



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ALINE HÜBNER FREITAS

**CLOVIS GRACIANO: ESTRATÉGIAS DE AMIZADE E AS INTER-RELAÇÕES
ENTRE OS MURALISTAS MEXICANOS E OS MODERNISTAS BRASILEIROS**

*CLOVIS GRACIANO: ESTRATEGIAS DE AMISTAD Y LAS INTERRELACIONES
ENTRE LOS MURALISTAS MEXICANOS Y LOS MODERNISTAS BRASILEÑOS*

CAMPINAS

2023

ALINE HÜBNER FREITAS

**CLOVIS GRACIANO: ESTRATÉGIAS DE AMIZADE E AS INTER-RELAÇÕES
ENTRE OS MURALISTAS MEXICANOS E OS MODERNISTAS BRASILEIROS**

*CLOVIS GRACIANO: ESTRATEGIAS DE AMISTAD Y LAS INTERRELACIONES
ENTRE LOS MURALISTAS MEXICANOS Y LOS MODERNISTAS BRASILEÑOS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visual Arts.

ORIENTADORA: DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA
TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ALINE HÜBNER FREITAS,
E ORIENTADO PELA PROFESSORA. DRA. MARIA DE
FATIMA MORETHY COUTO.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F884c Freitas, Aline Hübner, 1991-
Clovis Graciano : estratégias de amizade e as inter-relações entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros / Aline Hübner Freitas. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Maria de Fatima Morethy Couto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Graciano, Clovis, 1907-1988. 2. Pinturas murais. 3. Muralistas - México. 4. Arte moderna. 5. Artistas brasileiros - Séc. XX. I. Couto, Maria de Fatima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Clovis Graciano : estrategias de amistad y las interrelaciones entre los muralistas mexicanos y los modernistas brasileños

Palavras-chave em inglês:

Graciano, Clovis, 1907-1988

Murals paintings

Muralists - Mexico

Modern art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fatima Morethy Couto [Orientador]

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Renata Gomes Cardoso

Aparecido José Cirillo

Paulo Mugayar Kühl

Data de defesa: 15-12-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0586-277>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/9766482660681812>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ALINE HÜBNER FREITAS

ORIENTADORA: DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO (ORIENTADORA)
2. PROF. DR. EMERSON DIONÍSIO GOMES DE OLIVEIRA
3. PROF(A). DR(A). RENATA GOMES CARDOSO
4. PROF. DR. APARECIDO JOSÉ CIRILLO
5. PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 15.12.2023

A minha família, gratidão eterna.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus por finalizar mais uma etapa da minha carreira. A minha família pelo apoio na realização dos meus sonhos, doando tanta paciência e amor.

A Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pela excelência de ensino, por ter contato com professores renomados em diversas áreas e pela estrutura das bibliotecas, eventos, exposições, bem como oportunidades profissionais.

Ao Instituto de Artes e aos funcionários que prontamente auxiliaram nas dúvidas e nas questões burocráticas do curso.

Aos professores da banca de qualificação e da banca de defesa (membros suplentes e titulares), agradeço pelo conhecimento, leitura crítica da tese, reflexões e os novos pontos de vista.

Aos funcionários dos arquivos, dos museus na cidade de São Paulo, ao Projeto Portinari, RJ, ao Projeto Clovis Graciano, SP, organizado por Maria Helena Prudêncio e ao Paulo Sergio Portugal Graciano (filho do artista Clovis Graciano).

A minha orientadora, professora Dra. Maria de Fatima Morethy Couto, agradeço pela oportunidade de estudar na UNICAMP, por tantos aprendizados e desafios que possibilitaram o meu crescimento pessoal e profissional.

A CAPES e a CAPES *Print*, as quais fomentaram parte do desenvolvimento da pesquisa na cidade de São Paulo e na Cidade do México, obrigada por ter essa experiência e oportunidade profissional nas duas universidades. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 88882.435493/2019-01 e com o apoio do Programa Institucional de Internacionalização - Brasil (CAPES *Print*) - Código de Financiamento 001 88887.715971/2022-00.

A *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, por me receber com tanta generosidade, apresentar novas reflexões sobre a pesquisa, conhecer outros profissionais da área, conviver com pesquisadores, funcionários dos arquivos, dos museus e aperfeiçoar meu trabalho.

Ao professor Dr. Renato González Mello, agradeço a oportunidade de estudar no *Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)* da *Universidad Nacional Autónoma de México*, poder disfrutar das suas aulas, do seu conhecimento, dos diálogos sobre a tese e pelos livros atualizados sobre a temática do muralismo mexicano.

Aos amigos e familiares que acompanharam esse período desafiador e de alguma forma tentaram me fortalecer durante a trajetória do doutorado, muito obrigada por tudo que fizeram por mim.

Para finalizar, aos bebês dos amigos e da família: Lucca (meu afilhado), Benício, Marina, Samuel, Taj e Lorenzo (por ordem de chegada a esse mundo). Agradeço vocês por me presentearem com o seu sorriso, a sensibilidade, a simplicidade, a esperança de estar construindo um mundo melhor e o amor que emana mesmo estando longe fisicamente. Desejo que seus caminhos sejam repletos de luz, aprendizados, crescimentos e oportunidades. Contem comigo ao longo dessa jornada.

RESUMO

O presente estudo tem como base a pesquisa documental, nos arquivos públicos e privados. Foram consultados documentos como jornais, fotografias, cartas, telegramas, contratos, sobre o uso do mural na arte moderna brasileira, a partir de um estudo de caso do artista Clovis Graciano. Primeiramente, foram considerados os desenhos, as gravuras, as pinturas de cavalete, como trabalhos plásticos que se desenvolveram ao longo do processo das pinturas de grandes dimensões, como, por exemplo, os murais realizados por este artista. Com isso, analisamos os murais feitos a partir do ano de 1950, período em que Clovis Graciano retornou da viagem à Europa e começou a realizar esses trabalhos, por meio de encomendas, em espaços públicos e privados, principalmente na cidade de São Paulo. Ainda, apresentamos as inter-relações entre os artistas mexicanos e brasileiros, ao considerar documentos primeiramente encontrados no Projeto Portinari, RJ, tais como: cartas, telegramas, convites, reportagens, relacionados com esses artistas. Posteriormente, foram apresentados documentos encontrados nos arquivos da Cidade do México, sobre essa mesma temática dos artistas mexicanos e brasileiros. Nesse contexto, buscamos responder às seguintes questões: Que importância os murais tinham para esses artistas? Por que o governo patrocinou esses murais? Que relações e contatos foram estabelecidos pelos artistas mexicanos e brasileiros no período da arte moderna? Assim, escolhemos abordar os murais patrocinados pelo governo federal, estadual ou municipal de São Paulo, com exceção do mural realizado pelo artista Clovis Graciano, em um espaço privado, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Dessa forma, mantemos o foco nos seguintes objetos de estudo: o mural do Pavilhão de Recepção de Autoridades do Aeroporto de Congonhas (feito em parceria com o artista Emiliano Di Cavalcanti, 1953), o mural realizado na FAAP (1962) e os murais na Avenida Ruben Berta (1969). Diante disso, a pesquisa constitui-se em um estudo documental-exploratório com abordagem qualitativa. Por fim, as temáticas apresentadas neste estudo foram abordadas considerando as especificidades do contexto histórico, social, político, cultural de cada país, assim como dos artistas mexicanos e brasileiros citados ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: Clovis Graciano. Murais. Muralistas mexicanos. Arte moderna. Modernistas brasileiros.

ABSTRACT

The present study is based on documentary research in public and private archives. Documents such as newspapers, photographs, letters, telegrams, and contracts were consulted regarding the use of murals in Brazilian modern art, focusing on a case study of the artist Clovis Graciano. Initially, drawings, engravings, and easel paintings were considered as plastic works that developed throughout the process of creating large-scale paintings, such as the murals executed by this artist. Then, we analyze the murals created from the 1950s, a period when Clovis Graciano returned from his trip to Europe and began executing these works through commissions in public and private spaces, mainly in the city of São Paulo. Furthermore, we present the interrelations between Mexican and Brazilian artists, considering documents initially found in the Portinari Project in RJ, such as letters, telegrams, invitations, articles related to these artists. Subsequently, documents found in the archives of Mexico City were presented, focusing on the same theme of Mexican and Brazilian artists. In this context, we aim to address the following questions: What significance did murals hold for these artists? Why did the government sponsor these murals? What relationships and contacts were established by Mexican and Brazilian artists during the modern art period? Thus, we chose to address murals sponsored by the federal, state, or municipal government of São Paulo, except for the mural created by artist Clovis Graciano in a private space at the Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). In this way, we maintain focus on the following study objects: the mural at the Reception Pavilion for Authorities at Congonhas Airport (created in collaboration with artist Emiliano Di Cavalcanti, 1953), the mural at FAAP (1962), and the murals on Avenida Ruben Berta (1969). Therefore, the research constitutes a documentary-exploratory study with a qualitative approach. Finally, the themes presented in this study were addressed considering the specificities of the historical, social, political, and cultural context of each country, as well as the Mexican and Brazilian artists mentioned throughout the research.

Keywords: Clovis Graciano. Murals. Mexican Muralists. Modern Art. Brazilian Modernists.

RESUMEN

El presente estudio se basa en la investigación documental, en archivos públicos y privados. Se consultaron documentos como periódicos, fotografías, cartas, telegramas, contratos, sobre el uso del mural en el arte moderno brasileño, a partir de un estudio de caso del artista Clovis Graciano. En primer lugar, se consideraron los dibujos, grabados y pinturas de caballete como obras plásticas que se desarrollaron a lo largo del proceso de creación de pinturas de grandes dimensiones, como los murales realizados por este artista. Con esto, analizamos los murales realizados a partir del año de 1950, período en el que Clovis Graciano regresó de su viaje a Europa y comenzó a realizar estos trabajos por encargo en espacios públicos y privados, principalmente en la ciudad de São Paulo. Además, presentamos las interrelaciones entre los artistas mexicanos y brasileños al considerar documentos encontrados inicialmente en el Proyecto Portinari, RJ, tales como: cartas, telegramas, invitaciones, artículos, relacionados con estos artistas. Posteriormente, se presentaron documentos encontrados en los archivos de la Ciudad de México sobre la misma temática de los artistas mexicanos y brasileños. En este contexto, buscamos responder a las siguientes preguntas: ¿Qué importancia tenían los murales para estos artistas? ¿Por qué el gobierno patrocinó estos murales? ¿Qué relaciones y contactos establecieron los artistas mexicanos y brasileños durante el periodo del arte moderno? Así, elegimos abordar los murales patrocinados por el gobierno federal, estatal o municipal de São Paulo, con excepción del mural realizado por el artista Clovis Graciano, en un espacio privado, en la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). De esta manera, mantenemos el enfoque en los siguientes objetos de estudio: el mural del Pavilhão de Recepção de Autoridades del Aeropuerto de Congonhas (realizado en colaboración con el artista Emiliano Di Cavalcanti, 1953), el mural realizado en la FAAP (1962) y los murales en la Avenida Ruben Berta (1969). Ante esto, la investigación se constituye como un estudio documental-exploratorio con enfoque cualitativo. Finalmente, los temas presentados en este estudio fueron abordados teniendo en cuenta las especificidades del contexto histórico, social, político y cultural de cada país, así como de los artistas mexicanos y brasileños mencionados a lo largo de la investigación.

Palabras clave: Clovis Graciano. Murales. Muralistas Mexicanos. Arte Moderno. Modernistas Brasileños.

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Capítulo 1- Os murais na arte moderna brasileira	
1.1 Os murais de Candido Portinari e a amizade com Clovis Graciano.....	23
1.2 O Ministério da Educação e Saúde: o sintoma da modernidade brasileira e a política do Estado Novo.....	32
2. Capítulo 2- Clovis Graciano: apontamentos sobre a sua trajetória artística e a realização dos murais	
2.1 Reportagens de jornais, textos, obras e depoimentos sobre o artista.....	48
3. Capítulo 3- Estudo de caso dos murais do artista Clovis Graciano	
3.1 O mural do Pavilhão de Autoridades no Aeroporto de Congonhas: entre o público e o privado (1953)	65
3.2 Clovis Graciano e o mural na Fundação Armando Alvares Penteado: fragmentos de memórias e ressignificações (1962).....	83
3.3 A arte pública na Avenida Ruben Berta e a representação da cidade de São Paulo nos murais de Clovis Graciano (1969).....	96
4. Capítulo 4- Estratégias de amizade e as inter-relações entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros	
4.1 Contatos e relações de amizade mantidas entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros	110
Considerações Finais	137
Referências Bibliográficas	141
Anexos.	155

Introdução

A construção desta pesquisa, em certa medida, está relacionada com a realização do mestrado. No decorrer da dissertação, analisei os murais (externos e interno) realizados pelo artista Candido Portinari na igreja São Francisco de Assis em Belo Horizonte/MG, conhecida popularmente como Igreja da Pampulha. Nesse caso, o problema de pesquisa correspondia a: tendo em vista que o artista moderno não era obrigado a seguir convenções iconográficas, como Portinari “reatualizou” o passado na arte moderna brasileira? A dissertação teve como base documentos referentes ao artista Candido Portinari (pesquisados no Projeto Portinari, Rio de Janeiro), as críticas sobre a igreja da Pampulha (encontradas nos jornais, bem como nos arquivos), os Tratados Medievais que relatam a vida de São Francisco de Assis e demais documentos encontrados nos arquivos públicos da cidade de Belo Horizonte. Após a conclusão do mestrado, comecei a investigar o uso dos murais na arte moderna brasileira e tive interesse em abordar outras questões de pesquisa.

A partir da leitura de livros e artigos, passei a questionar sobre as semelhanças e as diferenças entre a arte mural no Brasil e o muralismo mexicano. Além disso, outra questão relevante para mim diz respeito às relações e aos contatos entre os artistas brasileiros e mexicanos durante esse período. Em 2017, quando pesquisei no Projeto Portinari, RJ, encontrei cartas, telegramas, reportagens de jornais e convites de congressos, relacionados com os artistas brasileiros e mexicanos. Diante dessas novas reflexões, escrevi o projeto de pesquisa da tese e o relatório de qualificação. Após a qualificação optamos por analisar os murais do artista Clovis Graciano, definindo alguns critérios para tal escolha. Assim, os critérios estabelecidos para a escolha dos murais foram: consideramos murais as pinturas de grandes dimensões, inseridas sobre o muro ou parede, que podem ou não ser transportadas de um local para outro. Esses trabalhos poderiam ser feitos com diferentes materiais, e no primeiro momento, era importante ser patrocinados pelo governo na estância Municipal, Estadual ou Federal, visto que uma questão de pesquisa buscava entender qual motivo levou o governo a patrocinar os murais. No entanto, após encontrar documentos relevantes sobre o mural da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), feito por Clovis Graciano e seus alunos, consideramos a importância deste mural mesmo que patrocinado por uma Universidade privada. Esse trabalho foi realizado juntamente com o primeiro curso de pintura mural ministrado por Graciano

no Brasil. Dessa forma, decidimos inserir as documentações encontradas do mural na pesquisa.

Para facilitar o recorte da pesquisa, consideramos que a maior produção de murais realizada pelo artista Clovis Graciano foi estabelecida na cidade de São Paulo e os principais murais feitos pelos renomados muralistas mexicanos estão localizados na Cidade do México.

Também iremos abordar as parcerias que Clovis Graciano manteve com artistas, escritores e políticos, os quais estão relacionados com o início da sua carreira bem como o período da realização dos murais.

Para começar, de forma geral, entende-se por mural “a arte de trabalhar sobre paredes” (TUPYNAMBÁ, 2013, p.13). O mural pode ser realizado com técnicas diversas, como mosaico, afrescos, têmpera, encáustica, pastilhas de cerâmica, pintura a óleo, acrílica, têmpera, dentre outras. Na presente pesquisa não iremos fazer distinção entre essas técnicas utilizadas na pintura mural, devido à diversidade de materiais que os artistas brasileiros e mexicanos citados empregaram nesses trabalhos. Alguns exemplos de materiais usados nos murais por esses artistas são têmpera, tinta óleo, tinta acrílica, cera, azulejos, tesselas e, por vezes, o aerógrafo.

Nesse contexto, a pesquisa tem como base a análise de documentos de arquivos públicos e privados (jornais, revistas, cartas, telegramas, fotografias, projetos dos murais, contratos das encomendas), sobre o uso dos murais no Brasil e no México. Com isso, busca-se responder às seguintes questões: Que importância o mural teve para esses artistas? Por que o governo teve interesse em patrocinar os murais? Que relações e contatos foram estabelecidos pelos artistas brasileiros e mexicanos no período da arte moderna?

Assim, analisam-se os seguintes murais dos artistas brasileiros: Candido Portinari, *Ciclos Econômicos*, 1936 a 1944, Ministério da Educação e Saúde, RJ, o qual será apresentado como “sintoma” referente à integração da Arquitetura Moderna Brasileira com a pintura mural nos espaços públicos; o mural dos artistas Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, localizado no Pavilhão de Autoridades do Aeroporto de Congonhas, 1953; foi realizado em conjunto pelos artistas, projetado para o local em que autoridades tinham acesso, porém o público em geral não frequentava o Pavilhão de Autoridades, mesmo sendo um espaço público. O mural de Clovis Graciano situado na FAAP, *O Armistício de Iperoig*, 1962; esse mural foi realizado juntamente com o primeiro curso de pintura mural que Clovis Graciano

ministrou no Brasil. E os murais realizados na Avenida Ruben Berta, conjunto de quatro murais intitulados: *Subida da serra, Bandeiras e Monções, Desenvolvimento agrícola e industrial, São Paulo de hoje*, feitos em 1969. A escolha desses murais está relacionada em serem feitos para uma avenida, um espaço público, nesse caso a pintura mural teria mais facilidade em atingir diferentes camadas sociais da população. Assim, acreditamos que outros trabalhos artísticos de Clovis Graciano podem aparecer durante as análises de imagem, quando couber e for necessário.

Precisamos ressaltar que há uma certa divergência referente aos títulos desses murais. Temos como exemplos o mural realizado para o Pavilhão de Recepção de Autoridades do Aeroporto de Congonhas e os murais feitos na Avenida Ruben Berta. No caso do mural localizado no Pavilhão de Autoridades, não foi encontrado, nas documentações do artista Clovis Graciano, um possível título para esse trabalho. Por sua vez, no mural localizado na Avenida Ruben Berta optamos pelos títulos que constam na carta-contrato realizada pela Prefeitura da cidade de São Paulo e pelo artista Clovis Graciano em 1953.

A escolha desses artistas e obras deve-se ao fato de os murais terem sido patrocinados pelo governo em períodos de transições políticas na cidade de São Paulo. Além disso, levou-se em conta que esses artistas foram convidados pelo governo (por vezes, pelos Ministros da Educação, Prefeitos da cidade, Presidentes de um país) a fim de realizar a encomenda dos murais. Assim, acreditamos que existe uma relação entre as temáticas desses murais, ao se considerar a importância da construção e busca de uma identidade nacional idealizada pelos artistas e políticos.

Um outro ponto em comum entre esses artistas é que muitos aliaram-se ao Estado, sofreram perseguições devido a pertencerem ao Partido Comunista, porém aceitaram as encomendas públicas propostas pelo governo. Contudo, mesmo que as temáticas das encomendas fossem escolhidas pelo governo e demais empresas públicas ou privadas, os artistas, de um modo sutil, não aderiam a todas as demandas para a realização das pinturas murais. Em alguns casos, alteravam os projetos e representavam do seu modo a temática escolhida pelo governo ou empresas.

Nesse sentido, consideramos que, para deixar mais claras essas questões, é necessário transcrever algumas falas dos artistas brasileiros referentes a esse contexto. Primeiramente, tomemos o exemplo do artista Clovis Graciano, o qual escreve em suas anotações – provavelmente usadas para responder as entrevistas de jornais – sobre a relação da arte com a política:

Quer queiram quer não, a política influi nas artes ou vice-versa. Com a falada liberdade política tudo mudou. Entretanto, apesar de íntima ligação de política com a arte, os artistas como classe, para lutar para o bem da mesma, deveriam se movimentar sem participação política. Nenhuma coação partidária deve existir. (Anotações do artista Clóvis Graciano, sem data, cedidas pela organizadora do Projeto Clóvis Graciano, São Paulo, Maria Helena Prudêncio).

A partir dessa citação, Graciano apresenta a ideia de que a política não deve impor ao artista utilizar a sua arte como meio de ressaltar as convicções do governo. Para ele, a arte tem um peso maior em relação às questões políticas.

Seguindo esse mesmo raciocínio, Candido Portinari, no decorrer de uma entrevista ao *Diário de São Paulo*, fala a respeito das comparações que muitos brasileiros faziam entre a pintura dele e a do artista Diego Rivera. Essa resposta de Portinari leva-nos também a refletir sobre as questões relacionadas com o interesse do Estado e o trabalho dos artistas modernos brasileiros:

Somente quem não conhece patavina de arte é que poderia fazer uma aproximação entre mim e Diego de Rivera. Diego de Rivera é, realmente um grande artista, seu nome é popularíssimo nas Américas. Mas a verdade é que ele (sic) descambou para a chamada arte social, colocou a arte a serviço de convicções políticas. Eu não faço isso, só me empenho pela necessidade imperiosa de criar, independente, livremente, sem me curvar a subordinações. Ele (sic) está preso a conveniências ideológicas, eu sou toda uma livre aventura pictórica. Entende? (*Diário de São Paulo*, 24 de dezembro de 1940, p.2)

Diante disso, pode-se considerar, na fala de Portinari, que o propósito dele de trabalhar para o governo não corresponde ao de evidenciar as convicções políticas, por meio da sua pintura. O artista relata que a arte deveria estar livre das subordinações políticas. Uma outra questão que pode ser observada é a data dessa entrevista. Nesse momento, Portinari já estava realizando os murais para o Ministério da Educação e Saúde a pedido do Ministro da Educação, Gustavo Capanema.

Por sua vez, Emiliano Di Cavalcanti, que participou das lutas populares, entre elas, a Revolução Constitucionalista em 1932, e também fez a publicação da revista *Marcha* no tempo da ditadura militar no Brasil, juntamente com Caio Prado Júnior (1907-1990) e Carlos Lacerda (1914 -1977). Na reportagem de Luis Ernesto Machado Kawall, Di Cavalcanti relata questões sobre o artista ter liberdade, ao realizar a sua arte:

O mais forte é a minha consciência de homem, porque eu, como homem livre, tenho que lutar para que as pessoas que amo sejam livres. Nunca pude, nem posso concordar que a liberdade seja tolhida. E isso eu acho até hoje, que o artista deve criar para a arte e com a arte a mesma grandeza que se deve

criar para o homem. O homem nasce disposto a ganhar uma coisa só na vida, e esta coisa é a liberdade. Não digo isso como homem político. Sou um artista. (KAWALL, 31 de outubro de 1971, p.184).

Di Cavalcanti estabelece como prioridade a liberdade de criação do artista, como algo maior do que as suas escolhas políticas. Embora a arte e a política estejam interligadas, para ele, o que prevalece é a liberdade do artista ao realizar os seus trabalhos.

Em relação à repercussão desses murais, é possível afirmar, levando em conta as publicações sobre o assunto, que os murais referentes aos ciclos econômicos realizados pelo artista Candido Portinari são os mais comentados. Foram encontrados poucos estudos publicados sobre os murais na Avenida Ruben Berta feitos pelo artista Clovis Graciano, no entanto, consegui localizar fotografias e jornais sobre estes trabalhos nos arquivos. O mural que tem menor visibilidade, pela questão da dificuldade de acesso, é dos artistas Clovis Graciano e Di Cavalcanti, localizado no Pavilhão de Recepção de Autoridades do Aeroporto de Congonhas. Dentre os murais, penso que o menos comentado, ao se considerar a dificuldade de recuperar os projetos e a memória do período em que foi realizado, é o que pertencia à Fundação Armando Alvares Penteado. Infelizmente esse trabalho não foi recuperado. Restam apenas fotografias e reportagens sobre este mural.

Durante meu doutorado, fiz extensa pesquisa em arquivos públicos e privados, que foram essenciais para o desenvolvimento da tese. Para obter informações sobre os murais, o interesse dos artistas e do governo, foram pesquisados, até o presente momento, os acervos a seguir. Primeiramente, estive no Arquivo Público do Estado de São Paulo a fim de pesquisar no acervo Iconográfico e na Hemeroteca da instituição. No primeiro setor, encontrei fotografias, reportagens de jornais, pastas com documentações, referentes aos artistas Candido Portinari, Clovis Graciano, David Alfaro Siqueiros (informações sobre a vinda do artista para São Paulo com objetivo de realizar uma conferência no Clube dos Artistas Modernos (CAM) e a fotografia dele com os artistas brasileiros Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral em 1933), Diego Rivera (registros de uma exposição após a morte do artista, com a curadoria de Clovis Graciano, realizada na galeria *Atrium* em 5 de março de 1964, na cidade de São Paulo) e José Clemente Orozco (reportagens de jornais).

Na Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo, pesquisei em jornais físicos (*Diário da Noite*, *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e outros)

e no formato microfilme algumas reportagens referentes aos artistas brasileiros e mexicanos, encontrei notícias sobre a repressão da ditadura militar no México e informações sobre a realização dos murais. Também foram encontradas fotografias e reportagens dos artistas Candido Portinari, Clovis Graciano, Di Cavalcanti e Aldemir Martins (amigo de Graciano, ambos foram contratados no mesmo período a fim de realizar murais na Câmara Municipal de São Paulo).

No Arquivo Histórico Municipal de São Paulo foi possível localizar fotografias da gestão do Prefeito José Vicente de Faria Lima, no período que corresponde aos anos de 1965 a 1969. Encontrei o registro fotográfico da inauguração dos murais de Clovis Graciano localizados na Avenida Ruben Berta, algumas fotografias da inauguração do MASP com o prefeito e a Rainha Elizabeth II e registros fotográficos do Aeroporto de Congonhas. Também foi possível ter acesso aos contratos e recibos dos artistas que pintaram painéis para a exposição do IV Centenário da cidade de São Paulo. Ainda, na Biblioteca desse arquivo, pesquisei referências de livros que apresentavam informações sobre a construção do Aeroporto de Congonhas e o mural do Pavilhão de Autoridades.

Na Biblioteca Mário de Andrade -SP, pesquisei os dossiês dos artistas, Candido Portinari, Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, assim como as reportagens, entrevistas, jornais, revistas, catálogos e dois livros de autoria do artista David Alfaro Siqueiros sobre a pintura mural: *El Muralismo de Mexico* (1950) e *Cómo se pinta un mural* (1951). Já, na Hemeroteca Mário de Andrade, encontrei reportagens referentes aos artistas estudados na pesquisa nos jornais: *Diário de São Paulo/Diários Associados*, *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e na *Revista Visão*.

Após ir nesses locais, fiz o levantamento das referências bibliográficas (catálogos, livros, autobiografia e anotações dos artistas, artigos, dissertações, teses, revistas, telegramas, cartas, postais) que direcionavam para outras “pistas” sobre os murais e os contatos entre os artistas brasileiros e mexicanos. Posteriormente, organizei e realizei a transcrição de partes desses documentos, a fim de inserir no texto.

Também visitei o Projeto Clovis Graciano, um acervo particular na casa da curadora Maria Helena Prudêncio, que conviveu e trabalhou com o artista. No acervo, encontrei documentos originais sobre os murais que ele realizou, contratos, croquis, estudos para os murais, cartas, telegramas, livros, revistas, catálogos, fotografias, anotações do artista sobre a sua produção artística, rascunhos de entrevistas, certidão

de nascimento, livros com assinaturas de quem frequentava suas exposições. Ainda, visitei e fotografei o conjunto dos murais localizados na Avenida Ruben Berta, o mural feito em conjunto com o artista Emiliano Di Cavalcanti para o Pavilhão de Autoridades no Aeroporto de Congonhas e tive a oportunidade de ir na Fundação Armando Alvares Penteado, a fim de buscar informações sobre o mural que Clovis Graciano fez em 1969.

No decorrer da pesquisa, entrei em contato por *e-mail* e telefone com Paulo Graciano (filho do artista Clovis Graciano) e Carla Mourão (sobrinha do artista Clovis Graciano). Eles responderam algumas questões relacionadas com os murais que o artista desenvolveu e o contexto político naquele período. Também entrei em contato com a curadora Denise Mattar (que pesquisa obras do artista Emiliano Di Cavalcanti, organiza exposições e publicações sobre esse artista) e com a Elisabeth Di Cavalcanti (filha do artista Emiliano Di Cavalcanti). No mês de fevereiro de 2021, fui informada por Elisabeth Di Cavalcanti que o curador Ivo Mesquita estaria fazendo um levantamento dos murais de Di Cavalcanti para uma exposição. Segundo ela, “é realmente o primeiro estudo e levantamento das obras em grande formato de Di Cavalcanti”.

Também consegui enviar perguntas para o Projeto Portinari por meio do contato de João Candido Portinari (filho do artista Candido Portinari) e Suely Avellar (que já atuou como coordenadora do núcleo de arte-educação do Projeto Portinari - PUC-RJ), pesquisei no *software Doc-Pro*, do Projeto Portinari, informações sobre as relações dos artistas mexicanos Siqueiros e Rivera com o artista Portinari, encontrei cartas de David Alfaro Siqueiros e da sua esposa Angelica, pedindo auxílio de Portinari para enviar um telegrama reivindicando a prisão de Siqueiros no México, em 22 de agosto de 1960. Tive acesso, ainda, a uma carta enviada por Siqueiros ao *Senhor Presidente dos Estados Unidos do Brasil* – nessa época, José Linhares (1886-1957), que ocupou esse cargo quando o então presidente da República, Getúlio Vargas, foi deposto, em 29 de outubro de 1945 – em protesto a uma exposição de Portinari que não pôde ser realizada na cidade de São Paulo, devido o artista participar do Partido Comunista Brasileiro. Essa carta foi assinada por outros artistas mexicanos (pintores, desenhistas, gravadores, escultores, músicos, escritores), em 5 de novembro de 1945. A única carta que eu encontrei escrita e assinada por Diego Rivera foi sobre um convite que ele fez para Candido Portinari participar do *Congreso Continental Americano por la Paz*, em 1º de agosto de 1949.

Ainda, enviei um *e-mail* para o Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico Wanda Svevo, a fim de buscar informações de telegramas entre o artista Emiliano Di Cavalcanti e David Alfaro Siqueiros (8 de julho de 1953), sobre a conferência de Di Cavalcanti com o tema "Orozco e a nova pintura Mexicana" (1º de fevereiro de 1950) e demais documentos que apresentam a organização das Bienais, sobretudo, daquelas em que os artistas mexicanos participaram. No caso da conferência de Di Cavalcanti, foi localizado um registro do evento, no entanto, não encontrei uma fonte textual sobre a conferência. Ainda assim, é possível tentar localizar nos jornais e revistas a partir da data em que o evento foi realizado.

Por fim, a pesquisa documental foi fundamental para ter acesso às reportagens dos jornais, que, por vezes, apresentavam, nas falas dos artistas sobre os seus trabalhos, qual foi a importância da pintura mural para eles e a referência de outros artistas em suas pinturas. Além disso, por meio desses documentos, foi possível analisar os contatos entre os artistas brasileiros e mexicanos, bem como pesquisar fotografias e documentos pouco divulgados sobre os murais.

Ainda, no dia 19 de novembro de 2021, consegui depoimentos de Paulo Sérgio Portugal Graciano (filho do artista Clovis Graciano) sobre a vida de seu pai. Como veremos, partes dos depoimentos serão transcritos ao longo da tese.

Em relação à pesquisa sobre os murais localizados na Cidade do México, por meio do auxílio da bolsa CAPES *Print*, foi possível continuar a pesquisa na Cidade do México nos meses de janeiro a junho de 2023, pesquisar nos principais arquivos, ir aos museus, conhecer pessoalmente os murais e estudar na *Universidad Nacional Autónoma do México (UNAM)* sob a orientação do professor Dr. Renato González Mello. Desse modo, os arquivos e museus visitados foram: *Centro de Estudios Mexicanos*, *Archivo Historico Genaro Estrada - Secretaría de Relaciones Exteriores*, *Fototeca Amália Gonzalez Caballero*, *Fototeca Nacional*, *Hemeroteca Nacional de México*, *Archivo UNAM*, *Biblioteca IIE-UNAM*, *Antiguo Colégio San Ildelfonso*, *Palácio Nacional*, *Secretaría de Educación Pública*, *Iglesia Jesus de Nazereno y Imaculada Concepción*, *Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec*, *Museo Frida Kahlo Casa Azul*, *Museo Anuahuacalli*, *Museo Nacional de Arte e Sala de Arte Público Siqueiros* (esse arquivo estava fechado para os pesquisadores e o público em geral no período que permaneci na Cidade do México, o motivo foi a digitalização e organização dos documentos pela Diretoria e pelos arquivistas do Museu). Entretanto, o professor Dr. Renato González Mello, entrou em contato com o museu *Sala de Arte*

Público Siqueiros e solicitou que fosse cedido alguns documentos (aqueles os quais já estavam digitalizados), sobre as inter-relações entre os artistas brasileiros e mexicanos. Gentilmente, a arquivista Mónica Montes Flores enviou algumas cartas dos artistas para o meu e-mail, no período que eu tinha voltado para o Brasil.

Diante desse contexto, o projeto conta com duas hipóteses. A primeira delas propõe pensar que o motivo do uso dos murais na arte moderna brasileira e mexicana teve propósitos diferentes para os artistas e os governos. Considero que o retorno do uso dos murais está relacionado, para os artistas, com a busca de uma identidade nacional.

No Brasil, as temáticas representadas na pintura mural geralmente retratam o desenvolvimento econômico do país, a cultura, a natureza, as áreas urbanas e rurais das cidades, as diferentes etnias de um povo, a história das cidades e o processo de colonização. Ao considerar os jornais e documentos encontrados sobre os murais, na maior parte das entrevistas e reportagens pesquisadas nos arquivos a que eu tive acesso, as pinturas murais são vistas pelo governo brasileiro com a finalidade decorativa. No entanto, penso que os murais inseridos nesta pesquisa ultrapassam a função de somente integrar a Arquitetura e decorar fachadas, *halls* de entradas das edificações públicas, privadas e avenidas da cidade de São Paulo.

Desse modo, considero que o governo sabia que os murais podiam ir além de uma mera decoração, no entanto, era ressaltado nas reportagens de jornais e revistas que a função do uso do mural seria somente decorativa. Diante disso, acredito que o retorno do uso dos murais patrocinados pelo governo teve como objetivo geral atingir diferentes camadas da população, a fim de ressaltar a sua ideologia política.

Entretanto, no México, a partir de 1910, a pintura mural foi utilizada com propósito político, visando ressaltar a ideologia de um governo, sobretudo, durante a Revolução Mexicana. Nesse caso, o governo utilizou a arte para essa finalidade, deixando explícita sua intenção no convite que o Secretário de Educação José Vasconcelos, fez para os artistas mexicanos (pediu que Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros retornassem da Europa a fim de se unir com José Clemente Orozco e iniciar o movimento muralista mexicano). Porém, em alguns casos, nem sempre os artistas mexicanos seguiram à risca o desejo do governo sobre os temas e as composições que deveriam ser feitas. Nesse sentido, penso que a pintura mural também foi usada como uma forma de criticar o governo e não somente apoiá-lo.

A segunda hipótese desta pesquisa é a de que os muralistas mexicanos, de alguma forma, foram uma referência para os artistas brasileiros. Nesse contexto, cabe considerar o retorno do uso do mural primeiramente no México, diante de manifestações políticas da população frente a um governo ditatorial.

Dessa forma, penso que a repercussão dos murais no México fez com que os artistas brasileiros tivessem um ponto de vista mais crítico, ao repensarem a função social da arte e ao considerarem o uso do mural como o ideal de uma arte democrática. Ao analisar os relatos dos artistas sobre a importância do mural, ambos argumentaram que o ideal da arte democrática está relacionado com uma arte acessível para a população em geral, visa atingir diferentes camadas sociais e culturais da sociedade. Outro ponto em comum entre os artistas brasileiros e mexicanos foi o vínculo, em um determinado momento, com o Partido Comunista e as suas ideologias.

A partir das documentações encontradas em arquivos, a época em que as relações e os contatos entre os artistas brasileiros e mexicanos tornaram-se mais evidentes foi durante o período de 1930 a 1960 do século XX. Primeiramente, considere como ponto de partida a vinda de José Vasconcelos ao Brasil, devido à importância das relações políticas e culturais representada por ele na comemoração do Centenário da Independência do Brasil. Depois foi considerado a conferência de David Alfaro Siqueiros, em São Paulo, em 1933, além disso, a troca de cartas entre Portinari, Siqueiros e Rivera durante os períodos de repressão no México e no Brasil, a conferência realizada por Di Cavalcanti sobre as pinturas de Orozco, na década de 50, as tratativas das Bienais em São Paulo, com salas especiais para receber os trabalhos dos artistas mexicanos. Ademais, uma carta da *Ciudad Universitaria de Mexico* (16 de outubro de 1951), solicitando que Clovis Graciano atualizasse os seus dados e a sua produção visando constar no arquivo da instituição.

Outro ponto importante é sobre o estado atual do tema abordado no projeto da tese. Algumas pesquisas anteriores contribuem, de certa forma, com este trabalho, como o artigo escrito pelos autores João Henrique Zanellato e Tiago da Silva Coelho intitulado *Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano*, publicado na *Revista Locus*, de Juiz de Fora, em 2014. O texto discorre sobre o período em que Portinari conheceu e se identificou com os murais mexicanos na arte moderna. Além disso, no Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes *Arte revolucionária: a função social da pintura mural*, realizado em 2011, na

Universidade de Brasília, Suzy Margaret Damasceno Nobre, aborda a temática da função social da arte, porém não estabelece comparações dos murais citados, assim como a análise de imagens. Outro trabalho de relevância é a tese *Muralismo em São Paulo: convergência das Artes entre 1950 e 1960*, de Patrícia Martins Santos Freitas, defendida pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. A autora destaca o crescimento socioeconômico da cidade de São Paulo e o processo de modernização, relata sobre os artistas que auxiliaram na integração da Arte com a Arquitetura durante a década de 50, na capital paulista. Além disso, analisa, em sua pesquisa, alguns murais realizados pelos principais arquitetos e artistas brasileiros, os quais são: Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Clovis Graciano, Fulvio Pennacchi, Vilanova Artigas, Rino Levi, Roberto Burle Marx, Antônio Maluf, Bramante Buffoni, dentre outros. Um dos seus objetivos foi o de aprofundar os debates entre figuração e abstração recorrentes nesse período. A partir disso, são estabelecidas comparações entre murais feitos pelos artistas e arquitetos brasileiros *versus* artistas e arquitetos norte-americanos.

Penso que um diferencial desta pesquisa é divulgar a obra do artista Clovis Graciano, pouco citada em publicações, identificar informações sobre os levantamentos dos murais do artista e, ainda, pesquisar documentos sobre as repercussões do muralismo mexicano no período da arte moderna brasileira.

Por fim, acreditamos que, pelo fato de ser uma pesquisa documental, a tese irá colaborar com informações e documentações pouco divulgadas referente à essas temáticas.

Capítulo 1: Os murais na arte moderna brasileira

1.1. Os murais de Candido Portinari e a amizade com Clovis Graciano

O mural pode ser considerado como uma ponte entre o público e o artista. No Brasil, a pintura mural está intimamente relacionada ao desenvolvimento e à expansão construtiva das cidades. O uso do mural teve como propósito inicial a integração da Arquitetura com a Arte para fins ornamentais. Todavia, os artistas brasileiros que aderiram à pintura mural - geralmente, após retornar da Europa - foram convidados pelo governo para representar temáticas referentes a momentos históricos, ao desenvolvimento econômico e social do Brasil.

Sendo assim, a pintura mural teve um papel importante na relação entre a Arquitetura e as obras públicas, a partir da década de 30, com maiores investimentos nas construções de cidades, bairros, edificações e monumentos devido ao avanço da modernização, ao investimento público e privado no setor imobiliário, à busca de uma identidade nacional e aos interesses políticos do governo na estância Municipal, Estadual e Federal.

Essa busca da exaltação da nacionalidade deve-se sobretudo ao contexto da Revolução de 1930, com o governo provisório de Getúlio Vargas e a ditadura do Estado Novo. Nesse período, houve um aumento no processo da industrialização no país, inclusive essa temática foi representada nos murais. Para o historiador e cientista político, Boris Fausto (2013) após a Revolução de 30, no primeiro momento, a industrialização ganhou força devido as dificuldades da importação derivado da Grande Depressão, em um segundo momento, durante o Estado Novo a industrialização tornou-se um propósito do Estado. Após a vitória da Revolução de 1930 pelos “tenentes”, um novo programa de governo foi formulado, segundo o autor, um dos objetivos principais foi:

A construção da unidade nacional pela via de um poder centralizado em contraste com os poderes que os grandes estados asseguravam para si na Primeira República. A partir desse princípio, propunham o atendimento uniforme às necessidades das várias regiões do país; a instalação de uma indústria básica (especialmente a siderúrgica) e um programa de nacionalizações que incluía as minas, os meios de transporte e de comunicação, assim como a navegação de cabotagem. Para os atendimentos desses propósitos, o movimento tenentista – cujo principal núcleo era o Clube 3 de Outubro – defendia o prolongamento do Governo Provisório. A ação do governo federal, nos primeiros anos após a Revolução

de 1930, concentrou-se no fortalecimento do papel do Estado, sem representar diretamente os interesses desta ou daquela classe social. (BORIS, Fausto, 2013, págs. 92-94).

Com a criação do Ministério do Trabalho o governo mencionava o interesse em estreitar as relações do Estado com a classe dos trabalhadores urbanos. Nesse período também foi criada a carteira profissional de trabalho. Vista pelos sindicatos autônomos como instrumento de controle e pelos trabalhadores como uma garantia contra a informalidade do trabalho. Diante disso, no Brasil, murais foram patrocinados pelo governo nesse período de transformações políticas.

Após retornar da Europa e ter contato com museus, galerias e igrejas que apresentavam afrescos realizados por renomados artistas italianos, Candido Portinari volta ao Brasil e aceita o convite do Ministro Gustavo Capanema para realizar projetos de painéis e murais na edificação do Ministério da Educação e Saúde. Cabe ressaltar, que o artista realizou quatro grandes painéis para o Monumento Rodoviário (1936-1938), na rodovia que liga o estado do Rio de Janeiro a São Paulo. Os painéis, foram executados em óleo sobre tela, medem 98 cm de altura por 7m 80 de largura. Foram encomendados pela Comissão de Estradas de Rodagem Federal, dirigida pelo engenheiro Yeddo Fiuza. Os murais permaneciam no interior do Monumento Rodoviário, essa obra foi iniciada em 5 de maio de 1928 por Washington Luís e posteriormente inaugurada por Getúlio Vargas, representando uma contribuição relevante da política de construção de estradas no país.

Considerando a importância de Candido Portinari o artista foi um grande exemplo e inspiração para Clovis Graciano. O primeiro contato de Graciano com Portinari, foi no início de sua carreira. Clovis Graciano, filho de imigrantes italianos, nasceu em Araras-SP, em 29 de janeiro de 1907. Já na infância e adolescência, que passou em Leme-SP (cidade localiza próximo de Araras), demonstrava interesse pela arte. Na adolescência, seu primeiro trabalho em 1919, foi como picador de carvão da oficina do italiano Carlos Bonfati, onde aprende a pintar madeiras; após, trabalhou em uma Companhia leiteira. Depois de oito anos, emprega-se como pintor de postes e porteiros, na Estrada de Ferro Sorocabana, em 1930, aprende a pintar metais a duco. Dois anos depois, Graciano participa da Revolução Constitucionalista contra o governo de Getúlio Vargas, nesta ocasião foi preso e transferido para a cidade do Rio de Janeiro. Em 1934, é nomeado fiscal de consumo, transfere-se para São Paulo passando a dividir seu tempo entre essa função e a pintura de cavalete. Um colega

de repartição José Portinari o apresenta a seu irmão o artista Candido Portinari.

Segundo Paulo Sérgio Portugal Graciano (economista, filho de Clovis Graciano), o encontro de Clovis Graciano com Portinari, bem como a relação de amizade foi relevante para a carreira do artista:

Nesse concurso para fiscal ele veio para São Paulo para se preparar e foi morar em uma pensão, dividiu o quarto da pensão com um rapaz que se chamava José Portinari, que é o irmão do Candinho. E, através do Zé, ele conheceu o Candido Portinari. Até ele (Clovis Graciano) e o José fizeram uma exposição aqui em São Paulo do Portinari, eles organizaram (o José e ele) e se criou uma intimidade muito grande. A família do Portinari virou uma espécie de família nossa. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Ainda, sobre a relação de amizade entre Clovis Graciano e Portinari, Paulo Sérgio relembra parte da sua infância:

Eu fui várias vezes, quando criança para Brodowski e voltava. Uma das irmãs do Portinari era uma espécie de “mãe postiça” nossa, que é a Olga Portinari. Então criou uma relação muito íntima entre os dois. [...] Duas irmãs (de Portinari) moraram na nossa casa durante um tempo grande em São Paulo e uma irmã que mora no Rio - morava, ela faleceu ano passado - a Olga Portinari, essa praticamente criou a gente [...] Eu morei no Rio de Janeiro em três ocasiões, em uma delas morei com a Olga e frequentava o apartamento do Candinho. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Outro ponto importante foi a parceria entre Portinari e Graciano nas viagens para o exterior, segundo seu filho, Graciano ajudou como auxiliar na construção dos painéis para a ONU, ele acompanhou esse trabalho juntamente com Candido Portinari, quando estava em Paris. Essa amizade entre as famílias permanece até os dias de hoje.

No ano de 1935, Candido Portinari estimulou Clovis Graciano a fazer estudos formais com o pintor Waldemar da Costa (1904-1982), que o orientou na técnica do desenho, na aquarela e na pintura. Permanece frequentando este ateliê até 1937. Segundo Costa, em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* Clovis Graciano, foi “o meu primeiro aluno que tive em São Paulo. Ele estudava no meu atelier no Teatro Municipal [...] Fui eu quem apresentei Clovis Graciano à Família Artística Paulista, tendo sido aceito por todos” (COSTA, *Folha de São Paulo*, 20 de fevereiro de 1977, sem página). Em 1936, Graciano casou-se com Maria Aparecida Portugal, desta união nascem os filhos Paulo Sérgio e José Roberto. Aos poucos, Clovis Graciano foi conhecendo a família de Candido Portinari, convivendo com os irmãos do artista, auxiliando em alguns projetos de pintura.

No ano de 1943, Graciano juntamente com Rebolo Gonsales, Luis Saya, Carlos Lacerda e Lourival Gomes Machado, falaram mediante a uma entrevista

publicada no jornal *Diário da Noite*, 22 de junho de 1943, p. 5, sobre a exposição de Candido Portinari no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (figura 1).

Assim, Graciano relata: “A presente exposição de Portinari representa um dos mais importantes acontecimentos artísticos, pois trata-se de um pintor de grande capacidade de criação, senhor de técnica mais segura e brilhante que já vi”. Amigo de Clovis Graciano, Rebolo Gonsales afirma: “Tenho absoluta certeza de que a exposição de Portinari é a maior manifestação de artes plásticas que já houve no Brasil. Para mim, Portinari é o pintor mais completo, não lhe conheço nenhuma falha. E me inscrevo entre os seus admiradores”. Por sua vez, o escritor Carlos Lacerda, nesta ocasião, recém chegado do Rio pontua: “Portinari é uma força da natureza como se dizia antigamente. A coleção da Rádio Tupi na exposição que acabo de ver no Rio, é uma criação que não hesito em chamar de genial. Finalmente se vai compreendendo que um artista é tão importante quanto um grande homem qualquer[...] A consagração de Portinari honra e conforta todos os que acreditam na força criadora da arte e da inteligência.” Luis Saya, delegado em São Paulo do Serviço de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, descreve as suas impressões: “O que me impressionou enormemente agora na última série de telas que Portinari agora expõe é a sua extraordinária “isenção” humana e a infinita liberdade pictórica”. Mesmo não visitando a exposição no dia da inauguração, Lourival Gomes Machado, crítico de arte moderna, comenta: “[...] quero significar a minha certeza de que da exposição do Museu de Belas Artes virá mais uma revolução necessária, daquelas do que já nos habituou o grande criador da pintura mural no Brasil”.

Dessa forma, a partir dessa entrevista é evidente a admiração de artistas, escritores, intelectuais, pela trajetória artística de Candido Portinari.

Figura 1 - O Ministro Gustavo Capanema na inauguração da exposição do Museu Nacional de Belas Artes do RJ. Abaixo, os pintores Clovis Graciano, Rebolo Gonsales e os críticos Luis Saya, Carlos Lacerda e Lourival Gomes Machado, quando traduziam a importância excepcional da exposição de Portinari ao repórter do *Diário da Noite*.



Fonte: *Diário da Noite*, 22 de junho de 1943, págs. 4 a 5.

Também é importante lembrar a admiração que Clovis Graciano tinha de outros artistas brasileiros. Em uma entrevista concedida por Graciano no ano de 1951, o artista ressalta a sua admiração por Candido Portinari: “Portinari é um homem bastante conhecido, e acatado como pintor de primeiro plano mundial. O mesmo se dá com Segall e Di Cavalcanti.” (*Folha da manhã*, 27 de maio de 1951, sem página). Além desses artistas, Clovis Graciano tinha um ciclo de amizade diversificado com escritores, Rubem Braga, Mário De Andrade, Sérgio Milliet, artistas, Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Carlos Scliar, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Iberê Camargo, políticos, Jânio Quadros, Faria Lima, Juscelino Kubitscheck, dentre outros.

Considerando Portinari como ponto de partida para o estudo de painéis e murais a partir da década de 30 no Brasil, o retorno do uso do mural teve certa relação com o muralismo mexicano e podem-se constatar algumas semelhanças entre os artistas brasileiros e mexicanos. Um exemplo disso, é a participação dos principais artistas muralistas no Partido Comunista, a busca pela identidade nacional, a representação de temas voltados para as questões sociais e o apoio do Estado na realização dos murais. Com isso, Portinari descrevia semelhanças entre a arte moderna e a pintura mural:

A pintura moderna tende francamente para a pintura mural. Com isso não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa. (Entrevista de Portinari ao *Diário de São Paulo*, *Museu da Casa de Portinari*, 21 de novembro de 1934, sem página).

Nesse contexto, é possível mencionar também o investimento dos Estados Unidos nos murais na primeira metade do século XX. Portinari destaca em um de seus apontamentos o investimento do governo do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt (1933 - 1945) que, após a crise de 1929, criou o programa *New Deal* (1933-1939), com a proposta de patrocinar artistas que representassem em suas pinturas a vida tipicamente americana. Por sua vez, como parte das diversas medidas tomadas para conter as taxas de desemprego entre os trabalhadores, o mesmo governo instituiu o *Public Works of Art Project*, em 1933 - programa com duração de um ano – o qual tinha a função de encomendar para os artistas pinturas murais com o propósito inicial de decorar os prédios públicos a fim de expressar os valores nacionais da cultura norte-americana.

Entretanto, alguns artistas dos Estados Unidos utilizavam a sua arte não somente como propósito decorativo, mas também como uma crítica política e social. Por sua vez, os artistas mexicanos como Orozco, Rivera, Siqueiros, foram convidados para executar murais nos Estados Unidos durante os anos de 1930 a 1933. Assim, ao realizarem suas composições, faziam uma crítica à postura do governo sobre a imposição das temáticas que os artistas norte-americanos deveriam reproduzir em seus murais.

Todavia, no Brasil, com o regime do Estado Novo (1937-1945), foi estabelecido um programa político caracterizado pelo nacionalismo, centralização do poder, anticomunismo e autoritarismo. Nesse contexto, Gustavo Capanema, Ministro da Educação de 1934 a 1945, possibilitou no seu governo encomendas de murais para artistas brasileiros, os quais não eram alinhados com o governo Vargas, com a finalidade de que representassem, por meio da arte, o desenvolvimento econômico, social e cultural do Brasil, mesclando elementos clássicos e modernos. Sobre a escolha dos intelectuais que compunham a equipe de Capanema e seus antagonismos, Roberto Segre aponta que:

Capanema convidou para sua equipe intelectuais progressistas, conciliando de forma frágil os antagonismos ideológicos existentes entre os assessores do seu ministério: por um lado cooptava o conservador e anticomunista Alceu

Amoroso Lima para proferir palestras no ministério; por outro, mantinha como chefe de gabinete o esquerdista Carlos Drummond de Andrade. Apoiou os artistas de vanguarda que realizavam o conjunto de obras plásticas do MES, e, ao mesmo tempo, fechou a UDF em 1939, na qual todos eles, inclusive Costa, deveriam ministrar aulas. (SEGRE, 2013, p.111)

Ademais, Capanema atuou como intermediário nas relações com os arquitetos e artistas. Ao longo do governo Vargas, aderiu a uma postura política sutil que o manteve longo tempo no cargo de Ministro.

Retomando a trajetória de Portinari, em 1929, o artista viaja para a Europa com o Prêmio de Viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas-Artes e percorre vários países durante dois anos. Em 1935, o diretor *Homer Saint-Gaudens, do Instituto Carnegie, em Pittsburg*, convida, por carta, Portinari a participar de uma exposição que reuniu 365 obras de 21 países. Portinari participa com a tela *Café* (1935) e conquista a Segunda Menção Honrosa. No mesmo ano, a convite de Celso Otávio do Prado Kelly (1906-1979 – advogado, crítico teatral, diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro), Portinari é convidado para atuar como professor no Instituto de Artes.

Essa Universidade foi idealizada em 1935, por Anísio Teixeira juntamente com Pedro Ernesto, Prefeito do Distrito Federal. Assim, a UDF era composta de cinco escolas: Ciências, Educação, Economia e Direito, Filosofia, e Instituto de Artes. Fávero (2007) aponta que, após um ano da fundação dessa Universidade, em 1936, foram iniciadas as atividades acadêmicas, com a presença de uma missão francesa, constituída de professores atuantes nas Escolas de Economia e Direito, e de Filosofia e Letras. Todavia, professores brasileiros também exerceram importante papel, pois foram convidados para atuar na UDF: Antônio Carneiro Leão, Abgar Renault, Antenor Nascentes, Basílio Magalhães, Candido Portinari, Cecília Meireles, Cornélio Pena, Hermes Lima, Lélio Gama, Josué de Castro, Gilberto Freyre, Lauro Travassos, Lúcio Costa tinha Carlos Leão (como seu assistente), Heitor Villa-Lobos, Heloisa Alberto Torres, Joaquim Costa Ribeiro, Lourenço Filho, Pedro Calmon, Roberto Marinho de Azevedo e Sérgio Buarque de Holanda.¹

¹ Os professores estrangeiros que atuaram na Universidade foram: Émile Bréhier (história da filosofia), Eugène Albertini (história da civilização romana), Henri Hauser (história econômica), Henri Tronchon (literatura comparada), Gaston Leduc (economia social e organização do trabalho), Étienne Souriau (psicologia e filosofia), Jean Bourciez (filologia das línguas românicas), Jacques Perret (línguas e literatura greco-romanas), Pierre Deffontaine (geografia humana) e Robert Garric (literatura francesa). Na Escola de Ciências, observou-se a presença, em 1935 e 1936, de Viktor Leinz (geologia e mineralogia) e de Bernhard Gross (física).

Na referida universidade, Portinari lecionou pintura mural e de cavalete. No período em que atuou como professor, teve como alunos Edith Behring, Hérís Guimarães, Diana Barbéri, Vera Violeta, Ignez Correa da Costa, Castro Filho, Rubem Cassa, Aldary Toledo, Alcides da Rocha Miranda, Rosalina Leão, entre outros (figuras 2 e 3).

Figura 2 - Grupo de alunos e colegas de Portinari, na Universidade do Distrito Federal. Entre eles: Mário de Andrade, Roberto Burle Marx, Hérís Guimarães e Ignez Correa da Costa.

Figura 3 - Portinari na exposição de seus alunos da Universidade do Distrito Federal. Entre eles: Hérís Guimarães, Diana Barbéri, Vera Violeta, Ignez Correa da Costa, Castro Filho, Rubem Cassa, Aldary Toledo, Alcides da Rocha Miranda. Rio de Janeiro.



Fonte: figura 2 - Projeto Portinari, AFRH_241, 1938. Fonte: figura 3 - Projeto Portinari, AFRH_245, janeiro de 1936.

Em 1935, Anísio Teixeira foi exonerado da UDF por questões políticas. A partir de 1936, professores da UDF, juntamente com outros intelectuais e educadores, foram demitidos e presos por conta das propostas do governo Vargas não estarem de acordo com a criação da Universidade e a participação dos profissionais no Partido Comunista. Isto leva o Presidente Getúlio Vargas a decretar estado de sítio que desencadeou medidas repressivas e de centralização do poder, como consequência essas medidas trouxeram repercussões na UDF, como a prisão ou demissão dos fundadores da Universidade.

No dia 20 de janeiro de 1939, o presidente Getúlio Vargas decreta a extinção da UDF. Porém, nesse mesmo ano, após a Universidade fechar, os alunos de Portinari, sentindo-se prejudicados no curso de pintura e sabendo da abertura das inscrições para o curso de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, pedem ao Ministro Capanema a criação do curso de pintura mural nessa instituição. Assim, elaboram uma carta em que consta um abaixo-assinado realizado pelos alunos:

Essa extinção veio interromper em pleno funcionamento colhendo de surpresa alumnos (sic) em todos os graus de adiantamento. Estes vem-se na iminência de perder o trabalho despendido de boa fé num estabelecimento oficializado, caso V.E. não providencie no sentido de dar continuidade ao curso acima mencionado. [...] Os abaixo assignados (sic) eram alunos do Professor Candido Portinari tendo recebido durante vários anos a lição do mestre [...] Acresce que Candido Portinari é atualmente no Brasil, o artista que mais se tem preocupado com determinado gêneros de pintura mural, gênero a que se pretendiam dedicar alguns de seus alunos abaixo, assim sendo, vimos solicitar a V. Ex. a criação do curso de Pintura Mural na Escola de Belas Artes [...]. (Projeto Portinari, CO. 2126.1, 1939)²

Ainda, em 1939, Candido Portinari, também solicita ao Ministro Gustavo Capanema para que fosse criada uma disciplina sobre pintura mural na Escola Nacional de Belas Artes, assim, Capanema escreve ao presidente Getúlio Vargas³, porém, não obteve seu consentimento para a criação da disciplina. Embora Portinari seja demitido da Universidade do Distrito Federal - RJ, devido à proposta universitária ter colidido com os propósitos do governo federal, esse fato não interfere na continuidade dos murais realizados pelo artista para o Ministério da Educação e Saúde.

Ademais, Capanema atuou como intermediário nas relações com os arquitetos e artistas ao longo do governo Vargas, aderiu a uma postura política sutil que o manteve longo tempo no cargo de Ministro.

Ao ser questionada por Maria Guido de como foi a experiência do fechamento da Universidade, Heris Guimarães relata: “Foi e quero dizer a vocês que perdi quase todos os meus quadros. O que não levei para casa, perdi. (GUIMARÃES, págs. 46 - 49). Guido pergunta: Vocês não intuía que ela ia fechar, que teria vida curta?” A aluna de Portinari responde: “Não. Por acaso, uma semana antes, eu fui levando os quadros, porque houve um zum-zum que ia fechar. Mas não da maneira que fecharam, destruindo o que eu tinha lá! Perdi meus quadros e sei que muita gente perdeu”. A entrevistadora indaga: “Quer dizer que vocês não tiveram nem oportunidade de discutir”, Heris discorre: “Oportunidade nenhuma. Não pude tirar nada, o quadro que ficou, ficou; o material que ficou, ficou.” E, comenta: “Foi repentinamente, porque ninguém estava fazendo revolução lá dentro. Estava-se pintando, aprendendo bem Português, aprendendo História. Quando se aprende

² Na carta consta os nomes dos alunos de Candido Portinari que repudiaram o fechamento da Universidade do Distrito Federal, 1939. Fonte: Projeto Portinari. Ver Anexo I da tese.

³ Na carta Capanema relata que levou o pedido de Portinari para a criação da disciplina *Pintura Mural* na EBA para o Presidente Getúlio Vargas, 27 setembro de 1939. Fonte: Projeto Portinari. Ver Anexo II da tese.

História tem uma parte política. Você, como professora de História, sabe disso.” Por sua vez, Guido menciona que já existia uma campanha muito grande contra a Universidade, Guimarães explana:

[...] Então havia algo no ar, mas não tínhamos certeza. Exatamente porque nós nos sentíamos talvez tão fora, ninguém estava fazendo revolução, todo mundo trabalhando, produzindo. O fato de fazer gente carregando água na cabeça, operário arrebatando os calçamentos, operários comendo na marmita, gente pobre, mendigo na rua, o fato de fazer deformações, gente mais miserável do que era, dentro do Expressionismo – como muitos alunos – ou do Realismo que eu fazia, não era motivo para tanto medo. (GUIMARÃES, Projeto Portinari *In Depoimentos*, 1983, págs.47- 48)

Nesse sentido, ficam claras as perseguições políticas entre o período de ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro e os afrontamentos do governo Getúlio Vargas com os intelectuais Brasileiros ao intervir na área da Educação.

1.2. O Ministério da Educação e Saúde: o sintoma da modernidade brasileira e a política do Estado Novo

O governo de Getúlio Vargas (1937-1945) propunha formar um novo conceito de “homem brasileiro”, priorizava a cultura e a educação, as quais seriam responsáveis por moldar a nação. A partir desse contexto, uma série de políticas culturais foram implantadas com objetivo de promover a integração nacional do país.

Nesse sentido, por conta da importância do desenvolvimento da pintura mural no Brasil, ao considerar o contexto da arte moderna, escolhi escrever sobre Candido Portinari por ser o primeiro artista convidado para realizar os projetos dos murais do Ministério da Educação e Saúde entre 1936 a 1944 (figuras 4 e 5). As conversas entre o artista e o Ministro Gustavo Capanema sobre as temáticas dos murais ocorreram por meio de cartas, telegramas, além de encontros presenciais.

Figura 4 - O ministro Gustavo Capanema com o presidente Getúlio Vargas, durante visita à exposição de Portinari, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 5 - O Ministro Gustavo Capanema colocando o cimento inicial para construção do novo Ministério da Educação, Rio de Janeiro.



Fonte: figura 4 - Projeto Portinari, Fotografia: Kazys Vosylius, AFRH_0134, novembro de 1939. Fonte: figura 5 - Projeto Portinari, AFRH_0130, 1944.

Conforme a primeira carta redigida à Portinari em 7 de dezembro de 1942⁴, Capanema recomendou que o artista representasse nos murais do Ministério da Educação e Saúde as seguintes temáticas: no salão de audiência “haverá doze quadros dos ciclos (sic) de nossa economia, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica”, na sala de espera “será representada a energia nacional por expressões da nossa vida popular”. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro [...]”. Capanema indica a Portinari a leitura do III Capítulo da segunda parte do livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Caso fosse necessário ter maiores informações para representar o jangadeiro, o artista deveria consultar o escritor Manuel Bandeira para que ele o ajudasse na construção dessa representação a partir de referências da literatura brasileira. No gabinete do ministro, Portinari deveria pintar uma cena bíblica do Rei Salomão no julgamento da disputa entre duas mulheres. Segundo Capanema, a referência para a composição estava descrita nos “versículos 16 ao 28, do terceiro capítulo do livro dos Reis”. No salão de conferências, a melhor ideia segundo o Ministro da Educação, era “pintar a primeira aula do Brasil (os jesuítas com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto)”. Por fim, no salão de exposições Capanema descreve “deverão ser pintadas cenas da vida infantil”.

Embora o Ministro tenha enviado esta carta para Portinari com todas as informações sobre as temáticas e referências que precisavam ser seguidas, o artista realizou as composições dos murais a partir da sua observação sobre o povo brasileiro, os trabalhadores comuns, o negro, o mestiço, ressaltando, como afirma Annateresa Fabris, a função social da arte. Segundo a autora:

⁴ Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, 7 de dezembro de 1942. Fonte: Projeto Portinari, ver Anexo III da tese.

A discussão sobre a arte social, ou melhor, sobre a arte socialmente útil não era apanágio exclusivo da esquerda. Estava igualmente presente nas considerações de um regime como o fascista, sequioso de dar vida a uma arte capaz de “suscitar energias nacionais”, de “potencializar a alma coletiva do Povo” (FABRIS, 1996, p.81).

Dessa forma, Fabris argumenta sobre qual seria a importância do mural diante dos ideais do governo:

A pintura mural desempenha um papel considerável nesse programa de nacionalização do universo imagético, já que a ela cabia a expressar a própria vocação popular e universal por intermédio de formas claras, de temas facilmente decodificáveis, de meios de execução plenamente dominados. (FABRIS, 1996, p. 81)

Assim, pode-se perceber o motivo que Capanema escolheu as temáticas que deveriam ser pintadas nas paredes do Ministério da Educação e Saúde. No entanto, Portinari acabou não executando o tema bíblico, nem uma pintura histórica, tampouco ficou preso as questões regionais como a representação do jangadeiro, do sertanejo e do gaúcho. Apesar de mostrar os estudos, projetos e composições para Capanema, o artista prezava pela liberdade de criação, sugerindo uma interpretação própria sobre as temáticas representadas.

Por sua vez, Candido Portinari, além de defender a importância da pintura mural e falar sobre as questões técnicas da mesma, relata o seu interesse de realizar um curso de pintura mural na Escola Nacional de Belas Artes, após o fechamento da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, em 1939. Assim, escreve uma carta para Capanema apresentando estas tratativas:

Esse gênero de pintura - pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva - tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de todos os países, como elemento precioso de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte ocupa essa cadeira lugar da maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive, da necessidade que têm os governos de decorar os seus melhores palácios. Desta forma, não há razões para que o Brasil – que vem acompanhando os progressos dos países civilizados nos demais setores da sua atividade, quer administrativa, quer literária, quer científica – deixe de ter o seu curso de pintura mural, inexistente até hoje na Escola de Belas Artes. (PORTINARI, Candido, Projeto Portinari, CO-2163.1, 27 de maio de 1939)

Em um de seus depoimentos, concedido pelo Projeto Portinari, em resposta a uma entrevista, Portinari esclarece sua percepção sobre a pintura mural:

Esse gênero de pintura é talvez o mais difícil e sem dúvida o mais trabalhoso, exigindo do artista um esforço físico que nem todos, infelizmente, poderão dar. Considero-me um trabalhador normal, mas quando fiz os afrescos do Ministério da Educação tive que interromper, por me sentir esgotado. A mesma coisa me aconteceu quando eu fiz os murais na Biblioteca do Congresso em Washington. [...] Nos Estados Unidos este gênero está muito em voga. Nenhum edifício público prescinde da pintura mural, existe até um tanto por cento dos gastos reservados para a pintura. (PORTINARI, Candido,

Projeto Portinari, A.P.13.1.1, sem data)

O artista ressalta o intenso trabalho ao realizar o mural e a importância desse gênero para os Estados Unidos, que diferente do Brasil, reservava uma porcentagem do total dos gastos da edificação para a realização dessa pintura.

Os murais dos ciclos econômicos estão localizados no segundo andar do prédio Palácio Gustavo Capanema (figura 6). Os doze afrescos têm como temáticas: *Pau-Brasil* (1936-1944), medindo 280 X 250 cm; *Cana* (1936-1944), 280 X 247 cm; *Gado* (1936-1944) 280 X 246 cm; *Garimpo* (1938), 280 X 298 cm; *Fumo* (1938) 280 X 294 cm; *Algodão* (1938), 280 X 300 cm, *Erva-mate* (1938), 280 X 297 cm; *Café* (1938) 280 X 297 cm; *Cacau* (1936-1944), 280 X 298 cm; *Ferro* (1938), 280 X 248 cm; *Borracha* (1936-1944), 280 X 248 cm; *Carnaúba* (1944), 280 X 248 cm.⁵

Figura 6 - Candido Portinari, ciclos econômicos do Pau-Brasil, Cana-de-açúcar, Gado, Garimpo, Fumo, Algodão, Erva-mate, Café, Cacau, Ferro, Carnaúba e Borracha. Dimensões se 2, 80 m x 2, 48 m (cada obra). Ministério da Educação e da Cultura /Palácio Gustavo Capanema, 1936 -1944.



Fonte: fotografia Alexandre Macieira / Riotur.

Ao longo do processo de escolha das temáticas das obras, Portinari realizou vários projetos, composições e séries de desenhos referentes aos trabalhadores brasileiros. Os projetos foram analisados por Gustavo Capanema e algumas cartas que foram escritas no decorrer desse período revelam as aprovações das composições, indicações de fotografias⁶ que Capanema enviou a Portinari, as

⁵ Para estudos aprofundados das obras ver FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996 e SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da Modernidade Brasileira (1935-1945)*, Romano Guerra Editora, São Paulo, 2013. No decorrer do capítulo serão apresentadas mais informações sobre esses murais.

⁶ Carta do Ministro Gustavo Capanema para Candido Portinari, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1942. Fonte: Projeto Portinari. Ver Anexo IV.

renovações de contrato do artista, negociações sobre as viagens de Portinari, quando o artista precisava se ausentar para realizar outros trabalhos no exterior (exposições e murais).

Antes de viajar, o artista enviava cartas para o Ministro, a fim de comunicar o tempo em que ficaria fora do Brasil e verificar se seria possível conciliar seus compromissos no exterior com a realização dos murais encomendados por Capanema. Em geral, o Ministro liberava o artista para realizar exposições e outros trabalhos no exterior, como ocorreu no dia 30 de julho de 1941, quando Portinari precisou viajar para os Estados Unidos para realizar os murais na Biblioteca do Congresso de Washington. Na carta⁷, o artista relata que, ao regressar para o Brasil, terminaria os afrescos na sala de audiência e de conferência do Ministério da Educação pelo preço combinado. Posteriormente, começaria a fazer as “pinturas de decoração” no espaço destinado a ser o Gabinete do Ministro, assim como no salão de espera e no salão de exposições.

Como resposta a essa carta, Capanema afirma a Portinari que estava de acordo com a viagem que o artista realizaria para os Estados Unidos. Além disso, aprovou o orçamento referente aos murais para o Ministério da Educação e Saúde. Porém, apesar de, geralmente, o Ministro consentir as viagens que o artista realizava para o exterior, nem sempre foi possível atender a essas demandas, pois, na ocasião da realização dos murais, Capanema escreve a Portinari a fim de solicitar o adiamento da viagem à cidade de Buenos Aires, devido ao seguinte motivo:

[...] Cheguei à conclusão de que a sua viagem agora a Buenos Aires poderá comprometer o feliz coroamento de sua notável obra do edifício de nosso Ministério. É preciso ter em vista que, com algumas semanas a mais, estará findo o meu tempo de Ministro. Receio que, com outro, sobretudo se for um espírito prevenido contra a nossa orientação, aquelas paredes venham a ter outro acabamento. O meu sincero desejo é, pois, que, você não vá. [...]

Esse trecho da carta⁸ nos revela algumas questões, como a importância da amizade do artista com o Ministro, o que possibilitava tomar decisões em conjunto sobre o processo da realização das obras de arte para o Ministério e mostrar a preocupação para finalizar os murais na sua gestão com as temáticas de seu interesse. Assim, o Ministro explica seus motivos:

Julgo tão essencial aos interesses artísticos do nosso país a conclusão de

⁷ Carta de Portinari ao Ministro Gustavo Capanema, sem dia, setembro de 1941. Fonte: Projeto Portinari. Ver Anexo V.

⁸ Carta do Ministro Gustavo Capanema para Portinari no dia 16 de outubro de 1945. Fonte: Projeto Portinari, ver Anexo VI da tese.

sua obra no Edifício do Ministério da Educação, que ousou sugerir o adiamento de sua viagem a fim de que, neste mês ou até meados de novembro (enquanto ainda temos tempo), você a conclua [...]

O Ministro tinha interesse que os murais fossem finalizados na sua gestão e esperava que as temáticas relacionadas com o desenvolvimento econômico e social do Brasil estivessem representadas na edificação. Esclarece no final da carta que a decisão de Portinari seria essencial, porém, pelo fato de serem amigos, ele compreenderia a escolha do artista.

Nesse período, Vargas promulgou algumas medidas em apoio à pintura acadêmica, sem ocasionar um maior apoio a Portinari. No entanto, deixou nas mãos do Ministro Gustavo Capanema a decoração do Ministério da Educação e Saúde. Sobre essa relação entre Gustavo Capanema, Portinari e o governo Vargas, Quirino Campofiorito relata, em uma entrevista para o Projeto Portinari:

Ele não favoreceu o Portinari, mas sim seu Ministério. O Getúlio passou a ser diferente do seu Ministro de Educação, tornando-se o protetor da pintura acadêmica com Oswaldo Teixeira. Botou o Oswaldo Teixeira no Museu e o deixou regendo, mas sem possibilidade, porque no fundo, a parte do trabalho de arte, de cultura, era do Ministério de Educação. E ficou assim esse contraste dos dois elementos. Um, o Oswaldo Teixeira, com os seus discípulos e os que o bajulavam. E outro, Portinari, com os seus discípulos e os seus amigos. [...] (CAMPOFIORITO, Quirino, Projeto Portinari, 1982, p. 49)

Todavia, Portinari tinha seu favoritismo, por vezes, e foi nomeado pela crítica, como artista “oficial” do Estado Novo. Por outro lado, alguns artistas protestavam contra o sistema estabelecido pelo governo sobre a falta de editais dos concursos a fim de concorrer aos projetos culturais. Dessa forma, os artistas com menos popularidade nesta década dificilmente conseguiam trabalhar ou ter um prestígio próximo ao de Portinari.

Dentro desse contexto, sobre a representação de uma “arte oficial”, Carlos Drummond de Andrade - poeta e chefe-de-gabinete do ministro Gustavo Capanema - propõe pensar o que seria a construção de uma “arte oficial” no Brasil:

O governo tem procurado servir à arte e a inteligência no Brasil, interessando na feitura e na decoração de seus edifícios o maior número possível de bons artistas, como também, chamando a colaborar na solução dos problemas culturais os escritores e cientistas mais eminentes da nossa terra. Não somente Portinari, mas também Lúcio Costa, Celso Antonio, Santa Rosa, Adriana Janacópulos, Brecheret, Luis Jardim, Carlos Leão, Paulo Rossi, Oscar Niemeyer, Vila Lobos, Francisco Mignone, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Anibal Machado, Graciliano Ramos, Augusto Meyer, Marques Rebelo, João Alphonsus, Sergio e Aurelio Buarque de Holanda, Onestaldo de Pennafort, Augusto Frederico Schmidt, Rodrigo M. F. de Andrade, Americo Facó, Rodolfo Garcia, Afonso de E. Taunay, Souza da Silveira, Claudio Brandão, Antenor Nascentes, Gilberto Freyre, Rui Coutinho, Heloisa Alberto Torres, Artur Ramos, Josué de Castro, Evandro e Carlos Chagas Filho,

Emanuel Dias, Miguel Ozorio de Almeida e dezenas e dezenas de outros no momento, realizam obras ou põem as suas aptidões em caráter permanente ou para tarefas episódicas, a serviço do Ministério onde trabalham e que por isto mais diretamente observo. Poder-se-á chamar a isto “arte oficial”, “literatura oficial”, “ciência oficial”? Mas é a arte, a ciência e a literatura do Brasil. (ANDRADE in *Jornal Literário Dom Casmurro*, 2 de setembro de 1939)

É importante pensar que Carlos Drummond questionava o que seria uma “arte oficial” no Brasil. Embora Candido Portinari tenha sido eleito pela crítica como pintor “oficial” do governo, existem controvérsias sobre isso. Annateresa Fabris, por exemplo, argumenta:

Embora oficial, a política artística de Capanema não pode ser confundida com o oficialismo presidencial. [...] a obra de Portinari não é a exaltação do “modelo getulista”, não representa o compromisso do artista com o poder. Trabalhando para o governo o artista desmascara os mitos do poder, integrando em sua expressão os marginalizados que, com a força de seu braço, constituem o esteio do desenvolvimento. (FABRIS, 1977, págs. 197-198).

Ao realizar suas pinturas, Portinari, talvez, não tivesse a pretensão em ressaltar as ideologias políticas do governo que estava no poder. A questão de uma “arte oficial”, conforme argumenta Carlos Drummond de Andrade, pode ser contestada ao levarmos em consideração que essa arte é feita por um grupo de artistas, escritores, intelectuais, que pretendem colaborar na solução dos problemas culturais do país, no caso, a serviço do Ministério da Educação e Saúde. Contudo, diante desse contexto, cabe realizar uma pergunta: É possível representar a pluralidade social, cultural, política, de um país, por meio da percepção de somente um artista, escritor ou poeta?

A partir das propostas do Ministro Gustavo Capanema ao convidar Portinari para representar os murais no Ministério da Educação e Saúde Pública, podemos considerar uma breve aproximação do muralismo mexicano, em relação à integração da arte com a política, entre o Secretário da Educação do México, José Vasconcelos, durante o governo do Presidente Álvaro Obregón com o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, o qual teve apoio político do Presidente Getúlio Vargas.

Ainda que sejam apresentadas diferenças de contexto histórico e político em relação à pintura mural, cabe pensar em algumas semelhanças nos projetos idealizados nas gestões dos Ministros de Educação do Brasil e do México. Assim, José Vasconcelos e Gustavo Capanema defendiam as manifestações artísticas como o principal meio de educação popular. Nesse sentido, a arte deveria ser acessível à toda população e ter como objetivo ressaltar as raízes culturais de seus países,

enaltecer a representação das temáticas locais em suas obras, assim como, as ideologias políticas favoráveis ao governo Brasileiro e ao Mexicano.

Por outro lado, José de Vasconcelos apoiou os artistas mexicanos a fim de demonstrar, com o auxílio da arte, as propostas favoráveis ao governo e, também, os propósitos da Revolução Mexicana. Muitas temáticas dos murais estavam vinculadas à história do México, aos problemas sociais que o país enfrentava, à luta pelos direitos trabalhistas, à exaltação do índio e à valorização das classes sociais menos privilegiadas, utilizando-se da Arte como uma espécie de propaganda.

Todavia, no Brasil, Capanema tentou consolidar uma ideia de nacionalismo, convidando artistas nacionais para integrar suas obras ao edifício: Portinari ficou encarregado de representar em seus murais a história do povo e da economia do Brasil.

Nesse contexto, pode-se pensar quais foram as propostas estabelecidas no governo Vargas ao utilizar a arte com a finalidade de atingir uma maior parte da população e servir como decoração dos edifícios. Para isso, é importante considerar que, durante o governo Vargas, as normas para concursos, de cujos editais os arquitetos e artistas participavam com a finalidade de criar projetos de ministérios, teatros e outros lugares públicos, foram alteradas. Quirino Campofiorito menciona as mudanças que ocorreram nos editais de concorrência realizados nesse período:

A partir do Portinari, um certo fascismo se apresentou no Ministério de Educação: o de dirigir, de criar os expoentes para trabalhar para o ambiente oficial. Um pouquinho à maneira do fascismo. Acontece que passaram por cima da Constituição, Portinari fazia todas as decorações e não havia mais competição. Ninguém mais fez. Mas eu, que era jornalista e que estava aqui, acolá, querendo enfim uma democratização que permanecesse, às vezes ficava numa situação muito difícil para defender meu amigo Portinari [...] O Ministério determinou: pintura tinha que ser Portinari; escultura tinha que ser um outro [...] (CAMPOFIORITO, Quirino, Projeto Portinari, 1982, p. 130)

Cabe ressaltar que a pintura de cavalete também começou a ser repensada na Europa. Por outro lado, os artistas mexicanos eram contra o uso da pintura de cavalete, porém, depois que Álvaro Obregón (presidente do México entre 1920-1924) estava próximo de finalizar o seu mandato, os problemas políticos no México, recomeçaram. Os alunos mais conservadores da *Escuela Nacional Preparatoria* começaram a ter hostilidade perante a pintura realizada pelos muralistas mexicanos, além disso, era comum acontecer a depredação dos murais. Em 1924, após a renúncia de José Vasconcelos, os muralistas tiveram as suas encomendas extinguidas. Diante disso, Dawn Ades relata:

A maior parte dos pintores afastou-se, dispersou-se; alguns se dirigiam para Guadalajara, onde Siqueiros foi ajudar Amado de la Cueva num trabalho encomendado pelo governador Zuno. Guadalajara continuaria a patrocinar os muralistas e seria, mais tarde, sede das grandes obras de Orozco – na universidade, no palácio do governo e no *Hospicio Cabañas* [...] Rivera, entretanto, ainda na metade de seus trabalhos no Ministério da Educação, conseguiu, conquistar o novo ministro e, por uns tempos, praticamente teve só para si o campo da Cidade do México. (ADES, 1997, págs.160-165)

Desse modo, muitos muralistas mexicanos continuaram sobrevivendo do seu trabalho, a partir das encomendas particulares, sendo a maior parte, pinturas de cavalete.

Uma outra questão que deve ser refletida referente à a pintura mural, é sobre o ideal de uma arte democrática. Tanto os artistas brasileiros, quanto os artistas mexicanos acreditavam que o mural deveria ser visto por diferentes camadas sociais. A partir disso, questiona-se: em quais espaços públicos estão localizados os murais citados nesta pesquisa? Qual público teve acesso a esses murais na época em que foram realizados? Assim, ao pensar no Brasil e nos exemplos citados durante o texto, em relação aos murais do Ministério da Educação e Saúde, provavelmente, as pinturas ficaram restritas aos funcionários que trabalhavam no local, não atingindo as amplas camadas da população.

Todavia, pode-se perceber que o governo brasileiro tinha interesse em que os artistas pintassem murais. Ou seja, queriam ressaltar o nacionalismo, o regionalismo servindo-se da arte como meio ornamental e pedagógico, mesmo que, a visibilidade dos murais não atingisse todos os brasileiros. Nesse sentido, Fabris aponta que, no caso de Portinari:

[...] o que chama atenção no de Portinari, é o fato de seu paradigma de trabalhador estar alicerçado na imagem do negro. Graças a essa escolha Portinari cumpre várias operações ao mesmo tempo. Ao lançar mão da figura do escravo nega a mística do trabalho do governo Vargas e a ideia interclassista a ela inerente. Ao forjar uma imagem heroica do negro, nega a teoria da inferioridade então divulgada, pela Liga Brasileira de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia [...] (FABRIS, 1996, p.81)

Fabris ainda relata sobre a representação do trabalhador nos ciclos econômicos de Portinari:

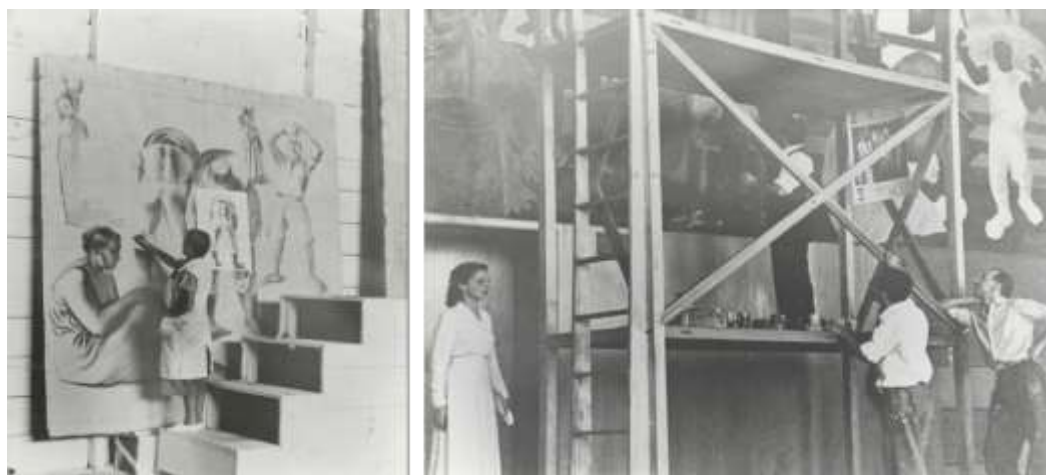
[...] ao lançar a mão de uma representação prototípica e anônima do trabalhador, Portinari contesta sutilmente o pacto populista de Vargas. Reforçando a opção iconográfica pelo negro, o pintor cria um conjunto coeso, articulado em volta da refração um único gesto produtivo em vários trabalhadores (como acontece em *Borracha, Ferro, Fumo, Garimpo, Algodão, Pau-Brasil*), e do desdobramento da mesma figura em vários momentos do trabalho (como no caso de *Cacau, Café, Cana-de-açúcar*). Tais recursos, derivados da pintura renascentista, permitem-lhe apresentar o trabalhador de maneira crítica, fazendo da pose, geralmente estática, o elemento de

negação daquela que poderia ser uma visão oficial. (FABRIS, 1996, págs. 82-83).

Desse modo, o artista não ressalta somente os benefícios do progresso que os ciclos econômicos proporcionam à alta sociedade brasileira que, na maioria das vezes, beneficia-se com essa situação, mas também retrata os trabalhadores simples que são a base desse progresso (figuras 7 e 8). Assim, a autora argumenta: “é bem provável que [...] a visão crítica do trabalho deite raízes, naquele momento, muito mais numa atitude empática, determinada por sua vivência pessoal em Brodósqui, do que numa adesão ideológica a um projeto político determinado” (FABRIS, 1996, p. 83).

Figura 7- Diana Barbéri auxiliando na ampliação de desenhos para os afrescos do Ministério da Educação, Rio de Janeiro.

Figura 8 - Portinari e auxiliares pintando os afrescos para o Ministério da Educação: Marta Barros, Enrico Bianco e Luiz Portinari (Lói), Rio de Janeiro.



Fonte: figura 7 - Projeto Portinari, AFRH_404, 1938. Fonte: figura 8 - Projeto Portinari, AFRH_402, 1938.

Ainda sobre os estudos de Portinari e o mural intitulado *Jogos Infantis*, projetado para o Ministério da Saúde e da Educação, Carlos Zilio, apresenta uma análise sobre a relação do muralismo mexicano e da influência de Picasso (função social da arte) na obra de Portinari:

Ao utilizar o muralismo mexicano e a fase clássica de Picasso como intermediários capazes de orientar sua tentativa de conciliação, o que Portinari empregará dessas influências será o aspecto da tradição renascentista. Pois ao muralismo mexicano, apesar das críticas que lhe possam ser feitas, não se pode negar a violência. E o vigor do desenho, que para obter uma deformação expressiva não obedece a qualquer censura. Daí a desfiguração exacerbada e o traço gestual imprimindo dinamismo capaz de dar ao desenho um sentido de drama e revolta. Os mexicanos rompem com a lógica do belo, se separam da tradição. Enquanto que a coerência dos mexicanos lhes dá um inegável poder plástico, a tentativa de conciliação, em Portinari, do equilíbrio clássico com o Expressionismo mexicano, parece deter-se no caricatural, que leva a leitura simplista e anedótica que se faz dos

pés e das mãos das figuras na sua pintura. [...] Se a influência de Picasso na obra de Portinari até esse momento vem confundida com outras, em 1943, após a sua viagem para os Estados Unidos, ela se torna dominante. O painel “Jogos Infantis”, realizado nesse mesmo ano, mostrará esta influência, que se sente ainda com maior evidência na série “Profetas” de 1944. (ZILIO, 1982, págs.99 - 100)

A pintura mural de Portinari não está, portanto, somente a serviço das ideologias políticas do Governo Vargas e ao gosto do Ministro Gustavo Capanema. Entretanto, o ideal defendido por Candido Portinari, referente ao propósito da pintura mural de ser uma arte voltada para o povo se desfaz, ao pensarmos quais pessoas frequentavam, naquele período, o Ministério da Educação e Saúde.

Ainda, sobre as temáticas que Portinari representou nos murais do MES, é importante pontuar que o artista Clovis Graciano também representou painéis com temáticas próximas as dos ciclos econômicos. Os painéis de Graciano foram encomendados pelo Banco Itaú em 1955⁹, as dimensões são em torno de 3,0 m X 2,30 m, foram feitos com tinta a óleo sobre tela. Os temas que se repetem, ao comparar o ciclo econômico realizado por Candido Portinari, são: *Pau-Brasil, Algodão, Cana, Café, Borracha e Pecuária*. As informações desses painéis são encontradas em um levantamento feito por Clovis Graciano sobre seus trabalhos plásticos. Após a sua morte, a família do artista tentou dar continuidade a esse levantamento, porém não conseguiu ter acesso a todas informações necessárias das obras realizadas pelo artista ao longo da sua carreira. As imagens desses painéis em preto e branco (apresentadas no informativo *Notícias Federal Itaú Sul Americano*, Ano I, São Paulo, agosto e setembro de 1967, nº 4), foram encontradas no Projeto Clovis Graciano, São Paulo, organizado por Maria Helena Prudêncio. No site do Itaú Cultural é possível ter acesso a reprodução das imagens dos painéis feitos por Graciano, uma informação divergente são as datas da realização dos painéis, no site do Itaú Cultural consta o ano de 1970 (figuras, 9, 10, 11, 12, 13 e 14).

⁹ Data encontrada no levantamento dos trabalhos feito pelo artista. Nesse levantamento os títulos dos painéis e a quantidade das pinturas encomendadas pelo banco são diferentes das informações encontradas no informativo *Notícias Federal Itaú Sul Americano*, Ano I, São Paulo, agosto e setembro de 1967, nº 4, bem como do site do Itaú Cultural. No levantamento do artista são apresentadas as seguintes informações sobre os títulos dos painéis: “Banco Itaú: tela 3 X 2,30 metros, Pau-Brasil, Mineração, Pecuária, Algodão, Cana, Café, Borracha, Indústria, Comércio, Feira. Todos à óleo, 1955.” Totalizando a encomenda de dez painéis solicitados pelo banco Itaú.

Figura 9 - Clovis Graciano, *Pau-Brasil*, óleo sobre tela, 183,00 cm x 281,00 cm, 1970. Reprodução fotográfica autoria desconhecida.



Fonte: site do Itaú Cultural.

Figura 10 - Clovis Graciano, *Colheita de Algodão*, óleo sobre tela, 183,00 cm x 298,00 cm, 1970. Reprodução fotográfica autoria desconhecida.



Fonte: site do Itaú Cultural.

Figura 11- Clovis Graciano, *Cana de açúcar*, óleo sobre tela, 183,00 cm x 289,00 cm, 1970.
Fotografia: Romulo Fialdin, Itaú Cultural.



Fonte: site do Itaú Cultural.

Figura 12 - Clovis Graciano, *Café*, óleo sobre tela, 185,00 cm x 300,00 cm, 1970. Fotografia: Romulo Fialdini, Itaú Cultural.



Fonte: site do Itaú Cultural.

Figura 13. Clovis Graciano, *Borracha*, óleo sobre tela, 183,00 cm x 298,00 cm, 1970. Reprodução fotográfica autoria desconhecida.



Fonte: site do Itaú Cultural. O detalhe do foco de luz na fotografia não faz parte da composição do painel.

Figura 14- Clovis Graciano, *Pecuária*, óleo sobre tela, 183,00 cm x 280,00 cm, 1970. Fotografia: João L. Musa.



Fonte: site do Itaú Cultural.

Por outro lado, no México, antes mesmo de Portinari, o artista mexicano, Diego Rivera, representou no painel intitulado *Caña de azúcar* a realidade das fazendas do seu país, denunciando a exploração e o desrespeito dos proprietários de terras sob os camponeses. O painel foi criado em 1931, para a primeira exposição individual que Diego Rivera realizou no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque (figura 15). Rivera, diferente de Portinari e Clovis Graciano, deixa claro na representação dos proprietários de terra (representados com armas, montados em um cavalo, reproduzem um olhar de desprezo para com os trabalhadores) que eles se consideravam superiores frente aos camponeses. Estes são representados como homens e mulheres simples, em precárias condições de trabalho, não carregam armas, alguns homens levam nas suas costas feixes de cana-de-açúcar. Nesse contexto, o painel de Rivera teve como inspiração um outro afresco de sua autoria que compõe um conjunto de 16 pinturas no Palácio de Cortés, situado na cidade de Cuernavaca, México. Esse afresco, intitulado *La historia de Cuernavaca y Morelos - La esclavitud del índio*, aborda a temática da escravidão dos índios e o processo de colonização do México, foi realizado pelo artista em 1929-1930 (figura 16).

Figura 15 - Diego Rivera, *Caña de azúcar*, 1931, 145,1 cm X 239,1 cm, Museu de Arte Filadélfia, Estados Unidos.



Fonte: site do Museu de Arte Filadélfia, Estados Unidos.

Figura 16 - Diego Rivera, *La historia de Cuernavaca y Morelos - La esclavitud del índio ou Ingenio de azúcar*, 1929-1930, 4,35 X 2,83 m, *Palacio de Cortés, Museo Regional Cuauhnáhuac, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Cuernavaca, México.*



Fonte: site do *Palacio de Cortés, Museo Regional Cuauhnáhuac, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Cuernavaca, México.*

Por fim, após apresentar as relações entre os murais do Ministério da Educação, o governo Vargas e a arte moderna, pode-se perceber que apesar das temáticas escolhidas pelo Ministro Gustavo Capanema - a visão pessoal de Candido Portinari sobre o povo, por meio da representação do desenvolvimento econômico em diferentes estados do Brasil.

Capítulo 2. Clovis Graciano: apontamentos sobre a sua trajetória artística e a realização dos murais e painéis

2.1 Reportagens de jornais, textos, obras e depoimentos sobre o artista

Inicialmente, pretendemos mencionar os principais momentos da trajetória artística de Clovis Graciano. Para isso, serão abordados o ciclo de amizades, exposições e demais trabalhos artísticos realizados anteriormente aos murais. Acreditamos que seja necessário desenvolver esses assuntos, a partir de reportagens de jornais, revistas, fotografias, algumas entrevistas realizadas em vida com o artista, encontradas nos jornais dos arquivos públicos e privados. Cabe ressaltar que os depoimentos inseridos ao longo desse capítulo de Paulo Sérgio Portugal Graciano, filho do artista Clovis Graciano, concedido no dia 19 de novembro de 2021, tem como objetivo de complementar informações sobre a vida do artista, essas informações também são encontradas em outras referências tais como: livros, catálogos de exposições, reportagens de jornais e outros documentos.

Retomando as aulas de desenho, aquarela e pintura que Graciano realizou com Waldemar da Costa, paralelamente a essas aulas, Clovis Graciano frequentou, entre 1937-1938, o curso livre de desenho da Escola Paulista de Belas Artes em São Paulo.

Em 1937, frequentava o ateliê do edifício Santa Helena, situado na Praça da Sé em São Paulo, juntamente com outros artistas: Aldo Bonadei, Alfredo Rullo Rizotti, Alfredo Volpi, Francisco Reboló Gonsales, Fúlvio Penacchi, Humberto Rosa e Mário Zanini.

Sobre esse momento importante de trocas, aprendizados, experimentações, convivência e amizade, a reportagem do jornal *O Tempo* apresenta o período em que Clovis Graciano conheceu esses artistas:

Por 1934, frequentava o curso livre de desenho da Escola de Belas Artes. Lá conheceu Manoel Martins, Mário Zanini, Alfredo Volpi e Reboló Gonsales-seus primeiros companheiros de vida artística, que desde logo o convidaram para frequentar as salas de pintura que possuíam no mesmíssimo prédio Santa Helena de hoje. Eram moços inicialmente indiferenciados nos rumos plástico pictóricos que adotariam depois, ao cabo de alguns anos. Seus conhecimentos estavam sujeitos às limitações do autodidatismo. O encontro

diário de todas as tardes, entretanto, não só entre eles, mas dos que aos poucos iam aderindo e frequentando o grupo – Figueira, Penacchi, Giorgi, Cuccé e outros – possibilitavam-lhes um contato artístico precioso. As suficiências de uns cobriam as insuficiências de outros. Nascia, assim, um intercâmbio de ideias a propósito de tudo: resultados de certas telas, de sutilezas de composição, da correspondência de vários tons, etc. Representavam-se, reciprocamente, o papel de alunos e professores. O lema era aprender de qualquer forma. (*O Tempo*, “*Clovis Graciano*”, suplemento SP, 21 de setembro de 1952, sem página).

Dentro desse contexto, primeiramente, Graciano realizou nesse período estudos de natureza morta, como exercícios de composição, e também fez alguns autorretratos e paisagens. O artista Rebolo Gonsales, descreve como foi o seu primeiro contato com Graciano e ressalta a afinidade que os dois tinham:

Rebolo se recorda que foi numa exposição do Salão Paulista de Belas Artes que teve o primeiro contato com Graciano, e se tornaram, desde então grandes amigos. “Ele foi me visitar – lembra Rebolo – no meu ateliê no Palacete Santa Helena na Praça da Sé. E passou a frequentar a sala que eu havia alugado desde 1933. Ia de dia, de noite, quando podia e desenhava com a gente. Pouco mais tarde ele e o Zanini alugaram a sala pegada à minha onde instalaram ateliê”. (*Folha de São Paulo*, “*Graciano: lembranças do amigo e do mestre*”, 20 de fevereiro de 1977, sem página).

Essa parceria fez com que Clovis Graciano fosse convidado a participar da exposição coletiva em Belém do Pará, juntamente com os artistas que frequentavam o ateliê no edifício Santa Helena. Além de ter novos contatos com artistas, escritores, poetas, críticos, intelectuais, os quais foram apresentando novas oportunidades de trabalho, como as participações em salões, exposições, ilustrações de livros, cenários e figurinos (figuras 17, 18, 19 e 20). Neste mesmo ano, participa do 1º salão da Família Artística Paulista, realizado na Esplanada Hotel, São Paulo.

Figura 17 - BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Mural A partida da bandeira, reprodução fotográfica do mural de Clovis Graciano do novo edifício do jornal O Estado de São Paulo.



Fonte: livro do autor BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Mural A partida da bandeira, ilustrações Clovis Graciano e Candido Portinari, Volume 1, Livraria José Olympio Editora, 1953, RJ, p. 81.

Figura 18 - "Baile das 4 Artes", painéis, sem informações sobre a técnica e dimensões. "Realiza-se no Clube Paulistano, o tradicional *Baile das 4 Artes*, que o Clube dos Artistas organiza todos os anos. A decoração de Clovis Graciano está praticamente terminada, contendo figuras de nosso folclore ou carnavalescas, como a dança do frevo que é realmente notável, Arlequins, palhaços, etc." *Diário de São Paulo*, 8 de fevereiro de 1958, sem página.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Figura 19 - Estudo para figurino para peça de teatro *Dona Branca* de Alfredo Mesquita, aquarela, grafite e guache sobre papel, 50.7 x 34.3 x 0 cm, 1936. Doação em 1944, do Espólio de Alfredo Mesquita, Nº de Inventário: PINA04022.

Figura 20 - Estudo para figurino para balé não identificado, grafite e guache sobre papel, 50.6 x 34.7 x 0 cm, 1930. Doação em 1944, do Espólio de Alfredo Mesquita, Nº de Inventário PINA04035.



Fonte: figura 19 - site da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: figura 20 - site da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em 1939, torna-se presidente da Família Artística Paulista, participa do 2º Salão da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre, RS, participa também do Salão dos Sindicatos dos Artistas Plásticos de São Paulo, do 3º Salão de Maio na Galeria Itá, em São Paulo, dentre outros.

Em 1940, participa do 46º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, no Museu Nacional de Belas Artes, RJ, recebendo menção honrosa em pintura. Nesse período, Graciano pinta uma sequência de telas com temática social, com enfoque nos retirantes nordestinos e grupos de famílias que relembram as obras de Portinari sobre o tema. Além disso, a tragédia da Guerra inspirou o artista, em 1943, a pintar a tela *Bombardeio*, onde há influências da pintura de Pablo Picasso. Segundo Walter Zanini, nessa fase Graciano aderiu à luta política contra a ditadura do Estado Novo, de Getúlio Vargas:

Mantendo sua arte sem curvar-se a dirigismos estéticos, atingiu níveis estruturais mais complexos sob a influência genérica do cubismo e particularmente haurindo os significados expressivos da imagem humana contidos nas deformações de Portinari, de quem se aproximou por vínculos

de amizade e trabalho. (ZANINI, in *GALERIA - Revista de Arte*, São Paulo, ed. 12, 1988, p. 37).

No ano de 1941, realiza a sua primeira exposição individual, no Centro Paranaense, situado no edifício Martinelli, em São Paulo. Na exposição, mostra desenhos a nanquim, guaches e monotípias. Nessa ocasião, recebe elogios de um dos principais críticos: Mário de Andrade; posteriormente irá escrever um ensaio sobre Clovis Graciano, publicado em catálogos e livros, bem como ser seu grande amigo. A reportagem do *Jornal do Brasil* apresenta esse importante acontecimento:

Quando Clovis Graciano realizou sua primeira individual de pintura no Salão Paranaense, recebeu de Mário de Andrade um elogio: “Alma forte, espírito voluntarioso, consciência profissional, sensibilidade sem a menor espécie de requinte de salão, Clovis Graciano, com grande evidência acentua em sua personalidade este *proletarismo*, esta exigência cotidiana de fazer bem feito, esta humildade tradicional, que é uma das mais importantes características da nossa escola de pintura”. A “nossa escola de pintura” a que se refere Mário de Andrade, era a então denominada Escola Paulista, com profundos traços de denúncia social, com tipos próprios – os emigrantes – em detrimento de uma pintura acadêmica de naturezas mortas e outros tipos da Escola Clássica. (*Jornal do Brasil*, “A beleza que vem da dor”, 2 de setembro de 1972, sem página).

Em 1942, recebe a Medalha de Prata em Desenho e Medalha de Ouro em Pintura no Salão Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo o escritor Rubem Braga:

A carreira de Graciano foi lenta e entre seus marcos de vitória estão a medalha de ouro, conquistada no Salão Nacional quando praticamente ninguém o conhecia no Rio, e depois o prêmio de viagem à Europa, para onde partiu com a mulher e os filhos na terceira classe do *Desirade*, em junho de 1949, com muitos amigos a acenar no cais [...] (BRAGA, Rubem, “Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre Arte e artistas”, 2016, p. 120).

Um ano depois, recebe o primeiro prêmio em concurso de desenho promovido pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, no valor de um conto de réis. Sobre a habilidade de realizar desenho, Clovis Graciano aponta em uma entrevista:

É o desenho para mim, a linguagem mais pura do artista. No desenho ele dispõe praticamente, de um só elemento: a linha. Entretanto é ela tão maleável, tão diversa, que, conduzida com segurança, oferece ao artista um vasto manancial de recursos. (*Diário de São Paulo*, “Clovis Graciano” por Quirino Silva, 6 de maio de 1956, sem página).

O interesse pelo desenho se desenvolve desde o início de sua carreira, por meio de aulas em ateliês Graciano conseguiu aprimorar essa habilidade que trazia consigo. O crítico Mário de Andrade discorre sobre essa questão:

Os desenhos de Clovis Graciano – escreveu Mário de Andrade – “apresentam-se nutridos de um vigoroso silêncio reflexivo”. E, se, o “reflexivo” poderá ser encontrado na grande maioria dos profissionais do pincel – Morandi, Picasso, Leger, Braque – o silêncio será peculiaridade essencial de Graciano. (*Jornal Crítica*, São Paulo, “*Clovis Graciano: Pintor da realidade Brasileira*”, 18 a 25 de março de 1960, sem página).

É importante considerar o desenho do artista como ponto de partida para suas pinturas, gravuras e murais. No início de sua carreira Graciano realizou estudos utilizando nanquim, grafite, carvão, lápis de cor (figuras 21,22 e 23). Os detalhes com hachuras que o artista utiliza nos desenhos, o uso da luz e sombra, o volume, evidenciam a qualidade e a expressão plástica de Graciano.

Figura 21- Cabeça de jovem mulato, 1941, guache sob papel, 40 X 29,7 cm.

Figura 22 - Autorretrato de Clovis Graciano, nanquim, sem dimensões.

Figura 23 - Clovis Graciano, Músico (menino tocando), gravura em linóleo sobre papel, imagem 25 X 18 cm, suporte, 47,5 X 37,7 cm.



Fonte: figura 21 - livro *Coleção Mário de Andrade*, IEB/USP, 1998, p. 107. Fonte: figura 22 - *Diário de São Paulo*, 10 de fevereiro de 1944, sem página. Fonte: figura 23 - site do Museu de Arte Brasileira, FAAP, sem data.

Em 1943, Clovis Graciano continua participando de exposições no Rio de Janeiro, como, por exemplo, a Exposição Ante-Eixo, no Museu Histórico e Diplomático, realizada no Palácio Itamaraty. Também participa de exposições em grupo com Nelson Nóbrega e Francisco Rebolo na Galeria Itá, em São Paulo. Ainda ilustra o livro “Terras do Sem Fim” de Jorge Amado, para a coleção “Obras de Jorge Amado ilustradas pelos maiores Artistas Brasileiros”, publicado pela Livraria Martins Fontes (figura 24).

Figura 24 – ilustrações do livro de Jorge Amado. *Terras do sem fim*, Capa e ilustrações de Clovis Graciano, grafite e nanquim, 1963.



Fonte: livro de Jorge Amado, *Terras do sem fim*, 12ª Edição Brasileira, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1963, p. 225.

Sobre as amizades com escritores, poetas e demais intelectuais, Graciano demonstra preferência por alguns deles, os quais também haviam sido convidados para realizar ilustrações nos livros desses escritores. Conforme a entrevista do *Jornal Última Hora*, o artista tem preferências:

Na prosa, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Dostoiévsky são seus autores preferidos. Na poesia, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Paulo Bomfim e Jacques Prévert. (*Jornal Última Hora*, “Clovis Graciano, artista plástico”, 2 de março de 1974, sem página).

No ano seguinte, em 1944, toma uma importante decisão, deixa o cargo de fiscal de consumo para dedicar-se exclusivamente à sua arte. Nesse período realiza exposições individuais e coletivas. No Brasil, com Anita Malfatti, Hilde Weber, Nelson Nóbrega, Francisco Rebolo. Nesse período, Graciano estava sendo reconhecido pela sua carreira artística. Segundo o jornalista e colunista José Tavares de Miranda: “Mário de Andrade e Sérgio Milliet e outros grandes críticos já o haviam lançado definitivamente, reconhecendo nesse homem anguloso e desengonçado uma das maiores forças plásticas já surgidas entre nós”. (*Folha da Manhã*, 27 de maio de 1951, sem página).

Além disso, compõe uma exposição em grupo na Galeria de Itapetinga, São Paulo, com os artistas: Anita Malfatti, Virgínia Artigas, Mick Carnicelli, Oswald de

Andrade Filho, José Pancetti, Carlos Prado, Francisco Rebolo, Quirino da Silva, Alfredo Volpi e Mario Zanini. Em 1946, ilustra o livro *Roteiro do Café*, do seu amigo e crítico de arte Sergio Milliet.

Um ano depois, obtém uma importante conquista, o 1º prêmio em concurso de cenários e vestimentas teatrais promovido pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, em São Paulo. A partir disso, realiza diversos trabalhos na cenografia e cria também figurinos para grupos de dança, teatro, dentre eles, o Grupo Teatro Experimental, o Grupo Universitário de Teatro e o Teatro Brasileiro de Comédias – TBC. Ainda, participava na criação de cenários para os Carnavais (Baile das Quatro Artes) e figurinos na apresentação do *Ballet* na comemoração do IV Centenário de São Paulo. Também, ilustra o livro *Cancioneiro da Bahia*, de Dorival Caymmi, que contava com o prefácio de Jorge Amado e foi publicado pela Livraria Martins Editora (figura 25). Além disso, continua explorando técnicas de aquarela com temáticas de paisagens e realiza pinturas representando a capoeira (figuras 26 e 27).

Figura 25 - Dorival Caymmi. *Cancioneiro da Bahia*, ilustrações Clovis Graciano, 4ª edição, 1947.



Fonte: livro do autor Dorival Caymmi. *Cancioneiro da Bahia*, ilustrações Clovis Graciano, grafite e nanquim, 4ª edição, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1947, p. 128.

Figura 26 - Clovis Graciano, *Paisagem*, Aquarela sob papel, 25,1 X 31,6 cm, 1938.
 Figura 27 - Clovis Graciano, *Capoeira*, óleo sobre tela, 80,7 cm X 64,7 cm, 1962.

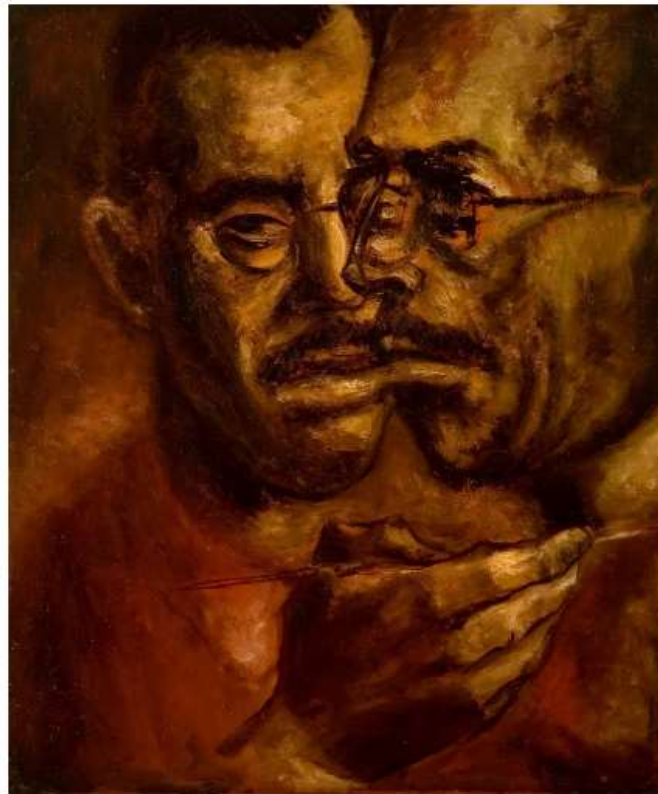


Fonte: figura 26 - Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Doação Pola Rezende. Fonte: figura 27 - Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Doação Pola Rezende.

No ano de 1948, Graciano foi sócio fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, e ganhou um prêmio muito importante para a sua carreira no 53º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, RJ, o prêmio de viagem à Europa (figuras 28, 29 e 30), conforme divulgado na reportagem:

RIO, 29 (Meridional) - Reunido, pela manhã, sob a presidência do sr. Rodrigo M. F. de Andrade, o júri geral do 53º Salão Nacional de Belas Artes, composto de 25 artistas, conferiu os prêmios de viagem ao estrangeiro e no país aos seguintes concorrentes: Viagem ao estrangeiro – Divisão Geral, escultor Flory Gama, com 17 votos; Divisão moderna, pintor Clovis Graciano, com 17 votos. (*Diário de São Paulo*, “Conferidos os prêmios do Salão - Clovis Graciano conquistou o prêmio da viagem ao estrangeiro”, 30 de dezembro de 1948, sem página).

Figura 28 - Clovis Graciano, *Auto-retrato em dois tempos*, óleo sobre madeira, 60 X 51 cm, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, 1948. Pintura que Clovis Graciano ganhou o prêmio Viagem ao estrangeiro em 1948.



Fonte: imagem da pintura, site do *Google Arts & Culture*, cedida pelo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 29 - Do lado esquerdo, registro fotográfico de Ibiapaba, Emiliano Di Cavalcanti e Clovis Graciano. Figura 30 - Nídia Pincherle, Alfredo Mesquita, e Carlos Lacerda.



Fontes: figuras 29 e 30 - *Folha da Noite*, SP, 5 de janeiro de 1949, sem página.

Em 1949, devido ao prêmio, viaja para Paris, permanecendo na França por aproximadamente dois anos (figura 31), período em que frequenta muitos museus, conhece artistas, estuda gravura e visita outros países.

Figura 31 - Clovis Graciano com sua esposa Maria Aparecida e filhos José Roberto e Paulo Sérgio Portugal Graciano, na França em 1950.



Fonte: Projeto Clovis Graciano, São Paulo, Acervo Maria Helena Prudêncio.

Em relação a essa viagem, Paulo Sérgio Portugal Graciano relatou algumas memórias sobre esse período, enfatizando a relação de amizade entre Clovis Graciano e Portinari que se estendeu por toda a sua família; naquela época Paulo Sérgio tinha aproximadamente 12 anos de idade:

Quando a gente foi para Paris, essa relação já era antiga e o Portinari estava em Paris. Ele estava fazendo o painel da ONU, como ele era registrado no Partido Comunista não deram o visto para ele entrar nos Estados Unidos. Ele foi para Paris e lá ele estava preparando o painel e meu pai, entre outros, ajudou também. Então, essa relação de amizade é muito grande, tem até hoje. [...] Em Paris eu ia para a escola junto com o João Candido (o filho do Portinari). É uma relação meio familiar. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Sobre essa amizade, Paulo Sérgio Graciano relembrou desse período, ainda criança, quando ia acompanhar o seu pai até o local onde Portinari estava executando os painéis para a ONU, as tentativas de aulas de desenho:

Eu ia muito onde Portinari estava fazendo os painéis. [...] Quando eu morava em Paris, que eu era moleque, ele (Portinari) resolveu – acho que para me ocupar, ele resolveu me dar aula de desenho. Coisa que eu tinha habilidade, mas talento nenhum. Eles (Graciano e Portinari) ocupavam um lugar imenso lá, porque os painéis eram muito grandes e, como eu estava junto, às vezes, com meu pai, ele resolveu me dar aula. Então ele comprou, inclusive, uma estátua de gesso, e mandava eu ficar copiando o raio da estátua. Coisa que me aborrecia tremendamente. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Ao ser questionado sobre em que medida Clovis Graciano foi ajudante de Portinari durante a realização dos painéis para a ONU, Paulo Sérgio comentou:

Ele ajudou lá, porque era imenso o negócio. Portinari fazia esse mesmo esquema, ele quadriculava, aumentava, depois ele dava o estudo principal para os ajudantes. Os ajudantes iam pintando, preenchendo ali. Na verdade, era uma obra do Portinari, não era dos alunos. Clovis Graciano foi um ajudante. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Durante o período que permaneceu em Paris, Clovis Graciano frequentou muitos museus, exposições, teve contato com outros artistas, realizou cursos. Na reportagem do *Jornal Última Hora*, a partir de uma entrevista com o artista, é possível ter ideia de alguns cursos que ele realizou:

Em Paris frequentou os cursos de Lhote (sic) André Lhote, de Léger e do Museu do Louvre. Passando alí, dois anos, só no segundo é que começou a pintar, pois no primeiro ano ia a todos os museus e, ficava sentado à frente dos quadros famosos, ficava horas observando detalhes e descobrindo coisas que até aquela época eram verdadeiros mistérios no seu trabalho. Os grandes lhe ensinaram através de suas obras. No segundo ano na estada em Paris pintou 40 quadros. (*Jornal Última Hora*, “Clovis Graciano, artista plástico”, 2 de março de 1974, sem página).

Nesse contexto, é relevante considerar a importância da viagem à Europa para o artista, o aperfeiçoamento de gravura, da pintura, ter contato com artistas e exposições, nesse período, isso foi muito importante para dar continuidade à sua carreira e obter maior qualidade nos seus trabalhos plásticos. Diante disso, Clovis Graciano relata as suas impressões sobre a capital francesa:

Sim, Paris realmente é o centro do mundo artístico, diz Clovis Graciano. E acrescenta: de lá, sem se sair da cidade, podemos ver o panorama de tudo o que se faz em arte no mundo. Os tratados culturais que a França assinou com os vários países do globo facilitam sobremodo o contato do artista residindo em Paris com as várias fontes de cultura. Quando cheguei, uma exposição de dois séculos da paisagem holandesa iniciava a série de exposições das mais variadas procedências: obras primas do Museu de Berlim, a coleção Albertina de Viena, a maior coleção de desenhos do mundo, toda a obra de Gauguin e muitas outras. Além disso, devemos assinalar que para Paris convergem os artistas mais importantes de todo o mundo, não só para observar o que se passa, mas também a fim de entrar em contato com os grandes mestres, que realmente são mais acessíveis do que se imagina. (*Folha da Manhã*, “De pintor de carroças e porteiros ao grande prêmio do Salão Nacional”, 27 de maio de 1951, sem página)

Durante esse período de aproximadamente dois anos em que Clovis Graciano morou em Paris, ele também conseguiu conhecer outros países e artistas, os quais admirava:

Clovis Graciano não permaneceu apenas na França. Também visitou a Itália em companhia de Portinari, com o qual, aliás, trabalhou durante algum tempo. Itália, Holanda, Bélgica, foram outros países visitados por Graciano. E contando suas viagens o pintor não cessa de falar de Paris, de suas reuniões de artistas, dos cafés sempre cheios de pintores, da numerosa colônia de

pintores espanhóis radicada em Paris, das preocupações dos artistas franceses ou estrangeiros pelos problemas artísticos, sociais e políticos de seu tempo. Picasso, por exemplo, é quase que uma instituição na França. Nos cafés, no teatro, nas canções populares, em tudo, sempre vem à baila o nome do venerado pintor, cercado de respeito e amizade. (*Correio Paulistano*, “A viagem de Graciano contada por ele mesmo”, por Ibiabapa, 7 de agosto de 1951, p.8).

Assim que Graciano chegou em Paris, se dispôs a frequentar os museus, principalmente o Museu do Louvre. Posteriormente, Graciano consegue ser empregado em uma oficina e começa a trabalhar:

Ao chegar a Paris, foi empregar-se nas oficinas de *Vizat*, uma das mais reputadas de toda a França, onde executam trabalhos de Braque, Leger, Matisse. Empregando-se nessa oficina como simples operário, Graciano trabalhou durante alguns meses em companhia de artesões filhos e netos de artesões. (*Correio Paulistano*, “A viagem de Graciano contada por ele mesmo”, por Ibiabapa, 7 de agosto de 1951, p.8).

Nesse momento, também continua a execução de sua pintura. Embora o espaço que servia como ateliê fosse pequeno, persistia no desenvolvimento de seus novos trabalhos plásticos:

As condições em que eu pintava eram relativamente precárias, diz-nos Graciano. Basta dizer que meu atelier não passava de um cubículo de dois metros por dois, localizado em *Moniparnase*, coberto de neve e penetrado por um frio desses que nós paulistas não estamos acostumados a sentir. (*Correio Paulistano*, “A viagem de Graciano contada por ele mesmo”, por Ibiabapa, 7 de agosto de 1951, p.8).

No início de sua carreira, Candido Portinari foi uma referência para Clovis Graciano. Na relação de amizade entre os dois, além de ser ajudante de Portinari e viajarem juntos no exterior, Graciano considerava-o um grande mestre (figuras 32 e 33).

Segundo o *Jornal Última Hora*, Graciano, juntamente com Portinari, “no período que estava em Paris, viajou toda a Itália. Amou Firenze. Viveria lá se um dia tivesse que sair do Brasil”. Também é apresentado nesta reportagem que um dos seus pintores prediletos na Itália era *Piero Della Francesca*, um importante artista do Renascimento Italiano. (*Jornal Última Hora* “Clovis Graciano, artista plástico”, 2 de março de 1974, sem página). Além de Portinari, Picasso também tornou-se uma importante referência:

Sobre o Picasso, Clovis Graciano contou que o genial pintor está agora no sul da França, em *Vallauris*, onde comprou uma antiga fábrica de perfumes, ampliou-a e fez dela um grande atelier para a produção de gigantescas esculturas. (Folha da manhã, “De pintor de carroças e porteiras ao grande prêmio do Salão Nacional”, 27 de maio de 1951, sem página).

Sobre a admiração de Graciano por Picasso, o filho do artista – Paulo Sérgio Graciano, relatou sobre o período em que Graciano morou na França: “Ele tinha contato com os artistas da época, até o Picasso. Eu lembro que nessa ocasião teve uma exposição do Picasso, ele fazia muito cerâmica também, e ele inclusive deu um pote de cerâmica para o meu pai na exposição”. Diante dessa afirmação de que Picasso conheceu Clovis Graciano pessoalmente, e também era muito amigo de Portinari, sendo uma grande referência para ambos, esta ocasião pode ser lembrada a partir deste relato de Graciano: “Conta-nos ter conhecido Picasso em Paris. Nesta ocasião ele expunha na *“Maison de la Pensée”*. Este artista é de uma atividade sobre humana, pois, quando expõe, o número de quadros é enorme. Todos espetaculares”. (*Jornal Última Hora*, “*Clovis Graciano, artista plástico*”, 2 de março de 1974, sem página).

Durante a sua permanência na capital francesa, Clovis Graciano viajava para outros países. Ao lembrar esses momentos, seu filho Paulo Sérgio falou sobre uma viagem que fez com seu pai e demais amigos: “Eu lembro de ter viajado com ele, com o Candinho e com o Pablo Neruda, a gente viajou para a Itália. Eu lembro que ele foi visitar o Morandi, que era um pintor italiano famoso. Ele foi visitar o Morandi na casa do Morandi, ele (Clovis Graciano) e Portinari”.

Figura 32 - “Portinari expõe em São Paulo”. Da esquerda para a direita, Gustavo Nonhembert, Arquiteto Galdino Duprat, Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Flavio Motta e Clovis Graciano.
Figura 33 - Portinari com grupo de amigos na saída do Museu *Jeu de Paume*. Entre eles: Clóvis Graciano, Condessa Pereira Carneiro, Alfredo Volpi e Mário Zanini, Paris, 1950.



Fonte: figura 32 - Arquivo Público do Estado de São Paulo, *Diário de Notícias*, 2 de dezembro de 1948.

Fonte: figura 33 - AFRH_90, Projeto Portinari, 1950.

Em uma outra oportunidade, o escritor Rubem Braga também foi junto com

Clovis Graciano realizar uma entrevista com o pintor Raoul Dufy. Ainda na década de 50, Paulo Sérgio recordou que seu pai “foi visitar o Matisse – quando estava na França – artista contemporâneo do Picasso e do Braque”. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Após retornar para o Brasil, em 1951, dedica-se à pintura mural. Para Quirino Silva, o artista Clovis Graciano teve um aproveitamento satisfatório no período em que ficou estudando no exterior:

Clovis, foi, talvez, o pintor que melhor soube aproveitar o “Prêmio de Viagem à Europa” que lhe foi conferido pelo Salão Nacional de Belas Artes, seção de Arte Moderna: sua tenda armou-a em Paris e depois passeou seu espírito pelos museus europeus, aurindo ensinamentos dos mestres primitivos italianos, demorando-se longo tempo nessa peregrinação. (*Diário de São Paulo*, “Clovis Graciano” por Quirino Silva, 6 de maio de 1956, sem página).

O escritor Rubem Braga, amigo de Graciano, discorre sobre essa mesma opinião:

Os dois anos de Europa pouco mudaram a sua arte, mas lhe deram uma cultura mais ampla e séria; também o êxito de vendas que começou a ter desde o regresso não trouxe o mínimo comercialismo à sua pintura, que volta de vez em quando a velhos temas, figuras saltando no ar, meninos pobres, grupos de músicos do interior (ele mesmo tocou pistão na banda de música de Leme); tudo o que se pode notar de novo é uma atenção maior ao fundo, um tratamento mais cuidadosos da paisagem atrás dessas figuras. (BRAGA, Rubem, “*Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre Arte e artistas*”, 2016, p. 121, publicado originalmente na *Revista Visão*, 11 de fevereiro de 1966, sem página).

Por sua vez, o escritor Afonso Schmidt pontua que Clovis Graciano:

Não frequentou nenhum daqueles cursos de mestres que os jornais anunciam. Não se tornou discípulo de nenhum gênio. E, agora volta ele, muito mais ele do que quando partiu de São Paulo há dois anos. Clovis Graciano reabilitou os Prêmios de Viagem à Europa que, em muitos casos, só serviram para desnacionalizar os novos artistas. (*Jornal do Brasil*, “*A beleza que vem da dor*”, 2 de setembro de 1972, sem página).

De volta ao Brasil, começa a realizar, nas décadas de 50 a 80, aproximadamente 120 murais e painéis em lugares públicos e privados. Em relação ao processo dos murais, em depoimento, Paulo Sérgio Graciano comentou: “Ele fazia o desenho, criava, normalmente era no papel Fabriano, e depois ele quadriculava. Esse quadriculado era projetado em tamanho que ele queria [...] desenhava a carvão, em cima desse desenho a carvão é que ele começava a pintar”. Ao considerar as temáticas dos murais e painéis, Paulo Sérgio revelou que seu pai:

Tinha predileção pelos temas históricos, ele era um estudioso incrível, ele se dedicava, sabia cada detalhe. Ele realmente estudava a fundo, sobretudo essa parte da história. Inclusive, ele ilustrou um livro, você deve ter visto, do Ernani Silva Bruno, sobre a história de São Paulo, são três volumes, o que também deve ter influenciado muito essa parte do painel histórico. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021)

Esse livro foi ilustrado por Clovis Graciano em 1953. Além das ilustrações feitas pelo artista com bico de pena, a primeira edição do livro “História e Tradições da cidade de São Paulo” – projetado para ser lançado nas comemorações do IV Centenário da capital paulista – conta com dois desenhos de Candido Portinari e o projeto do mural que Clovis Graciano realizou para o antigo prédio do jornal *O Estado de São Paulo*, um dos seus fundadores era Júlio Mesquita. Nesse contexto, Clovis Graciano tinha uma relação de amizade com a família Mesquita, segundo Paulo Sérgio Graciano:

Ele era muito amigo dos Mesquita, sobretudo, do Alfredo Mesquita, que era irmão do Júlio Mesquita. O Alfredo tinha uma livraria na década de 60, na rua Marconi, na cidade de São Paulo, a livraria Jaraguá. Que, mais do que uma livraria, era um centro de intelectuais que iam lá, tomavam chá. Então, o Alfredo, que era muito ligado a ele, muito amigo dele, cedeu uma gaveta da escrivaninha da livraria para ele guardar esses livros que ele estava editando, na verdade, ele editou dois ou três, não foram muitos, não. A editora chamava-se “Gaveta”. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Antes do lançamento do livro que aborda desde o processo de colonização da capital paulista e em que são representados os Bandeirantes, em 1951-1952, Clovis Graciano tinha finalizado o mural do jornal *O Estado de São Paulo* com a temática das “Bandeiras”. Em um depoimento, o filho de Graciano relatou a ideia que seu pai teve ao realizar a representação dos Bandeirantes neste espaço do jornal:

O painel do prédio antigo do Estadão, aquelas figuras são os “Mesquitas”, são os filhos do Júlio. Todos estão lá, o Carlão, o Rui, todos eles estão ali. Ele desenhava como se fosse os Bandeirantes. Tem aqueles estudos lá no fundo, está vendo? Aquele era um estudo de Bandeirante. É um dos Mesquitas. Foi o meu pai que teve essa ideia. Ele era muito amigo deles, sobretudo dos mais jovens. Eles se conheceram na Revolução de 32, meu pai foi preso e os Mesquitas também foram lá para a Ilha Grande, RJ, e lá ele teve contato com todos eles e ficou muito amigo deles. (GRACIANO, Paulo Sérgio, 2021).

Outro importante mural, realizado em 1953, com parceria de Emiliano Di Cavalcanti, foi o Pavilhão de Recepção de Autoridades do Aeroporto de Congonhas, que representa temáticas sobre o processo da modernização das cidades *versus* o campo, em busca do progresso da capital paulista.

Clovis Graciano, ao mesmo tempo em que executava as encomendas dos murais e painéis, continuava participando de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Em 1971, torna-se diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, cinco anos depois, torna-se Adido Cultural na Embaixada do Brasil na França, permanecendo dois anos em Paris. Em 1981, participa de exposições no Japão, São

Paulo, Rio de Janeiro, e da exposição coletiva “80 anos da Arte Brasileira”. Em 1987, ilustra a nova edição do romance “*Terras do Sem Fim*” de Jorge Amado, publicado pela Editora Record, Rio de Janeiro. No ano de 1988, falece no dia 29 de junho, em São Paulo.

Questionado sobre as contribuições de Clovis Graciano neste contexto atual, Paulo Graciano relatou:

A obra dele reflete o que ele pensava, sem dúvida. Então, eu acho que ele tem uma visão democrática muito grande, ele é um homem de esquerda, muito ligado à camada mais pobre da população, ele tinha uma preocupação muito grande com isso, sempre teve. E eu acho que você vê isso na obra dele. Essa é a mensagem dele, a mensagem dele está nos quadros, nos painéis [...] no painel, ele sempre repetia isso: é a forma mais democrática da pintura porque está à disposição de todo mundo. (Paulo Sérgio Graciano, 2021).

Para finalizar, acredito que essa tentativa de síntese dos principais pontos da carreira do artista Clovis Graciano contribui em atualizar, reorganizar e revisar documentos, tais como catálogos, reportagens de jornais, publicações (embora sejam encontrados poucos artigos, Trabalhos de Conclusão de Curso, dissertações e teses sobre o artista), a fim de unir essas informações e ter possibilidade de reconstruir uma biografia mais completa sobre o artista. Após esse capítulo, será abordado os estudos de caso dos murais de Clovis Graciano, os quais foram analisados durante a pesquisa.

Capítulo 3. ESTUDO DE CASO DOS MURAIS DO ARTISTA CLOVIS GRACIANO

3.1. O mural dos artistas Emiliano Di Cavalcanti e Clovis Graciano no Pavilhão de Autoridades do Aeroporto de Congonhas: entre o público e o privado

Em 1950, outros artistas brasileiros, como Di Cavalcanti e Clovis Graciano, realizaram seus murais a partir de encomendas do governo do Estado de São Paulo. Eles utilizaram os espaços públicos de avenidas, teatros, aeroportos, Câmara de Vereadores, clubes, restaurantes, empresas públicas e privadas, imóveis e demais edificações, para representar as temáticas relacionadas com a questão social do Brasil, assim como o período da colonização do país, os ciclos econômicos, o meio ambiente, as temáticas líricas, dentre outras.

Segundo o curador Enock Sacramento, Clovis Graciano “privilegiava a figura humana, os temas sociais e os grandes planos de composição, que acabaram por levá-lo para o muralismo”. (SACRAMENTO, Enock, “Clovis Graciano ou a poética do movimento”, *in* catálogo Clovis Graciano, arte de cavalete, 2014, p.4)

Sobre a arte moderna e os murais no Estado de São Paulo, duas pesquisas merecem destaque, devido à temática estar relacionada com este trabalho. A primeira delas de Maria Cecília França Lorenço, *Operários da Modernidade*, realizada em 1955, está dividida em três partes. A primeira parte, *O moderno busca identidades*, analisa o contexto político, artístico e histórico sobre as fontes modernistas, por meio de artistas identificados com o moderno, as críticas de arte e autocríticas que denotam o Modernismo. A segunda parte, *Causas e combates*, aborda sobre o confronto entre a Arte Acadêmica e a arte moderna brasileira. Na parte final, são apresentadas iniciativas de ampliação do público, o aparecimento de Museus de Arte e arte moderna, as comemorações ao IV Centenário da capital paulista, as Bienais, bem como a proliferação dos murais e painéis durante esse período. Dessa forma, o quarto capítulo aborda questões relacionadas com os murais e o espaço urbano, citando os artistas Portinari, Clovis Graciano, Di Cavalcanti e Siqueiros.

A segunda pesquisa é de Patrícia Freitas, em sua tese *Muralismo em São*

Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960, discorre sobre os murais e a Arquitetura nas décadas de 50 e 60, em São Paulo. Ela analisou 101 murais durante esse período, os quais foram patrocinados por empresas públicas e privadas. Primeiramente, a autora relata sobre o crescimento econômico da cidade, o aquecimento do mercado imobiliário e o impulso de modernização criado pelo governo de Juscelino Kubitschek. A partir disso, muitas edificações foram construídas nesse período, expressando uma ideia de modernidade. Essas obras estabeleceram parcerias entre os arquitetos e os artistas plásticos. Nesse contexto, os projetos dos arquitetos e artistas que Patrícia Freitas aborda na sua tese foram: Rino Levi (1901-1965), Oscar Niemeyer (1907-2012), Vilanova Artigas (1915-1985), Adolf Franz Heep (1902-1978), Jacques Pilon (1905-1962), entre outros. Por sua vez, os artistas inseridos no cenário de fomentação do Modernismo citados na pesquisa foram: Clóvis Graciano, (1907-1988), Candido Portinari (1903-1962) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), e outros estrangeiros, como Bramante Buffoni (1912-1989) e Roberto Sambonet (1924-1995). Outra informação importante é o processo de transição que ocorreu entre os anos 1950 e 1960. Nesse período, o muralismo em São Paulo passou a incorporar o abstracionismo e o concretismo. Assim, os artistas ligados ao concretismo paulista se associaram, por sua vez, a uma nova geração de profissionais, formados em arquitetura, mas também em engenharia, como é o caso de Lauro Costa Lima e de Vilanova Artigas. Dessa forma, a autora revela que os murais por ela citados permitem a reflexão acerca de um programa estético vinculado à ideia de harmonização e convergências nas artes, remetendo-se à estetização do cotidiano e ao conceito de arte total. No geral, ela aborda brevemente o contexto histórico e social do muralismo mexicano, sem aprofundar essa temática. Também não estão inseridas nessa pesquisa informações sobre as relações entre os artistas brasileiros e mexicanos na arte moderna.

Por fim, a pesquisa intitulada *Catálogo de painéis e murais da cidade de São Paulo, espaços públicos e semi-públicos*, realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo por Maria Cristina Costa Reis André, em 1989, analisa, por meio de fichas catalográficas, os murais e painéis a partir de 1940 a 1980. Tais informações, como o autor do painel, título, local, Arquiteto do Projeto, natureza, técnica, dimensões, data, assinatura, execução, tema, biografia da obra, auxiliam o pesquisador a ter um levantamento publicado. Embora esteja com as informações desatualizadas, a partir desse catálogo é possível comparar essas informações e

atualizar esse levantamento já existente. Diante disso, todas essas pesquisas contribuem para a realização da tese.

Retomando o processo de modernização da capital paulista, na década de 30, o Aeroporto de Congonhas foi planejado, após um estudo técnico realizado pelo governo estadual, com a intenção de escolher a melhor área que apresentasse tais características: boa visibilidade natural, drenagem e, além disso, estivesse longe das enchentes do rio Tietê. A frequência das enchentes era um dos problemas que acontecia no Aeródromo do Campo de Marte, construído em 1920, com a finalidade inicial de manutenção de aeronaves, e que, na sequência, foi utilizado como parque de material Aeronáutico do Exército. Atualmente, o Aeródromo permanece ativo, é o quinto em movimento operacional no Brasil, possui aluguéis de hangares e pistas para pousos, decolagens próprias para helicópteros, aviões e aeronaves militares.

Após a aprovação do terreno para o novo aeroporto, foi escolhido o nome do local em homenagem ao Visconde de Congonhas do Campo, Lucas Antônio Monteiro de Barros, primeiro governante da província de São Paulo (BEIGUELMAN, 1996). O contexto de sua criação se deu a partir do desenvolvimento da aviação comercial brasileira.

O Aeroporto de Congonhas, inaugurado no dia 12 de abril de 1936, com apenas uma pista, começou a funcionar em 1934, devido às constantes enchentes que levaram o Campo de Marte a permanecer fechado em torno de quatro meses.

Em 1940, teve início a obra das três pistas projetadas a partir do novo projeto do aeroporto. Conforme argumenta Letícia Mello (2006, p. 30), nesse novo projeto do aeroporto uma pista tinha “1.700 metros, outra de 800 metros e a terceira de 1.040 metros.” Porém, estudos técnicos mostraram que apenas uma única pista era suficiente para atender as especificações aeroportuárias norte-americanas, devido a precisar estar de acordo com a “regulação de âmbito mundial – decorrente de convenções e acordos internacionais, bem como de normas da Organização da Aviação Civil Internacional (OACI) – os países têm mecanismos de regulação próprios que implicam em maior ou menor grau de intervenção dos governos na dinâmica de seus mercados.” (IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, *Panorama e perspectivas para o transporte aéreo no Brasil e no mundo*, 2010, p.15). Além disso, o Governo do Estado de São Paulo integrou novas áreas complementares ao terreno do Aeroporto.

Nesse mesmo ano surgiu o primeiro Terminal dos Passageiros e,

rapidamente, Congonhas foi se transformando em um dos principais aeroportos do país, modificando a capital paulista. O benefício do alto fluxo de passageiros que frequentavam o aeroporto gerou novos empregos e negócios para os moradores da capital paulista, além da ligação da cidade a diversos países.

Devido ao intenso crescimento do tráfego aéreo em Congonhas e ao grande aumento do número de passageiros que embarcavam e desembarcavam no aeroporto, os governos federal e estadual tiveram o propósito de ampliar e qualificar o espaço.

No ano de 1947, o arquiteto Hernani do Val Penteado detalhou seu projeto para a construção de um novo Terminal de Passageiros, com a finalidade de aumentar sua capacidade. Penteado alternava os estilos arquitetônicos em seus projetos, utilizando elementos do Modernismo (lajes planas, fachadas limpas, amplas janelas envidraçadas, pilotis) e do *Art Déco* (escadas sinuosas, corrimãos das escadas elaborados, o desenho da iluminação ovalada do teto), entre outros.

No ano seguinte, as obras começaram a ser realizadas pela Sociedade Construtora e Pavimentadora – Conspavi S.A., mas demoraram muitos anos para serem finalizadas, por conta das inúmeras mudanças que o arquiteto Hernani do Val Penteado realizava para atender as novas demandas de ordem administrativa. Novos projetos de reformas para o aeroporto foram elaborados em 1950, dessa vez, pelas diretorias de Engenharia do Ministério da Aeronáutica e de Viação da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo. Letícia Bandeira de Mello relata que o projeto previa:

A ampliação da pista principal para 2.100 metros e a construção de uma pista paralela com 1.400 metros, no local onde um dia foi a pista provisória, com as respectivas faixas de segurança e taxi-ways [...] (MELLO, 2006, p.34).

Assim, antes da conclusão do novo terminal de passageiros, em 1954, foi inaugurado um espaço anexo ao aeroporto denominado Pavilhão de Recepção do Aeroporto de São Paulo, construído com a finalidade de embarque e desembarque de governantes e demais autoridades.

Na placa localizada na sala dos governadores desse pavilhão, constam as seguintes informações sobre o dia da inauguração:

Pavilhão de recepção do Aeroporto de São Paulo: Inaugurado em 26 de janeiro de 1954 pelo Exmo. Snr. Presidente da República sendo governador do estado o exmo. Snr. Prof. Lucas Nogueira Garcez, Secretário da viação e obras públicas o exmo. Snr. Prof. Nilo Andrade Amaral, Diretor da Diretoria do Aeroporto o Eng. Frederico Abranches Brotero, Projeto do Arquiteto: Hernani do Val Penteado com auxílio da Construtora e Pavimentadora

CONSPAVI S.A. (Placa de inauguração do Pavilhão de Autoridades, 1954).

Ao longo das inúmeras mudanças e adaptações dos projetos referentes ao Aeroporto de Congonhas, foram instaladas nesse espaço obras de arte como murais, painéis, esculturas com temáticas que homenageiam a aviação brasileira, pinturas que representam as memórias da população frente ao processo de construção do aeroporto e o desenvolvimento econômico de São Paulo. O Aeroporto de Congonhas conta, portanto, com várias obras de arte, que são elementos tombados da edificação: o busto feito pelo artista plástico Victor Brecheret representando Santos Dumont, o mural de mosaico ao lado da escada, localizado no saguão central, projetado pelo arquiteto Hernani Val Penteado e Raymond A. Jehlen, a pintura mural feita por Clovis Graciano e Di Cavalcanti no Pavilhão das Autoridades, juntamente com as pinturas nos espelhos do bar e toaletes realizadas pelo arquiteto francês Jacques Monet. No entanto, alguns painéis localizados no saguão e restaurante do aeroporto foram retirados do seu contexto original.

Atualmente, o aeroporto conta com novos murais, um deles é do artista plástico Eduardo Kobra, que, por meio de fotografias antigas, retratou a antiga fachada do aeroporto e representou cenas de visitas feitas pelos paulistanos no aeroporto com a intenção de observar os aviões decolando.

Em 2012, o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo tombou a edificação e os elementos da composição arquitetônica, como os revestimentos, forros, portas, obras artísticas e um hangar.

Em relação ao processo de administração do Aeroporto de Congonhas, até o ano de 1981 o aeroporto foi administrado pelo DAESP (Departamento Aeroviário do Estado de São Paulo). Nos anos seguintes, a gestão passou para as mãos da Infraero (Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária), ligada ao Governo Federal. Atualmente, aventa-se a hipótese de que o Pavilhão de Autoridades seja vendido para empresas particulares.

Considerando a importância histórica das obras artísticas no Aeroporto de Congonhas, pretendemos analisar o processo da encomenda do mural realizado pelos artistas Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, a partir do convite do Prefeito da cidade de São Paulo, Jânio Quadros (seu mandato como Prefeito ocorreu de 1952 a 1955).

Clovis Graciano e Di Cavalcanti também realizaram murais em outros locais

públicos e privados da cidade de São Paulo. As encomendas eram solicitadas pelo setor imobiliário, empresas particulares e públicas. Um exemplo relacionado à encomenda de um mural para uma empresa privada brasileira é o da montadora de automóveis *Willys – Overland do Brasil S.A.* A reportagem “Eternizando o Progresso”, publicada em 1º de outubro de 1959, declara que o mural feito no saguão da entrada do prédio da Administração, em São Bernardo do Campo, SP, pretendia representar o processo de montagem e fabricação de automóveis. Para a empresa o mural significava:

A obra de arte que vem sido elogiada e enaltecida por todos que nos visitam, contribui para a beleza daquele saguão de uma maneira agradável e bonita. O mural, simbolizando a dinamização de uma gente em direção ao progresso, e uma contribuição expressiva da *WOB* para as artes plásticas nacionais. As nossas congratulações ao renomado artista pela felicidade com que abordou o tema. (*Noticiário Willys*, ano 1, outubro de 1959).

Além desse trabalho executado por Clovis Graciano, a empresa também havia solicitado ao artista o projeto de um mural na fachada principal da edificação com a temática dos Bandeirantes (figuras 34 e 35).

Figura 34 - Imagem da reportagem “Eternizando o Progresso”, o artista Clovis Graciano em plena atividade.

Figura 35 - Cartão Postal de Final do Ano da empresa *Willys – Overland do Brasil S.A.* Mural “Os bandeirantes” na fachada da empresa em São Bernardo do Campo, outubro de 1959.



Fonte: figura 34 - *Noticiário Willys*, ano 1, outubro de 1959. Fonte: figura 35 – Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Por sua vez, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, mais conhecido como Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – Rio de Janeiro, 1976), foi desenhista, ilustrador, caricaturista, gravador, pintor, muralista, jornalista, escritor e cenógrafo (figura 36). Em 1914, no início de sua carreira, realiza os seus primeiros

trabalhos como caricaturista e ilustrador na revista *Fon-Fon* (revista em circulação na cidade do Rio de Janeiro durante os anos de 1907 a 1958).

Figura 36 - Di Cavalcanti, Paulo Bittencourt, Niomar Moniz Sodré (Diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e Pedro Corrêa Araújo.



Fonte: Projeto Portinari, PR-1926, 14 de março de 1952.

Três anos depois, frequenta o curso de Direito no Largo São Francisco e o ateliê de Georg Elpons (1865-1939), ao residir em São Paulo. Di Cavalcanti ajudou a organizar a Semana de Arte Moderna de 1922 e ilustrou a capa do programa e catálogo de exposição realizada no Teatro Municipal.

Em 1923, faz sua primeira viagem à França e atua como correspondente do jornal *Correio da Manhã*. Nesse período, em Paris, frequenta a Academia *Ranson* e conhece obras, artistas e escritores europeus de vanguarda como Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Fernand Léger (1881-1955), Henri Matisse (1869-1954), Jean Cocteau (1889-1963) e Blaise Cendrars (1887-1961). Pablo Picasso foi uma grande referência para Di Cavalcanti, Portinari, Clovis Graciano, assim como para os artistas mexicanos Diego Rivera, Siqueiros e Orozco. Segundo Di Cavalcanti, conhecer Picasso em Paris foi um acontecimento marcante em sua vida. Em sua autobiografia, *Viagem da Minha Vida*, ele relata:

Picasso recebe-me à porta do seu apartamento na *Rue de la Boétie* e convida-me para sairmos porque ele tem que passar na galeria de *Léonce Rosenberg* [...] Deixo Picasso à vontade e ele põe-se então a falar de sul-americanos que conhece. Conta uma anedota de Diego Rivera [...] Picasso transforma o humano, a lembrança do homem em símbolos, arabescos ou mesmo imagens onde só permanece a sublimação estética. (CAVALCANTI, Di, 1955, págs.137 - 139).

No entanto, quando Di Cavalcanti retorna da Europa, ele procura conciliar a influência das vanguardas europeias com a formulação de uma linguagem própria, adotando temáticas nacionalistas e preocupando-se com a questão social.

No ano de 1928, filia-se ao Partido Comunista do Brasil (PCB), um ano depois decora o *foyer* do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Em 1931, participa do Salão Revolucionário e, em 1933, funda em São Paulo, com Flávio de Carvalho (1899-1973), Antonio Gomide (1895-1967) e Carlos Prado (1908-1992), o Clube dos Artistas Modernos (CAM). Esse grupo de artistas recebe David Alfaro Siqueiros, em 31 de dezembro de 1933, nas dependências do *Diário de São Paulo* para uma conferência. No mesmo ano, publica o álbum *A Realidade Brasileira*, uma sátira ao militarismo da época. Essa série de caricaturas tem aproximações com as ilustrações realizadas no período da Revolução Mexicana pelos artistas gravadores mexicanos, como José Guadalupe Posada e Xavier Guerrero. Assim como Clovis Graciano, o artista Di Cavalcanti é preso durante três meses em 1932, por sua participação na Revolução Constitucionalista.

No México, Di Cavalcanti expõe na 2ª Bienal Interamericana do México (1960), realizada no *Palácio de Bellas Artes*, e recebe como prêmio uma medalha de ouro. Embora haja muitos livros e catálogos sobre suas pinturas, desenhos, caricaturas, gravuras, ilustrações, joias, no que diz respeito aos murais são poucas informações obtidas. Recentemente, a filha do artista (Elisabeth Di Cavalcanti Veiga) tentou realizar um levantamento dessas informações para a exposição “Di Cavalcanti, muralista” que ocorreu no mês de junho a outubro de 2021. Porém, ainda não foi possível reunir todas as informações necessárias referentes aos murais pintados por Emiliano Di Cavalcanti. Desse modo, não foi encontrado um levantamento atual e completo sobre os murais realizados pelos artistas Clovis Graciano e Di Cavalcanti nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, entre outros.

A partir das biografias dos artistas, pode-se perceber que Clovis Graciano e Di Cavalcanti eram amigos, inclusive, seus ateliês estavam localizados no Edifício Três Leões, situado na Avenida São João, na cidade de São Paulo. Sendo assim, a parceria entre esses artistas começou antes mesmo da execução do mural no Pavilhão de Autoridades, anexo ao Aeroporto de Congonhas.

Inicialmente, as tratativas para a realização desse mural ocorreram por meio de Adolpho Vaz de Arruda (Diretor-Gerente da Sociedade Construtora e Pavimentadora, CONSPAVI S.A). A carta¹⁰ foi destinada a Clovis Graciano:

Atendendo ao Sr. Diretor da Diretoria de Aeroportos da Secretaria de Viação e Obras Públicas, pela presente vimos convidar V.S.^a comparecer aos nossos escritórios para tratar de assuntos concernente à pintura decorativa do Pavilhão de Recepção às Autoridades, no Aeroporto de Congonhas. Solicitamos a V.S.^a que se dirija à nossa Seção de Arquitetura - a Rua Quintino Bocaiuva 191, 8º andar, conjunto 81, telefone 34-0082 - com Dr. Hernani do Val Penteado ou Dr. R. Jehlen, os quais estão aptos a prestar todos os esclarecimentos necessários a V.S.^a. Cordiais saudações, Adolpho Vaz de Arruda. (Carta do Diretor-Gerente da empresa CONSPAVI S.A a Clovis Graciano, São Paulo, 15 de junho de 1953. Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio)

Após essa solicitação, Adolpho Vaz de Arruda envia uma nova carta¹¹ para Clovis Graciano, pedindo que compareça ao escritório da construtora CONSPAVI S.A. a fim de acertar os detalhes do projeto referente à execução do mural:

Prezado Senhor: Anexo passamos às mãos de V.S. as normas elaboradas pelo Eng. Arqto. Hernani do Val Penteado, autor do projeto, para estudo da pintura do painel do Pavilhão de Recepção de Autoridades, para as quais solicitamos sua observação. Cordiais saudações, Adolpho Vaz de Arruda. (Carta do Diretor-Gerente da empresa CONSPAVI S.A a Clovis Graciano, São Paulo, 4 de julho de 1953. Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio)

A partir disso, os artistas Di Cavalcanti e Clovis Graciano realizaram um projeto com objetivo de apresentar a temática e composição do futuro mural como consta no documento¹²:

Projeto de Painel Mural no Pavilhão de Recepção às Autoridades – no Aeroporto de Congonhas. Maquete de autoria do pintor Clovis Graciano. O painel compõe-se de três grupos no primeiro plano sem solução de continuidade. O *back ground* céu, terra e água, seria um lugar indeterminado, ideal, composto com formas e cores que se destinam a dar profundidade e, na medida do possível, “dissipar” a parede. O grupo central composto de nove figuras, representa a hospitalidade, a alegria de receber. Quem chega e quem recebe trocam presentes, coisas da terra, flores, frutos, pássaros, etc... O grupo da direita do observador com quatro figuras, e o da esquerda com seis figuras, são, respectivamente, duas fases essenciais na vida do homem, é o trabalho e o divertimento. Uma cena da colheita de café, principal produto local e uma dança popular. Entre os dois grupos, num plano distante, dois outros grupos apenas em silhuetas destinam-se a dar maior profundidade ao painel, evitando que o mesmo se torne anteparo a visão. Entre os grupos do primeiro plano e do horizonte, uma faixa azul atravessa o mural, simbolizando um rio, fertilizador da terra. [...]Dados técnicos: o painel seria executado diretamente no muro, pelo processo denominado encaustica moderna (cera e óleo) que tem a durabilidade do afresco e a vantagem de suportar limpezas periódicas. A “maquete”, executada na escala 1:10, destina-se apenas a dar uma ideia do mural e, no caso de sua aceitação, o autor executaria outros

¹⁰ A carta corresponde ao Anexo XVIII.

¹¹ A carta corresponde ao Anexo XIX.

¹² O documento corresponde ao Anexo XX.

estudos de conjuntos e detalhes, em escala maior, definindo mais as formas e ajustando o colorido. Preço por metro quadrado: 27 m² com figuras, que constituem o motivo do painel, à Cr\$ 4.000,00, 37 m² complementares à Cr\$ 2.000,00, 64 m² Cr\$ 182.000,00 (cento e oitenta e dois mil cruzeiros). No caso da não aceitação da presente proposta o autor solicita a devolução da presente “maquete” avaliada em Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros). (Documento sobre o projeto do mural no Pavilhão de Recepção às Autoridades - no Aeroporto de Congonhas, São Paulo, 10 de agosto de 1953. Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio)

Após as tratativas Clovis Graciano e Di Cavalcanti entraram em acordo com o Diretor de Obras e demais responsáveis pela construção do Pavilhão de Recepção de Autoridades, como comprova uma carta¹³ à Diretoria do Aeroporto com objetivo de confirmar a execução do mural:

Ilmo. Sr. Eng. Frederico Abranches Brotero. Diretoria do Aeroporto do Estado. Os pintores Emiliano Di Cavalcanti e Clovis Graciano, confirmando os entendimentos verbais, expõem a V.S. as condições de execução de um painel mural, no Pavilhão de Recepção às Autoridades, do Aeroporto de Congonhas: - O painel será executado no muro, pelo processo denominado encaustica (cera e óleo) e segundo estudo preliminar, já apresentado. O preço desse painel, medindo aproximadamente 64 metros quadrados, será de Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros). Emiliano Di Cavalcanti, Clovis Graciano. (Carta de Di Cavalcanti e Clovis Graciano para o Sr. Eng. Frederico Abranches Brotero. Diretoria do Aeroporto do Estado, São Paulo, 18 de agosto de 1953. Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio.)

A reportagem intitulada “*Painel conjunto de Di Cavalcanti e Clovis Graciano em Congonhas*”, no jornal *O Estado de São Paulo*, divulga que o mural do aeroporto está sendo feito a quatro mãos. Além disso, apresenta uma imagem do projeto (figura 37) desse mural:

Di Cavalcanti e Clovis Graciano estão realizando, em conjunto, um painel para o saguão do Aeroporto de Congonhas. O lado esquerdo do painel foi confiado a Di Cavalcanti e o direito a Graciano. Representa o primeiro o crescimento da Capital. Em figuras rijas de trabalhadores em construções de operários tendo por fundo os arranha-céus da cidade. No centro os operários se fundem com os trabalhadores do campo, os colonos das fazendas, pintados por Graciano. Tendo por fundo ruas de cafezais, a composição evolui, à direita, para um grupo de colonos e lenhadores. Ficam assim num extremo as estruturas de cimento armado e de aço da área já ocupada pela cidade e no outro as florestas que o progresso derruba. A unidade do painel é obtida através de certa identidade de tratamento das figuras a que chegaram ambos os pintores, mantendo, contudo, cada um seu próprio estilo pessoal, e mediante emprego de um colorido único, azul, branco e marrom. (*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de setembro de 1953, p.25).

Assim, o projeto inicial apresentado pelo jornal corresponde às ideias estabelecidas na carta-contrato sobre os elementos da composição (figura 37).

¹³ A carta corresponde ao Anexo XXI.

Figura 37 - Estudo do mural realizado em conjunto com Di Cavalcanti e Clovis Graciano em Congonhas.



Fonte: jornal *O Estado de São Paulo*, 24 de setembro de 1953, p.35.¹⁴

Todavia, algumas alterações ocorreram no projeto durante seu processo de realização. A ideia inicial, apresentada na carta-contrato, sofreu algumas modificações, que podem ser vistas por meio de comparações da imagem do projeto inicial com os registros fotográficos do mural após a finalização do trabalho (figuras 38 e 39).

Figura 38 - Comparação do projeto do mural de Clovis Graciano e Di Cavalcanti, dimensões 16 m X 4 m, 24 de setembro de 1953 *versus* a fotografia do mesmo mural em 15 de outubro de 2020.



¹⁴ Geralmente os estudos para os murais eram feitos com aquarela, guache, grafite ou carvão sob papel, a fim de apresentar o projeto do mural antes de assinar o contrato e realizar a encomenda. Os estudos dos murais também poderiam sofrer alterações pelos artistas antes de serem pintados na parede do local.

Fonte: jornal *O Estado de São Paulo*, 24 de setembro de 1953, p.35 (projeto inicial do mural) e fotografia arquivo pessoal Aline H. Freitas, 15 de outubro de 2020 (fotografia do detalhe do mural do Pavilhão de Autoridades, anexo ao Aeroporto de Congonhas).

Na parte que Emiliano Di Cavalcanti ficou responsável por executar – o lado esquerdo do mural que representa a cidade – foi feita a substituição da representação da torre de comunicação por uma escada; as linhas que ressaltavam o contorno das edificações da cidade não foram representadas; o rio que estava inserido ao fundo da composição foi retirado, no seu lugar os artistas optaram por dar continuidade à vegetação da estrada que leva até a lavoura de café; o conjunto de quatro personagens que estavam próximos ao rio é substituído por três pessoas, dois homens – o que está situado no lado esquerdo leva um objeto para segurar em cima da sua cabeça – e a mulher que é mantida na composição segura um objeto em suas mãos.

Figura 39 - Comparação de imagem, entre o registro fotográfico do mural no dia 24 de setembro de 1953 e a fotografia do mesmo mural realizada no dia 15 de outubro de 2020.



Fonte: jornal *O Estado de São Paulo*, 24 de setembro de 1953, p.35 (projeto inicial do mural) e fotografia arquivo pessoal Aline H. Freitas, 15 de outubro de 2020 (fotografia do detalhe do mural do Pavilhão de Autoridades, anexo ao Aeroporto de Congonhas).

Entretanto, alguns elementos aparecem na composição, tais como: a escada, os rolos de aço e um objeto que o homem representado ao centro da composição leva em cima da sua cabeça. Por sua vez, Clóvis Graciano mantém com poucas alterações a representação do campo, que corresponde ao lado direito do mural.

A partir da análise dessa composição pudemos perceber que houve poucas alterações no projeto: na representação do café, no desenho das árvores e das estradas. Porém, nas fotografias referentes aos desenhos do painel feitos sobre a parede do Pavilhão de Autoridades datadas de 1953 (figura 40), pode-se perceber que Clovis Graciano já havia realizado essas modificações nos desenhos para o projeto final do mural.

Figura 40 - Segundo a inscrição de Clovis Graciano a legenda da imagem é intitulada “Mural no Aeroporto de Congonhas, Pavilhão das Autoridades, detalhe do desenho no muro”, 1953.



Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio.

Nesse contexto da realização dos murais a reportagem do *Jornal Visão*, intitulada “Juntos 2 Bigs, Di Cavalcanti e Clovis Graciano pintam um mural”, descreve parte do processo da realização do mural e relata as dificuldades encontradas na pintura brasileira:

De acordo com as declarações dos dois artistas, o impulso à pintura de murais e painéis combinado como sistema de trabalho em equipe, poderá fazer com que a pintura no Brasil se liberte de dois de seus maiores pesadelos: a falta de contato com o grande público, que praticamente a desconhece. A falta de oportunidade para os artistas plásticos que, no mural – complemento da Arquitetura – terão grandes possibilidades. (“Juntos 2 Bigs”, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano pintam um mural, *Jornal Visão*, São Paulo, 8 de janeiro de 1954, págs. 22 - 23).

A partir dessa citação, ficam claras as preocupações dos artistas sobre o público que a arte brasileira está atingindo, seguidas da reflexão sobre a inserção da pintura mural no mercado de trabalho. Desse modo, o mural passa a ser visto como uma oportunidade de trabalho para os artistas plásticos, ao ser considerado uma extensão e complemento da arquitetura.

Em relação especificamente ao processo do mural, segundo a reportagem, os artistas idealizaram a composição em conjunto, dividiram o projeto na parte da cidade e do campo, estudaram o critério da composição das cores, a fim de conseguir o resultado final:

O mural de Congonhas é uma “*alegoria ao trabalho*” focalizando-o deste o campo até a cidade. Mede 16 m por 4 m e sua execução levou dois meses. [...] Ao receberem a encomenda os dois puseram-se a trabalhar na concepção e idealização do mural. Isto feito, dividiram os estudos em duas partes e cada qual teve a seu cargo um desenvolvimento de uma. Di Cavalcanti ficou com a parte do trabalho na cidade e Graciano com o trabalho no campo. Pronto os croquis passaram a desenhar o mural sendo que a pintura das cores foi feita por ambos, indistintamente, obedecendo, é claro, as cores do estudo inicial. O resultado foi um trabalho uniforme, coerente, e o principal – sem despersonalização, percebendo-se nitidamente os “toques” de cada artista. (“Juntos 2 Bigs”, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano pintam um mural, *Jornal Visão*, São Paulo, 8 de janeiro de 1954, págs. 22 - 23).

Além desse mural, Clovis Graciano realizou, em 1953, duas pinturas no suporte tela com os temas *Semeadura* (figura 41) e *Colheita* (figura 42) para o restaurante do Aeroporto de Congonhas, medindo aproximadamente 4 m X 2,70 m.

Figura 41 - Clovis Graciano, *Semeadura*, medindo aproximadamente 4 m X 2,70 m, 1953.



Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio (imagem da pintura *Semeadura* no chão do Aeroporto de Congonhas) e site do Acervo Artístico - Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (imagem da pintura intitulada *Semeadura*).

Figura 42 - Clovis Graciano, *Colheita*, medindo aproximadamente 4 m X 2,70 m, 1953.



Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, acervo Maria Helena Prudêncio (imagem da pintura *Colheita* em preto e branco) e site do Acervo Artístico - Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (imagem da pintura *Colheita* em cores).

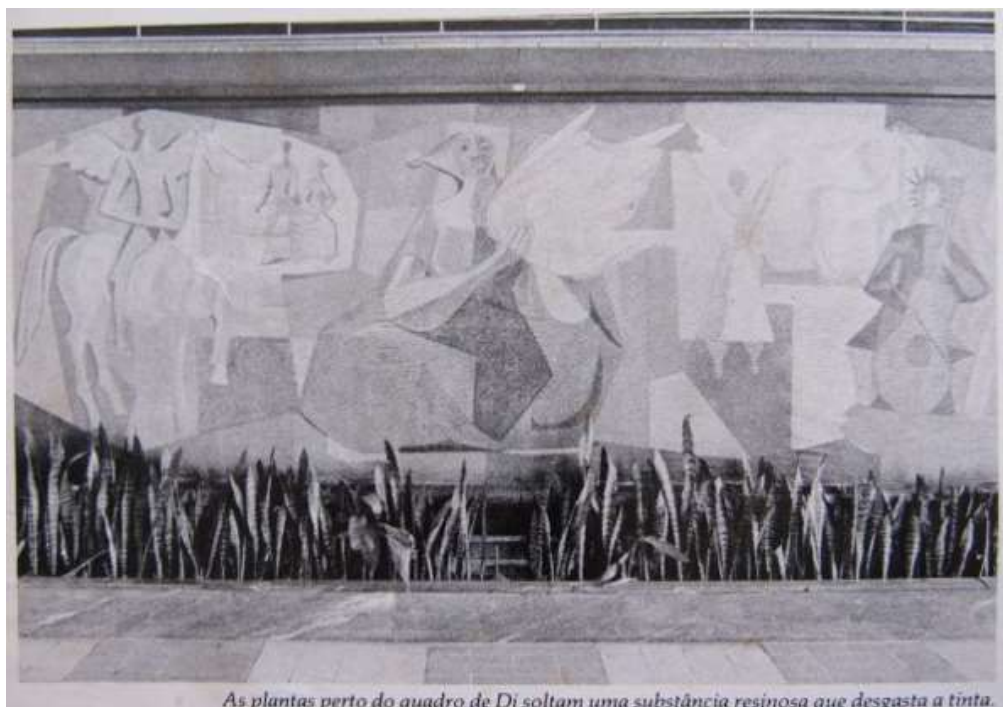
Devido à falta de manutenção das pinturas feitas para o restaurante do Aeroporto de Congonhas, as obras foram retiradas e devidamente restauradas. Atualmente, as pinturas compõem o acervo do Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo.

Ainda sobre o descaso com as obras de Clovis Graciano e Di Cavalcanti realizadas no Aeroporto de Congonhas, são feitas algumas considerações na imprensa brasileira:

É preciso salvar os trabalhos de Di Cavalcanti que se encontram no Aeroporto de Congonhas, antes que a insensibilidade de muitos acabe com eles, como já aconteceu com um painel de Aldemir Martins, que foi posto abaixo, e com outro quadro do próprio Di, que jamais foi exposto: atirado no almoxarifado, a pintura já se desgastou nas dobras e o desenho perdeu o contorno. No precário estado em que se encontra, não pode mais nem ser restaurado; teria que ser inteiramente refeito. (FRANÇA, s.d., p.8).

Esse painel de Di Cavalcanti não foi localizado por mim nos estabelecimentos do Aeroporto, tampouco a pintura do artista Adelmir Martins. Porém, segundo a filha do artista, Elisabeth Di Cavalcanti Veiga, o título desse mural é *Figuras e animais* (figura 43), foi realizado por Di Cavalcanti em 1954, hoje encontra-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 43 - Painel de Emiliano Di Cavalcanti feito para o Aeroporto de Congonhas.

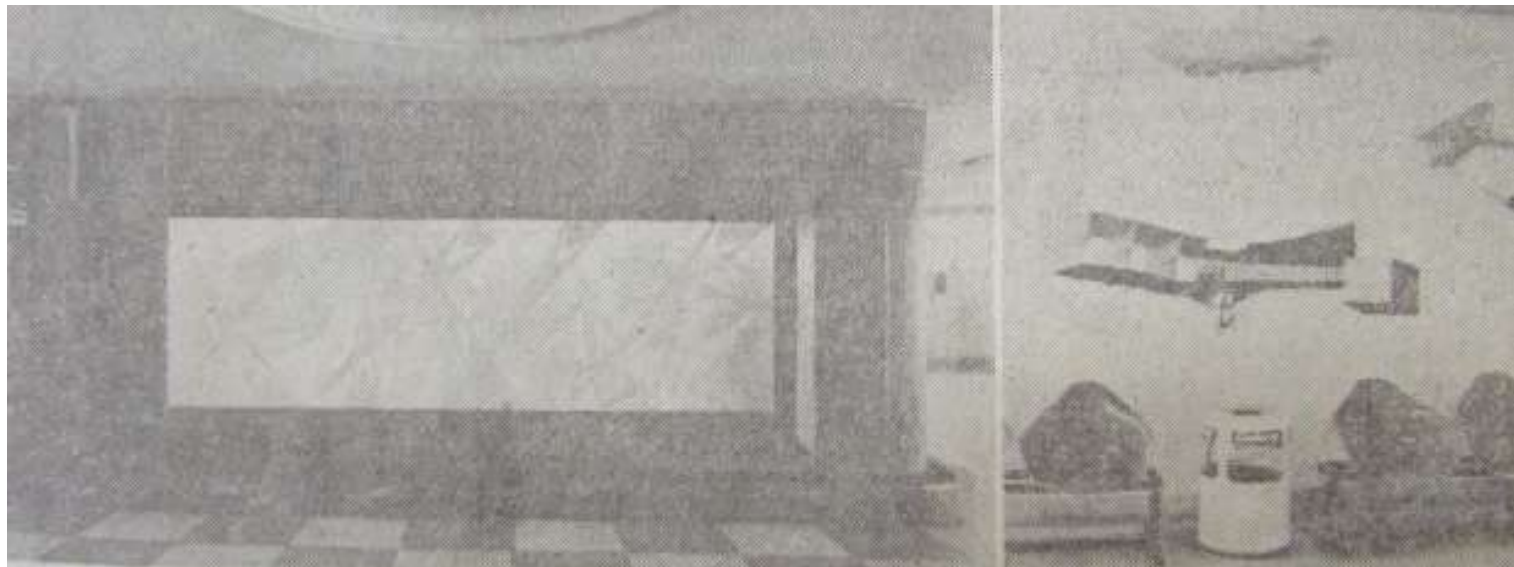


Fonte: FRANÇA, Martha San Ruan, Di Cavalcanti e Graciano pedem cuidados. *In Revista Arte Hoje*, p. 8, s.d.

Ao pesquisar nos arquivos de 1989, encontrei a reportagem “Painéis de Di, longe do Aeroporto”, que menciona o destino incerto do painel. Consta somente que a pintura estava sendo restaurada pelo profissional Ramón Cáceres. No decorrer da entrevista sobre o painel de Di Cavalcanti, o restaurador relata: “claro que nas grandes cidades há muita poluição e pior ainda nos aeroportos. Mas não foi isso que determinou a retirada do local, a decisão foi tomada pela Secretaria dos Transportes” (“Painéis de Di, longe do Aeroporto”, 1982, p.16).

Todavia, no local que havia sido projetado para receber este painel de Di Cavalcanti, foi inserida uma composição de gesso e luzes de várias cores, que faz alusão à ponte aérea (figura 44). Esta composição é de autoria de Paulo Miranda (ex-funcionário da FAB, e o mesmo profissional que atuou na primeira restauração do mural de Clovis Graciano e Di Cavalcanti situado no Pavilhão de Autoridades, em 1981).

Figura 44 - Painel de Emiliano Di Cavalcanti substituído por uma composição feita de gesso e luzes de várias cores, realizada por Paulo Miranda. Foto: Reginaldo Manente.



Fonte: “Painéis de Di, longe do Aeroporto”, *O Estado de São Paulo*, 27 de março de 1982, p.16.

Porém, essa decisão, ao que parece, não agradou parte do público habituado a frequentar o Aeroporto de Congonhas. Ao participar da entrevista para essa mesma reportagem, Paulo de Souza Fortes, empresário carioca, que havia mais de 15 anos utilizando a Ponte Aérea relatou: “Acho um absurdo total, na verdade tudo é coerente com a política cultural do governo, que confunde arte com decoração modernosa, monumentos iluminados para turistas” (“Painéis de Di, longe do Aeroporto”, 1982).

Sobre a conservação do mural dos artistas Graciano e Di Cavalcanti localizado no Pavilhão de Autoridades, sabemos que o mural passou por algumas intervenções. A primeira restauração foi realizada em 1981, por Paulo Miranda (oficial das Forças Armadas), no entanto, esse procedimento gerou alterações na cor original da pintura. A segunda restauração, feita no ano de 2000, contou com o auxílio do profissional Júlio Moraes e sua equipe de restauradores. Moraes realizou a limpeza do mural, verificou as perdas das camadas pictóricas causadas pelas infiltrações, entre outros reparos. No entanto, a principal dificuldade que ele enfrentou foi a de reverter os danos causados pela intervenção anterior realizada por Paulo Miranda. Dessa forma, um dos desafios foi de retirar a tinta da repintura. Atualmente, a partir da visita que realizei, pude verificar que o mural se encontra em estado de conservação regular, partes da pintura apresentam manchas causadas por infiltração, perdas da camada pictórica e fissuras (figura 45).

Figura 45 - Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, mural, dimensões 16 m X 4 m, tinta óleo e cera, 1953. A assinatura dos artistas encontra-se na parte inferior central do mural.



Fonte: fotografia arquivo pessoal Aline H. Freitas, 15 de outubro de 2020.

Para concluir, retomando a discussão sobre os temas dos murais realizados no Brasil por artistas modernos, a partir das temáticas dos murais escolhidas por Jânio Quadros, pode-se perceber a intenção do Governo Estadual de ressaltar o desenvolvimento econômico de São Paulo por meio da representação do homem trabalhador, que visa ao progresso da sua cidade tanto na zona rural, quanto na zona urbana. Ainda, a partir das correspondências trocadas no processo de tratativas sobre o mural, é possível verificar que essa pintura mural foi pensada durante o projeto arquitetônico do Pavilhão de Autoridades. Contudo, a ideia que prevalece, sobre o uso do mural como parte decorativa da edificação, atualmente fica explícita ao observarmos a recente fotografia do Pavilhão de Autoridades, em que os tons do revestimento externo dos mobiliários combinam perfeitamente com os tons da pintura. Ou seja, a ideia de o mural ser visto como parte que integra a decoração do ambiente ainda é aceita. No entanto, questiona-se: o governo realmente investiria verbas para realizar murais em edifícios públicos com a mera finalidade decorativa?

Ainda que a pintura mural, na visão dos artistas, tenha como ideal ser uma arte voltada para o povo, ao pensar sobre o público que frequenta o Pavilhão de Autoridades, a obra perde essa pretensão.

Atualmente, por questões de segurança do Pavilhão de Autoridades, é necessário agendar uma visita para poder fotografar as obras que ali se encontram. Apesar da pandemia, pude ter acesso ao painel em 15 de outubro de 2020, percebi

os detalhes da composição que os artistas realizaram, como os artistas Di Cavalcanti e Clovis Graciano dividiram o espaço da parede ao pintar o campo e a cidade, mesmo que a pintura mural apresente uma unidade cromática. Ainda, foi possível perceber as assinaturas dos artistas, situadas na parte central inferior do mural. Também pude verificar problemas de conservação da obra, como o desprendimento da camada pictórica, fissuras e infiltração, que causaram manchas no mural.

Nos dias atuais, o Pavilhão de Autoridades é pouco usado, no entanto, permanece com a função inicial da sua construção, o espaço tem como finalidade receber autoridades nacionais e internacionais. Entretanto, para a população em geral, o mural é de difícil acesso ao público.

3.2. Clovis Graciano e o mural da Fundação Armando Alvares Penteado: fragmentos de memórias e ressignificações

Após realizar murais a pedido do prefeito da cidade de São Paulo, Clovis Graciano é convidado pelo vice-presidente e professor da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) Roberto Pinto de Souza, para ministrar um curso sobre pintura mural. O curso foi empreendido pelo Museu da Arte Brasileira da FAAP. Conforme a reportagem do jornal *Diário da Noite*, em 19 de março de 1962, o vice-presidente e professor da FAAP relata que Clovis Graciano “quis dar ao seu curso uma orientação eminentemente prática e a melhor forma que encontrou para conseguir o seu intento foi dele mesmo pintar um mural na Fundação”. Para Graciano, este processo de ensino por meio da prática é o mais eficiente e interessante. Ainda, Roberto Pinto de Souza revela na reportagem a importância do curso para a formação dos alunos da instituição:

Clovis Graciano, com este gesto, apresenta-se como um exemplo aos nossos grandes artistas pois com a celebridade que o acerca e os afazeres que o envolvem desce a juventude para estender a mão a ela a fim de guindá-la ao ponto alto em que se encontra. A atitude de Clovis Graciano é mais uma boa vontade dos nossos artistas para com a Fundação e, em especial para a formação artística da nossa juventude. (“Na Fundação Armando Alvares Penteado, Clovis Graciano vai pintar mural com a ajuda de alunos”, *Diário da Noite*, 19 de março de 1962, p.4).

Nesse contexto, é possível compreender a importância que teve para Graciano o ensino das técnicas e processos da pintura mural por meio da prática, da experiência e vivência. Nas anotações escritas pelo artista no decorrer do curso – cedidas pela

curadora Maria Helena Prudêncio – encontram-se os procedimentos técnicos para a preparação do suporte, as proporções referentes aos materiais utilizados, a descrição dos conceitos sobre painel e mural, bem como os estudos sobre as teorias das cores. As anotações correspondem a uma sequência de instruções apresentadas pelo artista conforme o andamento do curso, nelas estão contidas, na primeira linha do texto, as datas, as quais correspondem aos dias das reportagens dos jornais pesquisados nos arquivos, sobre o mural realizado na FAAP.

O curso de pintura mural foi planejado pelo artista. Graciano escolheu os conteúdos e anotou¹⁵ os possíveis tópicos que pretendia abordar nas suas aulas.

No entanto, o artista preferia construir as suas aulas a partir dos questionamentos e necessidades dos alunos. Quanto à preparação da parede que receberia a pintura, Graciano relata:

Para o preparo de cada um dos suportes existe uma extensa variedade de processos. Desde os que vem da idade média e a renascença até os de hoje, em que entram novos aglutinantes, novas resinas, celulosos e matérias plásticas, óxidos e carbonatos e todos os sucedâneos e equivalentes. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 5 de abril de 1962, p.2).

Diante disso, podemos perceber que o artista estudava e pesquisava as técnicas de pintura, desenho, as teorias das cores, os pigmentos, a preparação dos suportes, as composições químicas e as proporções dos materiais utilizados em cada etapa da preparação da parede. Além disso, o artista procurava estudar, sobretudo, nos murais com temáticas históricas, o contexto histórico da época, bem como as vestes dos personagens, as características da sua representação, antes de realizar os projetos dos murais.

Sobre as anotações, o artista preocupava-se em dar uma sequência de explicações, conforme os alunos realizavam as etapas de preparação do suporte. Posteriormente, iniciariam o procedimento de pintar o mural. É possível perceber estas considerações na seguinte citação:

No caso desta série de demonstrações que hoje se iniciou, estivemos diante de uma parede na qual posteriormente se resolveu fazer um painel mural. Ela tinha sido, inicialmente, pintada à tempera. Essa tempera foi removida e demos-lhe uma demão de cola de milho dissolvida em água, em partes iguais. A cola de milho (amido) é fabricada pela Refinação de Milho Brasil para fins industriais, e vendida em latão de 20 quilos. Sua ação é impermeabilizar de dentro para fora e, como tem índice apreciável de viscosidade, adere bem e permanece à superfície do muro, sendo um excelente “primer”, para receber a preparação propriamente dita. Com já se disse, ela é dissolvida em água na proporção de 1:1 e, dependendo da reação da parede pode ser acrescentada mais água ou mais cola. Dissolve bem a frio. Entretanto,

¹⁵ As anotações do artista Clovis Graciano sobre o mural da FAAP correspondem ao Anexo XXII.

ligeiramente aquecida, dissolve melhor e mais rapidamente. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 5 de abril de 1962, sem página).

Ainda, o artista descreve o desenvolvimento do processo do curso, após a aplicação da cola de milho na parede, e a prática dos alunos em observar a absorção do produto neste suporte:

Como vimos na sessão anterior aplicamos ao muro uma demão de cola de milho dissolvida em água, em partes iguais. Durante a aplicação vimos que o índice de aplicação do muro era bom – nem muito absorvente, nem pouco absorvente. Determinar o ponto ideal que fica entre o “muito absorvente” e o “pouco absorvente”, só a prática e a experiência pode fazê-lo. Por isso mesmo, cada um dos assistentes teve oportunidade de aplicar a cola na parede e, mais do que verificar, sentir o grau de absorção. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 6 de abril de 1962, pág. 1).

Nas próximas anotações, Graciano apresenta a proporção dos materiais que utilizou para realizar a preparação do mural:

Hoje, decorridas 24 horas da aplicação da cola, vemos que ela está perfeitamente seca, que penetrou na massa fina, criou uma camada protetora e, portanto, que a parede está em condições satisfatórias para receber a “preparação”. Essa preparação vamos fazê-la da seguinte forma: pomos em uma lata mais ou menos $\frac{1}{2}$ litro daquela cola que usamos para a primeira demão, bem aquecida; acrescentamos 15 gramas de formol, 40 gotas de glicerina, 1 quilo de carbonato de cálcio, $\frac{1}{2}$ quilo de alvaiade de zinco e meio quilo de gesso. Mexemos bem, acrescentamos mais cola, até o necessário para que o todo se torne uma pasta e todos os ingredientes misturados. Vamos então acrescentando mais daquela cola 1:1, até que a preparação fique no ponto ideal para ser aplicada na parede com uma brocha. Também esse ponto a prática e a experiência determinam perfeitamente. Ao experimentar o muro, verificamos que a preparação dava pouca cobertura e, portanto, tinha pouco “corpo”. Acrescentamos, pois, mais 200 gramas de alvaiade de zinco. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 6 de abril de 1962, págs. 1 e 2).

Após realizar a preparação da parede, Clovis Graciano continua seu relato sobre os próximos passos da realização do mural:

Como vimos, na sessão anterior foi dada na parede uma demão de preparação, nas proporções já descritas e verificadas, agora, que ela está em condições de receber, sucessivamente o desenho e a pintura. Poderia ter-se dado caso de ser necessário uma outra demão de proporção. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 10 de abril de 1962, p. 1)

Ficam claras, diante das anotações, a participação e observação dos alunos durante as aulas do curso, bem como o processo da realização do mural:

Viram os assistentes que os sinais nas brochas na pintura da proporção - sinais que costumamos chamar de “rastro”, não tem importância, pois sobre esse preparo irão diversas camadas de tinta de pintura propriamente dita. O importante é que não se carreguem excessivamente em um ponto e não se deixe falhas em outros. Preparada como está, poderíamos trabalhar nessa parede de várias maneiras. Poderíamos trabalhar usando qualquer um dos diversos processos de têmpera, poderíamos trabalhar a encáustica pura, a óleo, com tinta sintética ou piroxilina, etc. Entretanto, como se verá, usaremos

um processo misto de óleo e encáustica. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 10 de abril de 1962, p.1).

Sobre o projeto inicial do mural “O Armistício de Iperoig” e a execução do desenho na parede, o artista afirma:

O estudo inicial do painel mural a ser executado nesta parede, cujo tema é o “Armistício de Iperoig”, foi feito na escala de 1:10. Fez-se depois um desenho do mesmo, na escala de 1:5. Este, servirá de base para o desenho na parede; nele fizemos quadriculas de 4X4 centímetros, portanto na parede, as quadriculas foram cinco vezes maiores, ou seja, de 20 X 20 centímetros. Foi passado o desenho e, na próxima sessão, começaremos a pintura. (Anotações realizadas por Clovis Graciano, 10 de abril de 1962, p.1).

As informações com respeito ao curso dado pelo artista Clovis Graciano, bem como os horários, número de vagas e dias em que o curso foi realizado, foram divulgadas por meio dos principais jornais da capital paulista:

As aulas serão realizadas no período da manhã, das 9h às 11h e será dada preferência aos alunos da Escola de Arte da Fundação Armando Alvares Penteado, para as inscrições que serão em número de 20. Quaisquer informações poderão ser obtidas à rua Alagoas, 903, ou pelo fone 55-7754. (“Curso de mural por Clovis Graciano na Fundação A.A.P.”, *Diário da Noite*, SP, 20 de março de 1962, p. 18).

Segundo as informações dos jornais, as aulas eram abertas para o público em geral, sem ter um limite de idade, dando preferência aos estudantes da FAAP. Conforme Graciano, o curso manteria como foco a prática artística, além da programação definida por ele, e as aulas iriam ser construídas a partir dos questionamentos e dúvidas dos alunos. O curso, explicou Clovis Graciano:

Será de razão eminentemente prática [...] os próprios alunos serão aproveitados para a pintura do mural, tendo as aulas caráter interrogativo. Ficarão a cargo dos alunos as indagações das questões que forem surgindo à medida do desenvolvimento do trabalho. Sobre o tema, o artista adiantou que deverá abordar assunto histórico nacional ou folclore. (“Graciano dá curso com alunos pintando mural”, *Diário da Noite* (SP), 23 de março de 1962, p.6).

Em relação ao curso de pintura mural iniciado no dia 5 de abril de 1962, de acordo com os dados apresentado pelos jornais (esta mesma data está inserida nas anotações do artista), o programa referente aos conteúdos foi:

1) processo de preparação do muro; 2) técnicas do desenvolvimento do cartão; 3) técnicas da passagem do desenho para o muro; 4) processos de preparação das tintas; 5) execução do mural. As aulas serão realizadas no período da manhã, das 9h às 11h, estando as inscrições em número limitado, abertas na sede da Fundação Armando Alvares Penteado, à rua Alagoas nº 903. (“Graciano dá curso com alunos pintando mural”, *Diário da Noite*, 23 de março de 1962, p.6).

Além desse curso, outros foram oferecidos na FAAP, a saber: curso de Arte Infantil, curso de Cerâmica Industrial sob a orientação do Professor João Rossi, curso

de Iniciação ao Trabalho em Metal ministrado pela professora Amelia Toledo, e, mais recentemente, o de Pintura Mural, a cargo do pintor Clovis Graciano, “que será iniciado no próximo dia 5”. (“Jovens aprendem Arte na Fundação Armando Alvares Penteado”, *Diário da Noite*, SP, 3 de abril de 1962, p.10)

Outra notícia de jornal destaca a informação que este curso foi o primeiro oferecido no Brasil:

O pintor Clovis Graciano iniciou na manhã de quinta-feira no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado à rua Alagoas, um curso de pintura mural. Dezenas de alunos, inclusive alguns pintores estão assistindo às aulas práticas que terão a duração de aproximadamente dois meses. É o primeiro curso de que se tem notícia, nesse gênero, pelo menos no Brasil, é a primeira vez que Clovis Graciano, que nunca quis nem quer alunos, ensina o segredo da sua arte. (“Muralismo no Museu da Arte Brasileira”, *Diário da Noite*, SP, 7 de abril de 1962, p.6).

O artista, nessa mesma reportagem, relata sobre a importância da preparação da parede antes de iniciar a pintura mural, bem como dos materiais que iria utilizar neste trabalho plástico:

Para isso a parede é o suporte da pintura. Se não a prepararmos, pode estalar ou esfacelar-se. Será a base de óleo e cera, neste caso. Outras vezes se usa óleo e têmpera, diz o pintor. [...] Clovis Graciano esclarece que a sua principal atividade durante a pintura do Armistício de Iperoig consistirá em corrigir, desenhar, dar acabamento. [...] O mural terá aproximadamente 6 metros de largura por três metros de altura. Clovis Graciano calcula que dentre de 45 a 60 dias o trabalho estará pronto. (“Mestres e alunos pintam, O Armistício de Iperoig”, *Diário da Noite*, 9 de abril de 1962, p. 9).

A imagem do projeto do mural foi divulgada nesta reportagem (figura 46):

Figura 46 - Projeto do mural *O Armistício de Iperoig*, sem informações de técnica e dimensões.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, “Mestres e alunos pintam, O Armistício de Iperoig”, *Diário da Noite*, 9 de abril de 1962, p. 9. O mural após ser pintado com tinta a óleo e cera sob parede na FAAP, apresentava as dimensões 6 X 3 metros, foi realizado no ano de 1962.

Como já vimos, o artista havia esclarecido em suas anotações a temática do mural, nesta reportagem a localização da pintura e o tempo para a realização da mesma foram divulgados:

Clovis Graciano, autor de uma centena de murais, principalmente em São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, transformou-se, sem querer, num professor de pintura mural, num curso prático intensivo, todas as manhãs na Escola de Arte na “Fundação Armando Alvares Penteado”. Numerosos alunos, jovens e adultos, artistas antigos ou neófitos na arte, acorreram para conhecer os segredos do mestre. Graciano preparou um estudo principalmente para o mural. Trata-se do “Armistício de Iperoig”, que relembra as figuras de Nóbrega e Anchieta no estabelecimento da paz entre os portugueses e os índios do litoral paulista. Junto ao bar do Museu da Rua Alagoas o mural terá 6 metros por 3. Seu término estava previsto para o próximo mês. Graciano calculara que levaria de 45 a 60 dias. No entanto o entusiasmo dos alunos e do mestre deu um rápido impulso à obra. Os trabalhos estão adiantados e deverão terminar nos próximos dias. (“Mestre Graciano e seus alunos em trabalho intensivo, mural coletivo em fase final”, *Diário da Noite*, 23 de abril de 1962, p.9).

Clovis Graciano, na entrevista para a *Revista Visão*, enfatiza o trabalho em equipe dos alunos na realização do mural coletivo e a qualidade na execução da pintura:

O mural, intitulado “O Armistício de Iperoig”, reproduz o encontro de Anchieta com os índios, o qual tinha por objetivo a participação dos guaranis do litoral paulista. É a primeira vez que se pinta um mural coletivo no Brasil – e, segundo o artista a coisa “está indo muito bem”. Até agora não tive problema algum com a meninada e nem saberia distinguir os trechos pintados por mim, tão perfeito é o trabalho que eles fizeram, declarou Graciano a *Revista Visão*. (“Armistício a 52 mãos”, *Revista Visão*, 18 de maio de 1962, p.92).

Segundo essa reportagem, os participantes do curso tinham experiência em pintura e correspondiam a diferentes faixas etárias:

A “meninada” também inclui gente madura. Inscreveram-se no curso mais de trinta alunos, porém alguns desistiram e outros faltaram com tanta frequência, que sua contribuição não pode ser levada em consideração. Os 25 discípulos fiéis, entretanto, trabalham com extraordinária dedicação. Todos eles já possuíam experiência em pintura e alguns já participaram de exposições. (“Armistício a 52 mãos”, *Revista Visão*, 18 de maio de 1962, p.92).

Ainda sobre o curso, as informações encontradas nos jornais enfatizam a escolha do artista em construir as aulas e conteúdo do curso a partir do interesse dos alunos, flexibilizando o horário das aulas de acordo com o rendimento deles:

O curso não tem currículo definido e o horário das aulas se prolonga à vontade dos alunos. Elas começam às 9h da manhã (às segundas, quartas e sextas-feiras) e só terminam quando a fome aperta, por volta da uma da tarde. Antes dessa hora, é difícil alguém debandar. As explicações teóricas são

feitas à medida que os problemas se apresentam. Com a adoção desse método didático direto, o pintor evitou que os alunos se cansassem ou ficassem saturados de teorias. (“Armistício a 52 mãos”, *Revista Visão*, 18 de maio de 1962, p.92).

Graciano relata os primeiros desafios durante a realização do mural e revela detalhes sobre a execução da pintura:

O primeiro problema, de ordem essencialmente técnica, foi provocado pela remoção do revestimento da parede do bar do subsolo da Escola de Arte, onde está sendo executado o mural. A seguir, foi necessário determinar o grau de absorção de concreto e revesti-lo com uma mão de cola, sobre a qual se aplicou um preparado a base de carbonato de cálcio, gesso e alvaíade. Transformada em enorme tela branca, a parede do bar ficou pronta para receber a tinta. (“Armistício a 52 mãos”, *Revista Visão*, 18 de maio de 1962, p.92).

Outros pontos importantes no decorrer deste processo estão relacionados com a importância do desenho e do projeto antes da realização do mural:

As figuras e o cenário já criados por Graciano em miniatura, foram ampliados e projetados na parede. Alunos e mestre desenharam o mural a carvão. Depois, como diz Graciano com simplicidade “foi só pintar”. A tinta (uma mistura de óleo, cera e terebentina, adicionada aos pigmentos), também foi preparada pelos próprios alunos. Graciano apenas fiscalizou o trabalho a fim de manter as tonalidades no grau exato. (“Armistício a 52 mãos”, *Revista Visão*, 18 de maio de 1962, p.92).

Conforme a reportagem da revista, o artista tinha a previsão de finalizar o mural no fim do mês de maio de 1962:

O mural está quase concluído. Caberá ao mestre encarregar-se dos retoques, a fim de que o trabalho adquira as características que marcam a sua obra. Se tudo ocorrer bem, O Armistício de Iperoig estará pronto no fim do mês. (“Armistício a 52 mãos”, *Revista Visão*, 18 de maio de 1962, p.92).

Dessa forma, podemos compreender, mediante as citações, o ensino da pintura mural ao longo do curso, os questionamentos e a participação dos alunos, além da expectativa em finalizar o mural, a importância desta tarefa, ou seja, para os alunos a realização do mural tinha um sentido, significava manhãs de aprendizado com um artista que já era reconhecido pela sua trajetória profissional. Após o término do curso, o mural desenvolvido pelo artista Clovis Graciano e seus alunos pertenceu ao acervo da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e à história da universidade.

Todavia, apesar de o mural representar um momento importante para a instituição, visto que Clovis Graciano era um artista reconhecido e ministrou o primeiro curso de pintura mural na FAAP, os problemas de manutenção do mural e o sentido de pertencimento em relação à universidade foram sendo esquecidos ao longo do tempo.

Esse fato foi agravado durante as diferentes gestões dos diretores da instituição. Nesses períodos, outras prioridades eram estabelecidas e o mural permaneceu sem preservação e conservação ao longo dos anos. Depois de aproximadamente 29 anos – segundo informações encontradas nas reportagens de jornais – uma reforma realizada no Teatro da FAAP, no ano de 1991, colocou em risco a pintura mural, a qual não foi recuperada a tempo.

Após esse acontecimento, o filho de Clovis Graciano, José Roberto Portugal Graciano, anos mais tarde, publicou uma matéria no jornal *Folha de São Paulo*, em forma de denúncia sobre este fato. Roberto Graciano – arquiteto, artista e professor – participou do curso de pintura mural ministrado pelo seu pai, na Fundação Armando Alvares Penteado, e relembrou esse momento na reportagem publicada no ano de 1993:

O mural *Armistício de Iperoig*, pintado em 1962 pelo artista Clovis Graciano (1907-1988), foi coberto por várias mãos de tinta látex bege no saguão do teatro da FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado), no centro de São Paulo. O fato aconteceu em julho de 1991, durante a reforma do teatro. O autor, um pintor de paredes. Ele cumpria ordens do então interventor da fundação, o desembargador Valentim Alves da Silva. Alguns professores fizeram um abaixo-assinado de protesto na época, mas não houve repercussão. (“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

No entanto, mesmo com o posicionamento dos professores da instituição – os quais foram contra pintar o mural de Clovis Graciano com tinta látex, realizando, assim, protestos e abaixo-assinado –, a direção da instituição não manifestava apoio em prol da conservação do mural. Desse modo, Roberto Graciano, o filho do artista, o qual auxiliou na realização do mural feito nas dependências da FAAP, relembrou esse acontecimento:

Há cinco meses, o filho de Graciano, o também pintor José Roberto Graciano, foi visitar o mural e levou um choque: “Encontrei uma parede nua”. Parte dela ficou incompleta, mas se incorporou a história da faculdade, diz José Roberto. Além do que, meu pai pintou quase tudo. Os estudantes preenchiam com tinta alguns vazios. Até eu ajudei. José Roberto afirma que Graciano se orgulhava da obra e a citava em currículo. O mural se localizava, na época, nas dependências do Museu de Arte Brasileira, em cujo acervo constam diversas obras do pintor. (“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

Sobre o dano causado no mural por funcionários que estavam fazendo reformas no Teatro FAAP, o filho de Graciano comentou:

“A FAAP foi de uma ignorância abissal”, diz o filho do pintor. Já é triste ver murais do meu pai depredados por pessoas que não conhecem a obra dele. Mas é chocante isso partir de uma instituição que abriga um museu de arte e

uma faculdade de artes plásticas. A FAAP mandou um pintor de parede passar diversas mãos de tinta sobre uma obra de arte. O Armistício pode não ser uma das obras mais importantes do meu pai. Mas tem valor didático e desperta curiosidade aos que se interessam pela pintura mural. A eliminação do mural é um crime contra o patrimônio artístico e a memória da instituição. (“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

Todavia, após a publicação desta reportagem, a FAAP encontrou algumas medidas que poderiam ser possíveis soluções, com intuito de recuperar o mural. Uma delas foi de solicitar para diferentes restauradores um laudo técnico e verificar qual seria o real estado de conservação do mural, que havia sido coberto com camadas de tinta látex:

A restauradora Gladis Mussé, que trabalha no Memorial da América Latina e acompanhou o filho do pintor na visita à parede acha que tem solução: “Basta que os responsáveis comecem a agir. O restauro é possível”. (“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

No entanto, era difícil encontrar uma versão oficial de quem havia danificado o mural e os responsáveis por isso:

O artista plástico Vlavianos, professor de arte da FAAP há 24 anos considera muito difícil a recuperação. “Coisa de Brasil”, comenta. “Não se acha um responsável, num belo dia chega o pintor passa látex por cima e a gente fica de boca aberta. Moral: o mural desapareceu. Com ele sumiu a memória da FAAP e de Graciano. Para Vlavianos, a fundação não poderia ter removido a obra: “Não há no episódio responsabilidade física, mas moral”. (“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

Por mais que a posição dos professores da instituição fosse a favor da restauração do mural realizado por Clovis Graciano, alguns laudos técnicos de restauro divergiam, assim como a posição do diretor:

O clima da FAAP é de Conceição: ninguém sabe, ninguém viu quem cobriu o mural de Clovis Graciano. O funcionário Luiz Stefanuto se lembra do caso. O teatro ia ser reinaugurado. Quando vi, aconteceu, conta. Tinham pintado o mural, não entendi nada. (“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

A direção da instituição defendeu o seu ponto de vista, contestando a sua reponsabilidade:

O Diretor do Museu de Arte Brasileira, Alberto Beuttenmueller, jura que o Museu não tem nada a ver com o episódio. Diz que se preocupou quando soube da cobertura do mural. “Aí me disseram que a obra não era do Graciano, mas um trabalho coletivo. Ora, isso explica, mas não justifica. A obra tinha pelo menos um valor histórico, diz Beuttenmueller. Diz que é um procedimento normal da instituição passar tinta sobre obras dos alunos “É

como *outdoor*". ("FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico", *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

As questões sobre quais seriam o valor artístico *versus* o valor histórico da obra foram apresentadas sob diferentes pontos de vista, os objetivos iniciais com os quais o mural havia sido realizado parecem ter sido perdidos:

Mário Ishigawa, diretor do departamento de artes plásticas da fundação, responsabiliza o interventor Alves da Silva. "Foi feita uma reforma com patrocínio do Bradesco. O pessoal, ignorante, passou tinta sem saber por cima do mural. O responsável foi o interventor. Ishigawa acha difícil o restauro. "Mesmo porque a obra não pode ser considerada como sendo de Clovis Graciano. Não tem grande valor artístico. É estranho reclamarem agora, depois de tanto tempo. É como desenterrar um morto para fazer autópsia." ("FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico", *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

A partir dessa citação, as questões referentes à memória e ao sentido original com que o mural foi feito precisavam ser ressignificadas pelos alunos, bem como funcionários, diretores e demais trabalhadores da instituição. Porém, havia apenas hipóteses sobre os responsáveis por esse dano ocasionado no mural:

A Folha apurou que o interventor prometeu aos professores que protestaram na época consertar o estrago do mural. Segundo alguns professores, Alves da Silva chegou a colocar uma placa comemorativa da reforma no saguão do teatro. Alves da Silva não pode falar, a sua secretária diz que ele está hospitalizado. Segundo o diretor-tesoureiro da instituição, Antonio Bias Guilhaon, foi encomendada uma avaliação técnica do mural. "Recebemos um laudo que afirma ser impossível o restauro", diz. ("FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico", *Folha de São Paulo ilustrada*, 10 de julho de 1993, p.3).

A restauração do mural, mesmo com laudos divergentes, ainda era possível, principalmente, após a exposição da instituição e a repercussão negativa sobre esse acontecimento, divulgado nos principais jornais da capital paulista:

A FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado) promete restaurar o mural *Armistício de Iperoig*, do pintor modernista paulista Clovis Graciano (1907-1988). O diretor-tesoureiro da instituição, Antonio Bias Guilhaon, está consultando professores de artes plásticas e especialistas na área para agilizar o trabalho de restauro do painel, coberto por várias mãos de tinta por ordem da fundação. ("FAAP vai restaurar mural coberto em 91", *Folha de São Paulo ilustrada*, 14 de julho de 1993, págs. 4 a 8).

Após uma série de dúvidas sobre o restauro, parecia que finalmente a direção da FAAP estava de acordo em colocar em prática as possíveis soluções apresentadas pelos restauradores:

"Recebi laudos informais", diz Guilhaon. Alguns me garantem que é impossível recuperar a obra, devido a diversas camadas de tinta. Outros afirmam que o restauro é possível. Aposto na segunda avaliação." Guilhaon convidou ontem, a restauradora Gladis Mussé para realizar o trabalho. Foram Gladis e o filho de Graciano, José Roberto Graciano, que denunciaram a FAAP por "crime

contra o patrimônio artístico”. “Gladis já trabalhou no restauro de muitas obras da FAAP”, diz Guilhaon. “Se ela diz que é possível restaurar *O Armistício de Iperoig* então vamos chamá-la.” (“FAAP vai restaurar mural coberto em 91”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 14 de julho de 1993, págs. 4 a 8).

O filho do artista defendia que a pintura mural precisava ser ressignificada e valorizada pelas gestões posteriores da instituição, enfatizando a importância deste trabalho, o qual estava inserido na história da universidade:

Graciano pintou o mural em 1962, com a ajuda de 20 alunos. Era o trabalho final do curso de muralismo que o pintor ministrou na FAAP. O trabalho, de 6 X 3 metros, ficou incompleto, mas se incorporou no patrimônio da fundação. *O Armistício de Iperoig* representava uma cena de pacificação no litoral paulista. Os personagens eram os padres Anchieta e Manoel da Nóbrega, índios e portugueses. Graciano incluiu a obra no seu currículo, por considerá-la importante. (“FAAP vai restaurar mural coberto em 91”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 14 de julho de 1993, págs. 4 a 8).

O mural foi danificado durante uma reforma, mesmo com protestos contra esse fato, a direção da universidade relutava em restaurar a pintura:

Em julho de 1991, durante a reforma do teatro, em cujo saguão se encontrava o trabalho, um pintor passou uma mão de tinta na obra. Houve protestos de alunos e professores. Em 6 de dezembro de 1991, o diretor da faculdade de artes, Walter Domingues, enviou memorando para o interventor da fundação Valentim Alves da Silva, solicitando, nas palavras do documento a “restauração do mural didático do saudoso pintor”. O memorando sugeria o restaurador Thomas Brixia. Alves da Silva deu seu parecer e assinou, em 13 de março de 1992: “A diretoria decidiu que o mural não será restaurado”. Nesta ocasião, funcionários da FAAP afirmam que outras mãos de tintas foram passadas após a decisão. Alves da Silva está hospitalizado e não pode se manifestar. (“FAAP vai restaurar mural coberto em 91”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 14 de julho de 1993, págs. 4 a 8).

Assim, a direção tentava contornar a situação publicando nos jornais a sua posição favorável ao restauro, como forma de solucionar o problema:

“É importante para a instituição recuperar o painel”, diz Guilhaon. “A FAAP mantém um museu de arte e apoia artistas e alunos para que exibam seus trabalhos no espaço da escola. Só cobrimos com tinta obras temporárias. Não é o caso do mural de Graciano. Ele foi feito no alto da parede, até para evitar depredações”. (“FAAP vai restaurar mural coberto em 91”, *Folha de São Paulo ilustrada*, 14 de julho de 1993, págs. 4 a 8).

Contudo, o restauro do mural acabou não acontecendo. A história e memória daquele período tiveram seus sentidos e objetivos perdidos. Em um livro sobre a história do Teatro FAAP, publicado pela própria instituição em 2010, é apresentado um relato de um funcionário da universidade ressaltando parte da memória afetiva relacionada ao mural “O Armistício de Iperoig”:

Clovis Graciano, o famoso pintor em cima de um andaime, ensinava a seus alunos a arte do mural, técnica antiga e trabalhosa. Todos usavam um sobretudo de algodão sobre as roupas, como os antigos pintores ou escultores. Havia muito as boinas francesas tinham caído em desuso. Com o tempo, não sei se os alunos foram rareando ou o mestre se cansou. A obra

parou e por muitos anos ficaram os andaimes e aquelas figuras esquemáticas de tons marrons, ocre, cinzas, tão identificadas com aquele artista. Acho que depois cobriram o que sobrou com massa corrida. Desarmaram o andaime e muita gente esqueceu daquilo. Eu não. (Naum Alves de Souza *in* prefácio do livro *Teatro FAAP: A história em cena 1976-2010*. Organização Denise Mattar, textos Valmir Santos, São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p.6)

Mesmo assim, foi possível recuperar fragmentos de memórias, realizar uma comparação da parede atual com as fotografias antigas da pintura mural feita pelo artista Clovis Graciano e seus alunos (figura 47). Todavia, ainda não foi possível, ressignificar, ou seja, criar um novo sentido para a história deste mural. Acredito que, com o auxílio dos arquivos, documentos, relatos e funcionários da instituição, é possível recuperar, ainda que parcialmente, a memória e a história da passagem de Clovis Graciano na Fundação Armando Alvares Penteado.

Figura 47- Comparação da imagem publicada na *Revista Visão* e da fotografia da parede onde o mural existia anteriormente.



Fotografia, acervo pessoal Aline H.F, 10 de março de 2022.

LEGENDA:

-  Setas na cor vermelha: Estrutura mantida (pilar da esquerda, abertura da porta, parede em que o mural foi realizado em 1962).
-  Letra "X" na cor azul: parte construída e reformada posterior a 1962.

Fonte: *Revista Visão*, "Armistício a 52 mãos", 18 de maio de 1962, p.92 e fotografia arquivo pessoal, Aline H. Freitas (fotografia da parede onde estava localizado o mural, 10 de março de 2022).

Com relação ao "apagamento" dos murais, é importante ressaltar que esse fato também aconteceu nos períodos de repressão no México, quando alunos da Escola

Nacional Preparatória depredaram murais feitos por Orozco, Rivera e Siqueiros, por não estar de acordo com a ideologia política. Podemos citar alguns exemplos, os murais: Cristo destruindo a sua cruz de José Clemente Orozco, o mural foi destruído em 1924 e posteriormente, o artista fez uma nova pintura em 1943¹⁶. Outro exemplo foi o mural *América Tropical* (1932), realizado em Los Angeles, por David Alfaro Siqueiros (pintado com cal por cima e reconstruído pelo artista posteriormente), o mural da *Asociación Nacional de Actores (ANDA)*, feito no *Teatro Jorge Negrete, Historia del teatro en México* (1962, interrompido muitas vezes devido as prisões do artista). Parte desse mural foi queimado com ácidos por manifestantes contra as posições políticas de Siqueiros, em 1968. Posteriormente o artista fez a restauração dessa pintura.

Um outro exemplo é o mural intitulado *El hombre controlador del universo* (1932-1933), feito por Diego Rivera, localizado no Rockefeller Center em Nova Iorque, o mural foi destruído em 1934 e também o mural *Pesadilla de Guerra y sueño de paz* (1952), Diego Rivera. Foi uma encomenda da União Soviética para o artista. Esse mural desapareceu do ateliê em que o artista estava realizando esse trabalho junto com os seus assistentes. Após essa ação ser noticiada nos principais jornais da Cidade do México, foi descoberto o local onde a pintura estava, posteriormente esse trabalho foi devolvido para Diego Rivera.

Recentemente a Historiadora de Arte, pesquisadora e docente na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, Rebeca Barquera, publicou no livro *UNAM: 100 años de muralismo*, um texto sobre a busca de informações de murais feitos no México, os quais foram perdidos (extraviados, destruídos ou que permanecem sem acesso ao público). Segundo a autora:

A cem anos do movimento muralista não se tem registro exato de quantas destas obras foram apagadas, destruídas ou permanecem em resguardo, algo que a professora Barquera, supõe mais do que desanimador é um desafio a ser superado.¹⁷ (*UNAM: 100 años del muralismo*, 2023, p. 63, tradução nossa).

No final da publicação, a professora Rebeca Barquera, cita Omar Páramo: “Definitivamente cada mural perdido exige mais trabalho de nós como historiadores,

¹⁶ Atualmente a pintura está no *Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil*, Cidade do México.

¹⁷ Essa entrevista foi publicada originalmente na revista *Gaceta UNAM* 5284 (28 de março de 2022), págs. 6-7. Texto original: “A cien años del movimiento muralista no se tiene registro exacto de cuántas de estas obras han sido borradas, destruidas o permanecen a resguardo, algo que a la maestra Barquera, más que desaliento le supone un reto a superar.” (*UNAM: 100 años del muralismo*, 2023, p. 63).

mas também cada mural que se perde tem uma história que espera a ser contada, e eu quero escuta-la”.¹⁸ (*UNAM: 100 años del muralismo*, 2023, p. 63, tradução nossa).

Por fim, essas citações ressaltam a importância de novas pesquisas, buscas de documentações, relatos, a fim de recuperar a história e a memória dessas obras que compõe um contexto social, político e cultural de cada país.

3.3. A arte pública na avenida Ruben Berta e a representação da cidade de São Paulo nos murais de Clovis Graciano

Os murais foram idealizados na gestão do Prefeito José Vicente de Faria Lima (sua gestão ocorreu em 1965 a 1969), com o devido apoio do Presidente da República, Artur da Costa e Silva (1967-1969). O projeto da realização dos murais tinha a finalidade de homenagear a história da capital paulista, que completava 415 anos.

No início da sua gestão, o prefeito Faria Lima determinou a atualização dos projetos de avenidas, os quais promoveram alterações na paisagem urbana da cidade de São Paulo. Segundo Zmitrowicz e Borghetti (2009, p. 68), “os projetos já aprovados por lei garantiam, em princípio, as áreas necessárias à sua implantação”. Era, contudo, necessário fazer uma série de revisões antes de iniciar a implantação dos projetos das avenidas. Primeiramente, era preciso revisar os conceitos viários, após, fazer o levantamento topográfico dos terrenos, atualizar o anteprojeto existente e, além disso, alterar a largura das pistas, devido ao Prefeito ter determinado que elas deveriam adquirir características de uma via urbana, o que aconteceu, por exemplo, na avenida Itororó (nome do córrego que forma o vale por onde corre a avenida).

O projeto inicial da avenida Itororó foi aprovado na gestão do Prefeito Prestes Maia em 1937, no entanto, a obra só foi concluída e inaugurada na gestão do Prefeito Faria Lima, quase trinta anos mais tarde. Na década de 60, a avenida Itororó recebeu o nome de Avenida 23 de Maio, com o intuito de homenagear o Dia da Juventude Constitucionalista em São Paulo e a memória dos manifestantes durante os protestos realizados contra o governo de Getúlio Vargas (1930 -1945) em 1932¹⁹.

¹⁸ Texto original: “Definitivamente cada mural perdido exige más trabajo de parte de nosotros como historiadores, pero también cada mural que se pierde tiene una historia que espera a ser contada, y yo la quiero escuchar.” (*UNAM: 100 años del muralismo*, 2023, p. 63).

¹⁹ A data 23 de maio lembra uma Manifestação realizada em 1932 na cidade de São Paulo, por uma multidão que era contra o regime Vargas. Os manifestantes foram recebidos a tiros pelos milicianos da Liga que apoiavam o regime varguista. Nessa ocasião, foram mortos quatro estudantes paulistas,

Além disso, outros projetos de avenidas na ligação Centro-Aeroporto de Congonhas foram construídos. A diretriz da avenida Ruben Berta²⁰ “constituiu a continuação da Avenida 23 de Maio, interligando-a com as avenidas Moreira Guimarães e Washington Luís – essa última, já existente como autoestrada no antigo município de Santo Amaro (ZMITROWICZ, BORGHETTI, 2009, p. 75). Para facilitar o acesso ao Aeroporto de Congonhas foi projetada uma ponte sobre o córrego da Traição a fim de interligar a via com a avenida Washington Luís, junto ao Aeroporto. Devido à mudança do Código Tributário, que havia sido proposto pelo prefeito anterior - Prestes Maia - a Prefeitura de São Paulo teve acesso repentinamente à posse de grandes verbas que precisavam ser gastas. A partir disso, a maior parte dos projetos guardados nas gestões anteriores começaram a ser executados pela equipe do Prefeito Faria Lima.

Ainda nesse setor, foram pavimentadas vias públicas, houve melhorias na iluminação da cidade e foram iniciados os trabalhos referentes à Companhia do Metrô. Outras melhorias foram feitas na área de saúde, na telefonia, na educação, com objetivo de continuar a modernização da capital paulista.

Neste contexto, juntamente com os variados projetos públicos em diferentes áreas que ofereciam melhorias para a cidade de São Paulo, a equipe de obras tinha a pretensão de inaugurar a maioria dos projetos da realização das novas avenidas, dos hospitais e das redes telefônicas no dia em que a capital paulista comemorasse seus 415 anos. O Prefeito Faria Lima, após o aceite do Diretor de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo - Mauri Julião convidou o artista Clovis Graciano para realizar o projeto de murais com temáticas históricas da cidade de São Paulo, que seriam colocados na avenida Ruben Berta, mais precisamente, na entrada da cidade.

No dia 19 de junho de 1968, o artista Clovis Graciano - que era amigo do então Prefeito da capital paulista - assinou uma carta-contrato²¹ referente às combinações verbais que já havia tratado com Faria Lima sobre a realização dos murais. A carta foi

dando origem a sigla M.M.D.C, de Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo, sob a qual foi organizado o movimento que resultou na Revolução Constitucionalista de 1932.

²⁰ O nome da avenida Ruben Berta foi escolhido a fim de homenagear Ruben Martin Berta (1907-1966), Presidente da empresa VARIG (empresa de Viação Aérea Rio-grandense). Berta foi o pioneiro da aviação comercial no Brasil. Recebeu o título de Cidadão Paulistano em 1961 e o de Cidadão Paulista em 1962.

²¹ A carta - contrato corresponde ao Anexo XXIII, outros documentos sobre esse mural ver Anexo XXIV e XXV.

destinada a Mauri Julião, esclarecendo as seguintes bases referentes aos murais da avenida Ruben Berta:

1 - Número e dimensões dos murais: Serão 4 (quatro) painéis, medindo cada um 10 (dez) metros de largura por 3,50 (três e cinquenta) metros de altura. 2 - Motivos e Localização: Os motivos a serem desenvolvidos nos painéis serão: 1º SUBIDA DA SERRA; 2º BANDEIRAS E MONÇÕES; 3º DESENVOLVIMENTO AGRÍCOLA E INDUSTRIAL; 4º - SÃO PAULO DE HOJE. Serão colocados, na ordem indicada, no muro de arrimo número 1 do Viaduto de Indianópolis, com intervalos de mais ou menos um metro, de maneira que o 4º e o último painel termina a 20 metros do referido viaduto. 3 - Os Estudos: O proponente fará, em cada um dos painéis, um estudo de cores na escala 1:10 e mais os detalhes que julguem necessários para a compreensão dos ceramistas, nas escalas de 1:5, 1:2 e 1:1. 4 - Técnica de Execução: O ceramista escolhido em concorrência, ampliará os estudos para o tamanho natural e os executará, em esmalte, sob lajotas cerâmicas de 30 por 15 centímetros, nas exatas cores dos estudos, fazendo em seguida a queima, a temperaturas adequadas. [...] 5 - Preço, Prazo de entrega e Modo de pagamento: Para execução dos quatro estudos em cores na escala de 1:10 e de todos os detalhes nas escalas de 1:5, 1:2, e 1:1; para acompanhar, supervisionar e se necessário intervir em todas as fases de execução dos painéis, até o seu assentamento nos locais determinados e, finalmente, pela cessão de direitos autorais, o proponente receberá da Prefeitura Municipal de São Paulo a importância de NCr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros novos) pagos da seguinte forma: NCr\$ 7.500,00 na entrega dos estudos e detalhes em cores, trinta dias após aprovação desta proposta [...] NCr\$ 3.750,00 no término dos quatro painéis pelo ceramista [...] NCr\$ 3.750,00 quando os painéis forem assentados nos seus lotes. [...] (Carta-contrato ao Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo, Mauri Julião, 19 de junho de 1968. Acervo do Projeto Clovis Graciano, São Paulo, cedida pela organizadora do Projeto Clovis Graciano, São Paulo, Maria Helena Prudêncio).

Nesta carta-contrato, foram estabelecidos as diretrizes e os processos referentes aos murais. Porém, ainda não havia sido definida a empresa que faria a ampliação dos estudos dos murais para o tamanho indicado, e, em seguida, a queima das lajotas de cerâmica. Essa informação encontra-se na Declaração de Recebimento feita por Clovis Graciano à empresa Construtora Passarelli Ltda., referente à primeira parcela da execução dos projetos dos murais. Após alguns meses de conversas e acordos com a Prefeitura Municipal de São Paulo, em janeiro de 1969, os jornais informavam sobre o projeto dos murais que seriam executados na avenida Ruben Berta:

A partir do dia 25, a avenida Ruben Berta – que já é um cartão de visitas da cidade – passará a ser a mais moderna avenida da Capital: quatro grandes painéis com motivos históricos, serão nela instalados nas imediações do viaduto Indianópolis. Os painéis são do pintor Clovis Graciano e representam quatro fases históricas: a Subida da Serra do Mar pelos jesuítas e colonizadores; as bandeiras e as monções; o desenvolvimento agrário e industrial; São Paulo de hoje e do futuro. Tamanho das obras: 10 metros de largura por 3,5 de altura, tudo em lajotas esmaltadas. O prefeito quer, também, painéis semelhantes – com motivos nacionais e regionais - nos muros de arrimo da avenida 23 de Maio que ofereçam condições para isso.

Clovis Graciano e outros artistas serão consultados. ("A Ruben Berta terá painéis", *O Estado de São Paulo*, 9 de janeiro de 1969, caderno 1, p.13).

Na reportagem, são apresentadas brevemente as temáticas e dimensões dos painéis do artista Clovis Graciano. Também é ressaltado o processo de modernização da avenida, ao ter um espaço projetado para a Arte. Nesse sentido, podemos nos perguntar quais eram os interesses do Prefeito Faria Lima ao encomendar e patrocinar os murais nas avenidas da cidade de São Paulo? Essa questão é evocada na reportagem do jornal *Folha de São Paulo* intitulada "São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano", a qual apresenta um plano estabelecido pela Prefeitura:

Os painéis de Clóvis Graciano na avenida Ruben Berta representam apenas a primeira fase do plano de embelezamento de logradouros públicos elaborado pela Prefeitura. Nas fases seguintes, outras avenidas, como a 23 de Maio, serão ornamentadas com grandes painéis de artistas nacionais, representando motivos históricos. ("São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano", *Folha de São Paulo*, 15 de janeiro de 1969, p.2).

Assim, é possível verificar os objetivos iniciais da Prefeitura ao encomendar os murais. Em um primeiro momento, a gestão da Prefeitura pensa no "embelezamento" dos logradouros por meio dos murais que deveriam "ornamentar" as novas avenidas públicas com temáticas regionais e nacionais a partir da contribuição de artistas brasileiros, convidados pelo Prefeito da cidade para realizar a encomenda. Uma outra questão importante apresentada pela Prefeitura é a visibilidade do mural para as pessoas que por ali trafegam, habitantes ou não da cidade de São Paulo (figura 48). Nesse sentido, foi utilizada a estratégia da concepção da arte como adorno (propósito de embelezamento e ornamento dos logradouros), e, também, como meio pedagógico (inserção dos murais na entrada da cidade, com objetivo de pessoas de outros lugares conhecerem um pouco mais sobre a história da capital paulista, a qual o Prefeito escolheu para ser representada).

Figura 48 - Clovis Graciano e o Prefeito Faria Lima na inauguração dos murais. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25 de janeiro de 1969.



Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

A inauguração dos murais foi amplamente divulgada nos principais jornais da cidade de São Paulo, pelo fato de o evento acontecer no dia da comemoração dos 415 anos da capital paulista. Além disso, enfatizava-se que a avenida Ruben Berta seria a primeira a ter imensos murais de um pintor famoso. Assim, a reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, realizada no dia 21 de janeiro de 1969, apresenta o título “Festa da cidade começa 6.a”. Ao longo do texto são descritas informações a respeito do roteiro e das solenidades referentes às inaugurações das obras públicas:

São Paulo, 415 anos. Sua festa de aniversário não cabe em um dia só. Ela vai começar dia 24 para só acabar um dia depois. E vai ser só uma parte da grande festa: a das inaugurações de obras, que mudaram a fisionomia da cidade, 415 anos depois. O roteiro dessas inaugurações e outras solenidades já está pronto: foi divulgado ontem pelo Prefeito Faria Lima. Vai ser assim: Dia 24 – 17 horas: inauguração dos painéis representando fases da história de São Paulo, de autoria de Clovis Graciano, instalados na avenida Ruben Berta sob o viaduto da Avenida Indianópolis. 18 horas – inauguração do centro telefônico do Anhangabaú à rua Brigadeiro Tobias, com 10 mil linhas. 19 horas – inauguração da iluminação da av. Radial Leste. 19 e 30: inauguração do pronto socorro do Hospital Municipal do Tatuapé, na avenida Celso Garcia. Dia 25 – 8 horas: missa campal no Pátio do Colégio, promovida pela Comissão do Monumento Histórico da Fundação de S. Paulo e celebrada pelo cardeal Agnelo Rossi. 9 e 15: inauguração do viaduto em prolongamento da rua Florencio de Abreu, sobre os trilhos da Santos - Jundiaí [...] (“Festa da cidade começa 6.a”, *O Estado de São Paulo*, 21 de janeiro de 1969, caderno 1, p.17).

Retomando a questão da inserção de um espaço para a arte no roteiro da inauguração das obras públicas, é importante ressaltar que, em algumas reportagens

dos jornais, há divergências quanto ao título dos murais e o custo total da obra²². No entanto, neste texto, optou-se pelos títulos dos murais que estão descritos na carta-contrato, feita pelo artista Clovis Graciano, em 1968.

No primeiro mural denominado pelo artista de “Subida da Serra” (figuras 49 e 50) é representada a subida da Serra do Mar pelos jesuítas, Bandeirantes e demais colonizadores. A composição conta com negros e índios, os quais foram escravizados e perseguidos pelos Bandeirantes. No segundo mural, designado “Bandeiras e Monções” (figura 51), o termo “Bandeiras” faz referência à descoberta de ouro na região marcada pelo início das “Monções” - expedições fluviais regulares que faziam a comunicação entre São Paulo e Cuiabá. Em geral, as Monções eram compostas por um grupo minoritário de brancos e um grande grupo de mestiços e indígenas. Nesse caso, os Bandeirantes, além de realizar essas expedições em busca de metais, pedras preciosas, dedicavam-se à captura de escravos africanos fugitivos e indígenas. Estas expedições cruzavam a Serra do Mar, eram favorecidas pela navegação do rio Tietê e de seus afluentes a fim de explorar as regiões centro-oeste e sul do Brasil.

Figura 49 - Prefeito Faria Lima inaugura na Av. Ruben Berta, painéis de autoria de Clovis Graciano. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25 de janeiro de 1969.

Figura 50 - Mural “A subida da serra”, Clovis Graciano, 1969.

Figura 51 - Mural “Bandeiras e Monções”, Clovis Graciano, 1969.



Fonte: figura 49 - Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Fontes: figuras 50 e 51 - Fotografias do arquivo pessoal de Aline H. Freitas, 26 de setembro de 2020.

²² Ao verificar essas contradições referente aos títulos dos murais e os custos dos mesmos, optei por seguir as informações referente à carta-contrato, escrita pelo artista Clovis Graciano ao Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo, Mauri Julião, em 19 de junho de 1968.

O terceiro mural apresenta o “Desenvolvimento agrícola e Industrial” da cidade de São Paulo (figuras 52 e 53). Ele representa o processo inicial da industrialização da capital paulista, por meio do processo da expansão comercial dos Portos, operários e fábricas. Também representa a produção do café e o trabalho dos lavradores.

No quarto e último mural nomeado “São Paulo de hoje” (figura 54), o artista representa a cidade urbanizada, suas edificações, arranha-céus e um jardim. Graciano tinha como propósito contextualizar a cidade na década de 60 e pensar como seria a capital paulista no futuro. Segundo o artista, o jardim tem uma finalidade na composição: “Coloquei jardins para dar um ar mais humano e habitável à cidade do futuro, embora não possa saber como ela será”. (“Na sua avenida, Clóvis Graciano”, *Diário do Interior, Suplemento*, 1969). Ao encontro desse relato, o artista explana: “A cidade do futuro, para mim, vai ser uma cidade anônima, impessoal. Ninguém vai viver nela. Vai haver uma cidade onde se trabalha e uma para se viver realmente” (“A arte no meio da rua”, *Jornal Folha da tarde*, 1969).

Figura 52 - Prefeito Faria Lima inaugura na av. Ruben Berta, painéis de autoria de Clovis Graciano. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25 de janeiro de 1969.

Figura 53 - Mural “Desenvolvimento Agrícola e Industrial”, Clovis Graciano, 1969.

Figura 54 - Mural “São Paulo de hoje”, Clovis Graciano, 1969.



Fonte: figura 52 - Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Fontes: figuras 53 e 54 - fotografia do arquivo pessoal de Aline H. Freitas, 26 de setembro 2020.

A partir de reportagens de jornais, foi possível coletar falas do artista Clovis Graciano, sobre as temáticas dos painéis, assim como do Prefeito Faria Lima.

Para Graciano, “O Bandeirante é plasticamente uma figura bonita, apesar de na realidade ter sido um caçador de índios”. Assim, nessa mesma reportagem

apresentada no *Jornal Folha da Tarde* o entrevistador relembra: “São Paulo já tem alguns Bandeirantes nos seus monumentos. Tem as Monções de Brecheret, e alguns Bandeirantes acadêmicos, no Ipiranga. Tem até mesmo a gigantesca estátua do Borba Gato”. Graciano responde: “O Borba Gato? Quem não conhece o abominável homem de Santo Amaro, diz Clovis. O pior é que fica em frente de um mural meu no Banco da América que também tem Bandeirantes” (“A arte no meio da rua”, *Jornal Folha da tarde*, 1969).

Em contrapartida, o Prefeito Faria Lima, em uma entrevista para o *Jornal Diário Popular de São Paulo* (segundo uma observação do entrevistador), demorou mais tempo ao analisar a imagem da representação dos Bandeirantes nos murais da avenida Ruben Berta. Faria Lima menciona: “[...] graças a esses heróis anônimos, muitas vezes é que a juventude de hoje possui um legado de 8 milhões de quilômetros quadrados que tem por obrigação defender e amar. (“Monumentos da cidade de São Paulo - Histórico, XXIV - História de S. Paulo”, *Diário Popular de São Paulo*, 1970).

Pode-se perceber os diferentes pontos de vista apresentados pelo artista e pelo Prefeito da cidade. Clovis Graciano mencionou a escravidão de índios e negros ao longo do processo de colonização na cidade de São Paulo. Apesar de realizar encomendas de murais com essa temática e de ter a percepção estética da representação dos Bandeirantes, deixa claro, o momento histórico de colonização na cidade de São Paulo. Por outro lado, Faria Lima enfatiza o desenvolvimento social e econômico da capital paulista, perante a representação dos Bandeirantes. Nesse contexto, é importante destacar que a figura do Bandeirante, segundo (MESGRAVIS, 2004), foi construída a partir de relatos orais, conservadas pelos paulistas como o “explorador do território nacional”, o “alargador dos limites” e o “descobridor do ouro”, esse ideal de bandeirante está relacionado com os relatos do viajante e naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), foi um dos primeiros cientistas europeus a percorrer os territórios do Brasil colônia, visitou as províncias do centro e do centro-sul do Brasil, fez registros ao longo da viagem sobre a botânica brasileira e também se dedicou à descrição dos costumes e hábitos indígenas e à retratação do Sertão brasileiro.

Em relação a construção historiográfica do Bandeirante existem diferentes versões, primeiramente, era considerado um herói proporcionando desenvolvimento para a cidade de São Paulo, porém, o historiador Afonso de Escragnolle Taunay (1876-1958), desde 1920 publicou obras sobre a capital paulista, as bandeiras e a

documentação jesuítica, desse modo, comprova o massacre e a disseminação da população indígena e negra em diferentes regiões do Brasil. Ou seja, as versões sobre os Bandeirantes são contraditórias, podem ser representados como heróis ou como pessoas simples que andavam com os índios desbravando as matas ou podem ser apresentados como vilões que perseguiram e escravizavam índios, negros, e, além disso, saqueavam as aldeias, assim como os quilombos. A imagem construída dos bandeirantes, a partir dessas diferentes versões foram representadas pelos artistas: Jean-Baptiste Debret, Benedito Calixto, Luigi Brizzolara, Henrique Bernadelli, dentre outros. Em relação a representação dos Bandeirantes no uso do mural em São Paulo, a imagem do Bandeirante em geral é vista como herói que tem uma convivência pacífica com os índios e negros. Recentemente o mito do Bandeirante passou a ser estudado enquanto tal e contestado.

Alguns exemplos de murais que o artista Clovis Graciano realizou com essa temática foram nas edificações do Novotel Jaraguá São Paulo (antiga sede do *Jornal O Estado de São Paulo*), no Banco da América (atualmente, esse banco foi vendido para outras empresas) e na Câmara Municipal de São Paulo. A partir de entrevistas encontradas em jornais, Graciano defende a ideia que os Bandeirantes foram caçadores de índios e negros, porém, apesar de saber sobre essas questões, representa o negro, o índio e Bandeirante convivendo pacificamente, sem representar algum grau de repressão entre eles. Contudo, cabe lembrar que tanto o Prefeito Faria Lima quanto as empresas privadas que encomendaram e patrocinaram o seu trabalho queriam que o artista representasse o Bandeirante ao considerar o desenvolvimento econômico da capital paulista, ou seja, relacionavam essa imagem com o ideal do progresso.

Assim, o ideal do desenvolvimento econômico da capital paulista estava associado aos Bandeirantes, temática amplamente representada nas fachadas e *halls* de edificações, nas esculturas, pinturas de cavalete e monumentos.

Em termos de temática, a representação dos Bandeirantes pode ser comparada aos murais com o tema dos ciclos econômicos realizados pelo artista Candido Portinari²³, no Ministério da Educação e Saúde. A construção da imagem dos

²³ É importante ressaltar que Candido Portinari também realizou um mural para o Hotel Comodoro, em São Paulo, no ano de 1951, com a temática dos Bandeirantes. Entretanto, esse mural foi vendido, após o aval do dono do hotel, e retirado do local com auxílio de uma equipe de restauradores, a fim de preservar a pintura mural, sem causar maiores danos. Depois desse procedimento, foi incorporado à coleção de arte do Banco Itaú, em 2005.

Bandeirantes, bem como a representação dos trabalhadores em cada ciclo econômico do Brasil, representa a ideia do progresso, desenvolvimento econômico e social.

Retomando os murais do artista Clovis Graciano realizados na Avenida Ruben Berta, a realização dos murais durou aproximadamente seis meses. O artista contou com o auxílio de quatro engenheiros, três arquitetos, cinco pintores (supervisionados por ele). Além disso, “operários especializados pintaram as lajotas, que depois foram ao fogo para receber o esmalte, em policromia”. (“São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano”, *Folha de São Paulo*, 1969).

O dia da inauguração dos murais de Graciano (figuras 55 e 56), apesar de forte chuva, foi marcado pela presença do prefeito Faria Lima e a esposa, do artista Clovis Graciano e a esposa Maria Aparecida, do Sr. Pacheco Chaves (Secretário do Abastecimento da Prefeitura), do Sr. Teophilo Ribeiro de Andrade (presidente do Tribunal de Contas do Município), do Sr. Oscar Siebel (Vice-presidente da VARIG e representante da família Ruben Berta), além de outras autoridades e da imprensa.

Figura 55 - Alegria, S. Paulo faz Anos – Muita gente esteve presente ontem à inauguração dos quatro painéis artísticos no trecho que liga a avenida Ruben Berta com a avenida Indianópolis. O autor desses painéis é o pintor Clovis Graciano.

Figura 56 - O Prefeito Faria Lima na inauguração dos murais. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25 de janeiro de 1969.



Fonte: figura 55 - Jornal *Diário da Noite*, Edição única, 25 de janeiro de 1969 - Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fonte: figura 56 - Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

O jornal *Diário da Noite*, a partir da reportagem “Painéis de Clovis Graciano na Ruben Berta”, publicada no dia 25 de janeiro de 1969, descreve a inauguração, ressaltando o momento em que Faria Lima descerrou a bandeira paulista que cobria a placa alusiva aos murais:

Aos vinte e cinco dias do mês de janeiro do ano de mil novecentos e sessenta e nove, quadragésimo décimo quinto da fundação de São Paulo, sendo Prefeito J.V. de Faria Lima, inaugurou ele estes quatro painéis na Avenida Ruben Berta, obra do pintor paulista Clovis Graciano. 25-1-1969. (“Painéis de Clovis Graciano na Ruben Berta”, *Diário da Noite*, 25 de janeiro de 1969, p.6).

As fotografias, segundo a imprensa da época, mostram o momento em que era descerrada a bandeira paulista, dando por inaugurados os murais que representavam a história de São Paulo.

Após a inauguração dos murais, a reportagem do jornal *O Estado de São Paulo* apresenta questões sobre as devidas mudanças na paisagem urbana da cidade e das novas pretensões do Prefeito em relação a novos murais:

São Paulo tem desde ontem uma nova atração – quatro painéis, que retratam fases históricas da cidade. Com 10 metros de comprimento e 3,5 de largura, eles formaram uma nova paisagem, muito mais humana, na av. Ruben Berta. Eles estão colocados sobre o viaduto da av. Indianópolis e foram retratados em cerâmica esmaltada e pintada pelo artista Clovis Graciano. [...] O prefeito Faria Lima, entusiasmado com os painéis, pediu para outros artistas a confecção de novos painéis, que serão colocados na av. 23 de Maio. (“Na Ruben Berta, já há lugar para a Arte”, *O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1969, caderno 1, p.11).

Porém, com a finalização da gestão do Prefeito Faria Lima, o projeto da inserção de novos murais em outras avenidas da capital paulista acabou não acontecendo.

Após contextualizarmos a encomenda dos murais localizados na avenida Ruben Berta, pretendemos refletir sobre o propósito do patrocínio destas obras pela Prefeitura e o ponto de vista do artista sobre a importância da pintura mural nos espaços públicos. Para isso, levaremos em conta entrevistas encontradas no Arquivo Público do Estado de São Paulo, que contribuem com essas questões.

Em entrevista concedida em 1969, Clovis Graciano revela o motivo do aceite do convite para a realização dos murais localizados na avenida Ruben Berta:

Eu aceitei esse convite, porque é revolucionário ter um mural em plena via pública, diz Clovis Graciano. É importante popularizar a arte e também comunicar o nosso trabalho com o povo. E depois, ainda abre caminhos para novas tentativas. Já pensou se cada estação do metrô tiver mural de um bom artista brasileiro? (“A arte no meio da rua”, *Jornal Folha da Tarde*, 10 de janeiro de 1969, sem página).

Nessa citação, é possível compreender que o artista vai além das questões estéticas de embelezamento dos logradouros. Para ele, o que importa é a democratização da arte com a finalidade de comunicá-la ao povo. Ele sugere ainda que murais deveriam estar presentes em outros espaços públicos como as rodoviárias, ferrovias e metrô, o que iria acontecer no decorrer da elaboração de projetos em gestões posteriores. Além disso, Graciano diferencia a questão de o mural estar integrado na arquitetura e não na função que o prédio ocupa:

O mural tem que se integrar na arquitetura, ele explica, e não na função do prédio. Eu tive problemas desse gênero quando fazia painéis para bancos. Eles queriam que eu colocasse temas que obrigatoriamente falassem de assuntos bancários. (“A arte no meio da rua”, *Jornal Folha da Tarde*, 10 de janeiro de 1969, sem página).

Nesse contexto, Clovis Graciano ressalta a importância da pintura mural: “Acho tão importante a colocação de obras de artistas brasileiros nas avenidas e ruas da cidade que faria esse trabalho até de graça”. (“Na sua avenida, Clovis Graciano”, *Diário do Interior*, Suplemento, 1969, sem página). O artista considera os murais como uma verdadeira pintura popular. Já em 1953, ele deixava clara essa questão, que reverberou ao longo de sua carreira:

O painel é a forma mais democrática de pintura. O governo se quisesse, poderia mandar pintar painéis em logradouros públicos, como estações, praças de esportes, etc. É uma forma de levar a arte ao povo, de imortalizar momentos históricos, de maneira que todos tenham a possibilidade de vê-los. A tela pertence a uma minoria. O painel, a todos quantos queiram vê-los. [...] (“São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano”, *Folha de São Paulo*, 15 de janeiro de 1969, p.2).

Sobre a iniciativa de realizar um mural nos espaços públicos e a parceria com a Prefeitura, Clovis Graciano relata, em 1969:

Foi um ótimo negócio para a Prefeitura. Nunca isso foi visto em via pública. É uma iniciativa revolucionária. Até agora, os painéis sempre foram feitos em prédios, em salões, mas na rua não. (“São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano”, *Folha de São Paulo*, 15 de janeiro de 1969, p.2).

Sua preocupação em realizar uma arte voltada para o povo já estava inserida em sua pintura por meio da representação dos temas relacionados com as questões sociais, como percebemos neste comentário, de 1956:

Ultimamente, estou procurando na pintura – e isso sem nenhuma demagogia – fixar a vida das gentes simples do Brasil. Quero mostrar nos meus trabalhos, principalmente nos painéis que serão vistos pelo povo, o que é este próprio povo. Ele se reconhecerá nos muitos personagens que constituirão a minha obra. Como num romance cíclico, o povo aparecerá na figura tosca de um machadeiro, no desempenho dos boiadeiros, nos vultos curvados dos homens que plantaram o café nos mil e um espigões do Estado de São Paulo. Pedreiros, metalúrgicos, colonos, tipógrafos – esses são os heróis do meu livro. E posso confessar: inspiração no bom sentido é algo que não falta

quando a gente se volta para o povo, procurando nele nossos temas sempre revividos. Estou, aliás, me aprofundando no folclore e na História de nossa Pátria, a fim de me colocar no nível exigido pelas pretensões que agora exponho. (“Sem demagogia: mostrar como o povo vive”, *Jornal Última Hora*, 3 de janeiro de 1956, sem página).

Como se pode perceber, sua fala enfatiza o compromisso social por meio da representação da população brasileira nas suas pinturas, murais, enfim, nos seus trabalhos artísticos. Além disso, retoma o propósito de realizar uma arte mais democrática, isto é, uma arte voltada para o povo.

Assim, a escolha de Clovis Graciano ao representar e falar sobre os Bandeirantes parte de um olhar crítico e retoma a questão dos pontos de vista que a arte e a política apresentam diante dos fatos históricos. Mesmo que o artista não deixe explícito na representação dos seus murais a violência entre os Bandeirantes, índios e negros, ele defendia esse ponto de vista, ou seja, estava em desacordo com a abordagem de progresso e desenvolvimento econômico que as empresas privadas e o Prefeito Faria Lima aderiram e tinham como ponto de vista.

Ao refletir sobre a atualidade desse mural, precisam ser levadas em conta as questões de abandono do patrimônio público e, ainda, as pichações que ocorreram em prol de manifestações políticas. Com as reformas e modificações da Avenida Ruben Berta, fica difícil visualizar os murais ao fazer o trajeto com transporte público ou privado. Além disso, com o auxílio da educação patrimonial, seria possível educar o nosso olhar e valorizar o patrimônio da cidade (figuras 57 e 58).

Em 1974, como consta na referência do registro fotográfico apresentado no livro *O trabalho na Arte Brasileira – Modernismo*, o mural sofreu pichações feitas em grafite, haviam letras escritas na pichação e uma assinatura com as iniciais “PM”. Ainda, no ano de 1982, o jornal *Folha de São Paulo* divulga nova pichação - dessa vez, foi feita uma inscrição com a propaganda política de um deputado federal - afirmando que “os pichadores utilizaram cal para fazer uma inscrição errada”. Esta pichação acabou chamando atenção para o mau estado de conservação dos painéis, “em três deles há azulejos faltando ou quebrados. Devido à umidade os azulejos “estouram” e se estragam. (“Removida pichação, painel de Graciano demonstra abandono”, *Folha de São Paulo*, 19 de outubro de 1982). As pichações também podem ser compreendidas como forma de protesto a fim de repensar quem foram os Bandeirantes no processo de colonização de São Paulo. Os Bandeirantes ainda são considerados como verdadeiros heróis que auxiliaram no desenvolvimento social e

econômico da capital paulista. Porém, muitos protestos foram realizados com o propósito de rever essas questões.

Figura 57 - Fotografia da Avenida Ruben Berta em 1968.

Figura 58 - Fotografia dos murais na Avenida Ruben Berta, 2020.



Fonte: figura 57- Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Fonte: figura 58 - Fotografia do arquivo pessoal de Aline H. Freitas, 26 de setembro de 2020.

Para finalizar, a partir de fontes documentais pesquisadas no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo e no Projeto Clovis Graciano, foi possível recuperar parte dos documentos e memória relacionada com os murais do artista em diferentes décadas. No próximo capítulo, serão abordadas as relações de amizade entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros, bem como as diferenças e semelhanças das escolhas dos temas, referente aos murais realizados no Brasil e no México.

Capítulo 4- Estratégias de amizade e as inter-relações entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros

4.1 Contatos e relações de amizade mantidas entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros

O muralismo realizado ao longo do século XX, no México, apresenta diferentes características, estilos das composições, usos de materiais plásticos e representações de temas. Inicialmente, foi uma arte comprometida com o Estado, porém os artistas tiveram um forte senso crítico ao desenvolver as pinturas murais com uma certa liberdade de expressão, sem depender totalmente do projeto solicitado pelo governo. Os principais edifícios públicos da Cidade do México em que os murais foram inicialmente realizados são: a *Secretaría de Educación Pública*, o *Antiguo Colégio San Ildelfonso*, o *Palacio Nacional*, a *Iglesia de Jesús Nazareno e Inmaculada Concepción*, o *Museo del Palacio de Bellas Artes*, o *Museo Nacional de Historia* *Castillo de Chapultepec*, posteriormente os murais na *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, entre outros.

A Revolução Mexicana, segundo os historiadores, iniciou em novembro de 1910 e terminou no ano de 1917, quando foi declarada uma nova Constituição Federal. As causas da Revolução Mexicana foram uma série de fatores, como a repressão do governo do presidente Porfírio Díaz, as dificuldades econômicas e as reivindicações sociais dos camponeses, mineradores, operários, tanto os que pertenciam à parte norte do território - caracterizado por conter um relevo montanhoso, de difícil acesso às estradas, a formação de lideranças sociais locais e a luta por distribuição de terras - quanto na parte sul do território, onde predominava a região agrária sob o Porfirismo, a política de concentração de terras era concentrada sobretudo nas mãos de grandes produtores de açúcar, o que ocasionava o empobrecimento do pequeno produtor e do camponês, bem como a ocupação das terras de comunidades indígenas, e esses problemas ativaram a oposição em diferentes setores da sociedade. Os principais líderes revolucionários que atuaram na Revolução Mexicana foram: Francisco Ignacio Madero, proprietário de terras progressista que defendeu uma reforma industrial e agrária, os direitos dos trabalhadores e a democracia; Emiliano Zapata, que liderou a revolta popular contra

o sistema de fazendas no sul; Francisco Pancho Villa, chefe das forças populares do norte rural; e Venustiano Carranza, primeiro presidente eleito após a aceitação da Constituição de 1917. No ano de 1920, Álvaro Obregón assumiu a presidência do México e colocou em prática os planos de reconstruir o país. Nesse período mártires, revolucionários e alguns presidentes do México foram representados nos murais.

Em 1922, Álvaro Obregón nomeou o Secretário da Educação José Vasconcelos na Secretaria de Educação Pública e, por sua vez, ele convidou os principais artistas do México, os quais haviam viajado para a Europa e os Estados Unidos, visitando museus, galerias, igrejas, conhecendo murais no período do Renascimento Italiano, e essas pinturas também foram uma referência na construção do muralismo mexicano. Os principais artistas convidados por Vasconcelos foram: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974), a fim de realizar murais patrocinados pelo governo como forma de valorizar a cultura e a história do México, assim como as lutas dos camponeses, índios e trabalhadores em geral. Segundo Matthew Affron, professor e curador do Museu de Arte da Filadélfia:

As artes visuais foram fundamentais para o processo da reconstrução desde um princípio. O presidente Obregón instituiu o intelectual José Vasconcelos (1882-1959), no comando de uma nova Secretaria Pública (SEP) em 1920. Vasconcelos reuniu uma rede de pintores que realizariam murais monumentais nos edifícios públicos. Esses murais tinham um propósito público e educativo: comemorar a história e tradições indígenas do México, narrar a luta do povo desde a conquista espanhola no século XVI e retratar a história e as ideias da insurgência. (AFFRON, Matthew, 2022, p. 13, tradução nossa)²⁴

Nesse contexto, o imaginário associado ao indígena e as tradições místicas desse povo foram fatores relevantes para a construção da identidade nacional. Após 1920, algumas modificações aconteceram:

Depois de 1920, o contexto no qual os artistas mexicanos trabalhavam mudou de maneira radical. O Governo de Álvaro Obregón viu a arte como um elemento fundamental para o processo da construção de um Estado revolucionário depois de uma guerra civil de dez anos. Além disso, os muralistas adotaram uma identidade política como trabalhadores intelectuais, chamados a contribuir com o processo de institucionalizar a Revolução

²⁴ No texto original: *Las artes visuales fueron fundamentales para el proceso de reconstrucción desde un principio. El presidente Obregón puso al distinguido intelectual José Vasconcelos (1882-1959) al mando de la nueva Secretaría de Educación Pública (SEP), en 1920. Vasconcelos congregó una red de pintores que realizarían murales monumentales en los edificios públicos. Estos murales tenían un propósito público y educativo: conmemorar la historia y tradiciones indígenas de México, narrar la lucha del pueblo desde la conquista española en el siglo XVI y retratar la historia y las ideas de la insurgencia. (AFFRON, Matthew, Pinta la Revolución Arte Moderno Mexicano, 1910-1950, tomo I, 2022, p.13)*

Mexicana, e para o outono de 1923 haviam organizado o *Sindicato de Obreiros Técnicos, Pintores e Escultores (SOTPE)*. [...] Os verdadeiros criadores, declarou o SOTPE, deveriam unir estética e propaganda ideológica. (AFFRON, Matthew, 2022, págs.15 a 16, tradução nossa).²⁵

O *Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México*, que se transformaria posteriormente no Partido Comunista Mexicano, tinha como participantes David Alfaro Siqueiros, como secretário geral, e os demais membros do comitê do sindicato, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto e Carlos Mérida, os quais produziram o jornal quinzenal *El Machete*, apresentando as pautas e reivindicações importantes para aqueles que lutavam por melhores condições sociais, sobre a Revolução Mexicana. A equipe relata:

De um lado, a revolução social mais do que nunca ideologicamente organizada, e, de outro, a burguesia armada. Soldados do povo, camponeses e trabalhadores armados que defendem seus direitos humanos contra soldados do povo arregimentados com palavras enganosas ou forçados por líderes políticos militares vendidos a burguesia. Do lado deles, os exploradores do povo, em parceria com os traidores que vendem o sangue dos soldados do povo a quem está confiada a Revolução. (ADES, Dawn, *Arte na América Latina*, p.324)

Os participantes do *El Machete* também enfatizavam a importância da arte no México:

Não só nosso povo (especialmente os índios) é a fonte de todo o trabalho nobre, de todas as virtudes, como também é dele que brota a menor manifestação da existência física e espiritual da nossa raça como força étnica, e é nele que encontramos a faculdade de criar o belo, a mais admirável e peculiar de suas características. A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês. (ADES, Dawn, *Arte na América Latina*, p.324)

Nesse mesmo jornal o Sindicato enfatiza o repúdio pela pintura de cavalete, bem como pelos salões, e ressalta a importância da arte monumental, por ser ela de utilidade pública. Exemplos dos murais realizados pelos artistas mexicanos, ressaltam

²⁵ No texto original: *Después de 1920, el contexto en lo cual los artistas mexicanos trabajaban cambió de manera radical. El Gobierno de Álvaro Obregón vio el arte como un elemento fundamental para el proceso de construcción de un Estado revolucionario tras una guerra civil de diez años. Asimismo, los muralistas adoptaron una identidad política como trabajadores intelectuales, llamados a contribuir con el proceso mayor de institucionalizar la Revolución Mexicana, y para el otoño de 1923 se habían organizado como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE). [...] Los verdaderos creadores, declaró SOTPE, deberían unir estética y propaganda ideológica.* (AFFRON, Matthew, *Pinta la Revolución Arte Moderno Mexicano, 1910-1950, tomo I*, 2022, págs. 15 -16).

as temáticas das pinturas, a ideologia política e a monumentalidade do mural, juntamente com a arquitetura.

Diante dessa abordagem, com relação aos murais realizados na Cidade do México, começaremos a analisar o mural *Entrada a la mina*, 1923, *Secretaría de Educación Pública*, do artista Diego Rivera (figura 59).

O mural traz no primeiro plano trabalhadores homens que são representados de costas para o espectador, carregam consigo madeira, pá e um utensílio que ilumina o local com luz, visando trabalhar na mina. Os outros seis trabalhadores também carregam ferramentas para executar o seu trabalho. O ambiente é escuro e não apresenta boas condições de trabalho. Os tons utilizados na pintura são marrons, cinza, branco e preto. Todos os trabalhadores estão com a cabeça baixa, aparentando estarem cansados com a jornada de trabalho e as condições precárias em que vivem.

Figura 59 - Diego Rivera, Detalhes do mesmo mural *Entrada a la mina*, afresco, *Secretaría de Educación Pública*, Cidade do México, 1923.



Fonte: Fotografias arquivo pessoal Aline H. Freitas, 2023.

De acordo com Rita Eder e Renato González Mello esse mural:

Entrada a la mina, refere-se à parte ocidental do país, pertence ao espaço dos murais com a temática do trabalho onde há outras 17 cenas que incluem

os trabalhos artesanais, agrícolas e industriais. [...] Há um ambiente sombrio na *Entrada a la mina* nesta perfeita composição onde vemos os corpos de costas, apenas vestidos, o que acentua a sua fragilidade. Alguns estão segurando pás, mas principalmente utensílios que iluminam o local com luz e vigas de madeira que vários têm identificado como a relação entre o operário e o Cristo crucificado. (EDER, Rita; GONZÁLES, Renato Mello, UNAM: 100 años de Muralismo. In *La pintura mural y la política*, 2023, p.36, tradução nossa)²⁶

Outro mural que será analisado é do artista José Clemente Orozco, *La Trincheira* (figura 60), afresco, *Antigo Colégio de San Ildefonso*, Cidade do México, 1926. Nesse mural é apresentado um grupo de três homens portando mantimentos de armas. Da direita para a esquerda, um homem está agachado no chão, o braço esquerdo toca seus olhos e o braço direito permanece estendido. Ao seu lado, um homem está estendido sobre um escombro, segura uma arma no braço direito e mantém o braço esquerdo aberto, lembrando o formato de uma cruz. Ao seu lado, um outro homem de costas, levando munições usadas em armas, flexiona os joelhos e estende o braço direito, colocando-o em cima do rosto de seu companheiro. A composição dos três homens remete a violência e a morte durante o período da Revolução Mexicana. As cores e tons utilizados são vermelhos (cor muito presente em outras obras do artista), além do cinza, branco, preto e marrom.

Figura 60 - José Clemente Orozco, detalhes do mesmo mural, *La Trincheira*, afresco, *Colegio San Ildefonso*, Cidade do México, 1926.



²⁶ Texto original: *Entrada a la mina*, que refiere a la parte occidental del país, pertenece al patio del trabajo donde hay otras 17 escenas que incluyen los trabajos artesanales, agrícolas e industriales. [...] Hay un ambiente sombrío en *Entrada a la mina* en esa perfecta composición donde vemos los cuerpos de espaldas, apenas vestidos, lo que acentúa su fragilidad. Algunos portan palas, pero principalmente lámparas y vigas de madera que varios han identificado como la relación entre el obrero y el Cristo crucificado. (EDER, Rita; GONZÁLES, Renato Mello, UNAM: 100 años de Muralismo. In *La pintura mural y la política*, 2023, p. 36).

Fonte: fotografia arquivo pessoal Aline H. Freitas, 2023.

Segundo Renato Gonzáles Mello (2022), o mural realizado por Orozco apresenta:

Em *La Trinchera*, Orozco integrou grande quantidade de imagens literárias, fotográficas e da memória em uma composição trágica. Esta construção se deriva, em boa medida, do modo da utilização da perspectiva durante o primeiro período do Renascimento; em especial relembra o painel *El belén de Greccio*, de Giotto, na Basílica de Assis (1295-1299), onde um crucifixo inclinado fazia o fundo cumprir o mesmo papel que o fuzil que sobressai no centro e por cima de muitos escombros: coloca em evidência o espaço detrás da estrutura, ordena o fundo e a frente da composição. [...] A fotografia tem as suas próprias convicções: a exibição do cadáver não sepultado é um tópico recorrente do imaginário mexicano durante os anos de guerra, e aqui aparece com todas as agravantes: os corpos levam a roupa cotidiana com que os surpreendeu a morte violenta, estão apenas agrupados, mas ficaram rígidos, com os braços abertos e os cabelos arrastados na terra. A figura do centro tem os braços abertos em cruz. Todo esse aparato acadêmico é um mecanismo que pode domesticar a imagem que havia tido vigência uma década antes e implanta um relato heroico. (GONZÁLES, Renato Mello, *El espíritu de 22, Un siglo de Muralismo en San Ildefonso, In La historia oficial y la crítica*, 2022, págs. 220-221, tradução nossa).²⁷

Por sua vez, David Alfaro Siqueiros *realiza o mural “Del Porfirismo a la Revolución”* (figura 61), situado no *Museo Nacional de História de Castillo Chapultepec*, Cidade do México, 1957-1966. A extensão do mural ocupa uma sala inteira do museu, o tema corresponde à Revolução Mexicana e ao Porfirismo. O mural é dividido em três períodos: o primeiro apresenta Porfirio Díaz e as altas classes sociais que não se dão conta da desigualdade do povo, o segundo período apresenta a greve de Cananea e a repressão dos mineiros, o último período representa o povo levantando as armas a fim de terminar com o regime do governo de Porfirio Díaz. Siqueiros utilizou como materiais, ao executar o mural, piroxilina e tinta acrílica, também projetou o mural com desenhos em perspectiva, usou fotografias da

²⁷ Texto original: *En La Trinchera, Orozco integró profusas imágenes literarias, fotográficas y de la memoria en una composición trágica. Esta Construcción se deriva, en buena medida, del modo del empleo de la perspectiva durante el Renacimiento temprano; en especial recuerda el panel de El belén de Greccio, de Giotto, en la Basílica de Asís (1295-1299), donde un crucifijo inclinado hacia el fondo cumple el mismo papel que el fusil que sobresale en el centro y por cima del montón de escombros: pone en evidencia el espacio detrás de la estructura, ordena el atrás y delante de la composición. [...] La fotografía tiene sus propias convecciones: la exhibición del cadáver insepulto es un tópico recurrente del imaginario mexicano durante los años de la guerra, y aquí aparece con todas las agravantes: los cuerpos llevan la ropa cotidiana con la que los sorprendió la muerte violenta, están apenas agrupados, pero quedaron tiesos, con los brazos abiertos y los cabellos arrastrándose entre la tierra. [...] La figura del centro tiene los brazos abiertos en cruz. Todo este aparato académico es un mecanismo que domestica las imágenes que habían tenido vigencia una década antes e implanta un relato heroico.* (GONZÁLES, Renato Mello, *El espíritu de 22, Un siglo de Muralismo en San Ildefonso, In La historia oficial y la crítica*, 2022, págs. 220-221).

Revolução Mexicana como referência. Além disso, a textura da tinta acrílica fica perceptível na composição, bem como a sensação de movimento das figuras e o uso das cores vibrantes como o vermelho, verde, amarelo, cinza, marrom, lilás e laranja.

Figura 61 - David Alfaro Siqueiros, detalhes do mural *Del Porfirismo a la Revolución*, situado no Museo Nacional de História de Castillo Chapultepec, Cidade do México, 1957-1966.



Fonte: fotografias arquivo pessoal Aline H. Freitas, 2023.

Dessa forma, podemos perceber que os murais analisados dos principais muralistas mexicanos exploram a perspectiva, o uso de fotografias, os diferentes tipos de materiais, as cores também têm um contexto ao serem usadas no mural. O seu uso possibilita ressaltar uma composição e seus personagens ou criar uma atmosfera mais sombria, conforme o tema e criação do mural. A crítica social e política está mais explícita nesses murais.

O ponto em comum na criação dos murais entre os artistas brasileiros e os mexicanos tem relação com ambos estudarem diversas fontes antes de realizar os murais. Primeiramente, eles pesquisavam referências históricas, literárias, procuravam saber sobre características físicas dos personagens que representavam, buscavam informações referente às vestes usadas em um determinado período

histórico, aprimoravam técnicas e materiais ao fazer os murais, também utilizavam o imaginário de cada cultura e país.

Retomando o uso dos murais no Brasil e no México, penso que a questão referente à propaganda e à construção do projeto do mural foi vista de uma forma diferente para os principais muralistas mexicanos, assim como para os artistas brasileiros. Enquanto, no Brasil, Portinari, Di Cavalcanti e Clovis Graciano defendiam a ideia de que a arte deveria se sobressair perante a ideologia política, conforme as citações apresentadas na Introdução (páginas 14 e 15), evitando seguir convenções de um partido ou governo, Orozco, Diego Rivera e Siqueiros estavam de acordo que o projeto do mural patrocinado pelo governo continha ideologia política, porém acreditavam que isso não invalidava o processo de criação do artista. Muitas vezes, eles conseguiam burlar a propaganda política e pintar os murais como uma crítica contra o governo. Evitavam, portanto, obedecer às normas do governo, mesmo que fossem patrocinados por ele. Sobre a questão da propaganda política, os principais muralistas mexicanos, na reportagem *Propaganda na pintura moderna opinam Diego Rivera, Orozco e Siqueiros*, relatam seus pontos de vista. Primeiramente, começando com Orozco, ao ser questionado sobre se sua arte estava “manchada” com a propaganda política estabelecida pelo governo mexicano, o artista responde:

A acusação está correta. Nada mais justo. Efetivamente há propaganda em nossa obra. E não negamos. Só que, diga-me você, qual é a arte que não inclui uma mensagem ideológica? Esta, por exemplo? E, seus olhos, através do vidro, olham com atenção uma pintura religiosa pendurada na parede do pátio onde estamos sentados. (*Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Revista Vida*, 22 de dezembro de 1947, p. 32, tradução nossa)²⁸

De acordo com Orozco, o artista David Alfaro Siqueiros responde a mesma pergunta:

Em diversas etapas do desenvolvimento da humanidade, a arte sempre serviu de expressão a uma mensagem ideológica, ou dizendo em uma linguagem do século vinte, a arte mais remota ou recente, invariavelmente, inclui propaganda (à exceção da pintura moderna de Paris, da qual nos ocuparemos em seguida). (*Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Revista Vida*, 22 de dezembro de 1947, p.32, tradução nossa)²⁹

²⁸ No texto original: Orozco: - *La acusación es acertada. Nada más justo. Efectivamente, hay propaganda en nuestra obra. Y no lo negamos. Sólo que, dígame usted, ¿cuál es el arte que no encierra un mensaje ideológico? ¿Este, por ejemplo? Y, sus ojos, a través de los vidrios, se fijan en un cuadro religioso colgado en la pared del patio en donde estamos sentados. (Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Revista Vida, 22 de diciembre de 1947, p. 32)*

²⁹ Para Siqueiros, na frase “à exceção da pintura moderna de Paris, da qual nos ocuparemos em seguida”, o termo “pintura moderna de Paris” faz referência à Arte Abstrata. No texto original: *Siqueiros, al interrogarlo sobre el particular, justifica la corriente de la pintura mexicana con un análisis histórico*

Diego Rivera, ao longo da sua fala, discorre que a arte “é uma necessidade orgânica do homem”:

Mas também é organicamente própria do homem a maneira de pensar. E uma obra de arte nos satisfaz quando incita uma reflexão. A arte é completa quando apaga a nossa sede espiritual e os planos mais diversos: quando apresenta solução dos problemas estéticos e por sua vez é uma mensagem ideológica. A forma não deve ser mais que uma função do conteúdo implícito na criação artística. A estética pela estética, a forma por forma, tem sido objeto de admiração de pessoas incompletas, que evitam o conteúdo da vida da mesma forma que evitam o pensamento. Qual deveria ser o conteúdo da arte moderna ao rejeitar aquilo que é apenas metade arte e é a sua parte funcional, como rejeitaríamos em um bar aceitar a oferta do garçom que nos trouxe a taça sem vinho? (*Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Revista Vida, 22 de dezembro de 1947, p.35, tradução nossa*)³⁰

Desse modo, os principais muralistas mexicanos entendiam que a propaganda política estava inserida na arte, apesar de os artistas sempre que possível, tentarem usar a sua liberdade de expressão.

Apesar das divergências entre a propaganda política inserida na pintura *versus* a liberdade de criação do artista, os artistas brasileiros, bem como os artistas mexicanos acreditavam no ideal de que a pintura mural fosse a forma mais democrática de arte para a população. Diante disso, a partir dos documentos encontrados no Projeto Portinari, RJ, referente às cartas, telegramas, reportagens de jornais, assim como no Projeto Clovis Graciano, SP, a carta do Arquivo da Cidade Universitária - UNAM, pedindo que Clovis Graciano atualizasse os seus dados, penso que seja importante buscar informações sobre as inter-relações entre os artistas brasileiros e mexicanos, no âmbito político, estabelecendo como recorte temporal os

que concluye en la idea arriba expresada por el maestro Orozco. - En diversas etapas de desarrollo de la humanidad, el arte siempre ha servido de expresión a un mensaje ideológico, o diciéndolo en el lenguaje del siglo veinte; el arte más remoto o reciente, invariablemente incluye propaganda (a excepción de la pintura moderna de París, de la que nos ocuparemos en seguida). (Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Revista Vida, 22 de diciembre de 1947, p. 32)

³⁰ *Diego Rivera en una plática en la que el con su mente entrenada en especulaciones filosóficas llega a origen del mismo fenómeno, nos demuestra que el arte es una necesidad orgánica del hombre. [...] - Pero también es orgánicamente propia del hombre la manera de pensar. Y una obra de arte nos satisface cuando incita la reflexión. El arte es completo cuando apaga nuestra sed espiritual en los planes más múltiples: cuando presenta solución de los problemas de estética y de una vez es un mensaje ideológico. La forma no debe ser más que una función del contenido implícito en la creación artística. La estética por estética, forma por forma, es sido objeto de admiración de las gentes incompletas, que rehúyen el contenido en la vida misma que evitan el pensamiento. ¿Cuál debe ser el contenido del arte moderno al rechazar aquello que es solo mitad-arte y es su parte funcional, como rechazaríamos en un bar aceptar la oferta del mozo que nos trajo la copa sin vino? (Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Revista Vida, 22 de diciembre de 1947, p. 35).*

anos 1920 a 1960. Ao considerar alguns pontos em comum, tais como: os artistas brasileiros e mexicanos defendiam a importância do mural na arte moderna, o apoio - mesmo que temporariamente - ao Partido Comunista, além disso, de estarem enfrentando períodos de repressão política nos seus países. Essas aproximações entre os artistas foram parcialmente abordadas, através da vinda de David Alfaro Siqueiros para o Brasil, conforme artigos publicados pelo professor de História da Universidade Estadual Paulista, Carlos Alberto Sampaio Barbosa. Entretanto, essa temática não era tão conhecida pelos colegas e pelo orientador no período que fiz a disciplina *Seminario de tesis de doctorados, fellows y posdocs*, ministrada pelo Professor Dr. Renato González Mello, no *Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM)*. Desse modo, consegui encontrar documentos referentes à essa temática nos seguintes arquivos da Cidade do México: *Fototeca Amália Gonzalez Caballero*, *Fototeca Nacional*, *Hemeroteca Nacional de México*, *Biblioteca IIE-UNAM*, *Museo Frida Kahlo Casa Azul*, *Museo Nacional de Arte e Sala de Arte Público Siqueiros*. Após realizar esse levantamento dos documentos, foi possível perceber poucas reportagens de jornais e correspondência sobre o artista Clovis Graciano. Apesar disso, a importância da pesquisa está relacionada em recuperar os documentos dos principais arquivos da cidade de São Paulo, do Projeto Portinari-RJ e da Cidade do México, a fim de contribuir com informações, questionamentos e reflexões referente à temática das inter-relações entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros.

Assim, as inter-relações entre autoridades, intelectuais e os artistas brasileiros e mexicanos, tem como ponto de partida a vinda de José Vasconcelos ao Brasil. No ano de 1922, José Vasconcelos, Secretário da Educação do México, viajou para o Brasil a fim de participar das comemorações do Centenário da Independência, realizadas pelo governo. Esse contato foi marcado por visitas em alguns estados brasileiros, como Rio de Janeiro (capital do Brasil neste período), São Paulo e Minas Gerais. O jornal *O Estado de São Paulo* apresenta algumas passagens da visita de José Vasconcelos ao Brasil:

Rio, 22 – Em carro de especial ligado ao nocturno (sic) de luxo, seguiu para essa capital José de Vasconcellos (sic), ministro da Educação do México e embaixador especial desse país nas festas do Centenário da Independência do Brasil. Acompanham o ilustre diplomata os Srs. Alphonso de Rosenveig Diaz e D. Julio Torre, respectivamente, conselheiro e 1º secretário da embaixada especial, e José Vasquez Schiaffino, da comissão geral do México na Exposição. (“O Centenário da Independência”, *O Estado de São Paulo*, 24 de agosto de 1922, p. 2)

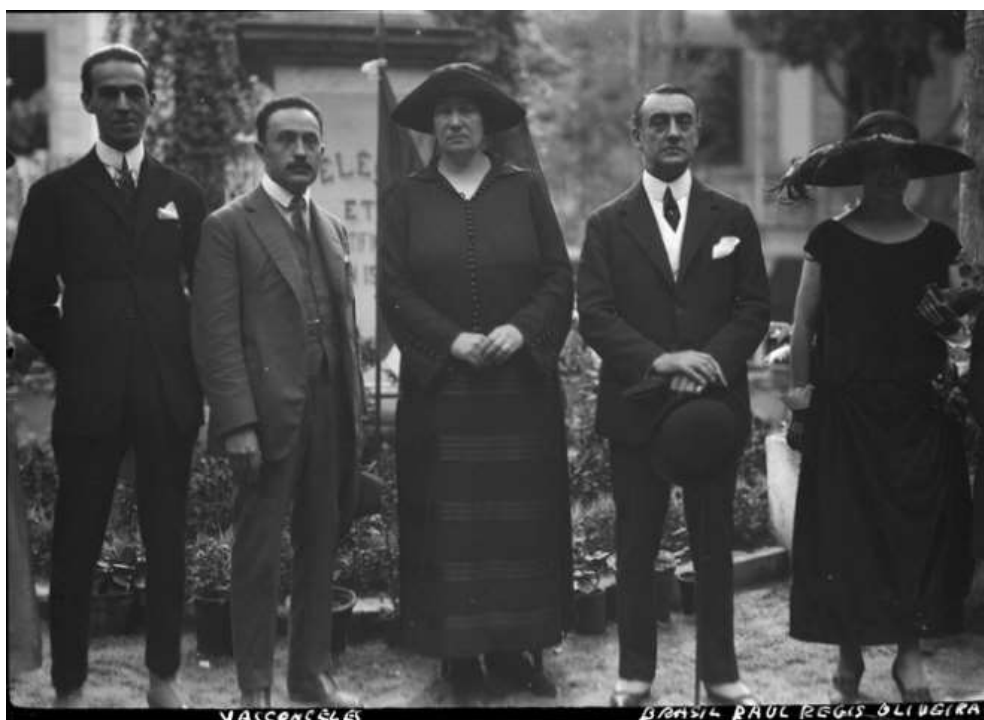
José Vasconcelos, ao visitar a cidade de Rio de Janeiro, realizou conferências sobre o México e também valorizou a cultura brasileira, com intuito de levar para as escolas públicas mexicanas um breve conhecimento da história do Brasil:

O México nas festas da Independência: O sr. José Vasconcellos (sic), ministro da Educação Pública do México e embaixador especial daquela república nas festas comemorativas do Centenário fará nesta capital duas conferencias. A primeira delas, que se realizará na próxima segunda-feira às 17 horas no Salão da Academia Brasileira de Letras, será presidida pelo sr. Ferreira Chaves, ministro da justiça. Deverão comparecer a essa conferência as altas autoridades sócias do Instituto Geographico (sic), membros da Academia de Letras e da Sociedade de Geographia (sic), Conselho Superior de Ensino e corpo diplomático latino americano. O thema (sic) sobre que discorrerá o sr. José Vasconcelos será: *“El problema del México”*. O sr. José Vasconcellos (sic), que seguiu hontem (sic) para São Paulo, a exemplo da Argentina e do Uruguai enviou instruções à Secretaria de Instrução (sic) Pública do México para que, durante a primeira semana do nosso centenário, em todas as escolas públicas daquele país, diariamente, sejam feitas preleções sobre a história do Brasil. (*“O Centenário da Independência”*, *O Estado de São Paulo*, 25 de agosto de 1922, p. 2)

No Estado de São Paulo, Vasconcelos conheceu a Penitenciária do Estado, Carandiru (inaugurada em 1920, foi uma penitenciária modelo, projetada pelo engenheiro-arquiteto Samuel das Neves). Além disso, visitou a Escola Normal de São Paulo, recebeu homenagens dos alunos, os quais exaltaram a cultura mexicana, e um coro cantou o Hino Nacional do México e o Hino Nacional do Brasil. Também conheceu o Teatro Municipal de São Paulo, as cidades de Santos e Campinas. No Estado de Minas Gerais, além de visitar a capital mineira, viajou até as cidades de Barbacena e Juiz de Fora. (*“O Centenário da Independência”*, *O Estado de São Paulo*, 30 de agosto de 1922, p. 4)

As inter-relações entre as autoridades brasileiras e mexicanas foram divulgadas nos jornais de ambos os países, secretários, ministros, presidentes, além dos embaixadores mantinham um apoio entre os países (figura 62). Além disso, no decorrer da pesquisa documental é possível encontrar manifestações de respeito, amizade e afinidade com questões políticas, entre os artistas brasileiros e mexicanos estudados nessa pesquisa.

Figura 62 - José Vasconcelos com o embaixador do Brasil Raúl Regis Oliveira, Cidade do México, data 1920-1924. O segundo da esquerda para a direita, José Vasconcelos, com o embaixador do Brasil, Raúl Regis de Oliveira, o quarto da esquerda para a direita.



Fonte: Fototeca Nacional, Cidade do México, México, fotógrafo Casasola.

Outra visita importante, no Brasil, foi a vinda de David Alfaro Siqueiros, em 1933, à cidade de São Paulo (figura 63). Nesse mesmo ano, David Alfaro Siqueiros³¹, na sua viagem pela América Latina, viajou até o Brasil e conheceu as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Contatos mais intensos de Siqueiros com o Brasil ocorreram durante o período de conferência, no ano de 1933, e nas fases das Bienais entre 1950 e 1960. De acordo com Barbosa (2009, páginas 60 e 61): “visitou São Paulo onde proferiu uma conferência no Clube de Arte Moderna (CAM) onde estabeleceu contatos com vários intelectuais brasileiros, entre os quais, Oswald de Andrade e posteriormente foi ao Rio de Janeiro”. Ainda na capital paulista, na sua conferência estavam presentes os artistas Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e demais intelectuais brasileiros, os quais acompanhavam as palestras do *Clube dos Artistas Modernos* (CAM), que foi criado em 24 de novembro de 1932, liderado por Flávio de Carvalho. A *Revista Rumos*, de 1934, também publicou informações a respeito desse evento, com depoimentos do artista Flávio de Carvalho:

Ele era mais exuberante como orador que como pintor, tinha-se a impressão que a sua oratória emanava da sua pintura, era uma consequência e uma continuação, da pintura, vinha como o sublime acabamento da pintura. Ele

³¹ A imagem de Siqueiros na Conferência realizada no Brasil no ano de 1933, também foi publicada no jornal Diário de São Paulo em abril de 1954, ver Anexo VII.

não falava para explicar, mas sim para acabar uma coisa que ele havia começado plasticamente. A oratória era em Siqueiros o fim de uma luta, o último ato de um espetáculo, mas evidentemente um "finale" que não podia ser expressa plasticamente, que só era visível em palavras. Siqueiros era político e o seu vigor em oratória provinha das suas condições políticas; o ambiente irreverente, irresponsável e livre, do Clube, o inspirava. Ele sentia-se bem entre nós. (*Revista Rumos*, 1934, p.48).

No Rio de Janeiro, Siqueiros proferiu outra conferência intitulada "Revolução Técnica da Pintura". O jornal *O Correio da Manhã*, no dia 31 de dezembro de 1933, p.5, publicou uma reportagem sobre a chegada de Siqueiros na cidade do Rio de Janeiro: "Está no Rio um curioso pintor mexicano: Siqueiros pretende fazer uma conferência sobre o 'exercício plástico', relata que está vindo em um pequeno cargueiro norueguês - o 'Tronbatos', desembarcou no Rio em 30 de dezembro de 1933". (apud EVANGELISTA, 2019, p.3).

Figura 63 - David Alfaro Siqueiros ao centro, ao lado esquerdo o artista Flávio de Carvalho, ao lado direito de Siqueiros a artista Tarsila do Amaral. A fotografia feita na redação dos "Associados", em São Paulo, 1933, mostra o pintor mexicano em companhia com redatores, vendo-se também Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho. *Diário de São Paulo*, "Siqueiros", publicado em 20 de agosto de 1949, sem página.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

As relações entre David Alfaro Siqueiros e os artistas brasileiros como Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti continuaram ao longo das Bienais, exposições,

congressos, repressões do Partido Comunista, principalmente, entre os anos 1930 e 1960.

No ano de 1940, os artistas brasileiros filiados ao *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), eram perseguidos por suas escolhas políticas, principalmente, após o Tribunal Superior Eleitoral cancelar o registro do PCB e o partido voltar à clandestinidade. Candido Portinari concorreu como Deputado Federal em 1945 e a Senador em 1947 pelo *Partido Comunista Brasileiro*, e não foi eleito nas duas ocasiões. Em dezembro de 1945, artistas mexicanos divulgaram uma carta na reportagem do jornal *Tribuna Popular*, RJ, protestando contra o Prefeito da cidade de São Paulo Abraão Ribeiro (exerceu seu mandato no período de 11 de novembro de 1945 a 10 de março de 1947). A reportagem refere-se à manifestação dos artistas mexicanos contra uma exposição do artista Candido Portinari que foi impedida de ser realizada. Conforme o jornal:

Os pintores do México, revoltados com a atitude, que classificam de “atentado abertamente antidemocrático”, do prefeito Abraão Ribeiro, proibindo na capital paulista a exposição do pintor Candido Portinari enviaram ao Presidente José Linhares a seguinte carta: México, DF, 5 de novembro de 1945. Ao senhor Presidente dos Estados Unidos do Brasil, Dr. José D. Linhares. Senhor de todo o nosso respeito: Os abaixo assinados pintores, escultores, músicos, gravadores, desenhistas e escritores mexicanos, ou residentes no México, da maneira mais respeitosa, porém mais energética, dirigimo-nos ao senhor, para protestar contra o atentado abertamente antidemocrático, que se cometeu contra o notável pintor brasileiro Candido Portinari. Impedindo-lhe as Autoridades de São Paulo a exposição de suas obras plásticas. Assim procedemos por considerar que tal atitude das autoridades referidas, constitui um atentado contra a liberdade de expressão cultural e contra a liberdade em geral. Sem mais por enquanto, ao mesmo tempo que reafirmamos nossa admiração pelo grande país que o senhor hoje governa ficamos seus, muito atentamente. Assinam: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Chaves, José Chaves Morado, Ignacio Aguirre, Ludwig Ana Saghera, José Gutierrez, Fernando Ledes Ortiz Nanastorio, Raul Anguiano, José Vueltas, Salvador Tuscano, Efrain Gusman Araujo, Andrés Simon, Berna, Millán, Luís Sandi, Leopoldo Mendes, Alfredo Salce, Luis Arenal, German Custó, Javier Guerrero, Carlos Periser, Federico Silva, Jose Bergamin, Isidoro Ocampo e Joel Marroquin”. (*Tribuna Popular*, RJ, Protestam os pintores do México contra uma atitude antidemocrática do prefeito paulista, 14 de dezembro de 1945, págs. 1 e 2)³².

Em 1940, Candido Portinari lançou o primeiro livro sobre a sua biografia, intitulado “*Portinari: His life and Art*”. Um exemplar dessa publicação encontra-se na biblioteca de Diego Rivera e Frida Kahlo, da sua antiga residência, atualmente o

³² Essa reportagem com a descrição da carta está inserida no Anexo VIII da tese. Além da divulgação do protesto no jornal, a carta foi encontrada no Projeto Portinari, sob o número de identificação CO-5110.2, com as assinaturas dos artistas mexicanos, no entanto, a assinatura da artista Frida Kahlo não foi divulgada nesta reportagem do jornal *Tribuna Popular*, RJ, 1945, ver Anexo IX.

Museo Frida Kahlo - La Casa Azul. Também nesse período, o artista Emiliano Di Cavalcanti, em 1942, faz um retrato de María Asúnsolo (figura 64). Importante colecionadora de obras de arte, María Asúnsolo (1916, Estados Unidos - 1999, Cuernavaca - México), que patrocinava os artistas e foi proprietária de uma galeria de arte localizada entre as avenidas Reforma e Insurgentes da Cidade de México, também foi militante antifascista durante os anos de 1930 a 1940. Segundo Ivo Mesquita, curador da exposição “Di Cavalcanti Muralista”, María Asúnsolo:

Reuniu uma importante coleção de arte ao longo da vida, doada em 1987 ao *Museo Nacional de Arte* (MUNAL), na qual se destaca o conjunto de 36 retratos da colecionadora feitos por, entre outros artistas, Rivera, Siqueiros, Montenegro, María Izquierdo, Juan Soriano, Manuel Álvarez Bravo, Gisèle Freund, e Carlos Mérida, constituindo uma espécie de pantaleão em sua homenagem pelos artistas daquela geração, os grandes muralistas, em olhares encantados por uma mulher extraordinária e tão bela. O retrato de María Asúnsolo (1949), de Di Cavalcanti, está entre eles. Como parte dessa produtiva visita ao México [...] (MESQUITA, Ivo, “Di Cavalcanti muralista”, 2021. págs. 69 a 71).

É importante pontuar uma informação divergente encontrada na descrição da pintura *O retrato de María Asúnsolo*. A data inserida na legenda da pintura, bem como apresentada no site do *Museo Nacional de Arte* (MUNAL), é referente ao ano de 1942. Por outro lado, Ivo Mesquita apresenta no catálogo da exposição “Di Cavalcanti muralista”, uma outra datação referente à mesma pintura. Segundo ele, a pintura foi feita no ano de 1949. Nesse período, Di Cavalcanti viajou para o México a fim de participar do *Congreso Americano Continental por la Paz*. Diante desse contexto, pode-se pensar que Di Cavalcanti provavelmente tenha realizado essa pintura enquanto estava na Cidade do México. No lado direito da pintura é apresentado a assinatura do artista e a palavra México. O número referente ao ano em que o artista realizou a obra está pouco legível. Ao longo da pesquisa na *Hemeroteca Nacional de México*, encontrei documentações que comprovam a presença do artista no *Congreso Americano Continental por la Paz* realizado em 1949³³. Além disso, no ano de 1942, segundo biografias publicadas sobre Emiliano Di Cavalcanti, consta que ele participou de uma exposição em Montevideu, Uruguai, na Galeria Moretti e não há indicações referente à realização de uma viagem para o México.

Figura 64 - Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, Brasil, 1897-1976), *Retrato de María Asúnsolo*, 1942, óleo sobre tela/INBAL/Museo Nacional de Arte/MUNAL, Cidade do México, México.

³³ Os documentos que comprovam a participação do artista Emiliano Di Cavalcanti no *Congreso Americano Continental por la Paz* estão apresentados no capítulo 4 da tese e no Anexo XI.



Fonte: fotografia arquivo pessoal Aline H. Freitas, 2023.

Em 1949, um importante encontro uniu artistas brasileiros e mexicanos na Cidade do México. Candido Portinari recebeu uma carta de Diego Rivera, datada de 1º de agosto de 1949³⁴, convidando o artista para que participasse do *Congreso Continental Americano por la Paz* e auxiliasse na busca da Paz Mundial. Rivera relata “o que constitui a máxima aspiração de todos os homens que têm a responsabilidade de transmitir com a sua arte e a sua opinião uma mensagem de progresso e de esperança a todos os povos do mundo”.³⁵ (Carta de Diego Rivera a Portinari, 1º de agosto de 1949, tradução nossa). Diego Rivera escreve que artistas mexicanos estão organizando uma exposição a fim de conseguir gerar renda para esse Congresso, com a venda de pinturas e gravuras. Solicita a Portinari que envie alguns de seus trabalhos com esse propósito, esclarece que o transporte e seguro da obra serão pagos pela equipe do Congresso. Ainda relata sobre o leilão das obras dos artistas que irá ser realizado entre os dias 5 e 10 de setembro e se diz confiante de que Portinari irá participar e colaborar com o evento.

Por sua vez, Emiliano Di Cavalcanti, no dia 27 de setembro de 1949, escreve para Portinari, atrás do convite do coquetel que iria ser servido nos salões do Comitê

³⁴ A carta corresponde ao Anexo X da tese.

³⁵ Texto original: “Lo que constituye la máxima aspiración de todos los hombres que tienen la responsabilidad de transmitir con su arte y su opinión un mensaje de progreso y esperanza a todos los pueblos del mundo.”

da Paz, no dia 28 de setembro de 1949, às 19h. Terminaria juntamente com o coquetel o leilão dos pintores e escultores mexicanos e sul americanos, o qual foi realizado no salão verde do Restaurante Chapultepec. Os nomes de Diego Rivera, Pablo Neruda, David Alfaro Siqueiros, Emiliano Di Cavalcanti e Nicolas Guillen aparecem impressos no convite do coquetel. Emiliano Di Cavalcanti escreve no convite: “Candido querido: um abraço afetuoso para ti, Maria e João. Aqui estamos trabalhando e brincando, saudosos de você que fez muito mal em não ter vindo. Abraços do Di Cavalcanti.” (Convite do coquetel do Congresso Continental Americano pela Paz, 27 de setembro de 1949, Projeto Portinari).³⁶

Esse mesmo *Congreso Continental Americano por la Paz* foi divulgado nos principais jornais do México. O jornal *El Porvenir* apresenta, em 7 de maio de 1949, a reportagem com o título “Também em México haverá um Congresso Continental de partidários da Paz” (*El Porvenir*, 07 de maio de 1949, p.2, *Hemeroteca Nacional de México*, tradução nossa). Três meses depois, o jornal *El Nacional* informa “Pablo Neruda chegou na Cidade do México para o Congresso da Paz” (*El Nacional*, 24 de agosto de 1949, p.1, *Hemeroteca Nacional de México*, tradução nossa). Essa informação do jornal confirma o nome de Pablo Neruda impresso no convite do coquetel em que Emiliano Di Cavalcanti escreveu uma mensagem a Portinari. No dia 28 de setembro de 1949, o mesmo jornal *El Nacional*, informa no título da reportagem “O leilão das pinturas será hoje às 19h” (tradução nossa), as informações dessa notícia confirmam a parceria entre os artistas brasileiros e mexicanos:

Para essa tarde às 19 horas está anunciado em Madero, 47, 2º andar, o grande leilão de pintura e escultura mexicana e sul americana, no que atuam como diretores do ato os pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e Emiliano Di Cavalcanti, com os poetas Pablo Neruda e Nicolás Guillén. Este conjunto compreende cerca de 200 obras, entre elas, óleos, aquarelas, têmperas, desenhos, gravuras, bronzes, terracotas, etc. [...] Obras de Siqueiros, Xavier Guerrero, Raul Anguiano, Guerrero Galván, Enrique Assad, Francisco Dosamantes, Leopoldo Méndez, Pablo O’ Higgins, Germán Cueto, Guillermo Meza, etc, sobressaem entre a participação do México nesta exposição. Entre os artistas sul americanos, representam os grandes pintores brasileiros Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti, o cubano Moret, os chilenos Orlando Silva, Fernando Segura e Silvestre Kena, o boliviano Roberto G. Berdecio e muitos outros. (*El Nacional*, O leilão das pinturas será hoje às 19h, 28 de setembro de 1949, p. 3, tradução nossa)³⁷

³⁶ O convite do coquetel, está digitalizado em no Anexo XI. Fonte: Projeto Portinari, RJ.

³⁷ Texto original: *Para esta tarde a las 19 horas está anunciada en Madero, 47, 2º piso, la gran subasta de pintura y escultura mexicana y sudamericana, en la que actuarán como directores del acto los pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Emiliano Di Cavalcanti, con los poetas Pablo Neruda y Nicolás Guillén. Este conjunto comprende cerca de 200 obras, entre las que se cuentan óleos, acuarelas, temples, dibujos, grabados, bronzes, terracotas, etc [...] Obras de Siqueiros, Xavier Guerrero, Raul Anguiano, Guerrero Galván, Enrique Assad, Francisco Dosamantes, Leopoldo Méndez,*

Retomando os contatos entre os artistas brasileiros e mexicanos, no ano de 1950, no Brasil, o artista Clovis Graciano recebeu uma carta³⁸ da direção do setor da Cidade Universitária do México, Cidade do México, solicitando ao artista atualizar seus dados com objetivo de ter Clovis Graciano “presente em todas as nossas atividades e poder estabelecer comunicação em qualquer momento”. (Carta da *Cidade Universitária*, UNAM, solicitando que Clovis Graciano atualizasse seus dados, 16 de outubro de 1951). A solicitação foi feita pelo Gerente de Relações, Licenciado Almiro P. de Moretinos.

Em 1953, Emiliano Di Cavalcanti começou as tratativas referentes à participação de Siqueiros na 2ª Bienal de São Paulo, por meio de telegramas (os telegramas encontrados foram datados a partir do dia 23 de julho de 1953). As Bienais de São Paulo e as Bienais realizadas no México também auxiliaram na comunicação entre os artistas, intelectuais, embaixadores e diretores de museus de ambos países. Em abril de 1954, Portinari escreve uma carta a Siqueiros pedindo que receba José Medeiros, amigo pessoal de Portinari que irá ao México, e a carta é finalizada com os dizeres “meu abraço e a admiração do seu Portinari, Rio, abril, 1954”³⁹.

David Alfaro Siqueiros também escreve cartas para Portinari. Em uma delas, Siqueiros agradece as publicações dos trabalhos plásticos em geral do artista Candido Portinari, bem como dos murais. Essas publicações foram enviadas para Siqueiros por meio do Embaixador do Brasil. O artista mexicano faz um pedido na carta: “te escreverei com mais informações para iniciar um contato que espero que seja permanente entre os pintores do teu país e meu, que caminhamos por igual rota.”⁴⁰. (Carta de Siqueiros a Portinari, *Arte Público, Tribuna de pintores muralistas*,

Pablo O' Higgins, Germán Cueto, Guillermo Meza, etc, descuellan entre los aportes de México a esta exposición. Entre los artistas sudamericanos, figuran los grandes pintores brasileños Candido Portinari y Emiliano Di Cavalcanti, el cubano Moret, los chilenos Orlando Silva, Fernando Segura y Silvestre Kena, el boliviano Roberto G. Berdecio y muchos otros. (El Nacional, La subasta de las pinturas será hoy a las 19h, 28 de septiembre de 1949, p. 3, Hemeroteca Nacional UNAM).

³⁸ A carta da *Ciudad Universitaria* para Clovis Graciano corresponde ao Anexo XII da tese.

³⁹ Esse documento corresponde ao Anexo XIII da tese.

⁴⁰ Texto original: [...] *te escribiré con mayor amplitud para iniciar un contacto que espero sea permanente entre los pintores de tu país y el mío, que marchamos por igual ruta. (Carta de Siqueiros a Portinari, Arte Público, Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general, Querétaro, 150, México D.F, Telefono: 14-15-74, sin fecha, fuente: Projeto Portinari, RJ).* A carta corresponde ao Anexo XIV da tese.

escultores, grabadores y artistas de la estampa en general, Querétaro, 150, México D.F, sem data, Projeto Portinari, RJ).

O artista mexicano pede que Portinari receba sua amiga Carmen Elvira Gándara, que trabalhava no *Instituto Nacional de Bellas Artes*, na Cidade do México, relata que ela está em permanente contato com os artistas, os quais são amigos em comum entre eles. Siqueiros escreve na carta que está enviando, por meio da sua amiga, para Portinari a sua penúltima monografia, e também envia exemplares do jornal *Arte Público*. O endereço escrito na carta corresponde à casa em que Siqueiros viveu e está localizada na rua Querétaro, 150, Roma Norte, Cidade do México, México (figura 65). Atualmente, a casa está desativada e não é aberta para o público, porém continua localizada no mesmo endereço.

Figura 65 - Fotografia de uma das casas em que Siqueiros morou na Cidade do México, bairro Roma Norte. O endereço da carta corresponde à casa em que o artista mexicano viveu. Detalhe e inscrição da placa: “O Conselho Nacional para a Cultura e as Artes através do Instituto Nacional de Belas Artes e da *Sala de Arte Público Siqueiros* em colaboração com o *Hospital Santa Fe* dedica esta placa comemorativa a David Alfaro Siqueiros, que viveu nesta casa de 1951 a 1960, período no qual realizou seus murais mais importante.” (tradução nossa).



Fonte: fotografia arquivo pessoal, Aline Hübner Freitas, Cidade do México, México, 2023.

No ano de 1950, em meio à repressão do Franquismo, regime fascista espanhol do governo ditatorial de Francisco Franco, entre 1939 e 1975, na Espanha, artistas brasileiros e mexicanos se posicionaram contra as Bienais organizadas por esse governo.

Para comprovar os laços de amizade e afinidade entre os artistas brasileiros e mexicanos estudados nesta pesquisa, neste período, reportagens de jornais foram encontradas por esses artistas que protestaram contra o período de repressão do franquismo, assim como a Bienal Franquista.

Os artistas que preferiram não participar da Bienal Franquista também foram motivados por Pablo Picasso, que fez apelos para que eles não comparecessem nestas Bienais. Picasso, nessa época, publicou uma carta a qual foi encontrada no jornal *El Nacional*, Cidade do México, essa carta continha a opinião do artista sobre o período de repressão do Franquismo estabelecido na Espanha. Um exemplo é a reportagem do jornal mexicano *El Nacional* intitulada “*Carta de Picasso a los artistas de habla Española*”, datada no dia 14 de outubro de 1951, p.7. No decorrer do texto, é apresentada a carta de Picasso redigida em 8 de outubro de 1950, a mensagem central da carta é um apelo aos artistas latino americanos, espanhóis, franceses, para não aceitarem os convites das Bienais promovidas pelo governo de Franco, ressaltando a importância de manter a liberdade de expressão diante de um período de ditadura.

O autor Miguel Cabañas Bravo, pesquisador do Conselho Nacional de Investigación Español, no departamento de História da Arte e Patrimônio, revela a manifestação dos artistas mexicanos contra essa Bienal:

Assim que um numeroso grupo de artistas mexicanos, presididos por Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Chávez Morado, Leopoldo Méndez e outros, enviavam um manifesto à imprensa no qual declaravam a sua rejeição ao concurso do seguinte modo: O regime fascista e guerreiro de Francisco Franco e seu chamado Instituto de Cultura Hispânica, que é um organismo destinado à difusão de ideias do fascismo e da corrupção dos artistas e intelectuais, prepara para o dia 12 de outubro a inauguração em Madrid de uma chamada exposição Hispanoamericana de Arte. Nossa responsabilidade de artistas e mexicanos nos obriga a salientar que a pretendida Exposição Hispanoamericana de Arte é uma manobra grosseira que o Franquismo realiza com a finalidade de ocultar a verdadeira situação da Espanha [...] Os artistas mexicanos e de toda a América Latina repudiamos a referida exposição porque qualquer outra coisa equivaleria a colaborar com um regime sangrento que assassina e persegue os verdadeiros valores culturais do povo espanhol [...] México, D.F. 3 de outubro de 1951. (BRAVO, Cabañas Miguel, *Artistas contra Franco*, 1996, p. 43)⁴¹

⁴¹ Texto original: *Así que un numeroso grupo de artistas mexicanos, encabezados por Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Chávez Morado, Leopoldo Méndez y otros, enviaban un manifesto a la prensa donde hacían constar su repulsa hacia el certamen del siguiente modo: El régimen fascista y guerrero de Francisco Franco y su llamado Instituto de Cultura Hispánica, que es un organismo destinado a la difusión de las ideas del fascismo y a la corrupción de los artistas e intelectuales, preparan para el día 12 de octubre la inauguración en Madrid de una llamada exposición Hispanoamericana de Arte. Nuestra responsabilidad de artistas y mexicanos nos obliga a señalar que la pretendida Exposición Hispanoamericana de Arte es una burda maniobra que el Franquismo realiza con el fin de ocultar la verdadera situación de España [...] Los artistas mexicanos y de toda a América Latina repudiamos la*

Em 18 de março de 1952, os artistas mexicanos e espanhóis residentes no México, bem como artistas latino-americanos promoveram uma exposição chamada de Manifesto da Fraternidade, que teve como objetivo unir artistas principalmente dos dois países, México e Espanha, na luta pela liberdade de expressão da arte, ressaltando a não adesão à Bienal promovida pelo governo de Franco. Segundo a reportagem “*Fraternidade Artística Hispano-Mexicana*”, a exposição foi planejada da seguinte forma:

Para ressaltar esta exposição, que tinha um perceptível fim político, seus organizadores anunciaram a adesão de numerosos pintores da América Latina tais como Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Candido Portinari, Di Cavalcanti e muitos outros. Evidentemente, nenhum daqueles pintores – nem os familiares de Orozco aderiram à farsa projetada, e inclusive artistas desligados da vida política como Rufino Tamayo desmentiram publicamente de haver mandado sua adesão a tal ato [...] Em resposta às manobras “culturais” de Franco, o renomado espanhol Pablo Picasso escreveu uma carta a todos os pintores do mundo, incitando a rejeitar o convite que Franco havia feito [...] ⁴² (*El Nacional, Fraternidad Artística Hispano - Mexicana*, 18 de março de 1952, p.1, tradução nossa)

O artista José Clemente Orozco havia falecido nesse período, porém a família do artista não autorizou a participação de suas obras na Bienal de Franco.

A maior parte dos pintores representativos do México e da Espanha conseguiu se unir, planejar a exposição deste acontecimento artístico. Entretanto, após a contestação dos artistas o governo da Espanha não conseguiu atingir o seu objetivo de unir renomados artistas, como havia sido planejado. Por outro lado, os artistas mexicanos, sem esforços, conseguiram juntar artistas de diferentes nacionalidades com o mesmo propósito, ao realizarem a exposição *Fraternidad Artística Hispano-Mexicana*, conforme o jornal *El Nacional*: “Essa exposição, inaugurada há dias, está aberta ao público no antigo Pavilhão da Flor do *Bosque Chapultepec* [...] No total participam 28 pintores espanhóis e 68 pintores mexicanos com um conjunto de 284

referida exposición porque otra cosa equivaldría a colaborar con un régimen sangriento que asesina y persigue a los verdaderos valores culturales del pueblo español [...] México, D.F., 3 de octubre de 1951. (BRAVO, Cabañas Miguel, *Artistas contra Franco*, 1996, p. 43).

⁴² Texto original: Para dar relieve a esta exposición, que tenía un marcado fin político, sus organizadores anunciaron la adhesión de numerosos pintores de América Latina, tales como Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Candido Portinari, Di Cavalcanti y muchos otros. Por supuesto, ninguno de aquellos pintores – ni los familiares de Orozco se adherieron a proyectada farsa, e incluso artistas desligados de la vida política, como Rufino Tamayo desmintieron públicamente haber mandado su adhesión a tal acto. [...] En respuesta a las manobras “culturales” de Franco, el gran español Pablo Picasso escribió una carta a todos los pintores del mundo, incitándoles a rechazar la invitación que les había hecho [...] (*El Nacional, Fraternidad Artística Hispano – Mexicana*, 18 de marzo de 1952, p.1).

obras, entre quadros, desenhos e gravuras.”⁴³(*El Nacional, Fraternidad Artística Hispano – Mexicana*, 18 de março de 1952, p.3, tradução nossa). Foi a primeira manifestação de fraternidade artística entre os artistas realizada na Cidade do México, os organizadores do evento, segundo a reportagem, acreditavam ser um ponto de partida para outras importantes atividades relacionadas com esse contexto.

As tratativas das Bienais também foram um modo de aproximar os dois países, Brasil e México, assim como a cultura, a amizade entre os artistas e os contextos políticos. No decorrer da pesquisa foram encontradas cartas sobre as Bienais de São Paulo no *Arquivo Wanda Svevo* em São Paulo, e na *Sala de Arte Público Siqueiros*, Cidade do México.

Emiliano Di Cavalcanti concede uma entrevista para o jornal *Imprensa Popular*, RJ, sobre as Bienais. Na reportagem intitulada, *Di Cavalcanti condena a Bienal promovida pelo governo de Franco*, o artista brasileiro não está de acordo com a realização dessa exposição:

Estou, naturalmente contra essa exposição que o regime de Franco pretende novamente organizar. E como já aconteceu com Bienais Franquistas anteriores, também a esta não comparecerei. Penso que agora com mais razão do que nunca, os artistas latino-americanos devem repelir toda a sugestão que venha da tirania Franquista e, mais ainda, quando, como neste caso, chegue envolta em suspeita roupagem de atividade supostamente cultural. (“Di Cavalcanti condena a Bienal promovida pelo governo de Franco”, *Imprensa Popular*, RJ, 14 de setembro de 1955, p.4)

A maior parte dos artistas latino-americanos, por exemplo, os artistas brasileiros, mexicanos, uruguaios, argentinos, entre outros, uniram forças contra as Bienais promovidas pelo governo de Franco. A não aceitação da Bienal entre os artistas era com objetivo de defender a liberdade de expressão, a cultura e a arte, perante um momento de ditadura e repressão estabelecido na Espanha. A sugestão que Di Cavalcanti apresenta é de realizar um outro tipo de exposição como resposta de oposição à Bienal Franquista:

A meu juízo, o que podemos e devemos fazer é constituir uma Comissão Patrocinadora de uma verdadeira exposição de Artes Plásticas, a que concorram, em reposta a III Bienal Franquista, todos os artistas dignos que residem no continente americano. Eu me ofereço para integrar essa Comissão. E espero me dirigir a pintores como Siqueiros e Rivera, no México,

⁴³ Texto original: *Esa exposición inaugurada hace días, está abierta al público en el antiguo Pabellón de la Flor del Bosque Chapultepec [...] En total participan 28 pintores españoles y 68 pintores mexicanos con un conjunto de 284 obras entre cuadros, dibujos y grabados.* ⁴³(*El Nacional, Fraternidad Artística Hispano – Mexicana*, 18 de marzo de 1952, p.3)

assim como a outros importantes pintores que ali vivem, para faze-los partilhar dessa ideia. O mesmo farei, pessoalmente, no meu regresso ao Brasil, junto a artistas como Portinari e Clovis Graciano. Escreverei aos argentinos. E aproveito essa oportunidade para fazer um apelo aos artistas uruguaiois [...] a que apoiem esta iniciativa. (“Di Cavalcanti condena a Bienal promovida pelo governo de Franco”, *Imprensa Popular*, RJ, 14 de setembro de 1955, p.4)

Di Cavalcanti apresenta na sua fala os artistas brasileiros e mexicanos, bem como de outras nacionalidades que poderiam ajudar a organizar essa exposição.

No México, em 1951, o artista mexicano e militante político David Alfaro Siqueiros enviou cartas a Assis Chateaubriand (fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo), solicitando informações sobre a realização de um possível mural para o jornal *Diário dos Associados*, o que não aconteceu. As negociações de ambas as partes iniciaram em 16 de fevereiro de 1951. Outros assuntos encontrados nas cartas são as obras dos artistas José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo e Siqueiros, as quais seriam expostas na 1ª Bienal de São Paulo em outubro a dezembro de 1951. Siqueiros tenta solucionar os empréstimos das obras mediante um acordo com o Dr. Alvar Carrillo Gil (pediatra, pintor e colecionador de arte), que, juntamente com a sua esposa Carmen Tejero, iniciou uma coleção de desenhos, gravuras, pinturas, dos artistas mexicanos da primeira metade do século XX, incluindo Rivera, Orozco e Siqueiros.

No ano de 1953, os contatos entre Emiliano Di Cavalcanti e Siqueiros referentes à 2ª Bienal de São Paulo foram frequentes. Emiliano Di Cavalcanti convida Siqueiros e Angelica (esposa do artista mexicano) para viajarem até a cidade de São Paulo, Brasil, a fim de estarem presentes na Bienal. Di Cavalcanti também escreve na carta: “Ontem ainda falei com Oscar Niemeyer para que seja dado um mural para você no IV Centenário de São Paulo. Procure em meu nome o embaixador do Brasil D. Guimarães. Ele é muito meu amigo e fará tudo por você. Grande *saludos* a todos amigos” (Carta do artista Emiliano Di Cavalcanti a Siqueiros, Bienal de São Paulo, 25 de fevereiro de 1953, fonte: *Sala de Arte Público Siqueiros*, p. 8). No arquivo da *Sala de Arte Público Siqueiros* também foram encontradas cartas de Francisco Matarazzo Sobrinho sobre tratativas de Bienais e exposições das obras dos artistas mexicanos. Na Cidade do México, na *Hemeroteca Nacional de México*, foram encontrados jornais que relatam a participação de Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti com obras nas Bienais Mexicanas, nas exposições realizadas na capital do México, nos leilões e, por vezes, como jurados nos salões de arte.

As reportagens referentes a Candido Portinari eram escritas pelos jornalistas mexicanos com muitos elogios no que diz respeito às suas pinturas, aos murais e às temáticas que ressaltavam a função social da arte. Em algumas reportagens foi possível encontrar comparações dos principais muralistas mexicanos com Candido Portinari, devido à sua trajetória artística e reconhecimento do seu trabalho em outros países.

No final da década de 50, período de repressão do *Partido Comunista do Brasil*, Candido Portinari e seus amigos, que iriam participar da *Primera Bienal Interamericana de México*, tiveram dificuldades para sair do Brasil e viajar até México. Na imprensa brasileira foi divulgado como empecilho, no primeiro momento, que a esposa de Portinari estava doente. Essa notícia também foi divulgada nos jornais do México, como, por exemplo, no *El Nacional*, duas reportagens apresentaram esse assunto. A primeira delas, intitulada “*Por que razão Portinari não virá ao México*” (*El Nacional*, 30 de maio de 1958, p.2, tradução nossa), relata: “O pintor brasileiro Candido Portinari declarou que não podia assistir a Bienal Artística do México por causa do mau estado de saúde da sua esposa”⁴⁴ (tradução nossa). A reportagem do mesmo jornal, intitulada “*Cancelou o pintor Portinari sua visita ao México*” (tradução nossa), redigida no dia 7 de julho de 1958, relata mais informações para além da enfermidade de sua esposa. Segundo o *El Nacional*:

[...] iria expor 40 de suas melhores obras, em uma sala acondicionada especialmente para ele, nesta magna exposição de arte pictórica da América, mas, devido a trâmites da aduana do próprio Brasil, não chegaram ao nosso país os quadros do famoso pintor brasileiro. (*El Nacional*, *Canceló el pintor Portinari su visita a México*, 7 de julho de 1958, págs. 5 e 6, tradução nossa)⁴⁵

No final das tratativas, as obras de Portinari chegam ao México, e o embaixador brasileiro inaugura as obras do artista na Bienal Mexicana sem a presença tão esperada pelos mexicanos de Candido Portinari.

Em 1960, as repressões no México também ganham força e repercussão, David Alfaro Siqueiros mais uma vez é preso pelo governo mexicano. No Brasil essa notícia é amplamente divulgada nos jornais e entre os intelectuais brasileiros. Cartas de Angelica, esposa do artista, chegam a Candido Portinari, com intuito de pedir ajuda

⁴⁴ Texto original: *El pintor brasileño Candido Portinari declaró que no podía asistir a la Bienal Artística de México por causa del mal estado de salud de su esposa. (El Nacional, 30 de mayo de 1958, p.2).*

⁴⁵ Texto original: *[...] iba a exponer 40 de sus mejores obras, en una sala acondicionada especialmente para ello, en esta magna exposición del arte pictórico de América, pero debido a trámites aduanales del propio Brasil, no han llegado a nuestro país los cuadros del famoso pintor brasileño. (El Nacional, Canceló el pintor Portinari su visita a México, 7 de julio de 1958, págs. 5 e 6).*

no processo de libertação do seu esposo. As cartas de Angelica para Portinari⁴⁶ são encontradas no Projeto Portinari, RJ, assim como na *Sala de Arte Público Siqueiros*, Cidade do México. Em 22 de agosto de 1960⁴⁷, Angelica informa Portinari que Siqueiros estava preso na Cidade do México. O endereço da casa de Siqueiros divulgado na carta corresponde, após a morte do artista, à doação dessa casa para o governo mexicano, ao museu e arquivo denominado, atualmente, *Sala de Arte Público Siqueiros*. A segunda carta redigida por Angelica, em 5 de setembro de 1960, pede a Portinari que interceda na prisão de Siqueiros, por meio do envio de telegramas ao presidente do México, e que divulgue para outros intelectuais brasileiros essa situação. A prisão de Siqueiros interrompe o mural “*Del Porfirismo a la Revolución*”, localizado atualmente no *Museo de Historia Castillo Chapultepec*, Cidade do México.

O jornal *Última Hora*, SP, no dia 15 de agosto de 1960, informa que Pablo Picasso enviou um telegrama para o Presidente do México, Adolfo Lopez Mateo com a finalidade da libertação de Siqueiros. No dia 7 de setembro de 1960, Portinari escreve um telegrama⁴⁸ para o Presidente Adolfo López Mateos pedindo encarecidamente a libertação de Siqueiros, o mais breve possível. Um ano depois, no dia 10 de dezembro de 1961, foi realizada uma conferência na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo, pró-libertação de Siqueiros, que havia sido preso por motivos de opinião política. O convite para a conferência foi elaborado pelos alunos da Faculdade de Arquitetura da Mackenzie, SP e da Faculdade de Arquitetura da FAAP, SP. Participaram dessa conferencia Sérgio Millet (SP, 1898-1966, escritor, crítico de arte, sociólogo, professor, tradutor, pintor), Di Cavalcanti (RJ, 1897-1976, pintor, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo), Caio Prado Junior (SP, 1907 - 1990, político e historiador brasileiro, que fundou a Editora Brasiliense, 1943, com o amigo Monteiro Lobato). Também foi eleito Deputado Estadual pelo PCB (1947). Jornais do Brasil e de muitas partes do mundo divulgaram as prisões do artista mexicano com objetivo de pedir auxílio dos artistas e intelectuais de diferentes países.

No mesmo ano de 1960, as reportagens e inter-relações entre os artistas brasileiros e mexicanos continuam acontecendo. No dia 22 de janeiro de 1960, o Presidente mexicano Adolfo López Mateos visita a cidade do Rio de Janeiro no Brasil,

⁴⁶ Ver Anexos XV e XVII.

⁴⁷ A carta corresponde ao Anexo XV.

⁴⁸ O telegrama corresponde ao Anexo XVI.

acompanhado do Presidente brasileiro Juscelino Kubitschek (foi presidente do Brasil entre 1956 a 1961), a reportagem é do jornal *El Nacional*. Em 9 de outubro do mesmo ano, o jornal *El Porvenir*, na reportagem “*Intelectuais pedem a libertação de Siqueiros*” (tradução nossa), apresenta o apelo de Angelica, esposa do artista mexicano, e coloca que haviam sido publicados nos jornais os nomes de homens famosos de dezesseis países que assinaram petições para que fosse garantida a liberdade do artista. Os países apresentados na reportagem são: Itália, Alemanha, Venezuela, Chile, Porto Rico, Checoslováquia, Cuba, Peru, Brasil, China Comunista, Argentina, Equador, Portugal, Estados Unidos e Uruguai, além do México.

Em 13 de março de 1962, é publicada uma reportagem no jornal *Última Hora*, SP, escrita pelo artista Emiliano Di Cavalcanti sobre a condenação da prisão de Siqueiros, no México. O artista brasileiro faz um pedido para a libertação do seu amigo. (*Última Hora, Siqueiros continua livre*, 13 de março de 1962, p. 6. Fonte: *Sala de Arte Público Siqueiros*).

No fim da década de 60, são divulgadas reportagens nos jornais mexicanos sobre a não participação dos artistas mexicanos na 10ª Bienal de São Paulo no ano de 1969, devido ao período de repressão no Brasil. O jornal *El Porvenir* divulga a reportagem “*Boicot de Mexicanos na Bienal de São Paulo*” em 16 de julho de 1969, p. 14, (tradução nossa). Outro jornal mexicano, *Sucesos para todos*, apresenta a reportagem “*A rebelião dos pintores – A comédia da Bienal de São Paulo*”, no dia 23 de agosto de 1969, p. 23 (tradução nossa). No mesmo dia e ano, o jornal *El Porvenir* reforça esse tema, ao publicar “*Artistas de 5 países decidem boicotar a Bienal de S. Paulo*”, p. 3 (tradução nossa); entre os países divulgados na reportagem estão França, Holanda, Espanha, Suécia e União Soviética, como símbolo de repúdio ao regime do país. Por sua vez, David Alfaro Siqueiros, em 1969, escreve uma carta contra a Bienal: “Os artistas mexicanos em consciente gesto de adesão aos intelectuais e povo brasileiro se negaram a concorrer na Bienal de São Paulo em 1969, frente à ditadura ‘efêmera’ do Brasil. David Alfaro Siqueiros.”⁴⁹ (Carta encontrada na *Sala de Arte Público Siqueiros*, Cidade do México, México, tradução nossa).

⁴⁹ Texto original: *Los artistas mexicanos en consciente gesto de adhesión a los intelectuales y pueblo brasileño se negaron a concurrir a la Bienal de San Paulo en 1969, frente a la dictadura “efimera” de Brasil. David Alfaro Siqueiros.*

Diante das inter-relações dos artistas brasileiros e mexicanos, é possível compreender a comunicação mantida entre eles, por meio de cartas, telegramas, embaixadores de seus países, com intuito de estabelecer uma relação de amizade, confiança e apoio diante das repressões dos governos ditatoriais ou algum empecilho político.

Considerações finais

Durante a construção da pesquisa, no primeiro capítulo foram abordadas as pinturas murais de Candido Portinari como ponto de partida para o estudo dos murais a partir da década de 30 no Brasil, ainda a importância do mural para o artista e as tratativas relacionadas com os temas e contratos dos murais realizados para o Ministério da Educação e Saúde.

No segundo capítulo, foram apresentadas informações sobre a trajetória de Clovis Graciano, seus trabalhos plásticos (desenhos, aquarelas, gravuras, pinturas, ilustrações, cenários, figurinos), os prêmios que Graciano recebeu, depoimentos de amigos e familiares do artista.

O terceiro capítulo, corresponde aos estudos de caso dos murais de Clovis Graciano. Primeiramente, analisamos o mural dos artistas Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti (localizado no Pavilhão de Autoridades do Aeroporto de Congonhas, 1953); o mural de Clovis Graciano situado na FAAP (*O Armistício de Iperoig*, 1962) e os murais realizados na Avenida Ruben Berta (conjunto de quatro murais intitulados: *Subida da serra, Bandeiras e Monções, Desenvolvimento agrícola e industrial, São Paulo de hoje*, 1969).

A análise dos murais estudados teve como base os contratos, projetos, imagens dos murais, reportagens de revistas, jornais, entrevistas realizadas pelo artista em vida e fotografias feitas pela autora, visando responder as questões de pesquisa da tese.

Após apresentar os principais pontos da arte mural brasileira, bem como da busca de documentos referentes ao artista Clovis Graciano, à sua trajetória artística e à valorização dos seus murais, foi possível recuperar parte dessa documentação, complementar informações relacionadas com a sua carreira, comparar dados (títulos, datas, projetos dos murais), contribuindo com a construção da História da Arte Brasileira.

No quarto capítulo foi relatado sobre os contatos e relações de amizade mantidas entre os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros. Nos arquivos pesquisados foram encontrados telegramas, cartas, convite de congresso, reportagens sobre as Bienais, exposições e leilões, depoimentos dos artistas, os quais percebemos a importância da amizade e apoio entre eles.

Além disso, a partir dos materiais encontrados no Projeto Portinari, RJ, assim como nos arquivos da cidade de São Paulo (cartas, telegramas, reportagens dos principais artistas que realizaram murais no Brasil e dos muralistas mexicanos), juntamente com a documentação encontrada no período do doutorado sanduíche realizado na Cidade do México, ficam evidentes as relações de amizade, parceria e respeito entre eles, principalmente, no auxílio mútuo nos períodos de repressão política, bem como na luta por uma arte com função crítica e social em ambos países.

Ao considerar as hipóteses estabelecidas na tese, a primeira delas pode ser comprovada por meio das análises feitas dos documentos sobre os murais dos artistas brasileiros estudados na pesquisa.

A partir dos documentos apresentados ao longo dos capítulos, podemos perceber que o governo ressalta a importância de patrocinar os murais como uma função decorativa, que embeleza a cidade, as avenidas da capital paulista, os *halls* e fachadas das edificações.

No entanto, pelas sugestões dos temas e das referências que os artistas brasileiros deveriam seguir, considero que o governo tinha um propósito maior em patrocinar as pinturas murais, apresentando questões políticas como a representação dos Bandeirantes, o desenvolvimento econômico e social do Brasil, a valorização da cultura, escolhendo a maneira que essas questões deveriam ser apresentadas para as autoridades e a população em geral.

Dessa forma, os murais estudados na tese apresentam o caráter educativo, propagandístico e crítico, embora muitas vezes nas reportagens de jornais, seja evidenciado o caráter decorativo.

Como foi dito anteriormente, no México, a partir de 1910, a pintura mural foi utilizada com propósito político, visando ressaltar a ideologia de um governo, principalmente, durante a Revolução Mexicana.

Porém, em alguns casos, nem sempre os artistas mexicanos seguiram à risca o desejo do governo sobre os temas e as composições que deveriam ser feitas. Nesse contexto, penso que a pintura mural também foi usada como uma forma de criticar o governo e não somente apoiá-lo.

A segunda hipótese da pesquisa propõe que os muralistas mexicanos, de alguma forma, foram uma referência para os artistas brasileiros. Após aprofundar a pesquisa concordo parcialmente com essa afirmação. Primeiramente, acredito que cada artista brasileiro possui uma trajetória singular, bem como os muralistas

mexicanos. Assim, cada artista, suas obras e trajetória é um caso específico a ser estudado.

Ao analisar os documentos, sobretudo as documentações inseridas no capítulo 4, foi possível constatar algumas semelhanças entre as temáticas de representação dos murais feitos pelos artistas brasileiros e mexicanos citados na pesquisa, tais como: a temática dos ciclos econômicos, abordagem dos problemas sociais, história da colonização, personagens históricos, temas culturais como o folclore, dentre outras. Outros pontos em comum foram a participação dos principais artistas muralistas no Partido Comunista, a busca pela identidade nacional, o ideal em realizar uma arte mais acessível para a população e o apoio do governo na realização dos murais.

Desse modo, é importante esclarecer que os artistas brasileiros estudados nessa pesquisa, deixaram menos explícito na realização dos murais a crítica social contra o governo. Diferente dos muralistas mexicanos, que evidenciaram nos seus murais por meio da representação e composição da pintura, bem como o uso das caricaturas, a crítica contra as medidas adotadas pelo governo do seu país.

Com base no que foi apresentado, ao considerar os trabalhos plásticos de Clovis Graciano principalmente os murais, penso que não seja perceptível a referência do movimento muralista mexicano nas suas obras. As escolhas das temáticas históricas, sociais, o ideal do mural ser uma arte democrática, ou seja, uma arte que fosse acessível a diferentes classes sociais, são questões comuns entre os artistas brasileiros e mexicanos estudados na tese. Todavia, os muralistas mexicanos apresentados nessa pesquisa, evidenciam o caráter crítico e propagandístico do mural, diferente dos artistas brasileiros.

Enfim, ao longo da construção da tese foram divulgados documentos não utilizados em outros estudos, bem como a organização de informações dispersas em diferentes locais. Esses documentos complementam informações e apresentam novas questões sobre os murais estudados, assim como sobre o artista Clovis Graciano.

Diante disso, a tese tem o sentido de recuperar a história e a memória dos murais realizados pelo artista Clovis Graciano e unir as informações dos arquivos públicos e privados da cidade de São Paulo, do Projeto Portinari, Rio de Janeiro e dos arquivos da Cidade do México, apresentando as inter-relações entre os artistas brasileiros e mexicanos citados ao longo do texto.

Nesse sentido, acredito que essa pesquisa documental poderá contribuir e ser usada como fonte de consulta em estudos futuros. A partir do uso desses documentos inseridos na tese, penso que seja possível estabelecer essa pesquisa como base para outras investigações, abordando novas questões, objetivos, referências, pontos de vista, metodologias e reflexões sobre esses murais e artistas.

Referências Bibliográficas

Anotações do artista Clovis Graciano para possivelmente uma entrevista, cedidas pela organizadora do Projeto Clovis Graciano - São Paulo, Maria Helena Prudêncio, sem data.

Anotações realizadas por Clovis Graciano sobre o curso de mural na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), SP, 5 de abril de 1962, págs. 1 e 2.

Cartão Postal de Final do Ano da empresa Willys – Overland do Brasil S.A. Mural “Os bandeirantes” na fachada da empresa em São Bernardo do Campo, outubro de 1959.

Cartas e telegramas

Carta de um abaixo assinado, realizado pelos alunos de Candido Portinari, que repudiaram o fechamento da Universidade do Distrito Federal, 1939. Fonte: Projeto Portinari.

Carta de Gustavo Capanema para o Presidente Getúlio Vargas. A carta relata que Capanema levou o pedido de Portinari para a criação da disciplina “Pintura Mural” na EBA para o Presidente Getúlio Vargas, 27 setembro de 1939. Fonte: Projeto Portinari.

Carta de Portinari ao Ministro Gustavo Capanema, sem dia, setembro de 1941. Fonte: Projeto Portinari.

Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, 7 de dezembro de 1942. Fonte: Projeto Portinari.

Carta do Ministro Gustavo Capanema para Candido Portinari, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1942. Fonte: Projeto Portinari.

Carta do Ministro Gustavo Capanema para Portinari, no dia 16 de outubro de 1945. Fonte: Projeto Portinari.

Carta de Diego Rivera a Portinari, 1 de agosto de 1949. Fonte: Projeto Portinari.

Convite do coquetel do Congresso Continental Americano pela Paz, 27 de setembro de 1949. Fonte: Projeto Portinari.

Carta de David Alfaro Siqueiros a Assis Chateaubriand, 16 de fevereiro de 1951. Fonte: Sala de Arte Público Siqueiros, Cidade do México, México.

Carta de David Alfaro Siqueiros a Assis Chateaubriand, 14 agosto de 1951. Fonte: Sala de Arte Público Siqueiros, Cidade do México, México.

Carta de David Alfaro Siqueiros a Francisco Matarazzo Sobrinho, 11 de setembro agosto de 1951. Fonte: Sala de Arte Público Siqueiros, Cidade do México, México.

Carta da Cidade Universitária, UNAM, solicitando que Clovis Graciano atualizasse seus dados, 16 de outubro de 1951. Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, cedida pela curadora Maria Helena Prudêncio.

Telegrama do artista Di Cavalcanti a Siqueiros, referente a Bienal Brasileira, 23 de julho de 1953. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, SP.

Carta de Emiliano Di Cavalcanti a Siqueiros, 25 de fevereiro de 1953. Fonte: Sala de Arte Público Siqueiros, Cidade do México, México.

Carta de Portinari a Siqueiros, abril de 1954, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: Projeto Portinari.

Carta de Siqueiros a Portinari, Arte Público, Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general, Querétaro, 150, México D.F, Telefono: 14-15-74, sem data. Fonte: Projeto Portinari, RJ. Obs: O endereço da carta corresponde a casa que Siqueiros viveu entre 1951 a 1960. Essa casa foi visitada por mim no mês de junho de 2023.

Carta da esposa de Siqueiros, Angelica, para Candido Portinari, 22 de agosto de 1960, Fonte: Projeto Portinari.

Segunda carta de Angelica esposa de Siqueiros para Candido Portinari, 5 de setembro de 1960. Fonte: Projeto Portinari.

Telegrama de Portinari ao Presidente Adolfo López Mateos, 7 de setembro de 1960. Fonte: Projeto Portinari. 7 de setembro de 1960.

Convite da Conferência com a finalidade de libertar Siqueiros, realizada na cidade de São Paulo, na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, 10 de dezembro de 1961, sem página.

Carta – contrato ao Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo, Acervo do Projeto Clovis Graciano – São Paulo, cedida pela organizadora do Projeto Clovis Graciano - São Paulo, Maria Helena Prudêncio, 19 de junho de 1968.

Livros, artigos e revistas

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997.

AFFRON, Matthew. *Pinta la revolución, Arte Moderno Mexicano, 1910-1950, Tomo I. El Arte Moderno y México, 1910-1950*. Impresora y Encuadernadora Progreso S.A, Ciudad de México, págs. 13 a 17, 2022.

AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. *À Sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo, Studio Nobel, 2003.

_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. Artigos e ensaios (1961 – 1981). 2 ed. São Paul: Editora 34, 2013.

_____. *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do MAC*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985.

_____. *Textos do Trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006. *Textos do Trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDA, Enrique X. Alanis. *Historia de la arquitectura mexicana*. Barcelona, Editorial Gutsavo Gili, SL, Barcelona, 2006.

ANDRADE, Mario de; LEITE, José Roberto Teixeira. *Clovis Graciano*. São Paulo, Editores Marcos Antonio Marcondes e Mario Fittipaldi, 1975.

ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. *Catlogação de painéis e murais na cidade de São Paulo. Espaços públicos e semi-públicos*, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Monografia desenvolvida sob orientação de Maria Cecília França Lourenço, 1989.

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (organizadoras). *Arquitetura Moderna Brasileira*, Londres, Phaidon Press Limited, 2004.

ANZURES, Miguel Salas, ROJO, Vicente. *Artes de México*. Revista Libro Número 1, cuarta edición, Unisource, S.A. de C.V. y Encuadernadora Mexicana, S.A. de C.V., 2001.

ARAÚJO, Olívio Tavares (org.). *Novos Horizontes, Pintura mural nas cidades brasileiras*. Rio de Janeiro, Banco Nacional, 1985.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clío: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. *A Revolução Mexicana*, 1ª ed, São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Imagem insurreta – circulação de imagem Cultura Visual no Brasil e México*. Anais do II Encontro Nacional de Estudos da imagem, Londrina - Paraná, 12, 13 e 14 de maio de 2009.

_____. *Um olhar circular: diálogos americanos de David Alfaro Siqueiros*. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC, Vitória, 2008.

BARBOSA, Luciana Coelho. *Muralismo e identidades: representações Pré-hispânicas em David Alfaro Siqueiros*. I Seminário de Pesquisa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás e Universidade Católica de Goiás, 2008.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (org). *Sobre a arte brasileira: da Pré-História aos anos 1960*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2014.

BATISTA, Marta Rossetti. *A escultora Adriana Janacópulos*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 30, 1989.

BEIGUELMAN, Giselle. *No ar 60 anos do Aeroporto de Congonhas*. São Paulo, Ribenboim Design para a Infraero Aeroporto de Congonhas/São Paulo. Gráfica Melhoramentos, 1996.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial UNESP, 1990.

BORDON, Gioconda. *O reviver das Musas, o mural de Di Cavalcanti do Teatro Cultura Artística*. São Paulo, Via das Artes, 2011.

BOULOS, Alfredo Júnior. *Bandeirantes e Índios em São Paulo de Piratininga*, São Paulo, FTD, 1999.

BARQUERA, Rebeca. *UNAM: 100 años de Muralismo*. In *La búsqueda del muralismo perdido, entrevista con Rebeca Barquera*, págs. 62 e 63. Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5284 (28 de marzo de 2022), págs.: 6 y 7. Dirección General de Comunicación Social y el Instituto de Investigaciones Estéticas, Cidade do México, 2023.

BRASIL, Volkswagen do. *Artistas do Muralismo Brasileiro*. São Paulo, Raízes Artes Gráficas, 1988.

BRAVO, Cabañas Miguel. *Artistas contra Franco, México, Editorial y Litografía Regina de Los Angeles, S.A. Universidad Nacional Autónoma de México, IIEE*, 1996.

BREMER, Juan José; URRUTIA, Oscar; GAMBOA, Fernando; OLMEDO, Dolores (organizadores). *Exposicion Nacional de Homenaje a Diego Rivera con motivo del XX aniversario de su fallecimiento*. México, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Diciembre de 1977, Febrero de 1978.

BULHÕES, Maria Amélia, KERN, Maria Lúcia Bastos. *Artes Plásticas na América Latina Contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1994.

CALLADO, Antonio; ZANINI, Walter; PIRES, José Cardoso; ANDRADE, Carlos Drummond; LURAGHI, Eugenio. *Candido Portinari: O lavrador de Quadros*. Rio de Janeiro, Projeto Portinari, RR Donnelley América Latina, 2003.

CAMARGO, Ralph (org.). *Portinari Desenhista*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1977.

CAMPOFIORITO, Quirino. *In Depoimentos do Projeto Portinari*. Rio de Janeiro, Projeto Portinari, 1982.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura*. São Paulo, Revista de História 153, p. 251-282, 2º edição, 2005.

CARDOSO, Rafael. *Ambivalências políticas de um perfeito modernista: Di Cavalcanti e a arte social*. In *No subúrbio da modernidade – Di Cavalcanti 120 anos*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Exposição realizada de 2 de setembro de 2017 a 18 de janeiro de 2018.

CATTANI, Iceia Borsa. *Arte moderna no Brasil*. Belo Horizonte, C/Arte, 2011.

CAVALCANTI, Elisabeth Di; MATTAR, Denise. *Di Cavalcanti conquistador de lirismos*. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2016.

_____. *Di Cavalcanti um perfeito carioca*. Rio de Janeiro, Exposição Caixa Cultural, 20 de julho a 17 de setembro de 2006.

CAVALCANTI, Emiliano Di. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1964.

CAVALCANTI, Emiliano Di. *Viagem da minha vida I - O testamento da alvorada*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1955.

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX*. São Paulo, Alameda, 2012.

_____. *Arte Internacional Brasileira*. 1ª. ed. São Paulo: Lemos – Editorial, 1999.

CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana*. México: Era, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo, Editora 34, 2013.

EDER, Rita. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México, Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), Calz. San Lorenzo, 2001.

EDER, Rita; MELLO, Renato González. *UNAM: 100 anos de Muralismo. In La pintura mural y la política, págs.34 a 36.* Dirección General de Comunicación Social y el Instituto de Investigaciones Estéticas, Cidade do México, 2023.

EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. *A pintura monumental moderna e a plástica do futuro: repercussões das palestras de David Siqueiros no ambiente artístico e intelectual brasileiro.* Anais do 2º encontro internacional História & Parcerias, 6º Seminário Fluminense de Pós-Graduandos em História /5ª Jornada do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, 21 a 25 de outubro de 2019, Rio de Janeiro – RJ.

FABRIS, Annateresa. *Arte & Política.* Belo Horizonte, C/Arte, 1998.

_____. *Candido Portinari.* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Fragmentos Urbanos, Representações Culturais.* São Paulo, Studio Nobel, 2000.

_____. *Modernidade e Modernismo no Brasil.* Campinas, São Paulo; Mercado de Letras, 1994.

_____; ZANINI, Walter. *Portinari, pintor social.* Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977, Dissertação de mestrado, f. 193-194, 197-198.

_____. *Portinari, Pintor Social.* São Paulo; Perspectiva, 1990.

FAY, Claudia Musa. *Congonhas, entre a terra e o céu de São Paulo.* Porto Alegre, RS, Editora Fi, 2018.

FARIAS, Agnaldo (org.); Bayeux, Glória. *Bienal 50 anos, 1951 – 2001.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FÁVERO, Maria de Lourdes Albuquerque. *Anísio Teixeira e a Universidade do Distrito Federal*”. Revista Brasileira de História da Educação, nº 17, maio/agosto, Rio de Janeiro, 2008.

FRANÇA, Martha San Juan. *Di e Graciano pedem Cuidados.* In Revista Arte Hoje, s.d, Projeto Clovis Graciano, Acervo Maria Helena Prudêncio.

FILHO, Eduardo Navarro Niero (coord.). *Projeto de restauro: painéis e mural do IV Centenário de São Paulo.* Vários autores, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2019.

FILHO, Nestor Goulart Reis. *São Paulo e outras cidades - Produção Social e Degradação dos Espaços Urbanos.* São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC Ltda, 1994.

FOLGARAIT, Leonard. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico – Orozco, Rivera, Siqueiros, 1920-1940.* Cambridge University Press, Nova Iorque, 1998.

FREITAS, Aline Hübner. *Os murais do artista Clóvis Graciano na avenida Ruben Berta: as intenções políticas e artísticas na representação da história de São Paulo*. GEAP-BR, Arte Pública, 2020, p.97. Link de acesso: <<https://geapbr.wordpress.com/publicacoes/>>

FREITAS, Aline Hübner. Artigo não publicado referente ao mural do Pavilhão de Autoridades, realizado pelos artistas Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti em 1953. *Encontro de Artes Visuais da UNICAMP*, Mesa 4, *Reflexões sobre a arte em circuito*. Apresentação do trabalho por meio do vídeo do Youtube, 22 de setembro de 2021, p.10. Link:<https://sites.google.com/dac.unicamp.br/eav/anaais/anaais-i-eav_> link do vídeo no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kautlppi0Rs>>

FREITAS, Patrícia Martins Santos. *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. Tese de Doutorado orientada pelo Prof. Dr. Jorge Coli, Campinas, UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

_____. *O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940)*. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Dossiê: Patrimônio Industrial, Campinas, nº3, UNICAMP, 2011.

GUIMARÃES, Heris. *In Depoimentos do Projeto Portinari*, Rio de Janeiro, 1983.

GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti, um mestre além do Cavalete*. São Paulo, Meta Livros, 2005.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília, Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (organizadora). *Mostra Mural Itália – Brasil*. Vários autores, Caixa Cultural Brasília, Salvador, Rio de Janeiro, 2012.

IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, vários autores. *Panorama e perspectivas para o transporte aéreo no Brasil e no mundo*. Governo Federal, 31 de março de 2010, p.15.

KAWAL, Luiz Ernesto Machado. *Artes Reportagem*. São Paulo, Centro de Artes Novo Mundo, Volume 1, 1972.

KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera (1886 – 1957): Um Espírito Revolucionário na Arte Moderna*. 1ª ed. Portugal: TASCHEN, 2001.

LEITE, José Roberto Teixeira. *O trabalho na Arte Brasileira, Modernismo*. São Paulo, Raízes Artes Gráficas, 1994.

LIMA, Nair Barbosa, ARAÚJO, Olivio Tavares. *BRAZILIANart VII*. São Paulo, JC Editora, 2007.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec /EDUSP, 1995.

MAGALHÃES, Fábio. *In Do Modernismo à Bienal*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982.

MATTAR, Denise (organizadora). *Teatro FAAP: A história em cena 1976-2010*. Organização Denise Mattar, textos Valmir Santos, prefácio Naum Alves de Souza, tradução Kratos Traduções. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

MELLO, Leticia Bandeira de. *Aeroporto de Congonhas Terminal de Passageiros, Histórias da Construção*. São Paulo, Prêmio Editorial Ltda, Prol Editora Gráfica, 2006.

MELLO, Renato González. *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*. México, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

MELLO, Renato González. El espíritu de 22, Un siglo de Muralismo en San Ildefonso, In *La historia oficial y la crítica*. págs. 202, 221, Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, Cidade do México, 2022.

MESGRAVIS, Laima. *De bandeirante a fazendeiro: aspectos da vida social e econômica em São Paulo colonial*. In *História da cidade de São Paulo, A cidade Colonial 1554-1822*. Organizadora Paula Porta, vários autores, São Paulo, Paz e Terra, v.1, 2004.

MESQUITA, Ivo. *Di Cavalcanti muralista*, Catálogo da exposição, organização Instituto Tomie Ohtake, curador Ivo Mesquita; tradução Izabel Burbridge, 1ª ed., São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2021.

MICHELI, Mario de. *Siqueiros*. México, Producción: Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, D.R CONAFE, 1985.

MOOG, Viana. *Bandeirantes e Pioneiros. Paralelos entre duas culturas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 15ª ed., 1985.

MONTEIRO, Jonh Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A, 1979.

_____. *Da coleção, os caminhos da arte brasileira*. São Paulo, Júlio Bogoricin Imóveis, 1986.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo, Editora 34, 2016.

NAUM, Alves de Souza. In prefácio do livro “Teatro FAAP: A história em cena 1976-2010”. Organização Denise Mattar, textos Valmir Santos, São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

NETO, Manuel Pacheco. *Heróis nos livros didáticos: Bandeirantes Paulista*. Dourados, Mato Grosso do Sul, Editora UFGD, 2011.

NOBRE, Suzy Margaret Damasceno. *Arte revolucionária: a função social da pintura mural*. Universidade de Brasília, Itapetininga, 2011.

OROZCO, José Clemente. *El artista en Nueva York, cartas de Jean Charlot y textos inéditos, 1925 - 1929*. México, Siglo Veintiuno editores s.a, 1971.

_____. *Autobiografía de José Clemente Orozco*. México, Ediciones Era, 1970.

PAZ, Octavio. *Los privilegios de la Vista: Arte de México – Arte del siglo XX*. México en la obra de Octavio Paz III. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. *Arte e política: Portinari e os afrescos dos ciclos econômicos” In Modernidades Alternativas*. Organizadores REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis, vários autores, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008.

PRUDÊNCIO, Maria Helena. *Centenário de Clovis Graciano na BM&F (Bolsa de Mercadorias & Futuros)*. Texto referente à biografia do artista Clovis Graciano, “Clovis Graciano”, São Paulo, BM&F – Brasil, 17 de abril a 22 de junho de 2007, páginas 29 – 30.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, Editora 34, 2005.

REED, Alma. *Orozco*. México, *Fondo de Cultura Economica*, 1955.

RIVERA, Diego; RIVERA, Juan Rafael Coronel; MARCH, Gladys; PLIEGO, Roberto; TORRIENTE, Loló de la; ZAVALA, Magdalena. *Diego Rivera, Palabras ilustres (1886-1921)*. Colonia Cuauhtémoc, México. D.R. Editorial RM, S.A. de C.V., 2007.

ROCHFORT, Desmond. *Mexican Muralists*, São Francisco, Estados Unidos, 1998.

SACRAMENTO, Enock. *Arte no Metrô*. São Paulo, Edição A & A Comunicação Ltda., 2012.

SAES, Flávio; SEGAWA, Hugo. In *História da cidade de São Paulo, A cidade na primeira metade do século XX 1890-1954*. Organizadora Paula Porta, vários autores, São Paulo, Paz e Terra, v. 3, 2004.

SANCHES, Guadalupe Tolosa; SERRANO, Alberto Híjar (investigadores del CENDIAP-INBA) y otros autores. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Fondo de Cultura Económica, 1997.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 3º ed. 2. reimpressão, 2018.

SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da Modernidade Brasileira (1935-1945)*, Romano Guerra Editora, São Paulo, 2013.

SILVA, Gabriela Toledo. *Estudo introdutório sobre Clovis Graciano*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, pesquisa desenvolvida sob orientação de Mayra Laudanna, 2005.

TIBOL, Raquel. *Los murales de Diego Rivera, Universidad Autónoma Chapingo*. Chapingo, Estado de México, Editorial RM, 2002.

_____. *Palabras de Siqueiros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

TIRAPELI, Percival. *São Paulo – Artes e Etnias*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

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

TUPYNAMBÁ, Yara. *Muralismo*. Belo Horizonte, Adi Edições, 2013.

VASCONCELLOS, Camillo de Melo. *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940 - 1982)*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2007.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.

ZANELATO, João Henrique; COELHO, Tiago da Silva. *Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano. Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v.20, n.2, p.261-275, 2014.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2, Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, São Paulo, 1983.

_____. *Clovis Graciano: Arte com valor social*. In GALERIA Revista de Arte. São Paulo, nº 12, 1988.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

ZMITROWICZ, Witold; BORGHETTI, Geraldo. *Avenidas 1950 - 2000:50 Anos de Planejamento da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Jornais e Revistas

“O Centenário da Independência”, *O Estado de São Paulo*, 24 de agosto de 1922, p. 2.

“O Centenário da Independência”, *O Estado de São Paulo*, 25 de agosto de 1922, p. 2.

“David Alfaro Siqueiros – Pintor revolucionário”, in *Revista Rumo*, ano2, nº 2, junho, Rio de Janeiro, 1934.

“Entrevista de Portinari” ao *Diário de São Paulo*, *Museu da Casa de Portinari*, 21 de novembro de 1934, sem página.

“A revista *Life* já gastou mais de cinquenta contos numa reportagem completa que mandou fazer sobre a vida e a obra do pintor Portinari”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 de dezembro de 1940, p.2

“Protestam os pintores do México contra uma atitude antidemocrática do prefeito paulista”. *Tribuna Popular*, 14 de dezembro de 1945, págs. 1 a 2.

“Portinari expõe em São Paulo depois de 14 anos”, *Diário de Notícias*, São Paulo, 2 de dezembro de 1948, sem página. Fonte: Arquivo Público do Estado de SP.

“Conferidos os prêmios do Salão - Clovis Graciano conquistou o prêmio da viagem ao estrangeiro”, *Diário de São Paulo*, 30 de dezembro de 1948, sem página. Fonte: Projeto Clovis Graciano, SP, Maria Helena Prudêncio.

“Artes Plásticas – Clovis Graciano por Osorio Cesar”, *Folha da Noite*, São Paulo, 5 de janeiro de 1949, sem página.

“Siqueiros” - *Diário de São Paulo*, 20 de agosto de 1949, sem página. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

“Painel conjunto de Di Cavalcanti e Clovis Graciano em Congonhas”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de setembro de 1953, pag. 25.

“Juntos 2 Bigs, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano pintam um mural”, *Revista Visão*, São Paulo, vol. 4, nº 1, 8 de janeiro de 1954, págs. 22 a 23.

“Di Cavalcanti condena a Bienal promovida pelo governo de Franco”, *Tribuna Popular*, RJ, 14 de setembro de 1955, p.4.

“Sem demagogia: mostrar como o povo vive”, *Jornal Última Hora*, São Paulo, sem página, 3 de janeiro de 1956.

“Eternizando o Progresso”, Jornal Noticiário Willys, ano 1, São Paulo, outubro de 1959, sem página.

“Violência policial no México”, Última Hora, 15 de agosto de 1960, sem página.

“Di Cavalcanti no México”, O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 de setembro de 1960, sem página.

“Di Cavalcanti no México”, O Jornal, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1960, sem página.

“Na Fundação Armando Alvares Penteado, Clovis Graciano vai pintar mural com a ajuda de alunos”, Diário da Noite, 19 de março de 1962, p.4.

“Curso de mural por Clovis Graciano na Fundação A.A.P.”, Diário da Noite, SP, 20 de março de 1962, p. 18.

“Graciano dá curso com alunos pintando mural”, Diário da Noite, SP, 23 de março de 1962, p.6.

“Jovens aprendem Arte na Fundação Armando Alvares Penteado”, Diário da Noite, SP, 3 de abril de 1962, p.10.

“Muralismo no Museu da Arte Brasileira”, Diário da Noite, SP, 7 de abril de 1962, p.6.

“Mestres e alunos pintam, O Armistício de Iperoig”, Diário da Noite, SP, 9 de abril de 1962, p. 9. Foto do projeto do mural cedido pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo.

“Mestre Graciano e seus alunos em trabalho intensivo, mural coletivo em fase final”, Diário da Noite, 23 de abril de 1962, p.9.

“Armistício a 52 mãos”, Revista Visão, 18 de maio de 1962, p.92.

“A Ruben Berta terá painéis”, O Estado de São Paulo, São Paulo, caderno 1, 9 de janeiro de 1969, p.13.

“A arte no meio da rua”, Jornal Folha da Tarde, São Paulo, 10 de janeiro de 1969, sem página.

“São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano”, Folha de São Paulo, São Paulo, 15 de janeiro de 1969, p.2.

“Festa da cidade começa 6.a”, O Estado de São Paulo, São Paulo, caderno 1, 21 de janeiro de 1969, p.17.

“Na Ruben Berta, já há lugar para a Arte”, O Estado de São Paulo, São Paulo, caderno 1, 25 de janeiro de 1969, p.11.

“Na sua avenida, Clovis Graciano”, Suplemento - Diário do interior, São Paulo, janeiro de 1969, sem página.

“Painéis de Clovis Graciano na Ruben Berta”, Diário da Noite, São Paulo, 25 de janeiro de 1969, p.6.

“Monumentos da cidade de São Paulo - Histórico, XXIV – História de S. Paulo” Diário Popular de São Paulo, São Paulo, por João Jorge Cordeiro, 18 de janeiro de 1970, sem página.

“Painéis de Di, longe do Aeroporto”, O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 de março de 1982, p.16.

“Removida pichação, painel de Graciano demonstra abandono”, Folha de São Paulo, São Paulo, 19 de outubro de 1982, sem página.

“FAAP passa tinta látex em mural de Clovis Graciano: filho do pintor acusa a fundação de crime contra o patrimônio artístico”, Folha de São Paulo ilustrada, 10 de julho de 1993, p.3.

“FAAP vai restaurar mural coberto em 91”, Folha de São Paulo ilustrada, 14 de julho de 1993, págs. 4 a 8.

Jornais e Revistas encontrados na Hemeroteca Nacional de México – Universidad Nacional Autónoma de México e na Sala de Arte Público Siqueiros

“Propaganda en la pintura moderna opinan Diego Rivera, Orozco y Siqueiros”, Revista Vida, 22 de dezembro de 1947, Cidade do México, p. 32. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“También en México habrá un congreso continental de partidários de la paz”, El Porvenir, 07 de maio de 1949, p.2. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Pablo Neruda llegó a la Ciudad de México para el Congreso de la Paz”, El Nacional, 24 de agosto de 1949, p.1. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“La subasta de las pinturas será hoy a las 19 h”, El Nacional, 28 de setembro de 1949, p. 3. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Carta de Picasso a los artistas de habla Española” sobre uma carta de Picasso escrita em 08 de outubro de 1950, El Nacional, a carta foi publicada na data de 14 outubro de 1951, p.19. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Fraternidad Artística Hispano – Mexicana”, El Nacional, 18 de março de 1952, p.1. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Por que razón Portinari no vendrá a México”, El Nacional, 30 de mayo de 1958, p. 2. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Canceló el pintor Portinari su visita a México”. El Nacional, 7 de julho de 1958, págs. 5 a 6. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Nuestros países, para progresar, tienen que vencer los problemas que crea su Geografía, observó Lopes Mateos al visitar a Brasília, ayer”, El Nacional, 22 de janeiro de 1960, visita do Presidente mexicano, Adolfo López Mateos acompanhado do Presidente Juscelino Kubitscheck, págs. 1 a 2. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Intelectuales piden libertad para Siqueiros”, El Porvenir, 09 de outubro de 1960, p.16. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Siqueiros continua livre”, reportagem de Emiliano Di Cavalcanti sobre Siqueiros, Última Hora, Brasil, 13 de março de 1962, p. 6. Fonte: Sala de Arte Público Siqueiros, Cidade do México, México.

“Boicot de Mexicanos a la Bienal de São Paulo”, El Porvenir, 16 julho de 1969, p.14. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“La rebelión de los pintores – La comédia de la Bienal de São Paulo”, Sucesos para todos, 23 de agosto de 1969, p. 23. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

“Artistas de 5 países deciden Boicotar la Bienal de S. Pablo”, El Porvenir, 23 de agosto de 1969, p. 3. Fonte: Hemeroteca Nacional de México.

ANEXO I - Carta de um abaixo assinado, realizado pelos alunos de Candido Portinari que repudiaram o fechamento da Universidade do Distrito Federal, 1939. Fonte: Projeto Portinari.

Exmo. Senhor Ministro de E. e Saude
Dr. Gustavo Capanema

Tendo chegado ao nosso conhecimento que se acham abertas as inscrições para os cursos de pintura e desenho na Escola N. de B. A. vimos por meio da presente expor a V. E. a situação em que se encontram os alunos das materias acima em virtude da extinção da Universidade do D. F.

Essa extinção veio interromper bruscamente um curso em pleno funcionamento colhendo de surpresa alumnos em todos os graus de adiantamento. Estes vem-se assim na iminencia de perder o trabalho despendido de boa fé num estabelecimento oficializado, caso V. E. não providencie no sentido de dar continuidade ao curso acima mencionado. Os abaixo assignado eram alumnos do Professor Candido Portinari tendo recebido durante varios annos as lições do mestre dentro da orientação que o mesmo tinha dado aos cursos que dirigia. Esta orientação em arte esta muito mais intimamente ligada ao feitiço pessoal e a personalidade do mestre do que em se tratando de ciencia. Em ciencia a substituição do professor não implica necessariamente a descontinuidade do curso, enquanto que em Arte a mudança de direção significa a destruição de annos de trabalho.

Acresce que Candido Portinari é actualmente no Brasil o artista que mais se tem preocupado com o estudo de determinados generos de pintura mural, genero a que se pretendian dedicar alguns dos alumnos abaixo, assim sendo, vimos solicitar a V. Ex. a criação do curso de Pintura Mural na Escola de Bellas Artes.

Contando com o apoio e a proteção dispensada por V. E. ás Artes Plasticas, subscrevem-se:

ERRICO DIÁGNO
ROBERTO BURLE MARX
ROSALINA A. LEÃO BAINHA
LOTA DE MACEDO SOARES
ALCIDES DA ROCHA MIRANDA
ANNA MARIA MURICY
ELSA ~~COELHO~~ MEDEIROS
LÉDA SAMPAIO
HERIS DE MORAES VICTORIA
INEZ MARIA LUIZA CORREIA DA COSTA
VERA VIOLETA MOREIRA ERICSON
IRENE ESTRELLA
MARINA ALVES DE SOUZA
LIA PONTUAL CAVALCANTI
LILIANA LUCIA SILVA
MARIA DE LOURDES DA FONSECA
AMELIA HORTA
MARICIA MACEDO SOARES DE PAULA LEITE

9/

DALILIA MELLO FRANCO ALVES HEIM
Rubem Cassa

CO-2126.2 10009

ANEXO II - Carta de Gustavo Capanema para o Presidente Getúlio Vargas. A carta relata que Capanema levou o pedido de Portinari para a criação da disciplina "Pintura Mural" na EBA para o Presidente Getúlio Vargas, 27 setembro de 1939. Fonte: Projeto Portinari.

1
 Pregado ministro e amigos (assinado)
 do Gustavo Capanema
 CO-2163.1

Depois da ultima entrevista que tive com o senhor, estive pensando e conclui que o meu lugar ~~deve~~ ^{está} é entre meus alumnos; mesmo que minha obra fique prejudicada o que, neste momento, os meus serviços serão mais uteis ali. O grupo de alumnos que venho chefiando ha quatro annos faz parte das coisas que não desejo perder. Os resultados ^{materiais, de obra} são bastante sensiveis, sobretudo num meio atizado como o nosso, em artes plasticas. Além de com o ensino, parece-me que estão fazendo ^{tambem} obra patriótica. Essas considerações levaram-me a sugerir a uma intelligencia a criação de um atelier na Escola N. de Belas Artes onde reúna iniciados conhecedores de pintura mural. Esse genero de pintura foi utilizado desde os tempos mais remotos, pelos governos de quasi todos os países como meio educativo e de propaganda. Em todas as Escolas de artes occupa essa cadeira lugar da maior importancia sobretudo pela necessidade constante

02 10-13-35 60-2163,2 P. 050
 2 de que os governos tem por aí a deso-
 -ração de seus palácios. Desta forma,
 não ~~existe~~ razão para que o Brasil
 não tenha também seu curso de pintura
 -ra mural, inexistente aqui. Escola N. de
 Belles Artes. Pelas razões acima expostas
 proponho ao ilustre ministro o apro-
 -veitamento do meu curso de pintura
 mural.

Para sua melhor orientação

T.T. L. au
 Premiada com a Second Honorable
 mention na The 1935 International
 Exhibition of Paintings. Carnegie Institut
 de Pittsburgh nos Estados Unidos da
 America, com o Premio de Viajens a
 Europa em 1928, com a Grande Meda-
 lha de prata em 1927, com a pequena
 medalha de prata em 1925, com a
 medalha de bronze e prêmio Galeria
 Jorge em 1923, e os ultimos confe-
 rido pelo antigo conselho Nacional
 de Belles Artes. Ex-professor de
 pintura mural e de Covalette e
 chefe da 16 seção didática

ex-chefe da 16 Regia.

3 da extinta Universidade do Distrito Federal, autor dos grandes Murais do Palacio da Educacao e Saude, das murais decorações do Pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, e das pinturas no Monumento de Estradas de Rodagem.

~~Ex-dito de enumerar um~~

Pela simpatia que sempre me dispensou levei-me a ceder ao apelo - veitamento de meus conhecimentos técnicos.

Dr. amigo e admirador
Candido Portinari

ANEXO III - Carta do Ministro Gustavo Capanema para Candido Portinari, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1942. Fonte: Projeto Portinari.

Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1942.

Meu caro Portinari.



Guardo na retina a forte impressão de seu quadro - "o ultimo baluarte" - que considero uma obra da maior beleza.

Sobre as pinturas para o edificio do Ministerio da Educação, penso que não mudarei de ideia quanto aos temas.

No salão de audiencia, haverá os doze quadros dos cyclos de nossa vida economica, ou melhor, dos aspectos fundamentaes de nos sa evolução economica. Falta fazer o ultimo - a carnauba -, mudar de lugar o da borracha, e fazer de novo um que se destruiu.

Na sala de espera, o assumpto será o que já disse - a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capitulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Ahí estão traçados da maneira mais viva os typos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descripto o typo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira.

No gabinete do ministro, a ideia que me ocorreu ante-hontem ahí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a historia no terceiro livro dos Reis, capitulo III, versiculos 16-28.

No salão de conferencias, a melhor ideia ainda é a primeira: pintar um painel a primeira aula do Brasil (o jesuita com os indios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto).

No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas scenas da vida infantil.

Peço-lhe que faça os necessarios estudos e perdõe desde já as minhas impertinencias.

Creia no grande apreço e affectuosa estima do seu amigo,

a) CAPANEMA.

(Man.)

18

ANEXO IV - Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, 7 de dezembro de 1942.

F 649
CO-1081

Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1942.

Caro Portinari:

Mando-lhe duas visitas: uma crônica
photographica de uma lanchada; outra, pho-
tographica do vaqueiro. Admiramos pho-
tographies. Qualquer dia destes, irei ali.
Poderíamos conversar sobre o cinema de pin-
tura. Quando virão a forte recordação
dos "mães" - o ultimo baluarte.
Cordialmente, seu amigo,
Capanema.

ANEXO V - Carta de Portinari ao Ministro Gustavo Capanema, sem dia, setembro de 1941. Fonte: Projeto Portinari.

M. E. S. - GABINETE DO MINISTRO

Rio de Janeiro, ... de setembro de 1941

Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema
Ministro da Educação e Saúde

Necessitando de viajar para os Estados Unidos, on
de realizarei pinturas murais para a Library of Congress, de
Washington, comunico a V. Exc. que, logo regresse ao Brasil ,
e de acordo com as suas recomendações, concluirei as pinturas
a fresco, nas paredes do salão de audiências e do salão de
conferências do Ministerio da Educação, pelo preço já ajusta-
do.

Juntamente com esses trabalhos, ou logo após os
atenderei à sua solicitação no sentido de
mesmos, ~~proporher-me~~ fazer as pinturas de decoração do Gabi-
nete do Ministro, do salão de espera e do salão de exposições,
tomando por base as seguintes indicações :

- I) Até 100 metros quadrados, 1:000\$000 cada metro;
- II) de 100 metros quadrados a 200 metros quadrados,
800\$000 cada metro;
- III) Pelo que exceder de 200 metros quadrados, 400\$000
cada metro.

Uma vez que V.Exc. esteja de acordo com esta pro-
posta, ao voltar da minha viagem tomarei a liberdade de procu-
rá-lo para ajustar as providencias iniciais necessarias.

Envio a V. Exc. neste ensejo, as saudações do meu
sincero aprego e consideração.

ANEXO VI - Carta do Ministro Gustavo Capanema para Portinari, no dia 16 de outubro de 1945. Fonte: Projeto Portinari.

F-656
CO-1086.1

Rio, 16-X-1945.

Meu caro Portinari:

Infelizmente não posso ir hoje a sua casa, como esperava e lhe falei pelo telephone. Amanhã, espero ir.

Medittei sobre a nossa conversa, e fellei a alguns amigos. Cheguei á conclusãe de que a sua viagem agora a Buenos Aires poderá comprometter o feliz começo de sua notável obra no edificio de nosso Ministerio.

E' preciso ter em vista que, com algumas semanas mais, estará findo o meu tempo de ministro. Recio que, contra, sobretudo se for um espirito prevenido contra a nossa orientaçãe, aquellas paredes tenham a ter entre as paredes.

O meu sincero desejo é, pois, que você não vá. Julgo tão essencial aos interesses artisticos de nosso país a conclusãe de sua obra no edificio do Ministerio de Educaçãe, que esse suggerir o adiamento de sua viagem, afim de que, neste mês ou até meado de novembro (quanto

F-657
CO-1086.2

ainda temos tempo), você a conclua.

Neste caso, porém, a sua opinião é que é essencial. Seu seu amigo, e recito de boa vontade a solução que você der.

Amanha, conversaremos.

Affectuoso abraço de seu amigo,

Capanna.

ANEXO VII - Imagem retirada do jornal *Diário de São Paulo*, publicada em abril de 1954, sem página. “Flávio de Carvalho, o pintor mexicano Siqueiros e Tarsila, *Diário de São Paulo*”, 1933 (data da conferência que Siqueiros realizou no Brasil). Fonte: Projeto Portinari, RJ.



ANEXO VIII - Abaixo assinado dos artistas mexicanos contra a não realização da exposição de Portinari em São Paulo, 5 de novembro de 1945.

F-0509
CO-5110,1

Mexico, D. F. a 5 de Novembro de 1945

Ao Senhor Presidente
dos Estados Unidos do Brasil.

Senhor de todo nosso respeito:

Os abaixo assinados pintores, escultores, músicos, gravadores, desenhistas e escritores mexicanos ou residentes no Mexico, da maneira mais respeitosa porém mais energica, dirigimo-nos ao senhor, para protestar contra o atentado abertamente antidemocratico, que se cometeu contra o distinguido pintor Brasileiro Candido Portinari, Impedindo-lhe as Autoridades de Sao Paulo a exposicao de suas obras plasticas.

Assim procedemos por considerar que tal atitude das autoridades referidas, constitue un atentado contra a liberdade de expressao cultural e contra a liberdade cultural em geral.

sem mais por enquanto, ao mesmo tempo que reafirmamos nossa admiracao pelo grande Pais que o senhor hoje governa, ficamos seus muito atentamente.

Assinam:	Diego Rivera Carlos Chaves Jose Chaves Morado Ignacio Aguirre Ludwig Ana Saghers Jose Gutierrez Fernando Ledes Ortiz Nanastorio Raul Anguiano Jose Vuelitas Salvador Tuscane Efraim Gusman Araujo Andres Simon Bernard Q. Millan	D. A. Siqueiros Luis Sandi Leopoldo Mendes Alfredo Salce Luis Arenal German Custio Javier Guerreiro Carlos Periser Federico Silva Jose Gutierrez Jose Bergamin Isidoro Ocampo Joel Marroquin
----------	--	--

CO-5110.2

F-0510

José Gabrón
 Luis Arce
~~D. Anguiano~~

Mérida

H. Arce

Ignacio Aguirre

Enrico de Rancos

J. Thib.

Oranjo

Francisco Mendiola

~~St. Ignace~~

Koslov

Q. Mucha

At. Red. Zola

A. Beltrán

Frida

Eurosa ~~Reyes~~

Ricardo Rivas

ANEXO IX - Jornal "Tribuna Popular", "Protestam os pintores do México contra uma atitude anti-democrática do Prefeito Paulista", 14 de dezembro de 1945.

PROTESTAM OS PINTORES DO MEXICO CONTRA UMA ATITUDE ANTI-DEMOCRÁTICA DO PREFEITO PAULISTA

Tribuna Popular - 14-12-45

PR-8727.01.01

Constitue um atentado contra a liberdade de expressão cultural a proibição da Exposição de Portinari na capital paulista ★ Uma carta ao presidente José Linhares

Os pintores do México, revoltados com a atitude, que classificam de "atentado abertamente anti-democrático", do prefeito Abraão Ribeiro, proibindo na capital paulista a Exposição do pintor Caundilo Portinari, enviaram ao presidente José Linhares a seguinte carta: —

México, D. F. a 5 de novembro de 1945

Ao Senhor Presidente dos Estados Unidos do Brasil.

Dr. José D. Linhares.

Senhor de todo nosso respeito:

Os abaixo assinados pintores, escultores, músicos, gravadores, desenhistas e escritores mexicanos, ou residentes no México, da maneira mais respeitosa porém mais enérgica, dirigimo-nos ao senhor, para protestar contra o atentado abertamente anti-demo-

crático, que se cometeu contra o notável pintor brasileiro Candido Portinari, impedindo-lhe as Autoridades de São Paulo a exposição de suas obras plásticas.

Assim procedemos por considerar que tal atitude das autoridades referidas, constitui um atentado contra a liberdade de expressão cultural e contra a liberdade cultural em geral.

Sem mais por enquanto, ao mesmo tempo que reafirmamos nossa admiração pelo grande País que o senhor hoje governa, ficamos seus muitos atentamente

Firmas:

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Chaves, José Chaves Morado, Ignacio Aguirre, Ludwig Ana Saghers, José

Protestam os pintores do México contra uma...

(CONCLUSÃO DA 1.ª PAG.

tiz Nonastorio, Raul Anguino José Vueltas, Salvador Tuscano Efraim Gusman Araujo, Andrés Simon, Berna, Millán, Luis Sandi, Leopoldo Mendes, Alfredo Salce, Luis Arenal, German Custo, Javier Guerreiro, Carlos Periser, Federico Silva, Jos Bergamin, Isidoro Ocampo e Joe Marroquín".

ANEXO X - Carta de Diego Rivera a Portinari, 1º de agosto de 1949.

Congreso Continental Americano por la Paz
Madero 47 desp 202
Mexico, D. F.

CO-5109

Agosto 1, 1949

Cándido Portinari
Rua Cosme Velho 103
Rio de Janeiro, Brasil

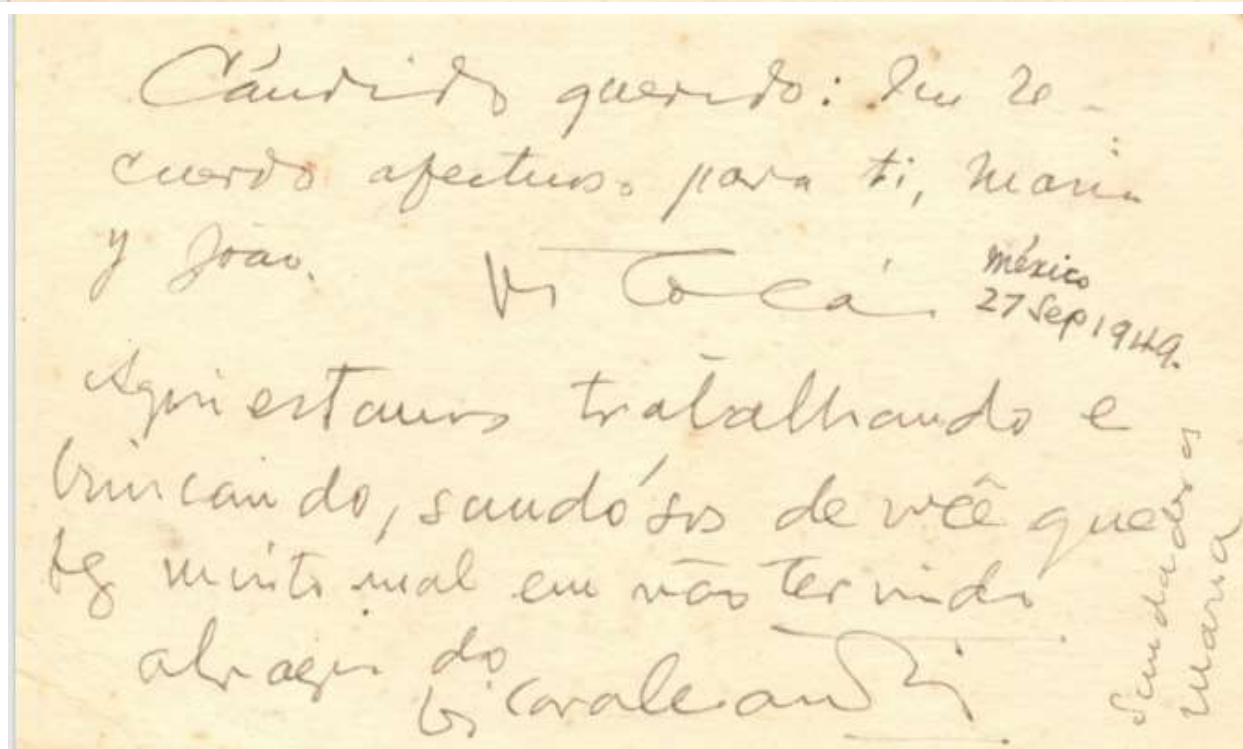
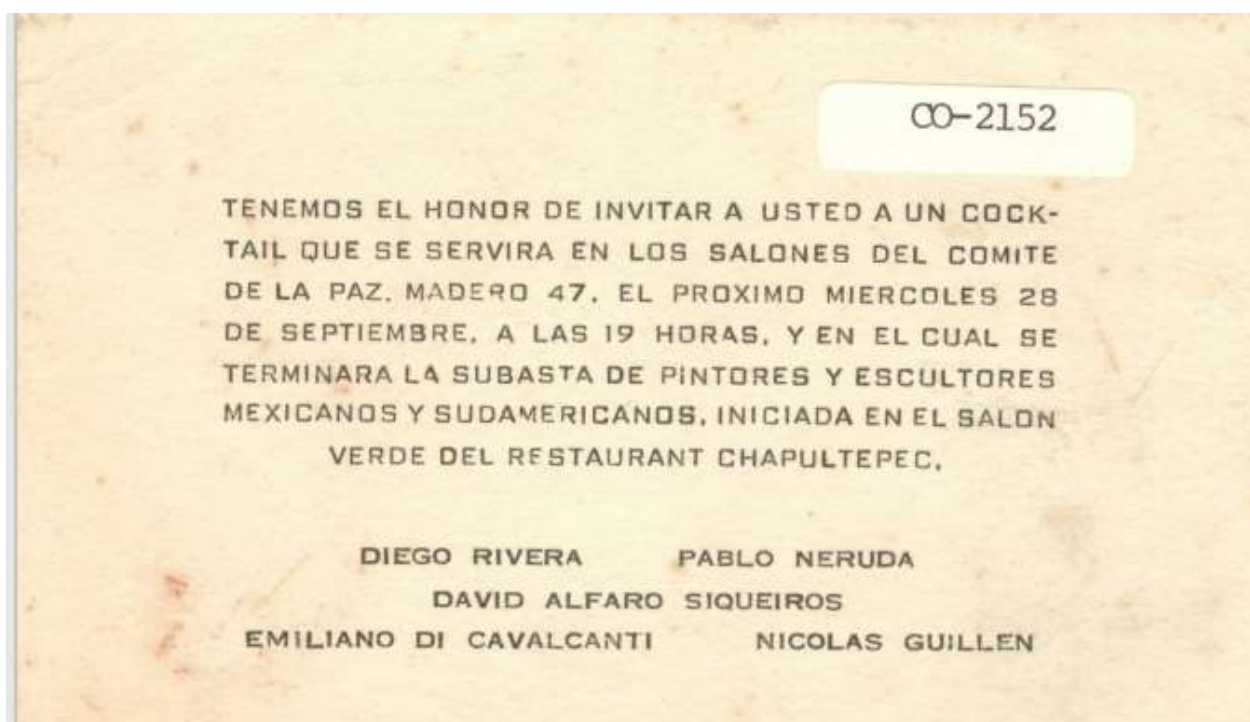
Estimado Amigo:

Con la autorización del Comité del Congreso Continental Americano por la Paz, nos complacemos en invitar a usted para que participe con nosotros en la lucha por la conservación de la paz mundial, lo que constituye la máxima aspiración de todos los hombres que tienen la responsabilidad de transmitir con su arte y su opinión un mensaje de progreso y de esperanza a todos los pueblos del mundo. Como una contribución al Congreso Continental Americano por la Paz, un grupo de pintores mexicanos está organizando una exposición de pinturas y grabados, para cooperar a los gastos del Congreso. Nos permitimos sugerirle que envíe alguno de sus trabajos para el mismo propósito, advirtiéndole que los gastos de transporte y seguro del lugar naturalmente días antes de la apertura del Congreso, que se llevará a cabo del 5 al 10 del próximo mes de Septiembre.

Seguros de que tendremos su colaboración en esta tarea tan grande y tan noble, nos es grato saludarlo y quedar como sus amigos y Ss. Ss.

Diego Rivera
Diego Rivera

ANEXO XI - Comitê da paz, convite e inscrição no verso de Emiliano Di Cavalcanti, 27 de setembro de 1949.



ANEXO XII - Carta da *Ciudad Universitaria Mexico* para Clovis Graciano, 16 de outubro de 1951.

CU
SONORA 80
H. 72 - 84
H. 72 - 85
H. 72 - 86

GERENCIA DE RELACIONES
37-41-91

México, D. F., a 16 de Octubre de 1951.

Sr. Clovis Graciano
Rua Tupi #608
Sao Paulo, Brasil.

Muy estimado señor y amigo:

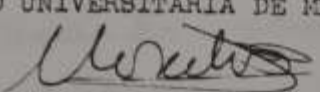
Al efectuar la revisión de nuestro directorio, advertimos que la ficha que corresponde a usted está falta de datos - que nos son necesarios o figuran en ella algunos que son inexactos.

Con objeto de tener a usted presente en todas nuestras actividades y poder establecer comunicación en cualquier momento dado, le rogamos encarecidamente que se sirva llenar el volante adjunto y remitirlo a nuestras oficinas de Sonora # 80.

Conociendo su espíritu de colaboración estamos seguros de que no desdenará la cortedad de este pequeño servicio.

Muy atentamente.

CIUDAD UNIVERSITARIA DE MEXICO.


Lic. Almiro P. de Moratinos.
Gerente de Relaciones.

APM/egg.

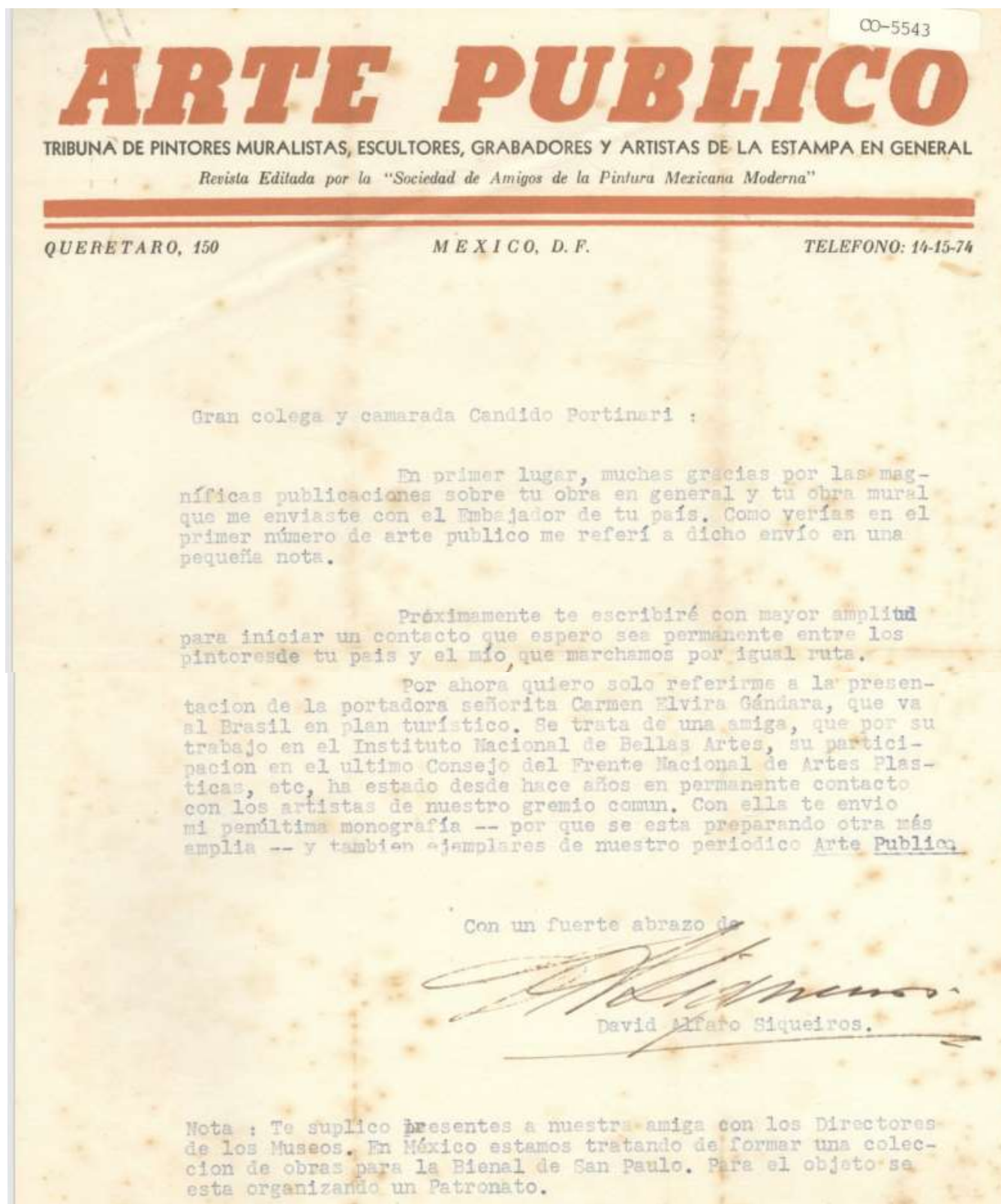
CIUDAD UNIVERSITARIA DE MEXICO.
COORDINADOR: LIC. CARLOS ARVIZO - LIC. EDUARDO SUAREZ - DAVID THIERDT ERT - GERENTE GENERAL: ABO. CARLOS LAZAR

ANEXO XIII - Documento com uma mensagem de Portinari para Siqueiros, abril de 1954, Rio de Janeiro.

Meu caro amigo . 60-2223
Mestre Siqueiros

O amigo José Medeiros
vai ao México e por
isso pedi-lhe que o
fosse ver. Pede-lhe
que o acolha com
a sua maravilhosa-
-gem - já famosa.
Já estou quase es-
-tabelecido. Espero
que os amigos lhe
tenham falado a esse
respeito. Um abraço
e a admissão de
seu Portinari
Rio Abril 1954

ANEXO XIV - Carta de Siqueiros para Candido Portinari, sem data.



ANEXO XV - Carta de Angelica A. Siqueiros para Portinari, 22 de agosto de 1960.

Angélica A. de Siqueiros
Tres Picos #29.
Rincón del Bosque.
México 5, D.F.

F-0029
CO-5541

México, D.F., 22 de agosto de 1960.

Sr. Cândido Portinari
Museo de Arte Moderno
Sao Paulo.
Brasil.

Estimado amigo:

Mi esposo, el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, creador con Diego Rivera y José Clemente Orozco del muralismo contemporáneo, base del muralismo mundial en nuestro tiempo, se encuentra, desde el día nueve del mes en curso, encarcelado y sujeto a un proceso, por defender las libertades democráticas de su país.

Esta prisión interrumpe su obra mural, quizás la más importante de su vida, en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec, con el tema de la Revolución Mexicana.

Suplícole con el más intenso dolor de mexicana y de esposa, interceda usted cablegráficamente ante el Presidente de México, para que se restituya la libertad a Siqueiros y pueda hacer culminar su trascendental obra pictórica.

Agradeciendo de antemano la atención que usted se sirva prestar a mi súplica, quedo suya atentamente,

Angélica A. de Siqueiros

ANEXO XVI - Telegrama de Portinari ao Presidente do México, Adolfo Lopes Mateos, 7 de setembro de 1960.

REL. 19 - 1959

CO-4460

DATA TOMA N.º IMPORTÂNCIA

Western
TELEGRAPH COMPANY, LIMITED

PORTINARI - AV. ATLANTICA, 900-APT. 203. 37-0907.		N.º DA CONTA CORRENTE	
CÍRCULO, NÚMERO, HORA DE TRANSMISSÃO E TELEGRÁFICA		PALAVRAS 26	TAXA 1.699,10 135,90 1.835,00
INDICAÇÕES LT. WU.		HORA 16.05	D. PREV.

COPIA

LT.

EXCELENTÍSSIMO SENHOR PRESIDENTE ADOLFO LOPEZ MATEOS
PALACIO DO GOVERNO MEXICANO =

APELO PRESIDENTE PAIS LIDER INTELECTUAIS AMERICA
LIBERTACAO GRANDE PINTOR ALFARO SIQUEIROS SUBSCREVOME
RESPEITOSAMENTE =

CANDIDO PORTINARI .

ANEXO XVII - Carta da esposa de Siqueiros, Angelica A. Siqueiros para Portinari, 25 de outubro de 1960.

F-0030

CO-5542

México, D. F., a 25 de octubre de 1960

Sr. Candido Portinari
Rua Atlantica 960
Rio de Janeiro,

Estimado amigo,

En relación con el encarcelamiento de mi esposo, el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, hace aproximadamente un mes envié a usted una circular informativa. Como no he recibido contestación, pienso que posiblemente no haya llegado a sus manos.

Lamentablemente, el asunto no está aún resuelto. La Procuraduría de Justicia de la Ciudad de México espera todavía instrucciones del Presidente para retirar el monstruoso proceso urdido para tal objeto, por lo que el movimiento internacional de protesta debe desenvolverse con mayor fuerza. Necesitamos lo más pronto posible mayor número de protestas, colectivas o individuales y en forma de cartas o telegramas, dirigidas al señor Adolfo López Mateos, Presidente de la República y, al mismo tiempo, actos de protesta frente a las propias Embajadas de mi patria. Mucho nos ayudaría que todo esto se publique también en la prensa de cada país.

Luchar por la libertad de Siqueiros significa luchar por la libertad de los 50 presos políticos mexicanos, por los que durante año y medio estuvo luchando incansablemente este grande artista e íntegro patriota.

Agradeciendo con toda el alma la atención que se sirva prestar a estas líneas, quedo de usted,

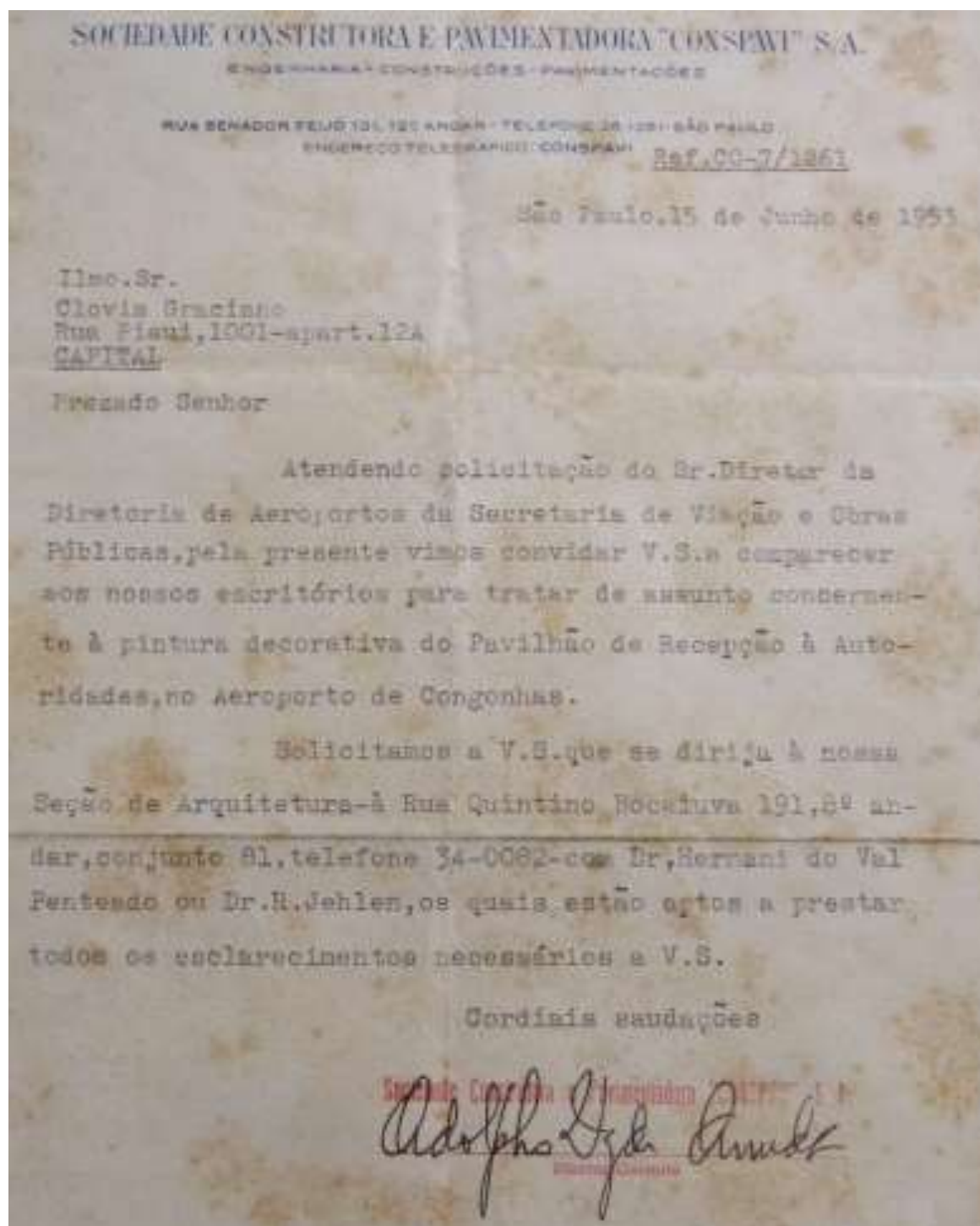
Atentamente,

Angélica A. de Siqueiros

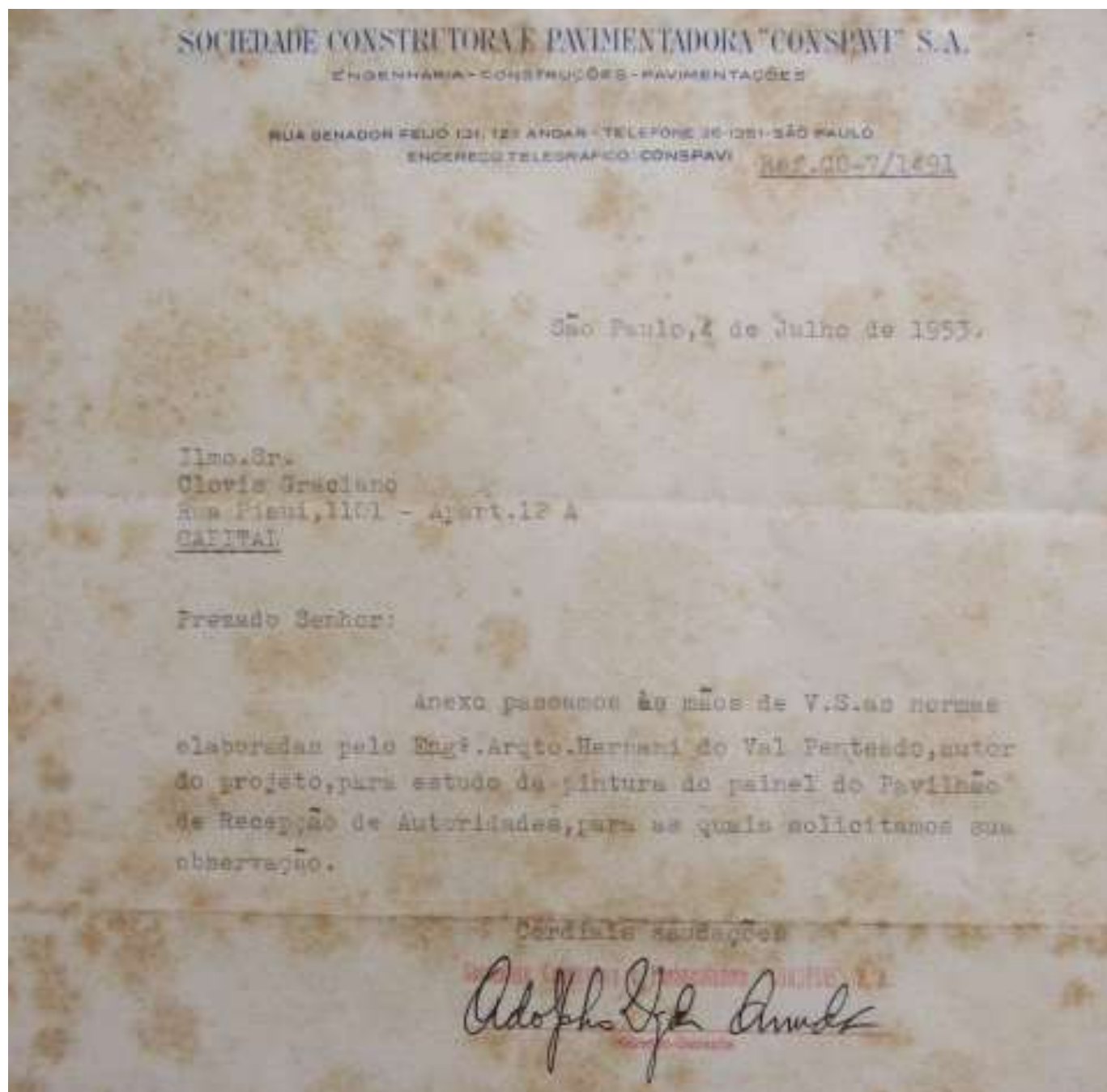


Tres Picos 29
Mexico 5, D. F.
MEXICO

ANEXO XVIII - Normas e contrato do mural localizado no Pavilhão de Autoridades, feito por Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, 1953.



ANEXO XIX - Normas e contrato do mural localizado no Pavilhão de Autoridades, feito por Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, 1953.



ANEXO XX - Normas e contrato do mural localizado no Pavilhão de Autoridades, feito por Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, 1953.

Projeto de Painél Mural no Pavilhão de Recepção às
Autoridades - No Aeroporto de Congonhas.

Maquette de autoria do pintor Clovis Graciano.

O painél compõe-se de trez grupos no primeiro plano, sem solução de continuidade. O "back-ground", céu, terra e água, seria um lugar indeterminado, ideal, composto com formas e cores que se destinam a dar profundidade e, na medida do possível, "dissipar" a parede.

O grupo central, composto de nove figuras, representa a hospitalidade, a alegria de receber. Quem chega e quem recebe trocam presentes, coisas da terra, flores, frutos, passaros, etc..

O grupo da direita do observador, com quatro figuras, e o da esquerda, com ~~seis~~ seis figuras, são, respectivamente, duas fazes essenciais na vida do homem, ~~é~~ o trabalho e o divertimento. Uma cena da colheita do café, principal produto local e uma de dança popular.

Entre os dois grupos, num plano distante, dois outros grupos apenas em silhuetas destinam-se a dar maior profundidade ao painél, evitando que o mesmo se torne um anteparo á visão.

Entre os grupos do primeiro plano e os do horizonte, uma faixa azul atravessa o mural, simbolizando um rio, fertilizador da terra.

Dados técnicos

O painél seria executado diretamente no muro, pelo processo denominado encaustica moderna (cêra e óleo) que tem a durabilidade do afresco e a vantagem de suportar limpezas periódicas.

A "maquette", executada na escala de 1:10, destina-se apenas a dar uma ideia do mural e, no caso de sua aceitação, o autor executaria outros estudos de conjuntos e detalhes, em escala maior, definindo mais as formas e ajustando o colorido.

Prego por metro quadrado

27 m2. com figuras, que constituem o motivo do painel, à cr. 4.000,00

37 m2. complementares..... à cr. 2.000,00

64 m2. cr. 182.000,00 (cento e oitenta mil e dois mil cruzeiros)

São Paulo, 10 de Agosto de 1953

No caso da não aceitação da presente proposta, o autor solicita a devolução da presente "maquette", avaliada em cr. 10.000,00 (dez mil cruzeiros). No caso de aceitação, a "maquette" será entregue com o mural concluído, sendo que o autor se reserva a propriedade dos estudos que fizer, de grupos e detalhes.

ANEXO XXI - Normas e contrato do mural localizado no Pavilhão de Autoridades, feito por Clovis Graciano e Emiliano Di Cavalcanti, 1953.

São Paulo, 18 de Agosto de 1953.

Ilmo. Sr. Eng.^o Frederico Abranches Brotero.
Diretoria de Aeroportos do Estado.

Os pintores Emiliano Di Cavalcanti e Clovis Graciano, confirmando os entendimentos verbais, expõem a V. S. as condições de execução de um painel mural, no Pavilhão de recepção às Autoridades, do Aeroporto de Congonhas:

- O painel será executado pelos referidos artistas diretamente no muro, pelo processo denominado encaustica (cêra e óleo) e segundo estudo preliminar, já apresentado.

- O preço desse painel, medindo aproximadamente 64 metros quadrados, será de Cr. 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros).

Emiliano Di Cavalcanti

Clovis Graciano

ANEXO XXII - Anotações de Clovis Graciano sobre o curso de murais que ministrou na Fundação Armando Alvares Penteado, 1962.

5 de Abril de 1962

Chamamos painél ~~mural~~ a toda pintura executada em áreas maiores do que as usualmente empregadas nos quadros de cavalete, cujas maiores dimensões, na tabela oficial, adotada em quase todos os países, é de 1,95 x 1,30. Esse critério é bastante elástico, pois muitos pintores, quando o maior tamanho oficial não basta a seus propósitos, costumam aumentá-lo de 1/4, 1/3, 1/2 e até mesmo do dobro, nos dois sentidos, sem contudo chamar "painél" ao seu trabalho.

- Quando o "painél" é executado diretamente na parede ou muro, chamamos-lo "painél mural" ou simplesmente "mural".

- De acordo com o processo ou a técnica empregada para a execução do mural, para maior clareza, costuma-se acrescentar a denominação desse processo ou técnica - "mural à fresco", "mural à tempêra", "mural à óleo", "mural à encaustica", "mural ao grafite", etc.,.

- Mesmo quando o trabalho é executado com outro material que posteriormente vai aplicado à parede ou muro - "mural em cerâmica", "mural em pastilhas", "mural em fulget", etc.,.

- Não será painél mural, ainda que pendurado ou embutido na parede ou muro, o trabalho executado em tela, madeira, vidro, metal, duratex, eucstex, etc. Será então: "painél sobre tela", "painél sobre madeira", "painél sobre vidro, etc, etc.,. A tela, a madeira, o vidro, o metal, o duratex, etc, são os "suportes", como o próprio muro o é.

- Não será painél mural, ainda que pendurado ou embutido na parede ou muro, o trabalho executado em tela, madeira, vidro, metal, duratex, eucstex, etc. Será então: "painél sobre tela", "painél sobre madeira", "painél sobre vidro, etc, etc.,. A tela, a madeira, o vidro, o metal, o duratex, etc, são os "suportes", como o próprio muro o é.

- Para a preservação e facilidade do trabalho, antes de receber a pintura propriamente dita, - a pintura à fresco, a pintura à tempêra, a pintura à óleo, etc. - esses suportes recebem um "preparo", costuma-se dar denominação generalizada a esses preparos. Assim, uma tela pode ser preparada à base de uma das inúmeras variedades de colas, à base de óleos, à base de resinas ou de emulsões de cola, óleo e resina.

- Para o preparo de cada um dos suportes existe uma extensa variedade de processos, desde os que vem da idade média e a renascença até os de hoje, em que entram novos aglutinantes, novas resinas, celuloses e matérias plásticas, óxidos e carbonatos e todos os sucedaneos e equivalentes. Sem falar nas fórmulas misteriosas daqueles pintores que as conservavam em segredo - verdadeiro segredo de polichinelo, em face dos meios que possuímos hoje de analisar até com que material foram preparados os panos que envolviam as múmias do Egito, no tempo dos Ramsés. Existe um -

(2)

verdadeiro receituário dessas preparações, para muro, tês, madeira, etc. com a denominação erudita ou popular dos ingredientes, as quantidades de cada um em medidas universalmente conhecidas ou empíricas - "um pouco menos de uma fava de cinabre"; "um punhado de indigo" - receituário esse - espalhado por milhares de livros no gênero. Enumerar todas essas formulas seria um trabalho de testamentário. Prová-las para escolher a preferida seria fastigioso e inoperante. Naturalmente muitas vezes iremos á - elas, para estudá-las, modificá-las e usá-las.

- No momento, o que importa é conhecer os diversos componentes - que entram na preparação de um determinado suporte. Conhecer as suas propriedades e reações e estabelecer a quantidade de cada um. Saber o que - vai acontecer se usarmos mais ou menos aglutinante, mais ou menos carbonatos ou óxidos, mais ou menos formol, mais ou menos glicerina. Saber o que vamos fazer e como vamos fazê-lo. Isto significa que para cada "o" - que é como vamos fazer", devemos procurar a preparação adequada, a que - prova melhor do que outras milhares do receituário.

- No caso desta série de demonstrações que hoje se iniciou, estivemos diante de uma parede na qual posteriormente se resolveu fazer um painel mural. Ela tinha sido, inicialmente, pintada à têmpera. Essa têmpera foi removida e demos-lhe uma demão de cóla de milho dissolvida em - água, em partes iguais.

ANEXO XXIII - Contrato dos murais de Clovis Graciano na Avenida Rubem Berta, 1968.

São Paulo, 19 de Junho de 1968.

Para: Sr. Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo.

Com referência aos painéis artísticos a serem executados na Avenida Rubem Berta, conforme combinações verbais já havidas, venho confirmá-las, com o presente, nas seguintes bases:

1 - MATERIAL E DIMENSÕES

Serão 4 (quatro) painéis, medindo cada um 10 (dez) metros de largura por 3,50 (três e cinquenta) de altura.

2 - MOTIVOS E LOCALIZAÇÃO

Os motivos a serem desenvolvidos nos painéis serão: 1º - SUBIDA DA SERRA; 2º - RANDEIRAS E NORQUEAS; 3º - DESENVOLVIMENTO AGRÍCOLA E INDUSTRIAL; 4º - SÃO PAULO DE HOJE. Serão colocados, na ordem indicada, no muro de arrimo número 1 do Viaduto de Indianópolis, com intervalos de mais ou menos um metro, de maneira que o 4º e último painel termine a 20 metros do referido viaduto.

3 - OS ESTUDOS

O proponente fará, em cada um dos painéis, um estudo em cores na escala de 1:10 e mais os detalhes que julgar necessários para melhor compreensão dos ceramistas, nas escalas de 1:5, 1:2 e 1:1.

4 - TÉCNICA DE EXECUÇÃO

O ceramista escolhido em concorrência ampliará os estudos para o tamanho natural e os executará, em esmalte, sobre lajetas cerâmicas de 30 por 15 centímetros, nas exatas cores dos estudos, fazendo em seguida a queima, à temperatura adequada. O proponente, que acompanhará todas as fases do trabalho do ceramista, reserva-se o direito de intervir no mesmo, sempre que julgar necessário.

5 - PRAZO, PRAZO DE ENTREGA E MODO DE PAGAMENTO

Para execução dos quatro estudos em cores na escala de 1:10 e de todos os detalhes nas escalas de 1:5, 1:2 e 1:1; para acompanhar, supervisionar e se necessário intervir em todas as fases da execução dos painéis, até o seu assentamento nos locais determinados e, finalmente, pela cessão de direitos autorais o proponente receberá da Prefeitura Municipal de São Paulo a importância de R\$. 15.000,00 (quinze mil cruzeiros novos) pagos da seguinte forma:

- R\$. 7.500,00 (sete mil e quinhentos cruzeiros novos) na entrega dos estudos e detalhes em cores, trinta dias após aprovação desta proposta;

- R\$. 3.750,00 (três mil setecentos e cinquenta cruzeiros novos) no término dos quatro painéis pelo ceramista;

-R\$. 1.750,00 (treis mil setecentas e cinquenta cruzeiros novos) quando os painéis tiverem apresentação nos seus locais.

Dentro de cada um dos painéis, em local que o promotor indicará, será inscrito o sobrenome do autor das estudos, em espaço não superior a 30 centímetros, e abaixo deste, o nome da cartela executora, em espaço não superior a 15 centímetros.

Sem outro ativo, subscorre-se, respeitosamente

Clevis Graciano

Clevis Graciano

ANEXO XXIV - Contrato dos murais de Clovis Graciano na Avenida Rubem Berta, 1968.

CLOVIS GRACIANO

São Paulo, 30 de Agosto de 1968.

Ilmo. Sr. Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo.

Tendo em data de ontem apresentado ao Exmo. Sr. Prefeito os quatro estudos em cores e mais todos os detalhes dos painéis a serem executados na Avenida Rubem Berta, venho com a presente solicitar de V.S. se digne ordenar o pagamento da primeira parcela a que faço jús, da importância Rcr. 7.500,00 (sete mil e quinhentos cruzeiros novos), de acordo com o item numero 5 da carta que lhe enviei no dia 19 de Junho do corrente ano.

Sem outro assunto, saúdo à V.S.

ANEXO XXV - Contrato dos murais de Clovis Graciano na Avenida Rubem Berta, sem data.

Ilmo.Sr. Dr. Mauri Julião
DD. Diretor de Obras da Prefeitura Municipal de
São Paulo.

Prezado senhor:

Conforme tive oportunidade de lhe dizer anteriormente, escrevo-lhe a presente para repetir que os atrezos que têm se verificado na execução dos painéis de cerâmicos para a Avenida Rubem Berta, cujos projetos são de minha autoria, são consequência do próprio trabalho que, além de requerer profissionais especialíssimos, é por sua natureza bastante moroso - e, mesmo com minha assistência permanente, tem sido necessário refazer vários trechos dos painéis, a fim de que não fiquem prejudicados o conjunto da obra.

Sem outro assunto, cumprimento à V.Senhoria
