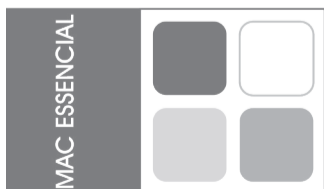




MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

PROJETOS PARA UM COTIDIANO MODERNO NO BRASIL
1920 • 1960





MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

PROJETOS PARA UM COTIDIANO MODERNO NO BRASIL

1920 • 1960

DOI: 10.11606/9786587871035

Ana Magalhães (org.)
MAC USP
São Paulo
2022

São Paulo

2022 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2022 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - 04094-050 - Ibirapuera - São Paulo/SP

tel.: 11 2648 0254 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Projetos para um cotidiano moderno no Brasil : 1920-1960 / organização Ana Magalhães. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2022. 63 p. ; il. – (MAC Essencial ; 20)

ISBN 978-65-87871-03-5

DOI: 10.11606/9786587871035

1. Arte Moderna – Brasil – Século 20. 2. Modernidade. 3. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Magalhães, Ana.

CDD – 709.81

Esta publicação resulta da exposição homônima, realizada pelo MAC USP, no período entre 21 de agosto de 2021 a 24 de junho de 2022.

Exposição: Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960

De 21/08/2021 a 24/06/2022

Curadoria

Grupo de Pesquisa CNPq Narrativas da Arte do Século XX

Coordenação

Ana Magalhães

Membros

Andrea Ronqui; Breno de Faria; Fabiana Aiolfé; Fernanda Tang; Gustavo Brognara; Juliana Caffé; Mariana Leão Silva; Marina Barzon; Milena Sales; Patrícia Freitas; Rachel Vallego; Regina Teixeira de Barros; Renata Rocco e Victor Murari

Agradecimentos

Elisabeth Di Cavalcanti; Ethel Leon; Fulvia e Adolpho Leirner; Instituto Moreira Salles; Leonel de Barros; Lucas Pennacchi; Marina Barzon; Regina Teixeira de Barros, Paulo Kuczynski, Alves Tegam, Millenium Transportes.

Projeto expositivo

Elaine Maziero

Realização



Publicação:

Organização

Ana Magalhães

Textos

Andrea Ronqui; Breno de Faria; Fabiana Aiolfé; Fernanda Tang; Juliana Caffé; Gustavo Brognara; Mariana Leão Silva; Milena Sales; Patrícia Freitas; Renata Rocco; Rachel Vallego; Victor Murari.

Registro fotográfico de obra

Daniel Cabrel, Fábio D’Almeida Lima Maciel, Isabella Matheus e Romulo Fialdini.

Registro fotográfico da exposição

Elaine Maziero

Tradução

Tikinet Edição Ltda.

Revisão da tradução

Renata Rocco, Patrícia Freitas e Gustavo Brognara.

Projeto Gráfico/Edição de Arte

Elaine Maziero

Editoração Eletrônica

Roseli Guimarães

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Ana Magalhães e Patrícia Freitas 5

Os termos da modernidade 6

O cotidiano em exposição 11

Projetos modernos no acervo do MAC USP 15

ARTES GRÁFICAS

Cartazes publicitários e ilustrações
para periódicos e livros

Renata Rocco, Rachel Vallego e Juliana Caffé 18

Revista Rio, Di Cavalcanti. 23

Cartazes de Carnaval, 1931-1935, Fulvio Pennacchi. 25

Légendes, croyances et talismans des indiens
de l'Amazone, Vicente do Rego Monteiro. 27

Lista de obras artes gráficas 29

ARTES DECORATIVAS

Murais públicos e privados

Patrícia Freitas 30

Roteiro de Murais na Cidade de São Paulo 34

A Gazeta, Fulvio Pennacchi. 35

Engenhoca do Rio São Francisco, Mário Zanini. 36

Colecionar e viver o moderno

Gustavo Brognara e Renata Rocco 38

Colecionismo: Fulvia e Adolpho Leirner

Renata Rocco e Gustavo Brognara 41

Estudos para estamparias, Antônio Gomide. 45

Lista de obras artes decorativas 47

ARTES DO ESPETÁCULO

Figurino e cenário

Rachel Vallego e Victor Murari 49

A cangaceira, Flávio de Carvalho. 52

Lista de obras artes do espetáculo 55

Mini-bios 56

Antônio Gomide 56

Antonio Paim Vieira 56

Emiliano Di Cavalcanti 57

Flávio de Carvalho 57

Fulvio Pennacchi 58

John Graz 58

Mário Zanini 59

Regina Gomide Graz 59

Vicente do Rego Monteiro 59

INTRODUÇÃO

Ana Magalhães e Patrícia Freitas

A exposição *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960* apresenta um conjunto de obras representativas da circulação da linguagem moderna no país, sobretudo, no ambiente urbano da primeira metade do século XX. Em seu acervo, o MAC USP possui obras de artistas modernistas que nos permitem observar os processos utilizados na inserção dessa linguagem no cotidiano. Tratam-se principalmente de projetos para ilustração, cartazes e capas de revistas; estudos para murais decorativos para espaços públicos e privados e, desenhos de cenários e figurinos para peças de teatro e balé.

Da coleção do Museu¹, estão expostos trabalhos de sete artistas: Antônio Gomide, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Fulvio Pennacchi, John Graz, Mário Zanini e Vicente do Rego Monteiro. As obras consistem, em sua maioria, em desenhos feitos sobre papel, com variados materiais como grafite, *crayon*, guache, pastel, nanquim, aquarela e lápis de cor. Em geral, as peças são de pequenas dimensões, o que sugere ainda mais pronunciadamente o intuito de deslocamento, fluxo e movimentação. A esses desenhos correspondem produções diversas, tais como, revistas, livros, peças de vestuário e mobiliário – hoje parte de coleções públicas e privadas – que também são apresentadas nesta exposição. Para o caso específico dos murais, é traçado um roteiro em que se conectam os estudos do MAC USP às obras que ainda permanecem na cidade, permitindo aos visitantes explorar uma extensão da mostra no espaço urbano.

Com exceção das obras de Antônio Gomide, que foram adquiridas do *marchand* italiano Giuseppe Baccaro², e de Vicente do Rego Monteiro, compradas de sua esposa, Marcelle Monteiro, os desenhos expostos são doados ao MAC USP pelos artistas ou suas famílias, demonstrando a importância dessa produção para seus criadores. Bastante conhecidos do público brasileiro, cada um dos artistas expostos já foi contemplado por exposições e estudos sobre o modernismo no Brasil, mas é no exercício de aproximar seus desenhos presentes no MAC USP que encontramos uma nova visada. Dos estudos para indumentária de Rego Monteiro até os projetos para azulejos de Zanini, nos interessa compreender a complexidade desse conjunto, salientando a importância dele para o entendimento de uma experiência ampliada de modernidade no Brasil.

1 Quando os textos desta publicação foram escritos, a doação Fulvia e Aldolpho Leirner não havia sido concretizada.

2 Giuseppe Baccaro (Roccamandolfi, Itália 1930 - Recife, PE, 2016) é *marchand*, galerista, colecionador e pintor. Chega ao Brasil em 1956, atuando como editor do jornal **Progresso Ítalo-Brasileiro**. No mercado de arte paulista, consagra-se pela aquisição e venda de grandes quantidades de obras de artistas modernistas, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Victor Brecheret, entre outros. Nos anos de 1960, trabalha com leilões de arte e foi sócio de Pietro Maria Bardi na galeria Mirante das Artes (GIUSEPPE Baccaro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras).



Os termos da modernidade

O exercício de expor obras que não se enquadram em um registro convencional do que se entende por “belas-artes” – isto é, pintura e escultura – apresenta desafios próprios, a começar pela terminologia utilizada para descrever esse conjunto. A questão, que pode se colocar a princípio como simplesmente semântica, revela de modo mais profundo o anseio por um vocabulário apropriado às especificidades desses objetos. A ampliação desse escopo linguístico deve refletir uma transformação na abordagem metodológica dessa produção, desviando de visões parciais a respeito das chamadas “artes menores” ou “artes aplicadas”³.

Neste sentido, a mostra propõe diferentes ângulos de observação para obras e artistas já conhecidos e estudados dentro da historiografia do modernismo, sendo Emiliano Di Cavalcanti talvez o exemplo mais evidente. Seus desenhos já foram expostos antes e sua relação com a imprensa, o muralismo e o mundo dos espetáculos foi apontada em muitas ocasiões, mas é na inserção de suas obras em um conjunto maior que se nota a relevância desta produção para a efetivação de um projeto de modernidade.

³ Durante parte do século XIX e XX, os termos “artes aplicadas” e “artes decorativas” foram debatidos, sobretudo, no campo dos estudos de *Design* e Arquitetura, para os quais são relevantes principalmente no que diz respeito à história do ornamento aplicado à arquitetura e nos primórdios de uma ideia de desenho industrial. Já no campo dos estudos de história da arte e mesmo naquele denominado estudos visuais, essa terminologia ainda esbarra em uma definição negativa. Como se observa nas entradas desses termos no dicionário de arte Oxford, o sentido de artes aplicadas está diretamente relacionado àquilo que não é considerado belas-artes, afirmando com ambiguidade e amplitude demasiada aquilo que poderia ser considerado dentro da definição do termo: “artes aplicadas – termo descrevendo o desenho ou decoração de objetos funcionais para torná-los esteticamente agradáveis”. É usado em distinção às belas-artes, embora muitas vezes não haja clara linha divisória entre os dois. “No caso do termo ‘artes decorativas’, a definição é ainda mais reduzida: ‘artes decorativas’ – termo contendo artes aplicadas e também incluindo objetos que são feitos puramente para decoração” (CHILVERS e OSBORNE, 1994).

A palavra “projeto” vem então na esteira desse exercício de ressignificação. Ela cumpre, no contexto desta mostra, um propósito duplo. De um lado, evidencia a materialidade das obras expostas, revelando aspectos processuais, como no caso dos desenhos para murais que apresentam o reticulado usado para instalação de pastilhas de vidro, ou os estudos de cartazes, que mostram a criação de caracteres modernos próprios para produção gráfica. Esses indícios nos permitem compreender os aspectos experimentais e propositivos desse conjunto, colaborando para o conhecimento de técnicas, usos e funções importantes para as narrativas da arte moderna no Brasil.

Também, nesse sentido, a abordagem focada nos modos de produção e circulação dessas obras nos permitiu observar a complexidade desse conjunto, analisando as obras expostas a partir das relações que guardam entre si e com a cultura e sociedade em que se inseriram. Não desejamos a narrativa de uma história única dessas obras no tempo e espaço. Certamente, nos importam as transformações de sua estrutura física e as possíveis mudanças de proprietários, mas também nos interessam particularmente as reverberações, percursos, permanências e desaparecimentos a que essas obras correspondem.

A esse respeito, podemos tomar como exemplo os desenhos para figurino e cenário do balé *A Cangaceira*, de Flávio de Carvalho. Eles têm uma primeira existência como desenho em papel, e quando o balé foi apresentado, passaram a aparecer como vestimenta ou cenografia, sendo associados às reproduções fotográficas da apresentação do mesmo balé, publicadas nos periódicos da época⁴. Todas essas possibilidades de existência só podem ser consideradas como relevantes se levarmos em conta como elas ampliam o alcance do desenho original do artista. Elas efetivamente levaram a linguagem moderna ao encontro de seus receptores de maneira que uma obra única possivelmente não faria. Como Walter Benjamin escreveu em seu célebre ensaio *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*:

Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIN, 2017, p. 15).

4 Não existem registros da apresentação do balé *A Cangaceira* em São Paulo, no entanto, diversos artigos foram encontrados em periódicos paulistanos. Os figurinos foram expostos apenas alguns anos após sua produção, em 1954, no MAM SP (Curadoria de Pfeiffer e Millan, 1955); Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro (1955); e na I Bienal de Artes Plásticas de Teatro (Direção de Aldo Calvo, 1957). Recentemente, as peças foram expostas na exposição Flávio de Carvalho - a experiência como obra, na Oca, Parque do Ibirapuera (Curadoria de Afonso Luz, 2014).

Vale ressaltar aqui a crescente importância dos meios de comunicação de massa no início do século XX para a popularização da linguagem moderna. Diretamente relacionados ao desenvolvimento tecnológico e industrial, a imprensa, o rádio, o cinema, a câmera e o disco tiveram um papel fundamental para a atualização dos objetos reproduzidos de que trata Benjamin. Como o historiador Eric Hobsbawm descreveu em seu livro **A Era dos Extremos**, “a revolução nas comunicações levou seus produtos muito além de seus ambientes originais” (HOBBSAWN, 1995, p. 196). Essas condições foram certamente favoráveis à circulação do desenho moderno e à divulgação de um determinado modelo de modernidade.

Por outro lado, o título da mostra evoca o entendimento de como a atuação dos artistas no Brasil dialogava com um cenário internacional, de concepção de uma sociedade que se lançava aos avanços pós-revolução industrial. As premissas iniciais formuladas a esse respeito podem ser rastreadas até o pensamento de John Ruskin e William Morris, na Inglaterra vitoriana de meados do século XIX. Os escritos de Morris e Ruskin fundamentaram aquilo que é entendido, de modo geral, como as bases para o desenvolvimento do desenho moderno.

Na historiografia, o elo entre Morris e ao que conhecemos como *design* moderno é amplamente aceito e tem como eixo principal a ideia de que a arte teria um papel basilar de transformação social. Quando inserido no cotidiano, o desenho moderno aplicado aos objetos comuns colaboraria para uma experiência efetiva de modernidade e para a configuração de uma sociedade mais justa e democrática. No final do século XIX, as experiências preliminares de Morris, que partiam da ideia de uma qualificação do objeto industrial, foram gradativamente dando lugar à defesa da “beleza inerente à máquina”, e dos princípios do que se conheceu como arte industrial⁵.

Nesse campo, destacam-se os trabalhos desenvolvidos por arquitetos, *designers*, artistas e empresas alemães na Deutscher Werkbund, uma organização criada em 1907 para estabelecer parcerias entre indústrias e *designers*. Em princípio, a Werkbund funcionava menos como um movimento artístico e mais como um modo de integrar o artesanato e as técnicas de produção em massa, de modo a aumentar a competitividade da indústria alemã frente à Inglaterra e aos EUA. Nomes importantes do desenho industrial moderno atuaram nessa iniciativa, tais como, os arquitetos Hermann Muthesius, Peter Behrens e Ludwig Mies Van der Rohe⁶.

5 A literatura sobre o *design* moderno é bastante vasta, mas o texto fundamental para o debate sobre seus pioneiros é o de PEVSNER, 2002.

6 Sobre a Deutscher Werkbund, ver PEVSNER e JAEGGI, c. 2000, SCHWARTZ, 1996 e **Deutscher Werkbund, 100 anos de arquitetura e *design* na Alemanha**, 2007. Informações podem ser encontradas também em <https://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/basic-information-in-english/>, acesso abr. 2020.

Em 1919, um dos antigos membros da Werkbund, o arquiteto Walter Gropius participou da inauguração da Bauhaus em Weimar, na Alemanha. Sintetizada pelo conceito de um “grande projeto de construção”, a escola tinha como principal premissa unificar o ensino de arte na Alemanha, que antes se dividia entre a Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas-Artes. Em seu manifesto de inauguração da Bauhaus, Gropius formulou a ideia de uma colaboração fundamental entre artífices, artistas, e a produção em larga escala, dissolvendo qualquer separação possível entre arte e tecnologia. A reforma no ensino funcionaria, então, como o primeiro passo para a construção de uma nova sociedade (DROSTE, 1994 e ARGAN, 2005).

Estudos recentes apontam ainda a importância do desenvolvimento de ateliês para o ensino e produção de artes aplicadas na Rússia, em período anterior à própria Bauhaus. Seguindo-se à Revolução de 1917, diversas escolas foram criadas pelo estado soviético, em substituição às escolas de arte pré-existentes. Os SVOMAS, ou Estúdios Livres de Arte do Estado, foram instalados plenamente em 1918, e tinham como objetivo o ensino democrático das artes. Voltavam-se à inovação artística e à formação do operariado, sobretudo, nos ateliês de artes aplicadas (arquitetura de interiores, têxtil, metais, gravura e impressão, cenografia, pintura ornamental, porcelana, cerâmica e ferro). Em 1920, por decreto do estado soviético, é criado o Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico, ou VKhUTEMAS, com um enfoque central na formação de artistas para o trabalho na produção e ensino das artes industriais⁷.

Em São Paulo, os projetos para a modernização do ensino das artes foram também mediados por diversas questões políticas, sociais e econômicas, que amadureceram ao longo do século XX. As iniciativas de associar as linguagens artísticas aos objetos de produção em massa se deram de modo heterogêneo, resultando em esforços pontuais. Ainda que nosso conhecimento sobre essa produção necessite aprofundamento, a permeabilidade dessas experiências na cultura brasileira é patente, desde a importante formação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (1873-) até a experiência do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (1951-1954).

Promovendo um ensino de artes alternativo à Academia Imperial de Belas-Artes, do Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo tinha como base as experiências europeias de escolas vinculadas ao movimento do *Arts and Crafts*, e formava artistas para trabalharem com pintura e escultura decorativas na capital. Dirigido a partir de 1890, pelo arquiteto Ramos de Azevedo, o Liceu teve grande relevância para a produção em grande escala de elementos decorativos em metal e madeira para as novas construções da cidade nas primeiras décadas do século XX (BELLUZZO, 1988).

7 MIGUEL, 2006; GARCIA, 2001 e ANELLI, 2019. Em 2018, o SESC Pompeia realizou a exposição *Vkhutemas: O futuro em construção (1918 - 2018)*, com curadoria de Celso Lima e Neide Jallageas. A mostra continha cerca de 300 projetos de 75 artistas, *designers* e arquitetos da Vkhutemas, e foi contemplada com o Prêmio APCA 2018 – Categoria Pesquisa e difusão.

Na década de 1950, a iniciativa de aproximação entre artistas e industriais se tornou a principal premissa do então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi e da arquiteta Lina Bo Bardi, para a criação do Instituto de Arte Contemporânea. Nessa escola, cuja estrutura se assemelhava aos modelos da Bauhaus e da Black Mountain College, ensinava-se a um grupo seleto de alunos tudo aquilo que formava uma ideia ampla de desenho industrial moderno. Para Bardi, o plano de inserção do Brasil em um campo internacional da arte moderna passava pela estratégia de vinculação sistemática entre arte e indústria, algo que ele possivelmente trazia do ambiente italiano e das pesquisas em *design* de objetos que já frutificavam lá. Em periódicos de época, é possível verificar a publicação de propagandas dos cursos do IAC com apelos do próprio Bardi para que empresários e industriais incentivassem seus funcionários a qualificarem-se nas chamadas artes industriais (BELLUZZO, 1988).

Nas iniciativas mencionadas acima, observa-se, de modo geral, a relevância atribuída à reformulação do ensino de arte e ao seu papel para a construção de uma sociedade moderna no início do século XX. Somam-se a esta principal formulação outras duas premissas importantes para o modernismo: um novo plano urbano e arquitetônico para as cidades e a consolidação de uma crítica atenta à formação do público. Para este último aspecto, colaborou ainda o crescimento de espaços expositivos não apenas da nova arte, mas do que se denominava amplamente de artes aplicadas e decorativas. Feiras e exposições como a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, ocorrida em Paris, em 1925, e mesmo o 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias de São Paulo, de 1941, buscavam aproximar não apenas o desenho moderno da produção industrial, mas ambos do grande público⁸.

No século que se estendeu de 1850 a 1950, diversos termos foram cunhados, estudados e divulgados, com propósitos positivos e negativos, para definir os inúmeros frutos da relação entre arte e indústria. Não raro, o conceito de artes aplicadas serviu como repositório de muitas dessas definições, ampliando seu escopo até o ponto em que seu significado deixou de ser claro. Para esta mostra, nos propusemos olhar além das simplificações e restrições que acompanharam o uso desse conceito pela historiografia da arte, buscando formas de acessar a complexidade desse acervo e das questões suscitadas por ele.

8 Grande parte da literatura a que se teve acesso sobre a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris não trata diretamente da Exposição, mas dos estilos apresentados nela, em especial o *art déco*. Para uma pesquisa ampla sobre o tema, indica-se a leitura de DUNCAN, 2009. Para o *art déco* no Brasil ver AMARAL, 2008. Sobre o 1o Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias de São Paulo existem poucos estudos específicos também, mas as menções são abundantes em estudos sobre os artistas modernistas no Brasil, uma vez que quase todos participaram da mostra. Para um relato curto, porém bastante significativo sobre a Feira e sua relação com os modernistas, ver ALMEIDA, 1976. Para uma menção particular sobre o Salão e a Feira no contexto do desenvolvimento do *design* moderno no Brasil, ver LEON, 2014. Por fim, para uma breve análise da crítica ao Salão, ver FREITAS, 2008, p. 149-163.



O cotidiano em exposição

A exposição *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960* beneficia-se do debate crítico propiciado pelas condições do MAC USP de se voltar à pesquisa e dar a ela acesso público. Partindo dessa premissa, procuramos trazer ao espaço expositivo obras que foram pensadas, a princípio, para estarem em circulação nas mais variadas esferas do cotidiano⁹. Essa ação certamente atribui a essas obras um conjunto de significados específicos, pré-estabelecidos *a priori*, e que correspondem às estratégias e símbolos pertencentes a um espaço configurado a partir dos modelos de museu de arte.

Nesse sentido, essa exposição nos dá a oportunidade de pensar não somente as soluções para apresentação dessas obras no espaço expositivo – pendurar simplesmente todos os desenhos na parede, por exemplo, seria uma opção que ratifica os modos tradicionais de exposição e planifica os sentidos que aqui intentamos problematizar – mas também de buscar uma compreensão mais precisa do lugar dessas obras no próprio acervo do MAC USP.

⁹ Toda a pesquisa apresentada nesta exposição é fruto do trabalho de dois anos do grupo de pesquisa CNPq Narrativas da Arte do século XX, coordenado pela Profa. Dra. Ana Magalhães e do qual participam alunos de pós-graduação do Programa Interunidades em Estética e História da Arte e do Programa Interunidades em Museologia, ambos da Universidade de São Paulo, bem como alunos de graduação em iniciação científica e pós-doutorandos do MAC USP. Os resultados levantados pelos pesquisadores colaboraram não apenas para a mostra, mas para a adição e revisão de informações sobre as obras, que agora serão tratadas junto ao setor de catalogação do MAC USP. A produção escrita pelo grupo também está disponibilizada para a comunidade da USP e externa, como forma de contribuir para futuras pesquisas. Participaram das pesquisas: Andrea Ronqui (mestrado), Breno Marques de Faria (doutorado), Fabiana Aiolfi (mestrado), Fernanda Tang (iniciação científica), Gustavo Brognara (mestrado), Juliana Caffé (mestrado), Mariana Leão Silva (mestrado), Marina Barzon (mestrado), Milena Sales (mestrado), Patrícia Freitas (pós-doutorado), Rachel Vallego (doutorado), Regina Teixeira de Barros (doutorado), Renata Rocco (pós-doutorado) e Victor Murari (doutorado).

A musealização de objetos do cotidiano, entendidos como obras de artes aplicadas e decorativas, coincidiu com sua exposição e circulação no ambiente urbano em meados do século XIX. Um dos primeiros e mais modelar museu de artes decorativas e aplicadas, o Victoria and Albert Museum, foi fundado em 1857, para abrigar o conjunto de objetos expostos na I Exposição Universal de Londres (1851). Nesse núcleo inicial, agrupavam-se de maneira indistinta peças de mobiliário, pinturas e plantas, entre outros objetos vindos do Reino Unido e suas colônias. Assim, a formação desse acervo simulava a maneira como esses objetos eram categorizados e exibidos na própria exposição, funcionando como um registro permanente do poderio imperialista inglês. Em 1899, foi criado um Museu de Ciências para abrigar tudo o que não se encaixasse no critério de artes aplicadas, legando ao Victoria and Albert sua coleção permanente. Esse acervo foi dividido nas categorias de Joias, Têxteis, Vestidos de Noiva, Moda, Vidros, Metais, Arquitetura, Cerâmicas, Livros, Teatro, Esculturas e Desenhos (JAMES, 1998).

Ainda que com diferentes objetivos e especificidades locais, outros museus seguiram o exemplo inglês e formaram suas coleções de artes aplicadas entre o final do século XIX e começo do XX. Esse é o caso do Museum für angewandte Kunst (Museu de Artes Aplicadas), fundado em Viena como Museu Imperial Real de Arte e Indústria em 1864, do Metropolitan Museum of Art (Museu Metropolitano de Arte) de Nova York, fundado em 1870. Ainda que, esse último não tenha sido aberto como um museu de artes aplicadas, esse possui um departamento de Artes Decorativas. Por fim, o Musée des Arts Décoratifs (Museu de Artes Decorativas) de Paris, inaugurado em 1905 pelos membros da União das Artes Decorativas, com salas de época, que reproduziam a decoração dos períodos históricos.

Embora esses museus tenham se especializado nas chamadas artes aplicadas e decorativas, separando-se dos acervos de ciências naturais, o modelo para a catalogação e exposição manteve-se o do museu enciclopédico iluminista. Prevaleciam nesses espaços, muitas vezes, as abordagens voltadas para o campo da cultura material, tratando dessa produção a partir de um interesse arqueológico. Somente na virada do século XIX para o XX, com estudos como o do historiador da arte Alois Riegl, que são valorizadas características artísticas dentro desses conjuntos¹⁰. Esses escritos acenaram para uma mudança de visão sobre a arte que, de certa forma, abriu caminho para a ressignificação do lugar ocupado por esses objetos dentro dos museus. Essa operação de aproximação dos objetos de uso ou circulação cotidiana com as obras de arte foi ampliada no contexto do museu e das exposições de arte moderna¹¹.

10 Alois Riegl foi um historiador da arte austríaco que trabalhou como curador no departamento têxtil do Museu Imperial Real de Arte e Indústria, em Viena, e como professor da Universidade de Viena. Entre suas principais publicações estão **Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik** (Problemas de estilo: fundamentos para uma história do ornamento), de 1893 e **Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn**, de 1901 traduzido para o inglês em 1985 e publicado com o título **Late Roman Art Industry** (Arte industrial da antiguidade tardia romana).

11 Nesse sentido, podemos mencionar a importância de experiências como as bienais de Monza, na Itália, fundadas em 1923, que tinham como objetivo inicial expor a produção do Instituto Superior de Indústria Artística (ISIA), mas que depois de três edições de grande sucesso, foi transferida para Milão e transformada na Triennale di Milano, uma exposição internacional de arte decorativa e industrial moderna, e de arquitetura moderna, nos termos da época (BOSSAGLIA, 1986).

Para a arte moderna, a aproximação com o cotidiano constituía um paradigma essencial. Ela representava não apenas um movimento de ruptura com os valores da arte acadêmica, mas também um aceno para a noção de que na sociedade burguesa industrial a concepção de uma arte autônoma é problemática. Em seu processo de institucionalização, então, ou ainda na sua inserção em um espaço expositivo, cujo modelo ainda se espelhava em parte nos ambientes acadêmicos, a arte moderna necessariamente sacrificou uma, ou mais, dimensões de sua conectividade com o cotidiano.

Esse problema é sem dúvida uma questão relevante para o museu de arte moderna, que, em algumas ocasiões demonstrou estar consciente desse cisma, como no caso exemplar da exposição de comemoração dos 20 anos do Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna), de Nova York. Aberta em 1949, *Modern Art in your life* foi organizada pelo artista e então recém-diretor do Museu, René d'Harnoncourt. A mostra abordava as relações entre a arte moderna (leia-se pintura e escultura) e as chamadas “artes aplicadas”. Desse modo, foi proposto um diálogo franco e direto entre o desenho de artistas, tais como, Mondrian, Klee e Picasso e os mais diversos objetos de uso, como pôsteres, cadeiras, painéis e tubos de pasta de dente. Como descrito no catálogo da mostra, a intenção era salientar o efeito da arte moderna na experiência de vida cotidiana e a presença dessa linguagem como uma parte intrínseca do viver moderno (D´HARNONCOURT, 1949).

O espaço expositivo da mostra *Modern Art in your life* ocupou todo o terceiro andar do MoMA e se dividiu em seis setores amplos: *Abstract Geometric Form* (Forma Abstrata Geométrica), *Geometrically Stylized Representation* (Representação Geometricamente Estilizada), *Abstract Organic Form* (Forma Abstrata Orgânica), *Organically Stylized Form* (Forma Organicamente Estilizada), *Surrealism and the Fantastic* (Surrealismo e o Fantástico) e *Cubism and Futurism* (Cubismo e Futurismo). Dentro dessas categorias maiores foram criados subgrupos nomeados como: *Painting and Sculpture* (Pintura e Escultura), *Architecture and Interiors* (Arquitetura e Interiores), *Industrial Design* (Desenho Industrial), *Typography* (Tipografia), *Packaging and Advertisement Design* (Embalagem e Desenho de Publicidade), *Window Display* (Vitrine) e *Theater Design* (Desenho de Teatro).

Enquanto a nomenclatura dos subgrupos é bastante descritiva, os termos empregados nos setores amplos remetiam claramente aos estilos que conformaram certa história da arte moderna para a curadoria do MoMA¹². Esse tipo de apresentação demonstra que embora a exposição abordasse a relevância dos objetos de uso, exibindo-os lado a lado com pinturas e esculturas modernas, no campo discursivo as categorias continuavam a obedecer aos referenciais exclusivos das belas-artes. No caso específico do MoMA, a diferenciação entre artes plásticas e objetos funcionais era institucional, uma vez que o Museu contava com dois departamentos distintos, o de Pintura e Escultura e o de Arquitetura e *Design*.

12 As categorias são formalistas e os paralelos que elas têm com o diagrama que Alfred Barr, antecessor de d'Harnoncourt, havia concebido para a capa do catálogo *Cubism and Abstract Art*, de 1936 (BARR, 1936).

O problema levantado pela exposição de objetos do cotidiano no museu de arte – entendido aqui como o espaço que institucionalmente define o que é arte – esbarra naquilo que o crítico alemão Peter Bürger nomeou como a “problemática da categoria de obra”. Bürger (2017) credita à vanguarda a dissolução dos sentidos da obra de arte simbólica e a liquidação não apenas da “instituição arte”, mas da arte como atividade desvinculada do que o autor chama de “práxis vital”.

Tomando como exemplo os *readymade* de Marcel Duchamp, o autor demonstra como, ao assinar um objeto produzido em série, retirando-o de sua existência corriqueira e apresentando-o como obra, o artista se utilizava dos valores constitutivos da ideia de arte formulada desde o Renascimento, como plataforma para seus questionamentos e provocações. No entanto, à medida que as vanguardas se tornaram históricas e a despeito das intenções desse movimento, seus meios e processos foram absorvidos, recebendo para si a combatida categoria de arte autônoma, separada da “práxis vital”. O objeto encontrado (*objet trouvé*) foi assim incorporado ao museu, e tratado museograficamente como uma obra de arte.

Embora Bürger tenha formulado uma teoria da vanguarda como forma de responder às questões de seu próprio tempo, seus apontamentos elucidam uma questão fundamental para toda a arte que se seguiu às vanguardas:

(...) malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio. Na sociedade burguesa, toda arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda deve ter diante de si este fato, podendo ou resignar-se com o seu status de autonomia ou promover manifestações para romper com ele, mas não pode simplesmente – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato (BÜRGER, 2017, p. 131).

Parece-nos então que estamos diante do fato narrado por Bürger. Não podemos – e nem desejamos – negar as implicações envolvidas na exposição de objetos do cotidiano como arte, mas talvez possamos utilizar essas próprias implicações como ponto de partida. Assim, esta mostra se abre como um campo fértil para a construção de novos entendimentos não apenas da produção e circulação dessas obras, mas também para sua inserção no acervo do MAC USP.



Projetos modernos no acervo do MAC USP

A incorporação de vários dos projetos e obras aqui expostos ao acervo do MAC USP se deu no âmbito de uma reavaliação da história da arte moderna no Brasil, levada a cabo pelo primeiro diretor do Museu, Walter Zanini. Esses objetos estiveram presentes em exposições por ele organizadas entre 1968 e 1977, que se dedicaram a rever alguns personagens importantes do modernismo no Brasil, mas que não pareciam vincular-se às correntes artísticas mais estudadas naquele contexto. Além disso, à exceção de Di Cavalcanti e de Flávio de Carvalho, esse colecionismo modernista implantado por Zanini tinha uma relação direta com temas de pesquisa de seu interesse como historiador da arte, bem como fugiam a uma categorização mais tradicional da historiografia até então.

Sua atenção a tais objetos talvez se deva a três fatores. Em primeiro lugar, ele havia se formado em uma geração de historiadores da arte que fez um esforço de ampliação do campo de pesquisa na disciplina, ao mesmo tempo em que viveu um grande debate, dentro e fora do país, acerca das relações entre arte e indústria, e a emergência do desenho industrial – conforme assinalado anteriormente. Além disso, na

celebração do cinquentenário da Semana de 22, em 1972, espólios importantes de artistas que haviam trabalhado em outros meios emergiram e propiciaram uma articulação entre as ditas “artes maiores” e as interações entre arte, indústria e meios de comunicação. Assinale-se aqui o modo como o MASP, por exemplo, reabilitou objetos ligados ao desenho industrial, à decoração, à moda, às artes do espetáculo, à gráfica e outros, na grande exposição em torno da Semana de 22 (BARDI, 1972). Zanini talvez tenha encontrado nesse contexto a ocasião para reavaliar a produção, de um lado, do Grupo Santa Helena – em parte aquela que se concretizou na Osirarte –, e de outro, o conjunto da obra de outros artistas que ainda não haviam recebido a devida atenção da historiografia brasileira. Assim, as exposições de Antônio Gomide em 1968, de Flávio de Carvalho em 1973, de Vicente do Rego Monteiro em 1974 e de Mário Zanini em 1976, estabeleceram um programa de aquisição de novas obras, com um foco significativo na produção desses artistas para os meios de comunicação, as artes do espetáculo e a decoração, que nos permitiu hoje, não só rever e problematizar os modos de narrativa da arte moderna no Brasil, mas também transformou o acervo do MAC USP em um foco de grande interesse para tanto.

Artistas como Gomide e Rego Monteiro tiveram suas primeiras grandes retrospectivas em um museu brasileiro, justamente no MAC USP. Delas resultaram incorporações de projetos desses artistas na chave de leitura aqui proposta. No caso de Gomide, estamos falando do conjunto de 28 estudos de estamperia que foi exposto na mostra de 1968 e foram adquiridas por Zanini para o acervo do Museu. Já Rego Monteiro, além de Zanini ter se dedicado boa parte de sua vida a estudar e catalogar sua obra, a exposição de 1974 também resultou em aquisições para o Museu, a exemplo das aquarelas de ilustração e dos estudos de figurino para o balé marajoara que o artista havia concebido em 1921 – e que se desdobrou na publicação **Légendes, Croyances et Talismans de Indiens de l’Amazone** (1923) – cujo original em exibição agora foi adquirido na pesquisa realizada para a exposição.

Outro tema de pesquisa iniciado por Zanini diz respeito ao chamado Grupo Santa Helena e seu desdobramento na Osirarte. De algum modo, os artistas aqui envolvidos estão ligados à história institucional do MAC USP. No caso de Paulo Rossi Osir (idealizador da Osirarte), a biblioteca do Museu foi fundada a partir da aquisição de sua biblioteca pessoal em 1966. Além disso, artistas como Mário Zanini e Fulvio Pennacchi foram objetos de grandes doações para o Museu, respectivamente em 1975 e em 1976. Nas duas doações, observamos conjuntos relevantes de projetos que os dois artistas desenvolveram para a decoração e para a realização de murais – alguns, como nossa exposição demonstra, foram ligados à fabricação de azulejos na Osirarte.

A partir dessas iniciativas, ao traçar o Programa de Necessidades para o projeto de construção de uma nova sede para o MAC USP, em 1973, Zanini pensou na implantação de um setor de desenho industrial no Museu (ZANINI, 2013, p. 208-211). Em suma, a importância dada às artes aplicadas e ao desenho industrial para uma apropriada compreensão e narrativa da arte no Brasil refletiu-se no maior programa



editorial empreendido por Zanini ao final da década de 1970: os dois volumes de **História Geral da Arte no Brasil**, publicados em 1983. Eles constituíram, de fato, a tentativa de um primeiro grande manual de história da arte nacional, no qual a pesquisa de ponta da época, realizada em universidades brasileiras foi publicada em formato de grande divulgação. O aspecto mais importante dessa empreitada talvez seja justamente o fato do fenômeno artístico no país ter sido abordado num campo expandido, pois os dois volumes contemplam capítulos sobre arqueologia brasileira (capítulo de autoria de Ulpiano Bezerra de Meneses), sobre a arte indígena, a presença do elemento africano em nossa arte, e um capítulo dedicado à arte-educação (de autoria de Ana Mae Barbosa). Nessa perspectiva, as artes aplicadas, o *design* e o desenho industrial tiveram destaque, com contribuições seminais de Flávio Motta (sobre a disseminação do *art nouveau* no Brasil), de Júlio Katinsky (autor do capítulo sobre o desenho industrial brasileiro e sua problemática, diante do tardio processo de industrialização do País), e do artista e *designer*, Alexandre Wollner (sobre o *design* gráfico brasileiro) – esse último, naqueles anos, responsável por criar a logomarca do Museu, em uso até os dias atuais.

ARTES GRÁFICAS

Cartazes publicitários e ilustrações para periódicos e livros

Renata Rocco, Rachel Vallego e Juliana Caffé

O núcleo de Artes Gráficas contempla produções de artistas modernos brasileiros e naturalizados. São trabalhos desenvolvidos tanto para os meios impressos de comunicação de massa, como cartazes publicitários e ilustrações para periódicos (jornais e revistas), quanto para livros de grande ou pequena tiragem ou ainda, edições de luxo¹. Reconhecidos por suas criações no suporte da pintura, os artistas aqui expostos realizaram composições gráficas que, no conjunto, trazem novas histórias e narrativas não somente para suas próprias trajetórias, mas para a arte em geral.

De ordem genérica, a denominação “artes gráficas” assumiu diferentes contornos ao longo dos anos. Ao consultarmos o dicionário **Oxford de arte** (1988, p. 232), temos a seguinte explicação:

Termo corrente com diversas acepções na literatura das artes visuais. No contexto das Belas-Artes, refere-se habitualmente àquelas artes que se baseiam mais na linha que na cor – isto é, o desenho e as várias formas de gravura. Alguns autores, porém, excluem o desenho dessa definição, de modo a limitar o termo “arte gráfica” aos diferentes processos de criação de gravuras. Em outro sentido, o termo abarca todo o campo da impressão comercial, incluindo ilustrações e texto.

Definições como essa, muitas vezes repetidas em manuais de história da arte, não são suficientes para problematizar as “artes gráficas”, como abordado nesta exposição. O primeiro motivo é que essas artes foram durante décadas colocadas à margem da História da Arte e das chamadas “artes maiores”. O segundo motivo é falar de artes gráficas apartada do “desenho”, como se esse último pertencesse às “Belas-Artes”, enquanto a gravura, à qual elas teoricamente pertenceriam, não.

¹ A edição de luxo, além da tiragem limitada, é geralmente numerada, por vezes assinada por um ou vários dos colaboradores (artista, escritor, editor, impressor etc), impressa em papel especial e pode trazer uma ou mais obras originais (desenhos, aquarelas ou gravuras) como ilustrações. Aqui na mostra há o caso de Vicente do Rego Monteiro. Hoje, o termo “ilustração” indica mais uma reprodução *offset* do que uma obra original. Torna-se fundamental citarmos as 23 publicações realizadas pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, fundada 1943, que continham ilustrações modernas. Entre as décadas de 1940 e 1960, tais livros foram editados em território nacional por Raymundo Ottoni de Castro Maya e traziam textos brasileiros ou sobre o Brasil com ilustrações de artistas nascidos ou naturalizados. Di Cavalcanti, por exemplo, ilustrou **A morte e a morte de Quincas Berro D'Água**, de Jorge Amado, 1963. Mais informações sobre o assunto, ver MONTEIRO, 2008.

Na definição do dicionário, a gravura é deixada à margem, provavelmente por ser, em essência, reproduzível. Mais uma vez, é ideia bastante limitada se pensarmos em toda especificidade e *metier* necessários para criação e impressão de gravuras e, na expressividade que ela pode alcançar, a qual nada deve às “artes maiores”.

Há também o problema do que se entende por comercial. Por que se menciona a dimensão comercial das artes gráficas se qualquer atividade artística, sem exceção, implica-se em alguma esfera com a questão comercial? Lembremo-nos do caso dos artistas do Renascimento italiano, que realizaram obras únicas de inestimável valor cultural e que foram encomendadas por mecenas ou pela Igreja².

Tendo em vista essas considerações, partimos da premissa de que a questão comercial, a reproduzibilidade e o aparente destaque das “artes maiores” não compõem o melhor enfoque para pensar essas produções, uma vez que não dão conta das diversas camadas de significados, da sua potência plástica e de expressão e, sobretudo, da sua repercussão para além dos limites geográficos. O fato é que as obras foram criadas para comunhão com a finalidade dos veículos nos quais circulariam (às vezes, de ordem mais fugaz) e, ao mesmo tempo, para obterem a sensação de impacto e permanência no observador. Tais criações são testemunhos do contexto sociocultural e das correntes artísticas presenciadas pelos artistas e, ao mesmo tempo, refletem pesquisas mais livres e descompromissadas de certas tendências ou “ismos”.

Vale, no entanto, lembrar que muitas vezes foram os próprios artistas a colocarem suas contribuições com as artes gráficas para segundo plano, situando-as como atividades pontuais ou ainda, realizadas apenas para que delas pudessem tirar algum apoio financeiro, quase como se eles mesmos reforçassem a distinção entre “maiores” e “menores”. Isso se percebe como nos casos de Fulvio Pennacchi e Danilo Di Prete, entre outros (BRUNELLI, 2007, p. 76-78). Por longa data no Brasil, a historiografia da arte corroborou com essa ideia sendo que somente nas últimas décadas é que alguns estudos tomaram as artes gráficas como assunto principal³.

* * *

2 Recordemos que essas obras seriam depois popularizadas, justamente pela gravura, uma vez que muitas obras estavam em grandes palácios que não eram abertos ao público.

3 Destacamos algumas pesquisas: SIMIONI, 1999; CARDOSO, 2005; BRUNELLI, 2007 e RAMOS, 2007. Vale ressaltar que um precursor foi Walter Zanini (1983), que considerou tais produções nos capítulos de seu compêndio.

Após a implantação tardia da imprensa gráfica no Brasil (somente em 1808, com a transferência da família real) e de um desenvolvimento lento nos primeiros anos, já na segunda metade do século XIX circulavam livros, jornais e revistas ilustradas.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX semeia-se o terreno para o grande avanço da indústria editorial no Brasil, que ocorreria entre os anos 1920 e 1930 (HALLEWELL, 2005). A introdução da fotografia, do telégrafo, das novas máquinas de impressão rotativas e de composição (linotipo) revolucionou o meio impresso na virada do século, fazendo com que a imprensa saísse de uma operação artesanal para a industrial, propiciando o crescimento do número de títulos e o emprego de mais profissionais do lápis (AZEVEDO, 2009, p. 89). No início da década de 1910, a cor passou a ser usada nos jornais brasileiros por meio dos anúncios neles veiculados. Tudo isso certamente contribuiu com uma mudança de percepção de mundo por parte do espectador, instituindo diferentes modos de viver.

Também no início do século XX, surgem as primeiras agências. Atuando de forma profissional no campo da publicidade e propaganda, elas criam peças para comunicação em massa, como os cartazes impressos na técnica da litografia⁴, além de outras peças vinculadas aos produtos que vendiam. Nos anos 1920 e 1930, chegam ao país agências estadunidenses que vinham em busca de novos mercados de atuação (Meio&Mensagem, 2014).

Assim, no início do século passado, caricaturistas, ilustradores ou artistas que também trabalhavam com ilustração, tinham alguns espaços de trabalho em: jornais e revistas, especialmente na criação de capas, caricaturas, charges, vinhetas; em editoras, na realização de capas e/ou ilustrações para livros, almanaques e enciclopédias e, em atividades publicitárias, fazendo cartazes e anúncios impressos. Às vezes o mesmo profissional poderia executar ilustrações para diferentes finalidades, como Di Cavalcanti, que além de caricaturista, criava para livros, revistas, jornais e mesmo para publicidade, como atesta o anúncio para dentifrício *Odol*.

Diversos nomes ligados ao movimento modernista ilustram livros, a partir dos anos 1920: para Mário de Andrade, Di Cavalcanti ilustra **O losango cáqui** (1926), Murilo Mendes faz **História do Brasil** (1932); Tarsila ilustra **Pau Brasil** de Oswald de Andrade (1925); Anita Malfatti faz para **O homem e a morte** (1922) de Menotti del Picchia e **Os condenados** (1922), de Oswald de Andrade. Destacamos ainda o significativo aporte de Tomás de Santa Rosa ao meio editorial com suas capas

4 A Eclética foi fundada em 1914, em São Paulo, pelo publicitário e jornalista João Castaldi em sociedade com o empresário Jocelyn Benaton.

de livros e projetos gráficos para a Editora José Olympio. Além desses artistas modernos, vários outros são referências inescapáveis para as artes gráficas, tais como, Quirino Campofiorito, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Antonio Paim Vieira, Danilo Di Prete e Hermelindo Fiaminghi.

Da constelação de nomes, os artistas no núcleo de Artes gráficas desta exposição são aqueles representados no acervo do MAC USP: Fulvio Pennacchi, Emiliano Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro. Suas produções, como conjunto, remontam a cerca de três décadas – 1920 a 1950 – e apontam para relações entre o meio artístico brasileiro e o europeu, mais especificamente a Itália e a França.

De Di Cavalcanti tem-se o conjunto mais numeroso e que abarca mais anos de sua produção: projetos e capa para a revista Rio (1947), charges de cunho político (anos 1930-50) e o álbum Realidade Brasileira (1933). Em todas as peças, vemos o domínio do desenho e a expressividade plástica obtida a partir de traços seguros e ágeis, sendo que no caso dos exercícios ligados à revista Rio, há ainda, um uso livre da cor. As charges, que trazem uma ácida crítica política e social, foram realizadas da perspectiva de quem se engajou politicamente, chegando a ir para prisão algumas vezes. O álbum Realidade Brasileira se circunscreve nesse contexto. Nessa publicação de pequena tiragem, feita no início da Era Vargas, Di Cavalcanti traz 12 desenhos que criticavam a sociedade e a política do país. As obras aqui expostas foram doadas pelo artista ao antigo MAM SP em 1952, dentro de um conjunto maior.

Pennacchi aparece com uma seleção de ilustração para livros e estudos para cartazes, que foram doados ao museu pelo artista em 1976. Nascido na Toscana em 1905, ele chegou a São Paulo aos 24 anos, onde atuou como pintor, desenhista, ilustrador e professor. Sua trajetória é marcada principalmente pela produção de afrescos em edifícios comerciais, residenciais e igrejas e pinturas de cavalete. A natureza desses trabalhos quase sempre os leva para grandes dimensões. No conjunto exposto no MAC USP, vemos Pennacchi trabalhando numa escala muito menor e com materiais distintos. Apesar do desafio imposto pelo tamanho limitado, ilustração feita para as páginas do livro **O Anjo**, de Jorge de Lima, de 1937, guarda influência das figuras que compunham seus painéis: personagens humildes, camponeses, com traços da imigração italiana, sempre próximos como uma família. Essa produção foi feita na mesma época em que Pennacchi começou a frequentar o Grupo Santa Helena e se integrou à Família Artística Paulista, período em que recebeu várias encomendas de projetos. Pouco antes, ainda trabalhando numa escala menor, porém, Fulvio Pennacchi produziu ilustrações para cartazes, como os exibidos também aqui.

No caso de Vicente do Rego Monteiro, trazemos desenhos originais que inspiraram as ilustrações do livro **Légendes croyances et talismans des indiens de l'Amazone**. Obra de referência na produção do artista, ela empresta a linguagem da cultura marajoara e tapajonica, somada à art déco, tão característica de sua produção do período. Essa série de desenhos e aquarelas foi exposta pela primeira vez entre 1920-1921 em São Paulo, na Livraria Moderna e, no Rio de Janeiro, no hall do Teatro Trianon, com crítica favorável, porém sem resposta comercial o que faz o artista decidir se estabelecer em Paris. Antes de partir, deixou algumas obras com o amigo e escritor Ribeiro Couto, que seria responsável por incluir obras de Rego Monteiro na famosa Semana de Arte Moderna de 1922. Inserido no grupo de artistas da galeria L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, conviveu com vários artistas e pode prosseguir com seu interesse de ilustrar lendas indígenas brasileiras. Os desenhos foram adquiridos pelo diretor Walter Zanini da viúva do artista por ocasião da importante retrospectiva realizada pelo MAC USP em 1971.

As produções gráficas desses três artistas são menos reconhecidas do que suas criações no suporte da pintura. Contudo, dizem muito sobre suas pesquisas plásticas e sobre a forma como desejavam se apresentar aos públicos maiores. Destinadas à grande circulação, tornam-se ainda mais interessantes por terem sido realizadas em décadas de intensa discussão sobre um projeto nacional nas artes visuais. Grosso modo, entre os anos 1920 e 1950, o meio artístico teve o modernismo da Semana de 1922, as manifestações ligadas a um retorno à figuração, sobretudo, com as produções do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista, e, no início dos anos 1950, à arte abstrata concreta, estando diretamente ligados a essas reflexões os críticos de arte Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, entre outros nomes.

Revista Rio, Di Cavalcanti.

As criações gráficas aqui exibidas vêm sendo expostas como projetos para cartazes desde que doadas ao antigo MAM SP. No entanto, a pesquisa realizada para esta exposição deixou claro que esses trabalhos se relacionam à criação de uma capa para a revista *Rio*, um periódico publicado mensalmente, entre as décadas de 1940 e 1950, no Rio de Janeiro.

Essas obras permitem acompanhar o processo criativo do artista: dos exercícios até a solução publicada na capa de 1947, reproduzida em *fac-símile* (a revista era publicada em *offset* no papel *couché*). Di Cavalcanti era conhecedor de longa data dos processos envolvidos na mídia impressa e suas produções gráficas, provavelmente, anteviam e preparam para o que será o impresso final – mesmo que não possuam instruções detalhadas. Confirma essa hipótese uma aquarela do artista, pertencente a uma coleção particular, que é praticamente igual a da capa publicada – inclusive as dimensões são parecidas –, com exceção de algumas cores e do título da revista que não aparece. De fato, o título era incorporado depois e em cada edição da revista, sua tipografia era diferente, visando uma unidade visual com a capa. Essa, por sua vez, era desenvolvida pelo artista à luz da matéria principal daquela edição.

Os dois estudos do MAC USP são exercícios mais sintéticos e rápidos, com a presença predominante da figura feminina, realizada de forma geometrizada em uma composição na qual tudo está em primeiro plano e as cores são chapadas. Eles trazem, inclusive, o nome da revista **Rio** integrado.

Já o guache do MAC USP, mesmo que realizado posteriormente à publicação, está mais próximo à versão final, a qual carrega, por sua vez, um estranhamento quase metafísico, se observarmos que a viva e movimentada escadaria tem um contraponto na imponente representação de uma cabeça feminina vermelha sem corpo, apoiada no chão, quase como alguém que supervisionasse o local ou o possuísse.



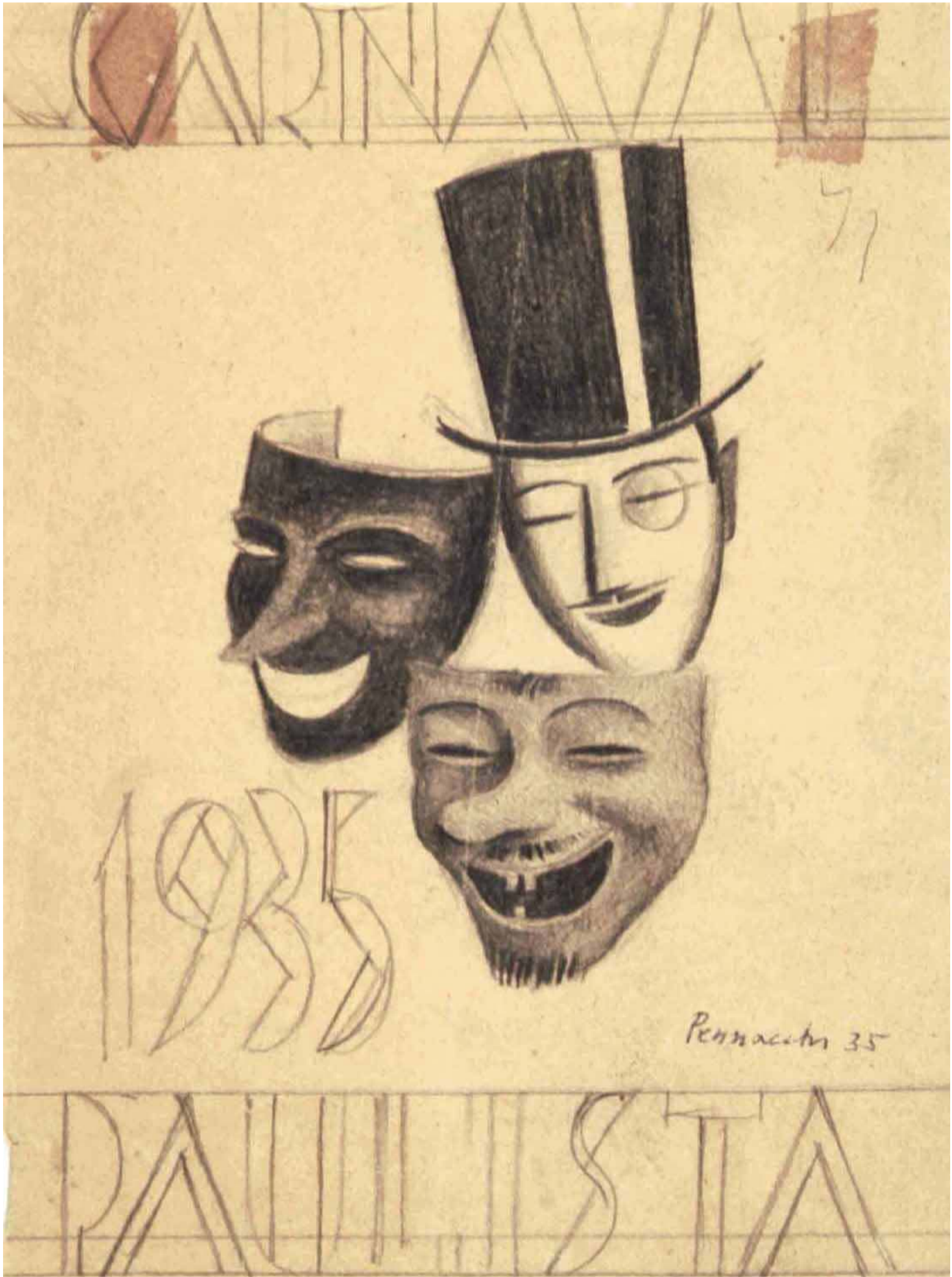
Emiliano Di Cavalcanti, *Capa de revista - Rio*, 1947.



Emiliano Di Cavalcanti, *Projeto para capa de revista - Rio*, s.d.

Cartazes de Carnaval, 1931-1935, Fulvio Pennacchi.

Fulvio Pennacchi integra o acervo do MAC USP com significativo conjunto de ilustração para livros e estudos para cartaz. Apresentamos aqui três estudos para cartaz e um cartaz de Carnaval, produzidos entre 1931 e 1935. Pennacchi chega a São Paulo em 1929, em meio à crise econômica que marca a década de 1930. Como forma de sustento, em paralelo ao seu ateliê, desenvolve uma série de atividades, tais como, a elaboração de cartazes, a projeção de esculturas tumulares, aulas de desenho, chegando inclusive a ser proprietário de açougue. Relaciona-se desde cedo com a comunidade artística italiana da cidade, e com o escultor Antelo Del Debbio idealiza o ateliê de comunicação visual Clamor, nunca formalmente constituído. Os estudos e rascunhos de peças publicitárias, geralmente, em grafite sobre papel, foram formando um portfólio do artista na tentativa de vender seus serviços para os mais variados tipos de negócio. A liberdade criadora com que são concebidos os cartazes por Pennacchi chama a atenção pelo distanciamento formal de sua produção como pintor. São características de sua gráfica publicitária a fragmentação da perspectiva e a tipografia – elementos próprios do movimento futurista, além do domínio da linguagem *art déco*. Nos cartazes de Carnaval, realizados em guache colorido sobre papel, observam-se as máscaras teatrais da *Commedia dell'arte* à maneira veneziana. O cromatismo das figuras contrasta com o fundo, de modo a realçar o desenho. Tanto as máscaras, como os personagens, aparecem sorrindo, animados com fantasias e chapéus e compostos por gestos rítmicos, sugerindo o clima festivo da festa popular brasileira. Muitos desses reclames foram produzidos por Pennacchi para divulgar bailes de Carnaval em rinqes de patinação, amplos salões utilizados para grandes eventos da elite de São Paulo. Os patins com rodas aparecem nos pés dos personagens, revelando o clima já cosmopolita da cidade e fazendo alusão ao passatempo que na época se tornava um costume da classe alta paulistana.



Fulvio Pennacchi, *Estudo para Cartaz do Carnaval*, 1935
Registro Fotográfico: Romulo Fialdini

Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone, Vicente do Rego Monteiro.

A recente aquisição do livro **Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone**, de Vicente do Rego Monteiro, vem acrescentar à importante coleção de desenhos do artista no acervo do MAC USP. O livro foi editado em francês, em 1923, em Paris, com tiragem de apenas 600 exemplares. Nele, Rego Monteiro apresentava uma seleção de lendas amazônicas – tema de seu interesse desde a juventude. Um misto de valorização nacional e apelo exótico eram ingredientes essenciais na Paris dos anos 1910-1920, onde o artista também assistiu aos Ballets Russes. As apresentações da bailarina Anna Pavlova no Recife em 1918, despertam seu antigo desejo de criar um bailado inspirado nas lendas indígenas brasileiras. Dedicou-se, então, a estudar o acervo de etnologia indígena no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro, aprofundando a pesquisa com a leitura de autores, como Barbosa Rodrigues e Couto Magalhães. Contudo, é evidente em seu traço a influência do *art nouveau*, do simbolismo e do orientalismo tão em voga naquele momento, especialmente do desenho de Beardsley, visíveis nas composições e fisionomia alongadas e lânguidas dos índios. Uma parte considerável das ilustrações de **Légendes...** são adaptações dos desenhos hoje na coleção do MAC USP, e apresentam um cruzamento desse orientalismo *art nouveau* com o grafismo que mescla diferentes tradições indígenas, em especial as marajoara e tapajônica. Para Jorge Schwarz, esses aspectos demonstram o pioneirismo do seu “indianismo de vanguarda” no momento máximo das vanguardas internacionais da Escola de Paris.



Vicente do Rego Monteiro, *O Boto*, 1921
Registro Fotográfico: Danil Cabrel

Lista de obras artes gráficas

LIMA, Jorge. O Anjo, 2ª ed.
Rio de Janeiro: Editora Getúlio
Costa, 1937

Fulvio Pennacchi

Villa Collemantina, Toscana, Itália, 1905 •
São Paulo, SP, Brasil, 1992

*Ilustração para “O Anjo” de
Jorge de Lima, 1937*

crayon sobre papel, 10,2 x 8,9 cm
Doação artista

*Estudo para Cartaz do
Carnaval (2), 1935*

grafite sobre papel, 20,7 x 11,2 cm
Doação artista

*Estudo para Cartaz do
Carnaval (1), 1931*

grafite sobre papel, 12,6 x 10 cm
Doação artista

*Estudo para Cartaz do
Carnaval, 1935*

grafite sobre papel, 18,3 x 13,5 cm
Doação artista

Carnaval, 1932

guache colorido sobre papel (fac-símile)
Fulvio Pennacchi/Acervo Instituto
Moreira Salles

*Rink Carnaval, décadas
1920-1930*

guache colorido sobre papel (fac-símile)
Fulvio Pennacchi/Acervo Instituto
Moreira Salles

Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1897 • 1976

*Sem título (Figuras Femininas
em Cenário), 1948*

guache sobre papel, 65,8 x 49,9 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Projeto para capa de revista -
Rio, s.d.*

guache sobre papel, 32,6 x 27,1 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Projeto para Cartaz
(Carnaval), s.d.*

guache e pastel sobre papel, 38,5 x 28,2 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Projeto para capa de revista -
Rio, s.d.*

grafite, nanquim e guache sobre papel,
47,3 x 32,4 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Nazismo, Plutocracia,
Opressão, 1944*

nanquim sobre papel, 34,4 x 24,8 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*A Única Solução é a Guerra
(Charge), 1938*

grafite sobre papel, 32,1 x 21,8 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Dança do Capital com a Morte
(Charge), 1950*

nanquim sobre papel, 34 x 25,2 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Revista Realidade Brasileira,
1933*

impresso pb
Coleção particular

Vicente do Rego Monteiro

Recife, PE, Brasil, 1899 • 1970

O Boto, 1921

aquarela e nanquim sobre papel,
35,4 x 26 cm
Aquisição MAC USP

Tupã, 1920

aquarela e nanquim sobre papel,
35,5 x 24,5 cm
Aquisição MAC USP

*Légendes, croyances et
talismans des indiens de
l'Amazone [illustration de
V. de Rego Monteiro,
adaptations de P.L.Duchartre]
Paris: Éditions Tolmer, 1923,
exemplar numerado do lote
76 a 575, n. 520*

Antonio Paim Vieira

São Paulo, SP, Brasil, 1895 • 1988

Prato, sd

Coleção Fulvia e Adolpho Leirner

ARTES DECORATIVAS

Murais públicos e privados

Patrícia Freitas

O desenvolvimento do muralismo moderno no Brasil foi um evento múltiplo e heterogêneo. Tomando como exemplo os murais feitos em São Paulo e Rio de Janeiro, durante as décadas de 1930 e 1960, observa-se que essa produção ocupou dois lugares distintos, tanto no campo dos discursos teóricos, como da prática artística. De um lado, circulavam os modelos defendidos internacionalmente como adequados para o que se convencionou chamar de nova monumentalidade¹ ou síntese das artes². Nesse sentido, destacam-se a referência aos textos e produções de Le Corbusier e sua leitura pelos arquitetos modernistas brasileiros³. Esses entendimentos gerais sobre a maneira adequada de se associar arte e arquitetura foram disseminados nacionalmente, sobretudo, em periódicos especializados e foram efetivamente postos em prática na construção do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (SEGRE, 2013).

O edifício construído entre 1938 e 1943 foi modelar, por ter sido uma tentativa de aplicação do Estilo Internacional e dos preceitos de Le Corbusier, o qual inclusive atuou como consultor na fase inicial do projeto. No desenho arquitetônico feito por uma equipe chefiada por Lúcio Costa, nota-se o esforço de alinhamento com a agenda do modernismo. Estão ali presentes: os pilotis, a planta livre, a fachada em fita e os jardins suspensos. Os murais foram encomendados a Cândido Portinari e parecem inspirar-se de maneira ampla na proposta de nova monumentalidade. O artista propôs um mural para a parte externa do prédio principal no qual retoma um elemento histórico dentro da arquitetura brasileira, os azulejos azuis e brancos, herdados do período colonial português, apresentando-os com uma linguagem moderna e atualizada. No lugar do mosaico tradicional, Portinari também atualizou o material, empregando azulejos modernos produzidos nos ateliês da Osirarte⁴.

1 O termo refere-se ao texto seminal de Josep Lluís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion (GIEDION, S.; LEGER, F.; SERT, J. L., 1963, p. 51-53).

2 Sobre síntese das artes, ver BITTERMANN, 1952; DAMAZ, 1956 e GOLAN, c2009. E sobre a síntese das artes no Brasil, ver FERNANDES, 2006, p. 71-78.

3 Sobre a recepção dos textos de Le Corbusier no Brasil, ver SEGRE, 2013.

4 A Osirarte foi criada em 1940 por Paulo Rossi Osir para produção de azulejos, não apenas para inserção no projeto do MES, mas também para decoração residencial (ZANINI, 1991) e (MORAIS, 1988).

Assim que inaugurado, o Ministério da Educação e Saúde ganhou destaque internacional quando figurou na exposição *Brazil builds* do MoMA, em 1943. O arquiteto Phillip Goodwin lançou ainda um catálogo homônimo à exposição, em que destacou as inovações do projeto, que incluíam os para-sóis (*brise-soleil*) criados por Le Corbusier e os azulejos de Portinari (GOODWIN, 1943). Em pouco tempo, o edifício tornou-se o símbolo da boa arquitetura no Brasil, e passou a ser a referência para artistas e arquitetos modernos que trabalhavam em São Paulo nas décadas de 1940 e 1950.

Por outro lado, nesse período também é possível observar um número significativo de murais inseridos em ambientes pouco monumentais, como bares, restaurantes, cafés, clubes esportivos, cinemas e residências. No lugar das premissas intelectuais, esses murais tomavam como base uma ideia alargada de modernismo, adaptada ao gosto e aos ideais de qualidade e beleza vindos das classes burguesas paulistas. O uso dos murais nesses espaços obedecia a uma lógica frouxamente inspirada nos modelos estabelecidos pelos artistas e arquitetos mais conhecidos. Por vezes, essas obras tinham a escala monumental, e eram colocadas na fachada dos edifícios, mas seus temas pouco remetiam à nobreza das narrativas e referências históricas ou alegóricas. Em outras ocasiões, utilizavam materiais modernos, como as pastilhas de vidro, mas não alcançavam a devida escala monumental, espremendo-se em espaços internos diminutos, que muitas vezes não eram pensados para abrigar um mural.

A difusão de murais modernos na cidade está ainda associada às comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954 (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2019). A efeméride atraiu um número elevado de profissionais do campo das artes, não apenas brasileiros, mas também imigrantes de diversos países. A atuação desses artistas foi de grande importância para a disseminação de técnicas e estilos dentro da produção mural paulista do início dos anos de 1950; contribuiu, particularmente, para a criação de projetos de decoração residencial.

O conhecimento da produção mural decorativa é ainda lacunar e tem se expandido apenas muito recentemente, com estudos que valorizam essa produção como representativa de ideais modernizantes. Tais pesquisas trabalham sobre a hipótese de que os murais decorativos – especialmente, os produzidos em São Paulo, percorrem uma linha de continuidade que remonta à atuação de pintores decoradores nas décadas de 1930 e 1940⁵. Durante esse período, diversos artistas decoravam residências e espaços comerciais, a partir de uma prática consolidada de embelezamento e qualificação dos ambientes. Essa prática tinha como respaldo a produção do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Muitos profissionais que eram professores ou alunos no Liceu de São Paulo, nos anos de 1930 e 1940, estavam envolvidos na decoração dos ambientes na década de 1950⁶.

5 Essa tese é defendida em FREITAS, 2017.

6 Sobre o Liceu de Artes e Ofícios, ver BELLUZZO, 1988.

O conjunto de estudos para murais apresentados nesta exposição é representativo da heterogeneidade e complexidade dessa produção, cobrindo um arco temporal desde os últimos anos da década de 1920 até o final da década de 1960. Desse primeiro período, são os estudos de Emiliano Di Cavalcanti para o Teatro João Caetano (1929), e para a decoração de uma residência (1930), ambos no Rio de Janeiro. A comparação entre os dois projetos para o *Foyer* do Teatro e o mural executado para a residência pelo artista nos permite observar as mudanças feitas por Di e suas diferentes soluções para a adaptação do desenho ao espaço arquitetônico. Ao contrário da cena agitada e populosa do Teatro João Caetano, esse mural mostra um grupo menor, em uma cena mais intimista, sugerida não apenas pelo ambiente desenhado pelo artista, mas também pelo nicho arquitetônico.

Um segundo grupo de estudos feitos por Di Cavalcanti entre 1945 e 1952 demonstra a pesquisa do artista em direção a uma linguagem monumental. Em *Projeto para mural (Trabalhadores)*, notam-se referências às estruturas narrativas e composições usuais do muralismo monumental desse período, vindas tanto do realismo social estadunidense em seus anos de *New Deal*, como dos murais repletos de trabalhadores de Diego Rivera e de Antonio Berni. Para além desse imediato referencial, bastante estudado pela historiografia, há também a manifesta – e pouco comentada – presença de símbolos e alegorias encontradas, sobretudo, nos murais de Mario Sironi, um conhecido colaborador do regime fascista.

Poucos anos depois, Di apresentou seu desenho para um mural no Edifício Triângulo, projetado por Oscar Niemeyer no centro de São Paulo. As figuras alongadas, inseridas em um cenário abstratizante, mostra uma mudança na tônica do artista. A comparação entre o estudo e o mural executado, no entanto, nos permite observar a complexidade da questão. Sob o ponto de vista da forma, são notáveis as semelhanças entre estudo e mural, evidenciadas pelo formato desse espaço no qual o artista insere as figuras. Destaca-se, nesse sentido, a forma triangular da parte superior do desenho e o diálogo que o artista buscou com as formas arquitetônicas do próprio edifício. Já no tratamento das figuras, algumas diferenças parecem especialmente importantes. Enquanto no projeto em papel Di Cavalcanti apresentou um estudo mais geométrico das figuras, no mural observamos uma tendência mais clara à figuração.

Encontramo-nos, então, diante de uma mudança bastante importante, especialmente se olhada à luz do forte debate que existia naquele momento a respeito da disseminação de linguagens abstratas no Brasil. No caso da produção mural, a crítica era particularmente contra a abstração, e isso tem raízes e ramificações cujo espaço aqui não nos permite aprofundar (FREITAS, 2017). Basta lembrar que, para o caso de artistas como Di Cavalcanti, as pesquisas em abstração eram vistas com bastante restrição, especialmente quando se tratava de arte mural.

Os desenhos de Di Cavalcanti expostos aqui fazem parte da grande doação que o artista fez ao antigo MAM SP, em 1952, e que adentrou ao acervo do MAC USP em 1963. Esses desenhos são agora apresentados em um recorte inédito, que nos permite ressignificar essas obras, e compreendê-las a partir de novos questionamentos. Para além do significativo conjunto de obras de Di Cavalcanti, dois outros grupos de estudos em exposição são de extrema relevância para a compreensão de aspectos técnicos e formais, dentro da história do muralismo em São Paulo. O primeiro desses grupos é composto por uma série de obras em papel de Mário Zanini, feitas em diferentes materiais e técnicas, tais como aquarela, xilogravura, desenhos a guache, lápis de cor e *crayon*. Em toda a série, observa-se a repetição de um conjunto de figuras, que por fim é transposto do desenho em gradil para a parede da residência desenhada pelo arquiteto Gilberto Junqueira Caldas⁷.

O segundo conjunto consiste nos estudos de Fulvio Pennacchi para o mural do edifício do Jornal da Gazeta, projetado pelo arquiteto Ricardo Severo. Juntamente ao desenho do artista em papel, pertencente ao acervo do MAC USP, estão quatro pinturas de menor escala, que foram conservadas na coleção da família Pennacchi. Observar os estudos para esse mural nos dá uma chance preciosa de acompanhar a pesquisa do artista sobre o comportamento dos pigmentos em diferentes meios, nos permitindo acessar etapas fundamentais de seu processo de criação e transposição do desenho para a parede (MAGON, 2017).

7 Gilberto Junqueira Caldas (SP, 1923-) se formou como engenheiro-arquiteto na Poli USP em 1947 e atuou na Divisão de Plano Geral da Cidade. Ainda na Prefeitura, foi responsável pelo projeto do centro de modelismo do Parque do Ibirapuera. Ele também manteve um escritório de arquitetura particular, tendo alguns de seus projetos publicados em revistas especializadas, dentre os quais está a Residência no Sumaré, decorada por Zanini (REVISTA ACRÓPOLE, nov. 1959, p. 14-16). Em entrevista à autora em setembro de 2019, o filho do antigo dono dessa residência, Milton Golombek, nos informou que seu pai, Sr. Sigmundo Golombek, possivelmente conheceu Junqueira Caldas na Universidade Mackenzie, onde ambos lecionaram no curso de Engenharia Civil. Golombek era bastante conhecido no campo da Engenharia, tendo criado o primeiro escritório especializado em fundações e solos em São Paulo na década de 1950, período de grande verticalização da cidade. Milton Golombek relatou ainda que o mural de Zanini era um ponto importante da casa e foi colocado ainda durante a construção. O paisagismo da residência foi feito por Waldemar Cordeiro (FREITAS, 2017) e (FICHER, 2005).

Roteiro de Murais na Cidade de São Paulo

Map of São Paulo showing mural locations. The map includes labels for various landmarks and streets, such as Praça da República, Av. São Luís, Theatro Municipal de São Paulo, Mosteiro de São Bento, Praça Fernando Costa, Pateo do Collegio, and Catedral Metropolitana de São Paulo. Several mural locations are marked with black dots and accompanied by text labels and small image thumbnails.

- Di Cavalcanti, Sem título, 1954**
Edifício Montrel
Av. Ipiranga, 1284
- Mural do Edifício Gazeta, 1933**
- Fulvio Pennacchi
Sede da Justiça Militar da União
Av. Cásper Libero, 88
- Di Cavalcanti, Alegoria das Artes, 1950**
Teatro Cultura Artística
R. Nestor Pestana, 236
- Di Cavalcanti, Sem título, 1954**
Novotel Jaraguá
Rua Martins Fontes, 71
- Di Cavalcanti, Sem título, 1955**
Edifício Triângulo
Rua José Bonifácio, 24

Other landmarks and streets labeled on the map include: Praça da República, Av. São Luís, Theatro Municipal de São Paulo, Mosteiro de São Bento, Praça Fernando Costa, Pateo do Collegio, Catedral Metropolitana de São Paulo, Parque Augusta, and Av. Franklin.

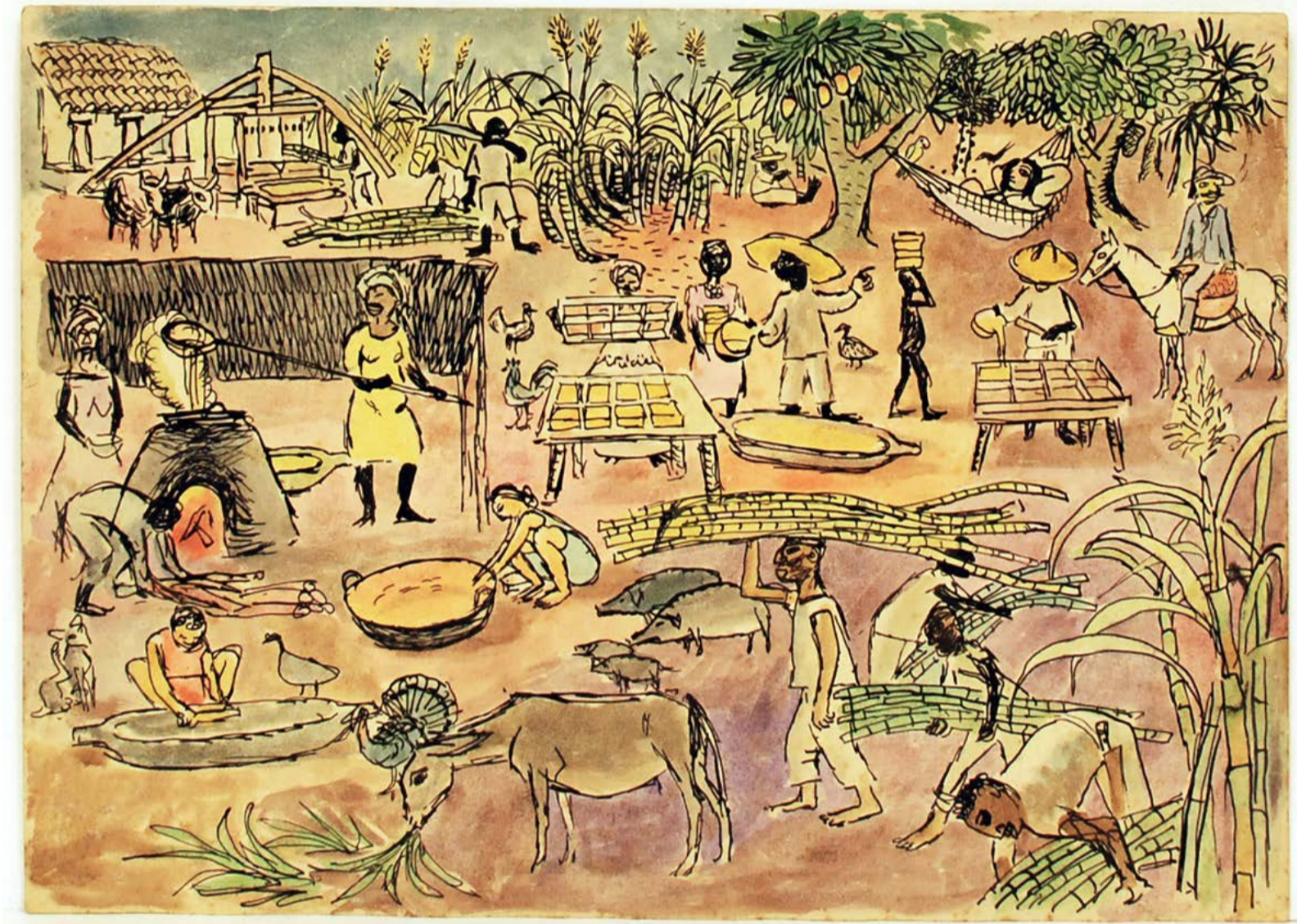


A Gazeta, Fulvio Pennacchi.

Quando se mudou para o Brasil, Pennacchi trouxe na bagagem aprendizados adquiridos na Academia de Belas-Artes de Lucca, entre os quais as práticas ligadas à pintura mural que forneceram as bases para a técnica do afresco. Nos anos 1930, realizou inúmeros murais em residências particulares e edifícios públicos, como este que pertencia ao jornal *A Gazeta*, dado que remete ao tema da pintura: a história da imprensa. De forma narrativa, a composição traz quatro painéis. Os três primeiros representam momentos cruciais para a imprensa, isto é, a laboração do papiro pelos egípcios, a difusão do pergaminho na Idade Média e a criação dos tipos móveis por Gutenberg. No último quadro, a representação da imprensa contemporânea. Diversos elementos deixam evidentes as raízes acadêmicas italianas do artista: o conjunto em ordem cronológica, remetendo o tema à Antiguidade para, em seguida, trazê-lo à contemporaneidade; as composições em perspectiva, nas quais distribuiu os elementos em espaços arquitetônicos amplos, de acordo com o conceito renascentista da pintura como uma janela na qual o observador se insere e, por fim, o caráter narrativo dessas composições – também herdado da renascença – que trazem a especificidade de cada momento histórico, facilmente identificável. Além disso, o desejo de representar, nos muros do saguão de entrada do edifício, a atividade nele realizada, está diretamente ligado às decorações murais em edifícios públicos praticadas na Itália nos anos 1930. Grupos de artistas e intelectuais desenvolveram a ideia de explorar a função social da arte que, aplicada em edifícios acessíveis a todos, teria uma função educadora, embora essa prática tenha sido instrumentalizada pelo regime fascista como meio de propaganda em alguns casos.

Engenhoca do Rio São Francisco, Mário Zanini.

Mário Zanini colaborou ativamente na produção industrial, seja como letrista da Companhia Antártica Nacional, seja como ceramista e decorador no escritório de Francisco Rebolo. Em 1940, inaugura junto a Paulo Rossi Osir o ateliê Osirarte. A Osirarte esteve em funcionamento entre os anos de 1940 e 1959 e surgiu com a finalidade de produzir azulejos para o Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e para a igreja de São Francisco, em Belo Horizonte. Os temas dos azulejos estavam relacionados a uma visualidade tipicamente brasileira, com cenas que iam da vida nas zonas rurais, ao folclore e à religiosidade, como por exemplo, *Grupo de Mulheres e Crianças*, de 1959. Para confeccionar os azulejos, Zanini utilizava uma técnica conhecida como baixo-esmalte ou “biscoito”. Antes de tudo, desenhava-se em papel de seda, para, em seguida, passá-lo à superfície porosa do azulejo não esmaltado. As cores eram preparadas a partir de uma mistura com cola e água, para então serem aplicadas com pincel. A última etapa resumia-se em levar o azulejo para a queima. A obra *Engenhoca do Rio São Francisco* é um dos exemplos do processo que acabamos de descrever. Apesar de ter sido desenhado por Carybé, ficou a cargo de Mário Zanini transpô-las para o conjunto de azulejos. Da mesma forma que as outras obras em exposição, os azulejos mantêm a temática voltada para o contexto social brasileiro. Num primeiro olhar, notamos o ciclo da cana, que parte de sua colheita, passando pela moagem, fabricação do melaço até a separação da rapadura em lingotes.



Mário Zanini, *Engenhoca do Rio São Francisco*, s.d.

Registro Fotográfico: Fábio D'Almeida Lima Maciel

Colecionar e viver o moderno

Gustavo Brognara e Renata Rocco

Desde meados do século XV, o colecionismo europeu de artes decorativas esteve intimamente relacionado ao ambiente doméstico das elites urbanas que reúnem objetos e obras de arte para reforçar sua posição na sociedade. Nas primeiras décadas do século XX, a inserção da arte moderna nesse circuito se deu tanto por um processo de distinção social quanto pelo desejo das camadas tradicionais da sociedade de evidenciar um estilo de vida vanguardista e integrar-se a um cotidiano moderno.

Os colecionadores de arte moderna associaram-se, então, a grupos de artistas engajados em correntes ideológicas e estéticas inovadoras. Maria Lúcia Bueno (2005) observou que o consumo de imagens transgressoras mostrou-se como uma maneira de agregar valores intelectuais, associados aos artistas, às suas vidas pessoais ou profissionais, configurando a prática de colecionar como uma expressão cultural.

Assim, principalmente no âmbito das artes plásticas, grandes coleções de artistas modernos europeus foram formadas em Nova York, desde os anos 1910, diante dos esforços da crítica de arte e de galeristas locais em consonância com o trabalho realizado nas galerias de Paris. Com as transformações econômicas e o surgimento das novas fortunas estadunidenses durante o primeiro pós-guerra, ocorreu um estímulo às artes aplicadas no mercado de arte e as obras modernistas atingiram a legitimidade cultural almejada por *marchands*, empenhados em viabilizar economicamente a tendência. Inicialmente, as instituições museológicas mantiveram-se distantes da causa vanguardista, porém, já em fins de 1929 era fundado o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, essencial para a revisão dessa mentalidade.

No Brasil, a modernização da cultura e dos modos de viver no começo do século XX acompanharam as tendências francesa e estadunidense. Aos poucos a ambientação das residências urbanas da elite local, pautada por um excesso de ornamentação, era substituída pela decoração com móveis, objetos e obras de arte de linhas puras e despojadas.

Nesse contexto de revisionismo, John Graz e Regina Gomide Graz estabeleceram uma ligação fundamental entre pintura, arquitetura e artes aplicadas, trazendo para a estética do cotidiano doméstico as formas do cubismo e art déco. O casal Graz-Gomide foi pioneiro na criação de interiores modernos, sendo responsáveis pela introdução no Brasil do conceito de “design total”, em consonância com as ideias da Bauhaus. Dessa forma, entre 1925 e 1940, John Graz desenvolveu projetos com grande êxito comercial para mobiliário, luminárias, painéis, vitrais e afrescos, enquanto Regina

Gomide dedicou-se ao trabalho com tapetes, tapeçarias, panneaux e almofadas. Trata-se de uma produção artesanal, a partir de encomendas, com materiais importados, exclusiva para uma elite privilegiada. Com a demolição das residências para as quais os projetos foram executados, infelizmente, boa parte dessa produção se perdeu. Contudo, a coleção Fulvia e Adolpho Leirner, formada como precursora desse colecionismo, preserva o legado do art déco brasileiro.

Se os anos 1920 representaram uma época de ruptura, com a chegada da década de 1930 o estilo moderno firmou-se nas casas e edifícios públicos brasileiros. Muitos artistas se dedicaram à experimentação de meios de expressão na busca pelo espírito moderno. Lasar Segall, por exemplo, dedicou-se à produção de mobiliário laqueado com linhas retas e funcionais; Flávio de Carvalho também oferecia serviços de decoração de interiores, jardins modernistas, projetos de mobília, lustres, pintura mural, painéis decorativos, além dos projetos para teatro e cinema, como ressaltou Santos (2017, p. 33); Gregori Warchavchik, precursor do estilo moderno na arquitetura, seguiu os princípios industriais no projeto da casa modernista, concluída em 1928. A emergência do *design* e da arquitetura moderna foi símbolo do país em busca do desenvolvimento.

A constituição dos primeiros museus, assim como as iniciativas institucionais em torno da arte moderna no Brasil, ocorreu no final dos anos 1940, com a criação do Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 1947; do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP, em 1948; do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ, em 1949; incluindo a I Bienal de São Paulo, realizada em 1951. Essas instituições converteram-se nos principais espaços para exposição e legitimação de tendências, artistas e correntes modernas internacionais.

Diretamente ligada ao universo das artes decorativas, no decorrer dos anos 1950 e 1960, a arquitetura modernista desenvolveu novas propostas para “o morar” e estimulou a criação de mobiliário com autoria de *designers* modernos vendidos em lojas que funcionavam também como galerias de arte. No período havia ainda um mercado de luxo em crescimento ao redor do comércio de arte popular, móveis, imaginária e objetos do período colonial brasileiro que na década de 1960 eram adquiridos para as coleções e decoração das casas de famílias abastadas, convivendo em harmonia com pinturas de artistas modernos¹. O moderno serviu novamente como elemento de diferenciação e erudição. O caráter decorativo dessas coleções guarda relações diretas com seus patronos e ambientes para os quais foram adquiridas ou encomendadas, emprestando-lhes ainda um valor afetivo.

1 Destacamos o papel fundamental do casal de italianos Lina Bo e Pietro Maria Bardi e seu Studio D’Arte Palma, aberto em 1948 em São Paulo. Carregando o mesmo nome da empresa em Roma, o Studio vendia pinturas e objetos de arte e criava projetos de design de interiores para pessoas físicas e jurídicas, além de projetar mobiliário moderno. O arquiteto italiano Giancarlo Piretti, vindo para São Paulo em 1946, como os Bardi, seria responsável pela produção desse mobiliário, na empresa criada pelos três, Pau Brasil. Outra figura influente para trazer o design italiano moderno à cidade foi Giuseppe Scapinelli, que aqui chegou em 1948. Arquiteto e decorador de interiores, ele trabalhou para famílias abastadas como os Matarazzo.

A profissionalização do mercado de arte aconteceu entre 1959 e 1964, no eixo Rio-São Paulo. O colecionismo de arte moderna se desenvolveu com a participação de comerciantes estrangeiros, da burguesia industrial, de intelectuais e artistas brasileiros. Nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, figuras como Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho, Giuseppe Baccaro, Mário Pedrosa, Pietro Maria Bardi e Walter Zanini desempenharam papel ímpar na construção dos fundamentos da cultura artística modernizada no país, que pautaram a formação de muitas coleções de arte moderna.

Nos anos que se seguiram, verificou-se uma revalorização do legado dos modernos históricos. Ocorreu uma retomada desse passado e vários artistas colheram estímulo e inspiração da experiência moderna. A redescoberta do patrimônio colonial brasileiro em relação às obras modernistas também está ligada ao desejo de acessar esse modernismo, que paulatinamente estimulou a constituição de acervos públicos em museus, a abertura de coleções privadas correspondentes a diversos autores e períodos. A inserção da produção de artes aplicadas modernistas nesses acervos colaborou para o entendimento dos artistas e dos articuladores culturais do período, bem como contribuiu para a ideia expandida de modernidade presente no cotidiano da sociedade.

As obras aqui expostas pertencem em sua quase totalidade ao MAC USP. As demais foram tomadas por empréstimo de outras instituições e de coleções privadas com intuito de ampliar a discussão sobre o assunto a partir do acervo do museu, além de incrementar o conhecimento a respeito de seus autores e do que as obras representam como conjunto.

Ponto fulcral desta exposição é a questão do colecionismo da produção de artes aplicadas, infinitamente menos usual do que o de pinturas e esculturas no eixo Rio-São Paulo desde os anos 1970, década do *boom* do mercado de arte em nosso país. Por isso, o conjunto *art déco* de Fulvia e Adolpho Leirner é incontornável. O casal colecionou a partir dos anos 1960 dois conjuntos muito coesos: o de *art déco* e o de pinturas ligadas à abstração geométrica, esse, feito pelos mais incensados artistas então atuantes no contexto nacional. Para os colecionadores, as produções das comumente chamadas de artes “maiores” e “menores” têm fronteiras borradas e igual valor simbólico.

Colecionismo: Fulvia e Adolpho Leirner

Renata Rocco e Gustavo Brognara

Nesta exposição, a coleção Fulvia e Adolpho Leirner é núcleo específico. Está representada por peças notáveis, seja pela raridade – como as tapeçarias de Regina Gomide Graz –, seja pela efemeridade – como o cardápio de Antônio Gomide criado para baile de Carnaval. A coleção de art déco reunida pelos Leirner teve início nos anos 1960 (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2008, p. 10)¹ com a aquisição de tapetes caucasianos abstrato-geométricos e continuidade nas décadas seguintes, quando também foram incorporadas obras ligadas ao concretismo brasileiro².

A relação de Adolpho Leirner com as artes em geral aconteceu naturalmente com a inserção de seus familiares no meio: os pais, que tinham contato direto com artistas como John Graz e Regina Gomide Graz; e o tio, Isai Leirner, que foi o criador do importante Prêmio Leirner de Artes Visuais na Galeria de Artes da Folha, em São Paulo (BARROS, 2016). Mas, o interesse pela art déco tem raízes na especialização em engenharia têxtil que Adolpho Leirner realizou na Inglaterra – anos 1950 – e na atividade da empresa de sua família, a Tricot-lã Têxtil Indústria de Malhas. Assim, o fascínio pelo universo do *design* fez com que reunisse junto a antiquários, *marchands* e aos próprios artistas, um núcleo coeso composto por móveis, tapeçarias, ilustrações, cartazes, luminárias entre outros objetos, feitos por artistas no Brasil. Tal conjunto se formou, segundo Fulvia Leirner, por meio de uma atividade de “garimpo” e tão logo as peças eram compradas, eram incorporadas ao dia a dia da casa deles (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2008, p. 11).

Do conjunto Leirner, dialogam imediatamente com as obras expostas, o projeto e a aquarela, ambos de Antônio Gomide, as cadeiras realizadas por Flávio de Carvalho e o prato em cerâmica de Paim Vieira. Do último, a linguagem plástica de sua peça, que remonta à cultura marajoara, remete à capa de **Légendes croyances et talismans des indiens de L'Amazone** de Vicente do Rego Monteiro, publicação exposta.

Com relação a Antônio Gomide, suas demais produções tomadas por empréstimo enriquecem o panorama ao chamar a atenção para as várias facetas do artista não apenas vinculadas à pintura de cavalete, mas à estamperia e às produções volantes, como leques e cardápios em papel-cartão, desenvolvidas no contexto

1 Sobre a coleção, sugere-se a leitura de SIMIONI & MIGLIACCIO, 2020.

2 A coleção hoje se encontra no Museum of Fine Arts em Houston, EUA. Informações podem ser vistas no site do museu <<https://www.mfah.org/art/search?q=Leirner&show=50>>.

do Carnaval, tema de grande interesse dos artistas representados nesta mostra. De Gomide ainda estão aqui expostos estudos pertencentes ao acervo do MAC USP, que dialogam com essa temática.

As cadeiras do artista plural Flávio de Carvalho parecem estar intimamente ligadas ao croqui do traje feito para o balé *A cangaceira*, elaborado para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

Ainda da Coleção Leirner, trazemos as peças de Regina Gomide Graz. A artista, assim como seu irmão Antônio Gomide e o marido John Graz, formou-se na Escola de Belas-Artes de Genebra e ao retornar ao Brasil, trouxe a art déco ao país, realizando diversos projetos e peças para decoração de interiores para a elite de São Paulo, a partir dos anos 1920. Em tais empreitadas, como ressalta a estudiosa Ana Paula Cavalcanti Simioni, a Regina Gomide Graz cabiam às tarefas entendidas como “menores”, como a realização de tapeçarias, cortinas e almofadas, enquanto John Graz idealizava o projeto, além de fazer pinturas, mobiliário e o projeto total de integração entre todos os elementos da arquitetura e a decoração³. Na tríade familiar, o papel de Regina Gomide Graz como artista ficaria à margem não somente pela questão de gênero, mas porque o tipo de produção com a qual estava envolvida tinha, naquela época, diminuta importância na hierarquização das artes⁴.

Regina Gomide Graz não está representada no acervo MAC USP. Os trabalhos expostos são raros testemunhos de sua posição igualitária como artista moderna no cenário brasileiro e como pioneira no campo têxtil. Suas obras ressaltam não apenas a potência plástica da composição que transita entre o figurativo e o abstrato-geométrico a partir de vários planos, mas sua inventividade e pleno domínio dos materiais empregados.

O *panneau* em feltro Diana Caçadora realizado manualmente em estilo *art déco* pela artista (talvez a partir de um desenho de John Graz, como sugerido por Ana Paula Simioni e Luciano Migliaccio)⁵ também é um singular exemplar dentro de sua produção. A obra tem uma composição elaborada, sintética, em que a tônica é o movimento e a dinâmica entre suas figuras. As obras exibidas são preciosas pela ausência de exemplares dentre os colecionadores e mesmo nos acervos museológicos. Elas chegaram às mãos dos Leirner por meio do diretor do MASP, o italiano Pietro Maria Bardi, que era peça-chave como articulador e agente valorizador desse tipo de produção. Tais peças, junto com parte da coleção *art déco*, foram expostas pelos Leirner, a convite de Bardi, na antológica mostra Tempo dos Modernistas no MASP, em 1974.

3 Mais informações sobre a artista, ver SIMIONI, 2007, p. 87-106.

4 Pietro Maria Bardi sugere que enquanto Antônio Gomide e John Graz não haviam se limitado às artes decorativas, criando obras de grande “valor artístico”, a artista tenha permanecido circunscrita a esse tipo de produção. (BARDI, 1976, p. 05-06).

5 SIMIONI; MIGLIACCIO, 2020, p. 124-127.

Catalogadas como tapeçaria, talvez pelo forte impacto visual ou pelo suporte que forma elementos únicos, as obras de Regina Gomide Graz oportunizam uma discussão ao redor da nomenclatura e dos suportes escolhidos para a produção em artes decorativas. Por definição, a feitura da tapeçaria é realizada pela trama da lã (MOUTINHO, 2011, p. 424) seguindo cartão-modelo de menores dimensões. Feitas em feltro, veludo e *debrum* de fio metálico, as peças da coleção Leirner podem ser categorizadas como *panneaux*, do francês “painéis”, que no vocabulário da decoração se referem a pedaços de tecidos montados em estrutura de madeira retangular para decorar ambientes.

Nesse sentido, vê-se uma espécie de transposição da linguagem da arte mural para suportes têxteis, especialmente criados para os interiores modernos com seus desenhos geometrizados. Le Corbusier atribui à tapeçaria uma função de “mural-nômade” (GOLAN, 2009, p. 236), considerando que são trabalhos pautados pela arquitetura e encomendados com função específica (“o mural dos tempos modernos”) ⁶, não como elemento decorativo, e passíveis de deslocamento. O conceito é reforçado pela técnica de projetar os desenhos em escala reduzida e pelas circunstâncias impostas pelo pós-guerra na Europa.

Assim como os Gomide-Graz, artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse e Fernand Léger contribuíram com cartões para as artes têxteis desde os anos 1930. Porém, a tapeçaria ganha espaço na narrativa da arte moderna como um híbrido entre a pintura e a decoração, fomentando intensos debates durante os anos 1950 sobre a integração da arte e dos artistas ao cotidiano social⁷.

Explicam muito bem a relação que os colecionadores tinham com suas peças, as palavras de Adolpho Leirner:

Artes aplicadas é um carimbo que não tem qualquer utilidade para o entendimento das expressões artísticas. Nas mais prestigiosas feiras e exposições internacionais de arte realizada atualmente no mundo já não existe essa separação arbitrária. Design e artes visuais convivem sem sobressaltos. Para além dos carimbos, vale a prova de qualidade (LEIRNER, 2013, p. 17).

Assim, a coleção Fulvia e Adolpho Leirner corrobora com o intento desta exposição que é aquele de conferir a essas produções – e a esses artistas, como o caso notório de Regina Gomide Graz – algo que lhes foi negado durante décadas, ou seja, o estatuto igualitário ao das artes tidas como “maiores”.

6 Em 1952, Léger defende que o futuro da arte mural estava na tapeçaria (GOLAN, 2009, p. 201).

7 Na visão de Jean Cassou, curador-chefe do *Musée National d'Art Moderne* de Paris entre 1945 e 1965, as tapeçarias modernas ao recuperar o trabalho das manufaturas tradicionais francesas reforçam a figura do artista como operário e a presença dele no cotidiano. Entretanto, para outros críticos, seu caráter doméstico, relacionado ao universo feminino e a recuperação de um passado medieval, distanciam essa peças do discurso pretendido pelos modernos durante os anos 1950 (GOLAN, 2009, p. 201).



Regina Gomide Graz, *Mulher com galgo*, c. 1930

Registro Fotográfico: Isabella Matheus

Estudos para estamparias, Antônio Gomide.

Durante a década de 1920, Antônio Gomide, influenciado por artistas ligados aos movimentos modernistas em Paris, dedica-se à criação de desenhos para estamparia têxtil. Diante de uma concorrida manufatura têxtil, o tecido (seda, tafetá, cetim) era um dos suportes que possibilitava uma criação artística única, vinculada a um material de alta qualidade, o qual podia ser reproduzido pela indústria e comercializado posteriormente, por exemplo, em estofamento de mobiliário, ambiente (papel de parede) e vestuário (acessórios de moda e tecidos para alta-costura). Com o mercado de alta-costura já estabelecido em Paris, Gomide possivelmente se envolveu como desenhista têxtil para criações artísticas atreladas a algumas casas de alta-costura parisiense e do *prêt-à-porter* – como a Rodier e a Dreccol –, de fabricantes de tecidos em seda lionesa – no caso da Bianchini-Férier – e, assim como do comércio das artes decorativas e de objetos de luxo – como La Maitrise das Galeries Lafayette. Gomide produziu essas obras em um contexto particular e propício para o desenvolvimento criativo de um jovem artista, ou seja, o extenso campo de atuação das artes decorativas era visto como uma renovação à experiência artística, sob o prisma nitidamente das vanguardas.

O conjunto “estudos para estamparia têxtil” apresenta uma gama variada de motivos: blocos de cores, listras, formas abstratas e florais estilizados. A paleta de cores exalta os tons terrosos, as tonalidades de ocre, acompanhadas por pontuais detalhes em cores primárias. As composições apresentam majoritariamente um vocabulário visual geométrico-abstrato, vindo de uma influência cubista e das “artes primitivas”, estética essa apreciada no mercado de arte europeu naquela ocasião.



Antônio Gomide, *Abstração 2*, década 1920

Lista de obras artes decorativas

Fulvio Pennacchi

Villa Collemantina, Toscana, Itália, 1905 • São Paulo, SP, Brasil, 1992

História da Imprensa. Estudos para o mural da Gazeta, 1938

óleo sobre cartão
Coleção da Família Pennacchi

Estudo para Mural Vida Paulista, 1950

grafite sobre papel, 16,7 x 28,1 cm
Doação artista

1º Estudo para o Mural da Gazeta Antiga, 1938

grafite sobre papel, 3,3 x 23 cm
Doação artista

Estudo para Mural do Banco Auxiliar de São Paulo / Agência Duque de Caxias, 1950

grafite sobre papel, 7 x 13,2 cm
Doação artista

Projeto para mural Banco Auxiliar, 1952

guache sobre papel
Coleção Paulo Maria Luiz Pennacchi

Estudo para Painel com Motivos do Desenvolvimento Paulista, 1952

grafite sobre papel, 6,5 x 27,2 cm
Doação artista

Estudo para um Café da Rua Barão de Itapetininga, 1954

grafite sobre papel, 16,1 x 23,9 cm
Doação artista

Estudo para Mural da Chácara de Santo Amaro, 1948

grafite sobre papel, 19,9 x 27,2 cm
Doação artista

Antônio Gomide

Itapetininga, SP, Brasil, 1895 • São Paulo, SP, Brasil, 1967

Estudo para Estamparia nº 3, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 17,8 x 14,1 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 4, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19 x 13,9 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 5, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 18,7 x 13,7 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 6, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19,2 x 14,4 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 7, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 17,9 x 13,8 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 8, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19,2 x 14 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 9, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19,2 x 14,7 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 10, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 18,7 x 13,8 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 11, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 18,6 x 14,3 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 12, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19 x 13,2 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 13, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19 x 13,9 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 14, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 18,6 x 13,8 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 15, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 20,2 x 16,2 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 16, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19,4 x 13,9 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 17, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 18,4 x 12,8 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Estamparia nº 18, c. 1920

Série: Estudos para Decoração
aquarela sobre papel, 19,5 x 14 cm
Aquisição MAC USP

Abstração 2, década 1920

aquarela, guache e grafite sobre papel colado sobre cartão, 16 x 16 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

Estudo para Mural, c. 1933

aquarela sobre papel, 33,1 x 24 cm
Aquisição MAC USP

Estudo para Mural, c. 1933

aquarela sobre papel, 33,2 x 24 cm
Aquisição MAC USP

Leque do baile de Carnaval do Hotel Terminus, 1936

offset em cores sobre papel, 20 x 20 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

Cardápio para a ceia do baile de Carnaval do Hotel Terminus, 1941

impresso em cores sobre papel, 24 x 18,5 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

Regina Gomide Graz

Itapetininga, SP, Brasil, 1897 • São Paulo, SP, Brasil, 1973

Mulher com galgo, c. 1930

tinta sobre veludo, 174,5 x 110 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

John Graz

Genebra, Suíça, 1895 • São Paulo, SP, Brasil, 1980

Estudo para Mural (Cigarra), s.d.

guache sobre papel colado sobre cartão, 28,8 x 94 cm
Doação Annie Graz

Estudo para Mural (Bem-te-vi), s.d.

guache sobre papel colado sobre cartão, 29,2 x 100,2 cm
Doação Annie Graz

Oswaldo Oliveira Cunha

Teresina, PI, Brasil, 1938

Estudo do Painel ou Mural "Garimpeiro", 1959

óleo sobre madeira, 28,6 x 56,2 cm
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1897 • 1976

Projeto do Foyer do Teatro João Caetano, 1929

aquarela e crayon sobre papel, 15,8 x 17,6 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Projeto do Painel do Teatro João Caetano, 1929

grafite e aquarela sobre papel, 40 x 35,1 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Projeto de Mural, 1950

aquarela e grafite sobre papel, 50,5 x 73,6 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Sem título (Projeto para Painel), 1951

guache sobre papel, 32,4 x 46,5 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Projeto para Biombo, 1950

grafite sobre papel, 21,6 x 29,4 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Projeto de Decoração, s.d.

grafite, nanquim e guache sobre papel, 21,5 x 29,5 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Projeto de Decoração - Casa Carioca - Rio, 1930

aquarela sobre papel, 43,6 x 31,3 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Projeto para Mural (Trabalhadores), 1945

aquarela e grafite sobre papel, 19,5 x 42,1 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Antônio Gomide

Itapetininga, SP, Brasil, 1895 • São Paulo, SP, Brasil, 1967

Cena de caça, década 1930

aquarela
Paulo Kuczynski Escritório de Arte

Arqueiro, 1930

aquarela e grafite sobre papel, 24 x 15,5 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

Estudo para Painel, c. 1930

aquarela e grafite sobre papel, 23,9 x 37,4 cm
Aquisição MAC USP

Mário Zanini

São Paulo, SP, Brasil, 1907 • 1971

Grupo em Fuga, 1961

óleo sobre tela, 27 x 41 cm
Doação família Zanini

Grupo em Fuga, 1960

aquarela sobre papel, 49,8 x 65 cm
Doação família Zanini

Grupo em Fuga, 1960

nanquim sobre papel, 49,9 x 64,8 cm
Doação família Zanini

Marginais, 1947

linoleografia sobre papel, 22,2 x 19,8 cm
Doação família Zanini

Composição com Figuras, 1938

caneta-tinteiro e grafite sobre papel, 20,4 x 28,8 cm
Doação família Zanini

Figuras na Praia, 1961

guache e aquarela sobre papel, 49,4 x 64,2 cm
Doação família Zanini

Estudo para Painel, c. 1958

guache, carvão e crayon sobre papel, 26,6 x 36,3 cm
Doação família Zanini

Composição com Mulheres e Crianças, 1964

aquarela sobre papel, 51,2 x 33 cm
Doação família Zanini

Composição com Mulheres e Crianças, 1967

xilografia sobre papel, 35,8 x 31 cm
Doação família Zanini

Grupo de Mulheres e Criança, 1959

guache sobre papel, 56,7 x 38,4 cm
Doação família Zanini

Engenhoca do Rio São Francisco, s.d.

aquarela e nanquim sobre papel, 29 x 40,7 cm
Doação família Zanini

Revista Acrópole, nov. 1959, ano 22, n. 253, p. 16 - Artigo "Residência no Sumaré".

Revista Acrópole Digital. Acervo da Biblioteca da FAU USP

Estudo para Painel, c. 1960

guache, crayon, lápis-de-cor e grafite sobre papel, 31,9 x 64,2 cm
Doação família Zanini

Estudo para Painel, 1949

crayon e grafite sobre papel, 32,2 x 44,5 cm
Doação família Zanini

ARTES DO ESPETÁCULO

Figurino e cenário

Rachel Vallego e Victor Murari

A atuação de artistas modernos na criação de cenários, figurinos e indumentárias para festas compõem um conjunto importante na mostra do MAC USP. Esse ponto de convergência entre o mundo dos espetáculos e a linguagem da arte moderna demonstra que as preocupações que pintores e escultores têm com textura, luz e sombra também são as de figurinistas e cenógrafos. No início do século XX, artistas como Salvador Dalí, encarregaram-se de produzir cenários e figurinos para o cinema e o teatro. Pablo Picasso e Henri Matisse contribuíram com desenhos de cenários e figurinos para os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, peças de enorme sucesso pelo seu caráter moderno, transformando o balé em pinturas em movimento (PRITCHARD, 2013).

Influenciado por esses balés e apaixonado pela dança, Vicente do Rego Monteiro projetou um bailado com temas brasileiros e mergulhou no estudo das lendas indígenas, principalmente por meio do acervo marajoara do Museu da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro. Temos na exposição obras de Rego Monteiro da série de desenhos e aquarelas produzidas entre 1920 e 1921, com inspiração nas lendas amazônicas. Há registros da exibição dessa série no *hall* Teatro Trianon, no Rio de Janeiro, onde também ocorreu a montagem de um balé do qual, infelizmente, nenhuma imagem sobreviveu (ZANINI, 1997). A falta de repercussão no Brasil fez com que o artista decidisse partir para a Europa, onde estabeleceu uma relação muito próxima com diversos artistas, em especial os irmãos Jan e Joël Martel, escultores, o poeta Geo-Charles e o bailarino e coreógrafo François Malkovsky.

Em 1923, Rego Monteiro publicou **Légendes, croyances et talismans des indiennes de l'Amazone**, ao mesmo tempo em que Malkovsky dançava *Légendes indiennes de l'Amazone*, no Teatro Femina, em Bordeaux, com figurinos e máscaras projetados pelo artista brasileiro. Esse balé foi reapresentado em 1925 no Teatro Champs-Elisées, em Paris (ZANINI, 1997). Ainda que não seja improvável, a ausência de documentação sobre a realização dos balés, mesmo da versão apresentada na França, não nos permite afirmar o grau de transposição dos desenhos para os figurinos e cenários.

Essa série estabelece uma relação ambígua entre uma pesquisa etnográfica de indumentária e estudos para figurinos e cenários de balé. Por um lado, sabemos do enorme interesse de Rego Monteiro pelos *Ballets Russes* e seu desejo de transpor esse conceito para o contexto brasileiro. Por outro, esses desenhos não se limitam aos estudos de figurino, uma vez que o artista os reelaboraria para a publicação de 1923.

No Brasil, uma colaboração marcante entre artistas de diversas áreas aconteceu nos bailes de Carnaval organizados pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), encabeçados por Lasar Segall. Considerada pela historiografia como uma iniciativa pioneira no cenário paulista, a SPAM foi fundada no final de 1932, e tinha um programa vasto de atividades, dentre elas, exposições, concertos, reuniões literárias, conferências e bailes. Diversos dos artistas modernos que participaram dessas atividades estão representados na mostra, com obras que dialogam diretamente com esse contexto. Esse é o caso não apenas dos cartazes de Fulvio Pennacchi, que aludem ao “Rink”, espaço no qual ocorriam muitas festas, mas também aos estudos para mural que Antônio Gomide fez em 1933, possivelmente para as celebrações desse período. É justamente no início desse ano que a SPAM fez seu mais famoso baile, o *Carnaval na cidade de SPAM*, com o intuito de arrecadar fundos para o estabelecimento de sua sede social e a execução de sua ampla agenda.

Do convite ao figurino do balé apresentado pela bailarina Chinita Ullman, passando pela cenografia da “cidade”, todos os elementos desse baile foram projetados como parte de uma realização artística. Reunidos na Sociedade, artistas, músicos, bailarinos e membros da elite paulistana, propunham “estreitar as relações entre os artistas e as pessoas que se interessam pela arte em todas as suas manifestações” (ALMEIDA, 1976, p. 41-54). No mesmo ano que a SPAM foi inaugurada, precisamente apenas um dia depois, abriu-se o Clube dos Artistas Modernos (CAM), liderado por Flávio de Carvalho (FORTE, 2008). São integrantes desse núcleo: Carlos Prado, Antônio Gomide e Emiliano Di Cavalcanti. É no escopo das atividades do CAM que Flávio de Carvalho montou seu Teatro da Experiência, em 1933. No andar térreo do edifício em que se localizava a sede do CAM, o artista construiu um palco cênico e organizou uma plateia com capacidade de 275 pessoas. Nesse espaço, foi encenado o *Bailado do deus morto*, peça cantada, falada e dançada, com um figurino composto de camisolas brancas e máscaras de alumínio. As personagens são descritas como figuras emblemáticas dentro de uma narrativa mitológica sobre as relações entre os homens e seu deus. O cenário era composto por um fundo negro e uma pira, colocada no meio do palco e os atores eram o pintor Hugo Adami, Carmen Melo, os sambistas Risoleta, Henricão, Guilhermina Gainor e Dirce de Lima. Flávio de Carvalho escreveu e dirigiu a peça.

As experiências da década de 1930, ainda que precocemente interrompidas, parecem ter sido essenciais para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Para a ocasião, Flávio de Carvalho foi convidado a produzir o balé *A canga-ceira*, cujos desenhos são parte da exposição. Com forte temática social, o figurino era composto por cores vivas e as personagens vigorosamente marcadas por adereços, como o *Político*, que usa faixa e cartola, e a *Professora* com roupas formais e óculos. As cores e linguagem plástica de alguns desses desenhos dialogam ainda com duas cadeiras criadas por Flávio de Carvalho, pertencentes à Coleção Leirner e apresentadas nesta mostra.



Flávio de Carvalho, Cadeira, c. 1940

Registro Fotográfico: Isabella Matheus

A cangaceira, Flávio de Carvalho.

Entre os vários artistas plásticos que tomaram parte na concepção visual das apresentações a serem performadas pelo Balé do IV Centenário, Flávio de Carvalho participou em *A cangaceira*. Esse bailado era um dos cinco com temática “brasileira”, no total de 16 que foram produzidos para compor o programa completo para récita do Balé. *A cangaceira* se apresentou como um retrato social do Nordeste, através do mote do cangaço alegoricamente representado e tratado de modo carnavalesco. A visão estereotipada do ambiente nordestino relaciona-se com um certo gosto primitivista vigente. Nesse sentido as diferenças regionais são tratadas como um acervo de identidades em estado bruto a serem consumidas pelos centros urbanos entendidos como cosmopolitas. O espetáculo foi idealizado pelo coreógrafo húngaro Aurélio M. Miloss, diretor artístico do corpo de dança, junto ao compositor Camargo Guarnieri que criou a música. Escolheu-se da entoada popular de “coco de Lampião”, o refrão: “É Lamp, é Lamp, é Lampa”, registrado por Mário de Andrade em 1938, como tema musical e a partir dele Camargo Guarnieri compôs *Variações para piano e orquestra de um tema Nordestino* para o bailado. Flávio de Carvalho esteve à frente do cenário, figurinos, máscaras e maquiagem dos bailarinos. O conjunto das personagens era composto por dois grupos distintos de “arquetipos”: um relacionado às funções sociais do mundo real e o outro correspondente à fantasia. O primeiro era composto pela heroína que dá nome ao espetáculo, a Cangaceira, pelas figuras femininas (a Professora, a Burguesa e as três figuras de Mulher do Povo) e pelas figuras masculinas (o Cangaceiro, o Farmacêutico, o Recém-Casado, o Político, o Caipira e o Trabalhador). O segundo grupo tinha como componentes a Louca, a Feiticeira, o Homem Santo, o Fantasma da Horta, Primeira Comunhão, Ser Vegetal e as três figuras de Ser Mitológico. O repertório foi exibido no Rio de Janeiro em 1954, antes da estreia em São Paulo devido aos atrasos na reforma do Teatro Municipal. Ao estrear em 1955, a temporada foi cancelada pelo prefeito Jânio Quadros e, dessa maneira, *A cangaceira* e grande parte do repertório nunca foi apresentado em São Paulo.



Flávio de Carvalho, *A Cangaceira*, 1953
Registro Fotográfico: Romulo Fialdini



FILIPINO CINEMA

A história da arte é marcada por mudanças de contexto, e a história do cinema também. Desde os primeiros filmes, o cinema tem sido um meio de expressão e comunicação. No entanto, a história do cinema também é marcada por mudanças de contexto, e a história do cinema também é marcada por mudanças de contexto. Desde os primeiros filmes, o cinema tem sido um meio de expressão e comunicação. No entanto, a história do cinema também é marcada por mudanças de contexto, e a história do cinema também é marcada por mudanças de contexto.

Rafael Salgado e Victor Mouri

CUSTOMS AND OCCASION

The collection of custom prints is a unique and important part of the artist's work. It represents a significant moment in the artist's career, and it is a testament to the artist's skill and creativity. The collection is a testament to the artist's skill and creativity, and it is a testament to the artist's skill and creativity.

Rafael Salgado and Victor Mouri

Lista de obras artes do espetáculo

Flávio de Carvalho

Amparo de Barra Mansa, RJ, Brasil, 1899 •
Valinhos, SP, Brasil, 1973

A Burguesa, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm
Doação artista

A Feiticeira, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 58,7 x 30,3 cm
Doação artista

A Louca, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 56,9 x 38,5 cm
Doação artista

A Professora, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,9 x 44,3 cm
Doação artista

Caipira, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 57,8 x 38,5 cm
Doação artista

A Cangaceira, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 58,1 x 39 cm
Doação artista

Cangaceiro, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 57,8 x 37,4 cm
Doação artista

Cenário, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 47,8 x 65,3 cm
Doação artista

Mulher do Povo I, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm
Doação artista

Mulher do Povo II, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm
Doação artista

Mulher do Povo III, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm
Doação artista

1ª Comunhão, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm
Doação artista

O Fantasma da Horta, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 57,5 x 36 cm
Doação artista

O Farmacêutico, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 58,1 x 42 cm
Doação artista

O Homem Santo, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 57,5 x 40,2 cm
Doação artista

O Político, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm
Doação artista

O Recém-Casado, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm
Doação artista

O Ser Vegetal, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 57,3 x 40,2 cm
Doação artista

O Trabalhador, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm
Doação artista

Ser Mitológico, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 60,8 x 44,2 cm
Doação artista

Ser Mitológico I, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 57,2 x 38 cm
Doação artista

Ser Mitológico, 1953

Série: Balé "A Cangaceira"
guache sobre cartolina, 60,7 x 44,4 cm
Doação artista

Cadeira, c. 1940

madeira pintada, 118 x 56,5 x 52 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

Cadeira, c. 1940

madeira pintada, 117 x 55,5 x 52 cm
Doação Fulvia e Adolpho Leirner

Marlos Nobre de Almeida

1º Ciclo nordestino, Op. 5, 1960

Samba matuto - Cantiga - É lamp - Gavião
- Martelo
Instituto de Estudos Brasileiros - IEB USP
Acervo Camargo Guarnieri

Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1897 • 1976

Cenário, 1929

pastel, crayon e guache sobre papel,
23,3 x 30,4 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Scenário nº 1 - 1900, 1935

guache sobre papel, 16 x 21,7 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Scenário nº 2, 1935

guache sobre papel, 16,1 x 22,8 cm
Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Mini-bios

Antônio Gomide

(Itapetininga/SP, 1895 – São Paulo/SP, 1967)

Mudou-se para a Europa em 1913, onde se formou na Academia de Belas-Artes de Genebra e aprimora posteriormente sua carreira artística-profissional na França. A partir de 1929, prossegue em São Paulo com sua produção no campo das artes aplicadas, sendo um dos precursores do estilo *art déco* no Brasil. Dedicou-se a projetos decorativos para cenografia, à produção de afrescos e vitrais em edifícios públicos e residenciais. Em 1932, participa da fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e do Clube dos Artistas Modernos (CAM) – agremiações importantes para a ampliação da atuação dos artistas modernos.

56

Antonio Paim Vieira

(São Paulo/SP, 1895 – São Paulo/SP, 1988)

Artista não representado no acervo MAC USP, Paim Vieira está presente na exposição por meio do empréstimo de um prato em cerâmica realizado na década de 1920. Sempre citado como participante da Semana de Arte Moderna de 1922, Paim é também professor de história da arte e decoração, sendo artista múltiplo, que atuou em diversas áreas, tais como, a pintura, aquarela, cerâmica, pintura em azulejo e mural. Nas artes gráficas, realiza diversas ilustrações para jornais, revistas e livros, cartazes e propagandas e, nas artes do espetáculo, desenhou cenários para peças teatrais e figurinos. Em São Paulo, o artista fez a decoração e os painéis para a Igreja Nossa Senhora do Brasil e, em Bertioga, a Capela Nossa Senhora dos Prazeres.

Emiliano Di Cavalcanti

(Rio de Janeiro/RJ – 1897 – Rio de Janeiro/RJ, 1976)

Mais conhecido como “pintor das mulatas”, Emiliano Di Cavalcanti está presente no acervo do MAC USP não somente com pinturas que refletem sua versatilidade em outros temas, mas em um vasto conjunto de obras em papel, que cobrem décadas de sua significativa atividade como artista gráfico, caricaturista, ilustrador, criador de cenários e figurinos para teatro e de murais para espaços públicos e privados. Di Cavalcanti começa com suas caricaturas para a mídia impressa no Rio de Janeiro no início da década de 1910. Ele é o responsável pela criação de peças de importância singular como o álbum **Fantoches da Meia Noite**, editado por Monteiro Lobato, e o cartaz e a capa do catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922, além de modernas ilustrações para a **Revista Klaxon**.

Flávio de Carvalho

(Amparo de Barra Mansa/RJ, 1899 – Valinhos/SP, 1973)

Em 1900, a família transfere-se para São Paulo. Em 1911 viajam à Europa e ele passa a estudar na França, e em 1914 muda-se para a Inglaterra onde segue seus estudos. Retorna ao Brasil em 1922 – pós-Semana de Arte Moderna – formado engenheiro civil. Trabalha em escritórios de engenharia e arquitetura por um breve período e já em 1926 colabora com ilustrações para o **Diário da Noite**, onde também trabalha Di Cavalcanti. Em 1932, junto com Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide funda o Clube dos Artistas Modernos (CAM) e em 1933 faz única apresentação do *Bailado do deus morto*, em sua empreitada teatral dentro do CAM, o Teatro da Experiência, que é fechado pela polícia. Em 1934, inaugura sua primeira exposição individual em São Paulo, que é também fechada pela polícia e reaberta após ganhar na Justiça ação movida contra o Estado. Em 1936, lança o livro **Os Ossos do Mundo**, com prefácio de Gilberto Freire, a partir de impressões de viagem à Europa entre setembro de 1934 e fevereiro de 1935. Participa do 1º Salão de Maio em 1937 e apresenta sua tese **O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna**. Em 1939, organiza o 3º Salão de Maio e edita a Revista Anual do Salão de Maio.

Fulvio Pennacchi

(Villa Collemandina, Toscana/Itália, 1905- São Paulo/SP, 1992)

Depois de se formar no Real Instituto de Belas-Artes (atual Istituto Superiore Artistico A. Passaglia), na Itália, em 1929, Pennacchi vem para São Paulo, onde entra em contato com a comunidade italiana. Nos primeiros anos, estabelece uma parceria profissional com o escultor também italiano Antelo Del Debbio. Além de trabalharem juntos em projetos de monumentos funerários, esculturas e decoração de almofadas, criam a Clamor, uma empresa idealizada para criar peças gráficas e de publicidade, que não obtém sucesso e é descontinuada. Após sua passagem pelo Palacete Santa Helena, a partir dos anos 1930, realiza obras murais em edifícios públicos e privados e em residências da elite paulistana, sendo pioneiro da técnica do afresco no país. Mais tarde, dedica-se à cerâmica e à produção de utensílios e objetos de decoração. Muitos deles ainda decoram a residência da família Pennacchi em São Paulo.

John Graz

(Genebra/Suíça, 1895 – São Paulo/SP, 1980).

Com formação pela Escola de Belas-Artes de Genebra e na Escola de Belas-Artes de Munique, o suíço John Graz chega ao Brasil na década de 1920, com experiência em artes decorativas, artes gráficas, publicidade, vitrais, além da pintura de cavalete e afresco. Participante da Semana de 1922 e do círculo modernista, com Regina Gomide Graz e Antônio Gomide, é um dos introdutores da *art déco* no meio paulistano. John Graz é responsável por diversos projetos de decoração para casas da elite de São Paulo, para os quais também cria peças que se integram meticulosamente ao ambiente como mobiliário, luminárias, painéis e outros objetos para decoração de interiores, dos quais acompanha a produção. Em 1930, abre sua loja John Graz Decorações.

Mário Zanini

(São Paulo/SP, 1907 – São Paulo/ SP, 1971)

Além de pintor, atuou como decorador, ceramista e professor. Estudou na Escola Profissional Masculina do Brás e no Liceu de Artes e Ofícios. Sua trajetória profissional esteve muito próxima do trabalho industrial, seja como letrista da Companhia Antártica Paulista ou como colaborador do ateliê da Osirarte. Durante o período em que esteve na Osirarte, Zanini se ocupou prioritariamente da produção de azulejos artísticos, com destaque para o revestimento externo do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro e para a igreja de São Francisco, em Belo Horizonte.

Regina Gomide Graz

(Itapetininga/SP, 1897 – São Paulo/SP, 1973)

A artista não está representada no acervo MAC USP e o empréstimo dos *panneaux* permite o entendimento de sua posição como artista moderna no cenário brasileiro, assim como sua atividade precursora no campo têxtil. Formada na Escola de Belas-Artes de Genebra, ao retornar ao Brasil é uma das introdutoras da *art déco* em São Paulo. A partir dos anos 1920, participa com John Graz de diversos projetos para decoração de interiores para a elite da cidade, criando *panneaux*, tapeçarias, almofadas, abajures, entre outras peças, além da decoração da memorável Casa Modernista, concebida por Gregori Warchavchik, inaugurada em 1927. Na década de 1940, ela abre sua indústria de tapetes, batizada de Indústria Regina Graz.

59

Vicente do Rego Monteiro

(Recife/PE, 1899 – Recife/PE, 1970)

Muda-se para Paris em 1911 com a família. Frequenta a Académie Julian, Académie Colarossi e La Grand Chaumière e ainda muito jovem, com 13 anos de idade, participa pela primeira vez do Salon des Indépendents. Com o início da I Guerra Mundial retorna ao Brasil. O artista dá continuidade aos seus estudos no Rio de Janeiro. Decide retornar para Paris, deixando algumas obras com Ronald de Carvalho, que as incluiria na Semana de Arte Moderna de 1922. Em Paris, publica em 1923, **Légendes, croyances et talismans de l'Amazonie**, e, em 1925 **Quelques visages de Paris**. Ao longo da vida alterna entre longas estadias em Recife e Paris. Além de pintor, também é reconhecido como poeta, recebendo o Prêmio Le Mandat des Poètes em 1955 e o Prêmio Guillaume Apollinaire em 1960.

- ALMEIDA, P. M. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **Indústria e artes plásticas**. In: **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. **O modernismo à luz do “art déco”**. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Exposição Vkhutemas: revolução social e produção serial**. São Paulo, Romano Guerra Editora, Drops, ano 19, n. 141.06, jun. 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- AZEVEDO, Dúnya, A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros, **Mediação**, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, jul./dez. de 2009.
- BARDI, Pietro Maria (org.). **A Semana de 22: antecedentes e consequências**. São Paulo: MASP, 1972.
- BARDI, Pietro Maria. A família Graz-Gomide, In: **A família Graz-Gomide. O art déco no Brasil**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976.
- BARR, Alfred. **Cubism and abstract art.**, New York: The Museum of Modern Art, 1936.
- BARROS, Regina Teixeira de. **A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962**. Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, (2016-).
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Artesanato, arte e indústria**. São Paulo, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5a versão). In: **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BITTERMANN, Eleanor. **Art in modern architecture**. New York, Reinhold, 1952.
- BOSSAGLIA, Rossana. **L’ISIA a Monza: una scuola d’arte europea**. Monza: Associazione Pro Monza, 1986.
- BRUNELLI, Silvana. **Diálogo entre as artes plásticas e a publicidade no Brasil**. 2007 (tese de doutorado Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).
- BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: **Sociedade e Estado**, v. 20, n. 2, maio/ago. Brasília, p. 377-402, 2005.
- BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.
- CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Projeto de Restauro - Painéis e mural do IV Centenário de São Paulo**. São Paulo: CCSP, 2019.
- CHILVERS, Ian e OSBORNE, Harold. **The Oxford dictionary of art**. New York: Oxford University Press, 1994.
- D’HARNONCOURT, R. **Modern art in your life**. 2nd edition. New York: The Museum of Modern Art, 1949.
- DAMAZ, Paul. **Art in European architecture; Syntèse des arts**. Prefácio Le Corbusier. New York, Reinhold, 1956.
- Deutscher Werkbund, 100 anos de arquitetura e design na Alemanha. Bonn, VG Bild-Kunst, 2007. Informações podem ser encontradas também no sítio virtual oficial da **Deutscher Werkbund**: <https://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/basic-information-in-english/>, acesso em abr. 2020.
- DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- DUNCAN, Alastair. **Art deco complete: the definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s**. New York, Abrams, 2009.
- FERNANDES, Fernanda. A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, v. 8, p. 71-78, 2006.
- FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo, EDUSP, FAPESP, 2005.
- FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM, arte, política e sociabilidade na São Paulo Moderna do início dos anos 1930**. 2008. (dissertação de mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).
- FREITAS, P. Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de Cândido Portinari. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 22. Unicamp, jul, dez 2014.
- FREITAS, Patrícia Martins Santos. **Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960**. 2017. (tese de doutorado da Universidade Estadual de Campinas). Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322243>. Acesso em: 07 out. 2019.
- FREITAS, Patrícia. **O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)**. Campinas, 2008. (dissertação de mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).
- GARCIA, Hernan Carlos Wellington Sanchez. **VKHUTEMAS/VKHUTEIN, Bauhaus, Hochschule für Gestaltung Ulm: experiências didáticas comparadas**. São Paulo, 2001. (dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo).
- GIEDION, S.; LEGER, F e SERT, J. L., Nine Points on Monumentality, Nova York, 1943. In GIEDION, Siegfried, **Arquitectura y comunidad**, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1963.
- GIUSEPPE Baccaro. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17920/giuseppe-baccaro>. Acesso em: 09 de abr. 2020.

- GOLAN, Romy. **Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957**. New Haven: Yale University Press, 2009.
- GOODWIN, Philip. **Brazil builds. Architecture new and old 1652-1942**. New York, MoMA, 1943.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. 2. ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- HOBSBAWM, Eric. **A Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMES, Elizabeth. The Victoria and Albert Museum: a bibliography and exhibition chronology, 1852-1996. London, Fitzroy Dearborn Pub. in **association with the Victoria and Albert Museum**, Chicago, 1998.
- LEIRNER, Adolpho. Nicolino: um grande amigo, um grande artista. In: MATTAR, Denise (org.). **Norberto Nicola Trama Ativa**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.
- LEON, Ethel. IAC primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.
- MAGALHÃES, A. G. (org.). **Anais do seminário modernidade latina os italianos e os centros do modernismo latino-americano**, São Paulo, MAC USP, 2013. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/ficha.html>. Acesso em abr. 2020.
- MAGON, Patrícia Marques. **Caracterização material, textural e executiva da pintura mural alegoria ao desenvolvimento industrial Paulista de Fulvio Pennacchi**. 2017 (dissertação mestrado da Universidade de São Paulo).
- MEIO&MENSAGEM. 2014. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2014/11/26/primeira-agencia-completa-cem-anos.html>. Acesso em 04 jan.2020.
- MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. São Paulo, 2006 (tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo).
- MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da coleção dos cem bibliófilos do Brasil, 1943/1969**. 2008 (dissertação de mestrado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro).
- MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil - I**. Apresentação Augusto da Costa Ávila. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988.
- MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio. **Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Tempo dos Modernistas**. São Paulo: MASP, 1974 (catálogo de exposição).
- PEVSNER, Nikolaus e JAEGGI, Annemarie. **Fagus: industrial culture from Werkbund to Bauhaus**. New York: Princeton Architectural Press, c2000,
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **O art déco brasileiro: a coleção Fulvia e Adolpho Leirner**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008 (catálogo de exposição).
- PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey. **Diaghilev and the golden age of the ballets Russes 1909-1929**. Nova York: Harry N. Abrams, 2013.
- RAMOS, Paula Viviane **Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. 2007 (tese de doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
- REVISTA ACRÓPOLE**, nov. 1959, ano 22, n° 253.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Móvel moderno no Brasil = "modern furniture in Brazil"**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/ Editora Olhares, 2017.
- SCHWARTZ, Frederic J. **The Werkbund: design theory and mass culture before the first world war**. New Haven: Yale University Press, 1996.
- SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)**. São Paulo, Romano Guerra, 2013.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil, **Revista do IEB**, no. 45, p. 87-106, set 2007.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O jovem Di Cavalcanti: uma trajetória de um artista gráfico na imprensa carioca e na paulistana (1914-1921)**. 1999 (dissertação de mestrado da Universidade de São Paulo).
- SIMIONI, Ana Paula; MIGLIACCIO, Luciano. **Art déco no Brasil – Coleção Fulvia e Adolpho Leirner**. São Paulo: Ed. Olhares, 2020.
- ZANINI, W. Programa de Necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: FREIRE, C. **Walter Zanini. escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013.
- ZANINI, W. **Vicente do Rego Monteiro - 1899-1970: artista e poeta**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil [2 vols.]**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Universidade de São Paulo

Reitor
Vahan Agopyan

Vice-Diretor
Antonio Carlos Hernandez

Museu de Arte Contemporânea

CONSELHO DELIBERATIVO

Presidente
Ana Magalhães

CONSELHEIROS

Vice-diretora
Marta Bogéa

REPRESENTANTES DO REITOR
Ricardo Fabbrini; Rosana Paulino;

REPRESENTANTES DOCENTES
Edson Leite; Helouise Costa;
Rodrigo Queiroz

REPRESENTANTES FUNCIONÁRIOS

Titulares
Mariana Queiroz; Michelle Alencar

Suplentes
Ariane Lavezzo; Paulo Renato
Loffredo

REPRESENTANTE DISCENTE

Titular
Antônio Herci Ferreira Júnior

Suplente
Joseane Alves Ferreira

DIRETORIA

Diretora
Ana Magalhães

Vice-diretora
Marta Bogéa

Secretaria
Carla Augusto

ASSESSORIAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Coordenadoria de Administração Geral –
CODAGE
Superintendência de Espaços Físicos
Prefeitura da Cidade Universitária
Procuradoria Geral

PESQUISA, DOCÊNCIA E CURADORIA

Chefia
Edson Leite

Docentes
Ana Magalhães; Edson Leite; Carmen
Aranha (Professor Sênior); Helouise
Costa; Rodrigo Queiroz (FAU USP
vínculo MAC USP); Felipe Chaimovich
(Professor temporário)

Secretaria
Andréa Pacheco; Sara Valbon

Apoio à Pesquisa
Beatriz Cavalcanti

Apoio Música no MAC
Vera Filinto

ACERVO

Chefia
Paulo Roberto Barbosa

Arquivo
Silvana Karpinski

Catálogo e Documentação
Cristina Cabral; Fernando Piola;
Marília Lopes; Michelle Alencar

Conservação Preventiva
Sílvia Meira

Conservação e Restauração - Papel
Rejane Elias; Renata Casatti

Apoio / Assistance
Aparecida Caetano

Conservação e Restauração - Pintura e
Escultura
Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa

Apoio
Rozinete Silva

Secretaria
Regina Pavão

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL GOMES MACHADO

Chefia
Laudi B. Quintana

Documentação Bibliográfica
Anderson Tobita; Mariana Queiroz;
Liduína do Carmo

COMUNICAÇÃO

Chefia
Sérgio Miranda

Equipe
Beatriz Berto; Dayane Inácio

EDUCAÇÃO / EDUCATION

Chefia
Edson Leite

Educadores
Andrea Biella; Evandro Nicolau; Maria
Angela Francoio; Renata Sant'Anna

Secretaria
Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E PROJETOS - EXPOSIÇÕES E DESIGN

Chefia
Ana Maria Farinha

Editoria de Arte, Projeto Gráfico,
Expográfico e Sinalização
Elaine Maziero

Editoria Gráfica
Roseli Guimarães

Produção Executiva
Alecsandra Matias de Oliveira

Projetos
Claudia Assir

SECRETARIA ACADÊMICA

Chefia
Neusa Brandão

Secretário
Paulo Marquezini

SERVIÇO ÁUDIOVISUAL, INFORMÁTICA E TELEFONIA

Chefia
Marilda Gíafarov

Equipe
Bruno Ribeiro; Marta Cilento;
Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E OPERACIONAL

Chefia
Juliana de Lucca

Apoio Operacional
Júlio Agostinho; Nilza Araújo

Secretaria
Sueli Dias

Engenharia
José Eduardo Sonnewend

ALMOXARIFADO E PATRIMÔNIO

Chefia
Thiago de Souza

Equipe
Cleli Natalício Junior; Marilane dos Reis; Nair Araújo; Paulo Loffredo; Waldireny Medeiros

MONTAGEM E MANUTENÇÃO DE EXPOSIÇÕES E OBRAS

Chefia
Mauro da Silveira

Equipe
Daniel de Oliveira Pires;
Fábio Ramos

CONTABILIDADE

Contador
Francisco Ribeiro Filho

Apoio
Eugênia Vilhena

Tesouraria
Rosineide de Assis

PROTOCOLO, EXPEDIENTE E ARQUIVO

Chefia
Maria Sales

Equipe
Maria dos Remédios do Nascimento;
Simone Gomes

SERVIÇOS GERAIS / OPERATIONAL SERVICES

Chefia
José Eduardo da Silva

Copa
Regina de Lima Frosino

Manutenção Geral
André Tomaz; Luiz Ayres; Ricardo Penha

Transporte
Anderson Stevanin

VIGILÂNCIA

Chefia
Marcos Prado

Equipe
Acácio da Cruz; Alcides da Silva;
Antonieli da Silva; Antonio Marques;
Clóvis Bomfim; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio Barbosa; Luís Carlos de Oliveira; Luiz Macedo; Marcos de Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner

SPPU USP
Rui de Aquino; José Carlos dos Santos

SERVIÇOS TERCEIRIZADOS

Segurança
Albatroz Segurança Patrimonial Ltda.

Limpeza
Pluri Serviços Ltda.

Elevadores
BASS Tech Comércio e serviços em Elevadores Ltda.

Ar-condicionado
Thermon Engenharia Eireli

Portaria (recepção)
S&G Prestadora de Serviços Eireli

Bombeiros
Fundato Serviços & Apoio Administrativo Ltda.

BOLSISTA
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

ESTAGIÁRIOS E BOLSISTAS
Aline Castelani Kanay; Gabriel Mattos Rodrigues; Iago Cerqueira dos Santos, Julia Moraes Peredo, Juliana Bispo dos Santos; Juliana Paula dos Santos; Marisa Laurentino Mendonça; Matheus de Oliveira Santos; Nayra Carvalho Moraes; Nicolle Clara Firmino Nascimento; Samuel Pereira de Souza, Victor Sales Carrinho; Wesley Sobrinho

As exposições do MAC USP de 2021 foram financiadas com recursos da USP Eficiente.



MAC USP www.mac.usp.br
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301
Ibirapuera • São Paulo /SP •
CEP: 04094-050 • Tel.: (011)
2648 0254 • Terça a domingo
das 10 às 21 horas • Segunda-
feira fechado • Entrada
Gratuita.

MAC ESSENCIAL

