

NARRATIVAS E PRÁTICAS DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL: O CASO DE BRAMANTE BUFFONI.

Patrícia Martins Santos Freitas¹

Este artigo tratará das narrativas e práticas de artes aplicadas no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, tendo como ponto de partida o caso do pintor italiano Bramante Buffoni. Buffoni imigrou para o Brasil em 1953, vindo de Milão, onde trabalhava com design gráfico e publicidade. O artista veio ao Brasil com um plano inicial de permanecer apenas um ano, mas encontrou aqui boas oportunidades de trabalho, que o fizeram permanecer até o ano de sua morte, em 1989.

PRÁTICAS DE ARTES APLICADAS EM SÃO PAULO

Nos anos de 1930 e 1940, a prática das artes aplicadas e artes decorativas em São Paulo tinha um mercado consistente e forte. Seu público era formado, essencialmente, pela elite cafeeira paulista, que encomendava a decoração dos cômodos de seus palacetes construídos na cidade nas primeiras décadas do século XX. Um dos exemplos dessa prática, ainda existente, é a Vila Penteado, desenhada pelo arquiteto sueco Carlos Ekman e construída em 1902 no bairro de Higienópolis para abrigar duas importantes famílias paulistas, a do Conde Antônio Álvares Penteado e a de seu genro, Antônio Prado Junior. O imponente palacete foi todo decorado com painéis, esculturas e ornamentos, espalhados pelas escadas, paredes e no mobiliário [Fig. 01].

A formação desse mercado foi de extrema importância para alguns artistas que começaram a atuar em São Paulo nesse período, como é o caso dos membros do grupo que se reunia no Palacete Santa Helena, no

¹ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Pós-doutoranda, pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Fapesp, processo n. 2017/11221-9.

centro da cidade, desde 1935, e que foi apelidado pela crítica como Grupo Santa Helena. O ateliê partilhado por Mario Zanini, Rebolo Gonçalves, Fulvio Pennacchi, Clóvis Graciano, entre outros artistas foi inicialmente formado como um ponto de encontro e de troca de contatos voltados para o trabalho das artes aplicadas. A interface desses artistas com áreas como a publicidade e a arquitetura foi de fundamental importância para esse grupo, como podemos observar pela trajetória de Pennacchi, para citar um exemplo.

Ao chegar no Brasil em 1929, Fulvio Pennacchi buscou integrar-se a esse mercado, uma vez que dominava as técnicas de pintura mural à têmpera e afresco, fruto de seus estudos na Real Academia de Arte Augusto Passaglia, em Luca, e de um período de estudos na década de 1920, em Florença, Itália. Nos primeiros anos da década de 1930, aproximou-se progressivamente de artistas ligados à decoração e, assim, passou a frequentar o ateliê do Grupo Santa Helena. Nesse período, Pennacchi buscou empregar-se como pintor-decorador, apresentando-se em construtoras, juntamente com seus colegas, tais como Mário Zanini, o qual cita no trecho escrito em seu diário em julho de 1929: “... Mário se ocupou muito comigo hoje também, e talvez consiga algo na mais importante construtora daqui, a Severo e Villares²”.

Sem sucesso inicial em sua empreitada pelos escritórios de construção, Pennacchi associou-se a Antello Del Debbio, seu colega de estudos na Itália, e juntos criaram a Clamor, uma sociedade para produção de cartazes publicitários e de estabelecimentos de São Paulo [Fig. 02]. Del Debbio também apresentou Pennacchi ao escultor Galileo Emendabili, com quem o artista toscano trabalhou no Monumento a Ramos de Azevedo. Pennacchi fez diversos murais na cidade de São Paulo, incluindo o mural *A história da imprensa*, para a nova sede do jornal *A Gazeta*, desenhada por Ricardo Severo, feito em 1939 [Fig. 03] e o mural para o Hotel Toriba, em Campos do Jordão, feito em 1943 [Fig. 04].

Semelhante ao que Pennacchi fizera, Bramante Buffoni veio ao Brasil em maio de 1953, em busca de novas oportunidades de trabalho no âmbito das artes aplicadas. Sua chegada coincidiu com um grande crescimento imobiliário em São Paulo e com as preparações para a comemoração do IV Centenário da cidade, que se daria no ano seguinte. Em carta ao amigo e literato Alfonso Gatto, escrita pouco menos de um mês após o desembarque de Buffoni no Brasil, o artista escreveu sobre seus planos para aproveitar alguma possibilidade que pudesse surgir com a celebração da efeméride. Sua ideia inicial era ficar no país por um ano, depois do qual voltaria para a Itália³.

² Trecho do diário retirado do site <http://www.fulviopennacchi.com>. O escritório Severo e Villares, à época em que escreveu Pennacchi, acabava de perder seu fundador, o arquiteto Ramos de Azevedo e era assumido pelo também arquiteto Ricardo Severo, ao lado de Arnaldo Dumont Villares. Ramos de Azevedo fundou o escritório original, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo em 1907 e veio a falecer em 1928. Fonte: <http://www.severovillares.com.br/>. Acesso em setembro de 2010.

³ Muitos artistas e arquitetos trabalharam em São Paulo sob os auspícios do IV Centenário, mas, ao menos pelo que se pode investigar até o momento, este não foi o caso de Buffoni. Carta de Bramante Buffoni a Alfonso Gatto, 21 de junho de 1953, Centro Manoscritti di Pavia, Itália. Acesso em outubro de 2013.

O interesse de Buffoni pelo Brasil é mencionado pela primeira vez, na documentação conhecida sobre ele, em carta ao arquiteto milanês Giancarlo Palanti, de abril de 1953. Nessa carta, Buffoni expressou sua forte amizade por Palanti, elogiando profusamente por seu desenho racionalista e por seu sucesso no Brasil. Em seguida, ele diz ter tido uma “louca ideia” de ir a São Paulo para tentar trabalhar com os preparativos da mostra do IV Centenário⁴. Embora Buffoni tenha chamado sua ideia de *pazza*, e tenha afirmado ainda na mesma carta que sabia que a sua viagem poderia resultar em pouco ou nenhum trabalho aqui, o artista de certo baseou-se em alguns indícios para decidir por deixar sua carreira em ascensão em Milão e rumar para o Brasil.

O primeiro desses indícios diz respeito às atividades profissionais de Buffoni na Itália, e sua intenção de desenvolvê-las também aqui no Brasil. Buffoni estudou no *Istituto Superiore per le Industrie Artistiche* (ISIA) em Monza, entre 1929 e 1933, uma escola importante para o desenvolvimento das artes aplicadas no norte da Itália. No âmbito dessa escola surgiu a Mostra Internacional de Arte Decorativa, que nos anos de 1930 mudaria para Milão e se tornaria a famosa Trienal de Milão. Entre 1923 - quando foi criada, com o objetivo de expor os trabalhos dos alunos do ISIA, até 1930, artistas e arquitetos importantes do modernismo italiano participaram das exposições, tais Fortunato Depero, Giò Ponti e Mario Sironi. Buffoni participou da última edição da Mostra em Monza, com painéis decorativos de temas classicizantes, próprios da estética daquela época⁵.

Nas décadas de 1930 e 1940, Buffoni trabalhou como designer gráfico para uma série de projetos: de 1930 a 1939, colaborou com as *Rivista Illustrata Poppolo d'Itália* e *Campo di Marte*; em 1934, fez o projeto gráfico expositivo para a Exposição de Aeronáutica Italiana de Milão; em 1937, projetou a decoração do Pavilhão Italiano na Exposição Internacional de Paris e participou da Trienal de Milão nas edições de 1936, 1940 e 1947. Os anos 40 foram marcados pela colaboração de Buffoni com as empresas Olivetti e Pirelli, para as quais produziu peças gráficas que se tornaram extremamente populares [Fig. 05]. No início dos anos 50, Buffoni tinha, então, uma carreira e uma forma de trabalho que se estabilizavam na Itália. Havia chegado a uma linguagem artística que ele colocava livremente em diálogo com a vida cotidiana, por meio de propagandas, projetos expositivos, ilustrações e murais. Como muitos de seus contemporâneos, entendia a arte e a publicidade como meios intrinsecamente ligados, como afirma o estudioso da história do design italiano Carlo Vinti:

⁴ Carta de Bramante Buffoni a Giancarlo Palanti, 29 de abril de 1953, Arquivo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Acesso em abril de 2018.

⁵ Para saber mais sobre a estética dos anos de 1930, ver: MAGALHÃES, Ana. *Classicismo Moderno – Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editora, 2016.

"As razões abertamente propagandísticas estão entrelaçadas de forma indissolúvel com a aspiração de promover as artes, e até mesmo a expressão publicitária mais banal tem por detrás a tentativa de interpretar a civilização mecânica através do filtro da estética"⁶.

O interesse de Buffoni pelas comemorações do IV Centenário encaixa-se, então, nas práticas profissionais que o artista já desenvolvia na Itália, e em sua concepção de atuação artística. Ao chegar no Brasil, o artista buscou manter-se nesse mesmo campo, embora tivesse que lidar com um parque gráfico muito menos desenvolvido e com uma relação muito tímida entre arte e indústria. Para sua inserção no universo artístico paulistano, Buffoni contou com uma rede importante de contatos, que pode ter sido o segundo indício que motivou o artista a vir para o Brasil.

Como a carta de Buffoni para Palanti indica, a rede de conhecidos e amigos foi um fator importante para a carreira do artista no Brasil. Assim que chegou no país, Buffoni foi recebido por Pietro Maria Bardi, que o convidou para ser professor de artes gráficas na escola que abriu no Museu de Arte de São Paulo, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Antes de Buffoni, Bardi já tinha trabalhado com outro importante artista moderno italiano, Roberto Sambonet, que foi responsável por criar o primeiro desfile de moda moderna no Brasil. Essas iniciativas tinham o objetivo de promover a aproximação entre arte e indústria, nos moldes do que havia sido a finada Bauhaus ou o Illinois Institute of Technology de Chicago⁷.

Para além da cátedra de artes gráficas no IAC, Buffoni trabalhou como artista gráfico no MASP, produzindo cartazes para exposições, como a de Cândido Portinari, em 1954. Entre 1953 e 1955, Buffoni expos suas obras em galerias de arte e participou na delegação brasileira da 3ª edição da Bienal de Arte de São Paulo, em que apresentou dois desenhos de peixes. No ano de 1956, ao que apontam as pesquisas feitas até então, Buffoni precisou mais uma vez acionar seus contatos e buscou a ajuda de Palanti para intervir com Adriano Olivetti em seu nome.

Palanti era o arquiteto responsável pela expansão dos escritórios da Olivetti no Brasil, e de quem possivelmente partiam as indicações de artistas para decorar as lojas. Nos arquivos do arquiteto na FAU USP, foi possível encontrar diversas cartas trocadas entre Palanti e o designer gráfico Giovanni Pintori, no período de 1956 a 1958, tratando da possibilidade de contratar Buffoni como responsável pela identidade

⁶ VINTI, Carlo. *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*. Imagem política culturale nella grande impresa italiana, Università IUAV/Marsilio, Venezia 2007, p. 10. Livre tradução de "i motivi apertamente propagandistici si intrecciano in modo indissolubile con l'aspirazione a promuovere le arti, e anche la più banale espressione pubblicitaria ha alle spalle il tentativo di interpretare la civiltà meccanica attraverso il filtro dell'estetica".

⁷ Cartas encontradas no Arquivo do MASP indicam que Bardi requisitou para algumas escolas seus estatutos, como modelo para a criação do IAC. Dentre eles estão os citados, entre outros. Mais sobre o IAC em LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2014. 148p.

gráfica da marca no Brasil e da decoração de suas lojas em São Paulo⁸. Como resultado, Buffoni iniciou sua produção mural no país, que daria importantes frutos, como a colaboração com os arquitetos Ermano Siffredi e Maria Bardelli, em 1957, para a decoração do Edifício Nobel, em Higienópolis, e em 1962, para a decoração da Galeria Nova Barão, no Centro [Figs. 06 e 07].

NARRATIVA DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL

Embora Buffoni e outros artistas italianos tenham sido importantes para o ensino e a prática das artes aplicadas e decorativas no Brasil, boa parte da historiografia especializada credits o florescimento dessas manifestações, sobretudo nos anos de 1950 à disseminação do modelo de síntese das artes teorizado por Le Corbusier e difundido pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM).

A narrativa que se cristalizou sobre as artes aplicadas no segundo pós guerra no Brasil vincula a produção decorativa mural essencialmente com o modelo do Ministério da Educação e Saúde, construído no Rio de Janeiro entre 1937 e 1945, a partir do desenho de Lucio Costa e de sua equipe de arquitetos. Sob o comando de Costa, foram chamados os arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer. Aconselhados por Le Corbusier – que inclusive viera ao Brasil durante o início das obras – os arquitetos seguiram as recomendações de utilizar materiais regionais, como o granito, recuperar os azulejos como herança do passado colonial português, valorizar as palmeiras imperiais e inserir obras de arte, seguindo o modelo internacional de síntese das artes.

A síntese das artes despontava como prática importante tanto nas reuniões do CIAM, como nas exposições universais no cenário internacional, principalmente nos anos imediatos ao fim da Segunda Guerra Mundial. Esse conceito foi amplamente defendido por Le Corbusier como a associação entre arquitetura, escultura e pintura, de forma a disseminar uma linguagem moderna. Desse modo, tanto Lucio Costa como o então Ministro Gustavo Capanema encarregaram-se do programa de decoração do edifício, chamando para essa tarefa o pintor Cândido Portinari.

Entre 1936 e 1944, Portinari entregou os doze painéis do *Ciclo da vida econômica do Brasil* [Fig. 08]. Os quatro murais abstratos encomendados para os escritórios dos funcionários com altos cargos, representando os quatro elementos, água, terra, fogo e ar, foram entregues entre 1944 e 1945, quando o artista também finalizou os painéis em azulejos para a parte externa do edifício, o mural *Jogos Infantis* e os murais *Escola de Canto e Coro*.

⁸ Para a decoração das lojas no nordeste, Palanti chamou o artista Carybé.

Assim que inaugurado, o projeto do MES ganhou projeção nacional e internacional, tornando-se um modelo de técnica, como desejava o Ministro Capanema⁹. Seu projeto decorativo foi certamente de extrema importância para o crescimento do muralismo em São Paulo no período logo posterior, não apenas por demonstrar a maturidade do modernismo brasileiro, e assim trazer auto-confiança ao movimento, mas também por estabelecer um ponto de partida para os estudos de como a arte deveria se relacionar com a arquitetura no Brasil. Como prova disso, contemporaneamente à construção do Ministério, foi feito em São Paulo o primeiro mural dentro de um projeto de grande envergadura e perfil modernista. Em 1944, Rino Levi entregou o Edifício Prudência, com um painel em mosaico de Burle Marx, à semelhança dos azulejos azuis de Portinari para o MES [Fig. 09 e 10].

Tal exemplo - assim como outros que não são possíveis abordar aqui - mostram que a sede do MES teve um impacto real na produção mural em São Paulo, principalmente nos anos entre 1945 e 1955. Existe uma notória continuidade das propostas modernas entre o modelo carioca e a produção paulista, explicitada tanto pela atuação de profissionais ligados ao MES, como Portinari, Niemeyer e Burle Marx, como pelo modo como os murais foram inseridos na arquitetura e pela escolha dos temas, representativos de uma busca pela identidade nacional em valores de um imaginário coletivo. Com efeito, o MES foi sim um grande modelo para o muralismo em São Paulo, inspirando os primeiros grandes empreendimentos em São Paulo.

No entanto, nesses mesmos anos e, sobretudo nos anos seguintes, o conceito de Le Corbusier, e sua valorização de uma arte pública abstrata e universalizante conviveram com uma vertente de arte decorativa disseminada principalmente como programa do governo fascista italiano. Enquanto artistas e arquitetos franceses defendiam, já nos anos do entreguerras, o retorno ao muralismo e o uso das artes aplicadas como parte de uma experiência de vida moderna dentro da era da máquina¹⁰, que partisse da arquitetura para construir sua linguagem, na Itália, artistas como Mario Sironi e Gino Severini trabalhavam para a afirmação de uma arte mural figurativa e monumental, que funcionasse como valorização da identidade e memória da recém unificada nação.

No Brasil, a vertente italiana teve grande repercussão, e mesmo em projetos em que se esperaria uma inclinação maior para o muralismo abstrato da síntese das artes, é possível perceber o diálogo com a produção italiana, como é o caso dos murais de Portinari para o MES, em que prevalece os temas figurativos que louvam a história do Brasil. Nos anos de 1950 e 1960, as artes aplicadas ganharam mais ainda um espectro heterogêneo, afastando-se cada vez mais da restrição do conceito Le Corbusiano. Diversos fatores

⁹ O Ministro Gustavo Capanema expressou seu desejo que o MES se tornasse um modelo para as artes e arquitetura no Brasil em carta de 14 de junho de 1937, ao Presidente Getúlio Vargas. Carta acessada em maio de 2013 no Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ.

¹⁰ CORBUSIER, Le. *A arquitetura e as belas-artes*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 19, p. 55-68, jan. 1984.

contribuíram para isso, como o aumento da produção de outros artistas estrangeiros, mas sobretudo, a difusão comercial dos murais, movimento que pouco, ou nada respeitava os preceitos do CIAM.

Uma narrativa compreensiva das artes aplicadas e decorativas no Brasil deve, então, partir de uma premissa de heterogeneidade e complexidade, se deseja entender de modo mais preciso como esse fenômeno se desenvolveu aqui. Nesse sentido, estudar a trajetória de pintores como Pennacchi e Buffoni pode nos ajudar a trazer uma nova perspectiva para as relações entre arte, arquitetura e indústria dentro da história da arte moderna no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Cynthia Augusta Poletto. *Edifícios e galerias comerciais: arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60*. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2014. 148p.
- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 71-78, 2006.
- FREITAS, P. M. S.. "O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)". In: VII Encontro de História da Arte, 2011. Atas do VII Encontro de História da Arte, v. 1. p. 366-377.
- _____. "Panorama das artes decorativas entre 1950 e 1960". *ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal*, v. 1, p. 161-172, 2015. ISSN 2183-7082
- _____. "Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de Cândido Portinari". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 22, p. 83-104, 2014. ISSN 1413-0874.
- GOLAN, Romy. *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957*. New Haven: Yale University Press, c2009, p. 38.
- LÉGER, F. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989 (3a edição).
- MAGALHAES, A. G.. *A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP*. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, 2012.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PENACCHI, Valério. *Fulvio Pennacchi: pintura mural*. São Paulo: Metalivros, 2002.

SEGRE, Roberto. *Ministério da educação e saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. 1 ed. São Paulo: Romano Guerra, 2013. 544 p.

FIGURAS



Figura 1: Vila Penteado, desenho arquitetônico de Carlos Eckman, 1902. São Paulo, SP, domínio público.



Figura 3: Fulvio Pennacchi, *História da Imprensa*, 1939. Óleo sobre parede, 250 x 1200cm. Antiga sede do jornal "A Gazeta", projeto de Severo e Villares. Foto da autora.

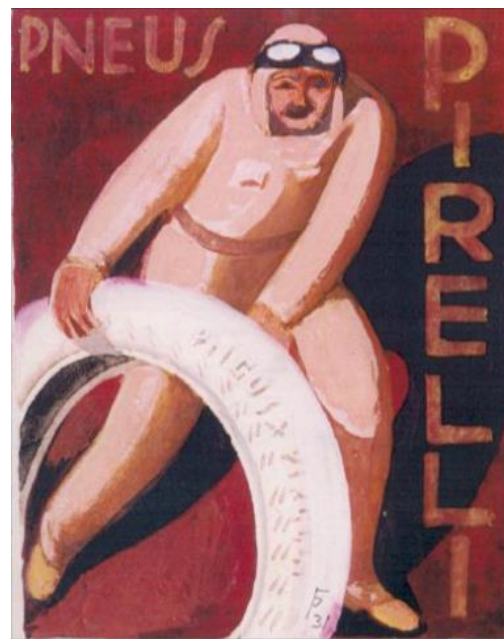


Figura 2: Fulvio Pennacchi, *Reclame dos pneus Pirelli*, 1931. Coleção Instituto Moreira Salles.



Figura 4: Fulvio Pennacchi, Mural para Hotel Toriba. Campos do Jordão/ SP, c.1943. Domínio público.



Figura 6: Bramante Buffoni, *sem título*, c.1957, mosaico de pastilha sobre parede. Ed. Nobel Higienópolis, arq.: Ermano Siffredi e Maria Bardelli. Fotos da autora.



Figura 5: Bramante Buffoni, Olivetti Summa, 1942. Domínio público.



Figura 7: Bramante Buffoni, *sem título*, c.1962, mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, centro, arq.: Ermano Siffredi e Maria Bardelli. Fotografia da autora.



Figura 8: Cândido Portinari, *Ciclo da vida econômica do Brasil*, 1936-1944, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, domínio público.



Figura 9: Roberto Burle Marx, *sem título*, c. 1944. Paineis em azulejos sobre toda a fachada do Ed. Prudência. Projeto arquitetônico de Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar. Domínio público.



Figura 10: Cândido Portinari, mural para o Ministério da Educação e Saúde, azulejo, 1938-1944. Arquitetos: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ. Domínio público.