

Artistas mulheres na Capela do Cristo Operário em São Paulo

Women Artists at the Capela do Cristo Operário in São Paulo

DOI: 10.20396/v7i00.20767

ALVACI MENDES DA LUZ

Doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Reitor da Universidade São Francisco (USF).

 0000-0002-8929-1240

NERIAN TEIXEIRA DE MACEDO DE LIMA

Doutoranda em História da Arte. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

 0000-0002-6810-424X

Resumo

Este artigo examina a participação de Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Moussia Pinto Alves e Giuliana Segre Giorgi no projeto artístico da Capela do Cristo Operário, construída em São Paulo na década de 1950. Por meio da análise das obras realizadas para a nave, o batistério e a sacristia, bem como de suas trajetórias e redes de sociabilidade, o estudo discute a atuação dessas artistas nos circuitos modernistas paulistanos. Argumenta-se que a Capela constitui um observatório privilegiado para compreender a presença de mulheres migrantes e cosmopolitas na cena artística da cidade.

Palavras-chave: Artistas mulheres. Capela do Cristo Operário. Modernismo.

Abstract

This article examines the participation of Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Moussia Pinto Alves, and Giuliana Segre Giorgi in the artistic project of the Cristo Operário Chapel, built in São Paulo in the 1950s. Through an analysis of the works produced for the nave, baptistery, and sacristy, as well as of the artists' trajectories and networks of sociability, the study discusses their role within São Paulo's modernist circles. It argues that the chapel constitutes a privileged site from which to understand the presence of migrant and cosmopolitan women artists in the city's artistic milieu.

Keywords: Woman artists. Capela do Cristo Operário. Modernism.

Submetido: 01 set. 2025 | Aceito: 19 maio. 2026 | Publicado: 14 jul. 2026.

Como citar: LIMA, Nerian Teixeira de Macedo de; LUZ, Alvaci Mendes da. Artistas mulheres na Capela do Cristo Operário em São Paulo. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 7, e026007, 2026. DOI: 10.20396/v7i00.20767. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/20767>.

Construída em 1950, a Capela do Cristo Operário, no Alto do Ipiranga, em São Paulo, comumente lembrada pelos afrescos de Alfredo Volpi (1896-1988) e pelo trabalho de Geraldo de Barros (1923-1998) em torno da Unilabor,¹ abriga também obras de Moussia Pinto Alves (1901-1986), Robert Tatin (1902-1983), Elisabeth Nobiling (1902-1975), Giandomenico de Marchis (1893-1967), Giuliana Segre Giorgi (1911-2009) e Yolanda Mohalyi (1909-1978). Dentre os referidos nomes, destaca-se a participação expressiva de artistas mulheres, cosmopolitas e estrangeiras, que atuaram no projeto, mas também em outros espaços de destaque no cenário artístico paulistano entre as décadas de 1930 e 1950. Aos trabalhos destes oito artistas, entre homens e mulheres, soma-se a atuação de Rino Levi no projeto arquitetônico da igreja, além do paisagismo de Roberto Burle Marx.

A narrativa predominante sobre o santuário tende a privilegiar as contribuições de artistas como Alfredo Volpi e Geraldo de Barros.² No entanto, as participações de artistas mulheres nesse projeto revelam camadas ainda pouco exploradas da história dessa construção. Diante dessas lacunas, o presente artigo propõe-se a discutir a atuação de Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Moussia Pinto Alves e Giuliana Segre Giorgi no referido projeto. Nesse sentido, o artigo organiza-se em torno de três movimentos. Uma breve seção inicial situa a construção da Capela e o papel dos frades dominicanos na mobilização de artistas e financiadores. A discussão centra-se, em seguida, na análise das obras e trajetórias das quatro artistas, percorrendo a nave, o batistério e a sacristia do edifício. Por fim, o olhar se amplia para as redes de sociabilidade e os circuitos expositivos que essas artistas integraram nas décadas de 1930 e 1950, argumentando que sua atuação na Capela não constituiu um episódio isolado, mas parte de uma presença ativa e cosmopolita na cena modernista paulista.

A Capela do Cristo Operário: precedentes

Com a nova restauração concluída em 2023, a Capela [Figura 1] continua a cumprir suas funções eclesiais, abrigando também uma pequena pinacoteca em seu interior. Herdado do Círculo Operário do Ipiranga, o espaço que hoje acolhe o santuário dispõe de uma área de 3.500 metros quadrados. Além da casa paroquial, o local foi projetado para integrar um grupo de teatro, um posto de atendimento

¹ Fundada por dominicanos em colaboração com Geraldo de Barros, a Unilabor foi uma cooperativa dedicada à produção de mobiliário moderno, baseada em princípios construtivistas. Atuando no bairro do Alto do Ipiranga entre 1954 e 1967, o projeto desempenhou um papel fundamental na consolidação do design nacional.

² Diversos estudos foram realizados tanto sobre a atuação de Geraldo de Barros no contexto da Unilabor quanto sobre os afrescos de Alfredo Volpi. No entanto, há uma lacuna em relação à análise específica do papel desempenhado pelo grupo de mulheres envolvido no projeto. Cf.: SILVA, Valdirene Fatima da. **As cores de Alfredo Volpi: o caso das obras murais da Capela do Cristo Operário**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007; CLARO, Mauro. **Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

médico e uma escola infantil, refletindo sua vocação social e comunitária. Os jardins, que ainda contornam os diversos edifícios que compõem o projeto, foram plantados entre 1950 e 1952 e reúnem cerca de 52 espécies nativas brasileiras, reforçando o diálogo entre a arquitetura, a paisagem e a flora nacional.³



Figura 1:
Visão exterior da **Capela do Cristo Operário**.
Fotografia realizada pelos autores.

Frei João Batista Pereira dos Santos (1913-1985) e Frei Benevenuto de Santa Cruz (1918-1997) constituíram importantes elos entre artistas, arquitetos e financiadores do projeto da Capela do Cristo Operário. Ambos souberam mobilizar doadores e artistas em prol da execução de um projeto artístico-arquitetônico no qual prevalece uma compreensão menos suntuosa da fé e que desafia o caráter votivo comum das imagens religiosas. A capela foi construída a partir da colaboração dos fiéis, e a execução das obras foi financiada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³ Planta da Capela do Cristo Operário. Arquivo da Biblioteca Província Frei Bartolomeu de Las Casas. Frades Dominicanos.

Sua edificação insere-se em contextos eclesiais amplos e em relações interpessoais bastante complexas. O pioneirismo do frade dominicano João Batista Pereira dos Santos, tanto na construção do edifício quanto na criação da fábrica de móveis Unilabor,⁴ esteve fortemente relacionado às experiências do catolicismo social francês e às proposições da Doutrina Social da Igreja.⁵ Frei Benevenuto, a seu turno, transitava entre os círculos intelectuais mais influentes da década de 1950 na cidade de São Paulo. Juntamente com Rino Levi, arquiteto do projeto, o frei participava das atividades promovidas pelo recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), então sob a direção de Lourival Gomes Machado.⁶ Foi por intermédio de Frei Benevenuto que os artistas Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Yolanda Mohalyi e Moussia Pinto Alves, entre outros, foram convidados a trabalhar na Capela do Cristo Operário.⁷ A confluência de fatores sociais, políticos e religiosos da movimentada década de 1950 contribuiu para a execução dos trabalhos artísticos na Capela da Rua Vergueiro. O envolvimento dos frades dominicanos também foi essencial para a configuração final da obra.

O trabalho dos artistas realizou-se de forma voluntária, evidenciando a mobilização dos frades em prol da concretização do projeto, saudado à época como uma construção esteticamente moderna. Longe de constituir uma exceção, o envolvimento de artistas modernistas na ornamentação e na construção de edifícios religiosos integrava um movimento mais amplo de aproximação entre fé e modernidade. Na capital paulista, outros exemplos ilustram essa convergência. Fúlvio Pennacchi (1905-1992) realizou 31 afrescos para a Igreja Nossa Senhora da Paz, no Glicério, e Samson Flexor (1907-1971) deixou sua marca na Paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no Jardim Paulistano.

Nesse contexto, pode-se sugerir que a atuação do grupo de modernistas na Capela do Cristo Operário não representa uma controvérsia, mas uma extensão de práticas artísticas e intelectuais já presentes no período, frequentemente orientadas pelo diálogo com questões sociais, espirituais e

⁴ Além da Capela e da Fábrica de Móveis, o “Centro Social Cristo Operário” possuía uma escola, uma biblioteca, bem como outros imóveis (casa do caseiro, casa de atividades etc.).

⁵ A Doutrina Social da Igreja diz respeito ao conjunto de encíclicas e pronunciamentos pontifícios que versam, de modo geral, sobre o papel da Igreja Católica frente a questões políticas e sociais. Inserido nessa tradição, a vivência de Frei João Batista junto ao operariado católico francês foi fortemente influenciada pelo dominicano Louis-Joseph Lebret (1897-1966) e pelo movimento Economia e Humanismo, que propunha uma alternativa às polarizações entre capitalismo e comunismo por meio da valorização do trabalho humano. Essa experiência contribuiu para a criação da Unilabor e para a escolha do Cristo Operário como patrono da capela fundada pelo religioso.

⁶ CLARO, Mauro; SZMERECSANYI, Maria Irene. Arte moderna, trabalho e resgate humanístico do cotidiano na Capela do Cristo Operário: São Paulo, 1951-1967. **Revista de Pós-Graduação Arquitetura e Urbanismo FAU USP**, São Paulo, n. 4, 1995, p. 142. A esse respeito, Quinta afirma que: “artistas, intelectuais, dramaturgos, escritores, entre outros atores sociais dos anos 50, viviam o presente e imaginavam o futuro, construíam e experimentavam as rupturas na cidade moderna, debatiam o país e propunham a inserção das questões sociais na produção cultural”. QUINTA, Hugo. De editor dominicano a editor leigo: Frei Benevenuto de Santa Cruz e a Livraria e Editora Duas Cidades. In: **O fazer historiográfico na contemporaneidade**. Curitiba: Setor de Ciências Humanas (UFPR), 2019, p. 15.

⁷ CLARO, Mauro. **Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 22.

estéticas. Além disso, alguns dos artistas engajados no processo de decoração do edifício eram católicos, como Yolanda Mohalyi, que atuou em outros projetos religiosos, entre eles os vitrais do batistério da Igreja de São Domingos (1962), em São Paulo, e que mantinha, com discrição, suas práticas religiosas.

A Capela configura-se, portanto, como um espaço em que os princípios do modernismo se articulam aos valores da fé e da comunidade, marcado pela atuação de Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Moussia Pinto Alves e Giuliana Segre Giorgi, artistas cuja participação nesse projeto permaneceu pouco explorada pela historiografia modernista. Ao adentrar a Capela do Cristo Operário, o visitante encontra uma nave única, de linhas sóbrias, marcada pela integração entre arquitetura e artes visuais. Ao longo desse espaço distribuem-se as esculturas de Moussia Pinto Alves, enquanto o batistério abriga os trabalhos de Yolanda Mohalyi e Elisabeth Nobiling. Na sacristia encontra-se o afresco realizado por Giuliana Segre Giorgi. A disposição dessas obras acompanha a organização litúrgica do edifício e contribui para a experiência espacial proposta pelo projeto arquitetônico de Rino Levi. É nesses espaços que se distribuem as obras das quatro artistas analisadas a seguir.

A nave: esculturas

O conjunto escultórico proposto por Moussia Pinto Alves contempla duas figuras posicionadas na nave, logo abaixo do altar. Apesar de sua atuação como artista e agitadora cultural na cidade de São Paulo, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1950, sua trajetória e produção não foram suficientemente estudadas, à exceção das reflexões de Stela Teixeira de Barros, que culminaram na exposição dedicada à artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2013.⁸ Destacam-se também as contribuições de Regina Teixeira de Barros⁹ e, mais recentemente, o artigo monográfico de Mariana Sacon Frederico¹⁰ dedicado a pensar a trajetória da artista enquanto agente na circulação da arte moderna na capital paulista. Nascida na Rússia, a artista transitou pela Turquia, França, Alemanha e Portugal antes de chegar ao Brasil, em 1923. Casou-se com Carlos Pinto Alves, de quem adotou o sobrenome. Moussia von Riesenkauf estudou pintura na Academia de Artes de Moscou e em academias livres das diversas cidades pelas quais passou.

⁸ BARROS, Stella Teixeira de. **Moussia**. Catálogo de exposição [Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

⁹ Em sua dissertação, Regina Teixeira de Barros aborda o papel de Moussia Pinto Alves na construção do Museu de Arte Moderna em São Paulo. Em sua tese, a autora volta a tratar da artista no contexto da Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Cf.: BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história**: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949). Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 66-68; *Idem*. **A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea**: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

¹⁰ FREDERICO, Mariana Sacon. Moussia Pinto Alves: artista multifacetada e agente do moderno. In: **Outras modernistas**: mulheres artistas nos acervos do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no prelo.

Sua residência em São Paulo, localizada na Rua Barão de Piracicaba, constituiu um espaço de convivência entre diversas personalidades nacionais e internacionais ligadas ao mundo das artes. A esse respeito, Frederico Sacon destaca que a artista integrava uma relevante “[...] rede de artistas e intelectuais fortemente envolvida com a construção de um ambiente cultural para a cidade”.¹¹ Além da pintura, que oscilou entre o veio abstrato e figurativo, a artista também trabalhou com o design de joias e com a escultura, linguagem que a integrou ao projeto decorativo da Capela do Cristo Operário.

As duas esculturas da artista presentes na Capela, *Nossa Senhora com Menino* [Figura 2] e *São João Batista* [Figura 4], foram executadas em gesso com pátina. A composição volumétrica das figuras projeta imagens que se diferenciam da iconografia votiva: os corpos são compostos por volumes que rompem com a representação mimética.

Figura 2:
Moussia Pinto Alves,
**Nossa Senhora com o
Menino**. Gesso com
pátina, Capela do Cristo
Operário, São Paulo.
Fotografia realizada pelos
autores.



Por meio do emprego de distintas texturas, a artista opera, em *Nossa Senhora com o Menino*, uma cisão entre os dois volumes, compostos do mesmo material. Enquanto o tronco materno, esculpido em um volume uno, apresenta uma superfície rugosa e áspera, o corpo infantil distingue-se pela superfície

¹¹ FREDERICO, Mariana Sacon. Moussia Pinto Alves: artista multifacetada e agente do moderno. In: **Outras modernistas: mulheres artistas nos acervos do MAC USP**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no prelo.

lisa e reluzente. Esse contraste de texturas não é apenas um recurso formal: materializa a diferença entre o humano e o sagrado. A rusticidade do corpo materno evoca o trabalho, o peso e a matéria, qualidades coerentes com o Cristo Operário que a Capela celebra. O filho, por sua vez, emerge dessa aspereza com uma luminosidade quase mineral, como se a superfície polida constituísse o próprio anúncio do divino.

Frei João Batista, ao conferir às obras de Moussia Pinto Alves lugar de destaque no interior da Capela, opera uma mudança de paradigma na relação do fiel com as imagens de devoção, haja vista o descompasso entre as representações habituais dessas figuras e o caráter das formas e expressões forjadas pela artista. Contudo, a escultura dedicada a Nossa Senhora não foi a única a integrar o projeto escultórico da Capela. Bruno Giorgi (1905-1993) também propôs sua releitura da imagem da Virgem, que, em 1952, foi retirada por determinação do bispo da região [Figura 3].¹² A proposta do artista, assim como a de Pinto Alves, rompe com o aspecto devocional da obra, haja vista o tratamento formal conferido aos corpos, que não são representados de maneira mimética. No entanto, quando contrastadas, as duas obras revelam uma diferença importante, pois a de Giorgi apresenta uma figura feminina cujas formas foram consideradas demasiadamente ousadas e sensuais.¹³ As duas obras revelam uma flagrante diferença na representação do corpo da Virgem. Enquanto a de Giorgi apresenta uma cintura marcada, com um sutil jogo de quadris e vestes rentes ao corpo, Pinto Alves esculpiu uma figura composta por um volume massivo, que escapa às formas sexualizadas e se aproxima de uma presença mais monumental e austera.



Figura 3:

Bruno Giorgi, **Nossa Senhora com o Menino Jesus**. Escultura em terracota, oca, 180 cm. Capela do Cristo Operário, São Paulo. Reprodução retirada de CLARO, Mauro. **Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária**, 2004, p. 60.

¹² CLARO, Mauro. **Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 60.

¹³ *Ibidem*.

Um texto sobre a Capela, publicado no *Correio da Manhã* em 5 de agosto de 1951 e reproduzido em *A Ordem*, do Rio de Janeiro, ao mencionar os artistas envolvidos no projeto da Capela do Cristo Operário, refere-se apenas a Giorgi, sem fazer menção a Pinto Alves.¹⁴ O texto tampouco faz menção aos afrescos de Segre Giorgi, localizados na sacristia. Nesse sentido, a presença das esculturas, embora vinculada à mesma temática, não se deu simultaneamente, e a obra de Pinto Alves, hoje presente na Capela, sucedeu a de Giorgi.

Em 1950, o caráter disruptivo das obras do escultor foi alvo de censura no projeto do Mosteiro de São Bento, em Pernambuco. Santa Escolástica foi a obra proposta por Giorgi para o projeto e recusada pelos frades. Em texto publicado no jornal *Diário Carioca*, em 25 de junho de 1950, o crítico Antônio Bento relata que a escultura, juntamente com outros seis trabalhos, foi selecionada entre 120 obras para a *Exposição de Arte Sacra* organizada pelo Vaticano naquele ano.¹⁵ A seleção, realizada em Roma por meio de fotografias, assegura o caráter eclesiástico do trabalho do modernista. A esse respeito, Bento destaca: “O episódio não deixa de ser instrutivo, mostrando ao mesmo tempo que, em matéria de arte, o Vaticano é menos ortodoxo do que o Mosteiro de São Bento. Os frades daqui são assim, mais realistas que o próprio Rei”.¹⁶ Nesse sentido, a retirada da escultura de Giorgi da Capela do Cristo Operário, em 1952, revela o caráter subversivo atribuído à obra do artista, somando-se a outros episódios, como o ocorrido no Mosteiro de São Bento, em Pernambuco. Esse contexto de tensões evidencia a ousadia de suas propostas e sua limitada aceitabilidade em determinados meios religiosos. Além disso, o episódio contribui para iluminar a não linearidade do processo de incorporação dos elementos decorativos na Capela.

A escultura de Pinto Alves, portanto, equilibra-se entre as demandas eclesiásticas e a recusa de um olhar masculino sobre o corpo feminino. O corpo massivo que a artista propõe não representa um acato ao conservadorismo; antes, constitui “uma resposta ousada para um problema conservador”.¹⁷ A Virgem que a artista propõe não é um objeto de contemplação, tampouco um corpo feminino oferecido ao olhar, mas constitui, por meio de seu aspecto massivo, uma presença.

¹⁴ UMA NOVA IGREJA EM SÃO PAULO. *A Ordem*, Rio de Janeiro, 1951, p. 75-77.

¹⁵ Os trabalhos selecionados, segundo o crítico foram: *A última Ceia* (pintura) de Dimitri Ismailovitch (1890, Sataniv, Ucrânia; 1976, Rio de Janeiro, Brasil), *Santa Escolástica* (escultura) de Bruno Giorgi, *Santo* (pintura) de Alvim Correia, *Madona* (pintura) de Orlando Teruz (1902-1984), *São José* (gravura) de Carlos Oswald (1882-1971), *Conversão de São Paulo* (pintura) de Manuel Madrugá (1882-1951) e *Deposição* (escultura) de Edgard Duvivier. Cf.: BENTO, Antônio. A “Santa Escolástica” de Bruno Giorgi. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1950, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Frase cunhada por Marina Mazze Cerchiaro em *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*, a propósito da solução formal adotada por Adriana Janacópulos na obra que integrou o projeto escultórico do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Cf.: CERCHIARO, Marina Mazze. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo: BBM Publicações, 2022, p. 305.

A segunda obra de Pinto Alves a integrar o projeto escultórico da Capela é a escultura dedicada a João Batista [Figura 4], que possivelmente substitui também outro trabalho de Bruno Giorgi, de mesma temática. Se, por um lado, as obras de Pinto Alves revelam maior aceitabilidade por parte da comunidade clerical, ao substituírem aquelas propostas por Bruno Giorgi, por outro, suas esculturas também desafiam os parâmetros tradicionais da devoção. Elas impõem volumes que se afastam da representação mimética dos corpos, respondendo, ao mesmo tempo, às demandas da comunidade religiosa, sem abdicar das inovações modernistas.



Figura 4:
Moussia Pinto Alves, **São João Batista**. Gesso com pátina, Capela do Cristo Operário, São Paulo. Fotografia realizada pelos autores.

Batistério: afresco e cerâmicas

O batistério, espaço dedicado à realização do sacramento do batismo, contou com o trabalho de Elisabeth Nobiling e Yolanda Mohalyi. Esta chegou ao Brasil, em São Paulo, em 1931. De origem húngara e naturalizada brasileira, Mohalyi iniciou sua formação artística ainda em seu país natal, na Escola Livre de Nagybánya, conhecida como a Barbizon Húngara. Em seguida, sem exame prévio e a convite do então diretor da Academia Real de Budapeste, István Réti, deu continuidade à sua formação na capital do país. Inicialmente conhecida por suas obras figurativas, destacou-se posteriormente por suas pesquisas no campo da abstração não geométrica. Apesar de ter recebido importantes prêmios nos circuitos

expositivos locais e alcançado reconhecimento internacional, especialmente a partir dos anos 1950, os estudos sobre sua obra, assim como aqueles dedicados às demais artistas abordadas neste trabalho, permanecem limitados.¹⁸

Nesse mesmo período, que coincide com a construção da Capela, a artista inicia novas investigações estéticas, inaugurando uma fase em que sua produção ganha maior projeção, tanto local quanto internacional, impulsionada também por sua participação na Bienal de São Paulo.

A sala batismal abriga sua contribuição ao projeto artístico-arquitetônico da Capela. Nas três paredes do espaço figuram os afrescos de Mohalyi. As cenas representadas fazem alusão à promessa bíblica da vida eterna. Na parede central, a artista projeta a cena da Anunciação [Figura 5], que representa o encontro entre Maria e o anjo Gabriel, responsável por anunciar que ela daria à luz um filho, a quem chamaria Jesus. A passagem, narrada nos evangelhos¹⁹, foi tema recorrente na História da Arte. Contudo, a contribuição da artista distingue-se da iconografia tradicional, marcada pela distância entre as figuras do anjo e de Maria, como, por exemplo, nas obras canônicas de Simone Martini (1333), Fra Angelico (1442), Leonardo da Vinci (1472), Botticelli (1489) e Rafael (1502). As personagens de Mohalyi fundem-se, desafiando os limites entre as figuras do anjo e de Maria, o que sugere uma proximidade física e simbólica entre o sacro e o terreno. A contiguidade entre as figuras, diante da promessa de que “o Verbo se fará carne”, reverbera na composição da sala, de dimensões exíguas, que contrasta em altura e profundidade com a nave. Nesse sentido, o fiel, no decurso da celebração do sacramento, envolto pelas estreitas e baixas paredes da sala, aproxima-se, tal qual a personagem feminina, do sagrado.

¹⁸ A produção bibliográfica em torno de Mohalyi é mais abundante que as de suas colegas, integrantes do projeto da Capela. Até o presente momento são apenas dois os trabalhos acadêmicos publicados, dedicados à artista. Cf.: REZENDE, Lúcia Helena Bortolo. **Do figurativo ao abstracionismo lírico**: descrição e análise da obra da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978). Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 1985; FARINHA, Ana Maria Antunes. **Coleção Yolanda Mohalyi**: o Moderno e o Contemporâneo no acervo do MAC-USP. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. A estas produções soma-se a atuação de Maria Alice Milliet, que além de curadora de suas recentes retrospectivas em instituições públicas e galerias, publicou em 2015 o livro *Yolanda Mohalyi: a grande viagem*, síntese da carreira da artista. Cf.: MILLIET, Maria Alice. **Yolanda Mohalyi**: a grande viagem. São Paulo: Dan Galeria, 2015.

¹⁹ “No sexto mês da gravidez de Isabel, Deus enviou o anjo Gabriel à cidadezinha de Nazaré, na Galileia, a uma virgem prestes a se casar com um homem chamado José, descendente de Davi, O nome da virgem era Maria. Ao entrar, o anjo disse a ela: ‘Alegre-se! Como você foi agraciada! Agraciada pelo belo agir de Deus! Deus está com você!’ Ela ficou perplexa, pensando muito nas palavras do anjo. Mas ele a tranquilizou: ‘Maria não há nada a temer. Deus preparou uma surpresa: você vai engravidar, dará à luz a um filho e irá chamá-lo Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo. O Senhor dará a ele o trono de seu pai Davi. Ele governará a casa de Jacó para sempre - E o seu Reino jamais terá fim. Maria perguntou ao anjo: ‘Mas como, se sou virgem?’ O anjo respondeu: O Espírito Santo virá sobre você, o poder do Altíssimo a envolver. O filho que você dará à luz será chamado Santo, Filho de Deus [...] Maria exclamou: ‘Agora tudo está claro: sou serva do Senhor, quero fazer sua vontade. Que aconteça comigo conforme todas estas palavras’. Então o anjo a deixou”. BÍBLIA. **A Mensagem**: Bíblia em Linguagem Contemporânea. Tradução de Eugene H. Peterson. São Paulo: Editora Vida, 2006, Lc 1,26-38.

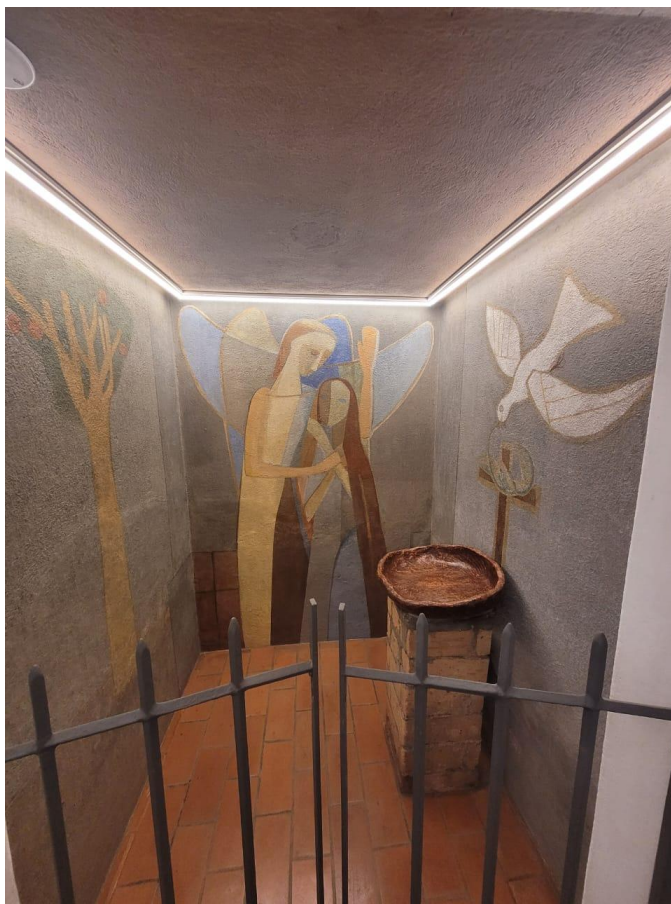


Figura 5:
Yolanda Mohalyi, **Anunciação**. Capela do Cristo
Operário, São Paulo.
Fotografia realizada pelos autores.

O afresco do lado direito estabelece relações de sentido com a pia batismal de Nobiling [Figura 6]. A artista, filha de pais “pertencentes a famílias tradicionais da Alemanha”,²⁰ nasceu em São Vicente, São Paulo, e realizou seus estudos na Universidade de Colônia, onde frequentou Filosofia, História e História da Arte. Passou ainda por Münster e pela Universidade de Berlim (1926). Após temporada no Brasil, a artista retornou a Munique, decidida a dedicar-se à escultura. Eventos políticos e econômicos forçaram seu retorno ao Brasil, quando se instalou no bairro de Pinheiros e depois no Sumaré, em São Paulo. Nobiling ganhou projeção na imprensa não apenas por sua produção artística, mas por seu comportamento emancipador — na imprensa foi descrita como “a notável do Sumaré”, por seus gostos modistas, pelo uso da calça comprida e pelo hábito de fumar uma piteira.²¹ A artista dedicou-se à pesquisa em cerâmica, organizou um ateliê e também à atividade docente. No ano em que realizou diversas viagens ao exterior, notadamente entre Alemanha e França, onde também esteve com Yolanda Mohalyi, no ano de 1957.²² A pesquisadora Fernanda

²⁰ MILANI, Fernanda Perracini. **Obra escultórica de Elisabeth Nobiling (1930-1950)**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² Um panorama da trajetória da artista foi proposto por Priscila Sacchetin. Cf.: SACCHETIN, Priscila. Elisabeth Nobiling: perfil de uma escultora modernista. **Revista Limiar**, São Paulo, v. 12, n. 23, 2025, p. 53–76. DOI: <https://doi.org/10.34024/limiar.2025.v12.20986>. Acesso

Perracini Milani organizou um estudo pioneiro, em 1982, sobre a trajetória da artista, ainda não revisitado de forma sistemática. Mais recentemente, as pesquisas de Ana Júlia Melo Almeida²³ e Priscila Sacchettin²⁴ têm recolocado Nobiling e sua obra nos debates sobre modernismo. É a partir dessas pesquisas e intervenções no campo que esta reflexão se apoia, o que possibilita reconsiderar sua atuação no cenário artístico brasileiro.

Voltemos, porém, às cerâmicas realizadas por Nobiling para o projeto. A forma orgânica do reservatório acolhe os sulcos que narram o batismo de Cristo por João Batista. Esta é a segunda referência ao último profeta bíblico; a primeira, como mencionado anteriormente, encontra-se na escultura de Pinto Alves. Sob a figura de Jesus repousa a pomba do Espírito, cujas asas desafiam os limites da pia e misturam-se à textura da cerâmica. Acima, no afresco de Mohalyi, uma pomba sobrevoa a cerâmica de Nobiling com um ramo de oliveira [Figura 6]. A presença da pomba, tanto na pia batismal quanto no afresco, constitui uma metáfora do Espírito de Deus, narrado nos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas. O galho que a ave traz consigo, embora não figure na passagem do batismo de Cristo, evoca outras promessas bíblicas, como a anunciada pelo profeta Isaías: “Um ramo verde vai brotar do tronco de Jessé”.²⁵ O rebento é a metáfora do anúncio do nascimento de Jesus ou, ainda, o anúncio do novo e da continuidade de vida - após os 47 dias na arca, é por meio do ramo de oliveiras que traz a ave, que Noé entende que as águas do dilúvio minguiaram.

Em frente, está a árvore da vida [Figura 7], de sua copa pendem frutos. O posicionamento deste afresco e da pia batismal sugere uma continuidade visual e de sentido. A árvore, símbolo da eternidade, projetada por Mohalyi, reforça a premissa de que aquele que cumpre os sacramentos, “comerá seus frutos”. A árvore evoca ainda aquela do Gênesis,²⁶ sugerindo assim, a reconciliação e a renovação por meio do cumprimento do sacramento. Nesse sentido, tanto os afrescos quanto a cerâmica presente na referida sala sugerem que o batismo é o marco de uma caminhada espiritual que conduz à promessa de vida eterna.

em: 15 jun. 2026. No que se refere à atuação de Nobiling no campo do design, destacam-se as contribuições de Ana Julia Melo Almeida. Cf.: ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design**: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

²³ Ana Julia Melo Almeida investiga os embates nas práticas de ensino em design e arquitetura nas décadas de 1950 e 1960, a partir da atuação de Elisabeth Nobiling, Lina Bo Bardi e Renina Katz, contribuindo para a compreensão dos contextos de formação e docência em que se inscreve a trajetória de Nobiling.

²⁴ Priscila Sacchettin investiga o modernismo brasileiro a partir da intersecção entre arte, gênero e imigração, tendo como uma de suas figuras centrais Elisabeth Nobiling. Ao analisar artistas imigrantes de língua alemã atuantes em São Paulo entre 1930 e 1950, busca compreender sua inserção no circuito artístico e sua contribuição para os processos de modernização do campo artístico brasileiro.

²⁵ Jessé, segundo a genealogia bíblica, foi pai do Rei Davi. O profeta Isaías, ao relacionar a promessa do renovo a genealogia de Jessé, sugere a linha do Cristo, que viria da família de Davi. Cf.: BÍBLIA. **A Mensagem**: Bíblia em Linguagem Contemporânea. Tradução de Eugene H. Peterson. São Paulo: Editora Vida, 2006, Ls 11,1.

²⁶ “E o eterno ordenou ao homem: ‘Você tem permissão para comer de qualquer árvore do jardim, menos da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Dessa, não poderá comer. No mesmo momento em que comer dessa árvore, você morrerá’”. *Ibid.*, Gn 2,16-17.



Figura 6:
Elisabeth Nobiling; Yolanda Mohalyi, **Pia batismal e Pomba da paz.**
Capela do Cristo Operário, São Paulo. Fotografia realizada pelos autores.



Figura 7:
Yolanda Mohalyi, **Mural Árvore da vida.** Capela do
Cristo Operário, São Paulo.
Fotografia realizada pelos autores.

A pia batismal não foi a única cerâmica realizada por Nobiling para a Capela. A artista também produziu luminárias e objetos litúrgicos [Figura 8]. As luminárias, ainda presentes no templo, foram moldadas à mão, como grande parte das cerâmicas produzidas pela artista, que abdicava do uso do torno.²⁷ De formas semiesféricas e textura rústica, as peças apresentam entalhes correspondentes a símbolos eucarísticos, como o trigo, o vinho, o cordeiro, o peixe, a pomba e o sol, ou seus raios. Cada um desses símbolos remete a uma dimensão da fé cristã: o trigo e o vinho evocam a Eucaristia; o cordeiro, o sacrifício de Cristo; o peixe, um dos símbolos mais antigos do cristianismo; a pomba, o Espírito Santo, figura presente também em outros elementos, como a pia batismal e o afresco de Mohalyi, criando um fio condutor simbólico. O sol e seus raios, por sua vez, remetem à luz divina e à promessa de vida eterna que orienta o conjunto iconográfico da sala.



Figura 8:
Elisabeth Nobiling, **Luminárias**. Capela do Cristo
Operário, São Paulo.
Fotografia realizada pelos autores.

²⁷ Milani, a esse respeito, destaca: “Observamos a tendência da artista de sempre impregnar as suas peças de cerâmica de um caráter de esculturas. Todas as suas peças sempre foram realizadas manualmente.” A autora aponta, ainda, que o torno só passou a ser utilizado quando o quadro de saúde da artista não permitia mais o esforço. Cf.: MILANI, Fernanda Perracini. **Obra escultórica de Elisabeth Nobiling (1930-1950)**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982, p. 44.

Ainda que a produção dos artistas homens que integraram o projeto não constitua objeto deste artigo, ao discutir o conjunto de cerâmicas presentes na Capela, faz-se necessário notar a presença de uma pia realizada por Robert Tatin, a chamada piastra, ou piscina de água benta. O ceramista, que estava instalado no Brasil naquele período, era o único artista do grupo a não residir na capital paulista, e sua chegada ao país foi noticiada nos periódicos da época.²⁸ Esta pesquisa não pôde apurar como e por intermédio de quais atores o artista francês integrou o referido projeto artístico.

Ainda com respeito à atuação de Nobiling, a ceramista produziu objetos litúrgicos, todos seguindo o mesmo padrão de execução: torneados à mão, explorando a simplicidade do material e valorizando suas asperezas e sua natureza. Assim, inseridos em um contexto em que o próprio Cristo é visto como operário, os objetos produzidos por Nobiling ganham novos contornos. Modeladas uma a uma, suas peças desvinculam-se de uma lógica mecanicista e valorizam o gesto artesanal, a exemplo do trabalho realizado pela Unilabor na própria Capela.

Sacristia

A sacristia, espaço destinado à guarda dos paramentos, livros litúrgicos e objetos de culto, localiza-se próxima ao altar. Seu mobiliário, composto por um armário, foi construído por Geraldo de Barros, também responsável pela execução dos vitrais. Na parede central, encontra-se um afresco de Giuliana Segre Giorgi. Entre as quatro artistas participantes do projeto, Segre Giorgi é aquela sobre a qual dispomos de menos informações, tanto biográficas quanto relativas à sua produção. A artista italiana chegou ao Brasil em 1939, na companhia do escultor Bruno Giorgi, com quem foi casada, e participou de exposições coletivas na capital paulista.

Sonia Prieto, ao lembrar a participação de Bruno Giorgi no VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, realizado na Galeria Prestes Maia em 1942, menciona a criação da chamada Sala dos Intelectuais, que permitiu a exibição de trabalhos de artistas amadores, entre os quais se encontrava Segre Giorgi.²⁹ Luís Martins, ao realizar um balanço sobre a pintura paulista entre 1942 e 1943 no

²⁸ Em 21 de julho de 1950, mesmo ano da inauguração do santuário, o crítico Antônio Bento narra no *Diário Carioca* a chegada do artista ao Brasil: “O ceramista francês Robert Tatin, agora chegado ao Rio de Janeiro, pretende estudar demoradamente a arte dos nossos silvícolas. Viu pela primeira vez peças modeladas pelos índios do Marajó, na Embaixada do Brasil em Paris. E ficou interessado em examinar de perto as coleções deixadas por esses oleiros primitivos, que são das mais interessantes e ricas de sugestões dentre as demais, encontradas nesse Hemisfério. É curioso que, passados mais de quarenta anos do início do cubismo, a arte dos primitivos continua a constituir um modelo para os civilizados. Parece haver nisso, à primeira vista, um paradoxo ou um retrocesso evidente”. BENTO, Antônio. Volta ao primitivismo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1950, n. 6769, p. 6.

²⁹ PRIETO, Sonia. **Bruno Giorgi**: quatro décadas de escultura. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981, p. 81.

Anuário Brasileiro de Literatura, do Rio de Janeiro, destacou a participação de intelectuais, naquela edição, que “têm na pintura e no desenho o seu violon d’Ingres”.³⁰ A metáfora do violon d’Ingres serve para caracterizar um hobby ou um talento adicional para além da ocupação principal. Nessa sala, além de Segre Giorgi e do próprio crítico, expuseram também Jenny Klabin, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Monteiro Lobato, entre outros. Assim, a pintura da artista, apresentada sob esse recorte expográfico e sob tal metáfora, sugeria que os expositores não tinham a atividade artística como profissão principal.

No entanto, ainda que, sob esse recorte, a produção de Segre Giorgi tenha sido apresentada como amadora, as raras menções à artista na imprensa destacam sua atuação no campo das artes plásticas. A edição do *Correio Paulistano*, de 19 de setembro de 1941, é, nesse sentido, exemplar, pois registra sua exposição de azulejos na Rua Barão de Itapetininga, realizada em parceria com Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi.³¹ Sua atuação literária foi mais amplamente noticiada: Segre Giorgi publicou textos em edições sucessivas da *Revista Planalto*, ao lado de nomes como Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Mário da Silva Brito.³² Essas edições eram frequentemente divulgadas em periódicos como o *Jornal do Brasil*, *A Tribuna* e *A Ordem*.³³

Esse contexto midiático e artístico molda o cenário em que Segre Giorgi se inseria antes do processo de construção da Capela do Cristo Operário. Os documentos analisados até o momento a posicionam como uma artista amadora. Entre todas as artistas participantes do projeto, é a única cuja obra é atribuída de maneira suposta.³⁴ Embora não seja objetivo deste artigo discutir as fronteiras entre amadorismo e profissionalismo, a análise das fontes levanta questões pertinentes: apesar do suposto “amadorismo”, Segre Giorgi contava com uma rede de contatos que pode ter favorecido sua inclusão no projeto. Bruno Giorgi, seu então marido, era amigo próximo de Alfredo Volpi, ambos envolvidos no projeto artístico da Capela. Por outro lado, ainda que sua entrada no grupo de artistas decoradores tenha ocorrido, hipoteticamente, por meio dessa rede de relações, a obra de Segre Giorgi permanece no edifício até os dias de hoje, diferentemente da de Bruno Giorgi. Isso sugere que a artista compreendeu as demandas do comitente, adotando uma linguagem modernista em diálogo com os temas sacros

³⁰ “Entre outros expuseram Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Mário Neme, Luís Sáia, Jorge de Lima, Jenny Klabin Segall, Rolmes Barbosa, Paulo Mendes de Almeida, Sangirardi Junior, Nicanor Miranda, Mozart Firmeza, Giuliana Giorgi. Até eu [Luís Martins] expus, nessa orgia de literatura plástica”. MARTINS, Luís. A pintura paulista em 1942-43. *Anuário Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, 1943-1944, p. 232.

³¹ UMA VELHA ARTE QUE RENASCE. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXXXVIII, n. 26.238, 19 set. 1941.

³² Planalto foi um quinzenário de cultura, que reunia textos de críticos e ensaístas, dirigido por Orígenes Lessa entre 1941 e 1942.

³³ O ano de 1967 marca o retorno de Serge Georgi à Itália, a Turim, e o início de um intercâmbio epistolar com a amiga Lina Bo Bardi. É neste período que inicia a tradução de romances centrais para a literatura brasileira, em italiano, realizando assim um trabalho de divulgação e difusão da cultura brasileira na Itália.

³⁴ Documento de divulgação da Capela do Cristo Operário.

associados à encomenda. Sua contribuição não apenas resiste ao tempo, mas também evidencia sua capacidade de articular preceitos artísticos e religiosos no interior do projeto.

O afresco realizado pela artista ilustra o nascimento de Cristo [Figura 9]. Nele, vê-se Maria e José, ambos com auréolas, rodeados por outras figuras. Se a iconografia tradicional da Natividade frequentemente recorre à ambientação de um estábulo, habitado por pastores e reis magos, Segre Giorgi, em seu afresco, propõe uma composição que abdica desses elementos. Desse modo, embora trate de um tema bíblico amplamente conhecido, o afresco mostra-se inventivo ao povoar a cena sagrada com figuras negras, anjos e crianças, sem distinção entre os planos terreno e celestial. Essa recusa de hierarquia não parece involuntária: ao distribuir essas figuras por toda a cena, a artista as insere no próprio centro da narrativa natalina. No alto, uma pomba ilumina a composição. O jogo de luz que emana da pomba do Espírito Santo organiza-se geometricamente e cria um campo luminoso, que se distingue das demais zonas estruturadas da composição de fundo. É também esse jogo de forças diagonais que projeta as auréolas de Maria e José; assim, o sagrado não se manifesta como atributo isolado de uma figura, mas como força que atravessa e organiza toda a cena.



Figura 9:

Giuliana Segre Giorgi, **Nascimento de Cristo**. Capela do Cristo Operário, São Paulo.
Fotografia realizada pelos autores.

Redes de sociabilidade e trajetórias femininas no modernismo paulista

As obras analisadas nas páginas anteriores permitem compreender a Capela do Cristo Operário não apenas como um espaço de experimentação artística, mas também como resultado de trajetórias compartilhadas por mulheres migrantes que participaram ativamente da cena cultural paulista entre as décadas de 1930 e 1950. De origem estrangeira, essas artistas integraram fluxos migratórios da Europa para o Brasil no período entreguerras, estabelecendo dinâmicas de trabalho entre si e com a comunidade artística local. Pensar suas produções exige compreender o modernismo a partir de uma perspectiva espacial ampliada.

Felipa Vicente, em *A Arte sem História*, sugere que artistas mulheres que desfrutaram de períodos no exterior obtiveram maior visibilidade em seus locais de origem.³⁵ Contudo, algumas das artistas que integram o núcleo artístico da Capela, objeto desta discussão, não retornaram aos seus países de origem, mas fixaram-se na capital paulista e obtiveram a naturalização brasileira. Exemplar é o caso de Yolanda Mohalyi e Moussia Pinto Alves, cuja produção sequer é difundida em seus países de nascimento. Analisar a produção de artistas imigrantes ou que circularam por diferentes regiões do globo requer ampliar o entendimento do modernismo para além de uma perspectiva nacional. A esse respeito, Simioni propõe uma nova geografia “que ultrapasse as fronteiras dos territórios nacionais, mas sem abrir mão da origem das artistas como variável fundamental, que guia as expectativas sobre sua produção, as chances de reconhecimento e mesmo sua autopercepção”.³⁶

Essa perspectiva pode ser ampliada pela análise da condição de exílio, como argumenta Linda Nochlin. Ao explorar a relação entre imigração e expatriação, a autora permite compreender como tais movimentos não apenas trouxeram essas artistas ao Brasil, mas também favoreceram a constituição de redes de colaboração e apoio mútuo entre elas. Nochlin observa que o exílio, em particular para artistas mulheres, pode ter possibilitado uma relativa suspensão dos limites convencionais da identidade feminina nos contextos de origem. Além disso, essa condição favoreceu a aproximação entre artistas mulheres em dinâmicas de colaboração e suporte recíproco.³⁷

As proposições de Nochlin e Simioni apontam para novas possibilidades de leitura e compreensão não apenas das obras dessas artistas, mas também das redes que estabeleceram na cidade de São Paulo. Exemplar foi a colaboração entre duas das cinco artistas presentes no núcleo artístico da Capela, Elisabeth Nobiling e Yolanda Mohalyi, que, além da relação de parceria e amizade, mantiveram ateliês simultâneos no bairro do

³⁵ VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história*: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX). Lisboa: Edição Babel, 2011, p. 226.

³⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas*: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022, p. 26.

³⁷ NOCHLIN, Linda. Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation. *Poetics Today*, Duke University, v. 17, n. 3, 1996, p. 319. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822379829-004>. Acesso em: 15 jun. 2026.

Sumaré, em São Paulo. Esses espaços eram frequentados majoritariamente por mulheres brasileiras e estrangeiras radicadas na capital paulista.³⁸

Tais colaborações permitem lançar luz sobre o papel central das redes entre artistas migrantes, mas também apontam para a necessidade de ampliar o olhar sobre as múltiplas dimensões do apagamento feminino na narrativa modernista. Nesse sentido, as reflexões de Marina Mazze Cerchiaro sobre trajetórias femininas e estrangeiras no modernismo brasileiro demonstram que esse apagamento historiográfico deve ser compreendido de uma perspectiva multifatorial, relacionada tanto à condição migrante quanto à posterior marginalização de determinadas linguagens artísticas.³⁹ Tal argumento contribui para compreender a recepção de Elisabeth Nobiling, Moussia Pinto Alves e Yolanda Mohalyi.

Ao nos voltarmos às redes integradas por estas artistas, verificamos que o grupo atuante na Capela integrou circuitos de produção, como o chamado Grupo dos Sete,⁴⁰ do qual fizeram parte Elisabeth Nobiling e Yolanda Mohalyi. Esta integrou também o círculo de artistas em torno de Flávio de Carvalho, antes mesmo da criação do Clube de Artistas Modernos,⁴¹ agremiação concorrente à Sociedade Paulista Pró-Arte Moderna, da qual Moussia Pinto Alves era sócia fundadora. Além de sua presença no quadro de membros fundadores, Pinto Alves exibiu suas obras nos salões organizados pela sociedade. Para além desses espaços de sociabilidade e produção coletiva, destaca-se a circulação das obras desse grupo de artistas pelos principais circuitos expositivos do período, com destaque para os Salões de Maio, em São Paulo, circuito expositivo vanguardista voltado à promoção da arte moderna e precursor na exibição de artistas abstratos estrangeiros.⁴²

³⁸ A respeito da amizade entre as artistas, Mohalyi, em depoimento, testemunhou: “Graças a Geraldo Ferraz conheci Lasar Segall – outro impacto formidável. Mais tarde, o grande Di [Cavalcanti], com Noêmia [Mourão], Anita, Tarsila, ambas colegas admiráveis, Flávio de Carvalho, Elisabeth Nobiling, *minha grande amiga até o fim*” (destaque nosso). YOLANDA MOHALYI: no tempo das Bienais. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 14.

³⁹ A autora trata especificamente de Pola Rezende e Felícia Leirner. Cf.: CERCHIARO, Marina Mazze. Migração do Leste europeu e a arte moderna em São Paulo: as contribuições das mulheres. In: **O dito e o não dito**. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2024, p. 51. Disponível em: <https://emaklabin.org.br/download/cadernos-da-casa-museu-ema-klabin-o-dito-e-o-nao-dito-v-6>. Acesso em: 15 jun. 2026.

⁴⁰ O Grupo dos Sete era composto por Elisabeth Nobiling, John Graz, Regina Graz, Gomide, Rino Levi e Victor Brecheret. Os artistas produziam separadamente, mas mantinham encontros regulares para discutir suas obras e arquitetar estratégias de exposições coletivas, na cidade de São Paulo. Além do envolvimento de Mohalyi, Nobiling e Levi na construção da capela, destaca-se outra relação entre os artistas do referido grupo, Nobiling foi assistente de Brecheret, em seu retorno da Alemanha à capital paulista, na década de 1930. Cf.: MILANI, Fernanda Perracini. **Obra escultórica de Elisabeth Nobiling (1930-1950)**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982, p. 129.

⁴¹ Lúcia Helena Bortolo de Rezende sugere que o primeiro grupo a acolher a artista teria sido aquele em torno de Flávio de Carvalho, antes mesmo da criação do Clube dos Artistas Modernos (CAM), em 1932. Nesse período ela manteve contato com Antônio Gomide, Di Cavalcanti e Carlos Prado, atores importantes na futura vida artística do CAM, que ocupavam cada um uma sala no imóvel, situado à rua Pedro Lessa que funcionava como ateliê. Cf.: REZENDE, Lúcia Helena Bortolo. **Do figurativo ao abstracionismo lírico**: descrição e análise da obra da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978). Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 1985, p. 26.

⁴² Maria de Fátima Morethy Couto discute em *Por uma Vanguarda Nacional* o caráter vanguardista das três edições do Salão de Maio (1937, 1938, 1939), com destaque para a última, na qual figuram além de artistas nacionais, artistas abstratos de renome na cena internacional como Alberto Magnelli (1988-1971) Alexandre Calder (1898-1976) e Josef Albers (1988-1976). A última edição, além das presenças citadas culminou com a elaboração de uma revista contendo textos críticos. A pesquisadora destaca a

Um levantamento preliminar das presenças de artistas mulheres no Salão de Maio sugere que o grupo feminino com maior assiduidade nas três edições do evento, salvo duas exceções, Lucy Citti Ferreira (1911-2008)⁴³ e Tarsila do Amaral, é, em parte, aquele presente no conjunto artístico da Capela do Cristo Operário.⁴⁴ O levantamento coletivo do engajamento de artistas mulheres nesses circuitos expositivos, seja no Salão de Maio, seja na Capela, corrobora a construção de um panorama de artistas cosmopolitas cujas atuações não se restringem à década de 1950, período de construção do edifício, mas se estendem também às décadas anteriores, quando essas artistas integraram fluxos migratórios, motivadas ora pelo cenário bélico que então se desenhava na Europa, ora pela busca de novas oportunidades para além do continente europeu.

Nesse sentido, à luz dos argumentos de Séverine Sofio acerca das biografias coletivas,⁴⁵ tais dados corroboram a desmistificação da atuação de artistas mulheres naquelas décadas, para além de percursos conhecidos, como é o caso de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.⁴⁶ Embora esse período tenha sido marcado pela ampla divulgação e subvenção das produções modernistas, como observa Mariana Mazze Cerchiaro em *Esculpindo para o Ministério: Arte e Política no Estado Novo*, a difusão dessas produções raramente contemplou a obra de artistas mulheres. Adriana Janacópulos foi a única mulher a receber encomendas públicas do governo

redação de um manifesto na ocasião da terceira edição, além da presença de Ben Nicholson na segunda edição do Salão. Cf.: COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Editora UNICAMP, 2004, p. 40-41.

⁴³ A respeito da participação da artista no Salão de Maio, cf.: SOUSA, Sophia Faustino Freiria de. **Lucy Citti Ferreira**: a parceria como autoria. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.93.2025.tde-14112025-183058>. Acesso em: 15 jun. 2026. A respeito da análise dos retratos da artista enviados para o catálogo da terceira edição do Salão de Maio, ver: LIMA, Nerian Teixeira de Macedo de. Lucy Citti Ferreira (1911-2008) peintre-musicienne. **Sociétés & Représentations**, Paris, n. 59, 2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/14lkv>. Acesso em: 15 jun. 2026.

⁴⁴ O levantamento realizado para essa pesquisa identificou 14 artistas mulheres presentes nas três edições do Salão de Maio (1937, 1938, 1939). A maioria era residente no Brasil e atuava na modalidade de pintura. As artistas com presença nas três edições foram Lucy Citti Ferreira, Tarsila do Amaral e Yolanda Mohalyi. Com participação em duas edições: Elisabeth Nobiling, Moussia Pinto Alves e Renée Lefèvre. As demais — Anita Malfatti, Bárbara Ruchti, Duja Gross (Charlotte), Eileen Holding, Esther Bessel, Esther Fridrikov, Madeleine Roux e Odette de Freitas — participaram de uma única edição. Em termos de nacionalidade, predominam as brasileiras, ao lado de artistas originárias de países europeus como Suíça, Inglaterra, Alemanha, Hungria, Tchecoslováquia, Ucrânia e Rússia. Cabe destacar, contudo, que diversas informações relativas às nacionalidades e trajetórias biográficas dessas artistas ainda carecem de apuração, dada a escassez de registros e a ausência de pesquisas sistemáticas sobre muitas delas.

⁴⁵ “Cette comparaison à grande échelle des itinéraires d’artistes, quels que soient leur sexe, leur appartenance, générationnelle ou le degré de consécration atteint, permet de démythifier l’histoire du monde de l’art - c’est-à-dire de dégager les biographies des artistes de cette rhétorique de l’exceptionnalité qui tend à masquer tout ce qui fait alors la culture professionnelle des artistes de ce temps”. SOFIO, Séverine. *Recontextualiser les trajectoires individuelles : mesure des carrières et biographie collective dans le monde de l’art. L’étude des devenirs biographiques*. Techniques et concepts., Limoges, 2010, p. 8. Disponível em: https://hal.science/hal-02874152v1/file/SOFIO_Recontextualiser%20les%20trajectoires%20individuelles_pourHAL.pdf. Acesso em: 15 jun. 2026.

⁴⁶ Ana Paula Cavalcanti Simioni observa, contudo, que construção destas trajetórias como percursos consagrados e notáveis, deu-se a posteriori. A pesquisadora demonstra como, na década de 1930 e 1940, as duas modernistas ocupavam lugares à margem. Cf.: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022.

durante o Estado Novo. Essa exclusão evidencia as limitações impostas às mulheres, mesmo em momentos de grande visibilidade do modernismo.⁴⁷

A participação constante dessas mulheres no Salão de Maio, já desde a década de 1930, bem como em outros espaços de circulação artística e em suas atuações no conjunto da Capela do Cristo Operário, convida a ampliar o olhar sobre as contribuições femininas para a arte produzida em São Paulo. O projeto decorativo aqui discutido, realizado majoritariamente por artistas mulheres, testemunha não apenas seus encontros e redes de sociabilidade, mas também os espaços de prestígio que ocuparam e que hoje, em grande parte, permanecem esquecidos.

A trajetória de Elisabeth Nobiling e Yolanda Mohalyi exemplifica de maneira clara o papel dessas redes. Rino Levi, arquiteto do edifício e integrante do Grupo dos Sete, confiou a Nobiling a execução da parte escultórica da Torre do Relógio da Universidade de São Paulo⁴⁸ e desempenhou papel importante na realização da primeira exposição individual de Mohalyi em São Paulo, no Instituto dos Arquitetos, em 1945.⁴⁹ Essas colaborações demonstram que a participação dessas artistas na Capela do Cristo Operário não constituiu um episódio isolado, mas parte de uma rede mais ampla de circulação, colaboração e reconhecimento artístico. A posterior marginalização dessas trajetórias evidencia os mecanismos pelos quais a historiografia modernista selecionou determinados protagonistas em detrimento de percursos igualmente relevantes.

Conclusão

Procuramos discutir as participações das quatro artistas mulheres envolvidas no projeto da Capela do Cristo Operário, em São Paulo. A narrativa sobre a Capela tende a privilegiar, como já indicado, as contribuições de dois nomes centrais, Geraldo de Barros e Alfredo Volpi. Nesse sentido, este trabalho buscou iluminar as produções das artistas que compuseram o projeto, bem como suas trajetórias. A discussão articulou-se em dois eixos principais: o primeiro apresentou os processos envolvidos na construção da Capela,

⁴⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022, p. 248-260.

⁴⁸ Priscila Sacchettin, em seu texto *Elisabeth Nobiling and the German Immigrant Experience in Post-War São Paulo*, faz um estudo das conexões migrantes da artista na cidade de São Paulo. Dentre elas, Rino Levi, colega de Nobiling no Grupo dos Sete, que, naquela mesma década, integrara a artista ao referido projeto da Torre do Relógio. Cf.: SACCHETTIN, Priscila. Elisabeth Nobiling and the German Immigrant Experience in Post-War São Paulo. *Transatlantic Cultures*, mai. 2026. DOI: <https://doi.org/10.35008/tracs-0320>. Acesso em: 15 jun. 2026. A esse respeito, conferir também: HERBST, Helio. Em toda parte, em parte nenhuma: considerações sobre a Torre do Relógio, monumento-símbolo da Universidade de São Paulo. **Revista ARA**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 14, p. 11–51, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v14i14p11-51>. Acesso em: 15 jun. 2026.

⁴⁹ Yolanda Mohalyi realizou sua primeira exposição individual em 16 de agosto de 1945, no Instituto dos Arquitetos, localizado no Edifício Esther, em São Paulo, a convite do arquiteto Rino Levi. A mostra reuniu 40 obras, entre óleos, aquarelas e desenhos. Em celebração à artista, foi organizado um jantar no restaurante Recreio Molinaro, evento amplamente divulgado pela imprensa e que contou com a presença de artistas como Lilly Richter, Mella Salm e Tarsila do Amaral. Cf.: SANT'ANNA, Margarida. Cronologia. In: MILLIET, Maria Alice. **Yolanda Mohalyi**: a grande viagem. São Paulo: Dan Galeria, 2015, p. 227.

mobilizando frades dominicanos, intelectuais e artistas; o segundo ofereceu um panorama das trajetórias das artistas mulheres e de suas atuações no conjunto da Capela.

Como se verificou, a Capela acolheu majoritariamente o trabalho de artistas mulheres, inseridas em circuitos artísticos mais amplos e de prestígio desde a década de 1930. A discussão aqui apresentada permite concluir que esses circuitos também foram marcados pela presença de artistas mulheres migrantes e cosmopolitas. Embora pouco presentes na historiografia local, posição que vem sendo progressivamente relativizada por pesquisas dedicadas a essas trajetórias, essas artistas desempenharam papéis relevantes na cena modernista. No âmbito da produção e circulação, algumas mantinham ateliês próprios e integraram importantes espaços expositivos na capital paulista, como as edições do Salão de Maio. Nesse sentido, destacam-se, por exemplo, os estudos de Ana Julia Melo Almeida e Priscila Sacchettin sobre Nobiling, os trabalhos de Stela Teixeira de Barros e Regina Teixeira de Barros sobre Moussia Pinto Alves, e as pesquisas de Mariana Sacon Frederico.

As obras analisadas permitem verificar que a contribuição dessas artistas não se limitou à execução de um programa iconográfico previamente definido. Cada uma delas, a seu modo, propôs uma imagem do sagrado que escapava à tradição. Pinto Alves, ao esculpir uma Virgem de volumes massivos e superfície áspera, recusou a representação feminina oferecida ao olhar e propôs, em seu lugar, uma presença. Segre Giorgi, ao povoar a cena do Nascimento com figuras negras distribuídas entre os planos celestial e humano, desafiou a iconografia tradicional e inscreveu, na narrativa sagrada, corpos historicamente relegados a posições periféricas nessa tradição. Nobiling, ao modelar à mão cada peça de cerâmica, recusando o torno e a serialização, conferiu aos objetos litúrgicos a dignidade do trabalho manual, em consonância com a teologia do Cristo Operário celebrada pela Capela. Mohalyi, por fim, ao fundir as figuras do anjo e de Maria na Anunciação, aproximou o sagrado do terreno com uma intimidade raramente explorada na iconografia canônica. O que essas obras têm em comum não é um estilo, mas uma postura: a de artistas que, ao mesmo tempo em que respondiam às demandas de um comitente religioso, exerciam autonomia criativa.

Nesse sentido, suas presenças na Capela do Cristo Operário apontam para a necessidade de aprofundar o exame das contribuições de artistas mulheres modernistas na cidade de São Paulo, para além dos nomes já consagrados. O projeto decorativo da Capela constitui, assim, um testemunho da atuação dessas artistas na cena paulistana e de sua participação ativa no campo artístico do período.