

## BONADEI: UMA PERSPECTIVA DE LEITURA E UM POSSÍVEL DIÁLOGO ARTÍSTICO

*Luís Fernando Zuliatti.<sup>1</sup>  
Silvia Helena Nogueira.<sup>2</sup>*

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura de Bonadei, da compreensão dos elementos visuais, da sua composição e de sua percepção na xilogravura. Permite estabelecer uma leitura interdisciplinar da arte e das mudanças sociais do início do século XX, na cidade de São Paulo. Nessa pesquisa foi Utilizado os princípios da pesquisa bibliográfica e tendo como material de apoio investigativo livros, artigos e imagens de suas obras xilográficas observando o aprofundamento sobre a linha, a superfície, o volume, a luz, a cor; a composição de equilíbrio, tensão e ritmo; e as relações entre figurativo e não-figurativo permitem perceber a infinidade de possibilidades e a densidade de conteúdos expressos pela forma que enfocam o campo da pesquisa documental realizada. A fonte documental constitui um material extremamente precioso para acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social da época. A apreciação dos traçados dos riscos na madeira favorece a observação do processo de maturidade e evolução do artista e de seus conceitos, conhecimentos técnicos de suas xilogravuras.

**Palavras-chave:** Bonadei. Cidade de São Paulo. Diálogo Artístico.

## BONADEI: THE VISUAL ELEMENTS, COMPOSITION AND A POSSIBLE ARTISTIC DIALOGUE

**ABSTRACT:** This article presents a reading of Bonadei by means of the comprehension of the visual elements, their composition and their perception of woodcut. It allows establishing an interdisciplinary reading of art and social changes of the early 20<sup>th</sup> century, in of São Paulo city. For this research were used the principles of bibliographical analysis that have as research material support books, articles and images of his xylographic works, observing the deepening on the line, surface, volume, light, color; the composition of equilibrium, tension and rhythm, and the relations between figurative and non-figurative aspects that allow us to perceive the infinity of possibilities and the density of contents expressed by the form that focus the field of documental research accomplished. The documentary source is an extremely precious material to add the dimension of time to the understanding of the social of the time. The appreciation of the traces of risks in wood favors the observation of the process of maturity and evolution of the artist, his concepts and technical knowledge of his xylographic works.

**Keywords:** Bonadei. São Paulo City. Artistic dialogue.

---

<sup>1</sup> Professor Pós-Doutor em Arte, Mídia e Política, pela PUC-SP e Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, Coordenador do curso de Gestão de Marketing, na FAAP-SP.

## INTRODUÇÃO

A principal característica da forma de expressão artística conhecida como gravura é a de servir como meio para se criar imagens que possam ser reproduzidas num número arbitrado de cópias iguais. Outra importante característica sua é, pelo menos em seus modos mais tradicionais, ser realizada a partir de incisões, marcas, cortes, sobre um determinado material que serve como matriz da imagem que se quer criar, a partir da qual se farão as cópias geralmente em papel.

A xilogravura apresenta três vertentes importantes, a xilogravura de Cordel, a xilogravura comercial e a xilogravura artística. Assim, além dos vários artistas brasileiros que se expressaram por meio da gravura em madeira, devem ser citados os artistas populares e a Literatura de Cordel, que vem utilizando a técnica de modo muito criativo na ilustração de hábitos, poesia popular e tradição da cultura brasileira. Muitas dessas obras estão ligadas à crítica social e política, o que lhes confere valor histórico e status de documentação regional.

A xilogravura comercial está associada à criação de rótulos para diversos tipos de produtos, bem como à tipografia para impressões de ilustrações de livros, *ex-libris* e demais objetos impressos.

A xilogravura artística teve impulso nesta área com a vinda de Modesto Brocos y Gomes para a Escola de Belas Artes, no final do Século XIX. Ele veio para coordenar a área de xilogravura da Escola de Belas Artes. O desenvolvimento da xilogravura artística no Brasil se intensificou nas primeiras décadas do século XX, com a ida para o Rio de Janeiro do gravador brasileiro Osvaldo Goeldi (MARTINS, 1987).

Existem duas formas básicas de preparar matrizes para impressões em xilogravura. Uma delas é pela utilização da madeira cortada no sentido longitudinal em relação ao tronco, ou seja, na direção de seu comprimento. A outra forma é por meio de cortes e incisões sobre fatias da madeira, ou seja, pedaços cortados transversalmente, no sentido vertical do tronco da árvore da qual ela é extraída.

De acordo com o corte da madeira, as ferramentas utilizadas para as incisões são diferentes. No primeiro caso, são usadas goivas, formões e facas. No segundo, as ferramentas utilizadas são os buris de pontas diferenciadas. Vários são os tipos de madeira próprios para esta técnica de gravura, destacando-se a cerejeira, o mogno, o cedro e outras madeiras mais moles. A imbuia é também bastante adequada, pois, embora mais rígida, é dócil ao corte. Outras madeiras são também adequadas para o corte a fio, ou seja, no sentido longitudinal e transversal da peça, quais sejam, alguns tipos de jacarandá, canela, jequitibá, dentre outras. (MARTINS, 1987).

A xilogravura teve um notável gravador brasileiro, Aldo Bonadei, cujas obras revelam detalhes de pequenos temas, das figuras em destaque na madeira pelos cortes longitudinal e transversal, aspectos mais reveladores e determinantes do artista. Um primeiro olhar sobre as xilogravuras de Bonadei parece indicar tratar-se de mais uma xilogravura comum, usual, porém quando se detêm os olhares à grandeza dessas xilogravuras, os detalhes se revelam.

Desse gravador, vale conhecer algumas poucas informações de caráter biográfico para entender seu processo de construção.

Aldo Cláudio Felipe Bonadei era paulistano, nasceu em 1906 e faleceu em 1974. Foi aluno de Pedro Alexandrino e frequentador do ateliê do pintor italiano Antonio Rocco, de 1923 a 1928. Coursou desenho e artes no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1925. No início da década de 1930, frequentou a Academia de Belas Artes de Florence, Itália. Ao regressar, integrou-se ao Grupo Santa

---

<sup>2</sup> Professora Doutora em Língua Portuguesa pela USP-SP, atuando como Professora da Faculdade Anhanguera de Jacareí e da Faculdade Católica de São José dos Campos.

Helena e tornou-se membro da Família Artística Paulista, em São Paulo. Em 1949 lecionou na primeira Escola de Arte Moderna de São Paulo, Escola Livre de Artes Plásticas.

Bonadei morava em Santos, litoral paulista, e veio a São Paulo, em 1923, para ter aulas de desenho e composição com Pedro Alexandrino (1730-1812) e Antonio Rocco (1880-1944), professores do Liceu de Artes e Ofícios. (GONÇALVES, 1990). Em 1925, Bonadei frequentou o curso noturno de Desenho, no próprio Liceu, no qual provavelmente conheceu Mário Zanini.

Em 1930, o artista conseguiu fixar-se em Florença, na Itália, onde frequentou a Academia de Belas Artes. Em 1931 Bonadei voltou ao Brasil. Antes da sua entrada no Grupo, o pintor já havia exposto em salões oficiais (Salão Paulista de Belas Artes, Salões de Maio I e II, Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, dentre outros), nos quais tomou contato com Rebolo e assim se aproximou dos outros pintores. Foi um artista atuante e, junto ao Sindicato dos Artistas Plásticos, defendeu arduamente o reconhecimento da profissão.

Bonadei se insere no movimento modernista brasileiro com sua obra pictórica e com sua atuação de cunho mais social (Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, Escola Livre de Artes Plásticas, teatro de Vanguarda). Uma nota que singulariza a obra de Bonadei é a convergência entre seus princípios de composição artística e a prática artesanal (LIMA, 2010).

A compreensão dos elementos visuais e sua composição, assim como o tratamento dado ao tema-assunto, ampliam a percepção sobre as questões relativas à forma e ao conteúdo de suas xilogravuras. O olhar cubista em suas gravuras ensina que:

Os planos e as linhas, as zonas de cor, os perfis ou os pedaços de figura ou de objeto ordenados na **gravura** se aproximam ou se afastam sob os fatores ópticos perceptivos da distância ou da vizinhança, da simetria, do contraste ou da semelhança, da direção ou do movimento, num jogo permanente de combinações formais, independentemente de qualquer subordinação ao objeto ou ao assunto tema [...] (**grifo nosso**). (LIMA, 2010, p.55).

A tardia descoberta do Cubismo, no final nos anos de 1940, levou Bonadei a trilhar outros caminhos, sem abandonar suas conquistas, em um processo descrito com precisão por Lisbeth Rebolo Gonçalves, autora de imprescindível livro sobre o artista, segundo Mattar (2013, p. 14):

É um traço característico da personalidade de Aldo Bonadei não rejeitar conhecimentos anteriores, agindo por um processo de acumulação e assimilação, buscando explorar as aberturas trazidas através de cada uma de suas experiências, conduzindo-as à reciclagem e a uma tentativa de coadunação com o já realizado [...]

A forma de suas **xilogravuras** conjuga-se com a matéria por meio da qual se exprime a natureza morta, como um exemplo, se torna um motivo inspirador no jogo complexo de relações compositivas. (**grifo nosso**).

Jogo que se aproxima da realidade aparente e das presunções representativas, ou as abandona, assumindo uma natureza mais conceitual do que perceptiva. É esse o jogo que Bonadei põe em vigor. (DEMARCHI, 2005, p.7).

Em suas gravuras pode-se observar o aprofundamento sobre a linha, a superfície, o volume, a luz, a cor; a composição destes criando equilíbrio, tensão e ritmo; as relações entre figurativo e não-figurativo permitem perceber a infinidade de possibilidades e a densidade de conteúdos expressos pela forma (DEMARCHI, 2005).

## UM OLHAR LÍRICO

*“Toda forma, toda cor, significa um sentimento: não existe nada no mundo que não diga nada”.*  
(KANDINSKY *apud* LIMA, 2010, p.34)

Bonadei interessava-se por objetos que atraíam sua atenção, não importando se eram sofisticados ou populares, ricos ou pobres, caros ou baratos. Seu olhar se estendia a tudo, de flores a barbantes, de linhas a pedras. Colecionava bules, jarras, xícaras e pratos, e os colocava em estantes cuidadosamente organizadas, para guardá-los, mas à maneira do poeta Antônio Cícero: guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la, ou ser por ela iluminado (MATTAR, 2013). Ao dispor de suas goivas para riscar a madeira o olhar de Bonadei de fato os iluminava e por eles era iluminado, levando-o a elaborar formas, construir planos e criar traços que realmente não estavam lá, mas sim dentro dele.

Mattar (2013, 34) “aponta que, assim como os objetos, o olhar de Bonadei guardava as paisagens. Ao mirá-las e admirá-las ele as transformava, e por elas era transformado. Vinha daí sua opção majoritária pela natureza morta e pela paisagem, temas soberanos em sua obra”.

Até a década de 1940 suas paisagens urbanas registram, com certa nostalgia, uma São Paulo que crescia assombrosamente engolindo as paisagens bucólicas das bordas da cidade. Esse trabalho tem intensa identificação com a produção do Grupo Santa Helena, no entanto, já nesse momento, suas naturezas-mortas são permeadas por um olhar lírico que cria poesia em todos os detalhes. São composições construídas à maneira de Cezanne, nas quais ele expressa um estilo inconfundível que irá se acentuar cada vez mais (MATTAR, 2013).

Bonadei se utiliza da iconografia de seu mestre Pedro Alexandrino Borges para compor as suas naturezas-mortas, mas com as suas próprias temáticas. Pedro Alexandrino Borges nasceu na cidade de São Paulo, na Rua Libero Badaró, filho de Francisco Joaquim Borges e Rosa Francisca de Toledo, em 1867. Com onze anos começa a trabalhar com o decorador francês Claude-Paul Barandier na decoração da catedral de Campinas. Foi discípulo de Almeida Júnior, em São Paulo, depois de cursar a Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, onde foi aluno de José Maria de Medeiros, em desenho, e de Zeferino da Costa, em pintura (Idem).

Como se pode observar na figura 1, um Jarro de vidro, objetos de barro, frutos (maças, pêssegos), toalhas drapeadas, com tons acastanhados, azulados e acinzentados que determinam uma parte do fundo e a luz concentrada da esquerda para a direita, dispostos triangularmente em grandes aberturas na madeira e tais elementos com os utensílios de uso cotidiano, como um jarro de vidro, um pêssego e uma toalha drapeada na cor esverdeada, compõem a cena da xilogravura em titulada paisagem e natureza morta. Esse equilíbrio da composição contribui como peça chave da estrutura de espaço entre a mesa, a janela e a paisagem delineada dos casarios no fundo da cena.



Figura 1- Paisagem e Natureza morta-Xilogravura  
Fonte: Banco Central do Brasil. Museu de Valores (2014).

Esses casarios possuem largas janelas retangulares, portas, um telhado visto de seu ateliê. São elementos que, organizados imaginativamente, se transferem para a composição por meio de grandes recortados na madeira, realizados por goivas largas. A casa, a sacada, a janela ou a porta têm, na paisagem, a mesma função que têm, na natureza-morta, o fruto, o jarro, a toalha, ou seja, Bonadei não os retrata da forma como aparecem diante dos olhos, mas parte deles para a criação, para estruturar o seu espaço pictórico, podendo ser maior ou menor conforme as goivas abrem os veios da madeira.

Assim ele busca, por meio das linhas riscadas na madeira, a liberdade para exultar o assunto pretendido, fazendo uma leitura da aparência do mundo físico que está diante do seu olhar, configurações não miméticas que refletem a experiência humana por meio da expressão visual pura e relações espaciais.

De um modo geral, pode-se observar que a expressão de Bonadei é livre da sujeição comum às complexidades da natureza, ela se organiza por meio de configurações de acordo com as tendências que governam o recorte de sua expressividade.

A tendência dessa gravura é simples, isto é, no sentido de uma configuração geométrica mais regular, com cortes longitudinal que se pode conseguir sobre a madeira, ou seja, riscos curtos e longitudinal devido à dificuldade de seguir uma linha reta até o final do traço, isso se percebe no lado esquerdo da gravura na linha larga preta, cujos espaços brancos do papel mostram todos os cortes longitudinal e transversal.

Existe, porém, uma grande preocupação com o equilíbrio da imagem, a uma combinação de retângulos, círculos e quadrados de vários tamanhos, proporções e direções, que se predem a mesa central de tal modo que cada elemento permanece em seu lugar. Essas proporções da paisagem como um todo se baseiam em diferenças tão pequenas que deixam os olhos na incerteza de complementar igualdade ou desigualdade, simetria ou assimetria, quadrado ou retângulo.

Quando se olha para a imagem na gravura, por exemplo, seu peso parece provocar tensão ao longo do triângulo central da paisagem que o liga aos olhos do observador, não é fácil dizer se eles se afastam ou se avançam na direção dos vários casarios ao fundo e à esquerda, ou a composição abstrata à direita, nas contrastantes cores azul, ocre, preto e cinza que os observa. Tudo o que se pode dizer é que o peso é sempre um efeito dinâmico, mas a tensão não é necessariamente orientada ao longo da paisagem, mas dentro do plano pictórico; quanto à cor, o preto é mais denso que o azul, criando um forte peso na composição de fora do centro, ou seja, no lado esquerdo da composição.

Uma área com as cores ocre, preta, azul e cinza claro, do lado direito as cores claras para contrabalançar; isso se deve à irradiação do sol, que faz com que a superfície clara da paisagem pareça relativamente maior e leve. Nessa xilogravura a paisagem com a natureza morta está presente de forma justa à geometrização das formas, simplificadas, determinadas pela linha, cuja cor só reforça a intenção de criar a partir da vida de São Paulo pela janela de seu ateliê.

## UM DIÁLOGO ENTRE ARTES

Estabelecendo um diálogo entre essa leitura de Bonadei e um contemporâneo seu na literatura, é possível resgatar a obra **Pauliceia Desvairada**, de Mário de Andrade, em cujo poema Paisagem nº 2, ele descreve a cidade de São Paulo na época, a Terra da Garoa, pelo viés metafórico do olhar, em que “as casas adormecidas parecem teatrais gestos dum explorador do polo que o gelo parou no frio[...]” (ANDRADE, 1945, p. 23).

### PAISAGEM Nº 2

Escuridão dum meio-dia de invernia...  
Marasmos... Estremeções... Brancos...  
O céu é toda uma batalha convencional de confetti brancos;  
e as onças pardas das montanhas no longe...  
Oh! para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas  
parecem teatrais gestos dum explorador do pólo  
que o gelo parou no frio...

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tossem...  
Todos os estiolados são muito brancos.  
Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...  
Italianinha, torna *al tuo paese!*

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes...  
Verde — cor dos olhos dos loucos!  
As cascatas das violetas para os lagos...  
Primaveral — cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma de Paulicéia  
num cor de cinza sem odor...  
Oh! Para além vivem as primaveras eternas!...  
Mas os homens passam sonambulando...  
E rodando num bando nefário,  
vestidas de eletricidade e gasolina,

as doenças jocotoam em redor...

São Paulo é um palco de bailados russos.  
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes  
e também as apoteoses de ilusão...

Mas o Nijinsky sou eu!  
E vem a Morte, minha Karsavina! Quá, quá, quá!  
Vamos dançar o fox-trot da desesperança, a rir, a rir dos nossos desiguais!

Grande função ao ar livre!  
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!

(ANDRADE, 1945, p. 23).

A cidade de São Paulo dos anos de 1920 é descrita no poema de Mário de Andrade sob um tom de ironia, com pinceladas pessimistas entrelaçadas à perspectiva futurista.

**Pauliceia Desvairada** foi a bandeira do movimento modernista em São Paulo. Mário de Andrade apresenta a presença significativa de um subjetivismo moderno, introduzindo nos seus poemas o tema da metrópole moderna, representando a tensão entre o eu e a cidade, o pessoal e o coletivo. Expõe uma pintura verbal não apenas como mera cópia da realidade, entre outras temáticas. Esta obra foi um grande marco na literatura brasileira por buscar romper com a tradição; marcou, inspirada na análise da cidade de São Paulo e de seu provincianismo, o rompimento definitivo do autor com todas as estruturas do passado.

Em termos de construção, de recursos técnicos, o autor aproxima a poesia à música, como os simbolistas, adotando da teoria musical as noções de melodia e harmonia, e à pintura, compondo um cenário vanguardista de informações, cores e experiências linguísticas.

O poeta apresenta também um viés negativo da cidade em processo de modernização por meio da religiosidade:

Deus recortou a alma de Paulicéia  
num cor de cinza sem odor...  
Oh! Para além vivem as primaveras eternas!...  
Mas os homens passam sonambulando...  
E rodando num bando nefário,  
vestidas de eletricidade e gasolina,  
as doenças jocotoam em redor...

Na estrofe acima, a angústia do eu-lírico é bem representativa, visto que responsabiliza, de certa forma, o divino pela situação da cidade, trabalhando, novamente, entre a tradição e a modernidade ao dizer no terceiro verso “Oh! para além vivem as primaveras eternas!...”.

Nesse cenário de cores, o poema pode ser relacionado à xilogravura de Bonadei, especialmente quando as cores utilizadas na gravura remetem metaforicamente o leitor às cores da paisagem de São Paulo, nas estrofes quatro e cinco:

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes... Verde — cor dos  
olhos dos loucos!  
As cascatas das violetas para os lagos...  
Primaveral — cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma de Pauliceia



num cor de cinza sem odor... Oh! [...].

Neste poema, é nítida a influência futurista sofrida por Mário de Andrade; há uma quebra da linearidade poética, aproximando o lírico do coloquial, numa descrição superpostas de imagens e sensações. Forma um quadro expressivo de usos e costumes próprios da época. Nele, o colorido é expresso pelos recortes jocosos e singulares de quem ama a cidade, mas não se deixa cegar pelos contrapontos e ufanismos.

Essa aproximação com o real e o natural também aproxima os dois artistas. Além disso, vale ressaltar que a subjetividade poética de Mário de Andrade é rica de elementos sociais, assim como as pinturas de Bonadei. Nesse processo, é possível perceber presente na lírica do primeiro e na expressividade do segundo a “subjetividade que se volta para a objetividade do indivíduo com a sociedade” (ADORNO, 2003, p.72).

Na figura 2, seguinte, de Bonadei, **A Paisagem**, a cor é o que torna os objetos sensíveis à visão. Uma das partes essenciais da gravura é o colorido, por meio do qual ele imita a aparência das cores dos objetos naturais e aplica aos objetos artificiais a cor mais adequada para iludir os olhos.

Nessa paisagem, Bonadei trabalha a cor simples, pois a cor simples é aquela que, sozinha, não representa objeto como o branco puro do papel, isto é, sem mistura, ou o preto puro em linhas grossas riscadas pelas goivas na madeira. A cor verde inserida na matriz e aplicada na jarra central e parte da mesa, o laranja está no lado direito do céu, o cinza está inserido entre as casas e o amarelo destacando as casas na composição. Essas cores secundárias (laranja, amarelo e verde) fortalecem a imagem pela união de duas cores primárias, misturadas em iguais proporções.



Figura 2: Paisagem - Xilogravura

Fonte: Banco Central do Brasil. Museu de Valores (2014).

Bonadei considerou em sua composição dos tipos de objetos, o natural ou verdadeiro, e o artificial ou desenhado; há também dois tipos de cores, a natural e artificial nessa composição. A cor natural é aquela que torna visíveis todos os objetos que se encontram na natureza e a artificial é uma mistura criteriosa que Bonadei compõe, a partir das cores simples que estão em sua gravura, como o



branco do papel e o preto da tinta em sua placa de vidro; já o artificial é uma mistura de cores simples que estão em outra placa de vidro, como o verde, o amarelo, o laranja e o azul, para imitar a cor dos objetos e naturais.

Para Bonadei a cor secundária transmite uma intensidade forte ou alta em comparação com a cor marrom, mais opaca, e, portanto, de fraca intensidade. Assim as cores artificiais devem conhecer seu valor, sua força e leveza, tanto isolada quanto comparativamente, para carregar algumas e atenuar outras quando a composição do tema exigir.

Desse modo, quem desenha não imita tudo aquilo que vê num modelo, mas ao contrário, transforma o que encontra em proporções adequadas, da mesma maneira. O gravador não deve imitar indiferentemente todas as cores que se oferecem a seus olhos, e sim escolher as que lhe convêm e, se julgar oportuno, acrescentar outras que possam produzir o efeito que imagina para a beleza de sua obra.

Bonadei, em sua paisagem trabalha a harmonia do conjunto, ora atenua a vivacidade do natural, ora aumenta o brilho e a força das cores que encontra a fim de exprimir com mais vivacidade e verdade o caráter do objeto, sem alterar.

Somente os gravadores experientes, e poucos dentre eles, penetram nesse domínio técnico. Assim, o exagero serve para que o gravador imprima mais veracidade àquilo que transmite, com base nos traços e nas cores, como se pode observar nessa gravura.

## A PAISAGEM

*“Toda arte, tenha-se consciência disso ou não, tem uma função política”.*  
(Carlos Scliar *apud* MATTAR, 2013, p. 54)

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, em especial nas cidades do Sudeste, a industrialização impulsionada pelo período de inserção em duas Grandes Guerras Mundiais e pela oferta de mão de obra abundante em cidades como São Paulo, transformou visivelmente o horizonte urbano.

Todavia, a maneira como os pintores paulistas enxergaram essas modificações não segue especificamente os mesmos preceitos pictóricos que nortearam a pintura de paisagens nos séculos anteriores.

Os artistas do Grupo Santa Helena fizeram uma leitura específica das paisagens de São Paulo. Suas obras revelam o diálogo com obras impressionistas e pós-impressionistas, existindo, porém, uma complexidade maior que delineia a forma como os artistas do Grupo Santa Helena se expressaram pictoricamente quanto à presença da indústria na cidade de São Paulo (FREITAS, 2011).

Entre 1899 e 1930, com a introdução do mundo fabril em seu cenário, São Paulo passou por profundas mudanças em sua paisagem e na vida cotidiana de seus moradores. As vilas operárias se espalharam ao longo dos trilhos dos trens e seguiram o crescimento desordenado das indústrias e casas nos arredores da cidade.

O subúrbio de São Paulo passou a ser, deste modo, o lugar por excelência da consolidação do crescimento industrial a partir da década de 1930. A produção de café sofria os reveses da crise mundial de 1929 no mercado internacional e era acompanhada de perto pelo crescimento fabril. As cidades passavam por uma reformulação que incorporava novos meios de produção, mas também um convívio inédito com a modernidade. A indústria, como personagem fundamental desta emancipação econômica, mas também cultural, figurou na reflexão de muitos especialistas, dentre

eles os engenheiros e médicos higienistas. Isso pode ser comprovado pelas produções acadêmicas advindas do projeto temático com o apoio FAPESP: “A circulação de saberes eruditos e técnicos na reconfiguração do espaço urbano – Estado de São Paulo, séculos XIX e XX”, da Coordenadora Maria Stella Bresciani, em parceria entre UNESP/Bauru, PUC/Campinas e UNICAMP, em andamento desde o ano de 2006.

Para a crítica de 1930 e 1940 não há dúvidas de que a paisagem foi o tema mais explorado pelos pintores do Grupo Santa Helena. A afirmação é ratificada pelos diversos artigos em que críticos como Luis Martins, Mário de Andrade e Sérgio Milliet, dentre outros, analisam a pintura de paisagens no conjunto de obras do Grupo, levantando questões pertinentes à sua época, como o embate entre a chamada “arte pela arte” e a “arte engajada”, esta última enaltecida pelos debates do momento acerca do papel político e social dos artistas.

À luz destes debates, as paisagens – sobretudo as do subúrbio de São Paulo – pintadas pelos artistas do Grupo ganharam ressignificação ao longo dos anos em que foram estudadas (FREITAS, 2011).

O subúrbio foi um dos temas mais explorados pelas paisagens do Grupo Santa Helena do qual Bonadei fez parte. Nessas paisagens pode-se encontrar a representação de diversos bairros de São Paulo que estavam se espraiando ao redor da parte central da cidade. O estudo das paisagens suburbanas pintadas por Bonadei revela a escolha pelo recorte do ambiente ainda rural, mas que já apresentava signos modernos como, por exemplo, as fábricas. As obras refletem um espaço intermediário entre a paisagem urbana e a paisagem industrial. Os bairros periféricos eram os novos abrigos para a incipiente industrialização. Contudo, ainda mantinham reminiscências de um mundo fortemente ligado às tradições rurais.

Os arredores de São Paulo eram os lugares que mais fortemente denunciavam as mudanças pelas quais a cidade passava. (FREITAS, 2011). “Neste ambiente conviviam as duas medidas que davam ritmo a vida paulistana. Este era o espaço de coexistência entre a modernidade e a tradição”. (FREITAS, 2011, p.64).

A prática da pintura ao ar livre levava os pintores e seus instrumentos aos arrabaldes de São Paulo, em jornadas dominicais, em grupos ou individualmente. Para este deslocamento, contribuiu efetivamente a acessibilidade que os subúrbios tinham via transportes baratos como os trens. As linhas de trem têm papel importante tanto no transporte dos membros do Grupo Santa Helena, como na inspiração para temas pintados pelo Grupo.

Tanto Mário de Andrade como Bonadei questionaram as relações humanas na cidade moderna por meio da relação entre o individual e o urbano, sobretudo pela figurativização de São Paulo.

A xilogravura **Paisagem**, feita por Bonadei em 1971, representa uma cena de paisagem cujas casas se destacam horizontalmente do lado direito à imagem com várias portas e janelas. Nessa gravura o desenho tem seus limites bem delineados pelo traçado preto de seus contornos feitos na madeira. Este recurso é utilizado por Bonadei, mas de maneira diversa na madeira com suas goivas.

Como se pode notar nessa obra, a linha que separa os elementos na gravura tem um traçado forte, tenso e contínuo, porém em certos pontos, a linha parece ser mais difusa. Na paisagem, a linha riscada na madeira por Bonadei ganha mais consistência e retém melhor as cores dentro do desenho, enfatizando os volumes.

Enquanto em **Paisagem**, o artista aparentemente está mais preocupado com a descrição que faz da paisagem, do assunto registrado - embora já notada a atenção dedicada às formas lineares das janelas e portas das casas em paisagem, o esquema geométrico é que se apodera das formas, assumindo o papel norteador da paisagem.

É possível intuir que no registro da **Paisagem**, de 1971, o gravador cuidou para que a paisagem parecesse habitada, retratando a jarra e a fruta em cima da mesa, o que denota a atividade familiar e traz verossimilhança à cena.

Em 1971, esta questão estava subjugada ao gosto pela abstração das formas. A **Paisagem**, representada, neste caso, por metonímia pela jarra e pela fruta, funciona como elemento pictórico importante para a estrutura da gravura, pois o jarro adquire força vertical, em oposição às casas, as quais estabelecem níveis horizontais em diferentes pontos da paisagem.

Na gravura, desse modo, as casas produzem um efeito de profundidade na obra, acentuado pela rua que corta a paisagem diagonalmente no lado direito da cena. Bonadei aplica o mesmo efeito pictórico que usou para gravar o céu no lado esquerdo na representação do sol em amarelo.

Assim, as casas, o céu e a jarra com a fruta formam um grupo no centro da gravura fundamental por dar coerência à maneira como Bonadei escolheu representar aquela determinada paisagem. Bonadei mostra nesta gravura o seu tempo, ou seja, a expansão urbana que São Paulo sofreu ao longo dos anos até a década de 1970.

Segundo Silva (2005, p.2):

a partir de 1870 a expansão urbana extrapolou os limites da colina histórica, sítio original de fundação. Até os anos 1950/60 o centro, como um todo, continuou a ser um espaço de prestígio e de identidade para o conjunto da população metropolitana, aí inclusas, as classes mais abastadas.

Durante o período de hegemonia da economia cafeeira (de 1870 a 1930), o centro foi objeto de intervenções, alargando e realinhando ruas, criando espaços públicos representativos, por exemplo, o Largo do Palácio, Praça da Sé, Praças Antônio Prado e do Patriarca, estimulando a substituição do casario colonial por prédios comerciais de poucos andares e arquitetura eclética, priorizando o uso terciário e institucional e adotando políticas de ‘saneamento’ e remodelação para retirar da área central usos e habitantes ‘indesejáveis’ como cortiços, operários, casebres e prostituição.

Obras, demolições, normas sanitárias e policiais promoviam a segregação urbana, diferenciando os setores urbanos eleitos para sediar as funções de prestígio, particularmente na área central.

Durante os anos 1920 e 1930, o processo de metropolização da cidade foi acompanhado de uma calorosa discussão sobre a questão da expansão da área central.

A implantação da estrutura viária radial-perimetral prevista pelo Plano de Avenidas, e efetivado a partir dos anos 1940, abriu novos espaços para a expansão do centro e possibilitou uma nova articulação deste com o restante da cidade. Isso acentuou o deslocamento da centralidade para além do Centro Novo, no rumo Sudoeste, acompanhando a direção eleita pelas camadas de maior renda. Até o final da década de 1930, 70% dos edifícios produzidos na capital eram localizados na região central e possuíam características comerciais (SOMEKH, 1987).

A década de 1950 praticamente encerrou o período de apogeu da atividade construtiva no centro, com projetos como o do Edifício Itália, Copan, Galeria Metrópole, Zavos, Olido, Andraus e Citibank, todos situados no perímetro do Centro Novo.

As décadas de 1960 e 1970 marcam uma nova era na vida do centro e na sua relação com o restante da cidade. A consolidação do automóvel e da indústria automotiva nacional viabilizou a criação de novas centralidades ao mesmo tempo em que o processo de metropolização de São Paulo adquiria uma nova escala geográfica. Num primeiro momento foi a Rua Augusta que roubou ao centro as funções de prestígio e de vanguarda. Entre 1965 e 1968 foi aberta a Avenida Faria Lima, na verdade um alargamento da antiga Rua Iguatemi.

Entre 1970 e 1974, a Avenida Paulista foi objeto de um projeto de reurbanização, a Nova Paulista. Essas duas localidades, desvinculadas da Área Central, passaram, a partir de então, a concentrar os lançamentos de edifícios de escritórios e sedes bancárias, até aquela época, concentrados no centro.

Isso alterou significativamente a situação existente e implicou uma diminuição da atratividade do centro como um todo. Esse período marcou também uma nova fase na implantação de obras viárias com graves consequências para o centro da cidade. As diretrizes delineadas no Plano de Avenidas de Prestes Maia transformaram-se em vias rápidas.

Por outro lado, ao contrário do Perímetro de Irradiação (do referido plano), que havia possibilitado a expansão da Área Central, as novas obras, muitas em desnível, passaram a tratar a região central como mero nó de articulação e passagem na estrutura viária da cidade, priorizando a circulação de longa distância em detrimento das áreas atravessadas. Com as vias elevadas deteriorou-se drasticamente o entorno do centro, mesmo aqueles setores até então mais valorizadas (Oeste e Sul). A contrarrótulo também contribuiu para isolar o centro histórico em relação ao setor urbano Sudoeste.

Na década de 1980, um novo e sério golpe foi desferido contra o prestígio da Área Central: à concorrência já consolidada da Avenida Paulista e Avenida Faria Lima somou-se o aparecimento de um quarto polo de escritórios da cidade: Avenida Luiz Carlos Berrini. Nos anos 1990, foi a vez da região da Marginal do Rio Pinheiros. Ficaram assim colocadas várias alternativas locais, distantes e relativamente desarticuladas do centro da cidade, especialmente dirigidas para sucursais e sedes de grandes corporações da economia globalizada. (SILVA, 2004).

Retomando Bonadei, pode-se perceber no fundo ao lado esquerdo da gravura a concentração de casas, um papel decisivo no crescimento da cidade e na especulação imobiliária da época. Nessa gravura ele representa uma paisagem repleta de casas em que se destaca verticalmente a imagem de um sobrado, esquematizado geometricamente, e que se apodera das formas, assumindo o papel norteador da paisagem. Isso funciona como elemento pictórico importante para a estrutura da gravura, pois adquire força vertical, em oposição à fruta e à jarra em cima da mesa, as quais estabelecem níveis horizontais em diferentes pontos da paisagem.

Bonadei revela um espaço confortável e acolhedor, não é no sentido da aceitação de um espaço sem conflito imobiliário, da não ação, e sim como uma poética que expõe a quase impossibilidade, ou a perda total destes espaços de acolhimento no seio da cidade. A arte de Bonadei expressa uma agradável e particular leitura artística da cidade de São Paulo, em sua época.

A modernidade, em especial a urbanidade moderna, impõe ao homem novas relações com o espaço e pertença a ele, conseqüentemente na interação com os demais que compartilham esse espaço. Nesse sentido, pela leitura feita de Bonadei e de Andrade, no presente artigo, foi possível perceber que essas obras ajudam a refletir sobre as mudanças que reestruturam o modo de viver dos cidadãos e que precisam ser compreendidas..

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Lira paulistana & o carro da miséria**. São Paulo: Martins Fontes, 1945.
- BANCO CENTRAL DO BRASIL. Museu de Valores. **Coleção de arte**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

- CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH/USP, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- DEMARCHI, Rita. Coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. **Reencontro com Bonadei**. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005.
- FREITAS, Patrícia Martins Santos. **O grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)**. Campinas SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011. (Dissertação, Mestrado em Artes).
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Aldo Bonadei: o percurso de um pintor**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LIMA, Francisco José Carneiro da Cunha. **A criação da paisagem em Aldo Bonadei Francisco José Carneiro da Cunha Lima**. Rio de Janeiro: UFRJ, PPGAV, 2010.
- MARTINS, Itajahy, **Gravura: arte e técnica**. S. Paulo: Fundação Nestlé da Cultura e Laser print Editorial, 1987.
- MATTAR, Denise. **Aldo Bonadei**. Galeria de Arte Almeida e Dale. São Paulo, 2013.
- SILVA, Luís Octávio da. Verticalização, expansionismo e grandes obras viárias: a modernização limitada in CAMPOS, Candido Malta et al. **São Paulo metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais**, São Paulo: Senac São Paulo, 2004.
- SOMEKH, Nadia. **A (des)verticalização de São Paulo**. Dissertação de mestrado apresentada junto à FAUUSP, 1987.