

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 6

**Trajetórias
Plurais:
Arte e
Moderni-
dade**



Grupos la boca e Santa Helena: uma análise comparada

João Carlos Teixeira Junior¹

Resumo: Este artigo busca compreender as produções dos grupos “La Boca” (Argentina) e “Santa Helena” (Brasil), a fim de se encontrar pontos de intersecção entre as obras de tais pintores. Inicialmente deslocadas de um circuito oficial ‘epicêntrico’, suas produções revelaram um olhar poético sobre as paisagens suburbanas de Buenos Aires e São Paulo, onde se estabeleceram. Para tanto, utilizou-se a comparação como método de uma compreensão expandida. O estudo das soluções plásticas (ligadas ao movimento italiano *macchiaioli*) e dos contextos sociais representados em questão, revelaram elementos em comum suficientes para não se incorrer em “parochialismos” (Morlino; Sartori, 1999). Neste sentido, a análise ateuve-se, também, às modificações das metrópoles em questão, que empurraram as classes desfavorecidas às

¹ É bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e mestrando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM), da Universidade de São Paulo. Está vinculado ao Grupo de Estudos “Recepção Estética e Crítica de Arte”, da USP. Atua como professor de artes na educação básica. Coorganizou, editou e ilustrou o livro “O gênio Morin e sua influência nas Comunicações e nas Artes” DOI: <https://doi.org/10.11606/9786588640609>

margens, conforme a análise do historiador Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu, 1999). Finalmente, para o entendimento dos registros sobre tais espaços de Santahelenistas e Boquenses, recorreu-se à leitura iconológica proposta por Erwin Panofsky (p. 48, 1974).

Palavras-chave: La Boca; Santa Helena; Modernismo; Macchiaioli; Arrabaldes.

Introdução

Em um panorama cultural de complexidade e busca por inovação das primeiras décadas do século XX, surgem as agremiações objetos deste estudo: O grupo Santa Helena e O Grupo La Boca. Ambos se inserem em uma lógica de membros pertencentes a camadas menos abastadas da sociedade, quase integralmente imigrantes europeus, ou descendentes diretos, e devotos de uma solução plástica em comum: a pintura por *macchie* (manchas).

Para os *santelenistas*, o universo particular dos arrabaldes de São Paulo, assim como os de Buenos Aires para os *boquenses*, constituiu matéria indispensável de expressão, presente na representação da rotina ordinária. Essa característica devotada ao realismo francês, é apresentada por Argan como aspecto *sui generis* do movimento italiano referenciado acima:

A poética dos *macchiaioli* é uma poética decididamente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos paisagistas de Barbizon, porém com uma marcada remissão à tradição local e uma inclinação à anedota (Argan, 1992. p. 164).

Sobre as estruturas metropolitanas representadas, a modernização das cidades de Buenos Aires e São Paulo obedeceram a caminhos que reservam muita semelhança. A gênese deste processo pode ser entendida a partir do rápido desenvolvimento econômico experimentado nos dois países, baseado na exportação de *commodities* (Devoto; Fausto, 2004, p. 154), mas que, por sua vez, criou uma realidade repleta de contradições – exponenciadas pela Queda da Bolsa, em 1929. Tais contrastes não ficaram imunes aos registros de tais artistas.

A pintura nas margens

O que ficou conhecido como Grupo Santa Helena, tem sua origem na espontaneidade da reunião de companheiros trabalhadores na construção civil e microempreendedores, que, nos idos de 1934, se reuniam no extinto Edifício Santa Helena, no centro da metrópole para, ao fim do expediente, desenhar, pintar ou mesmo prostrar. Seus membros são: Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manuel Martins e Mário Zanini.

O encontro destes nomes, conforme Paulo Mendes de Almeida, se deu de modo casuístico (1976, p. 129), pois à época, a praça da Sé era polo de encontro de pequenos empreiteiros, mascates e trabalhadores de baixa renda, e os membros do ‘Grupo’ usavam duas salas do prédio locadas para improvisar seus ateliês.

No geral, os temas diletos eram as naturezas-mortas, os nus, mas sobretudo as paisagens, às quais o grupo se dedicava aos finais de semana, quando realizavam excursões aos bairros afastados de São Paulo e outras cidades do interior.

A despeito de um senso de coletividade aguçado, os membros do grupo tinham particularidades que, futuramente, desembocaram em pesquisas diferentes, com atenção especial para a radicalização alcançada por Bonadei em sua fase geométrica e na simplicidade plástica adquirida por Volpi nas famosas fachadas bandeirinhas juninas. Não se associaram por meio de um programa pré-estabelecido “(...) o GSH despontou despremeditado e despretenso sem manifestos, no silêncio do trabalho e no exclusivo propósito da realização profissional” (Zanini, 1991, p. 116), o que reforça a posição de Paulo Mendes de Almeida, há pouco mencionada.

As pinceladas carregadas de uma gestualidade ‘controlada’, ao mesmo tempo, podem ser entendidas como habilidade herdada da manualidade requerida nas atividades profissionais anteriores de seus membros. De fato, o empenho na fatura, foi uma característica relevante em suas obras, apontada por muitos críticos contemporâneos a eles. Mário de Andrade, em sua conhecida coluna de “O Estado de São Paulo”, denominada “Esta Paulista Família” e transcrita aqui na grafia original, após elogiar os atributos plásticos contidos nos quadros de Bonadei, Penacchi e Volpi, se detém aos trabalhos de Rebollo e Zanini presentes na exposição da Família Artística Paulista:

Mas os dois azes da exposição me parecem ser Rebollo Gonçalves e Mário Zanini. Este meu xará foi para mim uma revelação. É difícil diagnosticar se a notável diversidade de seu actual manejo do pincel indica riqueza ou indecisão, mas precinto nelle o estofo de um grande paisagista. Quanto a Rebollo, se promete menos tanto pelas suas paisagens, é já um optimo artista. Além de suas qualidades técnicas muito seguras, sabe revelar sua alma já bem caracterizada, suave e cheia de delicada poesia (Andrade, 1938).

Já Elza Ajzenberg, ressalta que, através de pinceladas justapostas, que compõem o campo tridimensional, os *santelenistas*, operam em uma linhagem que os aproxima do movimento italiano *Macchiaioli*. As pinceladas que se aglutinavam para construir tinham ainda uma prevalência de matizes pastéis, com um céu, via de regra, acinzentado, cuja turbidez indicava uma poluição cada vez mais presente nas cidades em questão e, por conseguinte, nos quadros que as retratam.

O que os seguidores do Macchiaioli têm em comum com os impressionistas franceses é a prática da pintura ao ar livre e o uso de manchas. Mário Zanini, por exemplo, explora muito o efeito das manchas, enquanto Rebolo, com a evolução de sua pintura, passa a transformar as manchas em zonas coloridas (Ajzenberg, 2002, p. 47).

Conforme mencionado por Ajzenberg, a pintura ao ar livre, uma prática popularizada pelos impressionistas franceses e impulsionada pela criação da tinta óleo em bisnaga, foi utilizada como recurso de inspiração e aperfeiçoamento artístico pelos membros do GSH. Sobre estas excursões, o crítico Walter Zanini (1991, p.106), sobrinho de Mário, aponta para a predileção por bairros da ‘periferia operária’ paulistana, além de cidades menores do entorno da capital, preferência esta que lhes rendeu o apodo da crítica de “pintores suburbanos”.

Já o agrupamento argentino, surgiu em 1903 quando o italiano Alfredo Lazzari, que vivia há cinco anos na Argentina, foi convidado para dar aulas de pintura na ‘Sociedad Unión de la Boca’, para jovens moradores dos arredores, em sua maioria constituída de trabalhadores do porto que, com o passar do tempo, tornaram-se companheiros de ofício. Entre seus membros estavam Tito Gando, Miguel Carlos Victoria, Victor Cunsolo, Samuel Mallo Lopez, Eugenio Daneri, Fortunato Lacamera, além daquele que viria a ser um dos artistas mais conhecidos em todo o país, Benito Quinquela Martín. O casario pitoresco, as ruas sorumbáticas e o cotidiano no porto são temas de várias obras do que, posteriormente, viria a se tornar a primeira geração do ‘Grupo La Boca’, que já em 1910 realiza uma exposição na Sociedad Ligure de Mutuo Socorro de La Boca, por ocasião dos 25 anos da instituição (Batitti, 2006).

Igualmente se pode encontrar aspectos da pintura feita por *macchie* na obra dos artistas buenaienses. No país vizinho, um conjunto de artistas modernistas conhecidos como ‘Grupo Florida’, rechaçou com veemência a fatura realizada pelos artistas de La Boca, tecendo uma dura crítica na revista *Martin Fierro*, apelando, inclusive, para a situação social de seus membros:

Si el señor Kinkela Martín tuviera alguna perspicacia –que somos capaces de pedir quienes todavía creemos en la pintura a pesar de Kinkela Martín y sus congéneres– seguiría el camino que le indicamos y no nos afligiría con esos tistes [sic] telones zolianos, empastados con el barro del Riachuelo y donde campea la visión más miserable de la realidad. Que por lo menos lo haga para no dejarnos en perfecto ridículo con el extranjero o que lo haga por La Boca, que al fin y al cabo es un pedazo de Buenos Aires (Anônimo, 1926).

Para Diana Wechsler (2023. Informação verbal), a crítica aos boquenses se sustenta, em última análise, em um fundo estético, não social. Para a historiadora de arte, a pintura boquense representava o atraso na ‘evolução’ plástica pretendida por martin fierristas, o que justificaria as críticas, e se baseia em um embate estético. Os boquenses estavam preocupados em uma pintura que mantivesse algum grau de conexão com valores plásticos alcançados nos últimos séculos no Ocidente.

Em *Impacto y matices de una modernidad em los márgenes*, Wechsler, a partir de natureza morta *Tradición*, de Victor Cúnsulo”, pintada em 1931, afirma que o pintor busca “una nueva tradición construida a partir de la combinación peculiar de elementos locales y extranjeros” (Wechsler, 1999), o que, de saída, está conectada com a concepção de correntes modernistas latino-americanas, como o conceito de antropofagia, por

exemplo. Contudo, o trecho mais agudo, no que se refere ao posicionamento de Cúnsolo sobre a arte de então (e, por conseguinte, o raciocínio de seus pares de La Boca), está a seguir: “Una tradición de ‘lo nuevo’, diferente de la que construyeron las vanguardias históricas” (idem, 1999).

Ainda neste sentido, Semino (2012), vê a premência do conteúdo à forma, nos artistas ora estudados, como uma característica que os distinguiu de vanguardistas e de “naturalistas caducos” (Semino, 2012, P. 44). Mas não apenas. O autor defende, ainda, a ideia de que a configuração de isolamento geográfico do bairro em relação à região central de Buenos Aires, teria sido fator determinante para uma expressão genuína, e avessa a interferências.

O mesmo se dizia dos pintores do Palacete Santa Helena à época de sua aparição no cenário artístico local. Os modernistas de 22 os consideravam conservadores demais na fatura, por prezarem pelo espaço pictórico constituído, com ainda certa prevalência da hierarquia nas profundidades e planos etc. Por outro lado, os academicistas os renegavam por heresia (Almeida, 1976). O fato é que, passado o período inicial de uma aventura plástica que culminou em uma redução dos planos e à uma exotização da representação humana, a pintura nos anos seguintes esteve marcada por uma ‘acomodação plástica’, movimento de contraponto fundamental para os períodos seguintes na arte dos dois países, inclusive com o concretismo e neoconcretismo. O apreço pela artesanaria pode estar relacionado, em ambos os grupos, por um eixo formativo com certa similaridade. Sobre os santelenistas, se nota a presença marcante do ensino de belas artes, das artes aplicadas e do ensino particular (Urcci, 2009, p. 85). Apenas Volpi, de todos que frequentaram o GSH, não teve qualquer tipo de aprendizado formal, em uma das três modalidades citadas. O que não se pode negar, contudo, é que muitos destes cursos tinham viés profissionalizante.

Mário Zanini, por exemplo, frequenta tais cursos desde meados de 1920, passando a trabalhar como pintor letrista para a Cia Antártica Paulista. A seguir, concomitante ao emprego, começa a estudar óleo e têmpera a partir de referenciais clássicos europeus, atividades que lhe confeririam “o domínio necessário da base artesanal do ofício” (Brill, 1984, p. 23). Visto por este prisma, também a associação no Palacete para a prática da pintura revela um interesse na formação, já que estudavam, aí, naturezas mortas, em alguns casos, representações de modelos vivos, além de retratos entre si. A origem trabalhadora, fortemente ligada ao entorno de onde esta pintura se faz, é a marca no trabalho dos pintores aqui analisados. Ao se debruçar sobre a produção de Pío Collivadino, pintor reconhecido pela representação dos subúrbios buenaienses, Rodrigo Cañete (2020), o conecta aos quadros de Quinquela Martín, dizendo:

Sus escenas de puertos con inmigrantes que bajaban de los barcos llegados de Europa son comparables a las que pintó otro artista arribado de Italia como Alfredo Lazzari, quien en su academia privada de pintura en el barrio de La Boca tuvo como alumno a Fortunato Lacámara y Benito Quinquela Martín. Los estibadores anónimos que trabajaban como hormigas o, si observamos el modo en el pigmento se coloca en la superficie de la tela, como abejas en un panal. Ese tratamiento del progreso como finalizado por el trabajo industrial también puede observarse en los operarios que pululan en la Buenos Aires pujante de Pío Collivadino (Cañete, 2020, p. 61).

As telas dos agrupamentos aqui analisados, de fato, contêm muito dos aspectos sociais dos locais em que se instalam: a partir da década de 1880 a cidade de Buenos Aires passa por transformações profundas. Segundo

Ferreras (2006), esta reconstrução da cidade – como ocorre via de regra – se deu a partir da desconstrução da própria estrutura urbana, com o interesse de quem detinha os meios de produção sobre quem os desprovia:

À semelhança do que acontecia nas cidades européias, Buenos Aires passou por uma reestruturação espacial, marcando cada vez mais a divisão entre as funções de trabalho e moradia. A especulação urbana provocada pela chegada de grandes contingentes de imigrantes contribuiu para a segregação espacial entre trabalhadores e burgueses. A cidade começou a dividir-se entre uma área burguesa e outra proletária. Este processo de diferenciação, que se iniciou nos primórdios do nosso período, estaria bastante avançado para 1920 (Ferreras, 2006, p. 37).

As baixas remunerações para operariado logo dividiram a capital em duas, ainda segundo Ferreras (2006, p. 37), sendo sua porção mais ao norte composta por bairros nobres e modernos, e os do Sul (entre eles, La Boca), de predomínio pobre, com casas humildes e casarões transformados em cortiços – conhecidos em Buenos Aires como *conventillos* (cortiços que, geralmente possuíam um pátio central e muitos cômodos, sempre bastante ocupados por familiares ou apenas homens que dividiam o aluguel de algum destes espaços).

Em São Paulo a história segue um curso com alguma similaridade. A presença de uma elite financiada pela produção cafeeira também gerou no estado paulista uma busca por referenciais europeus. Era a ‘*Belle Époque*’ *Made in Brazil*, conferindo ao estado o posto de “locomotiva” do país, e gerando uma enorme transformação no desenho urbano paulistano.

Antônio da Silva Prado, prefeito da cidade por doze anos, grande entusiasta da ‘modernização’ da cidade, abriu avenidas, aumentou a Praça da Sé, retificou o rio Tamanduateí, arborizou a Praça da República e a Luz, enfim, investiu em ‘melhoramentos’ em bairros centrais e outros locais de interesse da aristocracia. Sobre esta política, relata o historiador indígena Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu):

Ruas, praças, becos, igrejas desapareciam e/ou eram remodelados. Costumes e pessoas eram prescritas, presas e/ou excluídas. Aparentemente, ao findar do século passado (XIX) e início deste (XX), quase todos os espaços urbanos paulistanos mais centrais vivenciavam essa espécie de “cruzada” em nome de uma eventual civilização, seguindo os modelos europeus contra uma suposta “barbárie” dos não europeus e dos quase não europeus (Santos, 2017, p. 119).

À população pobre restou a ocupação de bairros afastados, com ruas de terra e pouca cobertura de transporte público a insalubridade de casas e cortiços mal iluminados e arejados o que, somados a um saneamento escasso e, em vários casos, a falta de água tratada, tornava esses locais ambientes profícuos para a disseminação de doenças. Tais espaços, de população predominantemente pobre, ruas de terra e casario simples, foram os diletos dos agrupamentos artísticos estudados.

O GSH, nas pinturas de seus anos iniciais (período aqui analisado), não se deteve à emergência das indústrias paulistanas como elemento principal como assunto primeiro, se não como coadjuvante:

Como grandes observadores do cotidiano da cidade, os membros do Grupo retratavam a industrialização de São Paulo, o crescimento dos bairros e também o lazer de final de semana. A conversa no portão,

as pessoas caminhando e as figuras comuns têm ao fundo, eventualmente, a paisagem urbana, a fábrica, ou a silhueta de uma chaminé. São crianças, ciclistas, pais e filhos que caminham de mãos dadas, em um passeio na periferia de São Paulo (Freitas, 2011, p. 9).

Paulatinamente os telhados e chaminés fabris vão se tornando cada vez mais parte do horizonte periférico paulistano, no que os *santahelenistas* passam a retratá-las com maior frequência.

Sobre a hibridez desta paisagem no subúrbio, pode-se entendê-la ainda como um espaço na cidade em que um modo de vida bucólico resiste à ação do dito ‘progresso’ (Idem, p. 8).

A mirada a partir do Riachuelo, contudo, tem a presença mais constante de fábricas ao fundo, justamente pela industrialização anterior, e em maior volume que a paulistana, conforme tratado anteriormente.



Figura 1. Alfredo Lazzari,
Rincón del Riachuelo (1940)
Óleo sobre tela
Fonte: Museo Nacional
de Bellas Artes
(Buenos Aires, Argentina).
Disponível em:
<https://shre.ink/rz3c>
Acesso em: 18 set. 2023

Na imagem da figura 1, que representa o próprio Riachuelo, por Lazzari, se vê a presença exatamente de chaminés em maior quantidade que em “Canindé” (figura 2). O interessante nesta obra é a palheta, mais diversa que a de Zanini, e distribuída de forma a ressaltar certos pontos do quadro.

O monte amarelo, por exemplo, resolvido com pinceladas muito simples, tem um interessante papel de equilibrar a composição com os elementos ligeiramente à sua direita, de predominância escura. Além disso, a linha que separa a terra da água revela um caminho a ser percorrido com o olhar. Lazzari quer, aqui, chamar a atenção para exatamente estes três elementos centrais (monte de grãos, doca e barco), que revelam uma ação que está por acontecer: o embarque da carga. Neste sentido, pela ausência de estivadores, o artista é capaz de colocar o tempo em suspensão.



Figura 2. Mário Zanini,
Canindé (1940)
Óleo sobre tela
Fonte: Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo
(doação MAM-SP).
Disponível em:
<https://shre.ink/rRZ8>.
Acesso em 30/07/2022.

Já se tomarmos a pintura em *Canindé* (figura 2), identificamos imediatamente as características da mencionada escola italiana, contudo, uma análise baseada no método iconográfico de Panofsky é capaz de revelar outros elementos sobre a obra e seu assunto. Na pintura, Zanini, cruza uma linha horizontal na tela, separando-a em duas porções desiguais. Na de cima se vê um céu composto de manchas brancas sobre um fundo azul, acima, pêssego e um cinza, à medida que desce ao horizonte e é interrompida à esquerda por árvores que se erguem verticais. A parte

debaixo é dividida ainda em duas outras partes: uma estreita faixa corresponde à representação da água, com pinceladas que sugerem o reflexo da margem, posta logo acima. O conjunto de casas, representadas aqui como placas de tons terrosos, se difere do restante da paisagem, como espaço humano de ocupação da natureza, apoiadas sobre uma esguia faixa de terra, insinuada por pinceladas curtas, sob a qual se vê quatro pessoas, com roupas que não demonstram circunstância.

Ao final desta faixa de terra à esquerda, se nota um barranco sob as árvores logo acima. A água que nos apresenta Zanini, é um rio, que, pela região, se trata do Tietê ou do Tamantuadeí. De qual deles se trata não é possível precisar, o que, contudo, não deixa de ser irrelevante para a leitura da obra, afinal, é sabido que ambos os cursos d'água tinham (na verdade ainda têm) períodos de cheia o que, certamente, era um inconveniente para quem não tinha opção de moradia, que não suas margens.

Considerações finais

Dadas as conjunturas socioeconômicas analisadas anteriormente; as origens dos grupos em questão; sua necessidade de aglutinação; suas bases formativas, em geral rudimentares para os padrões artísticos vigentes (seja de acadêmicos ou de vanguardistas); suas características formais e, em especial, por seus papéis na formação de um imaginário visual das transformações pelas quais passaram Buenos Aires e São Paulo nas primeiras décadas do XX, pela reunião destes aspectos, a comparação entre GSH e LB se faz justificável.

O casario de arquitetura simples e a ordinariedade dos contingentes periféricos em suas atividades rotineiras formam um retrato das engre-

nagens da máquina desenvolvimentista por dentro. Os modernistas de primeira hora, forjaram-se no bojo de preleções pragmaticamente e previamente postas e encontraram um equilíbrio entre teoria e práxis na maturidade de seus percursos particulares. Os grupos aqui analisados, passaram por um processo de crivo mais empírico para, também, encontrar sua plenitude com o tempo.

Referências bibliográficas:

AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos*. MAC USP. São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, 1976. Editora Perspectiva.

ANDRADE, Mário de. *Esta Paulista Família*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 02 de julho de 1939. Disponível em: <https://shre.ink/rRjy>. Acesso em 21/12/2022.

ARGAN, Giulio Carlo (trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti). *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

BATTITI, Florencia y Cintia Mezza, *Artistas de La Boca* [sem data-online], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Disponível em: <https://shre.ink/rRjK>. Acesso em 29 em jul. 2022.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo: Do Grupo Santa Helena às bienais*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1984.

CAÑETE, Rodrigo. *Historia a contrapelo del arte argentino*. 1. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sudamericana, 2020.

DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Boris. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada*. São Paulo. Editora 34, 2004.

FERRERAS, Norberto Osvaldo. *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880 - 1920)*. Niterói: EdUFF, 2006.

FREITAS, Patrícia Martins Santos Freitas. *O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940)*. CIEC/UNICAMP URBANA, ano 3, nº 3, 2011. Dossiê: Patrimônio Industrial.

MORLINO, Leonardo; SARTORI, Giovanni. *La comparación en las ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significados nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu). *Nem tudo era italiano - São Paulo e pobreza: 1890 - 1915*. 4ª edição. São Paulo, Anna-blume/Fapesp, 2017.

SEMINO, Carlos. *La escuela de arte de La Boca: sus grandes maestros*. 1º Ed. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2012.

URCCI, Michelle Yara. *Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940*. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

WESCHER, Diana. Entrevista concedida a mim em 24 de abril de 2023.

_____. Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. In BURUCÚA, José Emilio. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

