

O Grupo do Santa Helena e a memória periférica de São Paulo

João Carlos Teixeira Junior¹

 0009-0007-8983-8721

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11733

Resumo

Este artigo intenta compreender as representações das paisagens periféricas de São Paulo, pelo Grupo do Santa Helena, como registros poéticos de um recorte espaço-temporal-social, tendo em vista a condição 'proletária' destes, e a pertinência de tais representações como memória de uma cidade em expansão, e de um processo de exclusão social que remonta às décadas de 1930 e 40. Para tanto, buscou-se aprofundar as condições objetivas do bairro do Canindé a partir de duas pinturas de santelenistas sobre o local e amparar-se em teóricos seminais como Milton Santos e Casé Angatu, além de uma análise iconográfica baseada no método sugerido por Erwin Panofsky

Palavras-chave: Grupo do Santa Helena. Periferia. Arrabaldes. Memória. Modernismo.

¹ Mestrando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo. Número USP: 9152073. Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes e membro do Grupo de Pesquisa Recepção Estética e Crítica de Arte. E-mail: joaocarlosteixeiraj@gmail.com.

Introdução: o Grupo do Santa Helena

O coletivo de artistas que hoje se conhece por Grupo do Santa Helena, não possui uma data fundacional, mas sua gênese em um processo que remonta os idos de 1934, quando um grupo de empreiteiros da área da construção civil e decoração passaram a se encontrar na sala 231, alugada para fins comerciais do antigo Edifício Santa Helena, situado à praça da Sé, para, após seus turnos, treinarem desenho e pintura. Esse início, desprovido de manifestos ou atas de criação, os diferenciaram de outros regimentos surgidos na arte brasileira de então: “(...) o GSH despontou despretensioso e despremeditado e despretensioso sem manifestos, no silêncio do trabalho e no exclusivo propósito da realização profissional”, conforme aponta o crítico Walter Zanini².

Neste período, a praça reunia trabalhadores que ofereciam seus préstimos em pintura residencial, gessaria, alvenaria, marcenaria etc., atendendo à população da cidade que crescia vertiginosamente e, com isso, demandava tais serviços. Embora tenha havido grande rotatividade entre os frequentadores da tal sala 231 (posteriormente, alugaram também a de número 233), os santelenistas mais assíduos foram: Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manuel Martins e Mário Zanini.

No geral buscavam regiões remotas da cidade, grande São Paulo, interior e litoral, no que se notabilizaram pela representação de cenários, populares e ermos³, raramente acompanhados de pessoas, sendo estas – quando presentes – geralmente em profunda interação com seu meio. O ato de pintar ao ar livre foi prática popularizada pelos impressionistas para a captação da luminosidade instantânea, foi uma atividade muito apreciada pelos membros do GSH⁴.

O presente texto se valeu de duas pinturas distrito do Canindé como amostragem, pois o bairro reúne boa variedade de aspectos concernentes às regiões marginais representadas pelos pintores do Santa Helena, a saber: O afastamento do que então representava a ‘modernização’, ar interiorano, a precariedade na infraestrutura pública, o casario modesto e a natureza presente. Apesar de atualmente o bairro estar completamente integrado à região central da capital, à época a realidade era bastante distinta, como se verá adiante, e a zona estava ‘ilhada’ da *urbe*, sendo, basicamente, formado por uma população financeiramente desfavorecida.

² 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, p. 116.

³ *Ib.* p. 106.

⁴ AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista*: MAC USP e Artistas Artesãos. MAC USP. São Paulo, 2002, p. 47.

Outrora enxergada como gênero de menor importância na estrutura acadêmica de prioridades, a pintura de paisagem adquiriu papel de relevo na produção dos santelenistas, e favoreceu o desenvolvimento de pesquisas futuras que os deslocou da artesanaria para, por meio dos conhecimentos obtidos pela própria artesanaria, lograrem posições de destaque na história da arte moderna brasileira.

Milton Santos faz uma diferenciação do termo paisagem em relação ao de espaço a partir da ausência da ação humana dessa em relação a este⁵. Ainda: Ambos (espaço e paisagem), são resultado de sobreposições de processos históricos e nos são desvelados formalmente num tempo atual, no que o professor compara a um palimpsesto (espécie de pergaminho que recebe novas escritas, por cima de inscrições que são raspadas)⁶.

Quando se observa as pinturas aqui analisadas, se faz presente uma graduação nos níveis de interação com estas paisagens, num processo dialético em que o homem anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo⁷.

Os pintores do GSH, ao representarem as periferias paulistanas e de seus arredores, não o faziam dissociando assunto da forma que o faziam de maneira compartimentada. Tudo se torna uma expressão de si mesmo, ou seja, pode-se afirmar que havia entre seus membros, uma espécie de vocabulário comum que possibilitava que se sentissem parte de uma expressão coletiva. Nesse sentido destaca-se um *habitus* que os situa em condições homogêneas de existência, na concepção de Bourdieu⁸, que inclui fatores como a baixa escolarização e até mesmo a composição etnográfica de seus membros enquanto imigrantes diretos ou descendentes - a despeito de suas particularidades.

O bucolismo destes cenários é a nostalgia de onde não se está mais. De fato, os santelenistas advinham de locais com estas características.

Elza Ajzenberg, no catálogo da exposição “Operários da Paulista”, conclui o texto de apresentação da exposição, que “é incontestável a marca do contexto social na visão do grupo”⁹. A autora corrobora, nesta perspectiva, com a visão de Mário de Andrade, expressa na já referida crítica à mostra da Família Artística Paulista. A áurea de uma artisticidade imaculada, inata à condição criadora, foi forçosamente atribuída aos santelenistas no decurso dos anos, quiçá para distingui-los de vanguardistas. Esta noção salienta certo ‘proletarismo’ que, em certa medida, não se faz necessário, dado que terem tido alguma instrução artística regular – ou não – não retira deles sua condição social original, tampouco o olhar poético sobre a periferia.

⁵ SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo. Editora Hucitec, 1997, p. 105 e 106.

⁶ Ib. 104.

⁷ Ib. 109.

⁸ BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Edusp, São Paulo; Zouk, Porto Alegre, 2007, p. 97.

⁹ AJZENBERG, Elza (org.). **Operários na Paulista** : MAC USP e Artistas Artesãos. MAC USP. São Paulo, 2002, p. 20.

Para os pintores do Santa Helena, não viver de suas obras de arte é, também, uma questão poética de classe e fator de relevo em sua produção: “o tempo entre o trabalho e o ganha pão”¹⁰. Porém não apenas, em circunstâncias parelhas, tais produções atendam ao que chama de “urgência”, e, estas urgências, por suas vezes, estão condicionadas pelas classes sociais a que seus indivíduos pertencem.

Canindé

Em “Canindé” (1940), de Mario Zanini [figura 1], é possível notar como as pinceladas do artista buscam solucionar o espaço bidimensional, com o recurso mínimo para a manutenção dos planos, seja no acabamento das nuvens, ou ainda no casario abaixo destas. Apesar de soar como simples, esta operação pressupõe poder de síntese da realidade ao essencial, e domínio técnico ímpares. Tais concepções formais aproximavam a ele e seus pares de GSH, de movimentos italianos como o da pintura metafísica, mas, sobretudo, dos *macchiaioli*, que se caracterizavam por uma fatura composta de manchas justapostas e pinceladas mais abertas. Os artistas desta corrente, tinham o encontro entre as manchas como síntese do desenho das formas, em vez de desenho por projeto, como era práxis no academicismo.¹¹

Uma análise baseada no método iconográfico de Panofsky^{12 13} é capaz de revelar outros elementos sobre a obra e o tema pintado. 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 de da margem, posta logo acima. O conjunto de casas, que o artista parece operar geologicamente através da justaposição de placas de tons terrosos, se difere do restante da paisagem, como espaço humano de ocupação da natureza, apoiadas sobre uma esguia franja de terra, insinuada por pinceladas curtas, sobre a qual se vê quatro pessoas, com roupas que não demonstram circunstância ou destaque social.

¹⁰ BRILL, Alice. Mário Zanini e seu tempo. São Paulo. Editora Perspectiva, 1984, p.50.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo. Companhia das Letras, 1992, p. 165.

¹² A metodologia iconológica de Erwin Panofsky, que - em termos gerais - consiste nos seguintes passos: *Tema primário ou natural*, em que a leitura de baseia nos aspectos formais representadas, como cores, linhas e formas; *Tema secundário, ou convencional*, grosso modo, entendido como o assunto ou tema, por se referir ao conjunto de elementos presentes no quadro (objetos, pessoas, cenários, ações etc.). A partir de conceitos e convenções sociais, estes elementos nos fornecem um entendimento do que se está vendo; Por fim *Significado intrínseco, ou conteúdo*, que pressupõe um conhecimento prévio dos ícones.

¹³ PANOFKY, Erwin. **Significados nas Artes Visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 51.



Figura 1:

Mário Zanini, **Canindé**. 1940 (óleo s/ tela). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Doação MAM SP). Acessada em 10/12/2023.

Encontrada em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Mario-ZANINI-Caninde-1940-Oleo-sobre-tela-Museu-de-Arte-Contemporanea-da_fig1_330113830

Figura 2:

Autoria desconhecida.

**Vista aérea do
Canindé, ilhado,
década de 1950.**

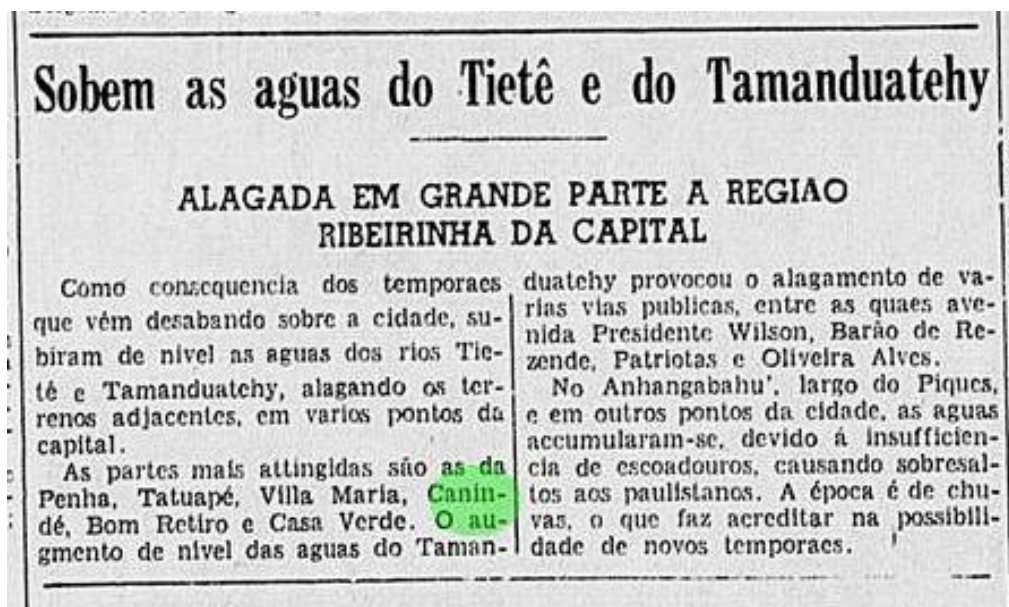
Acessado em

10/12/2023.

Encontrada em:

<http://portuguesa.com.br/site/caninde-completa-47-anos-de-historia/>



**Figura 3:**

Correio Paulistano. **Sobem as águas do Rio Tietê e Tamuandatey** (reportagem de 13 de janeiro de 1940, mencionando uma das enchentes rotineiras na região).

Encontrado em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=caninde&hf=memoria.bn.br&pagfis=125

Seguindo a faixa de terra à esquerda, em seu limite se vê 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 Tamanduateí, o que não é possível precisar. Na verdade, a localidade era salpicada de lagos, decorrentes dos processos de cheia dos rios, o que não necessariamente significava uma vantagem. Segundo Freire¹⁴, a habitação próxima a recursos hídricos, solução fundamental para a ocupação humana dos territórios, foi contraproducente no caso paulistano. Tanto o Rio Tietê, quanto o Tamanduateí, são considerados rios de planície, o que faz de suas correntezas lentas e suas cheias duradouras e espaçadas, conforme ilustra a imagem aérea do bairro da década de 50 [figura 2] e trecho do Correio Paulistano de 13 de janeiro de 1940 [figura 3] mencionando enchente e, se referindo ao bairro, como ribeirão. Estima-se que, a cada processo de enchimento, o Rio Tietê chegasse a ter 1 quilômetro de uma margem a outra, o que foi

¹⁴ FREIRE, Anita Rodrigues. **As várzeas urbanas de São Paulo**: O processo de ocupação e transformação das várzeas dos rios Tietê, Pinheiros e Tamanduateí. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2018, p. 51.

alterado na retificação de seu curso¹⁵. Esta característica dificultava a vazão de dejetos, e, portanto, inconveniente para quem não tinha opção de moradia, que não às ribeirinhas. Isso fazia das várzeas do Tietê, regiões desvalorizadas, o que iria piorar nos anos seguintes com o plano de avenidas de Prestes Maia. O bairro retratado por Zanini, à despeito da proximidade geográfica com a zona central, como já mencionado, era de difícil acesso, justamente pela posição entre rios e seu acesso ao resto da cidade dado por uma ponte feita de tonéis de querosene.¹⁶

Tal isolamento se faz presente em aspectos tipicamente associados a regiões interioranas, tais como o feixe de roupas carregado sobre a cabeça pela personagem na porção centro-esquerda do quadro. O adjetivo também não escapou ao olhar de Fulvio Pennacchi, que, na tela denominada “Paisagem do Canindé”, representou outro ângulo da região em 1937, conforme a figura 4 revela.



Figura 4:

Fulvio Pennacchi, **Paisagem do Canindé**. Óleo sobre cartão, 1937. Coleção família Pennacchi. Acessada em 11/12/2023.

Encontrada em: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2022/junho/166/fulvio-pennacchi-paisagem-do-caninde-26268/>

¹⁵ ENTRE RIOS - A urbanização de São Paulo. Direção: Caio Silva Ferraz. Produção: Joana Scarpelini. São Paulo, 2009 (Youtube). Encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNlc&t=1181s> Acessado em 10/11/2023.

¹⁶ CANINDÉ completa 47 anos de história. Portuguesa, 2019. Disponível em: <http://portuguesa.com.br/site/caninde-completa-47-anos-de-historia/> Acessado em 10/12/2023.

Na composição, Zanini e Pennacchi praticamente coincidem na paleta, embora difiram substancialmente na luminosidade e na fatura, estando a última imagem com pinceladas muito mais curtas e unidas, o que revela já estágios distintos de entendimento e desenvolvimento das influências de ambos.

Quando passamos aos enquadramentos, contudo, é que temos as maiores distinções: Diferentemente de Zanini, Pennacchi não representa uma região alagada, e opta por um ângulo inferior, o que revela a topografia positiva do terreno e confere menos espaço para o céu que a pintura de 1940. O recurso proporciona, ainda, uma área da tela maior para o solo, delimitado por uma horizontal que secciona o espaço ao meio, interrompido pelas verticais das construções e da esguia árvore, no quadrante direito superior. Pennacchi parece buscar o ordenamento de seu campo pictórico, a partir dos elementos reconhecíveis do quadro. Aqui, a ligação do ser humano com a terra em que vivem é distinta da relação estabelecida por Zanini. Se este apresenta o estabelecimento improvisado sobre uma natureza hostil, que toma de volta a porção de terra precariamente ocupada pelos moradores, Fulvio, por sua vez, desvela uma ação outra. Historicamente, o homem, ao dominar a agricultura, passou a estar menos suscetível aos eventos naturais, precisamente a ação representada. Já, na Europa medieval, a configuração urbana tendia, via de regra, ao ordenamento da desorganização rústica da natureza. Esta configuração, para Le Goff¹⁷, inclusive, tem o condão de estruturar a própria noção de beleza para seus cidadãos. Ainda segundo o historiador francês, o campo representa exatamente o inverso deste conceito de beleza, representado, no limite, pela imagem da floresta como a ausência do civismo¹⁸. Neste sentido, o próprio termo urbano, cuja etimologia se refere à palavra polidez, e, por conseguinte, o conceito grego de *polis*.

Retornando à pintura de Pennacchi, seu quadro é um acordo com a natureza, e não uma operação de julgo. Há uma interação colaborativa entre ambos, em que, inclusive, o ciclo de chuvas está implícito no combinado, diferente da pintura de Zanini. Por isto, não se busca uma romantização da precarização habitacional, antes, trata-se de uma narrativa capaz de expressar a experiência da ocupação periférica (de margens e encostas), a partir de códigos poéticos, mas igualmente denunciante. Na paisagem, Zanini representa uma carroça estacionada, o que é denotativo de quem ocupa este espaço. Conforme Carlos José Ferreira dos Santos¹⁹, ou “Casé Angatu” denuncia, após a abolição, muitas das gerações

¹⁷ LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo. Fundação Editora da Unesp, 1988, p. 119.

¹⁸ Idem, p. 125.

¹⁹ SANTOS, Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu). **Nem tudo era italiano - São Paulo e pobreza: 1890 - 1915**. 4ª edição. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2017, p. 139.

seguintes estiveram relegadas a empregos vistos como menos dignos, como quitandeiros, carroceiros, entre outros. Segundo o autor, apesar de abundar fotografias da região central da cidade, em várias delas se vê os carroceiros, tão comuns às localidades em questão, por sua função de abastecimento e transporte, mas raramente protagonizam tais retratos, por serem vistos com preconceito pelo que desempenham. O que, ainda, se mantém em ambos os quadros, é o ar bucólico de uma cidade que teima em não acompanhar o processo modernizador da *belle époque* paulistana.

Nos anos em que houve atuação coletiva mais intensa, o GSH praticamente não se ateve à emergência das indústrias paulistanas como elemento de destaque em suas obras, ou 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.²⁰

Paulatinamente os telhados e chaminés fabris vão se tornando cada vez mais parte do horizonte periférico paulistano, no que os *santelenistas* passam a retratá-las com maior frequência, mas isso somente ocorreria na década seguinte. Sobre a hibridez desta paisagem no subúrbio (que conjuga o novo e o velho), pode-se entendê-la, ainda, como operação de resistência, em que um certo bucolismo renitente convive dialeticamente com o dito ‘progresso’²¹.

Milton Santos reforça a historicidade em que estes sistemas produtivos se dão, além das próprias configurações territoriais - em grande parte decorrentes de tais sistemas produtivos²². Assim, o que entendemos por paisagem também está em transformação: “a paisagem é um conjunto de formas heterogêneas, de idades diferentes, pedaços de tempos históricos representativos das diversas maneiras de produzir as coisas, de construir o espaço”²³.

A paisagem suburbana é, “certamente, um posto privilegiado para observação e estudo das transformações da cidade e da formação das classes sociais”, aponta José de Souza Martins²⁴. Nas

²⁰ 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, p.9.

²¹ *Ib.* p. 8.

²² SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo. Editora Hucitec, 1997 (p. 96)

²³ *ib.* p. 98.

²⁴ MARTINS, José de Souza. **Subúrbio**. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do império ao fim da República Velha. São Caetano do Sul, Editora HUCITEC, 1992.

décadas seguintes, os horizontes passaram a ser frequentemente segmentados pelas chaminés industriais e telhados recortados das fábricas. A lógica dialética em que se estabelece as transformações no espaço urbano se deu, igualmente em São Paulo, onde a paisagem rural se transformou em industrial, por motivos evidentes (especulação, disponibilidade espacial etc.).

Ainda nesse sentido, o próprio Martins²⁵ sustenta um apagamento da figura do trabalhador para os limites do espaço entendido como cidade. Esta operação se conecta ao raciocínio elitista, de tradição colonial, que distingue a cidade/subúrbio e mandar/trabalhar. No limite, ainda segundo Martins, tal relação também revela uma alienação do trabalhador em relação à própria cidade, pois sua relação com esta se dá quase que exclusivamente, de modo produtivo. No campo artístico, Brill²⁶ defende que tais barreiras sociais influenciaram no distanciamento entre santelenistas e a geração de 22, a despeito de sua pretensa arte engajada da década de 30, presente nos Operários de Tarsila, Pogrom de Segall e Abramo com as representações de grevistas²⁷.

Considerações finais

À esteira deste processo, Mário Zanini e Fulvio Pennacchi, desenvolveram um olhar sensível à identidade de uma área olvidada pela frenética e excludente modernizaçãodas primeiras décadas do século XX. Para Santos²⁸, a paisagem se constitui de uma mirada fixada de um recorte temporal do que é, em geografia, a concepção de espaço (este sim, suscetível ao movimento).

Obviamente que enxergar apenas denúncia social nas pinturas dos artistas do Santa Helena seria reduzir gravemente uma produção reconhecidamente potente de paisagens, naturezas mortas e retratos, cujos ganhos plásticos atravessaram a históriada arte do século XX.

As pinturas de Zanini e Pennacchi, assim como as dos demais santelenistas, têm sua grandeza conservada em sua fatura, poética e condição simbólica de não poderem serfeitas, senão desde o *terroir* a ser representado. Não há como pintar Canindé, destas perspectivas, sem sujar os pés nas margens barrentas dos rios e lagoas do bairro, ou nas ruas despavimentadas de então, e aí está sua arte de caráter social, apesar de, aí, não haver ainda a favela que irá hospedar Maria Carolina de Jesus na década seguinte à da pintura.

²⁵ Ib. p. 9.

²⁶ BRILL, Alice. **Mário Zanini e seu tempo**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1984, p. 47.

²⁷ Ib. p. 67

²⁸ SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo. Editora Hucitec, 1997, p. 67.

Referências bibliográficas

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

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Companhia das Letras. São Paulo, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Edusp, São Paulo; Zouk, Porto Alegre, 2007.

BRILL, Alice. **Mário Zanini e seu tempo**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1984.

CAMPOS, Celia Lucia Rodrigues Torres Parahyba. **Rebolo**: Uma poética da paisagem. Dissertação de mestrado. São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 1990.

CANINDÉ completa 47 anos de história. Portuguesa, 2019. <http://portuguesa.com.br/site/caninde-completa-47-anos-de-historia/>. Disponível em: . Acessado em 10/12/2023.

COMPHAP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural, Arsístico e Paisagístico de Mogi das Cruzes). Sem autoria e sem data. Encontrado em: http://www.comphap.pmmc.com.br/pages/mogi_das_cruzes.html. Acessado em: 29/02/2024.

ENTRE RIOS - A urbanização de São Paulo. Direção: Caio Silva Ferraz. Produção: Joana Scarpelini. São Paulo, 2009 (Youtube). Encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNlc&t=1181s>. Acessado em 10/11/2023.

FREIRE, Anita Rodrigues. **As várzeas urbanas de São Paulo**: O processo de ocupação e transformação das várzeas dos rios Tietê, Pinheiros e Tamanduateí. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2018.

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

GRINBERG, Isaac. **Memória fotográfica de Mogi das Cruzes**. São Paulo. Editora ExLibris Ltda, 1986.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo. Fundação Editora da Unesp, 1988.

MARTINS, José de Souza. **Subúrbio**. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do império ao fim da República Velha. São Caetano do Sul, Editora HUCITEC, 1992.

NAVES, Rodrigo. **El Greco**: O mundo turvo. São Paulo. Editora Brasiliense S.A, 1985.

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

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo. Editora Hucitec, 1997.

URCCI, Michelle Yara. **Os pintores do Palacete Santa Helena**: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940. Tese de 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.