

Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma revisão do cânone a partir da arte mural

Modernism in Brazil: initial notes for a review of the canon based on mural art

Patrícia Martins Santos Freitas (DTAM-UFES)

Resumo: O objetivo deste artigo é debater a importância da arte mural para a revisão do cânone historiográfico a respeito do modernismo em São Paulo. Tratando dos aspectos de produção e circulação desta produção, propõe-se uma análise que enfoque as relações entre o crescimento urbano-industrial de São Paulo e a produção mural; a circulação desta produção em periódicos da época e as estratégias envolvidas na fatura dos painéis. A partir destes eixos, intenta-se propor novos parâmetros para a análise do desenvolvimento do modernismo no Brasil, substituindo a já consolidada matriz identitária pela ideia de uma experiência de modernidade.

Palavras-chave: muralismo; indústria; circulação; modernidade.

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the importance of mural art for the revision of the historiographical canon regarding modernism in São Paulo. Dealing with the aspects of production and circulation of this production, an analysis is proposed that focuses on the relations between the urban-industrial growth of São Paulo and the mural production, the circulation of this production in periodicals of the time and the strategies involved in the making of the panels. Based on these axes, it is intended to propose new parameters for the analysis of the development of modernism in Brazil, replacing the already consolidated identity matrix with the idea of an experience of modernity.*

Keywords: muralism; industry; circulation; modernity.

Introdução

O centenário da Semana de 22 gerou debates em torno do evento considerado formador de uma ideia de modernismo no Brasil. Seminários, grupos de pesquisa e exposições têm se ocupado em revisar os termos em que esse modelo se estabeleceu, somando vozes que ecoam novos sentidos. Se por um lado parece cada vez mais claro que revisar o modernismo no Brasil passa pelo exame do que se entende por modernidade, por outro, a prerrogativa da pintura e escultura como pontos de partida parece desgastada.

Neste contexto, torna-se premente nos voltarmos para outras criações como forma de repensar a afirmação da modernidade cultural no Brasil. Nesta guinada, iluminam-se caminhos de reflexão renovados, que se voltam não somente para os resultados prontos, mas para os processos de criação. Desse modo, intenta-se olhar para a arte mural moderna, buscando observá-la como parte de uma modernidade ligada ao crescimento urbano e industrial do Brasil. Propõe-se substituir as explicações pautadas em conceitos e valores como autonomia, autoria, unicidade e qualidade, por aquelas que se concentrem nos caminhos de circulação e processos de produção.

O presente artigo divide-se em três eixos fundamentais: as relações entre arte e crescimento urbano-industrial, o papel do muralismo para disseminação da linguagem moderna nas grandes cidades e as estratégias de produção dos murais. Juntos, estes três elementos permitem analisar o impacto do muralismo para o desenvolvimento e a consolidação de uma experiência moderna de vida, a partir de dinâmicas e processos de criação e disseminação. Tais reflexões estão alinhadas ao que propõe o Grupo de Debate “Arte e Cidade: a arte pública e as estratégias de coabitar a cidade no contexto dos países ibero-americanos: teorias e processos”, proposto pelo seminário Poéticas da Criação, em sua edição de 2022.

Tomo como objeto particular a produção mural de São Paulo entre os anos de 1930 e 1950. O período corresponde a um grande crescimento urbano e industrial da cidade, em que arquitetos, engenheiros, artistas e empresários migraram em busca de oportunidades de trabalho (Segawa, 1999). É neste intervalo também que são produzidos mais de 100 murais na cidade, de acordo com levantamento feito em 2017 (Freitas, 2017). Por fim, a época parece especialmente importante para a historiografia da arte moderna paulista, que nela identifica a consolidação do modernismo (Lafetá, 1974).

Arte e crescimento urbano-industrial

A relação entre arte e o crescimento urbano-industrial no Brasil – e especificamente em São Paulo – ainda carece de uma pesquisa de fôlego, que nos apresente pontos de contatos mais amplos e claros entre esses dois campos. Parte dessa

carência se deve às matrizes historiográficas clássicas brasileiras, que atribuem a modernização da pintura na década de 1920 majoritariamente ao movimento de artistas vinculados à Semana de 22 e a propostas de alterações lidas tão somente pela chave da mudança estética (Amaral, 1976). Trabalhos mais recentes, no entanto, têm trazido à luz manifestações culturais diretamente ligadas ao contexto urbano, tais como a produção gráfica de cartazes e capas de revistas, e as músicas de festivais de origem popular, como o samba e o carnaval (Cardoso, 2022).

Para a análise de tais manifestações, os critérios estéticos são colocados em segundo plano, ou pensados em relação com projetos políticos e sociais mais amplos. Esta abordagem se baseia na publicação de uma literatura especializada já consolidada, que propõe novas leituras para a arte moderna a partir dos anos de 1980. No bojo de uma revisão crítica do papel do Impressionismo francês como fundador de uma revolução estética, que avançaria pelas primeiras décadas do século XX, historiadores lançaram mão das relações entre a cidade e a arte como chave interpretativa de uma nova pintura (Clark, 2004).

Atualmente, pesquisadores de diversos campos de estudo parecem retomar essa premissa teórica, assumindo possibilidades de conexão entre o desenvolvimento do modernismo cultural no Brasil e suas relações com um projeto político e social de crescimento urbano-industrial das principais cidades do país. Essa mudança de ângulo enaltece manifestações nos campos das artes conhecidas como aplicadas ou decorativas, termos classicamente usados de modo pejorativo por crítica e historiografia das artes.

No lugar dessa interpretação limitante, novos estudos se concentram na ideia de um campo cultural mais rico, variado e multiforme. Esta visada considera ainda a superação de lugares-comuns na historiografia brasileira, como o debate em torno da representação de uma identidade nacional como principal ponto de pauta modernista nos anos de 1920 e 1930. A esse respeito, Ana Paula Simioni e Luciano Migliaccio afirmam:

Hoje, mais do que se debater a importância de um movimento artístico para a constituição de alicerces da nacionalidade – questão que no fundo responde muito mais a problemas de ordem extra-artística do que propriamente estética –, a tendência tem sido recuperar a complexidade, variedade e as disputas entre partidos estéticos e grupos de artistas que perpassam a experiência moderna. (Simioni; Migliaccio, 2020, pp. 14-15).

Observa-se neste trecho a mudança de enfoque de um debate de matriz nacionalista para a aceitação de uma “experiência moderna”. Tais experiências parecem mais inclusivas e abrangentes do que a ideia de uma identidade nacional restritiva, proposta sem que negros, indígenas, mulheres e trabalhadores pobres fossem considerados.

Durante esse período, podemos observar a convergência entre dois cenários propícios na capital paulista. De um lado, observa-se um crescimento industrial sem precedentes, intensificado pela produção de café e pela política fiscal adotada pelo governo da época (Dean, 1991). Por outro, temos a afluência de artistas, arquitetos e decoradores, que buscavam uma inserção no mercado, aquecido pelo crescimento urbano (Segawa, 1999). Estas duas situações particulares foram tradicionalmente observadas isoladamente, quando, na verdade, influíram uma sobre a outra, alterando o modo como a linguagem moderna circulou na cidade de São Paulo.

Tomemos como exemplo dessa afirmação a produção de painéis dos artistas Regina Gomide Graz e John Graz. Atuando no cenário artístico paulista nas décadas de 1920 e 1930, foram introdutores do estilo Art Déco nas residências de uma parcela importante da sociedade. Produziram inúmeras obras para famílias da elite agrária paulista, que logo se tornariam uma nova burguesia empresarial e industrial, interessada na modernização do país (Simioni; Migliaccio, 2020).



Figura 1. John Graz, decoração do Quarto do Casal da residência de Caio Prado. Zanella, Hugo [fotógrafo].

1 fotografia em preto e branco, 28,5cm x 22,5cm. Fonte: Arquivo do Instituto John Graz, São Paulo.

Fonte: Santos, 2008.

Seus primeiros clientes foram, possivelmente, Caio da Silva Prado e Antonieta Penteadado da Silva Prado, importantes membros da família Prado, de origem aristocrática e ligados ao desenvolvimento de diversos ramos como o financeiro, cafeeiro, ferroviário e industrial. Para a família Silva Prado, os artistas projetaram em 1925 a decoração de diversos cômodos, como a sala de jantar, de banho e o quarto de casal. Neste último, coube a John Graz o mural instalado acima da cama; e a Regina Gomide Graz os têxteis da cama e das almofadas (figura 1 e figura 2) (Santos, 2008).



Figura 2. John Graz, painel do Quarto do Casal da residência de Caio Prado. Fonte: Santos, 2008.

Circulação da linguagem moderna

Os projetos dos Graz para as famílias da elite paulistana poderiam levar a crer que este era um modo restrito e excludente de experiência moderna, uma vez que se voltavam para a atualização da decoração residencial. No entanto, entre as décadas de 1940 e 1960, 46% dos murais feitos em São Paulo estavam em locais públicos, como cinemas, teatros, clubes esportivos e agências bancárias. Edifícios residenciais e comerciais continham 31% da produção mural, enquanto 23% estavam em residências (Freitas, 2017). Mas se os espaços em que os painéis modernos surgiram na cidade eram, como vimos, o interior das residências da elite paulista, como esse modelo se difundiu e se consolidou em espaços públicos?

As palavras de Anna Maria Santos nos dão uma pista:

A residência de Caio Prado foi decorada por John Graz. Na documentação fotográfica desta casa consta a informação de que isto ocorreu por volta de 1925, embora exista um artigo sobre esta residência na edição de julho de 1933 da revista “A Cigarra”. (...) O artigo detalha e apresenta fotos de alguns ambientes, dentre esses os decorados por John Graz, que compreendem o Dormitório do Casal, com sua respectiva Sala de Banho, e uma Saleta Íntima. (Santos, 2008, p. 11).

Assim como narrado por Santos, era comum que projetos residenciais fossem anunciados em artigos de revistas e jornais da época. Nessas reportagens, era possível conhecer a rotina decorativa e a incumbência de cada um no projeto. Personagens que não figuram normalmente nas páginas dos livros de história da arte eram frequentemente nomeados, dando a conhecer pessoas fundamentais para a prática da arte mural em São Paulo. É o caso de decoradores e artesãos, muitos deles imigrantes recém-chegados ao Brasil (Freitas, 2017).

As notícias das casas dessa elite também tinham o importante papel de ligação entre uma camada tida como culta e elevada da sociedade e a modernização da cultura e da linguagem artística produzida na cidade. Esse movimento de endosso compunha um modo de afirmação do poder da burguesia industrial que se formava em São Paulo, em um momento de projeção política da capital no cenário nacional. O momento encontra seu ápice no início da década de 1950, com as comemorações do IV Centenário de São Paulo. A efeméride impulsionou o já crescente mercado financeiro e imobiliário da cidade, atraindo artistas, arquitetos e investidores. (Barros, 2019).

Do ponto de vista da produção mural, as celebrações dos 400 anos da cidade marcaram um período de extensa produção, quadruplicando em número a fatura dos murais e promovendo significativas mudanças em seu perfil produtivo. Enquanto nas décadas anteriores os painéis ocupavam majoritariamente



Figura 3. Clóvis Graciano, *Bandeirantes*, 1952/53, óleo e cera sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon.
Fonte: Freitas, 2017.

os ambientes domésticos, na década de 1950 os murais passaram a ser encomendados para a decoração de edifícios públicos, sendo alocados em fachadas e halls de circulação. Caso exemplar dessa prática são os painéis encomendados pela família Mesquita para o edifício sede do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1952.

Para esta encomenda foram chamados dois artistas proeminentes da época: Emiliano Di Cavalcanti e Clóvis Graciano. A parede interna do hall ficou a cargo de Clóvis Graciano, que pintou em encáustica um mural com tema do bandeirantismo paulista. Já na parede externa, na fachada do edifício, Di Cavalcanti instalou um painel de pastilhas Vidrotil, cujo tema é a imprensa, em clara alusão ao uso do edifício (figuras 3 e 4). Ambos os painéis foram tema de diversas reportagens em revistas como a *Habitat* e a *Acrópole* (Freitas, 2014; 2017).

A alta circulação dos murais em revistas de época como linguagem decorativa moderna – escolhida por uma elite intelectual e industrial para decorar sua residência, e seus lugares de trabalho – teve grande impacto na adesão a este modelo. A experiência moderna, antes vivida dentro do ambiente doméstico por uma parcela reduzida da população, passava a integrar a vida cidadina da população comum.

Ainda que esses painéis representassem a nova experiência de modernidade,



Figura 4. Emiliano Di Cavalcanti, sem título (A imprensa), c.1952, mosaico de pastilhas vítricas sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon. Fonte: Freitas, 2017.

eles não pareciam superar a ligação entre o poder do capital de origem industrial e a produção de uma arte de linguagem modernista. Sua rotinização não significou necessariamente uma democratização estética. Pelo contrário, o modernismo tomou uma dimensão institucional, na medida em que agentes como Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó promoveram a criação de coleções, museus e exposições que afirmassem a relação da indústria com a arte moderna. Esta relação permaneceu, então, mediada pela burguesia, ainda que tenha se expandido para uma experiência coletiva de modernidade.

Estratégias de produção

Para além da relação de financiamento da produção mural moderna, a indústria paulistana teve papel importante no aumento da produção mural, sobretudo após o final da década de 1940. As técnicas de pintura mais comumente aplicadas eram encáustica, óleo sobre parede e afresco. O painel pintado, por exemplo, poderia levar muitas semanas desde sua concepção até sua execução. Este prazo poderia aumentar ou diminuir a depender de fatores externos, como a demanda de trabalho dos pintores e o pagamento da mão de obra ou materiais pelos mandatários.

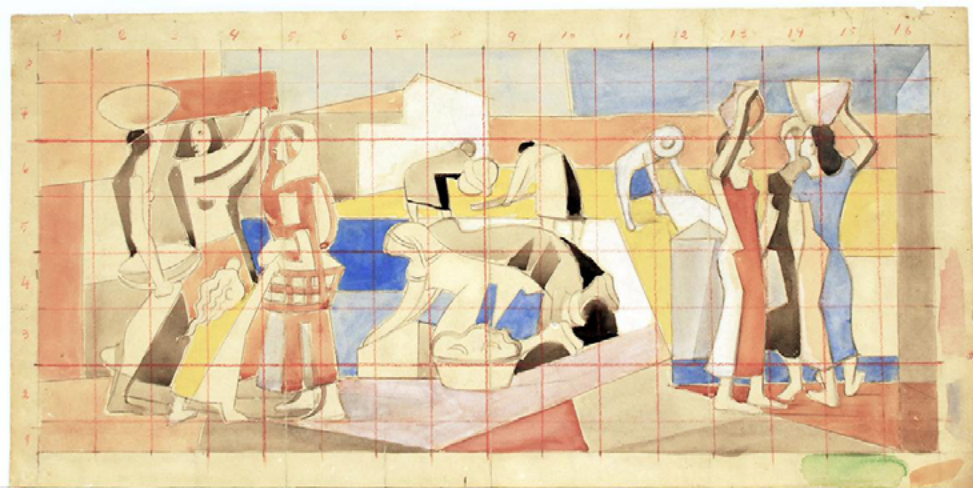


Figura 5. Mário Zanini, Estudo para Painel, c. 1960, guache, crayon, lápis-de-cor e grafite sobre papel, 31,9 cm x 64,2 cm. Doação: família Zanini. Coleção MAC USP.

Este cenário sofre uma transformação quando fábricas de cerâmica, azulejos e pastilhas vítricas passam a fornecer seus produtos para a produção artística. A partir disso, o sistema de produção se estabelece, de modo geral, da seguinte maneira: ao artista selecionado, encomenda-se um desenho preparatório comumente chamado de cartão, e que contém a quadrícula indicativa para instalação das pastilhas ou placas cerâmicas. O cartão segue, então, para a fábrica e deve ser ampliado e estudado pelos artistas que trabalhariam nos ateliês das empresas. Por fim, estes mesmos artistas, muitas vezes, eram os responsáveis pela execução do painel no local escolhido. Podemos observar um dos cartões de Mário Zanini (figura 5) e um dos ateliês da época, com seus funcionários em ação (figura 6).

Este sistema de produção se tornou bastante relevante para artistas renomados, sobretudo aqueles que não viviam e trabalhavam em São Paulo. O caso de Candido Portinari parece o mais exemplar, neste sentido. Entre 1951 e 1953, o artista trabalhou em conjunto com o escritório de Oscar Niemeyer para a execução de um painel na Galeria Califórnia, na região central de São Paulo.

O painel foi feito em pastilhas de vidro e ocupa quase toda a extensão da parte interna da parede do edifício. O desenho abstrato é exibido dentro de um gradil preto com algumas manchas em tons de cinza e vermelho. Pesquisas dos cartões, estudos e documentação escrita de Portinari demonstram, no entanto, que o primeiro esboço do artista para esse painel não era abstrato, mas sim um estudo intitulado “Epopéia das Bandeiras”.

No entanto, a obra proposta pelo artista mostrava-se complexa demais para a execução no tempo exigido pelo Banco Nacional Imobiliário (BNI), fonte financiadora do empreendimento. Dado o prazo exíguo, o Banco pressionou para

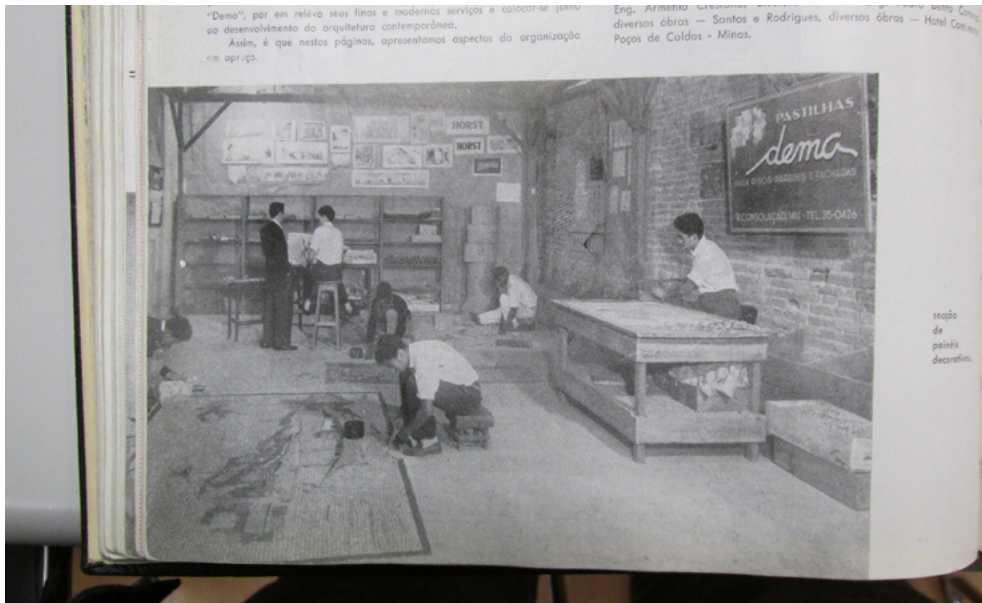


Figura 6. Ateliê para execução de painéis artísticos, pastilhas Dema. Revista Arquitetura e Decoração, Jan/Fev de 1957, sem página.

que um novo acordo fosse estabelecido. Carlos Lemos, arquiteto responsável pelo escritório de Niemeyer em São Paulo, viajou então para o Rio de Janeiro com o objetivo de buscar o cartão definitivo para o painel. A carta enviada por Lemos a Portinari em 12 de outubro de 1953, registra 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. (Lemos, 1953).

O relato de Carlos Lemos nos dá informações importantes sobre as estratégias de produção dos painéis. Em primeiro lugar, o artista não precisava estar presente na cidade, tampouco no local de instalação do painel para desenhá-lo. Ao que tudo indica, Portinari gerenciou as obras para o referido painel de seu ateliê, no Rio de Janeiro, em um momento de grande produção do artista. Em segundo lugar, o desenho do artista poderia sofrer modificações severas de acordo com fatores extra-artísticos, tais como prazos para entrega do edifício e a quantidade de pastilhas disponíveis nas fábricas produtoras. Esta condição levou a diversas alterações feitas por Portinari, registradas nos cartões ligados

à esta encomenda. Por fim, como se atesta pela correspondência entre Portinari e o BNI em que o termo “pintura mural” aparece, é possível que o artista tenha passado de sua técnica usual de pintura para o uso de pastilhas para facilitar a execução da encomenda. Vale lembrar que o uso de pastilhas vítricas não era usual para o artista, aparecendo apenas uma vez antes da encomenda da Galeria Califórnia (Freitas, 2014).

A produção industrial de pastilhas de vidro parece ocupar, então, um papel de alta relevância para a arte mural em São Paulo em meados do século XX. Fatores ligados ao volume de produção, sua velocidade e a qualidade do material influíam diretamente na viabilização do projeto. Ainda que o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo já apresentasse ampla produção seriada, voltada para a decoração e oferta de marcenaria e ferragens para as casas e edifícios da cidade desde sua fundação, em 1873, é de fato com a produção fabril de pastilhas e placas cerâmicas que se imprimem novos modos de fatura da arte mural na cidade.

Esta mudança nos meios e técnicas de produção também foi responsável pela circulação tanto do muralismo como da linguagem moderna. Os dados levantados até 2017 mostram que 13% dos murais produzidos em São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950 eram anônimos e aproximadamente 42% eram de artistas pouco conhecidos, como Pietro Nerici e Pere Tort I Roig. Esses painéis só puderem ser conhecidos graças às propagandas de épocas, fossem anúncios das pastilhas ou do estabelecimento em que o mural estava.

Esse mapeamento demonstrou, ainda, que foram os artistas anônimos, ou pouco conhecidos, os responsáveis pela disseminação e rotinização do muralismo na cidade. Graças à mão de obra especializada, criada possivelmente para atender à demanda do período, é que as técnicas foram passadas à diante e aplicadas na decoração de diversas paredes em São Paulo. Continuamos sem saber sobre os nomes dos homens e mulheres envolvidos na produção e instalação destes murais, mesmo quando trabalhavam em conjunto com os artistas mais renomados, como Portinari e Di Cavalcanti. Essa realidade apenas reitera a visão – já cristalizada – de valorização do desenho como produto intelectual e a marginalização dos trabalhos manuais, sobretudo em um país com um passado escravocrata ainda fresco na nossa memória.

Conclusão (notas para uma revisão do cânone)

Impulsionada pela revisão crítica a que muitos de nós, pensadores das artes no Brasil, nos propusemos no ano de 2022, me questionei se seria possível refletir sobre os modernismos no Brasil a partir de uma produção mural. A escolha do mural não apenas visa deslocar o foco da pintura e da escultura, mas também nos permite incluir uma produção anônima, fabril e urbana. Trata-se não apenas dos murais de grandes nomes do modernismo paulista, mas também obras

decorativas de variados tamanhos, localizações e autorias. Além disso, este artigo parte, também, de uma inquietação antiga, de perguntas que rondam os estudos que venho fazendo ao longo do último decênio: qual é a potência política do capital industrial dentro da produção mural paulista? Que papel ela exerce? Que estratégias demove e que agentes enaltece?

A ampliação do que podemos inserir dentro do escopo de arte mural em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, nos permite questionar criticamente o cânone do modernismo paulista. No lugar de valores como autonomia, autoria, unicidade e qualidade, seria mais adequado pensar as relações de produção, coletividade do trabalho, produção serial e circulação. Esses parâmetros nos permitem analisar de modo mais adequado a variedade e multiplicidade dessa produção.

Dentre tais parâmetros, aquele que parece mais relevante é a circulação. Apontar-se-ia, talvez, a ambiguidade de se falar em circulação quando o tema é a arte mural. Mas é preciso salientar que a parede é aqui compreendida como parte de um sistema de produções múltiplas que circulam no espaço urbano. Para além do próprio mural, existem as reproduções do mural em cartazes publicitários, fotografias para cartões postais, ilustrações e reproduções fotográficas em jornais e revistas. Esta re-apresentação da parede ao público permite com que seu sentido permaneça em construção, aberto, para usar uma terminologia contemporânea.

Referências

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARROS, Regina Teixeira de. As obras da Coleção de Arte da Cidade e o IV Centenário. In: NIERO FILHO, Eduardo Navarro (Org). *Projeto de Restauro: Painéis e mural do IV Centenário de São Paulo*. 1ed. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019, v. 1, pp. 19-67.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5a versão). In: *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. In: *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, V. 8, pp. 71-78, 2006.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo: 1880-1945*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

FREITAS, Patrícia. Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de

Candido Portinari. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, N. 22, pp. 83-104, Julho 2014.

____. *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/982455>>. Acesso em: 07 Fev. 2024.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Nasif, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETA, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LEMONS, Carlos. Correspondência a Portinari, 12 de outubro de 1953. *Projeto Portinari, Documento N. 2717*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/letter-carlos-lemos/FQEwDh417exHJQ?hl=pt-br>. Acesso em: 07 Fev. 2024.

SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo - FAU/USP, 2008. Disponível em : <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03032010-112258/pt-br.php>>. Acesso em: 07 Fev. 2024.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SIMIONI Ana Paula; MIGLIACCIO, Luciano. *Art Déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner*. São Paulo: Ed. Olhares, 2020.

Patrícia Martins Santos Freitas

Professora Doutora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando no Departamento de Teoria da Arte e Música. Pós-doutora em Arte, Teoria e Crítica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). Mestre e Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas, com ênfase nas áreas de arte e cultura do século XX. Foi pesquisadora visitante no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University (EUA). Atuou como pesquisadora do Centro de História da Arte e Arqueologia (Unicamp), do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade (Unicamp) e do Comitê Brasileiro de Preservação do Patrimônio Industrial (TICCIH - Brasil). Possui estudos nas áreas de história da arte e cultura do século XX, artes decorativas e modernismo.

<http://lattes.cnpq.br/5265001455933448>

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

E-mail: patricia.ms.freitas@ufes.br