foto: Marcello Vitorino.
F: 15 – Fotografia de Waldemar Belisário: alunos de Belisário e Celina.
Baía de Castelhanos.
Foto (original) Waldemar Belisário
Recortes Celina Pellizzari
Foto: Marcello Vitorino
F: 16 - Sítio de Castelhanos.
Recortes Celina Guimarães Pellizzari
Foto: Marcello Vitorino
F: 17 - Rótulo da Aguardente Favorita produzida na Fazenda de Castelhanos.
Documentos Hélio Reale
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F:18 - Fotografia do casal Pellizzari. Caminho de Castelhanos.
Recortes Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 19 - Certidão de casamento de Celina Guimarães e Waldemar Belisário
Recortes e documentos de Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 20 - Fotografia de Celina e Belisário Pellizzari acampados.
Recortes e documentos de Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 21 - Desenhos e Estudos de sala de aula/ alunos.
Recortes e documentos de Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 22 – Fotografia do boneco de madeira para estudos em sala de aula.
Foto (original) de Waldemar Belisário
Recortes e documentos de Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 23 - Fotografia de Waldemar Belisário. Estudos para a congada.
Recortes e documentos de Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F:24- Congada de Ilhabela. Maio de 2003.
Estudos da autora sobre a congada.
Foto: Ana Maria Marcondes.
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 25 - Fotografia de Waldemar Belisário. Estudos para a congada.
Recortes e documentos de Celina Guimarães Pellizzari.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 26 - Estudos em fusain de Waldemar Belisário.
Coleção Maria Clara Quillici.
Fotografia de Waldemar Belisário. Estudos para a congada.
Foto: Marcello Vitorino.
F: 27- Capa do Catálogo *50 Anos de Paisagem Brasileira*.
Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida e Centro de Estudos Luis Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 28 - Fotografia da I Bienal de São Paulo
Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand.
Imagem scanner: Centro de documentação do MASP.
F: 29 - Planta de Luis Saia /I Bienal de São Paulo/ Belvedere do Trianon
Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
Imagem scanner: Arquivo Wanda Svevo.
F: 30 - Fotografia do Belvedere do Trianon
Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
Imagem scanner: Centro de Documentação do MASP.
F: 31 - Cartaz de Antonio Maluf para a I Bienal de São Paulo
Arquivo Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
Imagem scanner: Centro de Documentação do MASP.
F: 32 - Fotografia de Antonio Joaquim de Moura Andrade com o quadro de Edouard Manet.
Documentos de Antonio Fernando Andrade Prado
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 33 - Edouard MANET. *Portrait de Monsieur Pertuiset. – Le chasseur des lions.* 1881.
Óleo sobre tela 150 x 170 cm..
Coleção do Museu de Arte Assis Chateaubriand
Foto: Luis Hossaka
F: 34 - Convite do MASP: " Homenagem a Waldemar Belisário"
Arquivo Biblioteca e Centro de Documentação Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand.
Imagem scanner: Centro de Documentação MASP
F: 35 - Catálogo da Exposição Waldemar Belisário
Arquivo Biblioteca e Centro de Documentação Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand.
Imagem scanner: Centro de Documentação MASP
F: 36 - Composição obra-cédula-escrito de Celina Pellizzari
Recortes Celina Pellizzari: fotografia do auto-retrato e bilhete
Cédula do Museu de Valores do Banco do Brasil.
Imagem scanner: Felipe Pasetto.
F: 37 - Livro de Ouro. Exposição Homenagem a Waldemar Belisário.
Recortes Celina Guimarães Pellizzari.
Imagem scanner de imagem xerox: Felipe Pasetto.
F: 38 - Ateliê de Waldemar Belisário em Ilha Bela.
Foto: Marcelo Vitorino

Licença para Uso de Imagens

Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Centro de Documentação do Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand
Centro Paulista de Rádio e Tv Educativas.
Edmundo Pelizzari
Instituto Lina Bo e P. Bardi – licença para a imagem de Pietro Maria Bardi na série 28 do Programa *Tema Livre*, produzido por Gregório Basic e por Vera Roquete Pinto, realizado pela TV Cultura e apresentado por Sérgio Viotti.
Fotógrafos: Luis Hossaka, Marcello Vitorino e Syntia Alves.
Ícones: Felipe Pasetto

BIBLIOGRAFIA

I- FONTES

Atas

Atas da Instalação da Sociedade Propagadora da Instrução Popular. Diário de São Paulo de 16 de Novembro de 1873. Doc. VIII - Instalação da Escola e da Propadadora Instrução Popular; Doc. XXI - Do novo Instituto da Propagadora Instrução Popular.; Doc. XXXVI - Ata da Instrução da Sociedade Propagadora da Instrução Popular; Arquivo Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

Ata da Câmara Municipal da Instância Balneária de Ilhabela: "Sala das sessões 14 de novembro de 1936".

Catálogos

Catálogo da *Arte Francesa e Escola de Paris* do Museu de Arte São Paulo. Cordenador Geral: Luiz Marques. Textos: Eugenia Goorini Esmeraldo, Luiciano Migliancio, Luiz Marques, Silvia Miranda. Fotografias: Luiz Hossaka e Roberto Neves. São Paulo, MASP.

I Bienal de São Paulo. In: Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1951.

I Exposição Geral de Belas Artes no Palácio das Indústrias. 1922. In: Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, 1922.

XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes, Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, Impresso pela Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916. In: Arquivo da Biblioteca/ Mediateca "Araújo Porto Alegre" do Museu Nacional de Belas-Artes.

XXVI Exposição Geral de Bellas-Artes, Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro impresso pela Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1919. Arquivo da Biblioteca/ Mediateca "Araújo Porto Alegre" do Museu Nacional de Belas-Artes.

Catálogo dos *50 Anos de Paisagem Brasileira*. Palácio dos Estados, Parque Ibirapuera. Museu de Arte Moderna.

Homenagem a Waldemar Belisário. Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo,1975.

Novecento Sudamericano Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milano, Palazzo reale, 23 marzo – 2 giugno 2003. Istituto Italiano di Cultura, San Paolo, Milano, Traduzzioni Mariagrazia D'Alessandri Aprile, Roberta Barni e Gabriele Frigerio das portoghese, Marcelo C. Huernos Cervini dallo sapagnolo. Editore Skira, 2003.

Documentos, cartas, entrevistas e depoimentos orais.

BARDI, P.M.. Centro de Documentação do MASP.

Documentos e pastas de recortes da Biblioteca Pública Municipal Dr. Renato Lopes Correia da Estância Balneária de Ilhabela.

Documentos e cartas Antonio Fernando Andrade Prado. Nova Andradina, 21 de julho e 2004. Dezembro de 2004.

Documentos históricos na cidade de São Paulo. Guia de 1554/1954. Coordenadora, Paula Porta Fernandes. São Paulo, Hucitec/ Neps, 1998.

Documentos oficiais pessoais: Cartório de Paz, Registro Civil Tomaz Bento Barbosa do Município de Villa Bella na Comarca de São Sebastião do Estado de São Paulo. Certidão de casamento e óbito.
Registro Civil das Pessoas Naturais do 5º Subdstrito – Santa Efigênia Comarca de São Paulo – Estado de São Paulo. Certidão de Nascimento.

Documentos e recortes Celina Guimarães Pellizzari. Ilhabela, Maio de 2004.

Pasta Waldemar Belisário. Waldemar Belisário. Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Pasta Waldemar Belisário. Relação das quarenta obras de expostas no MASP, em maio de 1975. Biblioteca e Centro de Documentação da Biblioteca do MASP.

LOBOS, Heitor Vila. Dedicatória em programa de concerto a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 1922. Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros /USP.

PELLIZZARI, W. Belisário. Série 28 do Programa Tema Livre.Produção: Gregório Basic e Vera Roquete Pinto.Entrevista: Sérgio Viotti. Realização: Centro Paulista de Rádio e Tvs Educativas, São Paulo, maio de 1975. 1 vídeocassete.

_____Entrevista: Antonio Fernando Andrade Prado e Fábio Taluce. Ilhabela, maio de 1976. 2 fita cassete.

_____Entrevistas concedidas à autora

Helena do Amaral Bueno de Andrade e Guilherme Augusto do Amaral, Mombuca, maio de 2006. 1 fita cassete.

Edmundo e Anna Pelizzari. Indaiatuba, junho de 2004. 1 fita cassete.

Maria Clara Quillici e Manuel Carlos Ribeiro dos Santos, Ilhabela, dezembro de 2005. 1 fita cassete.

Faustino Silva Miranda. Ilhabela, dezembro de 2005

Artista plástico Giba Pina concedida à autora. Ilhabela, dezembro de 2005. 1 fita cassete.

Hélio Reale. Ilhabela, maio de 2004. Dezembro de 2005. 1 fita.

José Carlos Acerbi. Presidente da Associação Paulista de Belas Artes. Junho de 2005. 1 fita cassete.

Yraê Aranha , artista plástico radicado em Ilhabela. Ilhabela, dezembro de 2005.

_____**Depoimentos:**

Alcedino José da Cruz**,** embaixador da congada. Ilhabela, maio de 2003.

Antonio Maluf, artista plástico. São Paulo abril de 2005.

Antonio São João Filho, fotógrafo da Associação Paulista de Bellas Artes. São Paulo, Outubro de 2005.

Carlos Von Schmidt, curador e crítico de arte da Galeria André. São Paulo, março de 2005.

Dario Bueno, colecionador e colaborador do período artístico da I Exposição Geral de Belas Artes. São Paulo, São Paulo, março de 2004.

Edmundo Pellizzari Filho, sobrinho neto de Waldemar Belisário. São Paulo, Junho de 2005.

Gessy de Moura Alves, amiga do casal Pellizzari. Ilhabela, maio de 2004. Dezembro de 2005.

Ivã Charoux. Ilhabela, maio de 2004. Janeiro de 2006.
Iracema França Lopes Correa (D. Dedé França) – Ilhabela, maio de 2003. Dezembro de 2005.
Irene Antonelli, conselheira perpétua da APBA. São Paulo, Julho de 2005.
Luis Hossaka , conservador chefe do MASP. São Paulo, Dezembro de 2004.
Maria Claudia Nogueira França, Ilhabela, maio de 2003.
Maria Sonia Ferreira Dias - atual Secretária da Cultura de Ilhabela e presidente da FUNDACI
Marília Augusta de Carvalho Franco, marchand. Ilhabela, dezembro de 2003.
Stela França, ex-aluna de Waldemar Belisário Pellizzari no Colégio Saldanha da Gama. Ilhabela, maio de 2003.
Theodoro Meirelles, conselheiro perpétuo da Associação Paulista de Belas Artes. São Paulo, outubro de 2005.
Vitório Mariotti, residiu com Celina Guimarães Pellizzari. Ilhabela, maio de 2004.

Periódicos

A Congada. *Semana da Cultura Caiçara.Festa de São Benedito.* Secretaria Minicipal da Cultura. Texto de Iracema França Lopes Correa. Produção Adilson Nascimento, Irineu Rodrigues Filho. Projeto Gráfico e Impressão O Ancoradouro. Ilhabela, Maio de 2003.

Diário da Tarde. Caderno II. 25/11/1992. “Homenagem de Pietro Maria Bardi a Assis Chateaubriand”.

Diário de São Paulo.“Cor Local: depois de amanhã Mário de Andrade”. São Paulo,23 de Fevereiro de 1947.

Fanfulla. Arte ed Artisti. São Paulo, 1922.

Folha de São Paulo, 14 de março de 1983. Zanini. Ivo. “Uma vida dedicada à natureza”. São Paulo. 1983.

Folha da Noite. Artes Plásticas. Galeria Domus. Osório César. São Paulo. 3 de novembro de 1947
Folha de São Paulo. Folha Ilustrada. São Paulo, domingo, 29 de junho de 1975.

Forma. Rio de Janeiro, ns 4-5. Rio de Janeiro, dezembro de 1930 - janeiro de 1931.

Jornal do ABCA. Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Ano IV, no. 9. São Paulo, Agosto 2005, p. 32.

Jornal do Comércio. Ed. de São Paulo, 16 de maio de 1920 *in Obras e Artistas de 1922 na Coleção Mário de Andrade*. IEB.

O Estado de São Paulo. Selecta da Collaboração Mensal, A.1,10. São Paulo, junho – julho, 1939.
_____ *O Estado de São Paulo*, (ed. noite), São Paulo, 20 de dezembro, 1917.
_____ Caderno 2. São Paulo 20 de março de 2002.

Revista do Brasil. Vol. XXI Setembro – Dezembro de 1922. Ano VII.
Número 82. pp: 97 -100. São Paulo, Editores Monteiro Lobato & Comp. 1922.

Revista Habitat 2. **Revista das Artes no Brasil. Janeiro – Março. 1951.**

Revista Klaxon. Mensario de Arte Moderna. São Paulo. Número 5. p: 16. Setembro. 15. 1922.
Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo.
A *Revista Klaxon*, composta de nove números editados nos anos de 1922 – 1923, foi reproduzida *fac* similarmente da edição original no *Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1972.

Trabalho Apresentado na ANPOCS, Ana Paula Cavalcanti Simioni. "Os gêneros de arte: auto-retratos femininos e a condição da mulher artista em finais do século XX", trabalhado apresentado no 29º. Encontro Anual da ANPOCS, 2005.

II- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia.* Original Dizionario de Filosofia. Tradução Alfredo Bosi. Col. Maurice Cunio, Antonieta Scartabello, Carla Conti, Rodolfo Ilari e Silvia Salvi. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1960.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da LiteraturaBrasileira*. 6ª. Edição, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22.* São Paulo, Editora Três, quinta edição, 1998.
_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo.* São Paulo, Editora Três, 2003.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos contemporâneos.* Trad. Bottmann, D. e Carotti, F. São Paulo, Cia. Das Letras, 2004.

ARRUDA, M. Arminda. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, Edusc, 2001.

BATISTA, Marta R. *Anita Malfatti e o início da Arte Moderna no Brasil*. 2 vol**.** Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
_____ . Lima, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1998.
_____.& Lopez, Telê Porto Ancona & Lima, Yone Soares de. *Primeiro Tempo Modernista 1917/29*. Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo. 1972.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1997.

COLI, Jorge. "Mário de Andrade e a Música." In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org,) *Mário de Andrade / Hoje.* São Paulo, Ensaio, Cadernos Ensaio, 1990.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna.* 3ª. Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a Selva. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade.* Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
_____. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos.* São Paulo, Edusp, 2002.

BOGUS. Lúcia Maria Machado WANDERLEY. Luiz Eduardo (organizadores) A Luta pela Cidade em São Paulo. São Paulo, Cortez Editora, 1992.

BOURDIEU, Pierre.*O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand, 1998.

_____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo literário.* São Paulo, Cia. Das Letras. 1996.
_____. *A Produção da Crença: Contribuição Para Uma Economia dos Bens Simbólicos,*São Paulo.Zouk, 2002.
_____. *La Distincion. Criterios y bases sociales del gusto.* Trad. M Del Carmen Ruiz de Elvira do Or.*La distinction*. Madrid, Taurus, 1988.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana,* São Paulo, Editora Senac, 2002.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Missão Artística Francesa e seus Discípulos. 1816 – 1840.* História da Pintura Brasileira no Século XIX. 2. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983
_____ *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado. 1850-1890*. História da Pintura Brasileira no Sécolo XIX. 4. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983.
CAMPOS, Augusto de. *PAGU. Patrícia Galvão.Vida-Obra*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. ”A Revolução de 1930 e a Cultura”. *A educação pela noite e outros Ensaios.* São Paulo, Ática. 1987.
Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000.
_____.Castello, José Aderaldo. *Presença da Literatura brasileira. História e Antologia. II Modernismo.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 12ª.Edição. 2001.

CARUSO, Carla. *Oswald de Andrade.* Biografias Brasileiras. São Paulo, Callis, 2000.

CENNI, Franco Cenni. *Italianos no Brasil.* 3.a Edição. São Paulo, Editora da Universidade São Paulo, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil.* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
_____ *Arte Internacional Brasileira.* 2ª. Edição, São Paulo, Lemos Editorial, 2002.
_____ “L’Italia è qui: uma presentatione”. In: *Novecento Sudamericano Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay.* Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 2 giugno 2003. Istituto Italiano di Cultura, Traduzioni dal portoghese: Roberta Barni e Gabriele Frigerio (encarte). San Paolo, Milano, Editore Skira, 2003.
_____ “A Escola Nacional de Belas Artes vista de São Paulo: instrumetalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista.”In: *180 ANOS DE ESCOLA DE BELAS ARTES.* Publicação dos Anais do Seminário EBA 180 – 20 a 22 de novembro de 1996 Rio de Janeiro, UFRJ, 1998. 2º. Reimpressão. Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Centro de Letras e Artes. Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1996 Coordenação: Sonia Gomes Pereira. Organização: Maria Clara Amado Martins. Velha Lapa Gráfica e Editora Ltda. P. 326

DIAS. Eduardo. *Um Imigrante e a Revolução. Memórias de um militante operário. 1934-1951*. Arquivo de História Social "Edgard Leuenroth", Unicamp. São Paulo, Editora Brasilense, 1983.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociedade de um Gênio*. Rio de Janeiro, Zahar. 1995.
_____ & John L. Scotson. *Os Estabelecidos e os Outsidders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

ESPIRITO SANTO, Marcelo do. *PALÁCIO DAS INDÚSTRIAS: Estudo e reapropriação de um Espaço Paulistano*, trabalho de graduação interdisciplinar I. FAU-USP, 1987.

FABRIS, Annatereza. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil.* São Paulo: Perspectiva. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FRASCINA, Francis. Blake, N. Fer, B, GArb, T. Harrisson, C.. *Modernidade e Modernismo. A Pintura francesa no Século XIX*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo. Cosac & Naify Edições, 1998.

GALVÃO, Patrícia. Org. Geraldo Galvão Ferraz. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro, Agir. 2005.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: O Barroco e o Pensamento sobre Artes e Letras no Brasil.* São Paulo, Editora da Universidade São Paulo, 1998. – (Ensaios de Cultura;16).
_____ Mário outra vez entre os antigos e os modernos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 30, 2002.

GONÇALVES, Antonio e Lisbeth Rebolo Gonçalves (org.). *Rebolo: 100 anos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de e J.E.M.M. Editores Ltda.. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* 2º.Edição. São Paulo, Editora Nova Fronteira S.A., 1986.

LARA, C. *Klaxon e Terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo.* São Paulo, IEB, 1972.

LÉVY, Carlos Roberto Maciel Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884/* Rio de Janeiro, Editora Pinakotheke, 1990.

LOBATO, Monteiro. "O Salão de 1917". *Revista do Brasil.* São Paulo – Rio, 1917.
_____ O Estado de São Paulo, (ed. noite), São Paulo, 20 de dezembro, 1917.
_____ Revista do Brasil. Vol. XXI Setembro – Dezembro de 1922. Ano VII. Número 82. p:97 a 100. São Paulo, Editores Monteiro Lobato & Comp. 1922.
_____ "A Grande Oficina-Escola" publicado em *O Estado de São Paulo* de 1/1/1917 In: Doc. XXXVI, Ata da Instrução da Sociedade Propagadora da Instrução Popular.

MATTAR, Denise. Org. *No tempo dos Modernistas. D. Olívia Penteado a Senhora das Artes.* São Paulo. Fundação Armando Álvares Penteado, 2002.

MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de Leitura: Gilda Mello e Souza,* São Paulo, Duas Cidades, 1988.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz. "Três monumentos, três artistas, três reinos, um rei: as obras da aclamação de Dom João VI (Rio de Janeiro, 1818)". In: *180 Anos de Escola de Belas Artes* Publicação dos Anais de Seminário EBA 180 – 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro, UFRJ. 2.a Reimpressão. Coordenação: Sonia Gomes Pereira. Organização: Maria Clara Amado Martins. Velha Lapa Gráfica e Editora Ltda..

MERLO, Márcia. *Memória de Ilhabela. Faces ocultas Vozes no ar*. São Paulo, Educ. 2000.
_____ *Entre o Mar e a Mata: A Memória Afro-Brasileira.São Sebastião, Ilhabela e Ubatuba.* São Paulo, Editora da PUC-SP, Fapesp, 2005.
MICELI Sérgio. *Intelectuais à Brasileira.* São Paulo. Cia. das Letras, 2001.
_____*Nacional Estrangeiro.* São Paulo. Cia das Letras, 2003.

MORAIS, Fernando. *Chato: o Rei do Brasil, A Vida de Assis Chateaubriand..* São Paulo, Cia das Letras, 1994.

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.

_____ *Arte Brasileira: manifestos e polêmicas – 1*. Rio de Janeiro, Soraia Cals Escritório de Arte, 2005.

MORSE, Richard. *De Comunidade a Metrópole.* São Paulo. IV Centenário, 1954.

NEVES, Juliana Cunha Lima. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a Experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40.* São Paulo, Annablume, Fapesp, 2005.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *A bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural.*São Paulo. Dissertação de Doutorado. PUC-SP.

ORTIZ, Renato. *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo, Olho d'Água, 2003.

PANOFSKY,E. *O Significante nas Artes Visuais*. São Paulo. Perspectiva, 1991.

PICHIA, Menotti del In: Org. .Jácomo Mandatto. *A "Semana" Revolucionária.* Campinas. Pontes, 1992.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: Os críticos do grupo Clima em SãoPaulo 1940-1968.* São Paulo, Cia. Das *Letras*, 1998.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Editora Civ. Brás. S.A. Rio de Janeiro 1969.

REIS, Maria Candida Delgado (org.). *Caetano de Campos. Fragmentos da História da Instrução Pública no Estado de São Paulo.* São Paulo, 1994. Publicação Amparada na Lei 5988 de 15/12/1973. Associação de Ex-alunos do IECC. Praça da República, 53 2º. A. Sala 224. Centro.

SAFRA Banco. O Museu de Valores do Banco Central do Brasil. São Paulo. Banco Safra, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo Sociedade e Cultura nos fremente anos 20.* São Paulo, Cia. Das Letras, 2003.

SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. 1934.Histórico, Estatutos, Regulamentos, Programas, Diplomas*. São Paulo, Liceu de Artes e Ofícios Oficinas Gráficas, 1934.

STEINER, Rudolf. *Arte e estética segundo Goethe: Goethe como inaugurador de uma estética nova.* Tradução de Marcelo da Veiga Greuel. 2ª. Edição. São Paulo, Antroposófica, 1998.

TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as cronicas artísticas do L'Ambrosiano 1930 – 1933*. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado. 2000.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista.* São Paulo, Editora Ex Libris Ltda., 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura.* São Paulo, Paz e Terra, 1992.
_____. "A Fração Bloomsbury".Trad. Rubens Martins e Marta C de Barros. São Paulo, P*lural: Sociologia*.USP, 1999.

Webgrafia

http://es.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli ·ð El contenido está disponible bajo los términos de la Licencia de documentación libre de GNU (véase **Copyrights** para más detalles).
Wikipedia® es una marca registrada de Wikimedia Foundation, Inc.. Buenos Aires, maio de 2006.
www.eha.boj.org/repositorio/biografias/m/msg00041.html Maio de 2006.
www.marvic.com.br.htm. São Paulo, março de 2006.
www.releituras.com/oandrade_bio.asp Junho de 2006. © Projeto Releituras — Todos os direitos reservados. O Projeto Releituras. Arnaldo Nogueira Júnior**.** 1996
www.terrabrasileira.net/folclore/influenc/italliano.html-7k .- Gif animado da Animationfactory .Mapagif: montagem de Angelo Zucconi. 1999. São Paulo, maio de 2006.
Google Earth. National Geographic Society.
Image 2005. Earth Sat. Image Digital Globe.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo