

Modernização e preservação do meio ambiente no tríptico de Helios Seelinger no Museu Florestal Octávio Vecchi, em São Paulo

Maria do Carmo Couto da Silva

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal

 <https://orcid.org/0000-0002-3512-7162>

E-mail: mariadocarmo.couto@gmail.com

João Victor Rossetti Brancato

Doutorando em História – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo

Bolsista FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

 <https://orcid.org/0000-0002-5097-5565>

E-mail: joaovbrancato@gmail.com

Resumo: Entre 1928 e 1929, Helios Seelinger pintou o tríptico “Evolução de São Paulo”, pertencente ao acervo do Museu Florestal Octávio Vecchi, em São Paulo. No artigo busca-se apresentar a obra em relação ao seu contexto de produção e de salvaguarda, tecendo considerações sobre a narrativa da história paulista por ela estabelecida e valorizando seu potencial crítico acerca da devastação ambiental, acarretada pela modernização irrefreada do território no século XX.

309

Palavras-chave: Helios Seelinger; Museu Florestal Octávio Vecchi; Arte no Brasil; Modernidade; Arte e ecologia.

Modernization and environmental protection in the Helios Seelinger’s triptych at the Octávio Vecchi Forest Museum, in São Paulo

Abstract: Between 1928 and 1929, Helios Seelinger painted the triptych “Evolução de São Paulo”, belonging to the collection of the Octávio Vecchi Forest Museum, in São Paulo. The article seeks to present the painting in relation to its context of production and safeguarding, making considerations about the historical narrative of São Paulo established by it and valuing its critical potential regarding environmental devastation, caused by the unrestrained modernization of the territory in the 20th century.

Keywords: Helios Seelinger; Octávio Vecchi Forest Museum; Art in Brazil; Modernity; Art and ecology.

Texto recebido em: 12/01/2021

Texto aprovado em: 20/04/2021

O tríptico composto de painéis pintados a óleo de autoria do pintor Helios Seelinger (Rio de Janeiro, RJ, 1878-1965), datado entre 1928 e 1929 e pertencente ao acervo do Museu Florestal Octávio Vecchi, em São Paulo, é o objeto central do texto a seguir. Ele pode ser considerado uma obra emblemática de uma corrente de pensamento que incluiu artistas e intelectuais ao longo do século XIX e XX no Brasil, com enfoque a questões ligadas à história da colonização e da modernização do país e também em sua relação com a destruição do meio ambiente. Partindo da disciplina da História da Arte e dos recentes estudos ecocríticos no campo das Humanidades, o trabalho propõe-se a analisar a obra em diálogo com o seu contexto de produção, especialmente no que tange à modernização do estado de São Paulo e a construção de uma identidade regional no início do século XX.

O Museu Florestal

Já é bem conhecido que o Estado de São Paulo passou por um intenso processo de modernização capitalista no início do século XX, fruto dos sucessos da produção cafeeira e do subsequente investimento e expansão em novos produtos e mercados, agrícolas e industriais. A ampliação das redes ferroviárias, passo necessário para o escoamento da crescente produção, é consequência e parte desse processo (CANO, 2007). Em paralelo, ocorre o agravamento do desmatamento das matas nativas, que cobraria o seu preço na manutenção dos lucros empresariais. A escassez no fornecimento de lenha para uso como dormentes e carvão nas ferrovias implicaria custos cada vez mais altos para a sua extração, tornando-se ponto de preocupação comuns entre empresários, intelectuais e governantes (DEAN, 2020, p. 246-253).

Como forma de solucionar o problema, o estado de São Paulo contratou profissionais a fim de promover um melhor aproveitamento dos recursos naturais, compreendendo que através do reflorestamento de espécies nativas ou exóticas o fornecimento de madeiras estaria garantido para a viabilização do desenvolvimento paulista (DEAN, 2020, p. 246-247; FRANCO, DRUMMOND, 2009, pos. 299-324). O estabelecimento do Serviço Florestal do Estado, em 1911 – com sede no Horto Florestal da Cantareira¹, criado ainda em 1896 pelo botânico Alberto Löfgren (1854-1918) –, corresponderia em grande medida a essas expectativas. Dirigido pelo engenheiro agrônomo Edmundo Navarro de Andrade (1881-1941), o Serviço, além

de contar com uma Guarda Florestal para fiscalizar a derrubada da vegetação nativa no Estado, e em especial da Serra da Cantareira, “passou a priorizar as florestas de rápido crescimento e a desenvolver serviços de extensão florestal, com distribuição de mudas por intermédio da rede ferroviária”, repetindo a experiência anterior de seu diretor na Companhia Paulista de Estradas de Ferro (PRIEDOLS, 2011, p. 38).

Ainda em 1911, a convite de Navarro de Andrade, veio ao Brasil Octávio Felix Rabello de Andrade Vecchi (1878-1932). Engenheiro agrônomo português, formado pelo Instituto Superior de Agronomia em Lisboa e na Escola Nacional de Agricultura em Coimbra, atuaria nos hortos florestais de São Paulo junto ao diretor do Serviço Florestal. Desta parceria surgiriam algumas publicações, fruto de suas investigações sobre silvicultura, como *Le Bois Indigènes de São Paulo*, de 1916, e *Os eucaliptos: sua cultura e exploração*, de 1918. Após a sucessão de alguns diretores no Serviço Florestal, Vecchi foi contratado em 28 de dezembro de 1927 para a função (PRIEDOLS, 2011, p. 41-51), pouco depois da promulgação da Lei nº 2223, de 14 daquele mês, pelo governador Júlio Prestes, que subordinava o Serviço à Secretaria de Agricultura, Comércio e Indústria e estabelecia suas funções. Dentre essas, fica claro o papel do órgão de preservação florestal associado à extração “sustentável” de recursos nativos, com a conservação e reflorestamento de áreas verdes e o incentivo às práticas de silvicultura (SÃO PAULO, 1927). Um comunicado da Secretaria em agosto de 1930 na imprensa informava aos leitores a importância do Serviço Florestal, para “opor um dique à fúria destruidora do machado e do fogo, (...) em estimular o reflorestamento do Estado, e principalmente o das terras que, não sendo apropriadas para culturas mais rendosas, possam ser cobertas de matas” (COMUNICADO, 1930, p. 4).

Além disso, a Lei nº 2223 também previa o estabelecimento de museus florestais para cada um dos cinco distritos florestais de São Paulo (SÃO PAULO, 1927). Desde suas origens, portanto, pode-se dizer que esses museus almejavam associar pesquisa científica e instrução popular à economia de recursos nativos, ou uso racional da flora, em prol do desenvolvimento capitalista paulista. Recém-contratado, Vecchi daria início à construção do Museu Florestal no Horto da Cantareira em março de 1928, voltando-se à preservação das espécies botânicas da região e coleta de registros e classificações de espécies de árvores existentes no Brasil.

É importante destacar que a criação do assim chamado Museu do Horto Florestal parece inserir-se em um contexto de forte atuação no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1940, de cientistas engajados na proteção ambiental. A natureza passa a ser vista com “um patrimônio nacional” e se tornava clara a necessidade de “uma pedagogia da natureza nacional”, ponto presente nos discursos de Emílio Goeldi (Museu Paraense de História Natural e Etnografia) e Herman Von Ihering (Museu Paulista), como relata Regina Horta Duarte (2010, p. 27).

Duarte refere-se à década de 1920 como um período em que a Biologia se afirmava no Brasil (ainda que ligada a teorias como a da eugenia) por sua relevância no campo da biomedicina, na produção de vacinas e remédios para as grandes enfermidades que assolavam o país, mas também como um importante apoio às *commodities* agrícolas. Já a partir da década de 1930 haveria a percepção, por parte dos cientistas, da imensa desvalorização da natureza brasileira, lapidada por “escusos interesses individuais” e que deveria dessa forma ser defendida pelo Estado (DUARTE, 2010, p. 51). Nessa época, o Museu Nacional, pelo trabalho Edgard Roquette-Pinto, Cândido de Mello Leitão e Alberto José de Sampaio, inaugurou uma série de ações educativas, que incluíam revistas e palestras transmitidas pela Rádio Sociedade, divulgando um maior conhecimento sobre a natureza brasileira e sua importância para o país. Dentro desta visão, foram organizadas visitas guiadas destinadas a crianças e professores, em que poderiam observar o espaço expositivo, assistir a palestras e filmes educativos. Assim, a relevância dada aos Museus de Ciência Natural no Brasil desde meados dos anos 1920 e durante a década de 1930 também justificaria o investimento feito para a construção do Museu Florestal, cuja inauguração ocorreria em 30 de setembro de 1931.

O museu era constituído por belo edifício de estilo neocolonial, supostamente projetado pelo engenheiro Ramos de Azevedo (PRIEDOLS, 2011, p. 56), um dos mais notáveis do período. Com um amplo projeto decorativo, sabe-se que a ornamentação do forro do teto e soalho ficaram a cargo de Vecchi. O prédio conta ainda com vitrais projetados pelo próprio diretor, uma grande pintura sobre parede executada por Antonio Paim Vieira, aquarelas representando exemplares botânicos executadas pelo artista italiano Alfredo Norfini, além de um tríptico executado por Helios Seelinger, entre outras obras de interesse artístico (PRIEDOLS, 2011). Pela importância de Vecchi ao museu, ele seria mais tarde batizado com seu nome em 1948 (PRIEDOLS, 2011, p. 55).

O artista Helios Seelinger

Helios Seelinger nasceu em 1878 no Rio de Janeiro, e ainda jovem, no início da década de 1890, ingressou no ateliê dos irmãos Bernardelli para o estudo da pintura, assim como na recém fundada Escola Nacional de Belas Artes. Sua formação nas artes foi ainda complementada por uma estadia em Munique entre 1896 e 1902, onde vivenciou as profundas transformações do movimento secessionista na arte alemã, e ainda por uma passagem, a partir de 1904, pela Académie Julian, em Paris, após conquistar o Prêmio de Viagem das Exposições Gerais de Belas Artes com a tela *Boemia*, em 1903 (VALLE, 2006). Sua obra, produzida até o fim de sua longa vida – Seelinger faleceu em 1965, aos 87 anos –, foi bastante diversificada, seja em termos formais quanto temáticos, absorvendo e transformando o fazer acadêmico com influxos de suas experiências com o impressionismo, simbolismo, divisionismo e expressionismo. Conforme recordou Valle (2006), o artista referia-se a si próprio como um “salteado”, alguém de fácil trânsito e pouco compromisso com estilos. Prova paradigmática disso, por exemplo, é a diferença de parte de sua produção a partir de 1930 com a sua produção anterior, caracteristicamente simbolista, quando o artista “investiu numa gestualidade expressiva” nos Salões de Belas Artes, apresentando obras que estabeleciam “contrastes e complementaridades entre o homem e a máquina nas novas lógicas do trabalho”, bem notado por Marcelo Teo (2011, p. 294-295). Tais obras, de que são exemplos *Ferreiro* e *Máquina*, estabelecem relações bastante diretas com produções modernistas contemporâneas ou em alguns casos até posteriores, como as de Portinari, Tarsila do Amaral e Eugênio Sigaud – este confessadamente um amante da arte de Helios Seelinger (MENEGUELLO, 2014, p. 32). Apesar desse alinhamento e relações com alguns desses nomes, Seelinger não parece jamais ter sido reconhecido como um par do grupo.

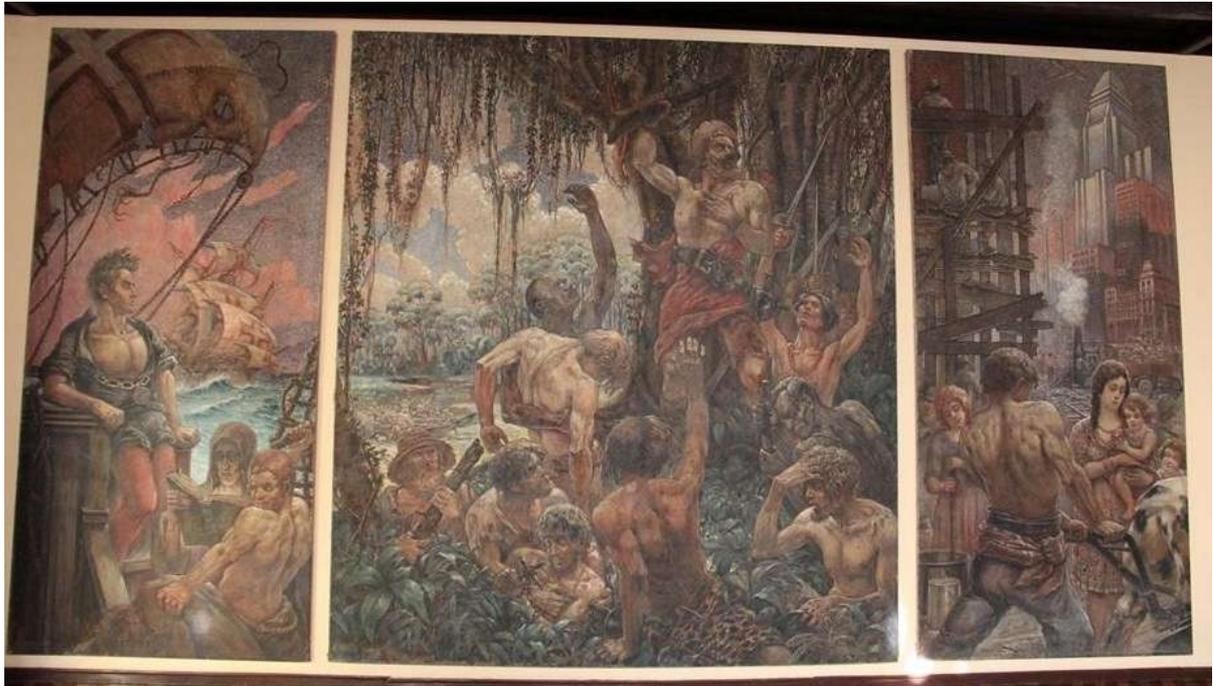
Até 1914 o pintor constantemente cruzou o oceano entre Rio e Paris, de maneira que ainda é difícil confirmar os momentos em que se manteve em cada local. Certo é que ao longo desse período produziu e expôs muito, com destaque para pinturas decorativas sob encomenda. São exemplos desse período o Pavilhão das Indústrias na Exposição Nacional de 1908; o auxílio à Visconti na pintura do *plafond* do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; as paredes do Salão Nobre do Clube Naval, concluídas em 1911, ou o Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal

de Turim. Na década de 1920, Seelinger se consagraria também no gênero da pintura de história, executando o tríptico *Minha Terra*, uma das obras vencedoras do concurso para a Exposição do Centenário, em 1922; a obra *Do Rio Grande do Sul para o Brasil* (ou *Alegoria do sentido e espírito da Revolução Farroupilha*), realizada em torno de 1925 para decorar o Palácio Piratini (hoje no Museu Farroupilha), e o tríptico do Museu Florestal, como veremos adiante.

Sabe-se ainda que a relação de Seelinger com São Paulo precede ao ano de 1917, ocasião em que realizou uma exposição, comentada por Monteiro Lobato. É o próprio crítico, na verdade, que nos oferece tais indícios, pois inicia o texto afirmando que o pintor “expõe novamente em São Paulo” (VALLE, 2009, grifo dos autores). Outras fontes indicam que Seelinger realizou exposições em Santos em 1920 (PICCHIA, 1920, p. 1); uma individual na rua da Quitanda, em São Paulo, em 1927 (REGISTRO, 1927, p. 4); com o Grupo Almeida Júnior no Palácio das Arcadas, na capital, em 1928 e 1929 (REGISTRO, 1928, p. 18; P. DE M., 1929, p. 4); e extensamente ao longo das décadas de 1930 e 1940 nos Salões Paulistas de Belas Artes e em outras individuais, confirmando sua posição de prestígio nos circuitos artísticos da cidade. No arquivo do artista, preservado pela família, há indícios inclusive de que Seelinger residiu por alguns anos na capital, questão que ainda merece maiores investigações.²

Não se sabe exatamente se o tríptico de Seelinger (Imagem 1) foi concebido para o Museu Florestal. Três documentos encontrados no arquivo pessoal do artista permitem compreender um pouco mais do percurso da obra ou mesmo de seu título: “Evolução de São Paulo (Anhanguera)”. São cópias de cartas datilografadas endereçadas ao Secretário de Viação e Obras Públicas (SVOP) do Governo do Estado de São Paulo, José de Oliveira Barros (SEELINGER, 1928). Os documentos não possuem marcas de assinatura, mas apresentam as demandas de Seelinger por pagamento das prestações da obra ao secretário, conforme um contrato – ainda desconhecido – estabelecido entre as duas partes em 18 de abril de 1928. Em dois dos três documentos há registros manuscritos com a caligrafia do artista, indicando as datas quando eles teriam sido entregues: entre julho e outubro de 1928. O terceiro, sem data, informa que a obra já teria sido entregue emoldurada ao Governo do Estado e exposta no salão de honra do Palácio das Indústrias, conforme sua determinação. Solicita também o pagamento da parcela final, no valor de R\$25:000\$000 (vinte e cinco contos de réis). Considerando a datação de 1929 no terceiro painel do tríptico e uma nota no jornal *Correio Paulistano* de 26 de fevereiro

de 1929 (ACTOS, 1929, p. 12) publicando a requisição da mesma parcela pela Secretaria de Viação, conclui-se que Seelinger finalizou o tríptico nos princípios de 1929.



Fonte: Helios Seelinger. *Evolução de São Paulo*. 1928-1929. Óleo sobre tela, 180x390, 340x390, 180x390 cm. Museu Florestal Octávio Vecchi, São Paulo. Fotografia: Paulo Andretto de Muzio.

FIGURA 1

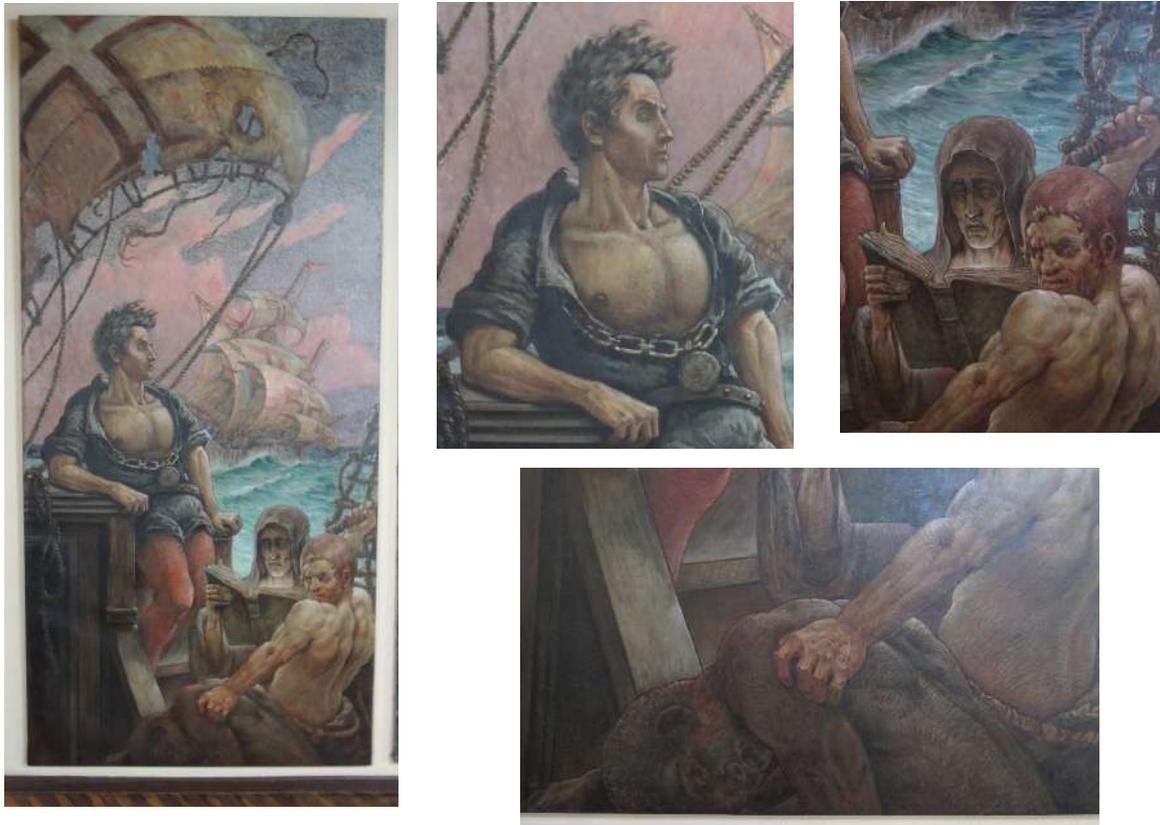
O tríptico *Evolução de São Paulo*

Algumas questões põem em dúvida se o seu destino original seria mesmo o local onde hoje é guardado. O fato de tanto o contrato quanto o pagamento não terem sido diretamente tratados com a Secretaria de Agricultura, responsável pelo andamento da obra do Museu Florestal, é um deles. As fontes mais antigas que atestam seguramente a obra no museu, diapositivos realizados por Waldomiro Ract, fotógrafo oficial do Horto, datam de 1940.³ Em 1944, uma palestra de João Vicente dos Santos, chefe da Seção de Defesa Florestal do Serviço Florestal do Estado, foi publicada no Relatório do Instituto de Botânica do mesmo ano. Ao longo de seu discurso, Santos inclui trechos do próprio Octávio Vecchi sobre as impressões dos visitantes na inauguração do Museu em 1931, quando muito teriam comentado sobre as decorações de Paim, as aquarelas de Norfini, os vitrais, móveis e lustres da instituição (PRIEDOLS, 2011, p. 68). Não há qualquer menção por Vecchi aos Maria do Carmo Couto da Silva; João Victor Rossetti Brancato

painéis de Seelinger, que ao menos por sua dimensão deveriam ter chamado a atenção dos visitantes se lá estivessem. Ainda que tenham sido concebidos para o Museu Florestal e lá estivessem em sua inauguração, o discurso anterior nos sugeriria que o próprio diretor teria se silenciado acerca deles. A questão é curiosa, sobretudo porque até o momento não foram localizados comentários na imprensa sobre a obra, apesar de supostamente exposta no Palácio das Indústrias. Em quaisquer dos casos, trata-se de um silêncio minimamente sintomático considerando a narrativa proposta pelo artista para a história de São Paulo.

Atualmente, assim são intituladas as partes do tríptico, com o respaldo de ao menos duas fontes bibliográficas: “Descobrimento do litoral de São Vicente por Martim Afonso”; “Uma Bandeira chefiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes Leme”, e “Cidade de São Paulo com seus arranha-céus” (PRIEDOLS, 2011, p. 101; NASCIMENTO, 2015). No primeiro painel (Imagem 2), a iconografia proposta pelo artista se relaciona à chegada dos portugueses ao território brasílico nas caravelas, um tipo de representação que parece ter sucedido à iconografia das primeiras missas, tão bem representada na tela *A primeira missa no Brasil* (1860), de Vitor Meireles. Um modelo possível para Seelinger talvez tenha sido *Descobrimento do Brasil* (1900), de Aurélio de Figueiredo, pintura vencedora de concurso nos festejos do IV Centenário do Brasil (LIMA JUNIOR, 2012, p. 507). A tela de Seelinger também se aproxima, tematicamente, a alguns dos painéis da nave da Igreja de Nossa Senhora da Candelária (1895-98), feitos por Zeferino da Costa, sobretudo aqueles que representam a viagem dificultosa pelo mar revolto e a chegada do casal português e tripulação ao Rio de Janeiro.

Bom recordar também que Seelinger já havia produzido uma série de pinturas sobre a temática da chegada dos portugueses na América, com a presença marcante das caravelas, como nas decorações para o Clube Naval e no tríptico *Minha Terra*, já aqui citados, e em *Por mares nunca dantes navegados* (1920), hoje no Museu Nacional de Belas Artes. Como ele mesmo atestara ao jornalista Angyone Costa, em 1926: “Mais tarde, no Brasil, comecei a pintar caravelas. Coalhei os mares com esses velhos barcos portugueses. Os meus estaleiros não paravam. Não houve sala, de português, inteligente e patriota, que não tivesse ao menos um desses navios, pendurado na parede” (COSTA, 1927, p. 63). O primeiro painel do tríptico do Museu Florestal, portanto, também se relaciona inteiramente aos interesses e à carreira de Helios Seelinger na pintura.



Fonte: Helios Seelinger: Descobrimento do litoral de São Vicente por Martim Afonso (detalhes do Painel 1 de *Evolução de São Paulo*. 1928-1929. Óleo sobre tela, 180x390 cm. Museu Florestal Octávio Vecchi, São Paulo. Fotografia: Natália Ferreira de Almeida.

FIGURA 2

“Descobrimento do litoral de São Vicente por Martim Afonso” (detalhes do Painel *Evolução de São Paulo*)

Considerando tratar-se de uma obra que representa a história de São Paulo, é possível associar de fato a presença dos homens brancos nas caravelas aos portugueses, e o personagem central, à esquerda, à figura de Martim Afonso de Souza, conforme indica o título atribuído ao painel. Na verdade, a região já havia sido batizada de “Ilha de São Vicente” em expedição anterior, de 1502, por Gaspar de Lemos. Contudo, Martim Afonso foi o fundador da vila de São Vicente em 1532 – primeira vila portuguesa nas Américas – e sua expedição para o Brasil foi realizada com intuítos expressamente colonizatórios. Mais tarde, tornou-se o donatário da capitania de mesmo nome, que teria forte ascensão nas décadas seguintes a partir da produção de cana-de-açúcar. Contudo, sem as informações anteriores não é fácil

distinguir na pintura de Seelinger a figura de Martim Afonso. Ela não segue a retratística e o decoro tradicionais – como bem fizeram Benedito Calixto em *Desembarque de Martim Afonso de Souza* ou em seu retrato, ambos de 1900, e mais tarde Wash Rodrigues, também em retrato (OLIVEIRA, 2008; NASCIMENTO, 2019).

Quanto aos demais representados, parecem ser tipos anônimos. Um deles, homem branco, de rosto contorcido e maléfico, sem camisa, expõe a musculatura das costas, inteiramente flexionada pelo esforço da chibatada sobre o corpo do outro, homem negro, cativo, dobrado sobre si, ensanguentado e amedrontado. Entre Martim e o algoz, uma figura cadavérica, de olhar profundo e cansado, capuz sobre a cabeça e túnica escura, volta a sua atenção a um grande livro, uma Bíblia ou um livro de leis. Sua ação parece se articular ao ato do primeiro plano, justificando o castigo e “prenunciando” a morte do homem escravizado. Desde o primeiro painel de Seelinger percebe-se uma narrativa que exalta uma certa “evolução” da região paulista, iniciada no processo de colonização e protagonizada pelo homem branco europeu. Simultaneamente, ele anuncia a incongruência desse desenvolvimento, marcado pela violência da escravidão.

O segundo painel (Imagem 3), central e de maior dimensão – o principal do tríptico –, apresenta uma clara cena de ação bandeirante no interior do território. O personagem principal, no vértice superior do triângulo formado pelo grupo de homens, não é Fernão Dias Paes, como é hoje atribuído, mas Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, conforme descrito pelo próprio Helios nas cartas à SVOP. Um esboço do segundo painel, localizado em uma casa de leilão na internet e datado de 1928, contém inscrição no canto superior coincidindo com essa informação.⁴ De novo, como no caso de Martim Afonso, Seelinger não permite ao espectador essa identificação certa, uma vez que não se apropria de narrativas e características que poderiam precisar o personagem na cena.

É provável que se trate do segundo Bartolomeu Bueno da Silva, e não de seu pai, de nome homônimo, já que este poderia ser facilmente identificado pelo episódio que deu origem à sua alcunha⁵, como fez Theodoro Braga em *Anhanguera* (1927). Em publicações de época sobre os bandeirantes, como as de Azevedo Marques (1879, t. I, p. 107-116) e Washington Luís (1938, p. 179-208, 2ª edição), destaca-se a dura empreitada do segundo Anhanguera atrás da serra dos Martírios, local até onde teria viajado quando criança com seu pai e descoberto uma vultuosa quantidade de ouro. A expedição de Anhanguera, partindo de São Paulo em 1722, autorizada pelo governador da capitania Rodrigo César de Meneses, cruzaria o

interior de São Paulo até o Centro-Oeste brasileiro em busca daquelas minas. As privações por que passaram o grupo são comentadas nos livros citados, e após mortes, doenças e fome, parte da tropa, desmoralizada e desiludida de chegar ao seu destino, deserda. A tenacidade de Anhanguera é lembrada pela divisa que ele repetiria sempre: “Descobrir o que procurava ou morrer na empresa” (LUÍS, 1938, p. 199), tal como a frase na base da escultura de *Anhanguera* (1924) por Luigi Brizzolara, hoje no Trianon.⁶ O bandeirante, apesar de não alcançar a lendária serra dos Martírios, se consagraria pelas descobertas de minas de ouro em Goiás, que “marcava mais uma posse e ligava São Paulo ao centro do continente” (LUÍS, 1938, p. 206).



Fonte: Helios Seelinger: Uma Bandeira chefiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes Leme [sic] (detalhes do Painel 2 de *Evolução de São Paulo*. 1928-1929. Óleo sobre tela, 340x390 cm. Museu Florestal Octávio Vecchi, São Paulo. Fotografia: Natália Ferreira de Almeida.

FIGURA 3

“Uma Bandeira chefiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes Leme” (detalhes do Painel *Evolução de São Paulo*)

No painel de Seelinger, ao gesto do conquistador contrapõem-se as poses torturadas dos que estão com a bandeira, homens brancos livres, negros e

indígenas supostamente cativos. A cena talvez remeta justamente às tentativas de Anhanguera de elevar a moral das tropas, alguns em apoio, com os braços ao alto, enquanto outros aparecem visivelmente abatidos. A presença das armas, entre arcabuzes e espadas, no entanto, faz notar a conquista do interior por meio da violência. Ao fundo, às margens de um rio, vê-se um ataque ou variação de canoas, uma citação à *Partida da monção* (1897) de Almeida Júnior e uma evocação da movimentação bandeirante através dos rios do território.

A década de 1920, especificamente em São Paulo, vivenciou junto à extraordinária industrialização e modernização da capital a difusão de uma identidade regional bastante própria, construída (e adaptada) desde o final do século XIX por políticos, intelectuais, literatos e também artistas, como Almeida Júnior (FERREIRA, 2002; PITTA, 2013). Os progressos do estado de São Paulo foram associados ao caráter bravo e corajoso dos “homens da terra”, os bandeirantes, “heróis” responsáveis pela formação e integração do território nacional. Utilizando-se do passado, São Paulo tomava para si um protagonismo histórico na construção da nação brasileira, justificando a sua hegemonia econômica no presente. Um dos nomes mais importantes para a construção dessa historiografia foi Afonso Taunay, que teve na direção do Museu Paulista, a partir de 1917, a possibilidade de conferir a tal compreensão histórica uma visualidade através do programa decorativo e expográfico do museu (MATTOS, 1999). Taunay conferiria enorme prestígio e destaque aos bandeirantes. Em sua escadaria, logo após o hall de entrada – onde avultam as colossais estátuas de Raposo Tavares e Fernão Dias –, dividem o espaço com a escultura de D. Pedro I painéis decorativos representando a devassa e exploração bandeirante, assim como seis figuras em bronze de destacados nomes, “cada uma delas simboliza[ndo] uma das unidades da federação que se destacaram do território de São Paulo” (TAUNAY apud MATTOS, 1999, p. 126), tal como Anhanguera, executada por Amadeu Zani na década de 1920.⁷

A narrativa proposta pelo segundo painel de Seelinger, no entanto, não se aproxima tanto do programa de Taunay, mas das representações controversas de Henrique Bernardelli em uma série de obras sobre essa temática, conforme nota Maraliz Christo (2002a, 2002b). A começar por *Bandeirantes* (1899), hoje no Museu Nacional de Belas Artes, até a ingerência de Taunay na encomenda das telas *O ciclo da caça ao índio* (1923) e *Retirada do Cabo de São Roque* (1927), ambas no Museu Paulista, percebe-se a resistência do artista em ceder à historiografia dominante da

época sobre a heroicização dos bandeirantes. Do contrário, Bernardelli neutralizou a sua ação, representando-os sedentos, bebendo água como animais, envelhecidos, cansados e impotentes. Já os indígenas, ainda que em situações de trabalho compulsório, mantêm uma dignidade oriunda do romantismo brasileiro, e por vezes parecem ser eles os vencedores da História, e não os bandeirantes.

Helios Seelinger manteve a primazia do protagonista na composição da cena, contudo também o tratou de maneira pouco heroica, animalizada. De torso despido, farrapos cobrindo as partes íntimas, olhar ensandecido, Anhanguera brande o arcabuz ao alto aparentando certo fanatismo, como desesperado que a desmoralização da tropa incapacitasse sua chegada à lendária mina dos Martírios. Na parte inferior do painel, por sua vez, as figuras aparentam em sua maioria o mesmo cansaço e inferiorização presentes nas obras de Bernardelli, havendo até entre esses personagens atormentados um homem que segura uma cruz com expressão de súplica, como que implorando pela salvação. Entre todos eles (com exceção do homem branco na extrema esquerda), indígenas e negros são aqueles que dispõem de maior ânimo e dignidade – a despeito de sua condição cativa –, bem representados no centro da tela pelo homem que sustenta o corpo branco e loiro, incapaz de permanecer de pé. Seelinger sugere uma ideia de harmonização de raças no painel, a exemplo de obras anteriores – como a *Batalha dos Guararapes* (1879), de Victor Meirelles, e o segundo painel do tríptico *Minha Terra*, de sua própria autoria –, que seguem, por sua vez, a proposta do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para escrita da história nacional, de acordo com a tese de Carl von Martius (CHRISTO, 2009, p. 1155). Se nessa concepção o protagonismo da história deveria ser ocupado pelos portugueses e descendentes, e secundarizado por africanos e indígenas, Seelinger expõe as fraturas dessa concepção historiográfica ao demonstrar a fraqueza física e espiritual dos homens brancos, como Bernardelli, sem rompê-la efetivamente.

Por fim, a natureza tropical ocupa boa parte do painel central, atraindo a atenção do espectador. Representada com detalhes, remete à tradição científica do século XIX, ao universo dos viajantes, artistas e cientistas que percorreram o Brasil, e passa pelos desenhos e gravuras de Thomas Ender, de Rugendas ou pelas representações de floresta de Manuel de Araújo Porto Alegre; homens que se voltaram à importância da preservação de uma natureza ainda desconhecida em termos científicos e esgotada sem critérios. A imagem remete ainda à litografia *Soldados índios de Mogi das Cruzes*, de Jean-Baptiste Debret, presente em seu

famoso livro *Viagem Pitoresca e História ao Brasil* (1834-39), em que relata a presença de soldados indígenas que capturavam escravizados negros fugidos para quilombos nas cercanias da cidade do Rio de Janeiro (DEBRET, 1978, p. 93-95). O grupo ameaçador desses indígenas “civilizados” pelo português, fortemente armado, dizimava essas comunidades. Na gravura de Debret, os personagens, vestidos com o gibão, misturam-se à densidade da floresta tropical, impenetrável com sua variedade de espécies e seus animais selvagens, remetendo assim aos primeiros bandeirantes e ao imaginário cruel de nossa história colonial. De forma semelhante, a flora pintada por Seelinger literalmente envolve os personagens da parte inferior, dominando-os, derrotando-os, e pode ser pensada como um atestado de sua supremacia sobre a vida humana. Tal como no primeiro painel, Seelinger novamente trabalha os conflitos entre progresso e história, expondo a violência, devastação e controverso heroísmo ao longo do processo colonizador.

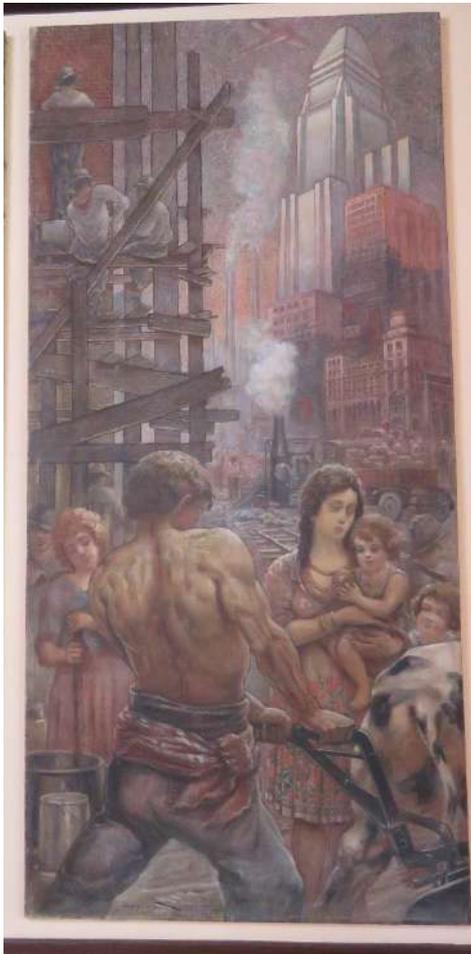
O último painel do tríptico (Imagem 4) nos traz uma representação de uma São Paulo moderna, dos anos 1920, marcada por uma intensa transformação da paisagem, das tecnologias e da vida urbana. A imagem poderia muito bem ser descrita pelas palavras – sem associação direta – de Sevcenko (1992, p. 18) sobre as metrópoles modernas, “uma representação ambivalente como o local de origem de um caos avassalador e a matriz de uma nova vitalidade emancipadora”. É o painel que contém maior número de elementos compositivos, ordenados harmonicamente na criação de uma narrativa bastante coesa, conformando-se em um epílogo histórico que alcançaria o tempo presente.

A tela alinha-se à consciente construção da imagem de um estado de São Paulo moderno, de “vocação” não só industrial, mas de forte potencial agrícola pelo interior. No primeiro plano, ao centro, destaca-se um trabalhador agrícola branco, de costas para o espectador, guiando o animal com um arado. Ao homem se contrapõem duas figuras femininas, também brancas, as únicas mulheres adultas de todo o tríptico. Enquanto uma trabalha concentradamente em um caldeirão, a outra carrega uma criança sorridente, com uma fruta na mão, e é acompanhada por outra, ao seu lado esquerdo, já menina. Essa mulher parece pertencer a uma camada social mais alta em relação à primeira, com seu belo vestido e joias, passeando em meio ao tumulto da cidade em transformação. Juntas, representam bem as expectativas sobre as funções sociais da mulher brasileira na Primeira República, entre o trabalho e a maternidade, mas também atestam a desigualdade presente na cidade. Ao contrário dos demais painéis, este não possui um herói, um

“vulto” da História, um nome próprio. A figura que mais se destaca na composição está de costas para o espectador, não revelando a sua identidade. Os demais personagens são anônimos, trabalhadores da cidade, cidadãos. Aqui, o esvaziamento progressivo do protagonista na cena – observável desde o primeiro painel – se completa pela ausência de heróis na modernidade, ou melhor, no fato de que são aqueles personagens os heróis do presente, colaborando coletivamente na construção da metrópole – e por analogia, da nação. Neste sentido, a obra de Seelinger é coerente com o pensamento do final dos anos 1920 em que a questão do trabalho está na base dos problemas nacionais. Nos anos 1930 toda uma especial atenção será dada ao trabalhador, conforme afirma Castro Gomes: “Promover o homem brasileiro e defender o progresso e a paz do país eram objetivos que se unificavam em uma mesma e grande meta: transformar o homem em cidadão/trabalhador, responsável por sua riqueza individual e também pela riqueza do conjunto da nação” (GOMES, 1982, p. 152).

Seelinger parece disposto a vender representações de trabalhadores para a laboriosa sociedade paulista. Para a São Paulo que se quer grande cidade, ele parece se adequar aos símbolos do progresso e do futuro, com os grandes edifícios, seus operários e seus meios modernos de transporte, sintetizados na máxima potência pelo avião que cruza o céu na borda superior do quadro. No centro da cena, uma caminhonete carregada se aproxima da obra de ampliação da linha férrea. Sua imagem anuncia o fim do carro de bois na cidade, que carregava madeira e pedra de cantaria, entre outros, desde meados do século XIX. Considerando a localização da obra no Museu Florestal, esse enquadre em específico não deixa de evocar, sintomaticamente, as origens da própria instituição, como vimos, e os dilemas da época sobre o desmatamento e o uso racional das matas a partir da expansão ferroviária. Nas construções ao fundo, o pintor comprime claramente a região do vale do Anhangabaú, cartão postal da cidade na época, representando o Club Comercial e o edifício Martinelli, então em construção e promessa de maior arranha-céu do Brasil.⁸ Atrás deles, em uma acepção fortemente futurista e ligada ao *art déco*, o pintor projeta, imaginativamente, um edifício ainda maior. Ele se aproxima da arquitetura norte-americana em empreendimento naquele tempo, ilustrada por Hugh Ferriss em seu livro *The Metropolis of Tomorrow* [As metrópoles de amanhã] (1929) ou na fotografia de Alfred Stieglitz, como em *The City of Ambition* [Cidade de Ambição] (1910), que captou o crescimento veloz da cidade de Nova Iorque. Retomando Sevcenko, é o caos das

massas, em ação coordenada e coletiva, erigindo uma nova cidade, verticalizada, rápida e cinzenta – moderna.



Fonte: Helios Seelinger: Cidade de São Paulo com seus arranha-céus (detalhes do Painel 3 de *Evolução de São Paulo*. 1928-1929. Óleo sobre tela, 180x390 cm. Museu Florestal Octávio Vecchi, São Paulo. Fotografia: Natália Ferreira de Almeida.

FIGURA 4

“Cidade de São Paulo com seus arranha-céus” (detalhes do Painel *Evolução de São Paulo*)

Assim, o terceiro painel se filia claramente aos esforços do governo paulista da época de promover os avanços técnicos na agropecuária e indústria, que o propulsionaram à posição de destaque no cenário nacional. Com suas devidas nuances, alguns anos mais tarde, esses valores serão capitaneados a nível nacional pelo Estado Novo, centrando a atenção na figura do trabalhador, plasmados em

famosas imagens de Tarsila ou Portinari. Na obra de Seelinger, trabalho e trabalhadores constituem uma nova representação do país, onde a esperança no progresso material, expressa em uma nova figuração e arquitetura modernas, começava a se projetar. Sintomaticamente, os personagens brancos da cidade suprimem os personagens negros e indígenas presentes nos painéis anteriores, sugerindo, como em outras obras – dentre as quais a *Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos, é o maior exemplo – que a identidade futura do país, ou ao menos de São Paulo, permanece guiada por aqueles ideais etnocêntricos de embranquecimento da população (SCHWARCZ, 1993). Da mesma forma, a representação da natureza do país, expressa por meio de sua paisagem e de suas florestas, desaparece da São Paulo futurista de Seelinger. A vista urbana suprime a natureza, que era palco e personagem em seu painel central.

Visto em seu conjunto, o tríptico, uma síntese da história paulista em seus momentos principais para a historiografia que se constitui no início do século XX (FERREIRA, 2011), é também sua representação mais crítica. Ele se associa a um questionamento sobre as responsabilidades dessa modernidade a todo custo, como podemos pensar também em *O Engenheiro* de Henrique Bernardelli, estudo proposto para o painel decorativo do Clube de Engenharia, sem data. Nele, a figura do engenheiro se aproxima à pose do *Pensador* de Rodin, sentado no alto de um andaime, parecendo refletir sobre o seu tempo. Talvez do mesmo período, e pensada para um espaço público, a escultura *O Estudo* (c. 1909) de Rodolfo Bernardelli, feita para a entrada da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, nos conduz aos mesmos questionamentos. Representação de um homem vestido em trajes contemporâneos, porta na mão direita algumas folhas de papel e na outra, apoiada ao corpo, segura uma caveira. É uma escultura em consonância com a mentalidade cientificista da época, representando a importância e responsabilidades do conhecimento, ao mesmo tempo que evoca a *vanitas*, recordando o intelectual da transitoriedade da vida.

De forma análoga, essa sociedade espelhada na São Paulo de Seelinger, intensa e desigual, onde não há espaço para a natureza, que contrasta com a vigorosa representação da vegetação presente no painel central, nos recorda da transitoriedade de nossos recursos naturais, bem como nossas responsabilidades sobre eles. Não é possível precisar a opinião do artista sobre o seu posicionamento em relação a essas questões, mas nesse caso a própria presença do tríptico no Museu Florestal, uma instituição comprometida desde suas origens com posições a

favor da preservação e uso racional do meio ambiente, acentua esse potencial crítico. Assim, o tríptico *Evolução de São Paulo* também pode nos levar a pensar sobre os riscos da destruição da vegetação original e da exaustão dos solos, na ganância pelo “progresso” desde a ocupação lusitana no território, e na primazia da ação humana sobre o planeta ao menos desde a Revolução Industrial, nesse período hoje batizado por Antropoceno (PICANÇO, MESQUITA, 2018).

Obras de arte como essa nos levam a questionar como uma geração de artistas, nascidos na segunda metade do século XIX, vivenciaram a aceleração tecnológica e as mudanças sociais que se tornaram marcas do século XX, com ênfase no debate sobre a relação entre identidade nacional, urbanização e preservação da natureza, já visível no importante quadro *A mata reduzida a carvão* (1850) de Félix Emile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes (MATTOS, 2010). O debate ambiental nas artes é tema ainda pouco explorado no Brasil, abordado com maior ênfase – acreditamos – pela historiadora da arte Claudia Valladão de Mattos. No entanto, conforme atentam Braddock e Irmscher (2009, p. 9) em publicação sobre os estudos ecocríticos na História da Arte, toda obra está aberta para investigações do gênero, independentemente de sua orientação ideológica. Esperamos que novos pesquisadores possam se interessar e se debruçar sobre o assunto.

NOTAS

1. Embora ainda seja mais conhecido popularmente como Horto Florestal, desde 1993 é denominado Parque Estadual Alberto Löfgren.
2. Aqui cabe um registro público de agradecimento à neta do artista, Heloísa Maria Seelinger Pereira da Silva, pela disposição em apresentar-nos o acervo de Helios Seelinger, dos quais utilizamos algumas fontes neste trabalho. Parte desse acervo foi doado no início de 2020 para o Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde vem recebendo os cuidados necessários até a sua disponibilização ao público.
3. Devemos um agradecimento especial por essa informação à responsável pela gestão do Museu Florestal Octávio Vecchi, Natália Almeida.
4. Atribui-se a esse estudo do artista o título *Bartholomeu Bueno, o Anhanguera*. Datado de 1928, em carvão sobre papel, 41x57 cm. Localizado no site Catálogo das Artes. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUUAGB/>. Acesso em: 27 dez. 2020.
5. Escreveu Taunay sobre o episódio: “Um dia que viu reunido na margem de um correjo grande numero de índios, aproximou-se delles trazendo em um vaso uma porção de aguardente. Interrogou-os de novo sobre as minas que procurava, e, como não obtivesse, ainda desta vez, resposta, satisfactoria, deitou fogo ao álcool, que imediatamente se infammou. Ao espectáculo dessa porção de água em chammas os índios se mostraram temerosos; e quando Bueno, com aspecto carregado, lhes disse que lançaria fogo aos rios

e às fontes si não descobrissem os depósitos auríferos, os goyaz se prostraram aterrados na posição de suplicantes como si estivessem na presença do demônio das chammas. Dahi veio o appellido de Anhanguera, que significa espirito mau ou diabo velho”. Cf.: TAUNAY, 1925, t. II, p. 67.

6. Sobre essa escultura, cf.: LOPES, 2012.
7. Como demonstra Fanny Lopes, a escultura de Anhanguera feita por Brizzolara também partiu de uma encomenda de Taunay. Primeiramente inaugurada no Palácio dos Campos Elísios, foi mais tarde deslocada para o Trianon. Cf.: LOPES, 2012, apêndice, p. 14-15.
8. Mais sobre o assunto, cf.: TOLEDO, 2007.

REFERÊNCIAS

ACTOS Officiaes: Expedientes da Secretaria de Estado – Policia do Estado – Prefeitura e Camara Municipal – Serviço Sanitario – Instrucção publica: Secretaria de Viação. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 23487, 26 fev. 1929, p. 12.

BRADDOCK, Alan C.; IRMSCHER, Christoph. (org.). *A keener perception: ecocritical studies in American Art History*. Alabama, USA: University Alabama Press, 2009.

CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. 5. ed. Campinas: Instituto de Economia/Unicamp, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. *Arbor*, v. 185, n. 740, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1082>. Acesso em: 27 dez. 2020.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, 2002. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2174>. Acesso em: 27 dez. 2020.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, v. 24, jun. 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10624>. Acesso em: 27 dez. 2020.

COMUNICADO da Directoria de Publicidade, da Secretaria da Agricultura. A defesa das mattas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 ago. 1930, p. 4.

COSTA, João Anygone. *A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: P. de Mello e Cia. 1927.

DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*. 11. impr. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.

DUARTE, Regina Horta. *A biologia militante: o Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil – 1926-1945*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FERREIRA, Antônio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002. Edição Kindle.

FERRISS, Hugh. *Metropolis of tomorrow*. New York: I. Washburn, 1929. Disponível em: <https://archive.org/details/mettomo00ferr>. Acesso em: 27 dez. 2020.

FRANCO, José Luiz de Andrade; DRUMMOND, José Augusto. *Proteção à natureza e identidade nacional, anos 1920-1940*. Edição Kindle. SciELO/Editora Fiocruz, 2009.

GOMES, Ângela Maria de Castro. A construção do homem novo. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro (org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982, p.151-166.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. Imaginando o início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32, 2012. *Anais do XXXII Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: UnB, 2012.

LOPES, Fanny Tamisa. *Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. Campinas, 2012. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278655>. Acesso em: 27 dez. 2020.

LUÍS, Washington. *Capitania de São Paulo: governo de Rodrigo Cesar de Menezes*. 2. ed. (1. ed. 1904). São Paulo: Nacional, 1938.

MARQUES, Manuel Eufrásio de Azevedo. *Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da província de São Paulo...* São Paulo: Martins, t. I, 1879.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6-7, n. 1, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141999000100006>. Acesso em: 27 dez. 2020.

328

MATTOS, Cláudia Valladão de. Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm. Acesso em: 27 dez. 2020.

MENEGUELLO, Cristina. Sigaud: operário da pintura. *História*, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 27-49, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/his/v33n1/03.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. Entre a fricção e a serenidade, a caminho do interior: os painéis de Wash Rodrigues no peristilo do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, Nova Série, v. 27, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e21d2>. Acesso em: 27 dez. 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. O tríptico de Helios Seelinger. Instituto Florestal do Estado de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.infraestruturameioambiente.sp.gov.br/institutoflorestal/colecoes-e-acervos/museu-florestal/triptico-de-helios-seelinger>. Acesso em: 27 dez. 2020.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. Instituições, arte e o mito bandeirante: uma contribuição de Benedito Calixto. *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, n. 19, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11411>. Acesso em: 27 dez. 2020.

P. DE M. Registo de arte: Exposição Grupo Almeida Júnior – IV. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 23446, 8 jan. 1929, p. 4.

PICANÇO, Jefferson; MESQUITA, Maria José. Uma breve história do tempo geológico: a questão do Antrpoceno. *ClimaCom*, Campinas, ano 5, n. 12, ago. 2018. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9378>. Acesso em: 27 dez. 2020.

PICCHIA, Menotti del. Arte moderna: Helios Seelinger. *A Tribuna*, Santos, 5 jan. 1920, p. 1.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Artes e Comunicação, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-07022014-143843/pt-br.php>. Acesso em: 27 dez. 2020.

PRIEDOLS, Elisabete. *O museu florestal Octávio Vecchi: trajetória e contribuição para a história ambiental brasileira*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie.

REGISTO de arte: Exposição Helios Seelinger. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 22881, 3 abr. 1927, p. 4.

REGISTO de arte: Grupo Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 23421, 9 dez. 1928, p. 18.

SÃO PAULO. Lei n. 2.223, de 14 de dezembro de 1927: Dispondo sobre o Serviço Florestal do Estado e dando outras providencias. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1927. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1927/lei-2223-14.12.1927.html>. Acesso em: 27 dez. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEELINGER, Helios [*Correspondências*]. Destinatário: Secretário da Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo. São Paulo, 30 jul. 1928; 23 out. 1928; s.d. 3 cartas. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP [processo de doação e inventariação do acervo ainda em andamento].

TAUNAY, Afonso de E. *História geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Typ. Ideal – Heitor L. Canton, 1925, t. II.

TEO, Marcelo. O corpo sonoro sob o comando da cor: Flávio de Carvalho e os anos 30. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7., 2011, Campinas. *Atas do VII Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Marcelo%20Teo.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2020.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo, três cidades em um século*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VALLE, Arthur (org.). *Revista do Brasil (1916-1918) - artigos e críticas de arte*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm. Acesso em: 27 dez. 2020.

VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm. Acesso em: 27 dez. 2020.

Maria do Carmo Couto da Silva é Professora de História da Arte no Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação no Mestrado Profissional ProfArtes da Universidade de Brasília (UnB). Pós-Doutora em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Doutora e Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharela e Licenciada em História pela USP. Membro do Conselho Curador das Casas de Cultura da Universidade de Brasília.

João Victor Rossetti Brancato é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre, Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 19/08063-8).

Como citar:

SILVA, Maria do Carmo Couto de; BRANCATO, João Victor Rossetti. Modernização e preservação do meio ambiente no tríptico de Helios Seelinger no Museu Florestal Octávio Vecchia, em São Paulo. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 17, n. 1, p. 309-330, jan./jun. 2021. Disponível em: pem.assis.unesp.br.