

9º seminário docomomo brasil
interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente
brasil . junho de 2011 . www.docomomobsb.org

A experiência muralística brasileira como projeto de construção do moderno enquanto cultura

Juscelino Humberto C. M. JUNIOR*

*Mestrando em Arte (Instituto de Artes – IARTE /Universidade Federal de Uberlândia- Curso de
Mestrado em Artes)

Av João Naves de Àvila 2121 - Bloco 1V - Sala 05 - Bairro: Santa Mônica - Uberlândia - MG

CEP: 38408100

juscelinomachado@hotmail.com

Resumo

A composição da arquitetura moderna brasileira efetivou-se além dos aspectos do funcionalismo e racionalismo ortodoxo da arquitetura moderna, sendo a dimensão artística evocada como um dos meios para qualificar não apenas a obra, mas também no sentido de conferir emoção, tradição e poesia à vida do homem. A confluência de pintores, escultores e arquitetos, ao implantarem obras em espaço público, determinaram um marco significativo para a transformação do moderno em cultura, principalmente pela profusão de painéis e murais na década de 1950.

Palavras-Chave: Arquitetura Moderna, Muralismo, Azulejo.

Abstract

The composition of Brazilian modern architecture was accomplished beyond the aspects of orthodox functionalism and rationalism of modern architecture, the artistic dimension is evoked as a means to qualify not only work but also in order to give emotion, tradition and poetry to life man. The confluence of painters, sculptors and architects, to roll out works in public space, led to a significant milestone in the transformation of modern culture, especially the profusion of billboards and murals in the 1950s.

Keywords: Modern Architecture, Mural Painting, Tile.

A composição da arquitetura moderna brasileira efetivou-se além dos aspectos do funcionalismo e racionalismo ortodoxo da arquitetura moderna, sendo a dimensão artística evocada como um dos meios para qualificar não apenas a obra, mas também no sentido de conferir emoção, tradição e poesia à vida do homem, como destaca Cappello (2008). Bruand (1981) assinala que desde a década de 1930, com o Ministério da Educação e Saúde, o caminho percorrido caracteriza-se pela riqueza formal, pelo material e por um efeito de síntese das artes.

Mesmo a problemática acerca da ideia de síntese das artes não confabular para um conceito geral, apresentando-se, em muitos casos, de maneira ambígua, o papel das artes na composição desta arquitetura, principalmente pela profusão de murais, é fundamental.

Sabe-se que mesmo antes da consultoria de Le Corbusier no projeto do MES, como se percebe pelo memorial justificativo do projeto anterior à visita, que os arquitetos brasileiros já vislumbravam a participação das artes na concretização do edifício. A contribuição do arquiteto quanto ao resgate do azulejo, no entanto, se deu em outro momento, como assinala Knoff (1986), Lucio Costa explica que:

A sugestão de Le Corbusier não foi para a sede do então Ministério da Educação e Saúde, mas para uma série de escolas técnicas que o ministro Capanema, em 1936, pretendia construir. Só alguns anos depois, quando surgiu na obra do Ministério o problema do revestimento das paredes térreas não estruturais, ocorreu-me a ideia de aproveitar aquela sugestão feita ao ministro na minha presença. (KNOFF 1986 apud MORAIS 1990, p. 13)

Há contradições na fala de Lucio Costa referente à definição pelo azulejo como revestimento das paredes do térreo do MES. Primeiramente apontando que a sugestão partiu mesmo do arquiteto franco-suíço, no entanto em sua pronuncia a Knoff, alega ter sido recomendado em outra instância. Mas, em entrevista de 1987, intitulada *Presença de Le Corbusier*, Costa confirma a sugestão do material pelo arquiteto estrangeiro, explicando que quem vem de fora tem um olhar mais sensível e reparador (COSTA, 1995) atribuindo assim a “autoria” a Le Corbusier.

Independente disso, o material foi vislumbrado como um elo ao passado, à tradição portuguesa e ainda um artifício para novas expressões plásticas.

Lourenço (1995) aponta para o fato da confluência de pintores, escultores e arquitetos, que ao implantarem obras em espaço público, determinaram um marco significativo para a transformação do moderno em cultura. Ao conquistar o espaço urbano a arte é evocada para o coletivo, “*sem a ritualística exigida na fruição realizada pelo circuito, seja museu, galeria, ou salão.*” (LOURENCO, 1995, p. 249). Percebe-se também, na composição dos painéis, além de uma preocupação com o transeunte, um “resgate” com

as artes aplicadas, principalmente no sentido de adornar, ornamentar e distinguir o patrocinador, afastando-se de tal modo, das causas modernas.

O “muralismo” irá emergir no Brasil com o desejo de construir uma arte pública acessível, conforme Lourenço (1995), dando ao artista um respaldo de utilidade. Ecos da palestra que Siqueiros conferiu em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, e o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos participantes do 8º Congresso Pan-americano de Arquitetura na Cidade do México em 1952, são evidência do interesse pelo objeto. Até o pronunciamento de Siqueiros, o destino da pintura mural brasileira, principalmente o afresco, se dedicava às concepções residenciais, não podendo ser apontadas como acadêmicas ou modernas, pois ficavam entremeadas, sendo os temas muito relacionados ao caráter do ambiente, Os maiores representantes foram Antonio Gomide e Fúlvio Pennacchi.

Essa arte, principalmente a partir da década de 1940 é que assumirá proporções mais significativas, “digerindo” as polemicas de Siqueiros, no que se refere a uma pintura que aborda temas sociais, feita em função do povo e assim dando uma função social ao artista, como exemplo a pintura de Carlos Prado. Mesmo assim, grandes diferenças são percebidas nos rumos da pintura brasileira e as propostas defendidas por Siqueiros.

Sem duvida, a adoção do popularismo, (...) é tributaria dos conceitos enfatizados e veiculados por esse grande polemista. Incitante, Siqueiros contribui para se assumir a consciência de que há questões continentais, que são encontradas em vastas camadas sociais, particularmente as populares. (LOURENCO, 1995, p. 256)

Assim, presença da obra de arte na arquitetura, principalmente atendendo a questões plurais, ora encomenda ora expressão subjetiva, toma proeminência, a partir da explanação *Insigne Presença* de Le Corbusier, quando em sua visita ao Brasil em 1936, publicada somente em 1984.

Nesta, o arquiteto defende a participação das artes na concretização do edifício moderno, mas se sujeitando aos princípios ordenadores do projeto arquitetônico, ou seja, a forma, o conteúdo e a localização da obra de arte devem estar em consonância com “substância” arquitetônica; resumindo: não há lugar para uma arte “subjetiva”. Talvez esta arte almejada por Le Corbusier cumprisse um papel de corretivo, no sentido de por em ordem as coisas da arquitetura, como ele próprio menciona, no caso de paredes incômodas impostas por razões alheias à disciplina arquitetural.

Lourenço (1995) ao analisar a temática marinha representada nos azulejos do MES, a interpreta talvez como consequência de recomendações do ideal moderno, pois Portinari mantinha um viés épico em sua obra e admite que apesar de certa ingerência, pintura e escultura não são escravas da arquitetura. O autor também nos informa acerca da crítica ao afresco articulada por Le Corbusier, justamente num momento de ampliação das

possibilidades técnico-visuais, dando preferência aos painéis em azulejos e mosaicos em pastilhas de vidro.

Até os anos de 1940, a ideia de síntese das artes não abarca discussões quanto às soluções plásticas ou pictóricas ideais, ainda conforme Lourenço (1995), o debate se restringe apenas em se provar a necessidade de colaboração entre arquitetos e artistas, ou seja, a mesma discussão dos CIAM.

Isto pode ser explicado pela modesta escala de produções solicitada e estas, quando existem, requisitam apenas artistas gozando de notoriedade internacional no período da 2ª Guerra, como Portinari. Entretanto, no pós-Guerra, fatores econômicos associados a outros artísticos propiciam a implantação em quantidade considerável de painéis em São Paulo, Rio de Janeiro e, em seguida, nas demais capitais. (LOURENÇO, 1995, p. 265)

O meio artístico assim torna-se diversificado, comportando artistas estrangeiros e também ingressantes na técnica do mural, como distingui a autora. Entre os anos de 1930 até a construção de Brasília, a técnica dos painéis não se conformou de maneira homogênea, sendo a cerâmica muito utilizada em fachadas com temática figurativa. A técnica chamada de padronagem ou de tapete, caracterizada pela ocupação total da fachada ou das paredes internas do edifício, foi retomada por arquitetos e artistas plásticos na modernidade porque era, conforme Morais (1990) a que mais atendia ao espírito criativo dos arquitetos que, diferentemente dos artistas, não queriam ocupar os azulejos para compor quadros, que se tornavam independentes da arquitetura, “*muitas vezes comprometendo esse mesmo conjunto por seu caráter fortemente decorativo.*” (MORAIS, 1990, p. 88)

Como exemplo de artistas e arquitetos que contribuíram para a arte dos painéis em técnica de padronagem tem-se Regina Bologna, Lucio Costa, Delfim Amorim, Antonio Maluf, dentre outros. Já representantes da vertente “pictórica”, mantendo uma linguagem figurativa, conforme Morais (1990), estão: Portinari, Burle Marx, Paulo Rossi-Osiri, Poty, Djanira, Anísio Medeiros, Jenner Augusto, Aberlardo da Hora e Corbiano Lins.

Nas décadas de 1940/50 as indústrias lançam novos formatos no mercado: as cerâmicas hexagonais ou octogonais, e ainda padrões decorados para fachadas. Os anos de 1950, conforme Lourenço (1995), representa o ápice da muralística, com obras implantadas também nas cidades de interior.

A expansão da técnica do painel ou mural na década de 1950 se deve, como apontado pela autora, a realização dos congressos internacionais, principalmente o 8º Congresso Pan-americano de Arquitetura na Cidade do México em 1952, que colocam a delegação brasileira direto em contato com as obras parietais. Os CIAM e ainda as revistas de arquitetura contribuíram igualmente para a difusão de painéis. Assim, estes se configuraram em espaços de qualificação do ideal de difusão de uma identidade

nacional, e de conquista do transeunte, constituindo, na década de 1950, um símbolo de progresso e modernidade, como destaca Ferraz (1998), “*a experiência muralística brasileira se encontra nesse período como uma extensão desse projeto de construção do moderno como cultura, como extensão dessa produção de cunho social, que sai do museu e vai para rua.*” (FERRAZ, 1998, p. 17)

A interação entre arquitetos e artistas apresenta-se nos debates de forma consensual. O que se torna divergente, como assinala Lourenço (1995), são questões operativas, tanto na contribuição do artista na obra arquitetural, quanto na linguagem plástica adotada, ou seja, alguns arquitetos irão sugerir ao artista sua participação na decisão cromática das superfícies, além da concepção do painel. O autor exemplifica com a obra de Rebolo, uma pintura mural no Edifício Louveira (1946), projeto de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Nesta, o artista mantém uma linguagem já presente em sua obra de cavalete, sendo o mural um complemento, ou seja, não intervém para outras questões, como esperado no muralismo.

As defesas da interação arte-arquitetura oscilam entre o papel destinado às artes, como parte complementar do edifício, ou seja, como destaque para a arquitetura e, muitas vezes contraditoriamente, considerado como “matéria arquitetônica”, como apresenta o discurso de Rino Levi, preocupado a integração do edifício.

Pedrosa (1981) diante da problemática acerca da síntese das artes considera os resultados ainda nada convincentes:

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração de paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as tentativas feitas até agora no mesmo sentido são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a nova tarefa que a arquitetura lhes solicita.(...) A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedettes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. (PEDROSA, 1981, p. 262)

Mesmo, conforme o autor, o mural moderno pouco confabular para o pensamento espacial, não apenas de azulejos como também em pastilhas vidradas compondo painéis, o mosaico foi utilizado como expressão.

Lourenço (1995) faz menção ao trabalho pioneiro do artista Paulo Werneck no Edifício Resseguros do Brasil, dos irmãos Roberto. Por meio do das pastilhas de vidro, na intenção de retomar a tradição decorativa dos colonizadores - o arabesco, os irmãos recomendaram o material.

As pastilhas vitrificadas foram utilizadas por inúmeros artistas na confecção de painéis. Essa solução técnica foi possível devido a instalação da indústria Vidrotil em São Paulo. Compreende, além do azulejo, do mosaico em pastilhas de vidro e do afresco, a encáustica, que também foi verificada na composição de painéis, como o mural de

Emiliano Di Cavalcante e Clovis Graciano, no Aeroporto de Congonhas (Rio de Janeiro-1954). Muitas das inserções no material podem ser explicadas talvez pela característica plástica que confina à obra, pois as cores, o brilho conforme a incidência da luz e o formato (geralmente 2 x 2cm) podem garantir além da funcionalidade, beleza à superfície, além de ser um material “moderno”.

A década de 1950 também marca uma crescente demanda pelo mural, tanto que alguns artistas vêm nas encomendas oportunidade para criação de firmas especializadas. Arquitetos passam a convidar pintores renomados para executarem painéis em estabelecimentos comerciais. Lourenço (1995) destaca para a confecção de painéis em diversos locais como postos de gasolina, escolas, hospitais, residências, indústrias, abrangendo inclusive espaços internos, o que, na visão da autora, contraria a essência pública do componente. A autora destaca que só o Banco Itaú em 1955 chegou a encomendar 10 painéis para Covis Graciano.

Este momento assinala novos rumos para a arte brasileira. Conforme Gullar (1983), as vanguardas construtivas europeias influenciaram os movimentos concreto e neoconcreto, esquadrinhando para uma arte não metafórica, representativa, e ainda, a influência da Escola Paulista que desloca o eixo de discussões do Rio de Janeiro para São Paulo, modifica as relações da arte com a arquitetura moderna, como assinala Rosa (2005).

Talvez essa relação da arte concreta com a arquitetura moderna representada pelo Brutalismo se aproxime mais da idéia de síntese das artes defendida por Le Corbusier e seguidores, pois a arte, em alguns momentos, deixa de ser mero complemento arquitetural, “*assumindo certa autonomia, que se reverte na busca do espaço tridimensional.*” (ROSA, 2005, p. 12)

A mesma disputa entre figuração e abstração, ocorrida na pintura, chega também, conforme visto por Lourenço (1995), à obra mural. Adeptos da figuração como Di Cavalcanti, Portinari, Clovis Graciano, dando forte apelo à representação.

A produção muralística paulistana apresenta desníveis, seja pela prevalência de abordagens meramente ilustrativas, traduções de textos bíblicos ou históricos, seja por resvalar numa busca meramente decorativa, reduzindo-se à simples animação de uma superfície e harmonização de seus componentes visuais – cromatismos, formas, texturas – em mero exercício de bom gosto. As soluções de um mesmo artista são oscilantes, embora não se possa rigorosamente considerá-las como tendo compromissos academizantes. (LOURENÇO, 1995, p. 271)

Como elemento arquitetural, o painel era planejado considerando a fruição da obra, assim não abandona questões próprias da arte, como o prazer estético. Decorativo, arquitetural, abstrato ou figurativo o painel se completa no espectador, comunicando ao transeunte uma experiência.

O painel transmite às pessoas a cultura visual moderna, mesmo quando o artista desta modalidade se empenha pelo épico, teatralizado e com intenções didadizantes. Exceto o painel abstrato, os demais freqüentemente são alegóricos. Nota-se que, se por um lado o alegorista parte de uma ampla liberdade, para selecionar pessoas, objetos e formas, em geral definidores do significado desejado por ele, de outro limita-se em sua escolha aos elementos típicos a garantir comunicabilidade. Enquanto na arte produzida para os circuitos precípuos pode exigir esforços, e apresentar desafios ao espectador, ao ingressar no painel possa se adaptar, retraindo-se em pretensões e ousadias mais transgressoras. (LOURENÇO, 1995, p. 273)

Como se sabe, a arquitetura já havia assimilado o axioma moderno quando em 1927, Warchavchik inaugura a casa modernista na Rua Santa Cruz em São Paulo, mas as artes, como assinalou Gullar (1993), embora buscando uma identidade nacional desde a Semana de 1922, somente na década de 1950 é que se libertam do esquema habitual de representação.

Nos murais, talvez por uma relação/intenção mais “social” ou coletiva esse mergulho na arte “transgressora” foi mais difícil, sendo assim, o painel figurativo, em azulejo ou mosaico, se comunicou de modo mais fácil. Por meio de sua difusão, não apenas pelas capitais, como também em cidades do interior, comprovou-se a tese de que a experiência muralística brasileira transmitiu às pessoas a cultura visual moderna, como bem atentou Lourenço (1995).

Referências

ALCÂNTARA, Dora de. **Azulejos na Cultura Luso-Brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAM, 1997.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CAPPELLO, M. B. C. Revistas em revista: síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira Conjunto Residencial Pedregulho. In: Seixas, J. e Cerasoli, J.. (Org.). **Ufu, ano 30 tropeçando universos** (artes, humanidades, ciências).Uberlândia: Edufu, 2008, v. , p. 143-173.

CARDOZO, Joaquim. **Azulejos na Arquitetura Brasileira**. 1948. Disponível em: <http://joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/azulejos.pdf>, acesso em 15/05/2010.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro** – A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista: 1945-1964**. São Paulo: USP, 2000. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

DUARTE, Bárbara Pinto. **Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração**. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FABRIS, A. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FERRAZ, Ana Lúcia Machado de Oliveira. **Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi**. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

GULLAR, Ferreira. Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo. In: **Modulo- Cadernos de Arte & Arquitetura**, Rio de Janeiro, n. 76, jul 1983.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

KNOFF, Udo. **Azulejos da Bahia: revisão histórica/documental de Olímpio Pinheiro**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

LOURENÇO, Maria Cecília F. **Operários da Modernidade**. São Paulo, EDUSP/HUCITEC, 1995.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. Volume 1 São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação, 1988.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. Volume 2 São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação, 1990.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. 1 edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ROSA, Rafael Brener. **Arquitetura, a síntese das artes**. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

SILVEIRA, Marcele Cristiane. **O Azulejo na Modernidade Arquitetônica**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2010.