

PANORAMA DAS ARTES DECORATIVAS EM SÃO PAULO ENTRE 1950 E 1960

PANORAMA OF THE DECORATIVE ARTS IN SÃO PAULO BETWEEN 1950 AND 1960

Patrícia M. S. Freitas

Doutoranda pela Unicamp-SP
patyfreitas@gmail.com

RESUMO

Entre as décadas de 1950 e 1960 em São Paulo, é possível notar a construção um elevado número de edifícios modernos com uma nova e atualizada conexão com as artes decorativas. São obras que estabelecem parceria entre arquitetos e artistas plásticos. Estes últimos criaram diversos murais feitos em pastilha de vidro, cerâmica, pintura mural e azulejos.

A execução destes painéis mobilizou o trabalho em conjunto de nomes nacionais e internacionais, como Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx, Bramante Buffoni, entre outros. Os temas abordados nessas obras variam entre motes alusivos à identidade e à memória paulista: bandeirantes, o trabalho e a indústria, mas podem também escolher formas abstratas, expressando um debate entre figurativismo e abstração, recorrente na época. Neste contexto, estas obras permitem a reflexão acerca da inserção de um programa decorativo na arquitetura moderna e no debate internacional sobre a síntese das artes.

PALAVRAS-CHAVE

arte decorativa | São Paulo | arquitetura moderna | síntese das artes | muralismo

ABSTRACT

Between the 1950s and 1960 in São Paulo, one can see the construction of a large number of modern buildings with a new, updated connection to the decorative arts. They are works which establish partnership between architects and artists. The latter created several panels made of glass mosaic, pottery, frescoes and tiles.

The implementation of these panels mobilized the working together of national and international names such as Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Clovis Graciano, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx, Bramante Buffoni, among others. The topics covered in these works range from motifs depicting the identity and memory of São Paulo: pioneers, the work and the industry, but can also choose abstract forms, expressing a debate between figuration and abstraction, recurrent at the time. In this context, these works allow reflection on the insertion of a decorative program in modern architecture and the international debate on the synthesis of the arts.

KEYWORDS

decorative arts | São Paulo | modern architecture | synthesis of the arts | muralism

MURAI E PAINÉIS EM SÃO PAULO

A movimentação do mercado construtivo de São Paulo atraiu importantes arquitetos, com nomes já afirmados dentro da profissão. Numa única década, a cidade teve edifícios levantados com as assinaturas de Rino Levi (1901-1965), Oscar Niemeyer (1907-), Vilanova Artigas (1915-1985), Adolf Franz Heep (1902-1978), Jacques Pilon (1905-1962), entre outros. Associados a estes arquitetos, muitos pintores como Clóvis Graciano (1907-1988), Cândido Portinari (1903-1962) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) integraram suas obras aos edifícios, dialogando com a mais atual produção arquitetônica do período.

Grande parte destes painéis se concentra em dois dos mais importantes bairros de São Paulo de então: Centro e Higienópolis. Ainda que de maneira menos densa, há ainda a presença de obras equivalentes em localidades mais periféricas da cidade. Contudo, foi no Centro e em Higienópolis – os primeiros a se verticalizarem mais proeminentemente – que os artistas puderam investir uma gama muito variada de painéis.

O Centro de São Paulo foi palco de muitas parcerias que acabaram por se estender a trabalhos feitos posteriormente em Higienópolis. O espaço compreendido no perímetro ao redor do Parque da República, Teatro Municipal e Parque do Anhangabaú encerra boa parte das produções entre 1949 e 1969. Concomitante às encomendas recebidas pelos artistas plásticos por meio dos escritórios de arquitetura, surgiu a demanda cada vez maior por painéis para decoração de residências, muito frequente, sobretudo, em Higienópolis, um bairro de perfil residencial.

Deste modo, podemos atestar um volumoso e constante crescimento do muralismo em São Paulo, atrelado a um projeto arquitetônico específico, e atento às questões importantes da época, como, por exemplo, a reflexão acerca da identidade paulista, suscitada pelas comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954. A efeméride paulista foi estopim para uma série de projetos em arte e arquitetura ligados à glorificação do

espírito paulista, iniciados muitas vezes anos antes do aniversário da cidade, e que frutificaram, por sua vez, ainda durante os anos seguintes às festividades.

Tais projetos giravam em torno de dois grandes eixos reflexivos: eles ora evocavam o passado paulista, salientando os nobres valores de personagens desbravadores, como os bandeirantes, tido como origem da força de todo o Estado e figura síntese das ideias de coragem e iniciativa; ora vislumbravam e enalteciam o futuro, concebido como progresso e atualização das formas arquitetônicas e artísticas, na metrópole que se agigantava em ritmo frenético. Como denominador comum nesta configuração da identidade e da memória paulista, está implícita a ideia do trabalho. Girando em torno destes caminhos estão os temas abordados por grande parte dos painéis figurativos executados neste período.

Importante ressaltar ainda que a integração entre arte e arquitetura em São Paulo teve um importante precedente no Rio de Janeiro: o Ministério da Educação e Saúde. O projeto foi executado entre 1937 e 1942, durante a gestão do ministro Gustavo Capanema, e foi um dos primeiros a apresentar volume significativo de obras de arte. Inicialmente, foi aberto concurso em 1935 para eleger o grupo que se encarregaria do ante-projeto. Contudo, a proposta vencedora¹ não foi apoiada pelo grande grupo de intelectuais e artistas modernistas que assessoravam o ministro, levando Capanema a rejeitar o projeto. Lúcio Costa foi então eleito como encarregado da execução da sede do Ministério.

Sob o comando de Costa, foram chamados arquitetos que apresentaram ante-projetos modernistas no concurso supracitado, dentre os quais estavam: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer. Aconselhados por Le Corbusier – que inclusive viera ao Brasil durante o início das obras – os arquitetos seguiram as recomendações de utilizar materiais regionais, como o granito, recuperar os azulejos, uma herança do passado colonial português, valorizar as palmeiras imperiais e inserir painéis, feitos por um

1. A proposta que venceu o concurso foi apresentada por Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, ambos responsáveis pelo mais importante escritório de arquitetura no Rio de Janeiro da época. Cf. SEGAWA, H. *Arquiteturas do Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2010.

dos artistas mais próximos das temáticas nacionais: Cândido Portinari. Deste modo, estavam interligados os preceitos modernistas mais atuais, inspirados no grande expoente da arquitetura internacional, e certa

reflexão sobre a identidade do país, apoiada pelo governo de Getúlio Vargas. Tal entrelaçamento terá importância fundamental para os trabalhos erguidos anos depois, em São Paulo.

OS ANOS DE 1950: IDENTIDADE E MODERNIDADE NA CAPITAL

No domingo, 25 de maio de 1952, o jornal *Folha da Manhã* publicou uma pequena nota, com uma foto de Clóvis Graciano e seus filhos, em seu ateliê. O artigo fazia uma digressão pela vida do artista, salientando seu passado desvinculado das artes plásticas, citando seus empregos como pintor de vagões ferroviários e como fiscal federal, além de mencionar a participação de Graciano na Revolução Constitucionalista de 1932. No final, o repórter afirma que o artista “melhorou consideravelmente suas condições econômicas e mora num apartamento elegante”, onde trabalhava em seu próximo projeto, um mural para o prédio sede do jornal *O Estado de São Paulo*.

A notícia sobre o painel de Graciano na sede do jornal encerra a matéria, ao mesmo tempo em que nos remete

ao seu próprio título: “Clóvis, pintor da memória”. Todo o texto parece construir a imagem de um artista formado graças à sua luta pessoal, em um trajeto que não o poupou de trabalhos muito distantes de seu objetivo final, mas que o dotaram de certa consciência da vida e da realidade em São Paulo – consciência esta que é corroborada pela sua faceta politizada, expressa na sua participação na Revolução, em 1932.

Tal narrativa buscava aproximar, desta forma, o pintor da identidade e da memória paulista, colocando-o como um legítimo porta-voz desta memória, por meio de suas obras em geral, e em especial, de seus painéis. *Bandeirantes* [fig.01] foi entregue dois anos após ser noticiado pela reportagem supracitada. Pintado com óleo e cera, ganhou a parede interna do hall de entrada



Fig. 01. Clóvis Graciano, *Bandeirantes*, 1952/53, óleo e cera sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon.



Fig. 02. Emiliano Di Cavalcanti, *sem título (A imprensa)*, 1952, mosaico de pastilhas vítreas sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pilon.

do edifício sede d’*O Estado de São Paulo*, projetado pelo escritório do arquiteto francês Jacques Pilon, com colaboração de Adolf Franz Heep. O verso da parede que abriga o painel de Graciano expõe no exterior o painel de pastilhas vítreas *A imprensa*, de Emiliano Di Cavalcanti [fig.02].

A construção do edifício-sede durou de 1947 a 1951. Foi o primeiro em que Heep participou dentro do escritório de Pilon. Adolf Franz Heep se formou em Frankfurt, na Alemanha, e veio ao Brasil em 1947, momento em que a Europa do pós-guerra sofria escassez de trabalho. Neste mesmo ano, Heep começou seus trabalhos em parceria com Pilon, tendo o edifício-sede como uma de suas primeiras empreitadas. O projeto teve grande destaque na época, sobretudo, pela planta que soluciona de maneira satisfatória o terreno em “V” e pelos aspectos modernizantes, como os *brise-soleils*, instalados de maneira a imprimirem ritmo à fachada.

Os painéis, tanto de Graciano, mas em especial, o de Di Cavalcanti, se harmonizam de modo notável com a monumentalidade pretendida pelos arquitetos. O painel *A imprensa*, disposto como elemento central na principal fachada do edifício, explicita ao transeunte as funções do prédio que se levanta à sua frente. Apenas alguns anos após a inauguração do Ed. do *Estado de São Paulo*, em 1956, o artista Karl Plattner (1919-1989) corroborou

a recorrência deste gosto pela arte mural, ao entregar um painel sobre a imprensa no prédio das “Folhas” da Manhã e da Noite [fig.03].

Diferentemente do projeto conjunto de Heep, e Di Cavalcanti, o trabalho de Plattner foi uma encomenda posterior à construção do edifício, que já era sede do jornal desde 1950. A obra foi apresentada ao público em uma noite especial, acompanhada de uma exposição com outras obras do artista, a qual perdurou por pelo menos mais um mês. Embora Plattner apresente escolhas estéticas diversas às de Di Cavalcanti em *A imprensa*, percebemos uma mesma reflexão sobre certos personagens e seu papel na configuração da história e da identidade paulista.

Tanto em termos estéticos, como temáticos, a obra de Plattner nos remete ainda ao contato que muitos painéis de São Paulo estabeleceram com o muralismo mexicano e norte-americano. Ambos são anteriores em mais de uma década à produção paulista, e tiveram seu ápice vinculado a condições políticas muito diferentes das encontradas em São Paulo. Contudo, quando colocadas em diálogo com obras de artistas como os mexicanos Diego Rivera e Alfredo Siqueiros, ou ainda o norte-americano Thomas Hart Benton, podemos notar a recorrência de temas tais como os avanços tecnológicos e o nacionalismo, bem como a utilização de modelos pictóricos específicos, que definem, de certo modo, a pintura em grandes espaços.



Fig 03. Karl Plattner, *sem título*, 1956. Ed. sede da Folha de S. Paulo. (Higienópolis), arq.: Franz Heep. Revista Acrópole, 1958, p.507.

A parceria entre Franz Heep e Clóvis Graciano, iniciada no projeto d'O Estado de São Paulo se repetiu mais uma vez na decoração do hall de entrada do Edifício Lausanne, na Av. Higienópolis. Projeto de 1958, em parceria com os irmãos Helcer, da Construtora Auxiliar, o edifício apresenta uma entrada em rampa, que leva o transeunte da rua para o interior do prédio. Atualmente, como em muitos casos no bairro, esta passagem é intermediada por diferentes mecanismos de segurança, que impedem o acesso direto do passeio público para as áreas privadas. No projeto inicial, porém, o caminho do passante se dá sem rupturas: ao sair da movimentada avenida, adentra pela sinuosa rampa e chega ao edifício, erigido sob altos pilotis, com a visão dos grandes painéis de Graciano, a decorar o hall de entrada [fig.04].

A decoração está então a serviço da comunhão entre arte e arquitetura e estabelece com esta última uma aliança entre formas elevadas de arte e salienta os elementos de modernidade presentes no projeto arquitetônico. Outra importante parceria, que se repetiu ao longo da década de 1950 foi estabelecida entre Di Cavalcanti e Niemeyer. Os projetos em conjunto incluem os painéis de pastilha vítrica no Ed. Triângulo e Ed. Montreal, ambos na região central de São Paulo. O primeiro painel [fig.05], sem título, feito em 1955, possui uma temática ligada ao trabalho, exibindo formas que remetem a guindastes

e martelos, com figuras bem desenhadas, ainda que geometricamente sintetizadas.

No segundo painel [fig.06], inserido na entrada do Ed. Montreal, Di Cavalcanti aderiu à abstração, se afastando do que produziu no já visto edifício d'O Estado, e mesmo em projetos anteriores, como a parceria com Rino Levi, no Teatro Cultura Artística, de 1949. O Ed. Montreal, bem como muitos projetos de Niemeyer em São Paulo, foi uma encomenda do Banco Nacional Imobiliário e é, ao contrário do Triângulo, um prédio residencial. O projeto começa a ser executado em 1951, e o edifício é entregue em 1954, de modo a coincidir com as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Devido à intensa demanda de trabalho de Niemeyer neste período, o arquiteto decidiu abrir na cidade um escritório satélite, a ser administrado por uma equipe chefiada por Carlos Lemos.

Assim, Lemos ficou responsável por gerenciar os projetos executados, muitas vezes simultaneamente, na cidade. Niemeyer fiscalizava à distância as construções, vindo à capital esporadicamente para alguns estírios, em que cuidava, sobretudo, de questões administrativas junto à prefeitura. Pode-se afirmar, desta forma que boa parte das decisões práticas eram tomadas por Lemos, como ocorreu em uma das parcerias entre Niemeyer e outro renomado artista da época, Cândido Portinari, na Galeria Califórnia, centro de São Paulo.



Fig 04. Clóvis Graciano, *sem título*, 1957, óleo e cera sobre parede. Ed. Lausanne (Higienópolis), arq.: Franz Heep. Revista Acrópole, 1958, p.507.



Fig 05. Emiliano Di Cavalcanti, *sem título*, c. 1955. Edifício Triângulo (centro), arq.: O. Niemeyer. Foto da autora em 09/03/12.



Fig 06. Emiliano Di Cavalcanti, *sem título*, 1951-4. Ed. Montreal (Centro), arq.: O. Niemeyer. Foto acessada em 04/12, no site: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html>



Fig 07. Cândido Portinari, *sem título*, c.1954, mosaico de pastilhas vítricas sobre parede. Galeria Califórnia (centro), arq.: O. Niemeyer. Foto da autora em 09/03/12.

A Galeria Califórnia é um prédio comercial, projetado em 1951 e entregue em 1955 para sua inauguração, já com o painel abstrato de Portinari na entrada do que se supõe ter sido um auditório. O mosaico de pastilha de vidro ocupa quase toda a extensão da parede estrutural direita do edifício e exhibe, dentro de um gradil de linhas pretas, algumas manchas em tons de cinza e vermelho [fig.07].

Em setembro de 2011, algumas questões quanto à execução do painel foram levantadas por ocasião do seu restauro. Um desenho inédito encontrado pela pesquisadora Isabel Ruas, pertencente à coleção de Carlos Lemos, mostra que no projeto inicial de Portinari, o painel deveria ter um tema figurativo, representando o bandeirismo paulista. Não é possível ainda aferir em que momento o artista decide pela mudança temática, ou mesmo se esta mudança parte mesmo do artista, mas Noélia Coutinho, responsável pela área documental do Projeto Portinari, afirmou que em 1953, Portinari entregou ao escritório de Niemeyer o projeto final de um desenho abstrato, produzido a partir de estudos feitos durante os dois anos anteriores.

Segundo depoimento de Lemos, a construtora Companhia Nacional de Investimentos, responsável financeira do projeto, pressionava para que o artista entregasse seu projeto final, o que acarretou na mudança de tema por parte de Portinari. O que se sabe, também por meio da documentação levantada por ocasião do restauro do painel, é que mesmo os honorários do artista foram revistos e diminuídos ao final do processo. Por fim, em matéria publicada online no *Estado de São Paulo* em setembro de 2011, afirma-se que o projeto final de Portinari foi mais uma vez modificado, mas desta vez pelo próprio Carlos Lemos, embora a mesma reportagem cite ordens de Portinari para obediência estrita do desenho enviado por ele: "Portinari previu o painel de 6m de altura e 20m de largura com fundo branco e número maior de pastilhas vermelhas no canto superior esquerdo. O cinza-claro no qual o desenho está 'mergulhado' foi opção de Lemos"².

Algumas linhas abaixo, Lemos justifica sua decisão, explicando a escassez de pastilhas brancas no mercado, além da inexistência do vermelho pretendido pelo artista, sendo este substituído pelo atual tom de vinho.

2. O *Estado de S. Paulo* online, reportagem de Hugo Brandalise, 19/09/2011, acessada em 14/12/2011.

Não temos ainda subsídios para chegar a conclusões: o que podemos ressaltar são as vicissitudes que envolvem estes projetos abraçados em conjunto por arquitetos e artistas no período.

Tanto Niemeyer, no caso, representado por Lemos, como Portinari, eram pessoas renomadas à época da execução da Galeria Califórnia, o que pode ter suscitado disputas quanto à autonomia/autoridade de decisões concernentes à instalação e execução da obra. Além disso, algo particular à execução dos painéis inseridos em edifícios públicos ou privados parece ter se imposto como obstáculo nos diálogos deste projeto, a saber, murais são obras extensas, que, muitas vezes precisam seguir o ritmo da construção

do edifício, o qual nem sempre se harmoniza com o ritmo da criação artística.

É relativamente comum, como ocorreu com Portinari, que o artista não estivesse presente durante a execução de sua obra. Podemos aferir que uma parte significativa dos painéis, sobretudo os de pastilha vítrea, foi executada por profissionais da empresa que fabrica a pastilha. Muitas vezes, a própria empresa que recebia o trabalho do artista em pequena escala, era responsável por transferi-lo para a parede de instalação em uma escala maior. Atrelada à questão técnica – os painéis pintados requeriam a presença do artista senão em todas, ao menos em boa parte das etapas de execução – está, então, a dimensão de autoria.

A CONSOLIDAÇÃO DOS PAINÉIS EM 1960

Outra questão, esta ligada à gênese da obra de Portinari, é trazida pela documentação da época, referida acima: o artista oscila entre um painel figurativo e um abstrato, explicitando o embate entre abstracionismo e figurativismo, algo que não era exclusivo a este pintor, mas um debate muito recorrente na época.

A oposição entre os partidários do abstracionismo e aqueles que preferem o figurativismo é longa e complexa, suscitada, entre outras coisas, por exposições e premiações, como a de Max Bill, com sua obra *Unidade Tripartida*, na I Bienal, em 1951. No tocante aos painéis e murais, as aparições de formas abstratas na década de 1950 são tímidas, se



Fig 08. Bramante Buffoni, *sem título*, s.d., mosaico de pastilha sobre parede. Ed. Nobel (Higienópolis), arq. resp.: Ermanno Siffredi. Fotos da autora em 16/03/2012, vista da Av. Higienópolis.

restringindo a obras como a de Antonio Bandeira, no Instituto dos Arquitetos Brasileiros (1952), o já citado painel de Di Cavalcanti, no Edifício Montreal, e ainda o próprio painel do Portinari na Galeria Califórnia.

Na primeira metade da década de 1960, os painéis abstratos e geométricos ganharam importantes adeptos, como o artista italiano Bramante Buffoni, o alemão Heinz Kuhn (1908-1987) e Antonio Maluf (1926-2005). Buffoni trabalhou em dois grandes projetos no início dos anos de 1960, ambos encabeçados pelo arquiteto Ermanno Siffredi. Os painéis foram pensados não apenas restritos a uma parte do edifício – como visto nos exemplos da década de 1950, em que as obras estavam, em geral, no hall de entrada, ou mesmo na parte inferior da fachada – mas distribuindo-se pela fachada inteira da construção, em lugar de onde estaria apenas o revestimento comum.

Para o Ed. Nobel, situado a poucos metros do Ed. Lausanne, na Avenida Higienópolis, Buffoni montou um grande painel de frente à entrada dos passantes, ao final das escadas de acesso ao edifício, em que incorporou elementos já utilizados por ele anteriormente, por ocasião de trabalhos produzidos para um

cartaz comercial da Pirelli, tais como pássaros, peixes e árvores, figuras estilizadas ao gosto da época [Fig.08]. Além do painel frontal, Buffoni criou padrões geométricos espalhados por toda a fachada, estabelecendo uma quebra rítmica na caixilharia, e ainda dialogando com a geometria do painel no andar térreo [fig.09].

Não é possível deixar de notar a semelhança do painel de Buffoni e dos projetos paisagísticos de Roberto Burle Marx, muito requisitados na época, para integrarem-se às construções modernistas. Burle Marx também produziu alguns painéis importantes, tais como, em São Paulo, o painel do Ed. Prudência (1944 – data do projeto do edifício), em parceria com Rino Levi, e a apenas alguns metros do painel de Buffoni, na Av. Higienópolis; e no Rio de Janeiro, a residência de Walter Moreira Salles, em parceria com Olavo Redig de Campos.

Seguindo um plano semelhante, Buffoni participou de outro projeto no centro de São Paulo, para uma galeria a poucos metros do Teatro Municipal, com lojas e restaurantes, à moda do que ficaria comum no centro de São Paulo na época. Tal como em



Fig 09. Bramante Buffoni, *sem título*, s.d., mosaico de pastilha sobre parede. Ed. Nobel (Higienópolis), arq. resp.: Ermanno Siffredi. Fotos da autora em 16/03/2012, vista da Av. Higienópolis.



Fig 10. Bramante Buffoni, *sem título*, 1962, mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, centro, arquitetos Ermanno Siffredi e Maria Barelli.

Higienópolis, a Galeria possui a fachada frontal integralmente decorada com pastilhas cerâmicas coloridas em tons de azul, vermelho, amarelo e verde. Nas altas empenas laterais, o artista usou novamente padrões geométricos, criando o efeito de grandes portões ornamentados, que emolduram a Galeria e se abrem ao passante, a convidá-lo para que adentre [fig. 10].

Ainda no centro da cidade, contemporâneo ao trabalho de Buffoni, Antonio Maluf finalizou em 1964 o projeto em conjunto com Lauro Costa Lima, para o Ed. Vila Normanda, um conjunto comercial de três torres. Encontramos tanto em Buffoni, como em Maluf, a mesma preocupação com os elementos constitutivos da fachada, pensada integralmente como suporte para a obra de arte. Maluf preencheu toda extensão

frontal do prédio, as entradas das garagens e a sobreloja, incluindo as áreas internas do andar de acesso do edifício [fig. 11]. Antonio Maluf tem uma formação em engenharia civil apenas iniciada, mas deixada no começo da década de 1950, quando o artista ingressou no curso do recém-criado Instituto de Arte Contemporânea, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Desde então, Maluf passou a trabalhar com a produção de tecidos artesanais, de mobiliário, além do design industrial, publicidade e com a própria arquitetura, expressando um ponto essencial para a compreensão do muralismo em São Paulo, numa escala mais ampla: a convergência das artes e a educação do gosto, de acordo com o pensamento modernista em São Paulo dentre as décadas de 1950 e 1960.



Fig 11. Antonio Maluf, *Sem título*, 1964. Ed. Vila Normanda (centro), arq.: Lauro Costa Lima.

CONVERGÊNCIA DAS ARTES E EDUCAÇÃO DO GOSTO

A convergência entre artes plásticas e arquitetura, como explicitado, tem importantes projetos concretizados mais sistematicamente nas décadas de 1950 e 1960, momento em que se consolidou, no Brasil, a ideia de uma utopia moderna de estetização do cotidiano. Embora o conceito de embelezamento do cotidiano, algo que traga para os elementos mais ordinários o estatuto de arte, seja tributário de Ruskin e Morris, e do *Arts and Crafts*, pensado na segunda metade do século XIX, e revisitado pela Bauhaus, no início do século XX, em São Paulo, temos uma apropriação destes conceitos, gerando uma pragmática específica, no contexto do modernismo paulista. Parte desta prática é formada por uma sistemática educação dos gostos, veiculada nos periódicos, na publicidade, e também, em certa medida, ratificada pela integração dos painéis nos ambientes mais acessíveis ao olhar.

Em seu livro *Arquiteturas do Brasil*, Hugo Segawa, resume apropriadamente: “Ao vislumbrar no movimento moderno da arquitetura dos anos de 1920 (...) uma utopia de concepções socializantes, com propostas por uma sociedade igualitária e justa, servindo ao ‘total da humanidade’ sob a égide da industrialização, essa arquitetura moderna, em seu desenvolvimento, afigurar-se-ia como um caminho redentor para a sociedade como um todo. A arquitetura moderna, então, (...), não seria mais um estilo, mas uma causa. (SEGAWA, 2010: 146)” (grifo da autora)

O ideal de uma comunidade harmônica, na época, passava pelo que Segawa chamou de “utopia de concepções socializantes”, e tem na figura do arquiteto o principal articulador. Cabe a ele a importante função social de projetar para a cidade edifícios que contribuam para uma sociedade mais igualitária e justa. A arquitetura reivindicava então sua “causa”.

Mais do que um objetivo panfletário, a responsabilidade social dos artistas, de um modo geral, já vinha sendo debatida desde a década de 1930, e era bandeira publicamente defendida na arquitetura por Niemeyer, para citar o exemplo mais conhecido. Ampliada pela ideia de uma arte que perpassasse os objetos do cotidiano, o projeto de uma civilização utópica, previa a democratização do moderno, repen-

sando de maneira integral todos os objetos que circundam a vida do homem, desde os seus móveis até os hospitais, escolas, etc.

Dentro desta lógica, o painel, como obra decorativa, integrou-se com naturalidade aos projetos arquitetônicos. Embora a condenação do ornamento continuasse a existir dentro do projeto modernista, ela não se aplicava aos murais, uma vez que estes eram dotados de uma clara função dentro do projeto. A diferença entre o elemento puramente decorativo e os painéis construídos em São Paulo estava claramente definida para os personagens da época: tratava-se de uma atualização do gosto, de uma concessão autorizada.

Para compreender esta concessão, precisamos então enxergar o muralismo enquadrado em um programa moderno mais amplo. Como exposto acima, é notável que as ideias ligadas a este programa chegaram ao Brasil por muitos caminhos. Como um programa que foi sistematizado no período, com exemplos bastante numerosos, podemos apreender que esta agenda foi eficientemente posta em prática por alguns artistas e arquitetos paulistanos no recorte temporal proposto neste projeto.

Esta agenda foi expressa como uma sucessão de importantes ações. Primeiramente existe um esforço de organização. Os artistas se associam e se reúnem para debater e criar diretrizes para esta “nova estética”, para esta “vanguarda”. Depois, as associações mais informais buscam sua faceta institucional, e aos poucos vão se delineando espaços onde a nova arte e o novo gosto devem ter lugar: as bienais, os museus, os institutos e as exposições individuais ganham volume em finais da década de 1940 e início dos anos de 1950.

Simultaneamente a esta emancipação das pequenas iniciativas em espaços mais estruturados, tem-se a consolidação de uma espécie de cartilha de como se gostar desta arte, do que apreciar e do que se deve manter distância. Esta educação dos gostos, da visualidade, está vinculada aos grupos específicos de artistas, arquitetos e frequentadores que davam sustentação, inclusive financeira, a este projeto. Os murais então espelham esta necessidade de educar,

traduzir e apresentar os rumos estéticos aceitáveis e louváveis, porque intimamente ligados ao programa modernista paulista.

Nesta lógica, se encaixam as decorações de hospitais, igrejas, bancos, clubes e indústrias, bem como a decoração de residências de boa parte das famílias de

grandes nomes de São Paulo, como os Lunardelli, que encomendaram trabalhos a Portinari, Clóvis Graciano e Fulvio Pennacchi. Todas estas produções podem ser compreendidas sob o prisma da convergência das artes e da educação dos gostos, que, por sua vez, são dois pilares fundamentais do projeto modernista paulista entre as décadas de 1950 e 1960.

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, Carmem. *Um ícone reaproveitado: o Hotel Jaraguá em São Paulo*. São Paulo, dissertação de mestrado, Universidade Mackenzie, 1999.

ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. *Catálogo de painéis e murais da cidade de São Paulo: espaços públicos e semi-públicos*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, 1989.

BARBOSA, Marcelo C.. *A obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP, São Paulo, 2002.

BOTLEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*. Barcelona Editorial Gustavo Gili, 1996.

CAMPOS, Maria C. A.. *Memória Urbana: mural moderno em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, FAU/USP, 2001.

COELHO, Isabel Ruas. *Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista – 1945-1964*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

LEAL, Daniela Viana. *Oscar Niemeyer e o mercado imobiliário de São Paulo na década de 1950: o escritório satélite sob direção do arquiteto Carlos Lemos e os edifícios encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LÉGER, F. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989 (3.ª edição).

SANTIAGO, Stella E. M. *Antonio Maluf: arte concreta na arquitetura moderna paulista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, USP, 2009.

SEGAWA, H. *Arquiteturas do Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2010.