

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP:

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA
“NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX”
COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM
COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

ANA GONÇALVES MAGALHÃES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Professora Livre-docente e Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2291-428X>

E-mail: amagalhaes@usp.br

PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO, VITÓRIA, ESPÍRITO SANTO, BRASIL

Professora doutora do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade
Federal do Espírito Santo (DTAM-UFES).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8244-1357>

E-mail: patyfreitas@gmail.com

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,
SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL

Pós-doutoranda no MAC-USP. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de São Paulo (Fapesp: 2019/16810-8).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>

E-mail: renatarocco78@gmail.com

GUSTAVO BROGNARA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BRASIL

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Museologia
(PPGMus-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8557-6903>

E-mail: gustavo.brognara@gmail.com

(continua...)

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP:

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA
“NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX”
COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM
COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

(continuação)

ANDREA AUGUSTO RONQUI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Doutoranda na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6496-7315>

E-mail: andrearonqui@usp.br

MARIANA LEÃO SILVA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5156-0863>

E-mail: mari.leao.silva@gmail.com

RACHEL VALLEGO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Doutora pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7974-3426>

E-mail: rachelvallego@gmail.com

VICTOR TUON MURARI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BRASIL

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>

E-mail: victortmurari@usp.br

BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5470-6189>

E-mail: brenomf@usp.br

(continua...)

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP:

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA
“NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX”
COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM
COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

(continuação)

JULIANA CAFFÉ, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8780-0809>

E-mail: jucaffe@usp.br

MILENA DE SALLES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Mestranda pela Faculdade de Artes e Ciências Humanas da Université Grenoble Alpes
(França) e mestra pelo PPGMus-USP.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0864-0590>

E-mail: milenamdesalles@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p167-195>

RECEBIDO

17/07/2020

APROVADO

11/04/2022

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP: A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA “NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX” COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

ANA GONÇALVES MAGALHÃES, PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, GUSTAVO BROGNARA, ANDREA AUGUSTO RONQUI, MARIANA LEÃO SILVA, RACHEL VALLEGO, VICTOR TUON MURARI, BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, JULIANA CAFFÉ, MILENA DE SALLES

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar os processos de pesquisa, curadoria e reflexões do grupo “Narrativas da Arte do século XX” – coordenado pela Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães – que geraram a mostra *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960*, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre agosto de 2021 e julho de 2022. O artigo se divide em duas partes: na primeira, todas as etapas do processo são descritas, desde o nascimento da ideia da exposição até seu desenvolvimento e quais agentes e em quais momentos foram envolvidos – pesquisadores internos e externos ao MAC-USP, outras áreas do museu, instituições e colecionadores particulares; na segunda parte são apresentados os textos que foram desenvolvidos para a exposição, ou seja, fruto da investigação apresentada na primeira parte.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria museológica, Arte moderna, Museus de arte, Museus universitários.

**REVALUATING THE APPLIED ARTS COLLECTION AT
MAC-USP: EXPERIENCE OF THE RESEARCH GROUP
“NARRATIVES OF 20TH CENTURY ART” WITH THE
EXHIBITION “*PROJECTS FOR A MODERN DAILY LIFE
IN BRAZIL, 1920-1960*”**

ANA GONÇALVES MAGALHÃES, PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, RENATA DIAS FERRARETTO MOURA
ROCCO, GUSTAVO BROGNARA, ANDREA AUGUSTO RONQUI, MARIANA LEÃO SILVA, RACHEL VALLEGO,
VICTOR TUON MURARI, BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, JULIANA CAFFÉ, MILENA DE SALLES

ABSTRACT

This paper presents the processes of research, curatorship and reflection of the group “Narratives of 20th century Art,” coordinated by Professor Ana Gonçalves Magalhães (PhD), which created the exhibition “Projects for a modern daily life in Brazil, 1920-1960,” to be inaugurated at the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo (MAC-USP) between August 2021 and July 2022. The text consists of two parts: the first describes all the stages of the process, from inception to development of the exhibition, and which agents were involved and at what moments—internal and external researchers at MAC-USP, other museum areas, institutions and private collectors. The second part presents the texts developed for the exhibition, that is, the fruit of the research presented in the first part.

KEYWORDS

Museological curation, Modern art, Art museums, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Coordenado por Ana Gonçalves Magalhães, o grupo de pesquisa “Narrativas da Arte do século XX” é composto por alunos de iniciação científica, pós-graduação e pós-doutorandos dos Programas Interunidades em Estética e História da Arte e em Museologia da Universidade de São Paulo (USP). O grupo se reúne regularmente há quatro anos para discutir textos e questões ligados à Arte Moderna no Brasil e no exterior, compartilhar os resultados das pesquisas individuais em torno do acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e discutir as narrativas construídas sobre Arte Moderna ao longo do século XX.

Desde 2018, o grupo tem trabalhado com um conjunto de obras identificadas com o que se denomina artes aplicadas¹, como parte de um projeto para a exposição *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960*. A mostra apresenta produções representativas da circulação da linguagem moderna no Brasil, sobretudo no ambiente urbano da primeira metade do século XX, permitindo-nos observar os processos de sua inserção no cotidiano. São principalmente de projetos para ilustração, cartazes e capas de revistas; estudos para murais decorativos e desenhos de cenários e figurinos para peças de teatro e balé².

Tais obras ainda não haviam sido investigadas em profundidade como conjunto, apenas expostas e discutidas separadamente ou como parte secundária da produção de determinados artistas. Tratava-se, portanto, de um conjunto com potencial de novas leituras, para além das tradicionais narrativas, sempre muito centradas nos suportes da pintura e da escultura.

Essas peças chegaram ao MAC-USP por duas vias: doação feita por artistas diretamente ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP),

1. A terminologia adotada será discutida no texto a seguir. Participaram desta pesquisa, além dos autores: Fernanda Tang (iniciação científica), Marina Barzon (doutorado) e Regina Teixeira de Barros (doutorado), sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães.

2. Do acervo do museu, 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. A estes desenhos correspondem produções diversas como revistas, livros, peças de vestuário e mobiliário – hoje parte de coleções públicas e privadas –, que também são parcialmente apresentadas nesta exposição.

como Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)³; e as atividades de seu primeiro diretor, o historiador da arte Walter Zanini (1925-2013), que foi responsável pela aquisição de obras, bem como pela intermediação de doações de outros artistas – como as de Flávio de Carvalho (1899-1973). Zanini estava atento aos debates e iniciativas da década anterior, como as mostras específicas dentro da Bienal de São Paulo e atividades em outros museus, como o Museu de Arte de São Paulo (Masp)⁴.

As primeiras atividades para o projeto desta exposição datam dos anos de 2013 e 2014, em função do interesse de Ana Magalhães no âmbito de sua pesquisa e da orientação de iniciação científica de Maria Beatriz da Rocha Frota de Camargo (FAU USP), sobre as artes aplicadas no acervo do MAC-USP. Entre 2017 e 2018, esse levantamento foi revisitado dentro das atividades ligadas ao projeto temático Fapesp “Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento”⁵, e dos aportes trazidos pela pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no MAC-USP por Patrícia Freitas⁶.

O trabalho do grupo nestes últimos dois anos pode ser dividido em cinco etapas: leitura e debate das principais referências bibliográficas sobre as chamadas artes aplicadas; visita e avaliação das obras selecionadas na reserva técnica e galerias de exposição do MAC-USP; produção de conteúdo textual sobre as obras e temas da exposição; estudo do espaço expositivo e montagem da exposição.

2 ETAPAS DO PROCESSO CURATORIAL

No início de 2018, as primeiras atividades do grupo foram a leitura e discussão de textos que constituíam um arcabouço teórico para o tema.

3. Usamos a expressão “antigo MAM-SP” em referência ao Museu de Arte Moderna de São Paulo até o ano de 1962, quando seu acervo foi transferido para a Universidade de São Paulo (USP), que criou o MAC-USP no ano seguinte para recebê-lo. Faz parte da transferência a doação de 564 obras sobre papel que Di Cavalcanti fez ao antigo MAM-SP em 1952.

4. No Masp, destaca-se a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em 1951, como explica Ethel Leon em: *Design em exposição: o design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1978)*, na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002). Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

5. Do qual o MAC-USP participa com os museus estatutários da USP – Museu Paulista, Museu de Arqueologia e Etnologia e Museu de Zoologia – e com o Núcleo de Apoio à Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico, com financiamento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo número 2017/07366-1.

6. Projeto financiado pela Fapesp, processo número 2017/11221-9, vinculado ao projeto temático supracitado.

Como parte deste programa de estudos, o grupo recebeu a pesquisadora Ethel Leon, especialista em história do *design*, que ministrou a palestra “Terminologia das artes aplicadas, artes decorativas, *design*”. Além disso, os pesquisadores fizeram duas visitas de campo: a primeira à exposição *História e memória do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*, com curadoria de Denise Mattar; e a segunda aos murais modernos no centro da cidade, guiada pela pesquisadora Patrícia Freitas.

Na etapa seguinte, junto à Seção de Catalogação do MAC-USP⁷, o grupo partiu para a avaliação das obras do levantamento inicial, composto por oito artistas e cento e três obras. Divididos em cinco subgrupos, os pesquisadores visitaram a reserva técnica do Museu, acompanhados por membros da Divisão Técnico Científica de Acervo. Essa etapa foi fundamental pois permitiu ao grupo analisar tanto as condições de materialidade das obras (estado de conservação, tamanho, técnica e meio), como a coesão do conjunto selecionado previamente. Ainda como parte dessa etapa, os pesquisadores trabalharam com o Arquivo Histórico do Museu, acessando os dossiês existentes sobre os artistas e obras. Nesse sentido, a pesquisa se expandiu também para outros arquivos, da USP e externos⁸.

Este estágio da pesquisa ampliou o escopo de entendimento das obras do acervo do MAC-USP e permitiu mapear sua relação com outros acervos. Desse mapeamento, surgiram indicações de empréstimos de obras que poderiam iluminar a coleção, como o conjunto de obras da coleção de Fulvia e Adolpho Leirner, referência em sua tipologia no meio artístico brasileiro.

A partir do segundo semestre de 2019, o grupo se dedicou à etapa de produção textual com os resultados de pesquisa, análises das obras, temas da exposição e revisão historiográfica. Alguns dos textos gerais apresentados na segunda parte deste artigo têm como objetivo introduzir o leitor ao conteúdo da exposição, contemplando os desafios de tratar deste conjunto de obras em sua especificidade e salientando os resultados inéditos do grupo de pesquisa.

7. Agradecemos aos documentalistas da Seção de Catalogação do MAC-USP e do Arquivo Histórico do Museu, ambos da Divisão Técnico-científica de Acervo.

8. Os arquivos acessados foram: seção de documentação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), acervo bibliográfico e documental da FAU/USP, Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, hemeroteca da Biblioteca Nacional, acervo histórico do Theatro Municipal de São Paulo e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

3 PRODUÇÃO TEXTUAL: 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 descrevê-las. A questão, que pode se apresentar 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”⁹.

Neste sentido, a mostra propõe uma nova abordagem para obras e artistas já conhecidos da historiografia do modernismo no Brasil, sendo Di Cavalcanti talvez o exemplo mais evidente. Seus desenhos já foram expostos 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 dessa produção para a efetivação de um projeto de modernidade.

A palavra “projeto” vem, então, na esteira desse exercício de ressignificação. Ela remete, no contexto desta mostra, a um sentido duplo. De um lado, evidencia a materialidade das obras expostas, revelando aspectos processuais e experimentais, de outro modo, evoca o entendimento de como a atuação dos artistas no Brasil dialogava com um cenário internacional de concepção de uma sociedade moderna pós-revolução industrial.

O primeiro destes aspectos pode ser exemplificado pelos desenhos para murais que apresentam o reticulado usado para instalação de pastilhas

9. Durante parte dos séculos 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 que se denomina estudos visuais, esta terminologia ainda esbarra em uma definição negativa. Como se observa nas entradas destes termos no dicionário de arte Oxford, o sentido de artes aplicadas está diretamente relacionado àquilo que não é considerado como parte das Belas Artes, afirmando com ambiguidade e amplitude demasiada aquilo que poderia ser considerado dentro da definição do termo: “artes aplicadas – termo que descreve 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, Ian; OSBORNE, Harold. *The Oxford Dictionary of Art*. New York: Oxford University Press, 1994 (tradução nossa).

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 propositivos deste 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 do conjunto, analisando-as a partir das relações que guardam entre si e com a cultura e sociedade em que se inseriram. Não estamos, portanto, almejando narrar a história da existência única dessas obras no tempo e espaço. Certamente, nos importam as transformações de sua estrutura física e as possíveis mudanças de proprietários, mas nos interessam particularmente suas reverberações, percursos, permanências e desaparecimentos.

A esse respeito, podemos tomar como exemplo os desenhos para figurino e cenário do balé *A cangaceira*, de Flávio de Carvalho. A obra tem uma primeira existência como desenho em papel. Quando o balé foi apresentado, passou a existir como vestimenta ou cenografia e, por fim, podem ser associados às reproduções fotográficas da apresentação do mesmo balé, publicadas nos periódicos da época¹⁰. Todas essas possibilidades de existência só podem ser consideradas 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 (1892-1940) escreveu em seu célebre ensaio *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* (BENJAMIN, 2017, p. 15):

Pode-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.

10. Não existem registros da apresentação do balé *A Cangaceira* em São Paulo, no entanto, diversos artigos críticos foram encontrados em periódicos paulistanos. Já os figurinos em si foram expostos apenas alguns anos após sua produção no antigo 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 (1995) descreveu em seu livro *A era dos extremos*, “a revolução nas comunicações levou seus produtos muito além de seus ambientes originais” (p. 196). Essas condições foram certamente favoráveis à circulação do desenho moderno e à divulgação de um determinado modelo de modernidade.

No outro sentido suscitado pelo título da mostra está a ideia da construção de uma nova sociedade a partir da concepção de um projeto moderno particular. As premissas iniciais formuladas a esse respeito podem ser rastreadas até o pensamento de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), na Inglaterra vitoriana de meados do século XIX. Seus escritos fundamentam aquilo que é entendido, de modo geral, como as bases para o desenvolvimento do desenho moderno.

A linha que liga Morris ao desenvolvimento do que conhecemos como *design* moderno é amplamente aceita na historiografia 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 deveria colaborar 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 qualificação do objeto industrial, foram gradativamente dando lugar à defesa da “beleza inerente à máquina” e dos princípios do que se conheceu como arte industrial (PEVSNER, 2002).

Neste campo, destacam-se os trabalhos desenvolvidos 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 Estados Unidos (SCHWARTZ, 1996).

Em 1919, um dos antigos membros da Werkbund, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969), 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 (ARGAN, 2005; DROSTE, 1994). O modelo estabelecido pela Bauhaus pautou um conjunto de iniciativas semelhantes no continente americano, como a Black Mountain College, fundada em 1946 nos Estados Unidos. Participaram desta escola diversos professores e alunos vindos da Bauhaus, que havia encerrado suas atividades em 1933.

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. Após a Revolução de 1917, diversas escolas foram criadas pelo Estado soviético em substituição às escolas de arte pré-existentes, como os Estúdios Livres de Arte do Estado (SVOMAS) – instalados em 1918, voltavam-se à inovação artística e à formação do operariado, sobretudo nos ateliês de artes aplicadas – e o Ateliê Superior Estatal Técnico Artístico (VKhUTEMAS) – criado em 1920 para a formação de profissionais da produção e ensino das artes industriais (MIGUEL, 2006).

Em São Paulo, os projetos para a modernização do ensino das artes foram também mediados por diversas questões políticas, sociais e econômicas ao longo do século XX. As iniciativas de associar as linguagens artísticas aos objetos de produção em massa se deram de modo heterogêneo, resultando sobretudo em esforços pontuais. Ainda que nosso conhecimento sobre essa produção necessite aprofundamento, a permeabilidade dessas experiências na cultura brasileira é patente.

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 (1873) tinha como base as experiências europeias vinculadas ao movimento do Arts and Crafts e formava artistas para trabalharem com pintura e escultura decorativas na capital paulista (BELLUZZO, 1988). Na década de 1950, a aproximação entre artistas e industriais se tornou a principal

premissa do então diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, e da arquiteta Lina Bo Bardi para a criação do Instituto de Arte Contemporânea (1951-1954). Essa escola, de estrutura semelhante aos modelos da Bauhaus e da Black Mountain College, oferecia a um grupo seleto de alunos uma ideia ampla de desenho industrial moderno (CARA, 2013; LEON, 2014). 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.

Nos projetos aqui retomados, observa-se, de modo geral, a relevância atribuída à reformulação do ensino de arte e a 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 “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 o desenho moderno à produção industrial, e ambos do grande público (ALMEIDA, 1976; AMARAL, 2008; DUNCAN, 2009).

Entre 1850 e 1950, diversos termos foram cunhados, estudados e divulgados (com propósitos positivos e negativos) para definir os 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 a mostra do MAC-USP, problematizamos simplificações e restrições que acompanharam o uso deste conceito, para dar conta da complexidade do acervo do museu e das questões suscitadas por ele.

3.1 O cotidiano em exposição

Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960, assim como outras exposições elaboradas no MAC-USP, beneficia-se do espaço aberto ao debate crítico propiciado pelas condições deste museu de se voltar para a pesquisa e dar a ela acesso público. Assim, propusemo-nos a confrontar a

problemática que envolvia trazer para o espaço expositivo obras que foram criadas para estarem em circulação nas mais variadas esferas do cotidiano.

Essa ação atribui a essas obras um conjunto de significados específicos, pré-estabelecidos *a priori* que correspondem às estratégias e símbolos pertencentes a um espaço configurado a partir dos modelos de museu de arte. Neste sentido, esta exposição nos dá a oportunidade de pensar não somente as soluções para expor essas obras, mas também de buscar uma compreensão mais precisa do seu lugar no próprio acervo do MAC-USP¹¹.

A musealização e exposição de objetos do cotidiano neste contexto tem início em meados do século XIX, quando surgiram museus especializados nas chamadas artes aplicadas e decorativas, a exemplo do *Victoria & Albert Museum*. Embora estes acervos tenham se separado das coleções de ciências naturais ao final do século, o modelo para a catalogação e exposição se manteve o do museu enciclopédico iluminista (JAMES, 1998)¹².

Prevalciam nessa tipologia de museu abordagens voltadas para o campo da cultura material, tratando essa produção a partir de um interesse arqueológico. É apenas na virada para o século XX, com estudos como o do historiador da arte Alois Riegl (1858-1905), que são valorizadas características artísticas dentro desses conjuntos¹³. 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. Esta 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 moderna.

11. Debateu-se, por exemplo, as possibilidades de expografia das obras, problematizando as soluções mais utilizadas para pintura e escultura.

12. O Victoria and Albert Museum (V&A, inicialmente designado South Kensington Museum) foi fundado em Londres, em 1857, para abrigar o conjunto de objetos expostos na *I Exposição Universal* (1851). Neste núcleo inicial, agrupavam-se de maneira indistinta peças de mobiliário, pinturas, plantas e outros objetos categorizados e exibidos como 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 V&A sua coleção permanente. Outros museus que formaram suas coleções de artes aplicadas entre os séculos XIX e XX foram: Museum für angewandte Kunst (Museu de Artes Aplicadas), fundado em Viena em 1864; Metropolitan Museum of Art (Museu Metropolitano de Arte) de Nova York, de 1870, e o Musée des Arts Décoratifs (Museu de Artes Decorativas) de Paris, inaugurado em 1905 pelos membros da União das Artes Decorativas.

13. Veja-se: Alois Riegl, *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].

Para a Arte Moderna, essa aproximação 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. Assim, esta premissa contaminou experiências que vão desde o ato provocativo de Édouard Manet em retratar mulheres comuns – considerado um marco importante para o despontar do modernismo – até Marcel Duchamp que, em seus *ready mades* não representava os objetos no seu contexto de uso cotidiano, mas os apresentava diretamente ao público (BÜRGER, 2008).

Em seu processo de institucionalização e inserção no espaço expositivo, a arte moderna necessariamente sacrificou uma ou mais dimensões de sua conectividade com o cotidiano. Esta questão é sem dúvida relevante para o museu de arte moderna, que em algumas ocasiões demonstrou estar consciente desse cisma, como no caso exemplar da exposição *Modern Art in Your Life* do *Museum of Modern Art* (Museu de Arte Moderna – MoMA), de Nova Iorque.

Aberta em 1949, a mostra organizada pelo artista e diretor do Museu, René d’Harnoncourt (1901-1968), abordava as relações entre a arte moderna (leia-se pintura e escultura) e as chamadas “artes aplicadas”. Desse modo, foi proposto um diálogo direto entre o desenho de artistas como Piet Mondrian, Paul Klee e Pablo Picasso e os mais diversos objetos de uso, como 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 desta linguagem como uma parte intrínseca do viver moderno (D’HARNONCOURT, 1949).

O espaço expositivo da mostra *Modern Art in your life* se dividiu em seis setores amplos, nomeados com termos como “forma abstrata geométrica”, “cubismo” e “futurismo”, e dentro deles foram criados subgrupos como “pintura e escultura”, “arquitetura e interiores” e “tipografia”.

Enquanto a nomenclatura dos subgrupos referia-se à inserção dos objetos no cotidiano, os termos utilizados nos setores amplos remetiam-se claramente aos movimentos consolidados na história da Arte Moderna. Este tipo de apresentação demonstra a complexidade dos significados envolvidos na exposição de objetos utilitários no museu de arte moderna.

Neste sentido, parte do desafio da mostra do MAC-USP é justamente trabalhar com esse acervo a contrapelo, problematizando não apenas a

forma como foi construído o conhecimento intelectual sobre essas obras, mas também como se deram as estratégias de exposição e tráfego delas dentro do espaço do museu. Não podemos – e nem desejamos – negar as implicações envolvidas na exposição de objetos do cotidiano como arte, mas talvez possamos utilizá-las como ponto de partida.

3.2 Projetos modernos no acervo do MAC-USP

A incorporação de vários dos projetos e obras do acervo do MAC-USP se deu no âmbito de uma reavaliação da história da arte moderna no Brasil, levada a cabo por Walter Zanini. Esses objetos estiveram presentes em exposições que Zanini organizou entre 1968 e 1977, que se dedicaram a rever alguns personagens importantes do Modernismo no Brasil, que não pareciam se vincular às correntes artísticas mais estudadas naquele contexto. Além disso, à exceção de Di Cavalcanti e de Flávio de Carvalho, esse colecionismo modernista que Zanini implantou 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, indústria e a emergência do desenho industrial. Além disso, na celebração do cinquentenário da Semana de 1922, em 1972, espólios importantes de artistas que haviam trabalhado em outros meios emergiram e propiciaram interações entre arte, indústria e meios de comunicação¹⁴. Zanini talvez tenha encontrado nesse momento a ocasião para reavaliar a produção, de um lado, do Grupo Santa Helena, 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 (1895-1967) em 1968, de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) em 1971, de Flávio de Carvalho em 1973, e de Mário Zanini (1907-1971) em 1976, estabeleceram um programa de aquisição de novas obras, com um foco

14. Assinale-se aqui o modo como o Masp, por exemplo, reabilitou na grande exposição em torno da Semana de 1922 os objetos ligados ao desenho industrial, à decoração, à moda, às artes do espetáculo, à gráfica e outros (BARDI, 1972).

significativo na produção desses artistas para os meios de comunicação, as artes do espetáculo e a decoração. Estas aquisições transformaram o acervo do MAC-USP em um campo fértil para novas análises, o que nos permitiu problematizar os modos de narrativa da arte moderna no Brasil.

Foi no MAC-USP que Gomide e Rego Monteiro tiveram suas primeiras grandes retrospectivas em um museu brasileiro. Delas resultaram incorporações de projetos importantes desses artistas na chave de leitura aqui proposta. No caso de Gomide, trata-se de um conjunto de 18 estudos de estampa da década de 1920 que integraram a exposição de 1968, adquiridos por Zanini para o museu. Já no caso de Rego Monteiro, Zanini dedicou boa parte de sua vida a estudar e catalogar a obra do artista. A mostra de 1971 também resultou na incorporação das aquarelas indianistas concebidas em 1921 – e que se desdobraram na publicação *Légendes, croyances et talismans de indiens de l'Amazonie* (1923), cujo original a ser exibido foi adquirido durante a pesquisa realizada para nossa exposição.

Outro tema de pesquisa iniciado por Zanini diz respeito ao supracitado Grupo Santa Helena e seu desdobramento na Osirarte, inicialmente organizada por Paulo Rossi Osir (1890-1959). Os artistas aqui envolvidos estão de algum modo ligados à história institucional do MAC-USP. No caso de Rossi Osir, a biblioteca do museu foi fundada a partir da aquisição de sua biblioteca pessoal em 1966. Além disso, obras de artistas como Mário Zanini e Fulvio Pennacchi (1905-1992) foram objetos de grandes doações para o museu, respectivamente em 1975 e 1976. Nas duas doações, observamos conjuntos relevantes de projetos que os dois artistas desenvolveram para a decoração e realização de murais – alguns, como a exposição demonstrará, ligados à fabricação de azulejos na Osirarte.

Enfim, a importância dada às artes aplicadas e ao desenho industrial para outra compreensão 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* (1983), tentativa de um primeiro grande manual de história da arte no Brasil, de grande divulgação. O aspecto mais importante dessa empreitada talvez seja o fato dele ter abordado o fenômeno artístico no Brasil num campo expandido, pois contempla capítulos sobre arqueologia brasileira, arte indígena, e a presença do elemento africano em nossa arte e arte-educação. Nessa perspectiva, as artes aplicadas e o desenho

industrial tiveram destaque, com contribuições seminais de Flávio Motta, Júlio Katinsky e Alexandre Wollner (ZANINI, 1983).

3.2.1 Artes gráficas

O núcleo de artes gráficas contempla produções de artistas modernos brasileiros e naturalizados, desenvolvidas tanto para meios impressos de comunicação de massa efêmeros como cartazes publicitários, ilustrações para jornais e revistas, quanto para livros de grande ou pequena tiragem, ou ainda edições de luxo. Mais conhecidos por suas pinturas, os artistas realizaram produções gráficas que, no conjunto, trazem novas histórias e narrativas, não somente para suas próprias trajetórias, mas para a arte em geral.

“Artes gráficas” é uma denominação genérica, que assumiu diferentes contornos ao longo dos anos e muitas vezes não é suficiente para abarcar essa produção tal como procuramos demonstrar em nosso estudo. Nessa perspectiva, enquanto o “desenho” pertenceria às “belas artes”, a gravura ficaria restrita às artes gráficas, provavelmente por ser, em essência, reproduzível. Trata-se de uma concepção limitada se pensarmos na especificidade e no metiê necessários para criação e impressão de gravuras, e na expressividade que ela pode alcançar, que nada deve à obtida pelas “artes maiores”. Há também a questão de sua dimensão comercial, que é sempre ressaltada, muito embora qualquer atividade artística, sem exceção, deva se relacionar com o mercado.

Tendo em vista essas considerações, partimos da premissa de que a questão comercial, a reproduzibilidade e o aparente destacamento das “artes maiores” não dão conta das diversas camadas de significados, da potência plástica e de expressão que apresentam e, sobretudo, do impacto na cultura para além de limites geográficos. O fato é que as obras foram criadas tanto para ter comunhão com a finalidade dos veículos em que circulariam – às vezes de ordem mais fugaz – quanto para obter impacto e permanência junto ao observador. Tais criações são ainda testemunhos do contexto sociocultural e das tendências que os artistas estavam vivenciando, ao mesmo tempo que, por vezes, refletiam pesquisas mais livres e descompromissadas de certos “ismos”¹⁵.

15. Vale lembrar que muitas vezes os próprios artistas colocam 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” – casos de Pennacchi e Danilo Di Prete (1911-1985).

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 amadureceria entre os anos 1920 e 1930. Também no início do século XX, surgem as primeiras agências atuando de forma profissional no campo da publicidade e propaganda, criando peças para comunicação em massa, como os cartazes impressos na técnica da litografia. Assim, caricaturistas, ilustradores e artistas plásticos tinham alguns espaços de trabalho, muitas vezes atuando em mais de um: jornais e revistas – capas, caricaturas, charges, vinhetas; livros – capas e/ou ilustrações para o miolo; atividades publicitárias – cartazes e anúncios impressos; almanaques e enciclopédias.

Artistas ligados ao movimento modernista passaram a ilustrar livros a partir dos anos de 1920: Di Cavalcanti o faz para Mário de Andrade com *O Losango cáqui* (1926); Tarsila ilustra *Pau brasil*, de Oswald de Andrade (1925); Anita Malfatti para *O homem e a morte* (1922), de Menotti del Picchia e *Os condenados* (1922), de Oswald de Andrade. Destacamos ainda o aporte de Tomás de Santa Rosa (1909-1956) ao meio editorial com suas capas de livros e projetos gráficos para a Editora José Olympio. Além desses artistas, vários outros são referências para as artes gráficas, como Quirino Campofiorito (1902-1993), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992) e Antonio Paim Vieira (1995-1988).

Os artistas no núcleo de Artes Gráficas da exposição são aqueles representados no acervo do MAC-USP: Di Cavalcanti, Pennacchi e Rego Monteiro. Suas produções, como conjunto, remontam a um arco temporal de 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 (Figura 1) e capa para a *Revista Rio* (1947), charges de cunho político (anos 1930-50) e o álbum *Realidade Brasileira* de 1933.

As charges, que trazem uma ácida crítica política e social, foram realizadas da perspectiva de quem se engajou politicamente chegando a ser preso algumas vezes. No álbum *Realidade Brasileira*, publicação de pequena tiragem feita no início da Era Vargas, Di Cavalcanti traz 12 desenhos que criticavam a sociedade e a política do país.

FIGURA 1

Emiliano Di Cavalcanti. Projeto para capa da revista *Rio*, s.d. grafite, nanquim e guache sobre papel, 47,3 cm x 32,4 cm, doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Acervo MAC-USP.



Pennacchi aparece com uma seleção de ilustração para livros e estudos para cartazes. Sua trajetória é marcada principalmente pela produção de afrescos em edifícios comerciais, residenciais e igrejas, além de pinturas de cavalete. A natureza desses trabalhos quase sempre os leva a grandes dimensões. No conjunto selecionado para a exposição no MAC-USP, vemos Pennacchi trabalhando numa escala muito menor e com materiais distintos. Apesar do desafio imposto pelo tamanho limitado, as ilustrações feitas para as páginas do livro *O anjo*, de Jorge de Lima, de 1937, reverberam as 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 os ateliês dos artistas do Grupo Santa Helena e se integrou à Família Artística Paulista, e recebeu várias encomendas de murais. Pouco antes, ainda trabalhando numa escala menor, produziu ilustrações para peças publicitárias e cartazes, como os presentes na exposição (BARDI, 1980).

No caso de Rego Monteiro, trazemos desenhos originais que inspiraram as ilustrações do livro *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*¹⁶. Obra de referência na produção do artista, ela empresta a linguagem da cultura marajoara, 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 fez o artista decidir se estabelecer em Paris. Inserido no ambiente da galeria *L'Effort Moderne*, de Léonce Rosenberg (1879-1947), conviveu com vários artistas e pode prosseguir com seu interesse de ilustrar lendas indígenas brasileiras ao editar em francês, em 1923, o livro *Légendes, croyances...* (ZANINI, 1997).

As produções gráficas desses três artistas são menos reconhecidas do que suas pinturas. No entanto, dizem muito sobre suas pesquisas plásticas e sobre a forma como desejavam se apresentar a públicos maiores.

3.2.2 Muralismo

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 a 1960, o que se pode observar é que esta 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 monumentalidade (GIEDION; LÉGER; SERT, 1958) ou síntese das artes (FERNANDES, 2006). Nesse sentido, destaca-se como importante referência Le Corbusier (1887-1965) e assimilação de suas ideias pelos arquitetos modernistas brasileiros. Esses entendimentos gerais sobre a maneira adequada de associar arte e arquitetura foram disseminados no Brasil sobretudo em periódicos especializados e foram efetivamente postos em prática na construção do Ministério da Educação e Saúde (MÊS) no Rio de Janeiro (SEGRE, 2013). Em pouco

16. A imagem pode ser vista em: CAT. EXP. Projetos para um cotidiano moderno no Brasil: 1920-1960/organização Ana Magalhães. São Paulo: MAC-USP, 2022. p. 28. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/livros/2021/2021_cotidianomoderno_PORT_ebook.pdf.

tempo, o MÊS tornou-se o símbolo da boa arquitetura no Brasil e passou a ser referência para artistas e arquitetos modernos que trabalharam em São Paulo nos anos de 1940 e 1950.

Por outro lado, neste período também é possível observar um número significativo de murais em ambientes como cafés, clubes esportivos, cinemas e residências. Esses murais tomavam por 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.

O conhecimento da produção mural decorativa é ainda lacunar e tem se expandido recentemente, com estudos que buscam compreender essas obras como parte de uma produção moderna. Em seu doutorado, a pesquisadora Patrícia Freitas aponta a hipótese de que os murais decorativos produzidos em São Paulo na década de 1950 remontam à atuação de pintores modernistas em 1930 e 1940 (FREITAS, 2017). Trata-se justamente de artistas ligados ao Grupo Santa Helena e à Osirarte, que decoravam residências e espaços comerciais, a partir de uma prática consolidada de embelezamento e qualificação dos ambientes.

O conjunto de estudos para murais apresentados na exposição do MAC-USP é representativo desta continuidade, cobrindo um arco temporal de 1920 até 1960. Do primeiro período, são os estudos de 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 nos permite observar as mudanças feitas por Di Cavalcanti e suas diferentes soluções para a adaptação do desenho ao espaço arquitetônico.

Um segundo grupo de estudos feitos por Di Cavalcanti entre 1945 e 1952 demonstra sua pesquisa em direção a uma linguagem monumental. Em *Projeto para mural (trabalhadores)* notam-se referências claras às estruturas narrativas e composições usuais do muralismo monumental deste período, vindas tanto do realismo social norte-americano, como dos murais de Diego Rivera (1886-1957) e Antonio Berni (1905-1981). Para além deste imediato referencial, bastante estudado pela historiografia, há também a manifesta – e pouco comentada – presença de símbolos e alegorias encontradas

sobretudo nos murais italianos, como aqueles de Mario Sironi, protagonista da pintura mural fascista (RONQUI, 2017).

Por fim, no estudo de Di Cavalcanti para um mural no Edifício Triângulo observam-se pesquisas em torno da abstração e geometrização das formas. A comparação entre o estudo e o mural nos permite notar as mudanças feitas no desenho pelo artista. Ele é um indício de como se deu a inserção das linguagens abstratas na produção destes artistas, em geral, e nas suas obras murais, em particular.

Dois outros grupos de estudos em exposição são relevantes para a compreensão de aspectos técnicos e formais dentro da história do muralismo em São Paulo. O primeiro é composto por obras em papel de Mário Zanini, feitas em diferentes materiais e técnicas como aquarela, xilogravura, desenhos a guache, lápis de cor e crayon. No conjunto é possível observar a repetição de figuras, que por fim aparecem no desenho para um mural em residência desenhada por Gilberto Junqueira Caldas (1923-) (Figura 2) (FICHER, 2005; FREITAS, 2017).¹⁷

FIGURA 2

Mário Zanini,
Estudo para Painel,
c. 1960, guache,
crayon, lápis-de-
cor e grafite sobre
papel, 31,9 cm x
64,2 cm, doação
família Zanini. Fonte:
Acervo MAC-USP.



O segundo conjunto consiste nos estudos de Pennacchi para o mural do edifício do Jornal da Gazeta, projetado pelo arquiteto Ricardo Severo (1860-1940) (Figura 3). Junto ao desenho em papel (acervo MAC-USP) estão quatro pinturas em menor escala, que foram conservadas na coleção da

17. Gilberto Junqueira Caldas formou-se engenheiro-arquiteto na Poli-USP em 1947 e teve alguns de seus projetos publicados em revistas especializadas, dentre os quais está a Residência no Sumaré, decorada por Zanini (*Revista Acrópole*, ano 22, n.253, p. 14-16, nov. 1959). Em entrevista à pesquisadora Patrícia Freitas em setembro de 2019, Milton Golombek informou que seu pai, Sigmundo Golombek, possivelmente conheceu Junqueira Caldas na Universidade Mackenzie, onde ambos lecionaram no curso de Engenharia Civil. Milton Golombek relatou ainda que o mural de Zanini era um ponto importante da casa, e foi colocado durante a sua construção. O paisagismo da residência foi feito por Waldemar Cordeiro.

família Pennacchi. Novamente a aproximação entre os projetos e o mural nos permite acompanhar a pesquisa do artista. No caso de Pennacchi, observam-se seus estudos sobre o comportamento dos pigmentos em diferentes meios, permitindo-nos acessar etapas fundamentais de seu processo de criação e transposição do desenho para a parede (MAGON, 2017).

FIGURA 3

Fulvio Pennacchi. Primeiro estudo para o mural da gazeta antiga, 1938, grafite sobre papel, 3,3 x 23 cm, doação do artista. Fonte: Acervo MAC-USP.



3.2.3 Figurinos e cenários

A atuação de artistas modernos na criação de cenários, figurinos e indumentária para festas compõe o terceiro conjunto da mostra do MAC-USP. No início do século XX, artistas encarregaram-se de produzir cenários e figurinos para filmes e teatro, como Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse (1869-1954), que criaram desenhos de cenário e figurinos para os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev (1872-1929), peças de enorme sucesso pelo seu caráter moderno, transformando o balé em pinturas em movimento (PRITCHARD; MARSH, 2013).

Influenciado por esses balés e apaixonado pela dança, Rego Monteiro projetou um bailado com temas brasileiros e mergulhou no estudo das lendas indígenas brasileiras, principalmente por meio do acervo marajoara do Museu da Quinta da Boa Vista (Museu Nacional) no Rio de Janeiro. Temos na exposição obras da série de desenhos e aquarelas produzidas entre 1920 e 1921, exibidas no contexto da montagem de balé inspirado pelas lendas amazônicas no Teatro Trianon do Rio de Janeiro, da qual nenhuma imagem sobreviveu (ZANINI, 1997). Já na Europa, Rego Monteiro 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, publicou *Légendes, croyances...*, 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. Este 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 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 a estudos de figurino, uma vez que o artista os reelaboraria para a publicação de 1923.

Além disso, no Brasil, foi significativa a colaboração entre artistas de diversas áreas para os bailes de carnaval organizados pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), encabeçado pelo artista Lasar Segall, pelo Clube dos Artistas Modernos (CAM) organizado por Flávio de Carvalho (FORTE, 2008), e para a festa do IV Centenário da Cidade de São Paulo¹⁸. Para esta última, Flávio de Carvalho foi convidado a produzir o balé *A Cangaceira*, cujos desenhos farão parte da exposição. Com forte temática social, o figurino era composto por cores vivas e as personagens vigorosamente marcadas por adereços, como “O Político”¹⁹, que usa faixa e cartola. As cores e a linguagem plástica de alguns desses desenhos dialogam ainda com duas cadeiras criadas por Flávio de Carvalho, que serão tomadas de empréstimo da Coleção Leirner.

3.2.4 *Desenhos de estamperia têxtil*

No contexto da exposição em questão, o conjunto de 18 estudos de estamperia têxtil realizados por Gomide permite pensar a atuação dos artistas modernos dentro do panorama da decoração de interiores no início do século XX, voltada às residências de uma classe abastada, e sua posterior valorização com a incorporação dos projetos ou dos próprios produtos em coleções públicas e particulares.

Antonio Gomide, com Regina Gomide Graz (1897-1973) e John Graz (1891-1980) – também presentes na mostra –, é um dos precursores

18. Tanto os bailes de Carnaval organizados pelo CAM e SPAM, quanto os festejos do IV Centenário foram ocasiões para grande circulação de desenhos modernos, como aqueles realizados por Pennacchi e Gomide.

19. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18024>.

do Art Déco no Brasil. Com formação na Faculdade de Comércio e na Academia de Belas Artes em Genebra, atua no campo das artes decorativas, desenvolvendo ao longo de sua carreira projetos para edifícios públicos e residenciais.

A Europa do início da década de 1920, proporcionava um contexto particularmente rico para o desenvolvimento criativo de um jovem artista como Gomide. O extenso campo de atuação das artes decorativas era visto como uma renovação à experiência artística, sob o prisma das vanguardas, em especial o cubismo. Havia, portanto, em Paris, a crescente demanda de uma produção voltada à decoração de interiores, com o propósito de mesclar a estética e o gosto contemporâneo à vida cotidiana da elite emergente. Diante do já estabelecido mercado de alta-costura, o tecido (seda, tafetá, cetim) era um dos suportes que permitiam integrar essas características, acrescentando a possibilidade de ser produzido pela indústria, ao mesmo tempo que resguardava um considerável valor simbólico de obra de arte. Diversos artistas vinculados aos movimentos modernistas na França estavam criando e comercializando suas produções em tecidos, principalmente Sonia Delaunay (1885-1979) e Raoul Dufy (1877-1953), ambos presentes na alta-costura parisiense.

É possível que Antonio Gomide tenha criado padrões de estamperia para posterior reprodução em tecidos planos²⁰. Com uma gama variada de superfícies para impressão das criações, o artista tinha que deter um mínimo de conhecimento técnico dos materiais e manufaturas para as quais realizava seus desenhos, pois cada suporte têxtil requeria um uso diferenciado.

Há também fontes que mencionam o envolvimento de Gomide com algumas casas de alta-costura parisiense e do *prêt-à porter* – como a *Rodier* e a *Dreccol* –, com fabricantes de tecidos em seda – no caso da *Bianchini-Férier* – e ateliês ligados ao grande comércio das artes decorativas e de objetos de luxo – como La Maitrise, das Galeries Lafayette (VERNASCHI, 1989). Apesar disso, o entendimento dessas obras ainda permanece lacunar, em virtude de ter sido um período de produção do artista ainda carente de uma pesquisa abrangente.

20. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18381>.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grupo “Narrativas da Arte do século XX” entende que esta pesquisa é um ponto de partida para que novas propostas sejam feitas no futuro, tanto em torno das peças do MAC-USP quanto em relação a núcleos e artistas presentes em outras instituições museológicas. Estabelece-se, assim, um modelo para integração dos saberes dentro do espaço museológico, conectando setores técnicos e acadêmicos e promovendo a divulgação do conhecimento científico.

Para além dos resultados de pesquisa e revisão do acervo do MAC-USP já observados no processo de construção colaborativa da mostra, salientam-se ainda os benefícios desse projeto para o público. Neste sentido, destacam-se os processos de difusão por meio do ambiente virtual do Museu (*hotsite* e acervo digital), de cursos de extensão oferecidos pelo MAC-USP e da publicação de materiais inéditos, como os textos encontrados neste artigo. Ressalta-se também a produção de materiais que permitem aos visitantes explorar a extensão da mostra no espaço urbano, como o mapa que será disponibilizado ao público, conectando os estudos de murais do MAC-USP às obras que ainda permanecem na cidade.

Dessa forma, percorrendo o tripé mais fundamental da universidade pública – pesquisa, ensino e extensão – este projeto busca fornecer subsídios para uma nova perspectiva não apenas do acervo do MAC-USP, mas das próprias narrativas da arte moderna no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. *O modernismo à luz do “art déco”*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BARDI, Pietro Maria (org.). *A Semana de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: Masp, 1972.
- BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*. São Paulo: Raízes, 1980.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. 1988. Tese (Doutorado em História da Arquitetura e Estética do Projeto) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: BARRENTO, João (ed.). *Estética e sociologia da arte*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-48.

- BÜRGER, Peter. A obra de arte de Vanguarda. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 127-182.
- CARA, Milene Soares. O Masp, os Bardi e o design no Brasil. In: MODERNIDADE LATINA OS ITALIANOS E OS CENTROS DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO, 2013, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: MAC-USP, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3BjAizF>. Acesso em: abr. 2020.
- D'HARNONCOURT, René. *Modern Art in Your Life*. New York: MoMA, 1949.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: 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*, Campinas, v. 8, p. 7178, 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 (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FREITAS, Patrícia. *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- GIEDION, Sigfried; LÉGER, Fernand; SERT, José Luís. Nine Points on Monumentality. In: GIEDION, Siegfried. *Architecture you and me*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958. p. 4851.
- HOBBSAWM, 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, 1998.
- LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.
- MAGON, Patricia Marques. *Caracterização material, textural e executiva da pintura mural alegoria ao desenvolvimento industrial paulista de Fulvio Pennacchi*. 2017. Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PRITCHARD, Jane; MARSH, Geoffrey. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*. New York: Harry N. Abrams, 2013.

RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas coleções Matarazzo do MACUSP. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 100121, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3vgNNwc>. Acesso em: 9 jun. 2020.

SCHWARTZ, Frederic J. *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.

SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. São Paulo: Romano Guerra, 2013.

VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWMIFK, 1989.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: IMS; Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2. v.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

