

Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de Candido Portinari

Muralism in São Paulo in the 1950's: two panels by Candido Portinari

PATRÍCIA M. S. FREITAS*

Doutoranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas

Doctoral student in Art History at State University of Campinas

RESUMO O painel *Bandeirantes*, feito por Candido Portinari em 1951, adornou por muitas décadas o restaurante do Hotel Comodoro, em São Paulo, até ser incorporado à coleção de arte do Banco Itaú, em 2005. Concomitante a este projeto, estava a encomenda de Niemeyer para que o mesmo artista decorasse uma grande parede da Galeria Califórnia, inaugurada em 1953. O estudo destes dois casos específicos em paralelo, bem como o diálogo destas obras com propostas contemporâneas, nos permitem investigar certos aspectos do programa moderno de síntese das artes no Brasil. Com base na análise destes painéis, adentramos a problemáticas que tocam desde complicações de ordem prática, até questões de cunho estético, expondo a fragilidade de um programa decorativo importado de experiências internacionais, e de certa forma, adaptado às condições brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE Muralismo, Candido Portinari, Hotel Comodoro, Galeria Califórnia, Oscar Niemeyer, síntese das artes.

ABSTRACT The panel *Bandeirantes*, made by Candido Portinari in 1951, adorned for many decades the restaurant of the Hotel Comodoro in São Paulo, till it be incorporated into the art collection of the Banco Itaú, in 2005. Concomitant with this project, is the Niemeyer's commission for the same artist to decorate a large wall into Galeria California, opened in 1953. The study of these two specific cases in parallel, and the dialogue of these works with contemporary proposals, allows us to investigate certain aspects of the modern program of synthesis of arts in Brazil. From the analysis of these panels, we enter the issues touching since complications of practical nature, to questions of aesthetic nature, exposing the fragility of a decorative program imported from international experiences, and somehow adapted to Brazilian conditions.

KEYWORDS Muralism, Candido Portinari, Hotel Comodoro, Galeria Califórnia, Oscar Niemeyer, synthesis of arts.

*Patrícia M. S. Freitas é Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas, e atualmente doutoranda em História da Arte pela mesma universidade, onde desenvolve a pesquisa "Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950-60", sob orientação do Prof. Jorge Coli e financiamento da FAPESP. / *Patrícia M. S. Freitas é Master in History from the State University of Campinas, and currently a doctoral student in Art History from the same university, where she develops the research "Muralism in São Paulo: Arts convergence between 1950-60", supervised by Prof. Jorge Coli and funded by FAPESP.*

Durante a década de 1950, podemos atestar um volumoso e constante crescimento do muralismo em São Paulo, atrelado a um projeto arquitetônico específico e atento a certas questões importantes da época, como a reflexão acerca da identidade paulista, suscitada pelas comemorações do IV Centenário da cidade, em 1954. A efeméride paulista foi o estopim para uma série de projetos em arte e arquitetura, ligados à glorificação do espírito paulista, iniciados anos antes do aniversário da cidade, e que frutificaram, por sua vez, ainda durante os anos seguintes às festividades.

Tais projetos giravam em torno de dois grandes eixos reflexivos: eles ora evocavam o passado paulista, salientando personagens desbravadores, como os bandeirantes, tidos como origem da força de todo o estado e figura síntese das ideias de coragem e iniciativa; ora vislumbravam e enalteciam o futuro, concebido como progresso e atualização das formas arquitetônicas e artísticas na metrópole que crescia em ritmo frenético.

Atrelados a estas propostas estão os temas abordados por grande parte dos painéis figurativos executados nesse período, dentre eles, o mural de pastilha vítrea *Bandeirantes*, feito por Portinari, em 1951. A obra foi encomendada pelo então luxuoso Hotel Comodoro, para adornar seu restaurante, no 1º andar. Recém-aberto, no entanto, o hotel não contava com a instalação do painel em seu projeto executivo, o que suscita discussões sobre possíveis adaptações na arquitetura para a colocação da obra.

Como contraponto, na mesma época observamos o trabalho conjunto de Portinari com o escritório de Oscar Niemeyer, para a execução de um painel — desta vez de tema abstrato — na Galeria Califórnia, cujo projeto compreendeu o intervalo entre 1951 e 1953. A galeria era um prédio comercial, e na época de sua inauguração já ostentava a obra de Portinari na entrada de seu cinema. O mosaico de pastilha de vidro ocupa quase toda a extensão da parede estrutural direita do edifício e exhibe, dentro de um gradil de linhas pretas, algumas manchas em tons de cinza e vermelho.

Para além da comparação entre figurativismo e abstracionismo, o diálogo entre os painéis de Portinari traz diversas questões quanto ao projeto de convergência entre arte e arquitetura e sua execução. O debate sobre a função da síntese das artes e sua efetiva aplicação na arquitetura moderna brasileira é ainda enriquecido pela comparação com diversos exemplos contemporâneos aos painéis analisados.

During the 1950s, we can attest a massive and steady growth of mural painting in São Paulo, linked to a specific architectural design and observing certain important issues of the period, as the reflection on the São Paulo identity, raised by the celebrations of the city IV Centenary, in 1954. The São Paulo ephemeris was the trigger for a series of projects in art and architecture, linked to the glorification of São Paulo spirit, started years before the anniversary of the city, and fruitful, in turn, even during the years following the festivities.

These projects revolved around two large reflective areas: they either evoke the past São Paulo, emphasizing explorers, like the pioneers called *Bandeirantes*, taken as a source of strength throughout the state and figure synthesis of courage and initiative ideas; or envisioned and extolled the future, conceived as progress and update of the architectural and artistic forms in the metropolis growing at a frenetic pace.

Linked to these proposals are the topics covered by most of the figurative panels executed in this period, among them is the glass mosaic mural *Bandeirantes*, made by Portinari, in 1951. The work was commissioned by the then luxurious Comodoro Hotel, to adorn his restaurant, on the 1st floor. Newly opened, however, the hotel did not have the panel installation on its executive project, which raises discussions on possible adaptations in architecture for making the work.

As a counterpoint, at the same time one can observe the joint work of Portinari with Oscar Niemeyer's office for the implementation of a panel — this time of abstract theme — at California Gallery, whose project was made between 1951 and 1953. The gallery was a commercial building, and at the time of its inauguration already displayed the work of Portinari at the entrance of its cinema. The glass mosaic occupies almost the entire length of the right wall of the building structure and exhibits within a cage of black lines, some stains on grayscale and red.

In addition to the comparison between figuration and abstraction, the dialogue between Portinari's panels brings several questions about the project of convergence between art and architecture and its implementation. The debate over the role of the synthesis of arts and its effective application in modern Brazilian architecture is further

enhanced by the comparison with many examples contemporary of the analyzed panels.

The 1950s: identity and modernity in São Paulo Capital

On May 25, 1952, a Sunday, the newspaper *Folha da Manhã* published a short note with a picture of Clovis Graciano and his sons, in his studio. The article made a tour of the artist's life, highlighting his past detached from plastic arts, citing their jobs as a painter of rail cars and its function as a federal tax, and mention the participation of Graciano in the Constitutionalist Revolution of 1932. The reporter concludes the note stating that the artist "considerably improved his economic conditions and lives in an elegant apartment," where he worked on his next project, a mural for the newspaper's *O Estado de S. Paulo* headquarters building.

News of Graciano's panel on the newspaper office¹ closes the matter, while referring us to its own title: "Clovis, memory painter". All text seems to build the image of an artist formed thanks to his personal struggle, on a path that did not spare him from distant works of his ultimate goal, but that endowed him with certain awareness of life and reality in São Paulo. This awareness is further supported by its politicized facet, expressed in his participation in the Revolution in 1932.

This narrative was seeking to approach the painter and São Paulo's identity and memory, placing him as a legitimate spokesman for its story, through his works in general, and in particular through his panels. *Bandeirantes* was delivered two years after being reported by the above article [Fig. 1]. Painted with oil and wax, gained the inner wall of the *O Estado de S. Paulo* newspaper headquarters building lobb, designed by the German architect Adolf Franz Heep, at the time working in the office of Jacques Pilon² [Fig. 2]. The reverse side

¹ In Rua Major Quedinho, 28, in the city center, where was the headquarters of the newspaper *O Estado de S. Paulo*, currently runs the Novotel Hotel Jaraguá.

² The project to build the newspaper's headquarters was made by the Mesquita family and presented to the French architect Jacques Pilon, still in 1946, and was approved by the Municipality of São Paulo in 1947, i.e. a few months before Heep arrival at Brazil. The collaboration of the German architect turned out to change completely the initial projection by inserting elements such as brises-soleil, panels of Clovis Graciano and Di Cavalcanti, and also reducing the 25 building to 21 floors. The Mesquita family adopted

Os anos de 1950: identidade e modernidade na Capital

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

A notícia sobre o painel de Graciano na sede do jornal¹ encerra a matéria, ao mesmo tempo em que nos remete ao seu próprio título: "Clóvis, pintor da memória". Todo o texto parece construir a imagem de um artista formado graças à sua luta pessoal, em um trajeto que não o poupou de trabalhos muito distantes de seu objetivo final, mas que o dotaram de certa consciência da vida e da realidade em São Paulo. Esta consciência é ainda corroborada pela sua faceta politizada, expressa na sua participação na Revolução, em 1932.

Tal narrativa buscava aproximar o pintor da identidade e da memória paulista, colocando-o como um legítimo porta-voz desta história, por meio de suas obras em geral, e em especial, de seus painéis. *Bandeirantes* foi entregue dois anos após ser noticiado pela reportagem supracitada [Fig. 1]. Pintado com óleo e cera, ganhou a parede interna do *hall* de entrada do edifício sede de *O Estado de S. Paulo*, projetado pelo arquiteto alemão Adolf Franz Heep, na época trabalhando no escritório de Jacques Pilon² [Fig.

¹ Na Rua Major Quedinho, 28, no centro da cidade, onde era a sede do jornal *O Estado de S. Paulo*, funciona atualmente o Hotel Novotel Jaraguá.

² O projeto para a construção do edifício sede do jornal foi feito pela família Mesquita e apresentado ao arquiteto francês Jacques Pilon, ainda em 1946, e foi aprovado pela Prefeitura Municipal de São Paulo em 1947, isto é, alguns meses antes da chegada de Heep ao Brasil. A colaboração do arquiteto alemão acabou por modificar por completo a projeção inicial, inserindo elementos como os *brises*, os painéis de Clóvis Graciano e Di Cavalcanti, e ainda reduzindo o edifício de 25 para 21 andares. A família Mesquita aprovou as novas alterações, e o edifício foi aclamado em diversos periódicos especializados da época como um exemplar da arquitetura moderna em São Paulo. Dentre os elogios ao prédio, ressaltam-se o ritmo empregado à fachada pelo uso dos *brises*, a monumentalidade da entrada, com pé-direito alto, e o uso total do terreno em V, além da inserção dos painéis de artistas nacionais. Em entrevista concedida à autora, a neta de Clóvis Graciano, Isabel Graciano, afirmou que a encomenda do painel

2]. O verso da parede que abriga o painel de Graciano expõe no exterior o painel de pastilhas vítricas *A imprensa*, de Emiliano Di Cavalcanti [Fig. 3].

Os dois artistas encontram um ponto de contato sutil, externo às obras, mas que as fazem correlatas: existe uma linha que liga os bandeirantes, espécie de ancestralidade da alma pioneira e trabalhadora do homem paulista, com o universo do trabalho que Di Cavalcanti retrata. Estas são as imagens que uma das famílias mais tradicionais da época — os Mesquita — escolheu para relacionar à sede de seu jornal, construída, por sua vez, de acordo com os mais modernos preceitos arquitetônicos.

Deste modo, podemos observar a inserção do painel de Graciano na equação moderna da síntese das artes, na aliança entre a atualização arquitetônica e a reflexão sobre o passado paulista. O tema escolhido por Graciano dialoga com os debates sobre a identidade paulista em torno da qual giravam as comemorações do IV Centenário de São Paulo. O mote das expedições coloniais, conhecidas como bandeiras paulistas, serviu como mito fundador da cidade e foi largamente explorado pela comissão de artistas, arquitetos e intelectuais vinculados às celebrações da efeméride.

O esforço era também estabelecer um caráter científico que embasasse a vinculação entre passado e presente. Buscava-se associar historicamente, até mesmo com um propósito pedagógico, a figura do bandeirante à identidade paulista, ressaltando-lhe o empreendedorismo e a força. A vocação de prosperar se enunciava como evidente destino e era, então, fundamentada por larga pesquisa documental.

Como resultado desta investigação, um vocabulário visual específico foi consolidado em diálogo com a iconografia anterior, como a de Benedito Calixto [Fig. 4], mas também assentada em descrições como a feita, por exemplo, pelo historiador Afonso d'Escagnolle Taunay em sua consultoria para o filme *Bandeiras*, de Humberto Mauro. As cartas trocadas entre o historiador e o

Bandeirantes pode ter partido dos donos do próprio jornal, uma vez que o artista ficou preso junto a Julio de Mesquita Filho, proprietário do jornal, durante a Revolução de 1932. Depois disso, ainda segundo Isabel, Graciano e Mesquita se tornaram amigos por longos anos. Após esta encomenda, Graciano e Heep trabalharam juntos ainda mais uma vez no projeto do Edifício Lausanne, na Avenida Higienópolis. Cf. BARBOSA, Marcelo Consiglio. *A obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2002.

of the wall from Graciano's panel exposes on its outside the glass mosaic panel *A imprensa*, made by Emiliano Di Cavalcanti [Fig. 3].

The two artists find a subtle point of contact, external to the works, but related: there is a line connecting the bandeirantes, kind of ancestry of the pioneer and working soul of the São Paulo's man, with the world of work that Di Cavalcanti portrays. These are the images that one of the most traditional families of the time — the Mesquitas — chose to relate to the headquarters of their newspaper, built in turn, according to the most modern architectural precepts.

Thus, we can see the insertion of Graciano's panel in the modern equation of the synthesis of the arts, the alliance between architectural update and reflection on São Paulo's past. The theme chosen by Graciano dialogue with discussions on São Paulo's identity around which revolved the celebrations of the fourth centenary of the city. The motto of the colonial expeditions, known as São Paulo's *bandeiras* (flags), served as the founding myth of the city and was widely exploited by the committee of artists, architects and intellectuals linked to the anniversary celebrations.

The effort was also to establish a scientific approach that could found the link between past and present. The intent was to associate historically, even with a pedagogical purpose, the figure of the pioneer to São Paulo's identity, emphasizing its entrepreneurship and strength. The vocation to thrive enunciated itself as an obvious target and was then supported by a large historical research.

the new changes, and the building was acclaimed in various specialized periodicals of the time as an example of modern architecture in São Paulo. Among the praise of the building, one can emphasize the rhythm to the facade applied for the use of brises-soleil, the monumentality of the entry, with high ceilings, and full use of the land on V in addition to integration of national artists panels. In an interview with the author, the granddaughter of Clovis Graciano, Isabel Graciano said that the order of the *Bandeirantes* panel may have come from the newspaper's owners themselves, since the artist was arrested along with the Julio de Mesquita Filho, owner of the newspaper, during the Revolution of 1932. After that, according Isabel, Graciano and Mosque became friends for many years. After this order, Graciano and Heep worked together yet again in Lausanne building project at Avenida Higienópolis. See BARBOSA, Marcelo Consiglio. *A obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. Master's Thesis in Architecture and Urban Planning, Faculty of Architecture and Urbanism of USP, São Paulo, 2002.

As a result of this investigation, a specific visual vocabulary was consolidated in dialogue with the previous iconography, such as Benedito Calixto [Fig. 4], but also seated on descriptions as made, for example, by the historian Alfonso d'Escragnolle Taunay in his advice to the movie *Bandeiras* of Humberto Mauro. The letters exchanged between the historian and filmmaker consist of a long and detailed explanations of Taunay on the flags, as well as guidelines for Mauro to reproduce the frames from Museu Paulista in the scenes of his film.³

Hotel Comodoro

Contemporary to Clovis Graciano's panel and combining in the same way, the theme of the pioneers to the modern program of the IV Centenary of São Paulo, in 1951 is ordered to Portinari a panel for the Hotel Comodoro. Located on Avenida Duque de Caxias, the hotel was built in order to house the large influx of people in the city, in 1950.⁴ It had luxurious and modern elements, like an electric latch allowing the guest to open the door without getting out of bed, in addition to the updated decor, which was highlighted in the pages of the magazine *Habitat*, signed by the architect Lina Bo Bardi, in 1952.⁵

Within this current and sophisticated decorative program, came the order for the work of Portinari, *Bandeirantes* [Fig. 5], which was installed in the first floor restaurant [Fig. 6]. There are few studies that address both the Hotel Comodoro, as the order of the Portinari panel. One of the few articles published on the subject explains that the implementation of the work took place after the opening of the hotel.

³ The documentation on the correspondence between Alfonso d'Escragnolle Taunay and Humberto Mauro is filed at the Museu Paulista, São Paulo (SP).

⁴ The hotel sector was the fastest to receive financial incentives that period, resulting from the large number of people who visited the city at the time of its 400th birthday. Along with the Hotel Comodoro, we can mention other projects for modern hotels: Hotel Cambridge and Hotel Paris, both by Francisco Beck; Hotel Copan, designed by Henry Midlin (not built); and the Jaragua Hotel, situated on the upper floors of the aforementioned newspaper's office building *O Estado de S. Paulo*, by Franz Heep. Cf. MONTEIRO, Ana Carla. *Os hotéis da metrópole: o contexto histórico e urbano da cidade de São Paulo através da produção arquitetônica hoteleira (1940-1960)*. Thesis. FAU-USP, São Paulo, 2006.

⁵ MONTEIRO, Ana Carla. *Op. cit.*, p. 165

cinasta consistem em longas e detalhadas explicações de Taunay sobre as bandeiras, além de orientações para que Mauro reproduza os quadros do Museu Paulista nas cenas de seu filme.³

Hotel Comodoro

Contemporâneo ao painel de Clóvis Graciano e aliando, da mesma forma, o tema bandeirantes ao programa moderno do IV Centenário de São Paulo, em 1951 é encomendado a Portinari um painel para o Hotel Comodoro. Localizado na Avenida Duque de Caxias, o hotel foi construído com a finalidade de abrigar o grande fluxo de pessoas na cidade, em 1950.⁴ Possuía elementos luxuosos e modernos, como um trinco elétrico que permitia ao hóspede abrir a porta sem se levantar da cama, além da atualizada decoração, que ganhou destaque nas páginas da revista *Habitat*, assinada pela arquiteta Lina Bo Bardi, em 1952.⁵

Dentro deste programa decorativo atual e sofisticado, surgiu a encomenda para a obra de Portinari, *Bandeirantes* [Fig. 5], que foi instalada no restaurante do 1º pavimento [Fig. 6]. Existem poucos estudos que abordam tanto o Hotel Comodoro, como a encomenda do painel de Portinari. Um dos poucos artigos publicados sobre o assunto explica que a implantação da obra se deu posteriormente à inauguração do hotel.

Segundo os autores, o local passou por uma adaptação de seu espaço, com a construção de uma parede de sustentação.⁶ Contudo, o telegrama enviado por Maurício Fernandes⁷ a Portinari, em setembro de 1951, convidava-o para a inauguração do hotel, citando já a presença do painel: “(...) Pretendo inaugurar

³ A documentação sobre a correspondência entre Afonso d'Escragnolle Taunay e Humberto Mauro está arquivada no Museu Paulista, São Paulo (SP).

⁴ O setor hoteleiro foi um dos que mais receberam incentivos financeiros nesse período, decorrentes do grande número de pessoas que visitavam a cidade à época de seu 400º aniversário. Juntamente com o Hotel Comodoro, podemos citar outros projetos para hotéis modernos: Hotel Cambridge e o Hotel Paris, ambos de Francisco Beck; o Hotel Copan, projetado por Henrique Midlin (e não construído); e o Hotel Jaraguá, situado nos andares superiores do já citado prédio sede do jornal *O Estado de S. Paulo*, de Franz Heep. Cf. MONTEIRO, Ana Carla. *Os hotéis da metrópole: o contexto histórico e urbano da cidade de São Paulo através da produção arquitetônica hoteleira (1940-1960)*. Dissertação de mestrado. FAU-USP, São Paulo, 2006.

⁵ MONTEIRO, Ana Carla. *Op. cit.*, p. 165.

⁶ MARTIN, A. D. e TASSI, E. P. *Mural “Os Bandeirantes”, de Candido Portinari, obra de transposição e restauro*. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação, vol. 4, no 4, pp. 180-185.

⁷ Representante da Cia. Hotéis Comodoro.

sábado 26 hotel Comodoro para cuja beleza muito influenciou seu grandioso mural bandeirantes (...).⁸

A documentação, no entanto, não permite concluir sobre a presença do painel no projeto executivo do hotel. Esta informação é a base para a crítica feita pelos arquitetos Arnaldo Sarasá e Eliane Tassi, ambos envolvidos no restauro da obra.⁹ Para Sarasá e Tassi, o pé-direito baixo e o espaço reduzido do salão comprometeram a monumentalidade do painel e prejudicaram sua pertinência no diálogo com a arquitetura. O ponto essencial para o debate da síntese das artes se torna ainda mais problemático pela ausência do nome de um arquiteto de peso, vinculado ao projeto.¹⁰

A falta da assinatura de um profissional renomado certamente contribuiu para que o painel de Portinari, bem como o próprio hotel, permanecessem no silêncio historiográfico. Ao mesmo tempo, a presença de uma obra com o perfil monumental dentro de um hotel moderno, mas de certa forma anônimo, demonstra certa rotinização deste modelo decorativo. Descolado de sua premissa moderna da convergência das artes e desprovido de teorias que o justifiquem, o painel passa a simplesmente adornar.

Outra informação importante, trazida por uma carta, desta vez escrita por Portinari a Maurício, diz respeito à fatura do mural. O artista estabeleceu seis condições para o trabalho ser feito. Dentre elas, duas se destacam por esclarecer qual rotina poderia estar associada à demanda de grandes painéis. A primeira estabelece a técnica: “o mural — cuja maquete caber-me-á executar — será reproduzido em mosaico de cores diversas”.¹¹

⁸ Telegrama de Maurício Fernandes a Candido Portinari, de 21 de janeiro de 1952. Acessada em www.portinari.org, em 05/05/2013.

⁹ Em alguns anos, a obra começou a mostrar sinais de problemas trazidos pela trepidação do maquinário da lavanderia industrial, localizada no andar logo acima, e a umidade de um cano de esgoto que passava rente às costas do painel. Com dificuldades de manter o grande mural, mas sem condições de vendê-lo por conta própria, o hotel então aceitou a oferta do galerista do Rio de Janeiro, Marcelo Pontual, que adquiriu e financiou o restauro pelo Atelier Sarasá. Depois de restaurado, o painel foi a leilão, sendo adquirido pelo Banco Itaú em maio de 2005. Atualmente, a obra de 7,65 x 2,5m, e cerca de 850 quilos, está exposta na sede do Banco Itaú, no bairro da Conceição, em São Paulo.

¹⁰ Segundo informações retiradas da supracitada dissertação de Ana Carla Monteiro, o Hotel Comodoro é propriedade de F. R. de Aquino S.A.. Não há especificação do arquiteto responsável. Cf. MONTEIRO, Ana Carla. *Op. cit.*, p. 171.

¹¹ Carta de Candido Portinari à Companhia de Hotéis Comodoro (Maurício Fernandes), de 19 de setembro de 1951. Acessada em www.portinari.org, em 05/05/2013.

According to the authors, the site has undergone an adaptation of its space, with the construction of a bearing wall.⁶ However, the telegram sent by Mauricio Fernandes⁷ to Portinari, in September, 1951, invited him to the opening of the hotel, already citing the presence of the panel: “(...) I want to open Saturday 26 Hotel Comodoro for whose beauty greatly influenced your great mural Bandeirantes (...)”.⁸

The documentation, however, is not conclusive on the panel presence in the executive design of the hotel. This information is the basis for the criticism made by the architects Arnaldo Sarasa and Eliane Tassi, both involved in the restoration of the work.⁹ To Sarasa and Tassi, low ceilings and the reduced space of the hall undertook the monumental panel and harmed its relevance in dialogue with architecture. The essential point for discussion of the arts synthesis becomes even more problematic by the absence of the name of a weight architect, linked to the project.¹⁰

The lack of a renowned professional signature certainly contributed to the Portinari panel as well as the hotel itself, remain in historiographical silence. At the same time, the presence of a work with the monumental profile within a modern, but somewhat anonymous, hotel, shows some routinization of this decorative style. Taken off from its

⁶ MARTIN, A. D. e TASSI, E. P. *Mural “Os Bandeirantes”, de Candido Portinari, obra de transposição e restauro*. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação, vol. 4, no 4, pp. 180-185.

⁷ Employee from Hotel Comodoro.

⁸ Telegram from Maurício Fernandes to Candido Portinari, of January, 21, 1952. Accessed on www.portinari.org on 05/05/2013.

⁹ In some years, the work began to show signs of problems brought on by disturbance in the industrial laundry machinery, located on the floor just above, and the humidity of a sewer pipe that passed close to the back of the panel. Struggling to keep the great wall but unable to sell it on their own, the Hotel then accepted the Rio de Janeiro gallerist's offer, Marcelo Pontual, who purchased and financed the restoration by Atelier Sarasa. After restored, the panel was auctioned, being acquired by Banco Itaú in May 2005. Currently, the work of 7.65 x 2.5 m, and about 850 kilos, is exposed at the headquarters of Banco Itaú, in the neighborhood of *Conceição*, in Sao Paulo.

¹⁰ According to information taken from the aforementioned thesis of Ana Carla Monteiro, Hotel Comodoro is F. R. Aquino S.A. property. There is no specification of the responsible architect. Cf. MONTEIRO, Ana Carla. *Op. Cit.*, p. 171.

modern premise of convergence of the arts and devoid of theories that justify it, the panel shall simply adorn.

Other key information brought by a letter, this time written by Portinari to Mauricio concerns the mural making. The artist set six conditions for the work to be done. Among them, two stand out for clearing up which routine could be associated with the demand for large panels. The first establishes the technique: “the mural — whose the design I shall carry out — will be reproduced on a mosaic of different colors.”¹¹ The mosaic tile used an innovation in coatings technology, the glass mosaic, revealing here too its modernity.

This support allowed the artist to draw up its creation by distance and in a small-scale. It is relatively common, as with Portinari, the artist not be present during the execution of the work. We can infer that a significant part of the panels, especially the glass mosaic, was performed by professionals of the mosaic factories. Often, the very company that received the models of the artists was responsible for transferring them to the wall installation in scale. Linked to the technical question is, then, the issue of authorship/execution.¹²

Based on this statement, it is possible to understand the second major Portinari clause: “As I said to them, I think it is quite possible to finish the part that competes me in time not exceeding fifteen (15) days from the date of acceptance.”¹³ Portinari made two models for the *Bandeirantes* panel, with little change between them [Figs. 07 and 08]. Only on conditions as the set out above, the artist — who was working on several projects and at his home in Rio de Janeiro — would be able

O mosaico utilizava como tessela uma inovação na tecnologia de revestimentos, a pastilha de vidro, revelando também neste aspecto sua modernidade.

Este suporte permitia ao artista elaborar sua criação a distância e em escala reduzida. É relativamente comum, como ocorreu com Portinari, que o artista não estivesse presente durante a execução da obra. Podemos aferir que uma parte significativa dos painéis, sobretudo os de pastilha vítrea, foi executada por profissionais das fábricas de pastilhas. Muitas vezes, a própria empresa que recebia as maquetes dos artistas era responsável por transferi-las para a parede de instalação, em escala. Atrelada à questão técnica está, então, a dimensão de autoria/execução.¹²

Com base nesta constatação, é possível compreender a segunda importante cláusula de Portinari: “Conforme lhes afirmi, creio perfeitamente possível terminar a parte que me compete em prazo nunca superior a 15 (quinze) dias, a contar da data de sua aceitação”.¹³ Portinari fez duas maquetes para o painel *Bandeirantes*, com poucas alterações entre elas [Figs. 7 e 8]. Apenas diante de condições como as expostas acima, o artista — que trabalhava em diversos projetos e em sua residência no Rio de Janeiro — seria capaz de envolver-se na dispendiosa jornada dupla que abraçou, quando aceitou, quase simultaneamente à obra do Comodoro, a encomenda de Oscar Niemeyer para a Galeria Califórnia.

A Galeria Califórnia

A Galeria Califórnia é um prédio comercial, projetado em 1951 e entregue em 1953 para sua inauguração, já com o painel abstrato de Portinari na entrada do Cine Barão [Fig. 9]. O edifício foi construído em terreno com forma de “L” e tem abertura para as ruas Barão de Itapetininga e Dom José de Barros. A passagem interna para os pedestres, dentro de galerias comerciais, fazia

¹¹ Candido Portinari letter to the Comodoro Hotels Co. (Maurício Fernandes) of 19 September 1951. Accessed on www.portinari.org on 05/05/2013.

¹² This dimension may be even more complex in cases of restoration of some of these works. This is the case of the restoration of the work *Alegoria das artes*, by Clovis Graciano, made for the Teatro João Caetano (Vila Clementino), in 1952. The panels were repainted in 1978 and, as stated by Vera Wilhelm, “the artist who repainted left recorded his speech at work, putting in the central area right out his name and the date of execution, as visible marking in the work ‘restoration Icarus 78’”. WILHELM, V. *A arte mural e a prática da preservação*. Dissertation, Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Sao Paulo, 2011, p. 123.

¹³ Candido Portinari letter to the Comodoro Hotels Co. (Maurício Fernandes) of 19 September 1951. Accessed on www.portinari.org on 05/05/2013.

¹² Esta dimensão pode ser ainda mais complexa nos casos do restauro de algumas destas obras. Este é o caso do restauro da obra *“Alegoria às Artes”*, de Clóvis Graciano, feito para o Teatro João Caetano (Vila Clementino), em 1952. Os painéis foram repintados em 1978, e, como afirma Vera Wilhelm, “o artista que realizou a repintura deixou registrada sua intervenção na obra, colocando na área central à direita seu nome e a data de execução, conforme inscrição visível na obra ‘restauração Ícaro 78’”. WILHELM, V. *A arte mural e a prática da preservação*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2011, p. 123.

¹³ Carta de Candido Portinari à Companhia de Hotéis Comodoro (Maurício Fernandes), de 19 de setembro de 1951. Acessada em www.portinari.org, em 05/05/2013.

parte do investimento em uma nova tipologia de edifícios, que proporcionasse ao transeunte um espaço de mobilidade e fácil transposição entre os passeios e as áreas comerciais. O programa do Edifício Califórnia previa ainda treze andares de escritórios, que deveriam se erguer acima da galeria, além de um cinema no subsolo,¹⁴ e um painel, que foi pedido a Candido Portinari desde o início do projeto [Fig. 10].

Em entrevista à pesquisadora Daniela Leal, em 2002, Carlos Lemos afirmou ser de extrema preocupação do arquiteto carioca que artistas como Portinari e Di Cavalcanti estivessem envolvidos em seus projetos. Nas palavras de Lemos: “Oscar sempre tentou a integração das artes”.¹⁵ Mas para Otávio Frias e José Escorel, ambos funcionários do Banco Nacional Imobiliário (BNI),¹⁶ os motivos da presença do painel de Portinari no edifício estavam vinculados a aspectos comerciais, refletindo outra faceta da união entre arte e arquitetura, no período. No entanto, embora neste caso esteja explícito certo uso comercial da síntese das artes, a presença constante dos painéis em projetos modernos na década de 1950 demonstra o esforço de se aplicar preceitos trazidos internacionalmente, de interligação entre as artes maiores: artes plásticas, escultura e arquitetura.¹⁷

Para além da discussão acerca das circunstâncias que levaram Niemeyer a pedir a colaboração de Portinari, destaca-se o peso das demandas do BNI na execução deste projeto. Apenas alguns dias antes da inauguração da galeria, os jornais da época

¹⁴ Em visita ao edifício, realizada em fevereiro de 2012, observou-se que o espaço destinado ao cinema está fechado.

¹⁵ Para mais informações sobre a entrevista citada, ver: LEAL, Daniela Viana. *Op. cit.*

¹⁶ O Banco Nacional Imobiliário (BNI) foi o empreendedor do projeto da Galeria Califórnia, juntamente com outros edifícios assinados pelo escritório-satélite de Niemeyer em São Paulo, tais como os edifícios Triângulo e Eiffel. Devido à intensa demanda de trabalho de Niemeyer neste período, o arquiteto decidiu abrir na cidade um escritório-satélite, a ser administrado por uma equipe chefiada por Carlos Lemos. Assim, Lemos ficou responsável por gerenciar os projetos executados, muitas vezes simultaneamente, na cidade. Niemeyer fiscalizava a distância as construções, vindo à capital esporadicamente para alguns estírios, em que cuidava, sobretudo, de questões administrativas na prefeitura. Pode-se afirmar, desta forma que boa parte das decisões práticas eram tomadas por Lemos. Cf. LEAL, Daniela Viana. *Op. cit.*

¹⁷ Vale ressaltar ainda que Niemeyer já tivera um contato anterior com Portinari no projeto do Ministério da Saúde e Educação, atual Edifício Capanema, entregue em 1947. Assessorando Lúcio Costa e Niemeyer estava o grande nome do Modernismo na época, Le Corbusier, que, dentre outras contribuições para o Modernismo, teorizou o conceito de síntese das artes.

to engage such a costly double shift that he embraced when he accepted, almost simultaneously with the work of the Hotel Comodoro, the ordering from Oscar Niemeyer, to California Gallery.

The Gallery California

The Gallery California is an office building, designed in 1951 and delivered in 1953 to its opening, as with an abstract panel by Portinari at the entrance of Cine Barão [Fig. 9]. The building was built on a land in the shape of “L” and is open to the street Barão de Itapetininga and Dom José de Barros. The internal passage for pedestrians within department stores, was part of the investment in a new type of buildings, which would provide the passerby a mobility space and easy translocation between tours and shopping areas. The California Building program also provided for thirteen floors of offices, which should rise above the gallery, as well as a cinema in the basement,¹⁴ and a panel, which was asked to Candido Portinari from the start of the project [Fig. 10].

In an interview with the researcher Daniela Leal in 2002, Carlos Lemos said to be of utmost concern of Niemeyer that artists like Portinari and Di Cavalcanti were involved in his projects. In Lemos words: “Oscar always tried integrating the arts.”¹⁵ But for Otavio Frias and José Escorel, both employees of National Real Estate Bank (NIB),¹⁶ the reasons for the presence of Portinari’s panel in the building were linked to commercial aspects, reflecting another facet of the union between art and architecture in the period. However, although in this case is explicit certain commercial use of the synthesis of the arts, the constant presence of

¹⁴ On a visit to the building, held in February 2012, it was observed that the space for the cinema is closed.

¹⁵ For more information on the aforementioned interview, see: LEAL, Daniela Viana. *Op. Cit.*

¹⁶ The National Real Estate Bank (NIB) was the Gallery California project developer, along with other buildings designed by Niemeyer’s satellite office in São Paulo, such as buildings and Triangle and Eiffel. Due to the high demand of Niemeyer’s work in this period, the architect decided to open a satellite-office in the city, to be administered by a team led by Carlos Lemos. Thus, Lemos was responsible for managing the projects executed, often simultaneously in the city. Niemeyer oversaw the buildings, coming to the capital for some sporadic spurts, in which he took care mainly of administrative issues at City Hall. One can attest, so, that most of the practical decisions were taken by Lemos. See LEAL, Daniela Viana. *Op. Cit.*

panels in modern designs in the 1950s demonstrates the effort to apply precepts internationally brought of interconnection between the high arts: visual arts, sculpture and architecture.¹⁷

In addition to the discussion of the circumstances that led Niemeyer asking Portinari's collaboration, there is the weight of the demands of NIB in implementing this project. Just days before the opening of the gallery, the newspapers of the period stamped on its pages the good qualities of Niemeyer's modern design:

The Building and Gallery California, for its architectural projection, will be known throughout São Paulo. [...] Located in the artery that is our art center, elegance and refinement, born of an architectural design of sharp relief, the Building and Gallery California, from the reception - in its hall majestically decorated by a large panel of Portinari representing the 'Epic of Piratininga Bandeiras', until the last floor, will be highlighted throughout Barão de Itapetininga, becoming its peak of assembly, attraction.¹⁸

For those who know the great abstract mural by Portinari, the shock is inevitable while reading the words: "hall majestically decorated by a large Portinari panel, representing the 'Epic of Piratininga Bandeiras.'" Initially, the artist presented a panel project, under the "Epic of Bandeiras" title. However, the work was shown to be too complex to implement in the time required by the NIB, which pushed for a new deal to be agreed.

Carlos Lemos traveled then to Rio de Janeiro in order to bring back with him the model card to the panel, whose advance of 50% of order had already been paid. The letter sent by Lemos to Portinari, on October 12, 1953, reported on this meeting:

¹⁷ It is worth mentioning that Niemeyer had had a previous contact with Portinari in the Ministry of Health and Education project, current Capanema building, delivered in 1947. Assisting Costa and Niemeyer was the big name of Modernism at the time, Le Corbusier, which, among other contributions to Modernism, theorized the concept of the synthesis of the arts.

¹⁸ *Folha da Manhã*, 02.12.1953, session Assuntos Especializados, p. 7, consulted in LEAL, Daniela Viana. *Oscar Niemeyer e o mercado imobiliário de São Paulo na década de 1950: o escritório satélite sob direção do arquiteto Carlos Lemos e os edifícios encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário*. Master's Thesis in History — Institute of Philosophy and Human Sciences, State University of Campinas, Campinas, 2003.

estampavam em suas páginas as boas qualidades do moderno projeto de Niemeyer:

O Edifício e Galeria Califórnia, pela sua projeção arquitetônica, será conhecido de toda São Paulo. [...] Localizado na artéria que é o nosso centro de arte, elegância e refinamento, nascido de uma concepção arquitetônica de nítido relevo, o Edifício e Galeria Califórnia, desde a recepção – no seu hall majestosamente decorado por um grande painel de Portinari, representando a 'Epopéia das Bandeiras de Piratininga', até o último pavimento, destacar-se-á ao longo de toda rua Barão de Itapetininga, constituindo-se o seu ponto máximo de reunião, de atração.¹⁸

Para os que conhecem o grande painel abstrato de Portinari, é inevitável o choque ao lerem-se as palavras: "hall majestosamente decorado por um grande painel de Portinari, representando a 'Epopéia das Bandeiras de Piratininga'". Inicialmente, o artista apresentou um projeto de painel, sob o título "Epopéia das Bandeiras". No entanto, a obra mostrava-se complexa demais para a execução no tempo exigido pelo BNI, que pressionou para que um novo acordo fosse estabelecido.

Carlos Lemos viajou, então, para o Rio de Janeiro com o objetivo de trazer de volta consigo o cartão para o painel, cujo adiantamento de 50% do valor pedido já havia sido pago. A carta enviada por Lemos a Portinari, em 12 de outubro de 1953, informa sobre esse encontro:

Conforme havíamos combinado em nosso encontro em sua residência, encaminho as amostras do mosaico de vidro da 'Vidrotil'. Estas amostras pertencem ao estoque atual, o qual já foi inteiramente reservado para o seu painel. Não há quantidade suficiente de pastilhas brancas para o fundo geral. Optei, então, pela pastilha cinza-claro. O branco entrará somente nos desenhos do painel propriamente dito.¹⁹

¹⁸ *Folha da Manhã*, 02/12/1953, caderno Assuntos Especializados, p. 7, consultado em LEAL, Daniela Viana. *Oscar Niemeyer e o mercado imobiliário de São Paulo na década de 1950: o escritório satélite sob direção do arquiteto Carlos Lemos e os edifícios encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário*. Dissertação de Mestrado em História — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

¹⁹ Carta de Carlos Lemos a Candido Portinari, de 12 de outubro de 1953. Acessada em www.portinari.org, em 05/05/2013. A carta é anterior à notícia publicada pelo jornal *Folha da manhã*, supracitado, levantando a hipótese de que a imprensa foi informada da mudança do tema do painel posteriormente a dezembro de 1953.

Alguns dias depois, Portinari respondeu à carta de Lemos com os seguintes dizeres:

Estou lhe enviando a maquete para o mural de acordo com as cores que me enviou; apenas acrescentei algumas filas de vidrotíl vermelho. Espero que isso não cause transtorno e que nosso painel não sofra nenhuma modificação.²⁰

Por meio da análise das três maquetes que Portinari fez [Figs. 11, 12 e 13] — ao menos as que temos registro pelo *raisonné* do artista — e nos pautando nos trechos transcritos acima, podemos ter como hipótese que a primeira maquete apresentada tenha sido a da figura 11. O fundo branco e a larga faixa vermelha, posteriormente reduzida, corroboram esta sugestão.

A segunda maquete [Fig. 12] tem, em comparação com a anterior, uma drástica redução na área vermelha. O fundo branco é invadido por largas manchas em tons de cinza, mantendo apenas como reminiscência do estudo anterior o gradil preto. Por fim, aquela que parece ser a última prova [Fig. 13], devido à sua semelhança ao painel executado, mostra mais uniformidade na distribuição das tonalidades. As variações entre os cinzas diminuem e o desenho se torna mais contido dentro das linhas.

As mudanças nas maquetes para o painel não estão explicadas em nenhuma correspondência, e a própria ordem delas é apenas uma hipótese. No entanto, algumas conclusões podem ser esboçadas com base no estudo das correspondências e das reproduções. A primeira delas diz respeito a uma questão técnica. Na carta de Lemos a Portinari há a menção sobre a falta de pastilhas brancas e este pode ter sido um dos fatores de mudança no desenho final. Com os prazos curtos e a urgência de entrega, a escolha pode ter sido pela diminuição do espaço branco em detrimento de um aumento das áreas cinza.

Além disso, outro aspecto importante sobre a fatura do painel é a escolha por pastilhas, que de acordo com outra carta, desta vez enviada pelo BNI a Portinari, pode não ter acompanhado o projeto desde o seu início. A correspondência, de maio de 1952, afirma:

[...] o pagamento de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), correspondente às 3 últimas parcelas para a pintura de um mural,

²⁰ Carta de Candido Portinari a Carlos Lemos, de 23 de outubro de 1953. Acessada em www.portinari.org em 05/05/2013.

As we agreed in our meeting at your residence, I forward glass mosaic samples of 'vidrotíl'. These samples belong to the current stock, which was already fully booked for your panel. There is enough white tablets for general background. I chose then the light gray tablet. White will only in panel designs itself.¹⁹

A few days later, Portinari answered Lemos letter with the following statement:

I am sending the model to the wall according to the colors that sent me; just added a few rows of red vidrotíl. I hope this does not cause disorder and that our panel does not suffer any modification.²⁰

Through the analysis of the three models that Portinari did [Figs. 11, 12 and 13] — at least the ones we have record by artist's *raisonné* catalogue — and guided in by the above transcript excerpts, we have hypothesized that the first model presented was the Figure 11. The white background and the wide red band subsequently reduced, support this suggestion.

The second model [Fig. 12] has a drastic reduction in the red area, compared with the previous one. The white background is invaded by large spots grayscale, keeping just like previous study reminiscent of the black fence. Finally, the one that seems to be the last test [Fig. 13], because of its similarity to the actual panel, shows more uniformity in the distribution of tones. Variations in the gray scale decreases and the the design becomes contained within the lines.

Changes in models for the panel are not explained in any correspondence, and the very order of them is only a hypothesis. However, some conclusions can be drawn based on the study of correspondences and reproductions. The first concerns a technical issue. In the letter of Lemos Portinari there is the mention of the lack of white tablets and this may have been one of the factors of change in the final drawing. With short deadlines

¹⁹ Letter from Carlos Lemos to Candido Portinari of October, 12, 1953. Accessed on www.portinari.org on 05/05/2013. The letter precedes the news published by the newspaper *Folha da Manhã*, referred to above, raising the possibility that the press was informed of the panel theme change subsequent to December 1953.

²⁰ Candido Portinari letter to Carlos Lemos, October, 23, 1953. Accessed on www.portinari.org on 05/05/2013.

and delivery of urgency, the choice may have been the decrease of white space at the expense of an increase in gray areas.

In addition, another important aspect of the panel making is the choice for tablets, which according to another letter, this time sent by BNI to Portinari, may not have followed the project since its inception. The correspondence from May 1952, states:

[...] The payment of Cr\$ 60,000.00 (sixty thousand cruises), corresponding to the last 3 plots for the painting of a mural, to be performed in Building and Gallery California, under construction in this city.²¹

Although the terms “paint of a mural” may have been used randomly, it raises the possibility that Portinari have prepared himself for a big wall, with what he had been worked with for at least a decade and a half. The only exception to this *modus operandi* would be the contemporary panel *Bandeirantes*, to the Hotel Comodoro, made, as seen in glass mosaic.

The recent Portinari experience with the Hotel Comodoro may have set a new parameter for this type of work. The rapid placement of the pads, as well as the fact that the artist would be able to coordinate the project from a distance, may have been providential to the new conditions established to the work of art in late 1953.²²

A dating problem should be exposed here: the project for Gallery California, as well as the ordering for Portinari's panel are from 1951 — year in which were listed in the artist *raisonné* catalog the models exposed and commented above. However, the analysis of the documentation for this panel, also brought by cataloging from the Portinari Project, leads us to believe that abstract studies can not be prior to the conversation between Lemos and Portinari, dated of October 1953.

a ser efetuada no Edifício e Galeria Califórnia, em construção nesta Capital.²¹

Embora os termos “pintura de um mural” possam ter sido usados aleatoriamente, eles levantam a possibilidade de Portinari ter se preparado para um grande mural, com os quais já trabalhava havia pelo menos uma década e meia. A única exceção a este *modus operandi* seria o contemporâneo painel *Bandeirantes*, para o Hotel Comodoro, feito, como visto, de pastilhas vítricas.

A recente experiência de Portinari com o Comodoro pode ter estabelecido um novo parâmetro para esse tipo de obra. A colocação rápida das pastilhas, bem como o fato de o artista poder coordenar o projeto a distância, podem ter sido providenciais às novas condições que se estabeleceram à obra no final de 1953.²²

Um problema de datação deve ser exposto aqui: o projeto da Galeria Califórnia, bem como a encomenda do painel de Portinari, são de 1951 — ano em que foram catalogadas no *raisonné* do artista as maquetes expostas e comentadas acima. Contudo, a análise da documentação referente a este painel, também trazida pela catalogação do Projeto Portinari, nos leva a crer que os estudos abstratos não podem ser anteriores à conversa entre Lemos e Portinari, datada de outubro de 1953.

Do mesmo modo, existe ampla documentação, entre artigos de jornais, recibos, cartas e testemunhos, que atestam a pretensão do artista em fazer um painel sobre as bandeiras paulistas. O artista Luiz Ventura, assistente de Portinari na fatura dos murais, explicou, em depoimento ao Projeto Portinari:

[...] E ele voltou a fazer toda essa série, e muitos outros projetos, como o de um bandeirante, para um edifício em São Paulo; no lugar do projeto original foi realizado um outro trabalho, o único trabalho abstrato dele que eu conheço, na entrada de uma galeria [...]. Na Barão de Itapetininga. O projeto dele, que ele queria pintar, eram uns bandeirantes a cavalo, aquele negócio todo. Depois acabou realizando um trabalho em pastilhas, é um trabalho abstrato.²³

²¹ Letter from National Real Estate Bank to Candido Portinari, May, 7, 1952. Accessed www.portinari.org.br on 05/05/2013.

²² The work performed in this way really allowed to speed up the invoice of the panels, as shown by Carlos Lemos, in a letter to Portinari (10.12.53): “[...] The wall is already being prepared and in a week ‘vidrotil’ (the gloss mosaic company) shall perform the services that were ordered.” Letter from Carlos Lemos Candido Portinari the of 12 October 1953. Accessed on www.portinari.org on 05/05/2013.

²¹ Carta do Banco Nacional Imobiliário a Candido Portinari, de 7 de maio de 1952. Acessado em www.portinari.org.br, em 05/05/2013.

²² Os trabalhos executados desta forma permitiam realmente agilizar a fatura dos painéis, como atesta Carlos Lemos, em carta enviada a Portinari (12/10/53): “[...] A parede já está sendo preparada e numa semana a ‘Vidrotil’ executará os serviços a ela encomendados”. Carta de Carlos Lemos a Candido Portinari, de 12 de outubro de 1953. Acessada em www.portinari.org, em 05/05/2013.

²³ Depoimento de Luiz Ventura, 1983. Acessado no Projeto Portinari, Rio de

Além de corroborar a hipótese da mudança da pintura para as pastilhas, Ventura confirma ainda a opção pelo figurativismo, com o tema dos bandeirantes. A despeito das fontes nos permitirem assegurar que entre 1951 e 1953 Portinari trabalhou com a encomenda de um painel histórico,²⁴ não há qualquer menção aos estudos que ele possa ter feito nas maquetes catalogadas pelo Projeto Portinari. Ainda assim, novamente algumas possibilidades podem ser avultadas.

Embora o catálogo *raisonné* descreva a maquete *Bandeirantes* [Fig. 14] como “maquete para pintura mural ou painel ‘Bandeirantes’, não executada”, sem vinculá-la ao projeto da Galeria Califórnia, pela proximidade temporal dos estudos com o painel *Abstracto*, é possível inferir serem estes projetos que ocupavam Portinari na época do painel encomendado por Niemeyer, em 1951. Além disso, a descrição de Ventura dos “bandeirantes a cavalo” bate com a maquete em questão, eliminando a possibilidade de este ser um estudo para o Hotel Comodoro, por exemplo.

Em outro esboço homônimo, o artista projeta seu desenho em um plano inclinado, pintando uma extremidade maior do que a outra [Fig. 15]. Observando o espaço em que está o painel definitivo, percebe-se a sugestão de diálogo que a inclinação do estudo estabelece com a rampa entre o andar térreo e o subsolo, no *hall* de entrada para o então Cine Barão [Fig. 16]. A mudança de tema pode, inclusive, ter gerado problemas quanto à adequação do novo esboço para a parede, uma vez que percebemos uma faixa entre o final do painel de Portinari e a quina. Este espaço foi preenchido com pastilhas cinzas, mas ainda é possível notar claramente onde a obra termina [Fig. 17].

Por fim, outra importante questão levantada pelo estudo do painel de Portinari é a opção do artista por um painel abstrato ainda no início da década de 1950. A escolha pelo abstracionismo na esfera dos painéis é tardia, e só ganhou força na década de 1960. Ainda assim, algumas exceções na década de 1950 podem ser somadas ao painel de Portinari, como o painel de Di Cavalcanti para o Ed. Montreal.

Janeiro, maio de 2013.

²⁴ Como o recibo datado de 1951, enviado por Portinari ao Banco Nacional Imobiliário atesta: “Recebi do Banco Nacional Imobiliário S.A., a importância de Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros), como a 9ª prestação do pagamento para a execução de um mural de 18x5x3 representando cenas relativas à vida brasileira ou ao teatro. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1951, Candido Portinari.” Recibo consultado no acervo do Projeto Portinari, Rio de Janeiro, maio de 2013.

Likewise, there is ample documentation, newspaper articles, receipts, letters and testimonies that prove the claim of the artist to make a panel on the São Paulo Bandeiras. The artist Luiz Ventura, Portinari assistant in the making of the murals, said in testimony to the Portinari Project:

[...] And he returned to make this whole series, and many other projects, like a bandeirantes, to a building in São Paulo; instead of the original project, was carried out another job, the only abstract work that I know, at the entrance of a gallery [...]. In Barão de Itapetininga. His project, he wanted to paint, were bandeirantes on horseback, that whole thing. Afterwards he ended up just doing a job in glass mosaic, is an abstract work.²³

In addition to supporting the hypothesis of the changes from painting to glass mosaic, Ventura also confirms the choice of figurative, with the theme of the bandeirantes. Despite the historical sources allowing us to ensure that between 1951 and 1953 Portinari worked with the commissioning of a historical panel²⁴, there is no mention of studies that he may have made in the models cataloged by the Portinari Project. Yet again some possibilities can be substantial.

Although the *raisonné* catalog describes the model *Bandeirantes* [Fig. 14] as “model for mural or panel ‘Bandeirantes’ not executed”, without linking it to the Gallery California project, due to the temporal proximity of studies with the *Abstract* panel, one can infer that these projects occupied Portinari by the same time of the panel commissioned by Niemeyer, in 1951. In addition, the description of the Ventura “bandeirantes on horseback” matches the model in question, eliminating the possibility of this being a study for the Hotel Comodoro, for example.

In another homonymous sketch, the artist projects his design on an inclined plane, painting a

²³ Luiz Ventura’s testimony, 1983. Accessed at the Portinari Project, Rio de Janeiro, May 2013.

²⁴ As the receipt dated of 1951, sent by Portinari to the National Real Estate Bank attests: “I received the National Real Estate Bank SA, the importance of Cr \$ 20,000.00 (twenty thousand cruises), as the 9th installment of the payment for the execution of a wall of 18x5x3 depicting scenes for the Brazilian life or the theater. Rio de Janeiro, November 19, 1951, Candido Portinari.” Receipt consulted in the collection of the Portinari Project, Rio de Janeiro, May 2013.

higher end than the other [Fig. 15]. Noting the space in which is the final panel, we see the suggestion of dialogue that the study slope down to the ramp between the ground floor and the basement, in the lobby for then Cine Barão [Fig. 16]. The change of topic may even have caused problems on the adequacy of the new draft to the wall, once we figured a range between the end of Portinari's panel and the corner. This space was filled with gray mosaic, but you can still clearly see where the work ends [Fig. 17].

Finally, another important issue raised by the Portinari panel study is the artist's choice of an abstract panel still in the early 1950. The choice of abstraction in panels' area is late, and only gained strength in the 1960s. Still, some exceptions in the 1950s can be added to the Portinari panel, as Di Cavalcanti panel for Ed. Montreal.

Despite this, and the fact that Portinari himself already presented in his formal research an approach with geometrical forms, the work of the Gallery California can be regarded as exceptional in the artist's career. Black fence, firm and superimposed on color bands ranging in shades of gray, in no way resembles the heavily populated panels that Portinari had done up to that point. The pure lines only return to occupy the artist's work in the 1960s, with the statement of abstract experiences in Brazil.

As an example very close to California Gallery, and in turn, to Portinari's panel itself, we can point to the work of the Italian Bramante Buffoni, at Nova Barão Gallery, a few meters from the Niemeyer building, still in Barão de Itapetininga Street. The information on this project, supposedly made by the architect Maria Bardelli, or Barelli,²⁵

A despeito disso, e de Portinari já apresentar em sua pesquisa formal uma aproximação com as formas geometrizadas, a obra da Galeria Califórnia pode ser considerada excepcional dentro da carreira do artista. O gradil preto, firme e sobreposto às faixas de cores que variam em tons de cinza, em nada se assemelha aos altamente povoados painéis que Portinari já havia feito até aquele momento. As linhas puras só voltariam a ocupar as obras do artista na década de 1960, com a afirmação das experiências abstratas no Brasil.

Como um exemplo muito próximo à Galeria Califórnia, e por sua vez, ao próprio painel de Portinari, podemos apontar a obra do italiano Bramante Buffoni, na Galeria Nova Barão, a poucos metros do edifício de Niemeyer, ainda na Rua Barão de Itapetininga. As informações sobre este projeto, supostamente da arquiteta Maria Bardelli, ou Barelli,²⁵ para uma galeria a poucos metros do Teatro Municipal, ainda guardam muitas lacunas.

É certo que a dobradinha mais famosa entre Portinari e Niemeyer suscitou um volume maior de estudos, deixando a obra de Buffoni ainda pouco conhecida no Brasil. A Galeria Nova Barão possui a fachada frontal integralmente decorada com pastilhas cerâmicas coloridas em tons de azul, vermelho, amarelo e verde. Nas altas empenas laterais, o artista usou padrões geométricos, criando o efeito de grandes portões ornamentados, que emolduram a galeria e se abrem ao passante, a convidá-lo para que adentre [Fig. 18]. Embora a obra do artista italiano tenha quase uma década de distância do painel *Abstrato* de Portinari, o diálogo se estabelece nas espessas linhas pretas e nos blocos cromáticos, escolhas de ambos os artistas.

Interessante notar ainda que a opção de Portinari pelo abstrato não foi de modo algum ignorada pela crítica. A recepção da obra parece ter sido, de algum modo, uma preocupação

²⁵ The name of the architect Maria Barelli on these projects, is controversial and requires further investigation, as it in the thesis of Maria Cristina André (FAU/USP, 1989), the architect responsible for the Nobel building would be Maria Bardelli not Maria Barelli. In the thesis of Elizabeth Ruas, (FAU/USP, 2000), the name linked to this project is that of Maria Barelli. For the Nova Barão Gallery project, the information is even more incomplete, and the note on the participation of Maria Barelli in the project appears in a journal of the period of the launch of the building, reproduced at <http://www.novabarao.blogspot.com.br/> (accessed 03/2012), a blog maintained by a former caretaker of Gallery. For more information, see: COELHO, Elizabeth RUAS. *Painéis na arquitetura moderna paulista - 1945 - 1964*. Master's thesis at the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Sao Paulo, 2000, p. 216.

²⁵ O nome da arquiteta Maria Barelli, ligado a estes projetos, é controverso e requer apuração, uma vez que na tese de Maria Cristina André (FAU/USP, 1989), a arquiteta responsável pelo Edifício Nobel seria Maria Bardelli e não Maria Barelli. Já na tese de Isabel Ruas, (FAU/USP, 2000), o nome vinculado a este projeto é o de Maria Barelli. Para o projeto da Galeria Nova Barão, as informações são ainda mais incompletas, e a nota sobre a participação de Maria Barelli no projeto aparece em um periódico da época do lançamento do edifício, reproduzido no site <http://www.novabarao.blogspot.com.br/> (acesso em 03/2012), um *blog* mantido por um ex-zelador da Galeria. Para mais informações, ver: COELHO, Isabel Ruas. *Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista - 1945-1964*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000, p. 216.

do artista e da construtora, como mostra a carta de Portinari à Companhia Nacional de Investimentos, em 23 de outubro de 1953: “Apesar do pouco tempo para concepção e realização, estou certo de que terá o mesmo acolhimento por parte do público de meus outros trabalhos”.²⁶

A crítica mais contundente de seu trabalho veio do crítico de arte Mario Pedrosa, que, em artigo de março de 1954, acusou Portinari de não saber:

[...] desgraçadamente resistir à melancólica faceirice de sair de saias acima dos joelhos²⁷ para perpetrar também o seu grotesco ‘Mondrian’ em vidrotíl numa parede deste aborto colossal de Niemeyer que é o prédio Califórnia da rua Barão de Itapetininga, em S. Paulo.²⁸

A crítica mostra o incômodo de Pedrosa, diante de uma escolha demonstradamente não óbvia para o conjunto de obras do artista, mas também para um mural.

Sem o intuito de nos apegarmos a esta ou àquela hipótese, na ânsia de encontrar respostas, cabe ressaltar o quanto as diversas reviravoltas em torno da execução destes painéis nos informam sobre o trabalho conjunto entre artistas e arquitetos. As decisões não eram unânimes. Nem tampouco os prazos dos pintores sincronizavam-se com os das empreiteiras. As adversidades surgidas deste projeto específico ilustram como a integração do processo criativo de dois grandes campos das artes, como as artes plásticas e a arquitetura, poderia ser complexa.

for a gallery just meters from the Municipal Theatre, still retains many gaps.

Certainly the most famous double between Portinari and Niemeyer has led to a greater volume of studies, leaving the work of Buffoni still little known in Brazil. The Nova Barão Gallery has a full front facade decorated with colorful ceramic inserts in blue, red, yellow and green. In the high side gables, the artist used geometric patterns, creating the effect of large ornate gates that frame the gallery and open to the passer-by, inviting them to step inside [Fig. 18]. Although the Italian artist's work is nearly a decade away from *Abstract* Portinari's panel, the dialogue is established on the thick black lines and chromatic blocks, choices of both artists.

It is interesting to notice that Portinari's option for abstraction was by no means ignored by critics. The reception of the work seems to have been, in some way, a concern of the artist and builder, as shown in the letter from Portinari to the National Investment Company, on October 23, 1953: “Despite the short time to design and production, I am sure you will have the same reception by the public of my other works.”²⁶

The major criticism of his work came from the art critic Mario Pedrosa, who in March 1954 wrote an article accusing Portinari of not knowing:

[...] disgracefully how to resist to the melancholy coquetry of going out on skirts above the knees²⁷ to also perpetuate his grotesque 'Mondrian' in glass mosaic on a wall of this colossal abortion by Niemeyer which is the California Building of Barão de Itapetininga, in São Paulo.²⁸

The criticism shows the hassle of Pedrosa, before a demonstrably not obvious choice for the artist's works set, but also for a mural.

Without the purpose of holding on to this or that hypothesis, in the eagerness to find answers, one point out how the various twists around the implementation of these panels tell us about the joint work between artists and architects. The decisions were not unanimous. Neither the terms of

²⁶ Carta de Portinari aos diretores da Companhia Nacional de Investimentos, de 23 de outubro de 1953. Acessada em www.portinari.org.br em 05/05/2013.

²⁷ Referindo-se a certos modismos da época.

²⁸ *Diário Carioca*, 14 de março de 1954.

²⁶ Portinari letter to the directors of the National Investment Company, October 23, 1953. Accessed on www.portinari.org.br on 05/05/2013.

²⁷ Referindo-se a certos modismos da época.

²⁸ *Diário Carioca*, 14 de março de 1954.

painters were always in harmony with those of contractors. The adversities arising from this specific project illustrate how the integration of the creative process of two major fields of the arts, such as fine arts and architecture, could be complex.



1



2



3

1 Clóvis Graciano. *Bandeirantes*, 1952/53. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (Centro). Arquitetos: Adolf Franz Heep e Jacques Pilon.

2 Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (Centro). Arquitetos: Adolf Franz Heep e Jacques Pilon.

3 Emiliano Di Cavalcanti. sem título (*A imprensa*), 1952. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (Centro). Arquitetos: Adolf Franz Heep e Jacques Pilon.



4

4 Benedito Calixto. *Domingos Jorge Velho e o Loco – Tenente Antônio Francisco de Abreu*, 1903.

5 Candido Portinari. *Bandeirantes*, 1951. Obra executada originalmente para decorar um dos salões do Hotel Comodoro, São Paulo, SP. Atualmente exposta no edifício Itaú S.A., coleção do Banco Itaú, São Paulo, SP.

6 Painel *Bandeirantes* no restaurante do Hotel Comodoro. Imagem tirada do jornal *O Estado de S. Paulo*, 9/11/1992, Caderno Cidades.



5



6



7



8

9



7 Candido Portinari. Estudo para a pintura mural em mosaico *Bandeirantes*, 1951.

8 Candido Portinari. Cartão para a pintura mural em mosaico *Bandeirantes*, 1951.

9 Galeria Califórnia (Centro). Arquiteto: Oscar Niemeyer.



10

10 Candido Portinari. *Abstrato*, c. 1954.

11 Candido Portinari. Maquete para o painel de pastilha de vidro para o painel *Abstrato*, c. 1953.

12 Candido Portinari. Maquete para o painel de pastilha de vidro para o painel *Abstrato*, c. 1953.

13 Candido Portinari. Maquete para o painel de pastilha de vidro para o painel *Abstrato*, c. 1953



11



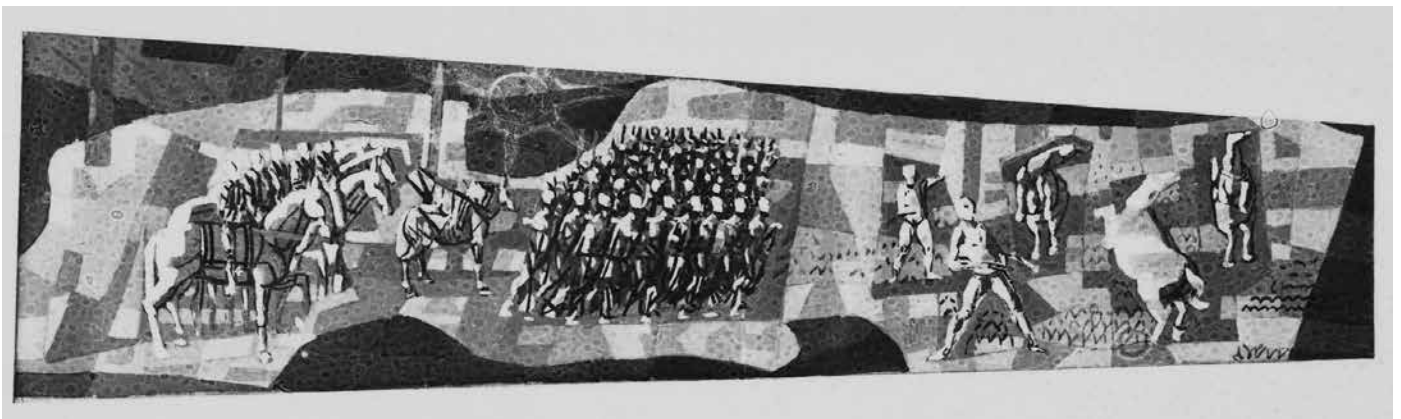
12



13



14



15

16



14 Candido Portinari. Maquete para a pintura mural ou painel *Bandeirantes*, não executada, c. 1951.

15 Candido Portinari. Maquete para a pintura mural ou painel *Bandeirantes*, não executada, c. 1951.

16 Galeria Califórnia (Centro). Arquiteto: Oscar Niemeyer. Detalhe do desnível para entrada do antigo Cine Barão.



17

17 Galeria Califórnia (Centro). Arquiteto: Oscar Niemeyer.

18 Bramante Buffoni, sem título, 1962, mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, (Centro). Arquitetos: Ermanno Sifredi e Maria Barelli/Bardelli.



18