

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA - PROPAR

## **ARQUITETURA, A SÍNTESE DAS ARTES**

Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira.

RAFAEL BRENER DA ROSA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA COMO REQUISITO  
PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARQUITETURA

ORIENTADOR: ARQ. DR. FERNANDO FREITAS FUÃO

PORTO ALEGRE, 2005

## ***Agradecimentos***

---

À minha mãe, Maria Izabel Brener da Rosa, minha irmã Cristine Brener da Rosa e a minha madrinha, Vicentina Ramos, familiares que compreenderam o esforço e a dedicação e minha ausência em alguns momentos.

À Lisandra Catalan do Amaral, minha Likinha, sempre companheira, compreensiva, e maior incentivadora.

Ao amigo e sócio Marco Gustavo Schmidt, e a todo pessoal do escritório pela compreensão em todas as fases do processo.

Ao orientador, Fernando Freitas Fuão, pelo direcionamento sempre correto e pela confiança compartilhada.

Ao professor José Artur D'alo Frota pelo auxílio na escolha do tema.

Aos amigos da Pucrs, Regal, Ivan, Menegotto, Sílvio, enfim, todos que me auxiliaram na formação acadêmica e me incentivam desde 1996.

Ao meu pai, Carlos Pereira da Rosa.

(In memoriam)

Resumo/Abstract.....  
..... 04

Introdução.....  
..... 07

Marco teórico: as artes plásticas como parte do discurso  
arquitetônico..... 15

PARTE I - As primeiras décadas do modernismo no Brasil e a integração  
com as artes plásticas.

1.1 O Ministério da Educação e Saúde: o surgimento de um  
paradigma..... 47

1.2 Portinari, pintura mural e arquitetura moderna: confluência de fatores para a  
integração entre as  
artes.....  
..... 57

1.3 Burle Marx e o jardim  
moderno..... 71

PARTE II - O conceito de síntese das artes na arquitetura brasileira.

2.1 As vanguardas artísticas européias e a síntese das  
artes..... 83

2.2 O projeto construtivo brasileiro: os movimentos concreto e  
neoconcreto..... 104

2.3 Arte e arquitetura na segunda metade do Século XX: pontos de  
contato..... 119

Conclusões.....  
..... 153

Bibliografia.....  
..... 159

Lista ..... de  
Ilustrações.....  
..... 163

A presente dissertação tem como objeto estudar as relações que foram estabelecidas entre arquitetura e as artes plásticas no período brasileiro do Século XX, compreendido desde a década de 30 com a construção do antigo Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema, até a década de 60, com a fundação da cidade de Brasília em 1961.

A dissertação consta de duas partes, complementares entre-si. Na primeira, são realizados ensaios de cunho bibliográfico e abordagens críticas reexaminando questões relativas à introdução da arte e arquitetura modernas no Brasil, visando buscar as conexões existentes entre as obras arquitetônicas das décadas de 30 e 40 e os artistas que se destacaram neste período. É abordado o Ministério da Educação e Saúde como elemento precursor da incorporação de obras de arte na arquitetura moderna brasileira e as obras subsequentes à ele que deram continuidade a essa suposta integração artística. Investiga-se também a obra de Cândido Portinari, e Roberto Burle Marx e suas colaborações nos paradigmas arquitetônicos do período, discutindo a pintura mural e o paisagismo como as principais formas de incorporação do modelo artístico ao objeto arquitetônico.

Na segunda parte, são abordados os aspectos que predominavam na arquitetura moderna brasileira a partir da década de 50, dando destaque para o Brutalismo Paulista, que através da obra de Vilanova Artigas passou a figurar como uma tendência expressiva no contexto brasileiro. São investigadas também questões relativas às vanguardas construtivas e sua influência na arquitetura. Por fim, a dissertação avalia o conceito de síntese-integração das artes na escala urbanística e nos edifícios de Brasília.

## *Abstract*

---

The purpose of this work is to investigate the relation between Brazilian modern architecture and plastic arts in the XX century. The study starts at the beginning of the early 30's when modern architecture found an important place in Brazilian history with the famous project for the building of Ministry of Education and Health in 1936, and it ends at the "apotheosis" of modern architecture in Brazil: Brasília city, in the 60's.

In the first part of the work, it will be seen how the Building of Ministry of Education and Health project became the first model of the arts integration, and the connections between the introduction of modern arts in 1922 with the architectural works that insert art in their parts. It intends to investigate how mural painting became the most important way to do this. At this time, the work of Cândido Portinari, and Roberto Burle Marx, a singular modern Brazilian painter and the most famous modern garden planner respectively, were the best way to insert the art in the architectural projects of the 30's and 40's.

In the second part, of the investigation runs directly to find how the influence of European constructivist avant-gards broke the continuity of the modern Brazilian movement in arts, and their importance to the architecture. In the spot of the Mondrian and Lissitzky pictures, the Bauhaus neoplatonism and Russian constructivism, the *Concreto* and *Neoconcreto* movements start another stage in Brazilian arts scene. It intends to show how these two movements take place in Brazilian architecture. At this point, the houses of architect Vilanova Artigas and his Brutalism style were important and the most concrete experience in this matter. Also a part of this work is dedicated to the most important experience in modern urban planning: Brasília, *the arts synthesis* in urban context and the singular work of Athos Bulcão in this place.



## Introdução

Quando falamos na relação entre arte e arquitetura na modernidade brasileira, somos automaticamente remetidos à imagem do antigo Ministério da Educação e Saúde (1936-1942), hoje Palácio Gustavo Capanema, como o mais conhecido exemplo. De fato, quando vemos o acervo composto por obras de artistas como Portinari, Burle Marx, Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi entre outros, nem de perto imaginamos que foram muitos os fatores que determinaram as circunstâncias em que se ergueu o

prédio-monumento, símbolo do Estado Novo e principal exemplo de comunhão entre as artes plásticas e arquitetura na realidade brasileira. Mas, observando mais de perto, não seria *integração*, mais apropriado que *síntese*?

Esse ideal, dito *a síntese das artes*, ilustrado constantemente pelo M.E.S. e almejado pelos arquitetos brasileiros ao longo de quatro décadas de modernidade também foi (e continua sendo) motivo de muita confusão e equívocos.

Em linhas gerais, podemos definir, no ideário arquitetônico moderno, integração e síntese das artes como conceitos equivalentes, ou seja, um princípio significativo que visava estabelecer uma relação entre artes plásticas e a arquitetura, de forma a tornar os elementos artísticos - escultura a pintura e o paisagismo - parte integrante da composição arquitetônica mantendo sua independência e seus valores estéticos. No âmbito latino-americano, encontramos dois exemplos que junto com o antigo Ministério, melhor simbolizam esse ideal: a Cidade Universitária de Caracas na Venezuela onde Carlos Raúl Villanueva e Alexander Calder, Fernand Léger e muitos outros artistas compõe literalmente um "concerto artístico", e a Cidade Universitária do México com o muralismo de Rivera e Siqueiros estampado nas fachadas dos prédios. Por outro lado, a *integração das artes* na arquitetura latino-americana nos remete ao passado pré-colombiano, foi também um ideal barroco e, como tal, ibero-americano, bastante diferente do que entendemos por *síntese das artes*, a qual está associada diretamente ao ideal generalizado de arte total presente nas vanguardas européias, principalmente no Neoplasticismo e na Bauhaus. Encontrar uma definição clara para esta questão e sua relação com a arquitetura passa por muitos estágios *ante* e *pós* antigo Ministério, o que diga-se de passagem, demandaria muitas discussões e um estudo bem mais extenso do que o aqui proposto. Mas, se observarmos somente o ambiente brasileiro, este último figura-se



de  
los  
os



**FIG.004:** Cidade Universitária, Cidade do México, México. Arquiteto Villagran García. Prédio da Reitoria.

como o ponto de partida de uma relação entre arte e arquitetura que se desenvolveu em níveis, escalas e formas diferentes.

O presente trabalho visa estudar através de uma forma panorâmica, estas relações, as quais têm início com o prédio do antigo Ministério na década de trinta e culminaram na fundação de Brasília, trinta anos mais tarde. O objetivo principal não é esclarecer a polêmica do que seria uma possível diferença entre *integração* e *síntese* das artes, ou formular um conceito fechado sobre o assunto, mas apontar caminhos que ajudem a levar futuramente à um entendimento maior desta questão na realidade brasileira e estudar como as artes plásticas participaram do contexto arquitetônico brasileiro.

Para tanto, este estudo constitui-se de duas partes, onde na primeira, procurou-se identificar através de uma extensa revisão bibliográfica um conceito-base sobre o que seria, sob a ótica dos principais arquitetos e artistas que proporcionaram pontos de contato entre arte e arquitetura, uma suposta síntese ou integração das artes na arquitetura brasileira, além da opinião dos principais críticos que debateram essa questão. Na segunda parte, a qual se subdivide em outras duas partes subsequentes, procura-se investigar aqueles que seriam, dentro do pensamento comum, os principais expoentes que melhor representam os pontos de contato entre a arte e a arquitetura moderna brasileira neste período do Século XX.

A subdivisão da segunda parte da dissertação, se baseia na hipótese que exista dois momentos significativos na relação entre arquitetura e artes plásticas desde o surgimento do modernismo no Brasil na década de vinte até a década de sessenta.

Em um primeiro momento, situado nas décadas de 30 e 40 onde o cenário principal era o Rio de Janeiro, e cujo exemplo principal é o antigo



**FIG. 005:** Cidade Universitária, México. Arquiteto Villagran García. Auditório com o Mural *A Conquista da Energia* de José Chavez Morado.

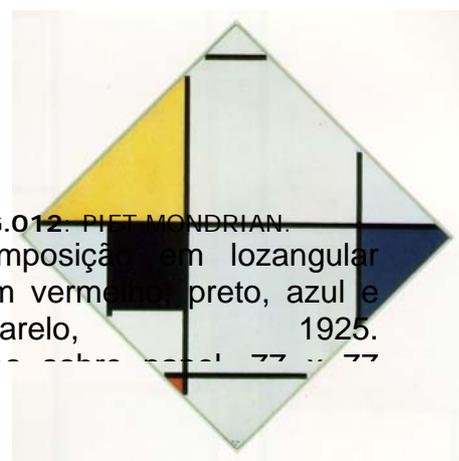


...nico da  
...nte-MG.  
...cândido  
...a Igreja

Ministério, as artes plásticas figuram-se principalmente como acessórios complementares à arquitetura moderna, onde o muralismo de Portinari de temática essencialmente figurativa e o paisagismo de Burle Marx tornam-se freqüentes símbolos de uma integração artística. Esta parte se inicia a partir da abordagem do Ministério da Educação e Saúde como elemento precursor da incorporação de obras de arte na arquitetura moderna brasileira e as obras subsequentes à ele que deram continuidade a essa suposta *integração artística*. A partir de então, investiga-se a obra de Cândido Portinari, e suas colaborações nos paradigmas arquitetônicos do período, discutindo a pintura mural como uma das principais formas de incorporação do modelo artístico ao objeto arquitetônico. Busca-se também analisar a obra de Roberto Burle Marx e a incorporação do paisagismo como peça fundamental no vocabulário moderno.

Se analisado sob a ótica da relação entre arquitetura e arte, os painéis e murais de Portinari no Ministério da Educação e Saúde, por exemplo, independente da temática ou dos materiais utilizados, apenas participam do espaço público apresentando-se à cidade como *elementos reveladores do imaginário do período*<sup>1</sup>, não chegando a participar efetivamente da construção deste espaço que uma idéia de síntese (no sentido construtivo a palavra) pressupõe. Desta forma, pareceu-nos pertinente denominar este momento como *Integração entre as Artes*.

Por outro lado, a arquitetura assimilou a informação que fundamenta o pensamento moderno muito antes das artes plásticas no Brasil, que somente



**FIG.012:** PIET MONDRIAN.  
Composição em lozangular  
com vermelho, preto, azul e  
amarelo, 1925.  
Óleo sobre papel, 77 x 77

**FIG.008:** PIET MONDRIAN.  
Composição lozangular com  
Azul, Vermelho, Preto, Amarelo

<sup>1</sup> A expressão *elementos reveladores do imaginário do período*, refere-se a um dos procedimentos de aproximação entre os arquitetos e artistas pós Semana de 22 e Manifesto Pau Brasil, tinham em estabelecer conexões entre a arquitetura supostamente universal que chegava na década de 20 através de Le Corbusier com o passado histórico e cultural do Brasil, numa tentativa de adaptação. No caso do Ministério da Educação e Saúde, a temática principal dos painéis de Portinari é retratar o homem brasileiro e a história da nação, numa tentativa bem sucedida de complementar os espaços com arte figurativa. No caso dos murais do térreo a intenção principal é buscar através do material utilizado – o azulejo – conexões com o passado colonial, posto que, este elemento figura quase que como uma marca da arquitetura luso-brasileira do período.

veio a se afirmar por volta de 1950, com o surgimento dos movimentos de arte concreta e neoconcreta. Na arquitetura, tal processo iniciou-se com Warchavchik no ano de 1927 com as formas modernas da casa da rua Santa Cruz em São Paulo, e teve sua afirmação logo, com o projeto do M.E.S. em 1936<sup>2</sup>. Já as artes plásticas, embora impulsionadas com a Semana de Arte Moderna de 22, seguiam em busca de uma identidade nacional, voltadas para o projeto da *brasilidade*, assim sendo, continuavam presas ao esquema tradicional de representação, como aponta Gullar:

*“Em essência, o modernismo brasileiro jamais questionou as indagações fundamentais que informaram o cubismo, o neoplasticismo, o dadaísmo, e etc., o questionamento que a pintura faz de sua própria linguagem, o que provocou que as vanguardas que se desenvolveram até hoje terminassem por destruir a linguagem pictórica, coma liquidação do espaço virtual, a bidimensionalidade, a liquidação da figura, o branco sobre o branco, preto sobre preto, as formas abstratas, o tachismo, o concretismo de Ulm, arte ambiental, arte corporal... Esses problemas graves da arte moderna só surgiram entre nós na década de 50, com o concretismo e o neoconcretismo, principalmente graças à presença entre nós de Mário Pedrosa, que foi o primeiro a colocar essas questões. Enfim, é isso, Se a produção de arte moderna no Brasil pode ser assinalada a partir de 22, as questões que representam a base de todo o pensamento moderno na arte só foram surgir entre nós 30 anos depois.”<sup>3</sup>*

As questões que Gullar coloca, são as que buscam uma arte não representativa, metafórica, que começaram com o corte no *estatuto social da arte* proporcionado pelo cubismo e ganharam força com o surgimento das vanguardas construtivas européias que só chegaram ao Brasil por volta de 1950 influenciando os movimentos concreto e neoconcreto. A partir de então, configura-se um novo momento na arte brasileira, e desta forma uma nova relação com a

<sup>2</sup> Yves Bruand, em *Arquitetura Contemporânea do Brasil* destaca ação pioneira de Gregori Warchavchik em São Paulo em seus projetos de 1927 à 1930 contra os imensos obstáculos impostos à introdução da arquitetura moderna no país: a ação da crítica, legislação municipal – que não permitia a liberdade de composição –, opinião pública, alto custo dos materiais industrializados e os métodos de construção ainda artesanais. A ação paralela de Flávio de Carvalho é lembrada também, mas sua atuação torna-se insignificante em comparação à de Warchavchik devido ao acúmulo de projetos não edificadas e o seu contentamento com dissertações teóricas em congressos de arquitetura. Bruand destaca também que o ano de 1936 se constitui em um marco fundamental na história da arquitetura brasileira, especialmente pela visita de Le Corbusier ao Brasil e o projeto do antigo Ministério da Educação e Saúde. No entanto, é mencionada também a evolução paralela de outras manifestações significativas para a afirmação desta arquitetura brasileira de nomes como o dos Irmãos Roberto, Atílio Correia Lima e Oscar Niemeyer, que segundo ele, afirmou toda a sua pujança no conjunto arquitetônico da Pampulha.

arquitetura moderna, a qual já apresentava alterações significativas em relação às décadas anteriores. Tais alterações, foram impulsionadas pelo surgimento da Escola Paulista, o deslocamento do eixo das discussões do Rio de Janeiro para São Paulo, e as colaborações de arquitetos como Rino Levi, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi.

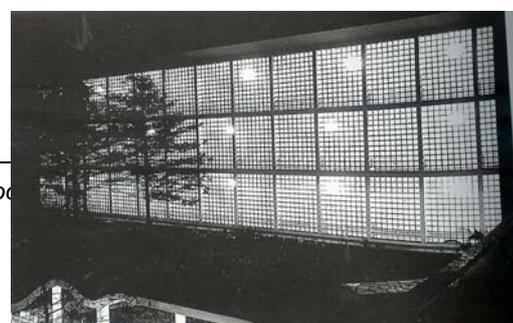
Esta nova postura dos artistas brasileiros em relação aos problemas de linguagem e estética e o surgimento de uma outra linha de contribuição na arquitetura moderna sugerem uma nova abordagem do problema da relação entre arte e arquitetura. A arte brasileira, que antes limitava-se nessa relação a uma função complementar, assume uma certa autonomia que se reverte na busca do espaço tridimensional, de uma maneira muito semelhante ao processo que se viu nas primeiras décadas do século passado na Europa, iniciado por Tatlin, Rotchenko e Lissitsky e amadurecido pelo Neoplasticismo e pela Bauhaus, até chegar sinteticamente no concretismo de Max Bill e na escola de Ulm.

No Brasil, tanto a arte concreta como a linha Brutalista tendiam para uma visão mais sintética de seus problemas, e possivelmente se encontravam no plano discursivo de uma postura ética ante à sociedade. Embora as experiências no sentido de uma aproximação entre arte concreta e arquitetura tenham sido muito poucas, pelos motivos acima expostos, pareceu-nos coerente separar este novo momento do ambiente brasileiro e denominá-lo, como *Síntese das Artes*.

Com este enfoque, nesta outra parte do parte do trabalho são investigadas as vanguardas européias da primeira metade do Século XX como gênese do conceito de *síntese das artes* e como base para os



**FIG.012:** Casa Olga Baeta. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1956.



<sup>3</sup> GULLAR, Ferreira, *Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo*. Arquitetura, Rio de Janeiro, n. 76, p. II. jul. 1983.

movimentos de arte concreta e neoconcreta. A partir de então, investiga-se estes últimos e suas possíveis conexões com o Brutalismo Paulista através das experiências de Vilanova Artigas na tipologia residencial paulistana como meio de contato entre arte e a arquitetura. É analisada também a atuação isolada de Rino Levi e o conceito de síntese das artes em sua obra.

Por fim, é abordada a cidade de Brasília como o possível ponto de contato entre arte e arquitetura na escala urbana e a participação das artes plásticas nos prédios públicos através da obra de Athos Bulcão.

A importância de discutir este tema está em que considerando os inúmeros estudos que já foram realizados ao redor da arquitetura moderna brasileira, ainda existe a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre essa questão. Mesmo sendo muitas vezes citada nos livros e estudos de arquitetura, a idéia de síntese ou integração entre as artes nunca teve o destaque necessário para seu esclarecimento. A falta de espaço dada até hoje, certamente encontra como motivo principal o posicionamento dos arquitetos e da crítica, que sempre trataram esta questão - mesmo que intuitivamente - como "fato consumado" e como um conceito quase que "lógico" da modernidade brasileira, sem perceber a necessidade de questioná-lo ou investigá-lo melhor. Percebi isso, em cada vez que lia sobre a modernidade arquitetônica brasileira, constatava a participação de artistas brasileiros como Cândido Portinari e via as expressões *integração entre as artes* e *síntese das artes* aparecerem constantemente no vocabulário moderno. Passaram-se então a acumular motivos para que mergulhasse no estudo de um tema que ainda se mostrava pouco explorado. Portanto, concluí que faz-se necessário ainda investigar a arte e a arquitetura modernas, mas sobre um outro enfoque, para com isso futuramente formular novos conceitos ou resgatar idéias que por



Brasília,  
er e

ventura tenham passado despercebidos aos olhos dos pesquisadores.

Quanto ao caráter didático dado ao tema, este sugere a compreensão em algumas partes de um leitor já mais familiarizado com o tema em virtude de objetivar também ser um elemento complementar às disciplinas de história e projeto na graduação e contribuir para qualificar a formação de nossos futuros colegas.

Por fim, salienta-se que o estudo que se inicia aqui não pretende ser um relato completo do assunto, mas sim o início de um caminho para um campo ainda pouco explorado, o qual poderá ser seguido tanto pelo lado da arquitetura quanto pelo das artes plásticas.



## **As artes plásticas como parte do discurso. Por uma revisão bibliográfica do tema**

Dentro da revisão bibliográfica sobre a síntese das artes, foram relacionadas cinco categorias básicas que se relacionam com o tema da pesquisa, que seriam: estudos sobre a arquitetura moderna brasileira; estudos sobre arte moderna brasileira; biografias, depoimentos, manifestos e obras de arquitetos; biografias, depoimentos, manifestos e obras de artistas plásticos; artigos, estudos e registros de críticos de arte;

A divisão nestas categorias teve por objetivo sistematizar a pesquisa de forma a organizar a coleta de dados que tratassem diretamente do tema, isto é: material que fizesse referência à síntese ou integração entre as artes ou que pelo menos relacionasse de alguma forma a arte e arquitetura.<sup>4</sup>

Dentro do conjunto de obras sobre arte e arquitetura moderna brasileira, ainda existe uma carência de estudos sobre o objeto deste trabalho, e nesta procura foram encontrados muitos artigos que tangenciavam o tema, e em algumas vezes em referência direta, principalmente em alguns depoimentos de arquitetos. A única referência bibliográfica que trata diretamente do tema foi encontrada em *Art In Latinamerican Architecture*, de Paul F. DAMAZ, o qual foi o único estudo cujo tema central é pesquisar a arte presente na arquitetura, e o faz de uma maneira geral, abordando toda a América Latina chegando a um resultado que tende mais para um grande catálogo do acervo artístico, desta forma, não conseguindo abordar mais especificamente e também com maior profundidade o Brasil.

Dentre o material pesquisado, percebeu-se que existiu por parte dos arquitetos, e também no

âmbito geral do material encontrado, a falta de um entendimento claro sobre o assunto, sendo o tema muitas vezes motivo de muita confusão. Desta forma, não se pôde identificar uma direção comum em que se pudesse fundamentar um conceito-base sobre a síntese ou integração entre as artes. Mas, dentre o material pesquisado, apresentamos o que foi encontrado:

Como fontes primárias, buscou-se informação sobre o tema em biografias, artigos, depoimentos ou outras formas de registros de arquitetos que protagonizaram esta suposta síntese das artes na arquitetura brasileira, dentre as quais podemos destacar as contribuições de Lúcio COSTA, Oscar NIEMEYER e Rino LEVI, além das contribuições de Le CORBUSIER e Walter GROPIUS no plano internacional.

Como um dos principais contribuintes teóricos para a formação do pensamento arquitetônico moderno brasileiro Lúcio COSTA nas oportunidades que teve expressou sua visão sobre a relação entre a arte e a arquitetura, tendo sido encontrado dois artigos que apresentam proposições diferentes, de seu pensamento sobre este assunto.

Na década de 30, em seu texto intitulado *Razões da nova arquitetura*<sup>4</sup>, Lúcio COSTA, sensivelmente influenciado pelas novas teorias que Le CORBUSIER trouxe consigo na visita ao Brasil em 1929, apontava sobre a importância de adaptar a nova arquitetura às condições atuais da sociedade, assim como os rumos da pintura e escultura. Lúcio COSTA referia-se também à uma arte superior, onde somente em um estágio maior de evolução - cultural e estética - quase impossível se atingir é que arquitetura, escultura, e pintura formam um corpo coerente, ou um organismo vivo que não pode

---

<sup>4</sup> Foram utilizadas como principais fontes de consulta a Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Ufrgs; Biblioteca do Instituto de Artes da Ufrgs; Biblioteca Central Pucrs, Biblioteca da Uniritter; e a Internet.

<sup>5</sup> Texto fechado em 1930 e publicado em janeiro de 1936 na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, número I volume III, São Paulo.

desintegrar-se, insinuando que uma possível integração artística seria extremamente difícil de acontecer. Considerava também que esta “nova arquitetura” que aportava no Brasil abria possibilidades singulares à participação das artes na arquitetura. Isto é demonstrado no parágrafo abaixo:

*“O enfeite é , de certo modo, um vestígio bárbaro, sem nada a ver com a verdadeira arte, que tanto pode utilizá-lo como ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabado. Partindo de tais dados precisos e mediante um rigoroso processo de seleção, poderemos alcançar, como os antigos, com a ajuda da simetria, formas superiores de expressão, contando para isso com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornamento, mas em um sentido mais amplo. Os grandes painéis de parede, tão comuns à arquitetura contemporânea, são um verdadeiro convite à expansão pictórica, aos baixo-relevos, à estatuária como expressão plástica pura”.*

Em seu texto apresentado no Congresso Internacional de Críticos de Arte realizado sobre o tema *A cidade nova - Síntese das artes*<sup>6</sup>, Lúcio COSTA abordou questões incisivas mas elucidativas sobre sua visão da síntese das artes e sua opinião frente a concepção que pintores e escultores teriam sobre ela.

Em um primeiro momento, ele abordou a questão da função educativa da arte, colocando que o mal estar generalizado em que se encontram os artistas e críticos de arte fora em função de uma brusca ruptura ocasionada pela revolução industrial a qual segregou o público em duas frações desiguais - uma minoria permanentemente em busca de novidades e que pareceria superexcitada e mórbida e uma grande maioria ainda insuficientemente evoluída e culturalmente incapaz de assimilar as obras mais significativas da arte moderna. Considerava que a solução para tal não estava na intensificação da produção artística, tendo em vista que já se teria um excesso de artistas medíocres - arquitetos, pintores, escultores, músicos, literatos - e cuja produção já

---

<sup>6</sup> Congresso realizado pelo AICA em Brasília em 1959, cujo texto apresentado por Lúcio Costa foi publicado na revista Habitat nº57 edição de jan/fev 1960 pag. 3 à 8.

ocupa muito espaço, e sim intensificar no público a inteligência do fenômeno artístico tanto nas classes mais favorecidas culturalmente como nas que se encontravam a caminho de alcançá-la. Isto, porque a produção industrial obrigava a encarar o problema de bem estar individual, não na escala restrita de outrora - devido à capacidade limitada da produção artesanal - , mas sim em termos de grandes massas. Lúcio Costa entendia que a solução para tal problema teria como ponto de partida rever as normas da época de ensino e da educação primária e secundária não no intuito de "fabricar" pequenos artistas mas no sentido de transmitir às crianças e aos adolescentes em geral a consciência do fenômeno artístico como *manifestação normal da vida*.

*"Sou da opinião que, em vez de pleitear para esses artistas uma vida artificial, sustentada por uma legislação em favor e pelas encomendas do Estado, dever-se-ia antes baixar leis no sentido de tornar obrigatória a sua presença em todas as escolas, a fim de assegurar, não só o ensino do desenho, mas principalmente a cultura artística rudimentar indispensável, lançando mão, nesse sentido, de reproduções e projeções acompanhadas de explicações e de demonstrações gráficas."*

Lúcio COSTA utilizou como meio de introdução ao assunto da síntese das artes o argumento que as artes industriais seriam o princípio modesto desta tão desejada síntese, observando a possibilidade que supostamente o setor industrial teria de absorver a atividade dos artistas de vocação plástica, tendo em vista que todos os objetos que são produzidos pela indústria são suscetíveis de grande depuração plástica, pois todos teriam forma, matéria e cores, o que em essência os aproxima da arquitetura. Segundo Lúcio COSTA, a comunhão entre as artes plásticas e a arquitetura deveria começar pela atração que a arquitetura deveria exercer sobre as jovens vocações de artistas, posto que segundo ele, a maioria dos estudantes de arquitetura ainda eram desprovidos de sensibilidade artística. Considerava também que, por outro lado, a idéia que "os pintores e escultores tem desta síntese é errônea, pois imaginavam a

arquitetura como pano de fundo ou de cenário montado com o objetivo de dar destaque à obra de arte verdadeira, ou então que aspiravam uma fusão um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo, da arte barroca”.

Lúcio COSTA afirmava em seu texto de uma forma bastante incisiva que a diferença fundamental entre síntese e integração está na suposta idéia de “fusão” que síntese traz consigo, a qual somente poderá ocorrer quando a arquitetura seja executada com consciência plástica, isto é, que o arquiteto seja o próprio artista, só desta maneira é que a obra poderia se integrar no conjunto da composição arquitetônica como um de seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico intrínseco autônomo. Desta forma, compareceu com uma importante consideração:

*“Seria pois integração, mais que síntese. A síntese subentende a idéia de fusão, e essa fusão, ainda que possível e mesmo que desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea. Pelo menos nas primeiras etapas, porque esse desenlace prematuro poderia conduzir à decadência precoce.”*

Lúcio COSTA afirmava também que haviam teses bem fundamentadas sobre o assunto mas não as cita no texto, exceto por uma delas que imediatamente ele argumentou no sentido de provar sua pouca fundamentação: a pintura mural com uma dos meios para construção da síntese entre arquitetura e artes plásticas. Aqui surgiu uma visão bastante crítica sobre este assunto referindo-se à arquitetura moderna. Colocou que o próprio enunciado já era um equívoco. O ponto principal em que se sustentava esta crítica está no conceito de muro, o qual segundo sua concepção, no Renascimento era em elemento fundamental da arquitetura, e daí decorreram o afresco e outros processos de pintura mural em face que, a arquitetura moderna pode até “dispensar muros” pois é formada de uma estrutura e divisões montadas

posteriormente, sendo assim tornando o muro um *acessório* da arquitetura moderna, desta forma, evidentemente sendo ilógico basear a síntese desejada em um elemento arquitetural supérfluo. Com base nisso, considerava pertinente chamar as grandes superfícies pintadas dos painéis divisórios da arquitetura moderna de “*pintura arquitetural*” e não pintura mural, ou as esculturas inseridas nos espaços arquitetônicos de “*escultura arquitetural*” em contraposição ao que poderia se designar escultura de câmara. Considerava também que estas obras de arte de dimensões reduzidas e de intenção intimista não são desprovidas de objetivo social, mas procuram estender o benefício desse conforto dito elementar ao maior número de pessoas e que os processos de produção em massa tornaram possíveis.

Em síntese, essa visão de Lúcio COSTA neste texto apresentado no Congresso Internacional de Críticos de Arte - A cidade nova - síntese das artes, aparenta ser uma reflexão crítica sobre o que ocorreu na arquitetura moderna desde o antigo da Ministério da Educação e Saúde até o momento o qual foi escrito este texto, em 1959, levando em conta sua produção e a dos demais arquitetos que em suas obras tentaram participar um espaço às artes plásticas demonstrando, desta forma, uma posição mais crítica e bem diferente da apresentada em *Razões da nova arquitetura*, escrito trinta anos antes.

Em conferência direcionada à estudantes, realizada durante o VIII Congresso Panamericano de Arquitetos, realizado na Cidade do México em outubro do ano de 1951, Walter GROPIUS fez um importante depoimento sobre o tema da síntese das artes, a qual foi transcrita em matéria da revista Acrópole<sup>7</sup>:

*“... Pintura, Escultura e Arquitetura, devem ser consideradas integralmente no projeto de uma obra. E se isto for feito por um só homem, tratar-se-á de uma empresa si não impossível, muito difícil; por esta razão, o trabalho de grupo, desde o início da*

<sup>7</sup> VII Congresso Panamericano de Arquitetura. In: Acrópole n. 172, agosto de 1952, p. 172.

*civilização: necessário se torna pois, que os elementos que compõe tal grupo, estejam perfeitamente ligados entre-se pela perfeita harmonia. O ideal é que um arquiteto conheça tanto de pintura, quanto de arquitetura deve conhecer um pintor. Projetar um edifício e depois recorrer à um escultor, é errado e prejudicial à unidade arquitetônica. Os fatores artísticos devem trabalhar sincrônica e com o mais completo acordo.”*

Nesta conferência, Walter GROPIUS sem dúvida, apresenta um dos depoimentos mais lúcidos e esclarecedores sobre o tema em questão. Adotando um posicionamento onde a pintura a arquitetura e a escultura devem ser pensadas integralmente no projeto de uma obra, ele reforça a necessidade do sentido coletivo que, para ser realizada a idéia de síntese não necessariamente obriga, mas pressupõe devido às dificuldades de se reunir em uma pessoa só todas as atribuições necessárias. Esse posicionamento é claramente muito próximo dos ideais de trabalho em equipe postulados na Bauhaus, que por sua vez, faz parte junto com o Neoplasticismo holandês, o Suprematismo e Construtivismo russos da gênese desse ideal.

Em relação ao tema da síntese das artes, Le CORBUSIER apresenta na Conferência Internacional de Artistas, realizada em 25 de setembro de 1952 em Veneza, uma síntese teórica definitiva do assunto como sendo proposta formal do trabalho realizado em colaboração de Lúcio COSTA e coordenado entre pintores, escultores e arquitetos. Nesta comunicação, que foi inclusa na redação do relatório final da Conferência, ele apresenta uma série de colocações sobre o tema resultante do amadurecimento das idéias expostas em artigos e experimentos em Paris e no CIAM de 1947<sup>8</sup>.

Dentre os argumentos apresentados em caráter de manifesto, Le CORBUSIER coloca que os arquitetos e artistas vivem separadamente e que os contatos ocorridos até hoje entre eles ocorreram de modo acidental. Aponta também para a necessidade

de se abrir “canteiros de síntese” das Artes Maiores, onde arquitetos, pintores e escultores trabalhariam juntos na obra em tempo e em proporções reais, estando em contato direto entre si e com o público.

*“... A arquitetura estando hoje totalmente revolucionada em suas bases, a pintura e a escultura só podem ser de mesma natureza.*

*Não se trata, portanto, de estabelecer contatos utilitários entre vários pintores e vários arquitetos; trata-se de provocar encontros fecundos no terreno da realidade, quer dizer no canteiro.*

*Mas os arquitetos, os escultores e os pintores vivem separadamente, indiferentes mesmo uns aos outros, estabelecendo somente contatos acidental.*

*É preciso, portanto, transformar esta situação passiva numa situação ativa:*

*Abrir canteiros...”*

Adiante, ele coloca como condicionante para alcançar este objetivo proposto que existam “condições arquitetônicas” isto é, no sentido de haver um acontecimento, ou um “fato” arquitetônico, o qual poderia ser desde uma simples obra à uma exposição itinerante, definindo um “canteiro de síntese” entre os artistas, para poder haver uma troca mútua entre ambos.

*“... É preciso, portanto criar exposições fixas, permanentes, renováveis e mesmo itinerantes, de obras realizadas dentro de condições arquitetônicas. Este é o ponto crucial: “CONDIÇÕES ARQUITETÔNICAS”. Estas condições são numerosas, multiformes, diversas, abrangendo todas as dimensões, todos os materiais e todos os temas... As “condições arquitetônicas” serão um produto do espírito novo... Este produto será “um canteiro” onde escultores e pintores trabalharão junto da obra com os materiais, as dimensões e os prospectos reais... Isto ainda não foi feito e sempre pareceu um objetivo inacessível... Assim os escultores e pintores entrarão na arquitetura e, reciprocamente, os arquitetos se abrirão às riquezas oferecidas pela pesquisa pictórica e escultórica contemporânea. Os pintores e os escultores forjarão para si uma consciência arquitetural: estética plástica e ética (conjunto de responsabilidades). Através de obras arquitetadas, aparecerão frente à opinião. Os arquitetos aprenderão e compreenderão... Assim poderá começar uma Síntese das Artes Maiores.”*

---

<sup>8</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues. [et al.]. Le Corbusier e Brasil. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987. P. 222.

Le CORBUSIER também menciona a espontaneidade como condicionante para que se obtenha o sucesso na proposta, indiretamente criticando as imposições do estado em dirigir as obras à alguns artistas, mas não descarta o patrocínio do mesmo para uma possível viabilidade desse “canteiro-síntese” evento e rentabilidade de uma proposta dessa linha.

*“...Não através de encomendas do Estado, ou de particulares, mas através do agrupamento espontâneo - organizando-se e gerindo-se por ele mesmo - das únicas pessoas interessadas no debate, desvincilhado das engrenagens parasitárias.*

*Espera-se da autoridade uma ajuda material, a doação, definitiva ou momentânea, de um terreno favorável; subvenções se possível.”*

*“...O “CANTEIRO DE SÍNTESE” das Artes Maiores, constitui na verdade uma realidade econômica de exploração possível e rentável, de mesma natureza que as exposições tradicionais.*

Nesta parte do texto ele fala da interatividade entre público-artista, no sentido de definir apenas uma relação de espectador-protagonista e do intercâmbio internacional de sua produção.

*“...Os artistas participantes executarão “ao vivo”, no próprio local, sem intermediários: os materiais poderão ser pagos, assim como as ajudas manuais.*

*Assim a obra direta será vista pelo público.*

*Através de um dispositivo precioso (já existente) uma parte das criações realizadas assim em um “Canteiro de Síntese”, poderá ser enviada a outros países (produtos itinerantes), para “canteiros” semelhantes, empregando o mesmo dispositivo assinalada acima.*

*Às vezes algumas obras poderão ser vendidas (repartição razoável do produto da venda segundo o interesse geral).*

*Esses “canteiros-síntese estão, portanto, em permanente vitalidade.*

*Através de um traçado inteligente, seus espaços podem ser dedicados metade à exposição pública e metade ao trabalho dos artistas: alternância que conduz à continuidade e à renovação.*

*No final de cada exposição, as obras seriam dispersadas ou destruídas. Que importa! Sua perenidade estará assegurada pela iconografia em todas as suas formas*

*(perfeitas em nossa época), elemento eminente de educação dos arquitetos, dos pintores, dos escultores e do público.*

*...Estes últimos 50 anos reúnem, num verdadeiro troféu a retomada de contato da arquitetura com as demais artes. A síntese de natureza plástica que trarão canteiros, recorrerá rapidamente a todas as artes que expressam a emoção humana: a música, o teatro, a dança, a literatura também, vitalizando igualmente as artes em plena evolução como o cinema - todos, suportes de uma poética que representa, na verdade, a própria razão de viver."*

O comunicado de Le CORBUSIER nesta Conferência aponta no sentido de propor o esboço de uma idéia, isto é, na verdade o que ele parece objetivar é articular um grande evento onde em um suposto "canteiro-síntese" de absoluta experimentação total, onde com seus limites não muito bem definidos, artistas e arquitetos fariam as suas obras construindo efetivamente juntos um espaço, um prédio ou uma exposição. Aqui Le CORBUSIER procura notoriamente propor uma "nova" e ao mesmo tempo "velha" idéia que se baseia claramente nas exposições internacionais dos países realizadas há muito tempo mas em um novo formato, mais aberto e com o objetivo de proporcionar uma interação maior entre arquitetos e artistas. Portanto, se analisarmos sob a ótica do tema aqui estudado este texto não esclarece o entendimento da questão da síntese das artes pois apresenta uma visão bastante direcionada à um objetivo específico, mas sua contribuição é significativa no sentido de expressar em caráter de manifesto o reconhecimento e a preservação da autonomia da pintura, escultura e arquitetura, estimulado a integração entre as mesmas, tendo, sem dúvida, exercido influência sobre arquitetos e artistas nos anos que se seguiram.

Embora tenha sido um dos principais arquitetos que permitiram a participação das artes plásticas na arquitetura de suas obras, Oscar NIEMEYER escreveu muito pouco sobre o assunto, mesmo em seus depoimentos pessoais sobre a plástica arquitetônica na arquitetura e a poética de seu

trabalho, não aparecem muitas considerações sobre o tema. O mais importante relato foi encontrado no prefácio do livro *Art in Latin American Architecture*<sup>9</sup>, onde Oscar NIEMEYER faz algumas considerações sobre a síntese das artes, mas apenas aborda as condições e métodos necessários para sua realização no campo arquitetônico.

Neste texto, NIEMEYER define como uma das condições básicas o conhecimento dos artistas envolvidos com outras artes que não a sua. Como exemplo, determina que todos os artistas envolvidos tenham familiaridade com a escultura, pintura e arquitetura a fim de estabelecer uma espécie de “bom senso” artístico de forma a ter o discernimento de estabelecer os locais de sua participação ou onde devem ficar omissos, preservando os elementos arquitetônicos em toda a sua pureza.

*“O conhecimento do pintor, por exemplo, não deve ser limitado à pintura, mas deve incluir alguma familiaridade com a escultura, a gravura, arquitetura e as artes aliadas. Estas condições, parecem ser fáceis de se estabelecer, mas se tornaram mais difíceis em função da complexidade dos temas atuais, e particularmente em relação à arquitetura, onde uma síntese das artes deve ser efetuada.”*

Ele também afirma que somente em circunstâncias extraordinárias pode-se obter uma “verdadeira síntese das artes”. Acredita que para sua plena realização deve haver um planejamento preliminar e uma integração entre a equipe desde o início do trabalho, discutindo amigavelmente todos os problemas do projeto em seus mínimos detalhes sem dividi-los em áreas especializadas mas considerando como um todo harmonioso. Considera que a colaboração deve iniciar com a escolha dos locais onde cada membro da equipe deve trabalhar e terminar com a especificação dos materiais de acabamentos, as relações entre as obras de arte, a decoração enfim, o ambiente com seus múltiplos

---

<sup>9</sup> DAMAZ, Paul, F: *Art in Latinamerican Architecture*. New York: Reinhold Publishing, 1963.

problemas de luz, cor, temperatura, acústica, e outros mais.

*“Somente em circunstâncias extraordinárias poderia uma síntese verdadeira das artes ser conseguida. Primeiramente, seria necessário organizar uma equipe capaz de começar a trabalhar bem do início dos esboços arquitetônicos, discutindo amigavelmente os problemas do projeto nos seus detalhes menores, sem dividi-lo em áreas especializadas mas considerando-o como um inteiro uniforme e harmônico. Esta colaboração deve começar com a escolha das posições em que cada membro da equipe deve trabalhar, terminar com a especificação dos materiais de acabamentos, as relações entre as obras de arte, a decoração e do ambiente com seus múltiplos problemas de cor, luz, temperatura, acústica, funções, fluxos e assim por diante.”*

Obviamente, Oscar NIEMEYER vê o arquiteto com uma espécie de maestro da orquestra, expondo sua opinião em cada problema, e propondo soluções indicadas pela arquitetura, discutidas com cada membro da equipe. Sem estabelecer estas condições básicas, a síntese das artes se torna em um sonho impraticável e o arquiteto tem que se satisfazer com a escolha entre um número limitado de soluções onde a arquitetura serve de suporte para a arte ou a arte serve de suporte para a arquitetura. Como exemplo da integração entre artistas e arquitetos proposta como condição básica, ele descreve a concepção do mural do Palácio do Congresso em Brasília, onde foi definida a linguagem abstrata e a simplicidade de execução como soluções em função de tempo e economia, além da utilização do granito preto do piso e do mármore branco das paredes como materiais de acabamento, resultando em um mural integrado com a arquitetura e com os materiais utilizados na arquitetura.

*“Então nós discutimos a questão se o mural deveria ser pintado ou feito usando materiais nativos, tais como elementos cerâmicos, mosaico, vidro ou elementos metálicos, então chegamos a conclusão que a melhor solução deveria usar os materiais já selecionados como revestimentos do interior: o granito preto do assoalho e o mármore branco das paredes. O resultado foi um mural da grande beleza, integrado na arquitetura e nos materiais utilizados na arquitetura, surgindo deles uma autêntica obra de arte.”*

De certa forma, em nenhuma lugar, Oscar NIEMEYER apresenta uma definição clara de seu pensamento sobre o assunto, ou melhor, apresenta uma visão que tende mais à generalização do tema e sua aplicação prática em seus projetos do que para reflexões à precisão e ao aprofundamento teórico do que seria uma suposta síntese ou integração entre as artes.

Um depoimento importante sobre o tema da síntese das artes está contido na conferência que Rino LEVI realizou no Museu de Arte de São Paulo a convite da Associação Paulista de Medicina intitulada *A arquitetura é arte e ciência*, e publicada pela primeira vez na revista francesa *l'Architecture d'Aujourd'hui* n. 27, em dezembro de 1949<sup>10</sup>. Neste texto, Rino LEVI aborda uma série de questões vinculadas à arte e arquitetura. Ele entende a arte caracterizada como *manifestação do espírito* e que, por consequência disso, pintura, escultura, literatura, música e arquitetura são fenômenos afins, como coloca neste fragmento de texto:

*“A arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito.”*

Em outra parte, Rino LEVI coloca que a arquitetura não pode ser classificada nem como mãe das artes nem como arte secundária, e que o valor da arte é medido pela emoção que ela desperta ao usuário como no texto a seguir:

*“Também é absurdo classificar-se arquitetura como arte secundária ou “mãe das artes”, de acordo com a conhecida expressão; o valor da arte mede-se pelas emoções que ela desperta em nós, e pela permanência através dos anos e das gerações dessas emoções e sentimentos”*

---

<sup>10</sup> In: Óculum 3. Revista de Arquitetura, Arte e Cultura. Faupuccamp: Campinas, março de 1993. O texto publicado na revista representa um resumo das idéias principais feito pelo próprio autor idêntico ao publicado na revista francesa. A palestra foi integralmente publicada em “*Depoimentos 1*”, coletânea de textos realizada pela GFAU da USP em 1960, com o nome de *Técnica Hospitalar e Arquitetura*.

Rino LEVI ao fazer essas colocações nos permite fazer uma interpretação interessante a qual nos leva a algumas especulações: parte de um princípio que as artes se equivalem no que toca seu real valor - isto é: *as emoções que despertam entre nós...*- e por conseqüência disso, em uma suposta síntese das artes consideraria a arquitetura como parte de um todo maior integrando um conjunto que além da própria arquitetura teria também como demais integrantes as outras artes supra citadas em uma escala hierárquica igual. É evidente que tais considerações referem-se à uma generalização da arte se referindo a ela somente como manifestação do espírito e desta forma desconsiderando outros elementos tão importantes quanto o sentimento transmitido por ela, como as formas de representação por exemplo. Mas, Rino LEVI logo adiante aborda os meios de expressão não referidos anteriormente, comentando que novos meios estão sempre surgindo, citando como exemplo o cinema o qual consegue relacionar a pintura - através das imagens em movimento - de uma forma sincronizada com a música e como exemplo disso faz uma analogia citando a famosa escultura *"móviles"* de Alexander CALDER, como nos parágrafos abaixo:

*"É o caso dos famosos "móviles" de Alexander Calder. Estes constituem o resultado das mais avançadas pesquisas no campo da escultura. Uma escultura toda dinâmica, não de pedra e bronze ou terracota, como estamos acostumados a ver, mas expressa com materiais jamais usados nesta arte. O mais extraordinário é a multiplicidade de formas que adquire, quando acionado pelo vento artificialmente..."*

*"As raízes do cinema e dos "móviles" de Calder devem estar em qualquer parte que nos toca muito de perto. Essas são bem expressões típicas da nossa era, procurando exprimir anseios e ideais, por caminhos jamais trilhados antes."*

Neste mesmo texto Rino LEVI aborda a questão das várias definições de arte considerando que nenhuma delas é completa e comenta também sua constante evolução e impulso renovador. Considera também que para a arte manifestar-se com pujança verdadeira o ambiente adequado é um clima de total

liberdade e que qualquer tentativa de direcioná-la é fatal. Além disso, Rino LEVI critica formas pré estabelecidas e fala sobre a incapacidade do grande público em reconhecer o espírito renovador.

*“O trabalho artístico realizado de acordo com fórmulas pré estabelecidas fugindo da criação extenuante resulta apenas em obra reflexa que só encontra eco na massa inculta... “O grande público é incapaz de se adaptar ao espírito renovador, peculiar a arte, pelo qual sente viva repulsa.”*

Em outra parte do texto, Rino LEVI, define a arquitetura como arte plástica de caráter essencialmente abstrato e coloca o caráter abrangente desta profissão o qual engloba desde a concepção de um objeto comum até as organizações funcionais de uma cidade, assim como o papel de maestro do arquiteto gerenciando equipes.

*“O certo é que se classifique a arquitetura com arte plástica, de caráter essencialmente abstrato. A função do arquiteto é o estudo da forma, em ligação com o ambiente e o clima, dentro de condições funcionais e técnicas, visando a criação harmoniosa de ritmos, ordenando volumes, cheios e vazios, jogando com a cor e luz.”*

Além do exposto anteriormente, Rino LEVI aborda diretamente a questão da síntese das artes no final do texto. Nele, considera que no momento em questão (a data da palestra) existe pouca possibilidade de o arquiteto realizar nas suas obras trabalhos em colaboração com pintores e escultores. E que isso ocorre em função de um preconceito muito grande contra o afresco. Afirma também que tal preconceito poderia ser medida de economia, mas que existem obras construídas com materiais excessivamente suntuosos em relação ao objetivo plástico em uma notória crítica à hipocrisia da afirmação anterior. Rino LEVI ressalta também o afastamento dos artistas da construção civil e destaca a nítida separação entre as artes como colocado neste fragmento de texto:

*“Por outro lado, pintores e escultores vivendo afastados da construção e considerando-a com certo desprezo, perderam a verdadeira compreensão do assunto,*

*no sentido do trabalho comum, não querendo subordinar-se ao desenho arquitetônico. Resulta daí nítida separação entre as três artes.”*

Outro depoimento significativo de Rino LEVI sobre o tema da síntese das artes foi encontrado em matéria da revista Acrópole<sup>11</sup>, publicada no ano de 1954. Nele, Rino LEVI aponta questões importantes demonstrando uma visão singular e bastante esclarecida sobre o tema.

*“Pintura e escultura exercem na arquitetura função nitidamente arquitetônica. A parede que suporta um afresco ou um baixo-relevo deve permanecer parede. O afresco ou o baixo-relevo, plasticamente na parede, torna-se “matéria” arquitetônica, tal qual a pedra, o concreto ou a madeira. Além disto, é essencial que a composição do afresco ou do baixo relevo não altere as proporções da parede, mantendo a sua verdadeira relação com o conjunto.*

*Pintura e escultura podem ter vida independente. No entanto, quando aplicadas na arquitetura, tornam-se detalhes de um todo. “*

Mais adiante aborda a questão do trabalho em equipe como condição fundamental para que a obra arquitetônica mantenha sua unidade e considera que as artes plásticas constituem-se elementos deste todo, colocando a importância da função de coordenação do arquiteto.

*“A unidade na obra de arquitetura, é o resultado de um trabalho de colaboração íntima e cordial de engenheiros, hidráulicos, eletricitas, construtores, paisagistas e outros especialistas. O pintor e o escultor constituem elementos dessa equipe. Cabe ao arquiteto coordenar e conjugar todos estes esforços. O trabalho final deve reunir harmônicamente a função técnica e a plástica.”*

Rino LEVI, ao final do texto faz referência aos edifícios do passado como bons exemplos, mas não os cita, afirmando que neles pintura e escultura se integram e se fundem na arquitetura. Afirma também a idéia de que o resultado depende da conscientização da equipe de que a obra é resultado do coletivo. Aponta, ainda sobre esse tema, a incompreensão e interpretação equivocada de que

alguns exemplos realizados na arquitetura moderna, sendo isto resultado de que o *ambiente ainda não estava preparado para uma solução integral do problema*.

*“Muitos edifícios do passado constituem-se em bons exemplos desta síntese das artes plásticas. Nestas obras, pintura e escultura se integram e fundem-se na arquitetura.*

*Não tem fundamento a crença que a arquitetura moderna não admite pintura e escultura. Ao contrário, arquitetos modernos esforçam-se por completar suas obras com murais, cerâmicas, baixo-relevos e estátuas.*

....

*Mas, infelizmente, não se chegou ainda a uma compreensão clara do assunto. As tentativas feitas são mal compreendidas ou incompletas. Nisto, evidentemente concorre o ambiente, ainda não suficientemente preparado para uma solução integral do problema.”*

Em síntese, Rino LEVI apresenta uma visão interessante e talvez a mais esclarecedora entre os arquitetos brasileiros sobre a relação entre arte e arquitetura. Consciente da confusão que se estabelecia ao redor do tema, ele tentou em suas manifestações demonstrar seu pensamento e experimentar no sentido prático as suas teorias, como demonstrado através de alguns exemplos em suas obras apresentados por ele na matéria da revista Acrópole.

Embora aparentando uma leve contradição entre as duas manifestações encontradas (a de 1949 e 1954), quando na primeira estaciona a arquitetura e as artes em patamares equivalentes de uma escala hierárquica e na segunda enfatiza o arquiteto como “maestro de orquestra”, isso demonstra ser o resultado de seu interesse teórico e prático pelo tema, resultando em um notório amadurecimento da idéia nesse intervalo de tempo. Essa visão parece ser baseada nas referências que ele tinha naquele momento, isto é, GROPIUS e Le CORBUSIER - tentando

---

<sup>11</sup> LEVI, Rino. *Síntese das artes plásticas*. In: Acrópole n. 192 setembro de 1954. P.567.

ser conciliadas em um pensamento aglutinador e sendo colocadas em experimentação nas suas obras. Rino LEVI, sem dúvida nenhuma tende mais para o “sentido coletivo” que GROPIUS mencionara como condição aconselhável para obtenção do sucesso neste ponto, mas não esquece da “condição arquitetônica” do manifesto Canteiro de Síntese das Artes Maiores de Le CORBUSIER.

Dentre o universo pesquisado, o conteúdo teórico dos depoimentos de Rino LEVI assim como a aplicação prática em suas obras, sem dúvida constituem-se em registros importantes sobre o tema da síntese das artes na arquitetura brasileira.

Foram encontrados também depoimentos esparsos sobre o tema da síntese das artes. Na maioria das vezes em meio a entrevistas e depoimentos de arquitetos que embora não se manifestassem de maneira mais contundente como Lúcio COSTA e Oscar NIEMEYER, apresentavam uma opinião a respeito do tema. Dentre eles podemos destacar as colocações de Affonso Eduardo REIDY sobre a síntese das artes em entrevista publicada no Jornal do Brasil em 1961<sup>12</sup>. Nele Reidy ao ser questionado se acreditava na síntese das artes na arquitetura e como ela se realizaria, Reidy coloca:

*“A síntese das artes na arquitetura é um ideal raramente alcançado. Muitas tentativas vêm sendo feitas nesse sentido, mas o que se tem conseguido, na maior parte das vezes, é apenas um boa vizinhança entre a pintura, escultura e a arquitetura, sem todavia realizar a sua perfeita integração. Essa síntese foi realizada no passado por Miguel Ângelo, e no nosso tempo por Le Corbusier, para citar dois exemplos.”*

Embora o texto acima não permita uma análise mais precisa sobre sua visão, Reidy quando cita Le CORBUSIER e Michelângelo como protagonistas dessa síntese, certamente entende a formação profissional (ou artística) como condição necessária para a

realização de uma integração entre as artes. Isto se justifica porque ambos eram conhecidos como artistas completos (tiveram produção tanto no campo das artes plásticas como na arquitetura). Com esse posicionamento ele aproxima-se da opinião apresentada por Lúcio COSTA no Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, - já mencionado anteriormente - em que ele supõe como necessária a consciência plástica para que o artista-arquiteto desenvolva a perfeita integração entre as artes. Assim como Lúcio COSTA, Reidy demonstra um posicionamento bastante crítico sobre o assunto, mas que infelizmente é desprovido de maiores argumentos não nos permitindo uma investigação maior sobre a questão.

Lina Bo BARDI também aborda o tema da síntese das artes em aula ministrada na Universidade da Bahia em Salvador no ano de 1958 sob o título *Arquitetura como movimento - Nota sobre a síntese das artes*<sup>13</sup>. Nesta conferência, ela aponta questões relativas à esse tema expressando sua visão sobre o ponto de encontro da dança com as outras artes, e em particular com a Arquitetura esclarecendo logo que se refere a síntese das artes no sentido de uma relação da arte dramática com a arquitetura.

*“Vamos logo esclarecer em que sentido dissemos - Síntese das artes - No sentido com o qual foi e é intensa a Arte Dramática, quer dizer como a única que se dirige a nossa presença integral: aos nossos olhos, ouvidos e nossa capacidade de compreensão”*

Lina nesta conferência aponta para o movimento sensorial como condição *sin-qua-non* para existir arquitetônico, coloca que a arquitetura é estritamente ligada ao homem, ao fato humano, considerando esquema frio os espaços arquitetônicos por si sós. Aponta também para a insuficiência de

<sup>12</sup> Entrevista publicada com o título de *Inquérito nacional de arquitetura* no Jornal do Brasil a 25 de fevereiro, 4, 11, 18 e 25 de março de 1961. In: XAVIER, Alberto – organizador. *Arquitetura moderna brasileira: Depoimentos de uma Geração*. São Paulo; Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

<sup>13</sup> BARDI, Lina Bo. *Nota sobre síntese da artes*. Manuscrito sobre dança e arquitetura- aula ministrada na Universidade da Bahia, Salvador 1958.

alguns críticos modernos por pretenderem que a arquitetura seja definida pelo simples fato de possuir um “espaço interno”.

*“Numa conferência sobre o Espaço Arquitetônico, demonstramos a insuficiência da definição de alguns críticos de arquitetura modernos que pretendem que a arquitetura seja definida pelo simples fato que possui um “espaço interno” deste modo, esses críticos chamam de escultura o Parthenon e a arquitetura grega, assim como outras obras antigas ou modernas, seja um arco do triunfo romano ou uma ponte de Maillat.*

*Chamamos a definição Arquitetura = espaço interno não suficiente a defini-la e afirmamos achar a arquitetura estritamente ligada ao homem ao fato humano, e chegamos a sustentar que o caráter peculiar da arquitetura não é somente a existência do espaço interno como aquilo que poderíamos chamar ainda, de utilitas, a íntima essência, a ligação estreita que ela tem com o homem. Um templo, um monumento, o Parthenon, ou uma igreja barroca existe em si por seu peso, sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até que o homem não entra no edifício, não sobe os degraus não possui o espaço numa “aventura humana” que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema.”*

Em suma, Lina Bo BARDI aborda a questão da síntese das artes com um enfoque diferenciado do trabalho aqui proposto, que visa às artes plásticas e arquitetura, mas sua contribuição é válida no momento que faz referência ao movimento como elemento fundamental à compreensão artística, inerente à dança e, como ela diz, necessário à plenitude arquitetônica. Desta forma, Lina apresenta uma visão claramente expansiva da tradicional compreensão do que se entende por arquitetura ou as artes de um modo geral, enfim, colocando que o conceito de síntese pressupõe a idéia de fusão, no caso específico entre o movimento sensorial (humano) e arquitetura, corroborando com a idéia expressa na analogia entre o cinema e os *móviles* de Alexander Calder que RINO LEVI apresenta como *expressões típicas de nossa era*.

Dentre os principais livros sobre arquitetura moderna brasileira, encontramos referências ao tema

em Arquiteturas no Brasil 1900-1990, de Hugo SEGAWA - que, dentro do propósito de estabelecer uma visão panorâmica da arquitetura brasileira no século XX - aborda, mesmo que sucintamente, a questão da relação entre as artes plásticas e arquitetura. Isto ocorre somente nas partes onde trata da introdução e consolidação da arquitetura moderna no Brasil, deixando em aberto as questões e o panorama artístico-cultural a partir da década de 50 e suas possíveis contribuições para a arquitetura, ficando somente no plano arquitetônico.

Ao tecer considerações sobre a introdução da arquitetura moderna no Brasil e a obra de Gregori WARCHAVCHIK, Segawa aponta para uma vinculação muito grande entre a arquitetura das casas de Warchavchik em São Paulo entre 1928 e 1931, com os ideais postulados por Gropius na Bauhaus - entre eles o princípio da integração entre as artes:

*“Entre 1928 e 1931, Warchavchik projetou sete residências (além da sua) e dois conjuntos de moradias econômicas em São Paulo bem como uma residência no Rio de Janeiro. Dessas obras, a casa da Rua Itápolis, no Pacaembu, foi a que mais se aproximou do ideal à Bauhaus de integração entre as artes.”<sup>14</sup>*

Já ao tratar da obra do antigo Ministério da Educação e Saúde, Segawa compreende que as composições murais de Portinari e as demais contribuições artísticas ali ocorridas são mais no sentido de uma integração à arquitetura ora proposta, referindo-se ao termo *integração entre as artes na arquitetura*, como explicita neste fragmento de texto:

*“A sede do MES foi complementada com obras de arte de notáveis artistas: Cândido Portinari(1903-1952) (murais do gabinete do ministro e desenho de todos azulejos), esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi (1905-1993) e Jacques Lipchitz e jardins de Roberto Burle Marx - dentro do princípio da integração entre as artes na arquitetura”<sup>15</sup>*

<sup>14</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 45.

<sup>15</sup> Id, *Ibid*, p. 92.

A falta de espaço dedicado à este tema está demonstrada também em Yves BRUAND, em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Bruand, na parte em que trata do antigo Ministério da Educação e Saúde, hoje palácio Gustavo Capanema, restringe-se somente à um parágrafo sobre a relação da arquitetura com as artes plásticas, de onde surgem uma série de indagações que merecem melhor verificação, ele coloca:

*“Deve-se finalmente ressaltar que, embora tenha Le Corbusier pregado sempre a síntese das artes, quando se tratava de suas concepções arquitetônicas, agiu sempre sozinho, artista completo que era. A equipe brasileira, pelo contrário, apelou desde o início para o pintor Cândido Portinari, os escultores Bruno Giorgi e o arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx, abrindo desta forma caminho para uma colaboração que iria revelar-se frutífera, não apenas no caso específico, como também futuramente. O resultado obtido foi um conjunto de grande riqueza plástica, realçando e completando magnificamente a arquitetura, mas, ao mesmo tempo, a ela subordinado. Tratava-se de um retorno ao espírito da tradição dos séculos XVII e XVIII, quando a sobriedade da linhas mestras da composição não era alterada pela profusão ornamental, que era cuidadosamente localizada.”<sup>16</sup>*

O que ele quer nos dizer é que Le CORBUSIER ao se referir à síntese das artes, a pensava de uma maneira mais próxima a si, restrita à produção de poucos que tinham habilidades tanto nas artes como na arquitetura, individualmente. Quando Bruand se refere à uma colaboração frutífera, é uma análise baseada em dois pontos, o primeiro no resultado qualitativo da arte que foi produzida nestas condições, as quais este edifício foi o pioneiro na era moderna brasileira, sem sombra de dúvidas, e o segundo, em consequência da contribuição dos brasileiros de dirigir a arquitetura moderna a um sentido mais amplo, de abertura à novas frentes de integração entre artistas e arquitetos, socializar a arte e descentralizar as funções antes agrupadas no arquiteto, indo, se analisado sob esta ótica, no sentido contrário ao pensamento de Le CORBUSIER,

<sup>16</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 92-93.

que era de centrar todas as competências à arquitetura. Eis aí uma das contribuições do antigo Ministério para a síntese das artes. No caso específico do Ministério, Bruand parece querer nos levar a concluir que o ornamento ainda continua presente, não no sentido literal da palavra, mas é a maneira de pensa-lo como elemento complementar à arquitetura que ainda continua presente. Trata-se apenas de uma maneira de inseri-lo na abstração que fundamenta a arte moderna, como um elemento decomponível, demonstrando neste aspecto ainda um certo conservadorismo que somente com o passar dos anos, o amadurecimento da arte moderna veio a se modificar.

*“Desde o Ministério da Educação e Saúde até a Pampulha, há uma distância considerável, que mostra o caminho percorrido em alguns anos, e também, um evidente parentesco do ponto de vista estético. De fato a arquitetura brasileira desse período caracteriza-se pela sua leveza, audácia e graça, aliadas a uma grande força de expressão. Caracteriza-se ainda pela riqueza formal, quanto material, e por um efeito de síntese das artes, possível pelo fato de que nem sempre era necessário levar em conta os custos. Escultura, pintura mural e azulejos são o complemento quase obrigatório e, em geral, de grande efeito. Mas a arquitetura conserva a liderança; é o arquiteto quem decide qual é o papel atribuído ao pintor, ou ao escultor, quem o posiciona no lugar adequado. A participação destes jamais afeta a parte estrutural do edifício, tendo sempre a decoração o objetivo de sublinhar o caráter de simples de vedação das paredes que nunca são portantes.”<sup>17</sup>*

Acima, Bruand além de se referir à evolução formal e plástica da arquitetura brasileira destaca a participação das artes como constantes quase que obrigatórias, verificando isso através da presença delas nas duas obras mais significativas da época: o Ministério da Educação e Saúde e o complexo arquitetônico da Pampulha. Bruand, novamente, reforça a idéia de que as artes plásticas funcionaram como elementos complementares e subordinados à arquitetura, e sua compreensão de síntese das artes limita-se apenas a entender a arte como elemento decorativo de espaços pré determinados.

Muitos temas relativos à arte e arquitetura foram discutidos nas revistas especializadas das décadas de 50, 60 e 70, especialmente as revistas *Módulo*, *Habitat* e *Acrópole*. Por se tratarem de revistas abrangentes, coletaram opiniões de naturezas distintas (artistas, arquitetos e críticos de arte) e se tornaram importantes fontes de pesquisa sobre o assunto. Embora com um número grande de informações sobre arte, arquitetura, e urbanismo, encontramos poucos artigos ou matérias que buscavam relacionar diretamente a arte e a arquitetura.

Nestas fontes, destaca-se a contribuição de alguns críticos de arte como Ronaldo Brito, Ferreira Gullar, Aracy Amaral, Geraldo Ferraz e principalmente Mário Pedrosa, que muitas vezes em seus artigos abordaram a relação entre arte e arquitetura e a questão da síntese das artes. Estas discussões que na maioria das vezes giraram em torno do problema das vanguardas construtivas e dos movimentos concreto e neoconcreto colaboram para o tema quando no intuito de argumentar a favor destes movimentos por causa do posicionamento de seus autores (declaradamente a favor) buscaram a conexão com as outras artes e principalmente a arquitetura, colocando a conquista do espaço como necessidade vital da arte contemporânea. Esta tentativa de conectar arte à arquitetura é demonstrada neste fragmento de artigo de Ronaldo Brito:

*“Vincular arte e arquitetura no espaço da modernidade é minha questão. E essa vinculação é, creio, direta, imediata, anti-ilusionista. A questão era, desde logo, ganhar a superfície, abolir a profundidade e se impor como coisa real no mundo, o fato no mundo. Desde o momento em que o trabalho de arte passa a exigir uma leitura de si mesmo enquanto concretidade inteligente, desde o momento em que ele não remete mais a algo que está fora dele, ele se coloca no espaço, “latu senso” arquitetônico. A história da modernidade responde à essa vinculação da superfície pictórica e do fato arquitetônico. Quando Malevitch falava da superfície, falava de maneira quase profética, porque ganhar a superfície significava, afinal, um espaço real para arte. Então, o gesto artístico deixava de ser uma coisa mítica para passar a ser uma fato*

---

<sup>17</sup> Id, *Ibid*, p. 115.

*socialmente comunicável. A superfície era a emergência do ser da arte no mundo. Pela primeira vez na história, o ser da arte iria acontecer no mundo, o real. Isso foi fundamental para Malevitch, para Mondrian: que seus quadros não se esgotassem em si mesmos. Eles pretendiam ser os últimos quadros, porque daí a pintura morreria para aparecer um fato plástico mais amplo, mais envolvente, que iria organizar todo o espaço humano. O espaço do homem emancipado. A arte, portanto, não vai se fechar na arte pela arte; ela vai procurar ganhar o mundo, o real. Quando Mondrian imagina o seu quadro como módulo de uma idéia que vai envolver toda a questão social, aí está concretizado o objetivo específico da modernidade. Mondrian fez, na pintura o que Mies Van Der Rohe fez na arquitetura.* <sup>18</sup>

Numa conferência, Romero Brest manifesta a idéia de que a pintura e a escultura caminhavam no sentido de uma expansão em direção da conquista do espaço real, o espaço não fictício, transcendendo a base e a moldura, o que nos leva a crer que a idéia de síntese, mesmo que ainda não tão explícita era inevitável. Para ele, da maneira como é colocado, parece claro que a arquitetura seria o meio para tal, assumindo uma caráter de síntese das artes como no exposto neste artigo:

*“A escultura tradicional ligava-se à expressividade do volume enquanto que a marcha da escultura moderna se endereça para a conquista do espaço. Tendo em consideração que também a pintura se move na expressividade do espaço e tendo presente as características dos dois gêneros, pode-se prever, para o futuro próximo, a supremacia da escultura sobre a pintura. A meu ver a grande arte do nosso século é a arquitetura, que, como a escultura, maneja o espaço real. De outra parte, a pintura de cavalete não satisfaz as exigências da nova estética. Tampouco a pintura mural que salvará a crise deste gênero, o que é presumível pelo movimento da arquitetura moderna que tende para o desaparecimento do muro. Não se tratará pois de um acostamento extrínseco dos diferentes gêneros mas de uma conjuntura real e efetiva entre a pintura, a escultura e a arquitetura.* <sup>19</sup>

Mário Pedrosa em artigo do livro *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*<sup>20</sup>, coloca o problema da síntese das artes como pertinente à arquitetura moderna e argumenta a favor das vanguardas construtivas:

<sup>18</sup> BRITO, Ronaldo. *Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo. Módulo – Cadernos de Arte & Arquitetura*. Rio de Janeiro, n. 76, p. III e IV. jul. 1983.

<sup>19</sup> Fragmento de reportagem sobre conferência de BREST, Romero, intitulada *A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo*, publicado originalmente na Folha da Manhã, em São Paulo, 1948. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

*“A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as “vedettes”, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer, da arte, uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis porque penetram da escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós.”*

Neste texto, Mário Pedrosa ao abordar os rumos da arte pictórica essencialmente argumenta em favor da arte concreta como destino inevitável para que se produza uma arte conectada à seu tempo. Coloca também um dos anseios destes movimentos, isto é a conquista do espaço e a quebra da bidimensionalidade como condição fundamental à evolução pictórica e escultórica.

Quirino Campofiorito no artigo intitulado *As Artes Plásticas na Arquitetura Moderna Brasileira*, publicado na revista *Módulo* na década de 70<sup>21</sup> pretende de uma forma muito sucinta e bastante superficial, como ele mesmo afirma, *estabelecer um roteiro indispensável ao nível de informação a que se propõe*. Campofiorito coloca uma visão panorâmica abordando desde o Ministério da Educação até Brasília.

Dentre as colocações apresentadas, ele afirma a importância da Semana de 22 para interromper a *sonolência que ia a cultura no Brasil* e que o Ministério da Educação e Saúde é *o primeiro e já extraordinário registro* de relação com as artes plásticas. Afirma também a importância de Cândido Portinari no meio artístico e sucintamente sua colaboração nas obras do antigo Ministério. Campofiorito aborda também o conjunto arquitetônico da Pampulha como um dos registros importantes para o tema em questão e coloca que Brasília constitui um registro vital sobre o assunto reconhecendo que nele encontram-se obras que

<sup>20</sup> PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1981. Coletânea de artigos de Mário Pedrosa publicados em periódicos, organizada por Aracy Amaral.

<sup>21</sup> Artigo publicado na edição n. 44 de dez/jan. 1976/77 da Revista *Módulo*, a qual tinha como editor chefe nesta época Oscar Niemeyer.

refletem as *típicas contradições da época*, com obras de artistas *néo-concretistas (Ligia Clark e outros)*, dos *abstracionistas (Aluízio de Magalhães)* e de *alguns modernistas já consagrados (Di Cavalcanti e Maria Martins)*. O autor descreve sucintamente algumas obras de arte e suas relações com os locais onde são inseridas e registra também a importância de Brasília como marco urbanístico no século XX.

Como não poderia deixar de ser Campofiorito devido ao pequeno espaço que dispõe, não consegue abordar de forma mais aprofundada o tema em questão, mas dentro de sua proposta o aborda de forma direta, descritiva e explicativa. Sendo assim, seu artigo, dentre o material encontrado, resulta em um dos mais importantes registros bibliográficos sobre o tema.

## **PARTE I**

### **As primeiras décadas do modernismo no Brasil e a integração com as artes plásticas**



## 1.1 O Ministério da Educação e Saúde: o surgimento de um paradigma.

O ano de 1936 foi decisivo para a arquitetura moderna brasileira. A vinda de Le Corbusier ao Brasil para assessorar o grupo formado por Lúcio Costa para realizar o projeto do antigo Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema, foi importante para influenciar os jovens arquitetos na realização do célebre trabalho que posteriormente culminou no principal marco da transformação da arquitetura moderna brasileira. É preciso dizer que esta realização não foi um fato isolado, e sim a afirmação de um movimento que havia iniciado há dez anos na arquitetura com a ação de Warchavchik e Flávio de Carvalho e vinha se manifestando gradativamente, mas que a partir de então se realizou com grande profundidade ao longo das décadas subsequentes. A vontade do então ministro Gustavo Capanema em se afirmar perante as gerações futuras com um edifício marcante e o ímpeto pulsante de um grupo de arquitetos seduzidos pelas inovações tecnológicas e suas possibilidades, transformaram o prédio do antigo Ministério em um protótipo da



da  
lúcio  
-RJ.



arquitetura moderna, ou como aponta Comas<sup>22</sup> uma solução exemplar de aplicação em edificação de grande porte dos elementos de arquitetura e esquemas compositivos corbuserianos, enfatizando-se a pertinência de seu emprego em nosso meio, dadas as condições ambientais dominantes no país.

Muito tempo se passou e muito já se escreveu sobre o prédio do antigo Ministério demonstrando sua importância para a afirmação da arquitetura moderna brasileira e latino-americana através de seu valor como protótipo ou monumento simbólico. Embora a investigação feita até o momento contemple aparentemente todas razões pelas quais esse prédio apresenta-se como uma solução exemplar, ainda resta um outro ponto, um aspecto em que a contribuição do prédio do antigo Ministério é decisiva: a inclusão das artes plásticas (pintura, escultura e paisagismo) no vocabulário arquitetônico moderno, como paradigma na aproximação entre arte e arquitetura deste período.

Como apontam Lissovsky e Sá<sup>23</sup>, a gestão de Gustavo Capanema no Ministério criado em 1930 tinha a clara intenção de caracterizá-lo como o “Ministério do Homem”, ou seja *aquele encarregado de gerir e, em última instância, propiciar a formação do futuro homem brasileiro*. A partir deste lema as ações foram direcionadas no sentido de impulsionar a formação cultural do homem brasileiro, e por consequência, na realização do planejamento da Cidade Universitária e a construção de uma sede que comportasse as reformas ministeriais previstas - o que já havia sido motivo de preocupação para os antecessores do então ministro. Embora fosse de suma importância, o projeto da Cidade Universitária



**FIG.017:** Antigo Ministério da Educação e Saúde, vista do e terraço-jardim.



**FIG.018:** Terraço Jardim. Projeto Paisagístico de Roberto Burle Marx.

<sup>22</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Protótipo e monumento, um ministério, o ministério*. In: Projeto, São Paulo, n. 102, p. 137-149, agosto de 1987.

<sup>23</sup> Segundo eles, o então ministro Gustavo Capanema tinha como sua principal tarefa no M.E.S. preparar, compor e aperfeiçoar o homem brasileiro e que o acervo do prédio tendia assim a ser organizado com a preocupação de encarnar o próprio espírito e ideais da obra educacional a cargo do ministério. MAURÍCIO LISSOVSKY & PAULO SÉRGIO MORAES DE SÁ (orgs.), *Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC / IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPOC, 1996, p. 220.



deixa de ser a prioridade em função da forte oposição e polêmica que os professores encarregados da organização desta tarefa haviam feito anteriormente<sup>24</sup>, passando a construção da nova sede ministerial ao primeiro plano. Com a anulação do concurso e a nomeação de Lúcio Costa e a equipe brasileira para a realização do projeto, abriram-se as portas para a expressão de uma nova arquitetura pleiteada pelo seletivo grupo de intelectuais atuantes no meio artístico da época.

Em *Razões da Nova Arquitetura*<sup>25</sup> Lúcio Costa argumenta que a nova arquitetura não rompia com a tradição, mas recuperava o que ela tinha de melhor. Ele sabia também que sua aceitação dependia da prova de viabilidade e realismo, e que o primeiro aspecto a pesar em favor dessa base seria o vínculo com o passado, mas que o mesmo, sem dúvida, no âmbito modernista era mais difícil de se demonstrar do que em soluções do tipo *neocolonial*. Logo, permaneceria difícil em construções como o Ministério expressar conteúdos nacionais. E é justamente através desta dificuldade que as artes plásticas entram em cena, com a intenção de estabelecer conexões com o passado, o que se constata já na memória descritiva do projeto apresentado pela equipe brasileira antes da consultoria de Le Corbusier :

*“Pinturas murais nos salões de conferências e recepção, baixos-relevos na entrada principal e duas grandes figuras em granito nas fachadas norte e sul retomarão, naturalmente, o lugar que lhes compete no conjunto, e o ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país terá dado, assim - na construção da própria*

<sup>24</sup> Bruand aponta que o projeto realizado por Le Corbusier para Cidade Universitária não tinha nenhuma possibilidade de vir a ser executado, posto que sofrera anteriormente fortes críticas porque Marcelo Piacentini – arquiteto oficial da Itália fascista – já havia sido consultado à respeito do assunto um ano antes e que os professores brasileiros demonstravam restrições à idéia de um arquiteto de fora do país viesse a fazer o projeto. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 83. No entanto COMAS em aula expositiva no dia 02.12.2003 coloca que posteriormente Lúcio Costa em uma tentativa de “conciliar” as opiniões reformula o projeto original de Le Corbusier e escreve a memória descritiva que explica as soluções para os problemas apresentados pelos professores, os quais também não aceitam o novo projeto.

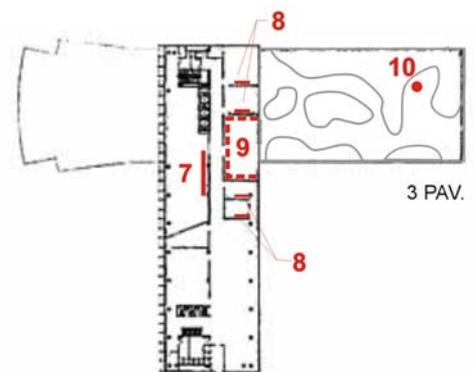
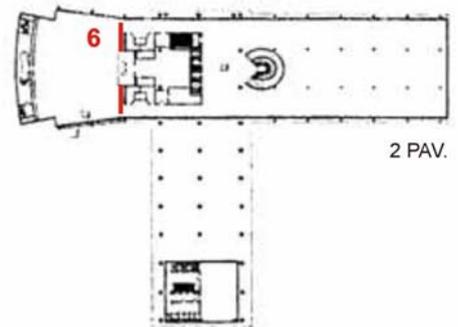
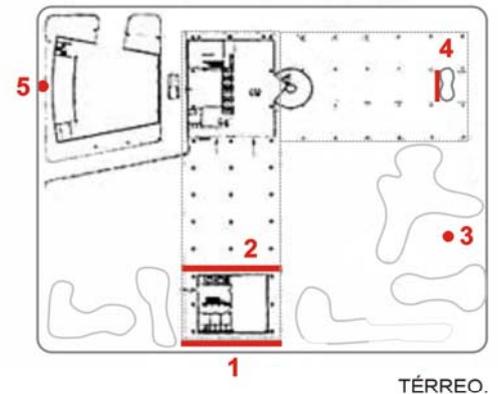
<sup>25</sup> Texto fechado em 1930 e publicado em janeiro de 1936 na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, número I volume III, São Paulo.

*casa - o exemplo a seguir, restituindo à arquitetura, depois de mais de um século de desnorsteio, o verdadeiro rumo - fiel em seu espírito aos princípios tradicionais.*<sup>26</sup>

Desta forma, a interpretação da equipe brasileira colocava no cerne da idéia de erguer o "Ministério do Homem" a presença das artes plásticas.

Yves Bruand<sup>27</sup>, ao se referir ao prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde através da expressão *Tratava-se de um retorno ao espírito da tradição dos séculos XVII e XVIII, quando a sobriedade da linhas mestras da composição* reforça também a impressão que havia uma intenção presente no projeto de utilizar as artes plásticas como meio de vinculação com o passado. Em carta enviada ao então ministro Gustavo Capanema em 1938, Lúcio Costa menciona a importância de o ministério apresentar uma coleção de pinturas e esculturas brasileiras encomendadas especialmente para o mesmo<sup>28</sup>, o que veio a se concretizar, apresentando um acervo de obras de nomes ilustres da arte brasileira que foram realizados ao longo da construção do prédio.

Condicionado pela idéia de proporcionar ao novo ministério um acervo, Capanema desejava erigir no pátio do prédio uma estátua de 12 metros de altura representando a figura do "Homem Brasileiro" com todas as suas características fisionômicas e emblemáticas. Procurando definir a imagem de um autêntico tipo nacional. Sociólogos, antropólogos, biólogos, são ouvidos e muitos artistas sondados. Mário de Andrade foi convocado a mediar a questão e tenta convencer os melhores escultores, entre eles Victor Brecheret, a colaborarem, mas a imagem que deveria representar a síntese do "Homem brasileiro" nunca foi realizada.



#### LEGENDA:

- 1 - PAINEL DE AZULEJOS: PORTINARI
- 2 - PAINEL DE AZULEJOS: PORTINARI
- 3 - MONUMENTO À JUVENTUDE: BRUNO GIORDI
- 4 - REV. DE AZULEJOS: PORTINARI
- 5 - PROMETEU LIBERTO: J. LIPCHITZ
- 6 - PAINÉIS AULA CANTO ORFEÔNICO E A ENERGIA NACIONAL: PORTINARI
- 7 - PAINEL CENAS DA VIDA INFANTIL: PORTINARI
- 8 - OS QUATRO ELEMENTOS: PORTINARIOS
- 9 - DOZE CICLOS ECONÔMICOS: PORTINARI
- 10 - MULHER: ADRIANA JANACÓPULOS

<sup>26</sup> Trecho extraído da memória descritiva do primeiro projeto desenvolvido pela equipe brasileira antes da consultoria de Le Corbusier, reproduzida integralmente em MAURÍCIO LISSOVSKY E PAULO SÁ. Op. cit., p.68.

<sup>27</sup> BRUAND, Yves. Op. cit. p. 92-93.

<sup>28</sup> COMAS, Op. cit. p.143.

O ministro foi orientado nas contratações por Lúcio Costa e Le Corbusier, que por sua vez tinham pleno trânsito e conhecimento do meio artístico para contratar artistas que realizassem obras de nível e que fossem suficientemente reconhecidos. O exemplo disso é a escolha de Jacques Lipchitz, escultor polonês que residia em Nova Iorque, o qual fora contratado para realizar a escultura na parede cega do auditório. Lipchitz, baseando-se na conjuntura internacional de 1942 - em plena Segunda Guerra Mundial - cria uma escultura baseada na mitologia grega, inspirado na figura de *Prometeu* a qual visava representar a vitória do bem e da inteligência. Também teve participação nas obras do ministério, o escultor Celso Antônio, o qual fora contatado inicialmente para fazer um monumento à juventude, e que acabou realizando três esculturas intituladas *A mãe* para o salão de exposições, *Moça reclinada*, para o terraço no andar do ministro e o busto de Getúlio Vargas.

**FIG.023:** Localização das obras de arte no prédio do Antigo Ministério da Educação e Saúde.

Com a não realização da escultura que representaria o "Homem Brasileiro" abriu-se concurso para a realização de um outro monumento, desta vez dedicado à juventude brasileira, a qual concorreram Augusto Zanoiski, Adriana Janacópulos e Bruno Giorgi. Este último, o qual foi escolhido vencedor, veio a realizar o monumento, de sete metros de altura, a qual ficou pronto em 1947, dois anos após a inauguração do prédio. Bruno Giorgi também realizou os bustos de Rui Barbosa, José de Alencar, Osvaldo Cruz, Machado de Assis, Castro Alves e Gonçalves Dias. Adriana Janacópulos também contribuiu para o acervo do ministério com a escultura *Mulher* localizada no jardim do andar do ministro.

Como aponta Annateresa Fabris<sup>29</sup> não deixa de ser significativo que o Ministério da Educação e Saúde seja o epicentro de vários episódios problemáticos relativos à escultura. Se observada imersa à num

<sup>29</sup> FABRIS, Annateresa. *Recontextualizando a escultura modernista*. In: Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX. São Paulo : Itaú Cultural, 1997. p. 8-16.

cenário artístico-cultural em transformação desde 1922, a obra tornou-se um marco não somente para a arquitetura mas para as outras artes, e Capanema põe em cheque a escultura moderna ao idealizar uma obra que representasse o homem brasileiro. Tal fato atesta a situação complexa que uma arte como essa vivia no Brasil e aquece as discussões sobre os rumos da arte escultórica no país. Em carta enviada a Mário de Andrade<sup>30</sup>, Capanema coloca:

... "Você diga ao Brecheret como coisa que não faça t...  
decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maill...

Na tentativa de direcionar Victor Brecheret o então ministro questiona um aspecto importante que parecia ser o caminho da modernidade para o ambiente cultural brasileiro: a estilização. Annateresa Fabris, coloca que *a oposição entre "estilização" e "grande escultura" não é casual nem responde a um gosto particular. A tradição escultórica humanista, que havia sido reinstaurada por Rodin, cujos seguidores mais conhecidos eram Bourdelle, Despiau e Maillol, está na base não apenas das formulações plásticas do próprio Celso Antônio mas também de escultores como José Alves Pedrosa, Bruno Giorgi e Ernesto De Fiori e admite que a modernidade propugnada deveria coincidir com a construção de uma arte nacional, o que explica a preferência pelas vertentes figurativas*<sup>31</sup>. É bem verdade que a arte nacional pós 1922 caminhava para busca de um sentimento nacionalista, impulsionado pelo teor ideológico do Estado Novo e o prédio do Ministério era um dos ícones desses valores propostos. Embora em termos de arquitetura a modernidade latente presente no prédio representava os avanços que uma nação contemporânea deveria exibir, nas artes



**FIG.026:** *Monumento à Juventude* de Bruno Giorgi, localizado no pátio do edifício.



**FIG.027:** *Mulher Reclinada* de Celso Antônio (atualmente nomeada *Mulher Reclinada* a *terrace jardim*)

<sup>30</sup> Capanema encontrava-se descontente com a proposta de Celso Antônio, o qual fora contatado inicialmente e que não havia conseguido mostrar em seu modelo a figura ideal que representasse o homem brasileiro. Em carta enviada a intermediação de Mário de Andrade junto à Brecheret para que o mesmo apresentasse um novo projeto. A carta é reproduzida integralmente em: MAURÍCIO LISSOVSKY & PAULO SÉRGIO MORAES DE SÁ. Op. cit. p. 231.

<sup>31</sup> FABRIS, Annateresa. Op. cit.

plásticas não interessava a seus idealizadores uma linguagem que dificultasse a compreensão dos valores simbólicos que o prédio deveria expressar. Portanto, se a estilização torna-se, para o ambiente cultural do Brasil no período, sinônimo perfeito de modernidade, esta torna-se um dos motivos para as dificuldades em escolher os artistas para as obras de arte do Ministério obrigando Capanema a tentar todos os meios para “direcionar” a arte que iria ser colocada lá. É nesta linha que os debates acerca do episódio do Ministério apresentam-se como uma contribuição significativa para as artes e em especial para a arte escultórica moderna da primeira metade do século XX.

Afastando-se da obra como paradigma arquitetônico, a relevância do prédio do antigo Ministério da Educação para a relação entre as artes e a arquitetura no século XX está centrada principalmente por ser a primeira obra moderna significativa que as artes plásticas apareciam como peças integrantes no conjunto arquitetônico. As artes surgem como uma das justificativas para conectar uma arquitetura que aparentemente não tinha nada a ver com os a cultura nacional, ou a brasilidade pleiteada desde a semana de 22, e que já fora posta em prática nas outras artes como a literatura. Esse destaque, fruto de uma confluência de fatores originados das intenções que o prédio-monumento deveria passar, abriu uma série de portas para artistas emergentes na cultura nacional que tiveram suas obras alavancadas em termos de notoriedade. Para que o mesmo acontecesse, um dos fatores significativos foi a existência de pessoas esclarecidas e intelectualizadas no Estado como o ministro Gustavo Capanema, figura singular e altamente relevante para a cultura nacional da primeira metade do século XX, que deram oportunidades à artistas e intelectuais ligados ao Movimento Moderno como Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade e Mário de

Andrade. De fato, o sucesso do prédio ministerial automaticamente determinou a fórmula de uma das teses mais especuladas ao longo de 40 anos de arquitetura moderna: o quarteto arquitetura-pintura-paisagismo-escultura, sendo massivamente explorado posteriormente.

Decompondo a fórmula, dentre as três artes complementares à arquitetura, o episódio no antigo Ministério serviu para a escultura como reagente nas discussões de uma arte que ainda não parecia ter o rumo definido, agitando o cenário artístico-cultural, e o concurso da escultura que representasse o homem brasileiro promovido por Capanema é uma das causas principais disso. Mas, embora o destaque na época tenha sido a arte escultórica, a pintura - e em especial a pintura mural - e o paisagismo podem ser consideradas as artes que mais lucraram com a epopéia do *Ministério do Homem*. Embora, este tenha funcionado como veículo massificador da arte, pois estava inserido dentro de um projeto maior, o projeto do Estado Novo, o qual se utilizava das artes como impulsor ideológico para a manutenção do 'establishment' social, ele também proporcionou uma notoriedade maior das possibilidades que a arte moderna abria em todos os sentidos, praticamente sepultando o academicismo tradicional e incorporando como peça obrigatória a arquitetura moderna pinturas murais e "promenades florales". Sob a ótica da relação entre arte e arquitetura, esses foram os grandes méritos de um projeto que nasceu da ambição de poucos e materializou-se através da junção de diversos fatores, vindo a resultar no marco principal de uma arquitetura que claramente tinha a intenção de ir além de cinco pontos.

Em síntese, o antigo Ministério tratava-se de um prédio com linhas que rompiam claramente com o academicismo tradicional, projetado por arquitetos do "lado moderno", mas que aparenta, ainda, um certo receio em relação às artes plásticas de forma a

usá-las em experiências que fossem mais ativas na construção do espaço que uma idéia de síntese pressupõe, como o ideal Neoplástico presente na casa Schroder de Gerrit Rietveld, nas “experiências arquitetônicas” de Theo Van Doesburg e nos quadros de Mondrian e Malevitch que Ronaldo Brito bem coloca ao falar da superfície:

*“(...) A superfície era a emergência do ser da arte no mundo. Pela primeira vez na história, o ser da arte iria acontecer no mundo, o real. Isso foi fundamental para Malevitch, para Mondrian: que seus quadros não se esgotassem em si mesmos. Eles pretendiam ser os últimos quadros, porque daí a pintura morreria para aparecer um fato plástico mais amplo, mais envolvente, que iria organizar todo o espaço humano. O espaço do homem emancipado. A arte, portanto, não vai se fechar na arte pela arte; ela vai procurar ganhar o mundo, o real. Quando Mondrian imagina o seu quadro como módulo de uma idéia que vai envolver toda a questão social, aí está concretizado o objetivo específico da modernidade. Mondrian fez, na pintura o que Mies Van Der Rohe fez na arquitetura.”<sup>32</sup>*

De fato, as artes figuram no antigo Ministério como elementos complementares à arquitetura, sendo colada, aplicada, acessórios que em um certo grau de rigorosidade poderiam até ser considerados ornamentos, mas que ao todo formam um conjunto harmonioso com uma arte altamente qualificada que responde às questões solicitadas nas intenções de seus idealizadores.

<sup>32</sup> BRITO, Ronaldo. *Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo*. In: Módulo – Cadernos de Arte & Arquitetura, Rio de Janeiro, n. 76, p. III e IV. jul. 1983.

## 1.2 Portinari, pintura mural e arquitetura moderna: confluência de fatores para integração entre as artes.

*“O enfeite é , de certo modo, um vestígio bárbaro, sem nada a ver com a verdadeira arte, que tanto pode utilizá-lo como ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabado. Partindo de tais dados precisos e mediante um rigoroso processo de seleção, poderemos alcançar, como os antigos, com a ajuda da simetria, formas superiores de expressão, contando para isso com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornamento, mas em um sentido mais amplo. Os grandes painéis de parede, tão comuns à arquitetura contemporânea, são um verdadeiro convite à expansão pictórica, aos baixo-relevos, à estatuaria como expressão plástica pura”.*

Já na década de 30, em seu texto intitulado Razões da nova arquitetura<sup>33</sup> Lúcio Costa pressentia as possibilidades que a arquitetura moderna abria aos campos da pintura e da escultura, como que um prenúncio do que ao longo das décadas seguintes viria acontecer. Enquanto isso, Cândido Portinari, já apresentava um crescente amadurecimento estético e uma inquietação diante das limitações da pintura de cavalete, o que Mário Pedrosa bem coloca em artigo publicado em 1942<sup>34</sup>:

*“...Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento modernista. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver organicamente, à medida que os problemas de técnica e de conteúdo, que Portinari chegou diante do problema do mural. interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das experiências de O Café e do segundo Café, a experiência com o afresco se impõe como o próximo passo. A possante figura em têmpera - a Colona*



**FIG. 021: O Café.**  
Pintado em 1935, óleo s/ tela,  
280x297 cm  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

E com o próprio Portinari em entrevista no ano de 1934:

<sup>33</sup> Texto fechado em 1930 e publicado em janeiro de 1936 na Revista da Diretoria Federal, número I volume III, São Paulo. Neste texto, Lúcio Costa, sensivelmente influenciado pelo pensamento de Le Corbusier, trouxe consigo na visita ao Brasil em 1929, aponta sobre a importância dos aspectos atuais da sociedade, assim como os rumos da pintura e escultura. Lúcio Costa estava em um estágio maior de evolução – cultural e estética – quase impossível de se alcançar com a pintura formada em um corpo coerente, ou um organismo vivo que não pode ser substituído. A integração artística seria extremamente difícil de acontecer.



*"A pintura moderna tende francamente para a pintura mural. Com isso não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa."<sup>35</sup>*

Essa expansão pictórica referida por Lúcio Costa, tratou-se de uma reação às limitações da pintura à óleo, cujo meio nas Américas veio a ser a pintura mural, diferentemente do ocorrido na Europa, que tal revolução estética se deu dentro do quadro, resultando, de análise em análise, em última instância no Expressionismo abstrato de Pollock. A exemplo disso que Picasso em suas experiências de deformação da caricatura destrói a superfície em um regresso à maneira primitiva, buscando inspiração na arte negra deste período. Já Cândido Portinari no Brasil, para poder entregar-se às deformações do plástico, compreendeu que precisava de um conjunto arquitetônico, ou ao menos de um muro para satisfazer suas intenções.

Em 1935, Portinari já leciona pintura mural e de cavalete na Universidade do Distrito Federal no Rio de Janeiro, e em 1936 Portinari pinta seu primeiro mural para decorar o salão principal do Monumento Rodoviário localizado na Rodovia Presidente Dutra, em Piraí, RJ.

A confluência de fatores, gerada pela abertura da arquitetura moderna às artes plásticas em conjunto com o destaque obtido nas exposições internacionais e a imagem que os intelectuais da época começavam a ver na figura de Portinari - de o verdadeiro representante plástico do modernismo brasileiro - vieram de encontro à imagem da proposta que o Ministério da Educação e Saúde<sup>36</sup> representava

### FIG.032: A Colona

1935, Pintura a têmpera/tela 97 x 130cm  
Instituto de Estudos Brasileiros da USP,  
Coleção Mário de Andrade, São Paulo, SP



### FIG.033 à 036: Os quatro elementos

Painéis executados para decorar as salas de despachos do gabinete do Ministro no Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ.

<sup>34</sup> PEDROSA, Mário. *Portinari: de Brodóski aos Murais de Washington*. In: AMARAL, Aracy. (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981. p. 7-27.

<sup>35</sup> Entrevista de Portinari ao Diário de São Paulo, em 21 de novembro de 1934, publicado na biografia de Portinari e disponível no site [www.casadeportinari.com.br](http://www.casadeportinari.com.br), Acessado em 17.05. 2002.

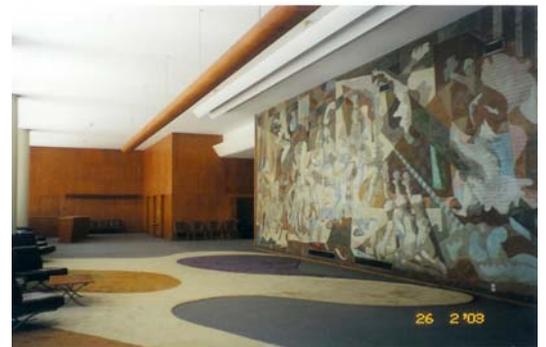
<sup>36</sup> Como aponta LISSOVSKY e SÁ no livro *Colunas da Educação, a construção do Ministério da Educação e Saúde*, um edifício de formas arrojadas e técnicas inusitadas, representava sobretudo para Gustavo Capanema – então ministro – o símbolo da fase de reordenação das atividades nacionais porque passava o país. De encontro a isso, o acervo do prédio deveria ser

para seus planejadores, rendendo a Portinari em 1936 o convite do ministro Gustavo Capanema para realizar os afrescos do Ministério. Assim sendo, Portinari teve uma participação acentuada na composição do acervo do Ministério, realizando 12 painéis em pintura mural dispostos no salão de audiência sob o tema da história econômica brasileira: Algodão, Fumo, Pau-Brasil, Ferro, Gado, Mineração, Cana-de-açúcar, Mate, Cacau, Borracha, Café, e Ouro.

Além dos ciclo econômicos, Portinari projeta também quatro painéis para às salas do gabinete do ministro sob o tema dos quatro elementos - terra, fogo, ar, e água - dois painéis para o salão de conferências retratando a primeira aula no Brasil e uma aula de canto orfeônico, um painel na sala de espera do gabinete do ministro intitulado a energia nacional, e ainda um grande painel para a sala de espera do andar do gabinete do ministro intitulado Cenas da vida infantil. A participação de Portinari no acervo do Ministério não termina aí, ele ainda desenha os painéis compostos de azulejos para a fachada do prédio, confeccionados pela empresa Osirarte de Paulo Rossi.

Com o sucesso das obras do Ministério, Portinari abre um precedente importantíssimo para relação entre a arte e a arquitetura, provando o que Lúcio Costa colocava. De fato, os grandes planos de vedação oferecidas pela arquitetura moderna abrem um espaço significativo à pintura, que, como se via ao longo de séculos, resumia-se à decoração. É quebrada a relação entre criação e exposição (estúdio-galeria, ou estúdio espaço privado), relação que, com raras exceções, ao longo de séculos foi sempre unilateral, de dentro para fora, restringindo o acesso do mundo exterior ao atelier do artista, e por conseqüência aos processos de criação e técnicas de execução,

organizado com a preocupação encarnar o espírito e ideais da obra educacional, a orientação aos artistas que produziram as peças do acervo de realizar um conjunto de obras que fosse esteticamente o "Ministério do Homem".



**FIG.049 e 050: Painel Jogos infantis**

Obra executada para decorar a sala de espera do gabinete do Ministro.



**FIG.051: Escola de Canto e Coro.**

Obras executadas para decorar as paredes laterais do auditório do Palácio Gustavo Capanema.

relegando ao público a possibilidade de ter contato com a obra somente quando estivesse acabada. Com a pintura mural, o estúdio de artistas como Portinari ampliava-se e transcendia as paredes que cerram este contato e incorporam um novo elemento: o canteiro de obras. A obra de arte é “aberta” ao público, o processo criativo e de execução tornam-se visíveis - ou pelo menos em parte quando os artistas executam in loco modelos previamente concebidos. Não mais importante que essa abertura do atelier vem o fato que a criação de murais não depende somente de fatores internos, ou universo intrínseco do artista, mas abrange uma série de condicionantes externos que previamente ou não à ele são impostos. Obriga ao artista discutir com outras pessoas - externas ao atelier - as técnicas que utilizará, o dimensionamento da obra, o tema que abordará, e o objetivo da obra dentro da composição como um todo, isto é, no meio onde vai se inserir. Este meio deixa de ser um lugar fechado, por excelência neutro, as galerias de arte - locais que supostamente permitem à obra contemplação absoluta, como se o observador estivesse suspenso em um momento de total plenitude fora de qualquer interferência - e passaria a ser a o hall do prédio, a rua, o bairro, a cidade.

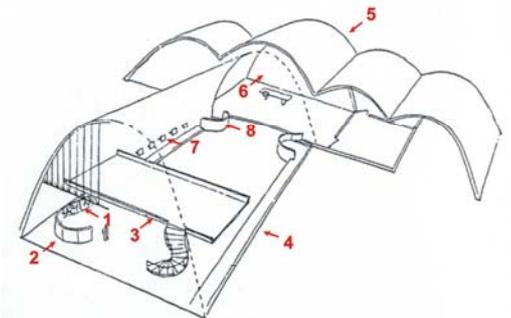
É neste sentido que oportunamente a pintura mural se destaca como principal ferramenta para a integração da arte com esta “nova arquitetura”, a qual tinha em sua gênese o caráter social, pois evidentemente assumia o papel de elemento “massificador” de uma pintura que ainda se encontrava restrita à poucos, e é assim que Portinari a compreendia.

Com a inclusão da pintura mural no vocabulário moderno e a afirmação definitiva como principal pintor brasileiro, Portinari a partir de então passa a colaborar ativamente nas principais obras modernas, e em 1939 ele novamente contribui para a arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa,



realizando três painéis para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque intitulados Jangadas do Nordeste; Cena Gaúcha e Festa de São João. Três anos mais tarde Portinari pinta quatro painéis para a Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso em Washington, que segundo Mário Pedrosa<sup>37</sup> permitem à ele realizar experiências mais audaciosas em matéria de pintura mural fazendo os painéis em têmpera e a seco.

Já em 1944 Portinari volta à colaborar para a arquitetura de Oscar Niemeyer pintando um mural de azulejos sobre a vida de São Francisco de Assis para a Capela da Pampulha em Belo Horizonte. O constante contato com a arquitetura, e em especial com a de Oscar Niemeyer - a qual apresentava uma plasticidade singular em relação às outras expressões do movimento moderno - proporcionou a Portinari experiências diferenciadas que fugiam aos padrões convencionais da pintura mural. Este é o caso dos painéis da igreja de São Francisco de Assis, obra prima do complexo, a qual as cascas parabólicas de concreto funcionam como limites de uma composição de azulejos que se integra perfeitamente à forma arquitetônica imposta por Niemeyer. No caso em questão, esta constitui um registro vital do período, pois trata-se de uma evolução clara na relação entre arte e arquitetura. Isto ocorre porque é justamente neste caso que a arquitetura moderna proporciona o espaço para a expansão pictórica antes referida. Independente de seu conteúdo temático e técnicas utilizadas, os painéis anteriores à Capela da Pampulha ainda encontravam-se vinculados a ao formato convencional porque os arquitetos ainda visualizavam a pintura como antigamente, isto é, da maneira tradicional, prevendo espaços que caracterizavam-se por serem ampliações do formato retangular da pintura de cavalete, utilizando a arquitetura como "moldura", ou suporte para arte, ou a arte apenas



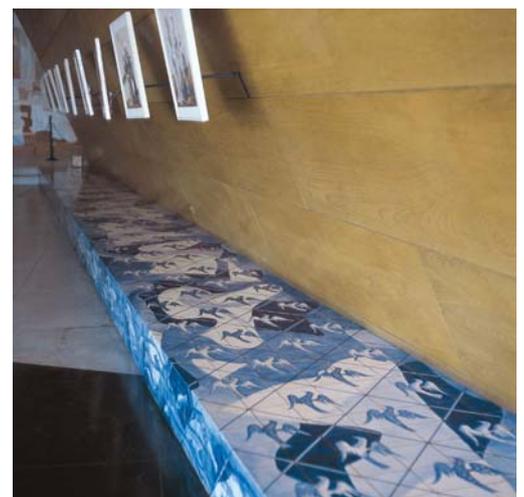
1. FACE INTERIOR DO BATISTÉRIO: CESCHIATTI
2. FACE EXTERIOR DO BATISTÉRIO: PORTINARI
3. FACE DO BALCÃO: PORTINARI
4. EXTERIOR DA NAVE CENTRAL: WERNECK
5. FACE POSTERIOR DA IGREJA: PORTINARI
6. PAREDE DE FUNDO DO ALTAR: PORTINARI
7. QUADROS INTERIOR DA NAVE CENTRAL: PORTINARI
8. PÚLPITO: PORTINARI

**FIG.058:** Localização das obras de arte na Igreja São Francisco de Assis, no conjunto da Pampulha.



**FIG.059 e 061:** Detalhes dos painéis. Detalhe do painel da fachada externa e interna respectivamente.

**FIG.059:** Painel de azulejos sobre a vida de



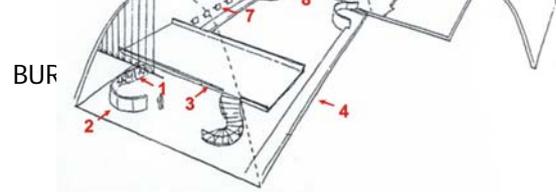
<sup>37</sup> PEDROSA, Mário. Op. Cit. p. 18.

como “elemento decorativo” nas composições. Na Capela da Pampulha, percebe-se que a adequação do painel às formas arquitetônicas de Oscar Niemeyer possibilita tornar mais leve o peso das coberturas de concreto, e ao mesmo tempo permite à Portinari libertar-se do formato tradicional retangular dos painéis anteriormente executados, apresentando-se como uma perfeita simbiose entre arte e arquitetura, onde as figuras humanas e os padrões geométricos do fundo composto com pequenos animais são integrados por fortes curvas em perfeita harmonia com a altura das abóbadas<sup>38</sup>.

Portinari também executa outros painéis para a decoração do interior da igreja, e também confecciona azulejos para as outras obras do complexo.

A participação nas obras de Oscar Niemeyer volta a acontecer em 1948, de Montevidéu pinta para o projeto do Banco Boavista no Rio de Janeiro o painel “A Primeira Missa no Brasil”, e em 1949 pinta o mural “Tiradentes” para o Colégio de Cataguases. Mário Pedrosa em artigo sobre o painel do Banco Boavista<sup>39</sup>, enaltece a arquitetura de Oscar Niemeyer e o define como uma das principais obras de Portinari:

*“Compensando as dezenas e dezenas de mostrengos que se edificam no Rio, sob a classificação de arquitetura moderna, de vez por outra surge uma classificação feliz. Agora mesmo, o Rio de Janeiro acaba de enriquecer-se com a nova sede do Banco Boavista, criação de Oscar Niemeyer. O arquiteto ergueu ali ao lado da Candelária uma de suas obras mais bem concebidas. A vitória sobre o espaço, o rigorismo funcional se casam a um espontaneísmo propriamente admirável. (...) A Primeira Missa nos mostra um Portinari em pleno domínio de seus recursos. Este painel é uma obra portinaresca; do que ele pode, e de que não pode, ou não deve. Para sua realização, o nosso pintor manipulou em suas mãos poderosas todas as técnicas da Escola de Paris, a partir do pós-impressionismo, e até repôs em moda, com certa faceirice, abandonadas preocupações com valores. Mas nem por isso deixou de dar asas às próprias inclinações,*



1. FACE INTERIOR DO BATISTÉRIO: CESCHIATTI
2. FACE EXTERIOR DO BATISTÉRIO: PORTINARI
3. FACE DO BALCÃO: PORTINARI
4. EXTERIOR DA NAVE CENTRAL: WERNECK
5. FACE POSTERIOR DA IGREJA: PORTINARI
6. PAREDE DE FUNDO DO ALTAR: PORTINARI
7. QUADROS INTERIOR DA NAVE CENTRAL: PORTINARI
8. PÚLPITO: PORTINARI

<sup>38</sup> Expressão de Paul F. DAMAZ, em seu livro *Art in Latinamerican Architecture*, quando este faz uma descrição da Capela da Pampulha, a qual considera o melhor exemplo de integração entre as artes na arquitetura moderna brasileira.

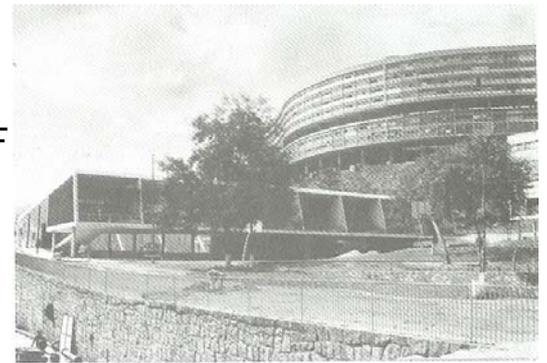
<sup>39</sup> PEDROSA, Mário. *A Missa de Portinari*. In: AMARAL, Aracy. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981. p. 27-34.

*aos seus gostos instintivos - o amor pelas belas cores, das largas áreas coloridas, das harmonias felizes à Bonnard, dos grandes espaços, das poderosas figuras modeladas, da matéria rica."*

Observando o conjunto da obra de Portinari, percebe-se que a obra do Banco Boavista foi a primeira de uma série de realizações murais para bancos no Brasil. Além deste, ele realiza também painéis para o Banco da Bahia, em Salvador em 1952, Banco Português no Rio de Janeiro em 1955, Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais S/A no Rio de Janeiro em 1959, e cinco painéis para o Banco de Boston de São Paulo em 1960.

Definitivamente incorporado ao vocabulário arquitetônico, a pintura mural ofereceu muitas oportunidades à Portinari, que com sua competência e sua importância no meio artístico, executa inúmeros painéis nos mais diversos tipos de edificações e lugares pelo Brasil e pelo mundo. No plano internacional, o principal destaque são os painéis "Guerra e Paz", pintados para a Sede da O.N.U. em Nova Iorque.

Uma outra contribuição importante de Portinari para a arquitetura moderna brasileira encontra-se no Conjunto Residencial Pedregulho, projetado por Affonso Eduardo Reidy no Rio de Janeiro no início da década de 50. À semelhança compositiva<sup>40</sup> do conjunto arquitetônico da Pampulha, Affonso Reidy ao projetar um dos primeiros conjuntos racionais de residências populares da América Latina oferece à Portinari a superfície do ginásio de esportes para confecção de um painel de azulejos, na frente



F

FIG.065: Conj. Habitacional Pedregulho

<sup>40</sup> BRUAND, Yves em *Arquitetura Contemporânea no Brasil* coloca que nos edifícios públicos de Pedregulho Reidy realizou uma síntese entre o ideal racionalista de Le Corbusier em seu estado puro e os valores locais, posto que é impossível estabelecer uma distinção entre as razões de preferência, uma ordem de valor ou prioridade, em favor de umas ou outras, que leva à uma solução lógica, clara e simples. Bruand coloca também que os valores comerciais derivam do late Clube e da casa de Kubitschek na Pampulha se referem às arquitetônicas de Niemeyer, assim como as coberturas em abóbadas colocadas no arco tenso do ginásio eram motivos correntes na arquitetura de Niemeyer provavelmente se trate de uma interpretação direta da fonte, porque Niemeyer ao mesmo tempo que Reidy.



norte do complexo, sendo esta limitada pela cobertura em forma de arco tenso. Portinari, que se encontrava em Paris, a partir dos desenhos do projeto enviados por Reidy e Carmem Portinho (então Diretora do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Rio de Janeiro) realiza os estudos enviando o modelo dos azulejos com a indicação das cores, que como já acontecera no prédio do Ministério é confeccionado pela empresa Osirarte.

Considerando a importância de Portinari para o modernismo brasileiro e toda mística ao redor desse mito, compreendê-lo não torna-se uma tarefa fácil e analisar a sua importância para a arquitetura mais ainda. A solução do “problema Portinari”<sup>41</sup>, decorre da análise de diversos fatores que precisam ser analisados separadamente e compreendidos dentro do panorama artístico-cultural complexo da primeira metade do século XX. A partir disso, deduz-se que o sucesso de Portinari na modernidade e em particular na sua relação com a arquitetura não limita-se apenas às qualidades plásticas de sua obra - obviamente presentes e amplamente reconhecidas e unânimes entre a crítica artística - mas também à alguns fatores externos à ela.



## O surgimento e o sucesso

Um dos pontos importantes para o surgimento e a rápida ascensão de Portinari foi ambiente sócio-cultural do Brasil na década de 30. O regresso em 1931 de sua viagem à Europa realizada entre dois anos antes, foi significativo pois neste período fez descobertas fundamentais para a sua evolução artística decorrentes de seu contato com as novas correntes estéticas trazendo consigo ideais modernos

---

<sup>41</sup> FABRIS, Annateresa em seu livro *Portinari Pintor Social*, São Paulo: Perspectiva, 1990, coloca que a obra de Portinari na maioria das vezes tem sido pensada em termos absolutos, atemporal, como se não estivesse inserida em um espaço-tempo definível. Coloca que Portinari tem sido enquadrado muitas vezes em expressões como “o maior pintor da brasilidade”, “o pintor do regime” e que é necessário vê-lo como um artista que foi a expressão de uma determinada estética e de um determinado momento. Coloca também que para se compreender ou ao menos chegar próximo da solução do “problema Portinari” deve-se desmistificá-lo, esquecer que foi uma das maiores expressões plásticas do país e portanto, ter em relação à

em sua bagagem. Aqui, ao regressar, encontra um ambiente artístico-cultural agitado pelas disputa entre modernos e acadêmicos, mas favorável aos últimos, tendo Lúcio Costa como diretor da Academia Nacional de Belas Artes e Manuel Bandeira como diretor do Salão Nacional.

A partir de então concentra-se em torno de Portinari um núcleo de intelectuais que vêem nele o representante plástico do modernismo, baseado no argumento que o antigo pintor acadêmico ao aderir à nova expressão plástica, demonstra que a deformação tão criticada pelos passadistas decorre de apenas uma escolha estética não significando o seu desconhecimento pelo desenho. Não distante à isso, o país encontrava-se sob do projeto nacionalista do Estado Novo que como coloca Bulhões<sup>42</sup>, *buscou sua raiz nos movimentos culturais dos anos 20 (movimentos modernistas, heterogêneos entre si como o Pau-Brasil e Anta ou Antropofágico e Verde Amarelo mas com um caráter comum: a preocupação nacionalista)*, engendrando uma imagem de unificação nacional cuja conseqüente homogeneização foi fundamental para a sua permanência política. Dentro desta perspectiva, o setor artístico era um ponto importante neste projeto, pois englobava uma política específica para as artes plásticas que era fundamentada principalmente na busca pelas origens na tradição do país, levando o Estado a criar arquétipos para identificar a figura popular, através da valorização dos “tipos regionais”: o gaúcho, o sertanejo, etc., O novo ‘homem brasileiro’ era antes de mais nada, o trabalhador, aquele que com sua ação ia construindo a “nova nação’.

---

Portinari uma atitude crítica, isenta de preconceitos, e que certamente se enquadrado dentro de marcos históricos, o “*problema Portinari*” ganhará novas dimensões críticas.

<sup>42</sup> BULHÕES, Maria Amélia. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. Porto Alegre: PUCRS, 1983. 115p. Dissertação (mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul., Porto Alegre, BR-RS, 1983.

Indo de encontro a isso, a produção imagética de Portinari harmonizava-se com o projeto ideológico do Estado Novo<sup>43</sup>, e essa compatibilidade, mesmo que parcial com o Estado Novo veio a lhe proporcionar muitos convites para realizar trabalhos em obras públicas, permitindo enorme divulgação de suas obras e a denominação por parte da crítica de “pintor oficial do homem brasileiro”. O principal exemplo disso foi o convite de Capanema para os afrescos do Ministério, marco inicial de sua relação com a arquitetura.

### **O pintor social e o muralismo**

Um outro fator importante foi o interesse de Portinari pela pintura mural como meio de socialização de sua arte sustentada na fase de intensa atividade política por que o Brasil passava naquele momento - a qual tendia a intensificar o caráter ou a crítica social na arte e na literatura. Pode-se dizer que demonstrar a nova estrutura social gerada a partir da revolução de 30 é uma das principais preocupações de Portinari. Naquele momento surge a figura do trabalhador e dos temas ligados à sua realidade como constantes em sua obra, pois esta mesma estrutura social centrava-se na figura do trabalhador brasileiro e representar a sua realidade tornara-se relevante, pois representava a própria realidade brasileira, ou pelo menos a realidade apresentada pela ideologia do Estado Novo. Como coloca Fabris<sup>44</sup>, o realismo social, o individual a serviço do coletivo, povo como personagem absoluto da arte realçados por Di Cavalcanti nos primeiros murais modernos brasileiros já apontavam para o futuro encaminhamento de Portinari para a pintura mural e as temáticas a serem abordadas.

### **Portinari e o Muralismo Mexicano: semelhanças e diferenças**

---

<sup>43</sup> Id, *ibid*, p.34.

<sup>44</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari Pintor Social*, São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 78.

Em decorrência do interesse pela temática social e o caráter impressionista de sua linguagem, o muralismo de Portinari tem sido por muitas vezes comparado ao muralismo mexicano. Embora haja algumas semelhanças estilísticas, as diferenças são significativas.

Podemos considerar que um dos pontos em comum entre a obra de Portinari e a experiência de Rivera, Orozco e Siqueiros no México está na preocupação em demonstrar uma consciência social diante dos problemas do trabalhador, mas não esquecendo que ambos estavam diante de duas realidades sociais distintas. No México os ideais da revolução de 1910 estavam nitidamente expressos no caráter propagandístico dos murais, onde os pintores diante de uma necessidade de ir a praça pública abandonam seus ateliês para procurarem muros para pintar, e , muitas vezes sacrificavam as qualidades estruturais de suas obras em favor da expressão social e política. Portinari nem nos seus momentos de maior intensidade emocional deixa de conservar o equilíbrio clássico e mesmo assim mantém o caráter expressionista em suas obras, logo, como coloca Fabris<sup>45</sup>, em síntese a arte de Portinari *é social sem ser política*.

Embora muitas vezes patrocinada pelo poder público a arte do pintor brasileiro jamais deixou-se influenciar por aspectos políticos como aconteceu no México, o que ocorre é que o uso dos espaços oferecidos pelo governo abre campo para se classificar Portinari como uma espécie de pintor oficial, dificultando a análise de sua obra sem agregar os ideais políticos do Estado Novo.

A necessidade de expansão pictórica colocada por Pedrosa pode ser considerada também um dos pontos em comum com o muralismo mexicano, mas é importante lembrar que ela se deu também por

---

<sup>45</sup> Id, Ibid. p. 81.

motivos distintos em ambos os casos. No México, a conquista do muro se deu por uma necessidade essencialmente política, enquanto Portinari no Brasil chegou ao muro naturalmente. Quando Pedrosa coloca o interesse de Portinari pela pintura mural não como um eco retardado do muralismo mexicano<sup>46</sup>, mas sim como uma tendência natural e intrínseca à sua obra, ajuda a consolidar a idéia que o muralismo tornou-se uma característica da evolução pictórica americana em contraste com a evolução européia, onde a revolução se deu dentro do quadro. A pintura moderna americana talvez não tenha atingido a profundidade estética da pintura européia mas por outro lado buscou ser uma arte sintética que pudesse incorporar os valores humanos perdidos na grande arte moderna puramente analítica através do homem social. E esse raciocínio não limita-se apenas à pintura, estende-se analogamente à arquitetura, e em especial a arquitetura moderna brasileira das quatro primeiras décadas do século XX, que graças ao esforço de Lúcio Costa e muitos outros, conseguiu agregar valores presentes na cultura nacional à uma arquitetura que chegava com grande teor de internacionalização. Nesse caso, a diferença fundamental é que a arquitetura moderna brasileira conseguiu atingir a profundidade analítica presente na arte européia agregando a identidade nacional e a primeira geração de arquitetos foi fundamental para isso, assim como Portinari foi para que se incorporasse o caráter humano na arte moderna brasileira.

Em síntese a importância de Portinari para a relação entre arte e arquitetura no século XX está na intensa produção de suas obras murais terem sido o principal elemento para a consolidação da pintura mural como forma de integração entre arte e arquitetura moderna brasileira. Isso só foi possível principalmente pela confluência de fatores entre uma

---

<sup>46</sup> PEDROSA, Mário. Op. Cit. p. 13.

nova arquitetura ávida por conteúdo nacional que abria-se às artes plásticas em função de seus principais partidários verem nelas uma das saídas para o problema da “tradição” e um pintor que dentro de um cenário ainda dominado pelos acadêmicos, procurava meios para manifestar novos conceitos contidos em uma arte em discussão há décadas na Europa.

---

### 1.3 Burle Marx e o jardim moderno

A contribuição de Roberto Burle Marx para a modernidade brasileira é significativa. Com uma extensa produção pictórica e mais de 2.000 projetos paisagísticos em seu currículo, Burle Marx não foi somente o principal nome do paisagismo brasileiro, mas sua contribuição foi fundamental também para a arquitetura moderna e para a integração entre as artes na arquitetura.

Embora a primeira associação entre arquitetura moderna e jardim tropical tenha sido feita em 1928 por Mina Warchavchik na Casa da Rua Santa Cruz<sup>47</sup>, e por isto a Burle Marx não possa ser atribuída o pioneirismo da descoberta, sua atuação é sem dúvida a mais significativa. Desde a descoberta da fauna brasileira e o impacto causado pelas vanguardas artísticas em efervescência na Europa em viagem à Berlim<sup>48</sup>, Burle Marx desenvolveu uma linguagem singular que veio a se tornar um dos principais meios para incorporar o paisagismo como peça no vocabulário moderno.

Burle Marx ao retornar ao Brasil frequenta a partir da década de 30 a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro no momento em que Lúcio Costa encontrava-se na direção, e ali vivencia intensamente o contexto artístico daquele momento, estando no meio da disputa entre acadêmicos e modernos. Além desta experiência, o contato com Lúcio Costa foi decisivo para que o mesmo interviesse em muitas vezes a seu favor, proporcionando-lhe

---

<sup>47</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 1998. P. 67. O autor coloca que os jardins da casa da Santa Cruz em São Paulo, projetados por Mina Warchavchik em 1928 apresentavam espécimes presentes na flora tropical e que isso, assim como a utilização de um telhado com telhas de barro na fachada posterior da residência coberto por uma platibanda, tinham o intuito de *simbolizar uma arquitetura atualizada no plano internacional e ao mesmo tempo profundamente brasileira*, sendo este o primeiro exemplo de associação entre arquitetura moderna e jardim tropical..

<sup>48</sup> Ana Rosa de Oliveira aponta que em viagem à Berlim, Burle Marx além de ter frequentando exposições das obras de Manet, Monet, Renoir, Picasso, Klee, Matisse, dos expressionistas alemães e recebido o impacto das obras de Picasso e Van Gogh, ao frequentar o Jardim Botânico de Dahlem descobre a riqueza estética dos exemplares da fauna tropical brasileira e questionara-se porque as mesmas espécimes não tinham sido usadas nos projetos paisagísticos desenvolvidos até aquele momento. OLIVEIRA, Ana Rosa de. *Bourlemarx ou Burle Marx?*. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 27 de julho de 2002.

lugar nas obras de vulto do período e o contato com os arquitetos em destaque no meio. A partir da experiência no Recife<sup>49</sup>, onde pela primeira vez demonstra a preocupação em utilizar-se da flora autóctone, Burle Marx consolida nos jardins do antigo Ministério da Educação e Saúde o mesmo salto dado pela arquitetura moderna em um claro processo evolutivo. Nos jardins do Recife o classicismo ainda permanece presente ao passo que nos jardins do Ministério a ruptura é clara. Nele Burle Marx tem a oportunidade de utilizar a experimentação que a abertura proporcionada pela arquitetura moderna lhe oferece. As amebas que compõe a “promenade florale” representam o início da transposição para a paisagem do processo de abstração presente na arte moderna e ainda incipiente no paisagismo. Lúcio Costa ao se referir à participação de Burle Marx na obra do Ministério, coloca que ele *soube renovar a arte da jardinagem, introduzindo-lhe na concepção, escolha e traçado, os princípios da composição plástica erudita do sentido abstrato*<sup>50</sup>. Burle Marx em conferência realizada no ano de 1954 reforça a idéia de Lúcio Costa:

*“Em relação à minha vida de artista plástico, o disciplinar para o desenho e a pintura, o jardim foi, de fato, uma exceção às circunstâncias. Foi somente o interesse de aplicar sobre os fundamentos de composição plástica, de acordo com o seu tempo e a sua época. Foi, em resumo, o modo que encontrei para organizar o jardim e a pintura, utilizando materiais menos convencionais.*

*Em grande parte, posso explicar, através do que aconteceu quando os pintores recebiam o impacto do cubismo e do abstracionismo, a transferência dos atributos plásticos desses movimentos estéticos aos elementos naturais, que constitui a atração para uma nova experiência. Decidi-me a usar a topografia natural como superfície para a composição e os elementos da natureza encontrada - minerais, vegetais - como materiais de organização plástica, tanto e quanto qualquer outro artista procura fazer sua composição com a tela, tintas e pincéis<sup>51</sup>.”*



**FIG.070:** Jardins do antigo Ministério da Educação e Saúde.



**FIG.071:** Jardins do antigo Ministério da Educação e Saúde.

<sup>49</sup> Burle Marx a convite do Governador Pernambuco, assume a Direção de Parques de Recife, atuando de 1934 à 1937.

<sup>50</sup> MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983 p. 25.

<sup>51</sup> Marx, Roberto Burle. *Arte & Paisagem: conferências escolhidas*. Livraria Nobel: São Paulo. 1987. Pág. 11.



Assim como na arquitetura, o antigo Ministério se torna um marco fundamental. A ruptura apresentada em seus jardins, é significativa para o paisagismo moderno assim como para a obra de Burle Marx, e sua evolução acompanha a arquitetura brasileira destas décadas. Nos jardins do antigo Ministério Burle Marx praticamente já apresenta as características principais de sua obra, reunindo desenhos abstratos de formas livres através do acúmulo de vegetais definindo cores homogêneas sobre uma superfície conectiva, como em uma pintura contemporânea. Desta forma é grande o salto que aproxima o paisagismo da pintura.



Como aponta Ana Rosa de Oliveira<sup>52</sup>, na construção formal dos jardins de Burle Marx as obras subsequentes ao Ministério não apresentam alterações significativas, mas internamente Burle Marx evolui ao passo que agrega conhecimentos de botânica e ecologia, o que de pronto vem a se refletir em suas obras. Um exemplo disso são os jardins do complexo arquitetônico da Pampulha que além de incorporar a flora autóctone também insere elementos que reproduzem associações naturais como rochas e pedras.



Outro trabalho significativo deste período é o jardim Odette Monteiro em 1948 onde a interferência de Burle Marx na paisagem natural acontece em perfeita harmonia com a mata nativa da serra dos Orgãos. Neste projeto, a domesticação da mata nativa ocorre intercalando espaços que gradualmente fazem a transição entre a parte selvagem da mata e os jardins projetados resultando em um conjunto harmonioso. Os jardins não executados do IV Centenário da cidade de São Paulo em parceria com Oscar Niemeyer também são um marco importante como experimentos formais.

<sup>52</sup> Oliveira, Ana Rosa de. *Bourle Marx ou Burle Marx?*. Op. Cit.

O evidente processo evolutivo da obra de Burle Marx também se mostra influenciado pelas transformações que ocorriam no cenário artístico do período, e os jardins privados realizados nas residências de Burton Tremaine em 1948 na Califórnia, Olivo Gomes em 1951 em São José dos Campos e Walter Moreira Salles em 1951 no Rio de Janeiro são alguns reflexos disso. Embora o processo construtivo ou a criação formal de seus jardins ainda permaneciam praticamente inalteradas, as transformações ocorridas no cenário artístico a partir de 1950 vão influenciar Burle Marx em suas composições, que passam a apresentar características das linguagens presentes nas vanguardas construtivas brasileiras. Os jardins do IV Centenário da cidade de São Paulo são experimentos formais importantes, onde as formas livres são substituídas por uma linguagem altamente geométrica dando continuidade ao processo experimental que sempre esteve presente em suas obras.

O Parque do Aterro do Flamengo, uma das experiências mais significantes no paisagismo brasileiro, além de ser uma das obras do período em que Burle Marx projetou seus trabalhos de maior escala, apresenta uma perfeita simbiose entre paisagismo e arquitetura. Situado dentro de uma área de aproximadamente 1.200.000 m<sup>2</sup> em pleno centro do Rio de Janeiro destaca-se nele o edifício do Museu de Arte Moderna, projetado por Affonso Eduardo Reidy. O conjunto composto pelo prédio e os jardins formam um todo coerente resultado da estreita colaboração entre Burle Marx e Reidy afirmando com êxito uma das proposições mais especuladas pela arquitetura moderna brasileira.

O museu, um dos exemplares mais completos da arquitetura moderna brasileira, cujo volume principal é composto por um corpo maciço suspenso é envolvido por jardins que através de uma geometria



**FIG.075: Projeto dos jardins do Parque do Ibirapuera**  
Comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1953.



**FIG.076: Jardins do Museu de Arte Moderna**  
Parque do Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1956



**FIG.077: Jardins do Museu de Arte Moderna**  
Parque do Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1956

precisa, fazem a transição gradual para o traçado mais livre do plano geral do parque. Nele Burle Marx, demonstrando um profundo conhecimento das artes, controla texturas, cor e ritmos e luminosidade, exaltando em alguns pontos o valor plástico das espécies vegetais utilizadas, como em uma pintura. Ele cria perspectivas propiciadas por caminhos que intercalam elementos como blocos de granito rústico, seixos rolados e gramados que em um alto grau de abstração pode se entender como uma forma de recriar a paisagem carioca, projetando um jardim que não pretende ser uma fuga da cidade (como nos moldes clássicos) mas um jardim urbanizado, contemporâneo, em sintonia com as vanguardas artísticas da época. No paisagismo, assim como na arquitetura de Reidy, Burle Marx capta e também consegue traduzir as influências do ambiente cultural pós II Guerra Mundial onde já se mostravam presentes a influência cultural norte-americana como ideal não europeu do novo mundo cosmopolita e civilizado e a identificação do abstracionismo como expressão artística moderna desenvolvida, identificando-se com a proposta do Mam. E é desta forma que este torna se um dos exemplos mais bem sucedidos da relação entre arte e arquitetura no século XX.

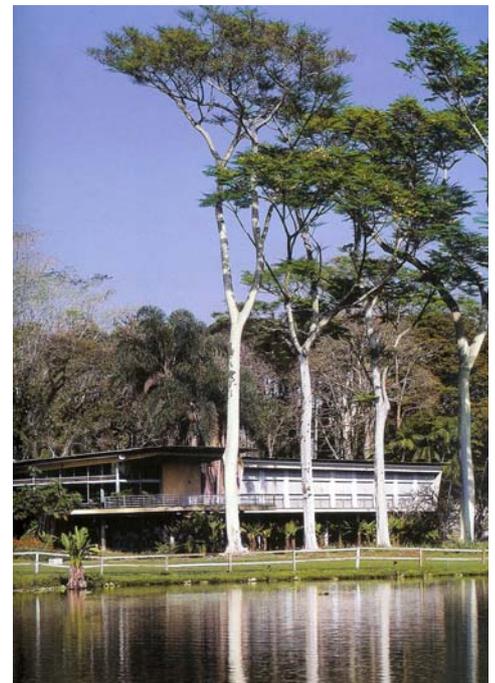
### **O muralista Burle Marx**

Outro passo importante em direção à transformação formal do jardim é a incorporação de murais a partir do final da década de 40, que automaticamente assumem importância significativa em suas composições. O mural aparece na obra de Burle Marx naturalmente, como um elemento de expansão do jardim e como forma de conexão com as novas tendências artísticas considerando a linguagem claramente abstrata predominante na maioria de suas composições. Por outro lado, na construção formal dos jardins, o mural aparece também como forma de superfície vertical conectiva emoldurando ou envolvendo-se com a vegetação, evidenciando outro

salto evolutivo em sua obra. Analogamente à superfície horizontal, a necessidade de muitas vezes compor com um plano vertical ou uma moldura para a vegetação se mostra presente nos projetos paisagísticos, e Burle Marx ao passo que tem oportunidade se utiliza desse meio servindo como elemento complementar ou como peça principal no projeto. Isso nos leva a crer que Burle Marx entendia o projeto de paisagismo não como um processo fechado, com leis rígidas ou pré determinadas mas como um campo aberto à experimentação, e é nesta linha que sua contribuição é significativa para a integração entre as artes na arquitetura.

Nos primeiros murais incorporados ao jardim ainda se nota a influência Portinariana contida nas obras do Ministério e da Pampulha, como no caso do Instituto Oswaldo Cruz em Manguinhos e na Residência Jean Marie Diestl no Rio de Janeiro, onde a cerâmica e as formas livres aparecem como elementos predominantes na composição.

Já nos jardins da Residência Olivo Gomes em 1950, em um outro grande exemplo de integração artística, Burle Marx em parceria com Rino Levi<sup>53</sup>, autor do projeto arquitetônico, além dos jardins, projeta um painel em cerâmica com as cores da vegetação mais próxima integrando o painel em uma espécie de síntese com a vegetação proposta. Novamente o painel surge como elemento complementar ao jardim, mas com características distintas dos painéis anteriores. Nele Burle Marx apresenta um mosaico de cerâmica composto por pequenos retângulos compondo formas geometricamente precisas em contraste com o traçado curvo dos canteiros do jardim em uma linguagem que já apresenta sintonia com a arte concreta e voga no país a partir do início dos anos 50.



**FIG.081: Jardins da**  
**Residência Olivo Gomes**  
Projeto arquitetônico de Rino

<sup>53</sup> Embora Rino Levi tenha na maioria das vezes produzido em seu atelier as composições murais presentes em suas obras, a estreita colaboração com artistas como Roberto Burle Marx, resultou em obras singulares na arquitetura moderna brasileira como o projeto da Residência Olivo Gomes.



Ao passo que o paisagista incorpora a pintura mural em suas obras ele explora suas possibilidades alternando o uso do mural quer como ferramenta de vedação, quer como fundo colorido para valorizar as plantas expandindo as possibilidades do jardim, e somado a isso, a versatilidade plástica é manifestada não somente pela incorporação de murais, mas também através das relações estabelecidas entre os elementos que compõe o jardim, seja através do mobiliário, do calçamento, da vegetação ou de elementos escultóricos dispostos aleatoriamente. A visão do jardim se dá através de todos os planos estéticos, conjunto de materiais, cores e texturas, compondo um todo indissociável. No caso em questão, o mural torna-se uma ferramenta importante quando em ambientes urbanos desfavoráveis como na residência Olavo Fontoura em 1952.



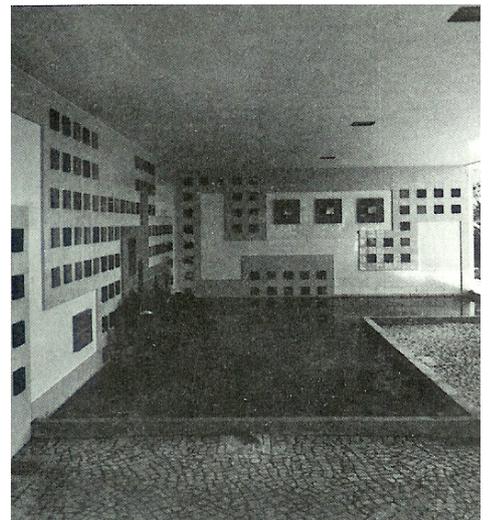
Em síntese, a partir do momento em que a incorporação de painéis se torna constante em suas obras, a construção formal do jardim de Burle Marx se torna bipolarizada, ou seja, centraliza os interesses formais essencialmente em torno da construção e da vegetação, estabelecendo os planos vertical e horizontal como planos distintos mas integrados no plano geral do projeto paisagístico. Na primeira, Burle Marx notoriamente evolui no mesmo sentido da investigação geométrica de formas exatas, enquanto do desenho da paisagem horizontal a alternância entre formas livres e concretas se mostra presente nas obras a partir de 1950 em uma investigação constante - característica sempre presente e evidenciada por ele mesmo em diversas ocasiões. Tais experimentações ficam evidentes nos projetos realizados a partir da metade desta década onde Burle Marx notoriamente apresenta transformações, principalmente no que se refere ao traçado. É o que ocorre nos projetos que do Parque Del Este em Caracas na Venezuela e no projeto da Residência Francisco Pignatari em São Paulo no ano de 1956. No

projeto do parque de 70 hectares em Caracas, Burle Marx e equipe ainda optam por um partido já utilizado com sucesso anteriormente, adotando uma estratégia que se assemelha ao Parque do Aterro do Flamengo, onde no plano geral predominam as formas livres e orgânicas e nas partes onde se localizam as edificações a geometria de linhas retas gradualmente faz a transição para a parte edificada. Já nos Jardins da Residência de Francisco Pignatari em 1956, os painéis de concreto destacam-se na composição compondo com um jardim de formas geométricas bem definidas configurando-se uma linguagem altamente construtivista.

Os processos de experimentação no campo da arte concreta continuam nos jardins da Residência Otto Dunhoffer em 1965, investigando as possibilidades construtivas do caráter modular nos murais. A investigação cada vez mais freqüente no campo do muralismo o leva ao conceito de "muro-escultura" onde a especulação em torno de um jardim vertical se faz presente. Nele, Burle Marx ao investigar os caminhos das áreas verdes na cidade moderna, de fato sugere a integração entre vegetação e construção ou vegetação e obra de arte projetando pela primeira vez no jardim do Hospital Souza Aguiar no Rio de Janeiro, em 1966, um jogo de volumes de caixas de concreto aparente que servem de suportes à vegetação, onde fica clara a intenção de integrar o paisagismo e a escultura em jogo estético entre o orgânico e o sólido. Aqui, Burle Marx transcende a bidimensionalidade fundindo os planos e ganhando a superfície, realizando senão ao todo mas em parte - no campo do paisagismo - o objetivo da arte construtiva presente em Mondrian, Lissitsky ou Malevitch, ou seja, que seja vencida a superfície e a arte penetre no mundo real, como manifestação natural inerente à existência humana. Burle Marx repete a experiência no Edifício Manchete em 1969, onde o projeto de Oscar Niemeyer é completado por



**FIG.085: Projeto para o Parque Del Este.**  
Caracas, Venezuela, 1956



**FIG.086: Residência Otto Dunhoffer**  
Rio de Janeiro-RJ, 1965.



um “muro-escultura” trabalhando o preto das sombras no branco do concreto, completado pela vegetação suspensa.

o de

A evolução da obra e suas transformações mais significativas não são lineares em Roberto Burle Marx pois a alternância de linguagem e traçado nos seu projetos é constante, e no período que engloba desde o início dos anos sessenta até o final da década de 70 isso é mais evidente. Neste período, Burle Marx tem uma massiva produção destacando-se além das obras apresentadas anteriormente, os jardins do aterro de Copacabana no Rio de Janeiro, a praça do Ministério do Exército em Brasília no ano de 1970 e praça Dalva Simão em Belo Horizonte, Minas Gerais no ano de 1973. Ambas experiências que apresentam um amadurecimento estético e uma visão mais sintética do projeto resultando em uma contribuição significativa para o paisagismo moderno.

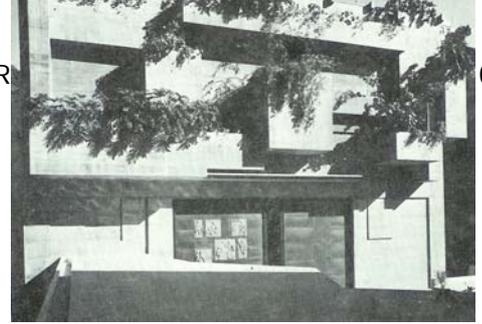


e de  
1966.

Portanto, se analisarmos toda a sua obra, as experiências no sentido de uma integração entre paisagismo com pintura e escultura acontecem praticamente da metade de sua carreira em diante, e são experimentos que refletem de maneira bem sucedida uma busca que poderíamos chamar de integração em um primeiro momento e síntese das artes em um segundo momento. Essa busca, que esteve presente em todas as artes ao longo de décadas de modernidade, veio a se concretizar no paisagismo graças principalmente a Roberto Burle Marx e o caráter experimental de suas obras, e, somente foram permitidas pelo acúmulo de experiências que o levaram a um amadurecimento estético em conjunto com uma visão diferenciada do paisagismo em constante evolução. Estes trabalhos representam talvez as obras de maior interesse para a integração entre as artes, sendo praticamente um resumo da visão moderna neste campo.

Indiscutíveis são os valores plásticos da obra de Roberto Burle Marx e sua relevância para o paisagismo nacional e internacional. Evidentemente ele conseguiu introduzir e materializar o conteúdo abstrato da arte moderna em torno da paisagem. Além disso Burle Marx ao resgatar a flora nacional apresenta a mesma busca que as outras artes (pintura, escultura e arquitetura) objetivavam na modernidade brasileira, isto é, encontrar elementos ou valores presentes na cultura nacional, e incorporá-los à arte e quanto à isso, teve êxito.

Mas se analisado sob a ótica da integração entre as artes, a contribuição de Burle Marx é relevante para o tema no sentido de uma aproximação entre paisagismo, pintura e escultura. A arquitetura de certa forma fica relegada a um segundo plano, exceto em algumas obras como o Museu de Arte Moderna no Rio e o Residência Olivo Gomes, onde a integração com a arquitetura é notoriamente bem sucedida. Sendo assim, a principal contribuição de Burle Marx talvez tenha sido colocar em sintonia a jardim com a arte contemporânea e desta forma conseguir aproximar o paisagismo da pintura nos primeiros anos de sua carreira e da escultura na etapa final. E isso é notado principalmente com a incorporação de murais em seus projetos como uma expansão do jardim moderno, que tanto serviram para explorar as possibilidades do projeto de jardinagem como conectar a arte à uma linguagem formal bem sucedida desde o projeto do Ministério em 1936.



**FIG.089: "MURO ESCULTURA"**  
Edifício Manchete, Rio de Janeiro,  
1969.



**FIG.090:** Praça do Ministério do  
Exército  
Brasília-DF, 1970

## **PARTE II**

### **O conceito de síntese das artes na arquitetura brasileira**

## 2.1 As vanguardas artísticas europeias e a síntese das artes

### Tudo começa com o cubismo...

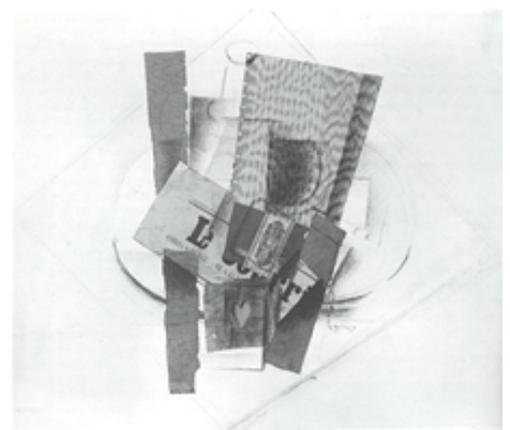
Quando nas primeiras décadas do Século XX Picasso e Braque influenciados por Cézanne e a escultura negra, romperam com os sistemas convencionais de representação, iniciou-se uma reação em cadeia que em alguns anos veio a



transformar radicalmente as artes plásticas partindo a linguagem pictórica ocidental e em última instância influenciando também a arquitetura.

Embora as pontes com o passado tenham sido rompidas com o movimento Impressionista<sup>54</sup>, e entre elas esteja a perspectiva linear renascentista, a relação com os objetos ainda era mantida de uma forma temática. *Les Demoiselles d'Avignon*, pintado por Pablo Picasso em 1906, representa o ponto de partida de um movimento que repelia a imitação do real e se voltava para as formas puras, um movimento que nasce a partir do esgotamento da linguagem impressionista e tem como principal contribuição a incorporação de uma linguagem baseada em elementos novos: as formas geométricas. Picasso emergido no processo de cubificação e posteriormente de planificação dos objetos abre o horizonte para que se quebre a linguagem pictórica tradicional desintegrando a figura enquanto Braque incorporando recortes de jornal, pregos, estopas e outros materiais empregados nos quadros-colagens põe em questão o espaço tradicional.

As contribuições de Picasso e Braque somadas as de Juan Gris, Léger e Delaunay podem ser consideradas a essência de um movimento que assumiu diversas faces e se situou entre 1907 e 1914, marcando o início do Século XX nas artes plásticas, mas sua contribuição avançou décadas. Sugerindo um novo modo de organizar ou decompor a superfície do quadro através de uma visão anti-naturalista de figuração, o cubismo contribuiu para destruir as barreiras entre abstração e figuração influenciando direta ou indiretamente os artistas que protagonizaram os movimentos em que a arte



**FIG. 092:** BRAQUE .  
Le Courrier.  
Colagem com elementos sólidos.

<sup>54</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Argan coloca que diante do advento da fotografia, inventado na metade do Séc. XIX um grupo de artistas como Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro e Sisley realizaram pesquisas no sentido de provar que a pintura era uma experiência plena e legítima e que não poderia ser excluída do sistema cultural moderno, resultando em uma técnica que preocupava-se essencialmente com a sensação visual evitando a poeticidade do tema. O grupo também, apresentava aversão pela arte acadêmica e orientação realista, assim como um total desinteresse pelo objeto e uma preocupação com a paisagem, tornando estas as características principais do movimento Impressionista.

gravitou durante toda a metade do Século passado. Como aponta Gullar<sup>55</sup>, o Cubismo provocou uma reação em cadeia influenciando na Itália o movimento futurista de Marinetti, na Holanda o Neoplasticismo de Mondrian e Doesburg e na Rússia o suprematismo de Malevitch, o Raionismo de Larionov e o Construtivismo de Pevsner, Gabo e Llissitsky.

### A vanguarda Russa

Os movimentos de vanguarda russa ocorridos nas primeiras décadas do Século XX assemelham-se em muitos aspectos com o cubismo francês e o futurismo italiano, mas desenvolveram uma linguagem autônoma e mais livre do que os mesmos, chegando a ser em alguns momentos as primeiras tentativas de síntese entre as artes que se tem notícia no século passado.

O intercâmbio intenso entre Paris e Moscou iniciado a partir da Exposição Internacional de Arte ocorrida em São Petesburgo em 1889 serviu para preparar o ambiente para as repercussões do cubismo e do futurismo. Esse intercâmbio que proporcionou aos pintores modernistas exporem suas obras simultaneamente nas duas cidades, somado às condições pré-revolucionárias do ambiente sociocultural russo, possibilitaram aos artistas russos desenvolver obras que rompiam com o passado academicista e ambicionavam a criação de um novo objeto para a expressão plástica.

O ponto de partida para a jornada russa foi o *raionismo* de Michel Larionov e Natalia Goncharova, que a partir de 1909 - ano que se realiza a primeira exposição em Moscou que rompia com os padrões tradicionais - apresenta uma espécie de síntese entre cubismo, futurismo e orfismo.



**FIG. 093:** NATÁLIA GONCHAROVA  
*CATS*. 1913.  
Óleo sobre papel (33 1/4 x 33 in.)

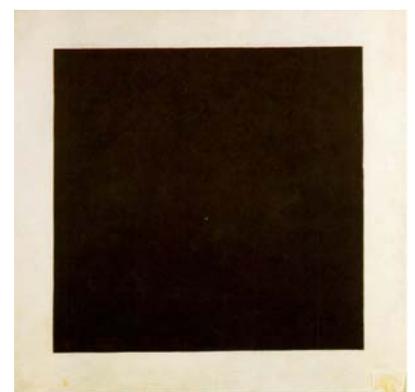
<sup>55</sup> GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan. 1988. P. 17.

Visando a construção de um espaço absoluto, sem objetos, o raionismo é resultado apenas da obra de seus dois criadores Larionov e Goncharova que apresentam características semelhantes mas com algumas diferenças. Em Larionov a obra de arte é praticamente constituída por movimento e luz estabelecendo um ritmo dinâmico de raios que se decompõe nas cores do prisma, ao passo que a influência futurista, é encontrada na visão mecanicista expressa pela relação entre corpo, velocidade e espaço, no caso da obra de Goncharova. Em síntese o conteúdo do *Manifesto Raionista*, publicado em 1913 por Larionov expressa as principais características deste movimento, isto é, uma intenção de autonomia total da arte, onde o quadro é desprendido completamente de qualquer alusão figurativa, baseando-se essencialmente nas leis precisas de cor e de luz, com o objetivo de criar formas novas e parecer estar fora do espaço e do tempo.

No caso do raionismo, esse foi, digamos, um passo importante na direção da ruptura proposta na vanguarda russa, pois embora tenha tido vida curta, foi ponto de partida para mais tarde Malevitch, Tatlin e Lissitsky levarem a diante as indagações ali propostas.

O *suprematismo* surgido por volta de 1913, foi um movimento que teve como principal e quase único expoente Kasimir Malevitch e ambicionava essencialmente uma ruptura com os métodos convencionais da arte na tentativa da redescoberta de uma arte pura, ou a supremacia da sensibilidade.

Inserido dentro do complexo contexto social e político russo, o suprematismo negava tanto a utilidade social a arte como uma nova concepção de mundo em favor de outra, mas sim um mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro,



**FIG. 096:** MALEVITCH.  
Quadrado negro, 1913

reduzindo o sujeito e objeto igualmente ao “grau zero”<sup>56</sup>. A tela suprematista *Quadrado preto sobre fundo branco* exposta pela primeira vez em Petrogrado em 1915 representa o início de uma geometria que baseia-se fundamentalmente na linha reta como forma elementar suprema, onde o quadrado - elemento que quase nunca é encontrado na natureza - é o fecundador de todas as outras formas suprematistas e um repúdio ao mundo das aparências e da arte passada. Malevitch coloca, a respeito da intransigência dos críticos à exposição de sua obra em 1915, *que não era um quadrado vazio, mas sim estava cheio da ausência de qualquer objeto e inundado de significação*<sup>57</sup>, de fato, a essência da obra suprematista paira sobre a sensibilidade da ausência do objeto na busca da expressão pura, sem representação. Segundo os suprematistas a percepção está em um mundo onde não chegam as idéias, nem as imagens, e na busca desse deserto ou nirvana, Malevitch lança mão dos elementos convencionais de representação em experiências gráficas até chegar ao *Branco sobre Branco* realizada em 1918, onde um quadrado branco inclinado quase desaparece em um fundo branco percebendo-se a diferença entre eles apenas pela luminosidade das figuras.

A importância da obra de Malevitch está na busca de uma linguagem artística que representasse a sensibilidade, formulando uma linguagem compatível com os ideais que influenciaram a arte nos anos que precederam e sucederam a Revolução de 1917, isto é, a ruptura com os padrões convencionais, mas sem orientá-la para as ideologias sociais e políticas, sendo praticamente uma manifestação autônoma, realçando de novo em outros termos o mito da arte como expressão metafísica. Como coloca Gullar<sup>58</sup>, em Malevitch mesmo realizando todas as variações possíveis - preto sobre preto, vermelho sobre

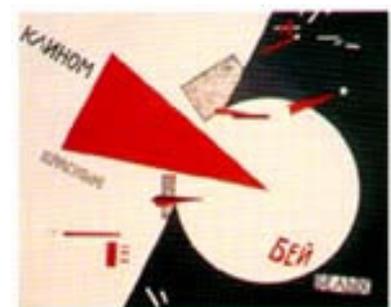
<sup>56</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 324.

<sup>57</sup> SCHARF, Aaron. *Suprematismo*. In: Stangos, Nikos. *Conceiros de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991.

vermelho e etc.. - ainda persiste a contradição fundo-figura, e esse esgotamento, faz com que ele a partir de 1923 execute as arquiteturas suprematistas que mesmo sem reconhecimento, vieram a exprimir o mesmo impulso contido nos contra-relevos (primeiros exemplos de arte construtiva) de Tatlin e ser o ponto de início para a afirmação da contribuição fundamental da vanguarda russa: a passagem da pintura para o espaço.

Dentre as vanguardas russas desta época, podemos considerar o *construtivismo* como o movimento que mais diretamente se aproximou de uma suposta síntese entre as artes. Isto ocorre porque dentre elas foi a vertente que penetrou mais efetivamente no espaço, transcendendo o campo artístico convencional no sentido de uma interligação entre as artes em um caráter funcional a serviço da sociedade. Tal processo tinha-se iniciado com as arquiteturas suprematistas de Malevitch e que com o construtivismo teve senão o destaque que merecia, ao menos o seu reconhecimento como feito inédito e um dos principais motivos de influência de alguns artistas que mais tarde consagraram o funcionalismo na Bauhaus.

Imbuído de motivação revolucionária, onde supostamente seu sentido era de "fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para os ricos", a arte na concepção dos construtivistas deveria colaborar para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, construir no espaço e para todos, como se não existissem artes maiores ou menores, como se uma cadeira em nada se diferenciasse de uma escultura. A idéia principal era compreender a arte não no sentido político-propagandístico (como no caso mexicano) mas a socialização da arte. Diferentemente do suprematismo onde a autonomia da arte era uma intenção explícita, o construtivismo, se observarmos o



**FIG. 102:** EL LISSITSKY. Golpeie os brancos com a cunha vermelha, 1920.



<sup>58</sup> GULLAR, Ferreira. Op. Cit. p. 147.

seu caráter informativo, trabalhou a serviço da revolução (Tatlin, Lissitsky e Rotchenko por inúmeras vezes produziram cartazes, folders e “dirigiram” festas populares, além do mais Lissitsky até projetou uma tribuna para Lênin), mas por outro lado, esse dinamismo contribuiu para que diversificassem suas atividades atuando em muitos campos, aproximando as “artes práticas” (engenharia e ciência) das ditas “belas artes” (arquitetura, pintura e escultura).

Os construtivistas de um modo geral consideravam as belas artes como parte de uma máquina de produção de objetos para o povo, como uma etapa do processo produtivo. Essa aproximação das “artes práticas” das “belas artes” resultou em uma multiplicidade de caminhos para os artistas construtivos, e entre eles encontra-se El Lissitsky, que atuou em diversos setores, especialmente na arquitetura e em projetos de interiores assim como na comunicação visual. Lissitsky, apresenta através de seu “*Proun*” (abreviação da frase “novos objetos de arte” em russo) um dos paradigmas do realismo construtivista. Nele, Lissitsky a partir de desenhos no plano horizontal investiga os efeitos óticos do cruzamento de planos, interseção de linhas e formas volumétricas que se projetam para fora do quadro como ponto de partida de um método que passa pela construção de modelos tridimensionais até finalmente chegar a produzir objetos utilitários. O “*Proun*” de Lissitsky, sob certo aspecto, pode ser considerado como um método de trabalho que estaria no espaço de transição entre a pintura e a arquitetura, e que embora a maioria de seus trabalhos sob o ponto de vista da arquitetura não passassem de investigações formais que levadas a cabo jamais poderiam ser executadas, sua contribuição é fundamental para a quebra dos métodos construtivo-formais convencionais da pintura e até da própria arquitetura.

**FIG. 103 à 108:** EL LISSITSKY.  
A história de dois quadrados em seis construções. Berlim, 1922.



**FIG. 109:** EL LISSITSKY.  
Projeto para uma tribuna para Lênin, (*Proun* n. 85) 1924.

Enquanto Lissitsky transcendia o quadro e expandia os campos da pintura, Vladimir Tatlin com seus contra-relevos produzidos a partir de 1913 iniciava as investigações a respeito da escultura e sua concepção sob a ótica construtiva. Tatlin que foi também o principal mentor do construtivismo, mais tarde é autor da experiência mais relevante nesse campo: o *Monumento à Terceira Internacional em 1919*, o qual talvez tenha sido o símbolo mais apropriado da unificação entre pintura, escultura e arquitetura na vanguarda russa. O monumento, uma espécie de "Torre Eiffel proletária", era composto de uma gigante espiral inclinada e assimétrica girando em torno de si mesma que visava transmitir o dinamismo de uma nova era. No seu interior um cubo, um cilindro e uma esfera contendo salas de reuniões giravam em velocidades diferentes e ao topo um centro de informações. O projeto de Tatlin continha todos os avanços tecnológicos possíveis incluindo um aparelho para a projeção de imagens e informação nas nuvens. O audacioso projeto, que embora não tenha sido construído, é sintetizador de dois dos pontos fundamentais que estruturaram a arte construtivista: a grande fé na nova sociedade comunista e o fascínio pela mecânica. Tanto nos contra-relevos (que como aponta Gullar<sup>59</sup> não são relevos porque possuem uma superfície primeira sobre a qual as formas se determinam, nem esculturas porque não partiu de massa dada a ser esculpida e não possui base) quanto no projeto do monumento, Tatlin, atinge um dos objetivos principais da vanguarda russa, isto é, a idéia de criar algo novo, iniciando experiências que são substancias para o projeto construtivo, mas que também a partir de então começam a redefinir o espaço da escultura no século XX e sua relação com a arquitetura.

## Neoplasticismo

<sup>59</sup> GULLAR, Ferreira. Op. Cit. p. 146.

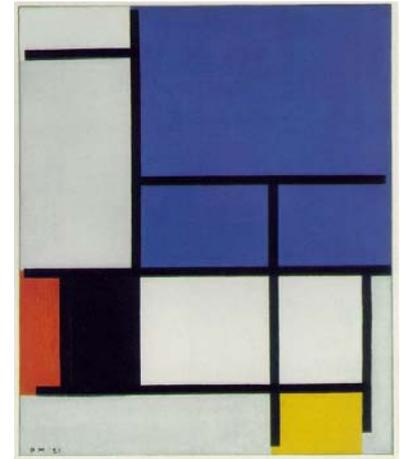


**FIG. 113:** TATLIN.  
Monumento à Terceira  
Internacional, 1919.

Surgido por volta de 1917 na Holanda, o Neplasticismo pode ser considerado como a primeira tentativa de criar uma nova linguagem plástica que ambicionava o universal e pretendia unificar as artes em uma síntese construtiva, sendo, de fato, um dos episódios-chave da história da arte contemporânea e um dos mais relevantes para o tema em questão - a síntese das artes.

A partir do rompimento da linguagem pictórica figurativa proporcionado pelo cubismo e o futurismo, a Europa encontrava-se diante de uma nova perspectiva no campo das artes, abrindo espaço para as mais diversas interpretações desta nova realidade. Necessitava-se então organizar as idéias e propor um organismo que pudesse reunir todos interessados na busca de um estilo artístico que caracterizasse o novo momento. Surge então a revista *De Stijl* (O Estilo), sendo publicado seu primeiro número em 1917, e tendo como seu editor Theo Van Doesburg. A revista, que circulou por 14 anos, foi a principal base conceitual e teórica do movimento Neoplástico e disseminou suas idéias por toda a Europa. *De Stijl* corresponde a uma das expressões mais profundas da arte no século XX, formulando uma linguagem não individual, universal, capaz de exprimir o espírito coletivista do mundo moderno e de se integrar nos novos meios de construção e de produção industrial.<sup>60</sup>

Embora o primeiro manifesto do movimento publicado em 1918, tenha a assinatura de uma série de outros artistas atuantes na Holanda<sup>61</sup>, os pintores Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, e o arquiteto Gerrit Rietveld são essencialmente os principais expoentes e responsáveis pela caracterização do movimento através de seus trabalhos.



**FIG. 114:** PIET MONDRIAN. Composição com Azul, Vermelho, Preto, Amarelo e Cinza, 1921.

<sup>60</sup> GULLAR, Ferreira. Op. Cit. p. 153.

<sup>61</sup> O primeiro manifesto neoplasticista é datado de 1917 e contou com a assinatura de Theo Van Doesburg, pintor, Robt van't Hoff, arquiteto, Vilmos Huszar, pintor, Antony Kok, poeta, Piet Mondrian, pintor, G. Vantongerloo, escultor e Jan Wils, arquiteto. O arquiteto Gerrit Rietveld foi recrutado posteriormente.

Como coloca Kenneth Frampton<sup>62</sup>, inicialmente o movimento Neoplástico nasceu com a fusão de dois pensamentos semelhantes: das obras do Dr. Schoenmakers, veio a base para a formulação dos princípios plásticos e filosóficos do movimento, enquanto em segundo lugar vieram os conceitos arquiteturais recebidos de Hendrik Petrus Berlage e Frank Lloyd Wright. Calcado nestas fontes, a estética neoplástica baseou-se, tanto na pintura, na escultura como na arquitetura, na forma ortogonal (principalmente o quadrado), as cores vermelho, azul e amarelo (primárias) e o equilíbrio assimétrico da composição, o que se mostra evidente nas pinturas de Mondrian, Doesburg e Van der Leek.

Piet Mondrian, figura principal do movimento, vinha de um passado figurativo herdado do espírito da pintura holandesa da Academia de Roterdã antes de ter contato com os cubistas em Paris por volta de 1911 e absorver a importância da mudança radical na construção formal da arte. Quando retorna a Holanda, funda junto com Van Doesburg a revista *De Stijl* em 1917 e se mantém sempre fiel a seus conceitos estéticos e ideológicos, mesmo após o rompimento com Doesburg<sup>63</sup> que continuou como editor das publicações da revista até 1931. Seu trabalho, investigando as possibilidades das variações de linha e cor, vertical e horizontal, figura e fundo e sua concepção espacial exerceram grande influência sobre a arquitetura, sobre a funcionalidade dos espaços, sobre a planimetria e principalmente sobre o projeto. Mondrian assim como a essência do

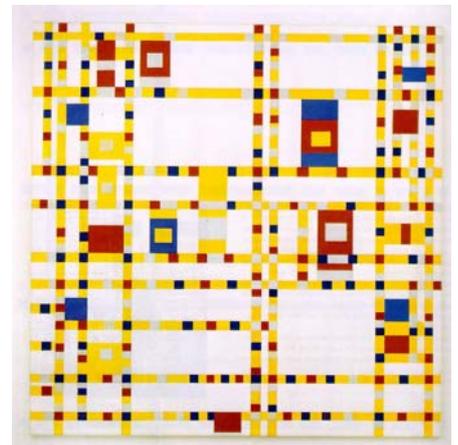


FIG. 116: PIET MONDRIAN.  
Broadway Boogie Woogie, 1942-

<sup>62</sup> FRAMPTON, Kenneth. A evolução e dissolução do Neoplasticismo: 1917-1931. In: Stangos, Nikos. *Conceiros de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991. Kenneth Frampton aponta que segundo o principal historiador do movimento H.L.C. Jaffé, Schoenmakers em *A nova imagem do mundo* (Het nieuwe Wereldbeeld) publicado em 1915 refere-se às linhas horizontais e verticais como contrários cósmicos fundamentais aludindo-se ao movimento horizontal de rotação da Terra em torno do Sol em contraposição ao movimento vertical dos raios solares que se originam do centro do sol, surgindo daí o princípio da ortogonalidade, fundamento básico da plástica De Stijl. Outra base importante é *Princípios de matemática plástica* (Beeldende Wiskunde), publicado em 1916, onde ali, Schoenmakers define como as três cores principais o amarelo, o azul e o vermelho. Além disso, o autor coloca que a influência Wrightiana chegara à Europa através de dois volumes chamados Wasmuth, editados sobre a sua obra e publicados em 1910 e 1911 respectivamente, e que os mesmos já estariam acessíveis ao público por volta de 1915, e, ainda reforçando o vínculo, vem a influência de Wright no projeto do palacete Huis-Ter-Heide de Robert Van't Hoff concluído em 1916. Já Giulio Carlo Argan, coloca que a primeira ligação sólida entre a arquitetura holandesa (e européia) e Wright foi feita por Berlage antes de 1910.

movimento, visualizava o fim da arte, não no sentido negativo, mas no de uma perfeita integração com a vida cotidiana. Desta forma, notoriamente a base pictórica da síntese artística subentendida no ideal neoplástico é Mondrian.

Como coloca Frampton<sup>64</sup>, o desenvolvimento estético e programático do De Stijl pode ser decomposto em três fases: na primeira fase, de 1916 a 1921, basicamente o movimento teve seu desenvolvimento baseado na pintura, na escultura e na polêmica cultural, e esteve centrado praticamente na Holanda; a segunda fase, de 1921 a 1925, pode ser considerada como um período de maturidade e é marcada pela influência elementarista de Lissitsky; e a terceira, de 1925 a 1931 caracteriza-se pelo período de transformação pós-neoplástico e pela sua dissolução.

Considerando essa premissa, a primeira fase do movimento nada se fez em relação à arquitetura, é somente a partir a partir de 1920 que surgem as primeiras manifestações concretas da estética neoplástica nesse campo nos interiores projetados pelo arquiteto Gerrit Rietveld, que sobre a influência de Doesburg, praticamente sozinho desenvolve a estética arquitetural do movimento. Rietveld, que ingressara no movimento posteriormente, já em 1917 desenvolve a famosa cadeira vermelha e azul a qual através da simplicidade construtiva (isenta de qualquer ornamento) já apresenta o primeiro indício de uma organização espacial arquitetônica aberta, liberta da influência de Wright e das “forças-formas” biológicas do simbolismo sintético do século XIX configurando-se como a *primeira projeção da estética neoplástica em três dimensões reais*<sup>65</sup>.



**FIG. 117:** GERRIT RIETVELD.  
Cadeira vermelha e azul. (modelo)

<sup>63</sup> Doesburg lança em 1926 o manifesto do elementarismo, que rompe com a ortogonalidade de Mondrian e insere a diagonal nas composições, o que posteriormente veio a ser em 1930 a primeira designação de arte concreta que Max Bill anos mais tarde adota.

<sup>64</sup> FRAMPTON, Kenneth. Op. Cit. p.104.

<sup>65</sup> FRAMPTON, Id. Ibid.

De fato, na cadeira, já encontram-se os indícios do princípio de conectar arquitetura, pintura e escultura, que apresenta seu segundo momento em 1920 no projeto para o Gabinete do Dr. Hartog em Maarssen. Ali, Rietveld explora as possibilidades da composição elementar, integrando mobiliário e equipamento em uma linguagem que através de planos e interseções esboça uma idéia de composição aberta.

O terceiro passo da evolução arquitetônica do Neoplasticismo, pode ser considerado a cadeira de Berlim, projetada em 1923, que através de montagens assimétricas no espaço de planos ortogonais definem uma forma absolutamente simples e liberta de qualquer ornamento, antecipando alguns aspectos que posteriormente viriam a aparecer na Casa Schroder, de Rietveld, obra prima do movimento. Esta, o melhor exemplo da arquitetura Neoplástica, foi projetada e construída em 1924 em Utrecht na Holanda, é também a obra que nesse campo melhor representa os 16 pontos da estética neoplástica<sup>66</sup>. A síntese destes princípios é um manifesto em prol de uma arquitetura baseada na elementaridade construtiva, onde a forma é resultado da ação de juntar e compor com os elementos, resultando em uma arquitetura “anti-cúbica”. Está presente também nesta obra os princípios de economicidade, funcionalidade e uma visão anti-decorativa baseada nas cores primárias. A planta da casa, é aberta, transformável, intencionalmente dinâmica enquanto as linhas, planos e cores, e os elementos são combinados resultando em um conjunto harmonioso.

Sob qualquer uma das quatro vistas da casa e sob qualquer ângulo de visão a uniformidade estética está presente, logo a casa Schroder representa o melhor exemplo de fusão da arte com a vida cotidiana que Mondrian sempre colocou. Esta obra é



**FIG. 121:** GERRIT RIETVELD.  
Casa Schroder, 1924.



<sup>66</sup> Van Doesburg, publica *16 Points of a Plastic (Beeldende) Architecture*, na mesma obra construída em Utrecht.

construtivamente similar aos quadros de Mondrian, os quais não pretendiam acabar em si mesmos de forma que pode ser considerada autosuficiente em termos estéticos, como também poderia ser parte integrante de um conjunto habitacional composto por uma série de unidades iguais simplesmente giradas 90 graus, por exemplo. Partindo desta concepção aberta, a arquitetura neoplástica holandesa e em especial a casa Schroder torna-se o principal paradigma para a síntese das artes no século XX, ilustrando de forma clara a idéia de fusão entre as artes e a intenção implícita de incorporar a arte à vida cotidiana que o termo síntese também pressupõe.

Outro ponto importante a destacar é a influência elementarista de Lissitsky que a partir de 1921 o movimento neoplástico começa a receber através do contato entre ele e Doesburg. O *Proun*, criação datada de 1920 de Lissitsky - que posteriormente em 1922 se tornaria membro do grupo - é um dos primeiros indícios da arquitetura elementarista que o movimento neoplástico viria a desenvolver anos mais tarde. Notoriamente esta influência encontra-se mais presente nas obras em que Doesburg foi o autor ou teve alguma participação, colocando a arquitetura neoplástica em um rumo levemente diferente do desenvolvido por Rietveld.

Junto com o arquiteto Corn Van Esteren a obra de Doesburg parece apresentar-se como uma solução à questão da elementaridade evocada com o *Proun*, tendo como principal exemplo disso, as investigações axonométricas de arquiteturas hipotéticas realizadas por ambos em 1922, numa clara investigação construtiva das possibilidades da elementaridade. Já no projeto para a Residência Rosemberg, Doesburg procura inserir os volumes como artifícios novos de composição tentando enriquecer a construção basicamente planar desenvolvida por Rietveld e já consolidada como característica do movimento. O

**FIG. 123:** GERRIT RIETVELD.  
Casa Schroder, 1924. (planta baixa)

Café L'aubette, em Estrasburgo, em colaboração com Hans Arp serve como principal exemplo para ilustrar as diferenças sutis entre as linhas que se configuravam, pois enquanto Mondrian e Rietveld seguiam na busca de um elementarismo estático, Doesburg parte dos mesmos princípios que os norteiam, mas também objetiva a dinâmica na composição. E é neste intuito que a diagonal entra como um elemento novo, uma força renovadora à ortogonalidade. Como coloca Argan<sup>67</sup>, *Van Doesburg visualizava a possibilidade de uma arquitetura que não estivesse submetida às leis da gravidade e portanto ao tema obrigatório das verticais e horizontais*. De fato, as intenções de Doesburg naquele momento diferiam em parte com os princípios iniciais do movimento, o que o levaria a romper com Mondrian e partir para o manifesto do elementarismo lançado em 1926, e para essa tendência, Doesburg proporia, em 1930, designação de arte concreta, que seria adotada por Max Bill em 1936 e seus seguidores<sup>68</sup>.

## A Bauhaus

Fundada em Weimar na Alemanha em 1919 por Walter Gropius, a Bauhaus não designa um movimento dentro da arte contemporânea, mas sim a confluência das tendências estéticas modernas reunidas em uma escola de arte que visava integrar a arte aos modernos meios de produção industrial, devolvendo ao artista sua função prática na sociedade. Desta forma, tornou-se um marco de onde surgiram as direções principais do pensamento estético contemporâneo a das artes visuais depois de 1930.

Absorvendo as experiências dos artistas modernos anteriores à ela, aprofundando-as e dando lhes um sentido prático, a Bauhaus objetivava preparar o aluno para criar modelos que pudessem ser



**FIG. 127:** WALTER GROPIUS.  
Prédios da Escola da Bauhaus  
em Dessau. 1925-26.

<sup>67</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 406

produzidos em massa sem a perda do valor criativo presente no artesanato, pintura, escultura e na arquitetura, visando a longo prazo o edifício como uma obra de arte unitária. Segundo Gropius, a antiga formação do artista o alienava dentro da coletividade ao passo que os meios de produção industrial desenvolviam-se dentro de uma sociedade que caminhava em direção à modernização dos processos industriais. Portanto, era preciso estabelecer um elo de ligação entre ambos. Com base nesta premissa, surge então uma escola que na sua gênese traz em conjunto a intenção revolucionária do cubismo, a idéia audaciosa de síntese artística presente no neoplasticismo holandês, e o sentido social do construtivismo soviético canalizando-os em um sentido absolutamente prático-produtivo.

Distribuído em três anos e meio de curso, o programa da Bauhaus pretendia estabelecer uma nova integração dos processos criativos, preparando para o trabalho em equipe, fornecendo o conhecimento prático e técnico para que o aluno pudesse adquirir autonomia para desenvolver seus próprios trabalhos. Oferecendo cursos que compreendiam o ensino de cinema, escultura, arquitetura, pintura, teatro, balé, desenho industrial, trabalho em metal, cerâmica e até tipografia, a Bauhaus revolucionou o ensino acadêmico repelindo os antigos professores das Belas-Artes em troca de nomes que lideravam a arte moderna naquele momento, entre os quais: Klee, Kandinsky e Moholy-Nagy.

Sofrendo inúmeras pressões dos círculos conservadores, políticos, e industriais, a Bauhaus fecha suas portas em 1924 por ordem do governo alemão e somente reabre no ano de 1925, já em Dessau, instalando-se no Museu de Artes e Ofícios provisoriamente até o ano de 1926 onde Gropius finaliza o conjunto de edifícios que veio a se tornar

---

<sup>68</sup> GULLAR, Ferreira. Op. Cit. p. 153.

uma das obras primas da arquitetura moderna e sua obra mais importante.

Em 1928, Gropius renuncia a direção da escola e passa seu lugar para Hannes Meyer, o qual continua até 1930, quando Mies Van Der Rohe assume a direção. Neste mesmo ano a escola transfere-se para Berlim e definitivamente são fechadas suas portas em 1933 pelas autoridades nazistas. Posteriormente muitos dos professores que atuavam na Bauhaus se mudam para os Estados Unidos e continuam a pregar os princípios estudados na Bauhaus nas universidades americanas. Resumidamente essa é a história da Bauhaus, que funcionou apenas quatorze anos, mas assumiu uma importância singular na arte contemporânea.

Como aponta Argan, se analisando sob a ótica construtiva, a Bauhaus foi uma escola que tendia para a geometrização das formas, mas não a tinha como uma lei intransponível, e seu método não vinha na busca de uma forma ideal, porque tão importante quanto a forma era a formação. De fato desde seu início, ao artista era colocado que praxis produtiva assumia importância maior que o privilégio da inspiração de forma a construir uma escola que fosse o mais democrática possível, tornando-a antes de ser uma escola de arte, um centro de cultura extremamente vivo. A base criativa da Bauhaus é fundamental para a compreensão da arte contemporânea, pois ali se sustentam o desenvolvimento da arte individual e o levantamento estético do objeto industrial, além de teorias sobre a comunicação e identidade visual que até hoje andam em voga. Seu adogmatismo, e caráter aberto permitiu que a escola acolhesse a artistas de diferentes tendências sem perder seus princípios educacionais, isto é a preparação estética e artesanal de homens que posteriormente exerceriam a função de arquitetos, designers, gráficos, resultando em uma experiência efetiva na construção de objetos e

produtos e prédios que pretendiam integrar a arte à vida cotidiana.

Através da integração da arte aos meios de produção em massa, pôde ser a gênese de inúmeros objetos que se popularizaram (entre eles, os móveis tubulares, cadeiras, tipografias e etc...) atingindo a um número incalculável de usuários e desta forma influenciar - e ainda continuar influenciando - significativamente as artes plásticas e industriais após sua dissolução em 1933.

Portanto, a Bauhaus se analisada através da ótica do tema em questão apresenta-se como um das principais influências para que se incorporasse no pensamento moderno a idéia de síntese das artes. Isto ocorreu porque conseguiu reunir em torno de um método de ensino todas as condições para aproximar as ditas "belas artes" (pintura, arquitetura e escultura). Não só teve sucesso neste aspecto, mas foi além, aproximou-as dos processos de produção em massa e em última instância elevou o nível estético do design e da arquitetura. A Bauhaus atuou em um sentido mais amplo, não da criação de um estilo ou tendência artística que representasse a união das artes como o Neoplatonismo, mas atuou na formação dos artistas e arquitetos, preocupando-se em inserir nela a necessidade da comunicação entre as artes.

### **Max Bill, Arte Concreta e a Escola de Ulm**

*"Pintura concreta e não-abstrata pois que nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície.*

(...)

*Uma mulher, uma árvore, uma vaca, são concretos em seu estado natural, mas no estado de pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos.”*<sup>69</sup>

A primeira utilização da expressão arte concreta foi feita por Theo Van Doesburg quando o mesmo a utilizou em seu *manifesto “Arte Concreta”*, publicado no ano de 1930. Tinha ele, como colocado neste fragmento de texto do manifesto transcrito acima, a intenção de identificar literalmente uma arte que não representava mais as formas abstraídas da natureza, demonstrando que já havia se superado o período de experimentações e pesquisas que se iniciara com o cubismo, e desta forma, estando o termo arte abstrata não mais em conformidade com o que naquele momento se produzia (ou o que se deveria) no campo plástico-pictórico. Esta foi, digamos uma tentativa de definição da pintura não-figurativa, no sentido estritamente terminológico da palavra, não sendo propriamente uma nova ordem ou estilo artístico.

Sendo adotada por uns e ignorada por outros, essa indefinição terminológica permanece até 1936, quando Max Bill propõe a expressão arte concreta em um sentido diferente do anteriormente exposto, propõe ela como designação de uma arte extremamente ligada a problemas matemáticos. Ali, inicia-se um processo que somente com a criação da Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha no ano de 1951 viria a se afirmar como movimento artístico.

Para Max Bill, a arte concreta diferia-se da arte abstrata por esta última se tratar de uma arte de transição, ao passo que a arte concreta baseava-se no que é de concreto, real, exaltando o caráter objetivo,

---

<sup>69</sup> DOESBURG, Van. “Art Concret” Grupo e revista fundados em Paris, 1930. Texto publicado nessa revista em seu número de introdução. – In Amaral, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

verificável, e para tanto, busca na matemática o suporte necessário.

*“A matemática além de ser um dos reguladores principais do sentimento primário, e, conseqüentemente, um dos meios mais eficientes para o conhecimento da realidade objetiva é, ao mesmo tempo, ciência de relações, de comportamento de coisa a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento. E já que ela contém estes princípios fundamentais e os relaciona entre-si, é natural que tais acontecimentos possam ser apresentados, isto é, transformados em realidade visual.”<sup>70</sup>”*

Segundo ele, esta concepção matemática que serve de base para a arte, seria a continuação do que Kandinsky iniciara e Mondrian dera o passo decisivo, *a criação em seus quadros de objetos e fatos inéditos que talvez tenham significação em um mundo ainda desconhecido por nós*, como ele mesmo coloca. Ilustrando o exposto, Max Bill, a título de exemplo, aponta que as últimas composições de Mondrian, a série “Broadway Boogie Woogie” apresentam elementos que se aproximam-se de uma composição jazzística - o qual musicalmente baseia a sua técnica na exatidão métrica - desta forma, apresentando um caminho para a arte em direção de uma base matemática que já havia-se iniciado, mesmo que ainda não explícito.

Assim, se consideramos as colocações expostas acima, no âmbito geral, tem-se então a arte concreta proposta por Max Bill, não como uma ruptura, mas um aprofundamento estético-teórico da idéia lançada por Van Doesburg de uma arte que baseia-se essencialmente em elementos concretos complementados com uma base teórica centrada na matemática. Indo além, Max Bill, quando na sua proposição de arte concreta centra seus esforços em justificar a arte não somente no sentido limitado de conhecimento da realidade que a matemática permite, mas também na possível ampliação dos campos de visão dependentes da interação do artista

---

<sup>70</sup> BILL, Max. “O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo” Publicado em Ver y Estimar, n. 17, Buenos Aires: maio de 1950. – In: Amaral, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

com os outros campos de conhecimento pretende, evidenciar a idéia de uma arte que esteja conectada aos novos acontecimentos de uma sociedade cosmopolita pós Segunda Guerra Mundial. No caso da arte concreta e mais especificamente do pensamento matemático como aporte teórico, ele mesmo coloca a amplitude do mesmo: *apesar dos seus elementos racionais, tem componentes de visão universal capazes de levar-nos aos limites do inexplicável*<sup>71</sup>.

Resumidamente, seria essa a definição da arte concreta proposta por Max Bill, que como aponta Ronaldo Brito<sup>72</sup>, pretendia ser uma espécie de idade adulta das tendências construtivas - uma seqüência do movimento moderno, fortemente abalado depois da Segunda Guerra Mundial - e representava a saída típica para essas tendências nas sociedades capitalistas contemporâneas. Max Bill a partir da década de 40, torna-se uma das figuras mais importantes da arte contemporânea depois da Segunda Guerra Mundial. Ele é o autor de uma série de obras que ilustram o pensamento concreto, entre elas a Unidade Tripartida (1947-48), premiada na I Bienal de São Paulo em 1951, ao qual versa sobre o problema matemático da Fita de Moebius sobre a continuidade de uma superfície no espaço, anulando o conceito da geometria euclidiana de espaço.

Fundada em 1951 por Max Bill em Ulm, na Alemanha, a Escola Superior da Forma (*Hochschule fur Gestaltung*) pretendia inicialmente ser uma continuação da Bauhaus, mas adaptada às circunstâncias históricas da década de 50.

Dividida entre as seções de Informação, Desenho Visual, Arquitetura e Urbanismo, além de disciplinas que forneciam ao aluno noções gerais de Psicologia, Geografia, Economia, História da Arte e

---

<sup>71</sup> Id. Ibid.

<sup>72</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

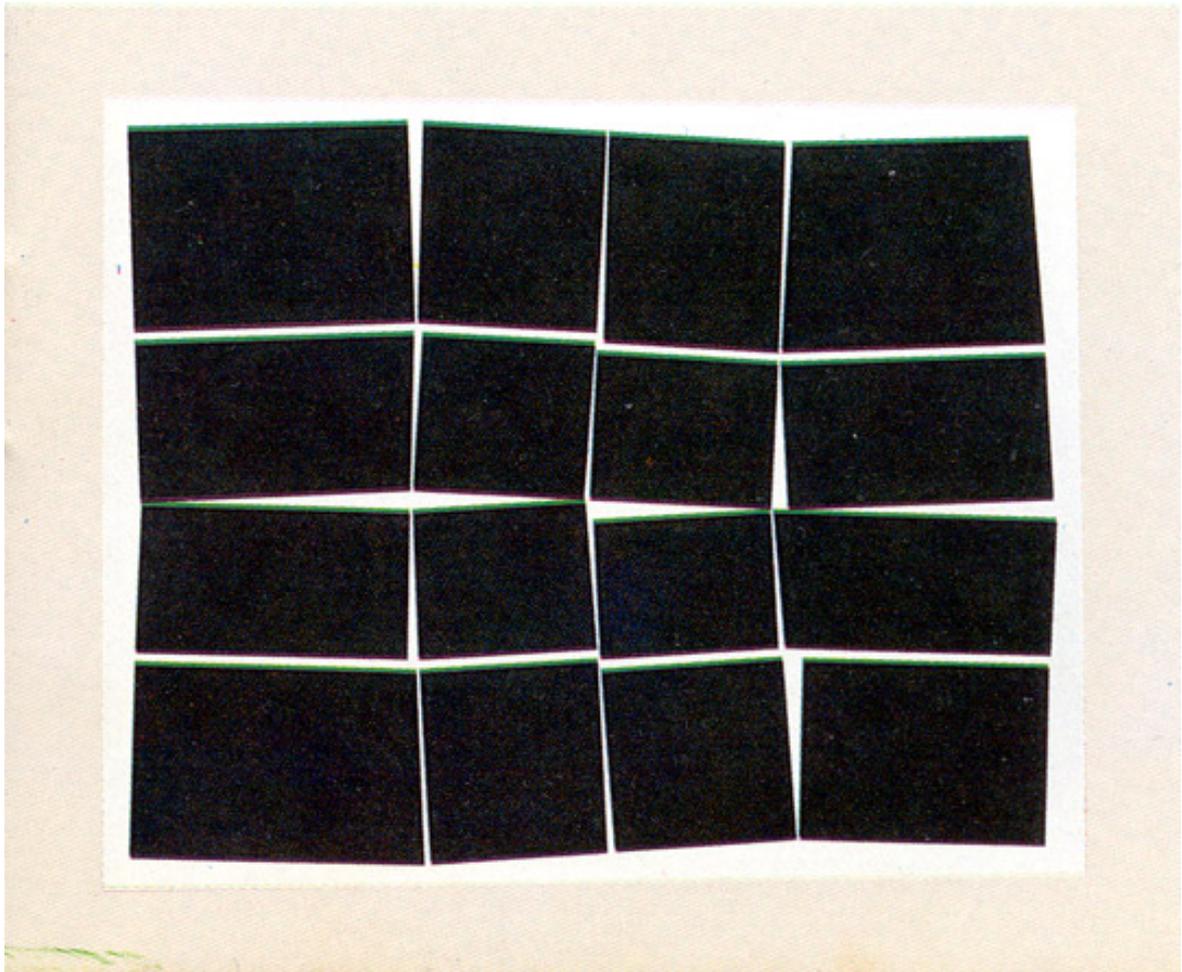
até Política, a escola posicionou-se como a afirmação do racionalismo formalista oriundo da Bauhaus - a sua corrente principal - mas pretendia ampliar o seu alcance cultural. Para serem professores da escola, Max Bill recrutou os artistas membros do grupo Arte Concreta, dentre os quais Josef Albers, que já fora professor da Bauhaus, Max Bense, e Tomás Maldonado, diretor da revista *argentina Nueva Visión* que posteriormente, com a demissão de Max Bill assume a direção da escola, reformulando o programa e fazendo uma revisão pedagógica do ensino.

Na Escola de Ulm, a velha idéia de racionalizar as relações de produção na sociedade capitalista encontrava-se presente, mas houve uma sensível diferença no modo de encarar a relação entre o artista e a sociedade. A Bauhaus centrava seus esforços na formação coletiva, onde a *praxis* produtiva superava a individualidade, ao passo que na Escola de Ulm, a formação individual estava no cerne da questão, acentuando a idéia de formação de personalidades independentes, mas preservando também os valores presentes no trabalho em grupo. Outro ponto a destacar é que na experiência bauhausiana, a beleza era considerada decorrente da forma, onde a atitude do artista-designer era direcionada a criar formas predominantemente funcionais. Max Bill em Ulm, compreendeu que a função não pode por si só determinar a forma dos objetos, então direciona o ensino em um esforço significativo para informar não somente os valores funcionais, mas estéticos, sendo a forma decorrente de um somatório dos condicionantes funcionais, científicos, psíquicos, práticos e etc.

Dando continuidade ao processo iniciado com a Bauhaus e sendo o mais importante centro europeu para as experiências plásticas de vanguarda na década de 50, a criação da Escola de Ulm pode ser considerada como o ápice do concretismo suíço proposto por Max Bill e o grupo Arte Concreta. Esta

tendência foi, por sua vez, uma proposta baseada em valores essencialmente cientificistas presentes na sociedade da época e orientada em princípios geométricos das teorias de percepção da forma (Gestalt), tendo como uma de suas principais virtudes a retomada e continuidade do processo moderno que desde o fim da Segunda Guerra Mundial parecia estar entrando em decadência sem antes mesmo ter atingido sua maturidade estética.

Portanto, o conceito de síntese das artes no âmbito internacional se fundamenta nesta seqüência de acontecimentos que irradiando-se pelo mundo levam à uma nova forma de abordagem entre arte e arquitetura e suas relações entre-si. Esta “nova informação” somente chegou entre nós pelo início da década de 50, influenciando sensivelmente o ambiente brasileiro e servindo de base para as proposições concretas e neoconcretas de arte.



**FIG. 133:** HÉLIO OITICICA.. Metaesquema, 1958.  
Guache sobre cartão 55 x 64 cm

## 2.2 O Projeto Construtivo Brasileiro

### O contexto brasileiro

Passado o período de reconstrução e de adaptação das relações internacionais aos contextos geopolítico, econômico e social gerados pelo ambiente pós Segunda Guerra Mundial, a década de 50 configura-se no plano internacional como uma década de arrancada tecnológica que possibilitou grandes transformações, influenciando a arte nos anos que se seguem.

Teoria da relatividade, bomba de hidrogênio, transmissões televisivas, lançamento do satélite Sputnik e vôo a jato são alguns exemplos dos acontecimentos do início dos anos 50 que resultaram em elementos importantes para encurtarem-se as distâncias e aumentaram-se os meios para a veiculação de informações entre os setores do globo. Essa arrancada tecnológica possibilitou aos países subdesenvolvidos como o Brasil alcançarem um certo grau de modernização industrial, que por sua vez geraram um surto de progresso econômico e social transformando as cidades e aproximando um número maior de pessoas às experiências sócio-culturais dos grandes centros urbanos já existentes.

Inserido nesse contexto mundial progressista, o Brasil teve no governo de Juscelino Kubitschek um grande progresso econômico norteado pelo seu Plano de Metas e o lema "50 anos em 5", cuja idéia principal era de capacitar o país através da implantação de indústrias de base e bens de consumo, de modo a atrair investimentos estrangeiros e gerar o desenvolvimento econômico do país. Esse súbito desenvolvimento somado a abertura do país a influência do capital externo, possibilitou também o contato maior das massas com a informação artística da vanguarda internacional, que aquela altura encontrava-se principalmente nos grandes centros europeus em um processo de retomada e reavaliação de alguns dos princípios dos movimentos artísticos do início do século que de alguma forma se perderam com as duas grandes guerras. A Arte Concreta de Max

Bill e a Escola de Ulm são os reflexos desse contexto artístico que direcionava-se para uma visão mais sintética da modernidade proposta anteriormente.

No Brasil, desde o início dos anos 40 o ambiente havia sendo preparado para essa inovação. A aproximação cultural com os Estados Unidos implantada através da “política de boa vizinhança” imposta pelo governo desses países, possibilitou a troca de informações através de exposições e ações de ambas as partes no sentido de uma integração cultural. A influência cultural norte-americana representava então o ideal de novo mundo cosmopolita e civilizado do pós-guerra, inserindo-se como um terceiro elemento de formação da base artística brasileira, que passou a ser composta pelas três esferas: Brasil, Europa e Estados Unidos. Somado à isso, houve nesta década uma sensível exposição da arquitetura brasileira no âmbito universal através do sucesso da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1943 (MoMA), seguindo esta por vários outros países. O Brasil então inseria-se definitivamente no cenário artístico mundial liderado principalmente pelas figuras de Niemeyer, Portinari e Lúcio Costa. O passo definitivo para a configuração do ambiente pré-reacionário que a arte moderna brasileira viria a ter nos anos que seguiram foram as inaugurações dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1948 e de São Paulo em 1949, logo as duas cidades passavam a ter os equipamentos que haviam se transfigurado em elementos essenciais às grandes metrópoles do mundo se inserirem no circuito artístico internacional. Estava portanto, preparado o ambiente para o surgimento de novos conceitos no campo cultural.

## A Arte concreta no Brasil

As primeiras manifestações de arte concreta no Brasil surgiram por volta de 1951, quando a situação da arte moderna brasileira ainda era

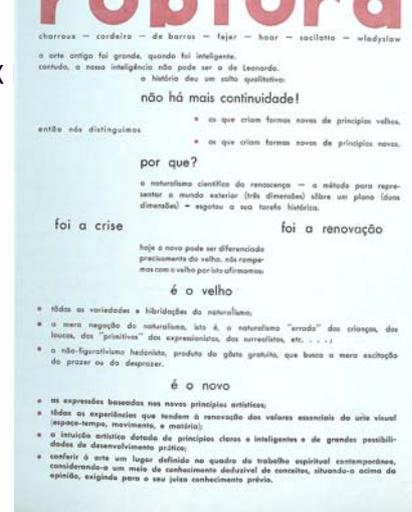


FIG.134: MANIFESTO RUPTURA, 1952.

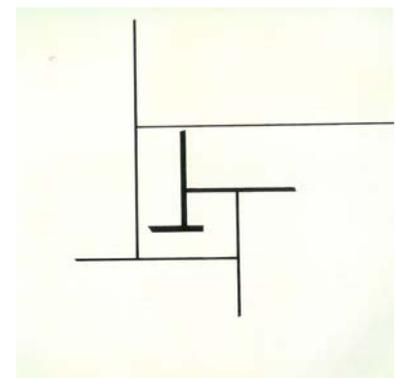


FIG.135: ALEXANDRE WOLLNER. Sem Título, 1957. Esmalte sobre eucatex 60 x60 cm.

dominada por Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti e Segall que voltando-se para as variantes do *projeto da brasilidade*<sup>73</sup>, ainda estavam ancorados nos esquemas tradicionais de representação, de raiz figurativa, metafórica, de representação do real. A situação da arte moderna brasileira até então caminhava (ou sob certo aspecto estava estacionada) há quase trinta anos na direção figurativa, predominando essencialmente o nome de Portinari, desta forma, fazendo com que a arte concreta assumisse, a partir de seu surgimento, então um caráter reacionário e não uma continuidade natural do processo moderno brasileiro que iniciara-se trinta anos antes.

Estas primeiras manifestações de autoria de Ivan Serpa, Almir Mavigner e Abraão Palatnik foram precedidas de Mário Pedrosa, que precursoramente por volta de 1950 começa a destacar os princípios de arte abstrata em seus artigos, e de Max Bill, quando este apresenta uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo no mesmo ano. Um ano mais tarde, em 1951, a I Bienal de Arte de São Paulo realizada no Museu de Arte Moderna serviu como o impulso definitivo para a afirmação da arte concreta no Brasil colocando os artistas brasileiros em contato com as obras do grupo suíço Art Concret. Entre eles, estava Max Bill, que ganhou o grande prêmio da escultura com a obra *Unidade Tripartida* marcando a primeira vitória significativa da arte concreta em uma exposição internacional.

Outro passo significativo em direção à arte concreta foi dado com o lançamento do polêmico manifesto "Ruptura" no ano de 1952, onde Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, inicialmente lideravam o grupo que era composto também pelo desenhista Lothar Charoux, os pintores Luiz Sacilotto,

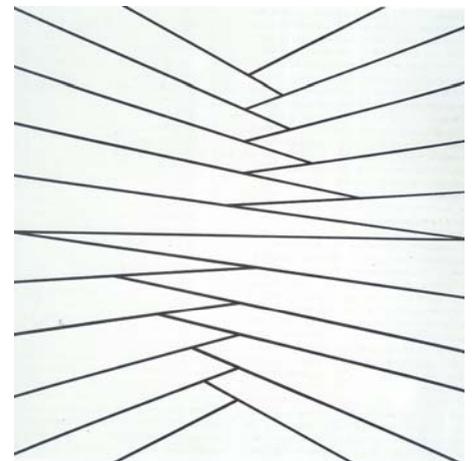


FIG. 137: WALDEMAR CORDEIRO. IDEIA VISIVEL 1958. Lima e massa sobre madeira.

<sup>73</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Ronaldo Brito coloca que embora estes trabalhos estivesse profundamente ligados ao nosso campo cultural, eles tornaram-se em parte instrumentos de uma luta ideológica do Estado, que comparados com a linguagem construtiva significavam muito porque podiam basear-se em cima de uma retórica social e humana. Coloca também que era justamente este aspecto que arte construtiva atacava na busca de uma arte não-representativa, não-metafórica que os artistas brasileiros ainda estavam vinculados.

Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Judith Lauand e o escultor Casemiro Fejer. Logo aderem-se a eles os poetas do grupo Noigandres Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que entre 1953 e 1956 são responsáveis pelo movimento da poesia concreta, que viria a ser lançado na Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956. Em síntese, o manifesto critica a arte naturalista, combate o teor individualista na obra artística e atribui novo lugar às artes como meio de conhecimento considerando-a dedutível de conceitos e não de opiniões. Propõe a renovação de valores nas artes visuais através da indicação *de espaço-tempo, movimento e matéria*.

Esse breve panorama, resumia a situação da arte construtiva em São Paulo na primeira metade da década de 50, que como aponta Gullar<sup>74</sup>, *assume uma posição mais radical do conceito puramente visual da forma através de uma preocupação maior com a dinâmica visual e os efeitos da construção seriada do que os cariocas do Grupo Frente, que mostravam uma preocupação pictórica de cor e matéria e não obedeciam a um código estético rígido, tendo a linguagem geométrica como um campo aberto à experimentação e indagação*.

O Grupo Frente, por sua vez, reuniu-se no Rio de Janeiro em torno de Ivan Serpa e seus ex-alunos no ano de 1953, e contou com a presença mais tarde de Franz Weissmann e Lygia Clark. Já em 1955, no ano de sua segunda exposição faziam parte os artistas Lygia Pape, Hélio Oiticica, Abraão Palatnik, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Aloísio Carvão além dos citados anteriormente. Analisando sua produção, o grupo, que abriu caminho para a arte Neoconcreta, difere-se dos concretos do Ruptura por fugir aos meios convencionais e experimentar novas técnicas,

**FIG.138:** MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA. Objeto Ritmico n. 2, versão déc. 70 (tinta e massa sobre duratex 40 x 40 cm) Primeira versão: 1952.

<sup>74</sup> GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998. Ferreira Gullar coloca que destas diferenças entre os grupos do Rio e de São Paulo originaram-se as idéias de revisão da arte concreta propostas pelo manifesto neoconcreto, publicado no ano de 1959 pelos Neoconcretistas do Rio de Janeiro.

diferente dos outros, que aproximavam-se mais da idéia de arte industrial contida na Bauhaus e em Ulm.

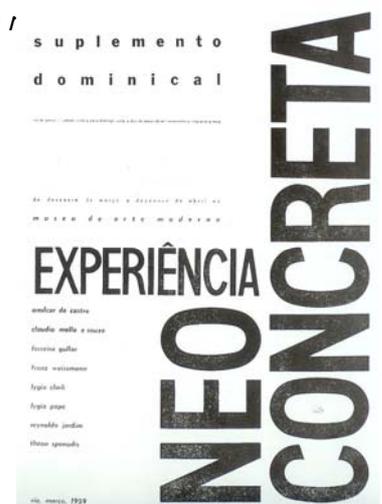
Considerando essas duas correntes como as principais veias da arte concreta no Brasil, analogamente ao plano internacional, ela inicialmente apresenta a mesma vontade de uma visão estética crítica e objetiva da arte, estando intimamente ligada às novas técnicas, noções científicas e os meios de produção que a comprometem com a época moderna. Ambos desenvolvem seus trabalhos em cima das teorias da percepção da forma (gestalt) e nos princípios matemáticos de uma linguagem geométrica objetiva. A questão proposta no âmbito geral era então romper com um esquema formal dominante e todo o seu sistema de significações, como bem coloca Ronaldo Brito em sua análise da produção visual concreta:

*“Essa produção caracterizou-se pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico, e se definiu por suas intenções estritamente optico-sensoriais. Isto é contra o conteudismo representacional, propõe o jogo perceptivo - um programa de exercícios ópticos que fossem “belos” e significativos em si mesmos, que significassem a exploração e a invenção de novos sintagmas visuais cujo interesse estaria na capacidade de renovar a possibilidade de comunicação*

*... Uma apreensão gestáltica do espaço - uma apreensão i  
servia de base para as formulações visuais concretas<sup>75</sup>.”*

## A Arte Neoconcreta

A I Exposição Nacional de Arte Concreta realizada em 1956 e 57 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Ministério da Educação e Saúde no Rio, juntou os concretos do Rio de Janeiro e de São Paulo tendo ampla repercussão no meio artístico e servindo como o momento máximo da afirmação da arte construtiva brasileira. Nela, participaram os pintores Aloísio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Judite Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César



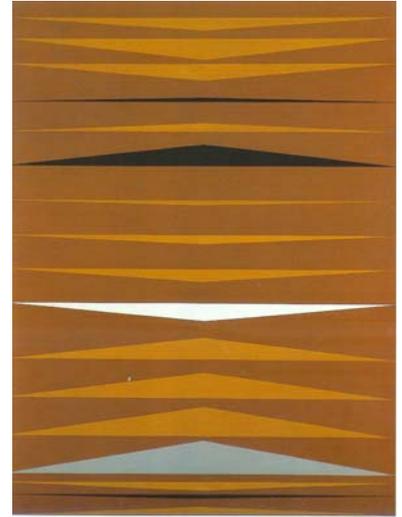
**FIG. 141:** MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959.

<sup>75</sup> BRITO, Ronaldo. Op. Cit. p.39.

Oiticica, Hélio Oiticica, Luís Sacilotto, Alfredo Volpi, Décio Vieira, Alexandre Wollner, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João S. Costa e Ivan Serpa; o desenhista Lothar Charoux; a gravadora Lígia Pape; os escultores Casemiro Fejer e Franz Weissmann; os poetas Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Pino, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar.

A exposição que revelou a amplitude que havia atingido a arte concreta no Brasil, também serviu para evidenciar as diferenças que posteriormente levariam a ruptura proposta pelo manifesto Neoconcreto publicado em 1959. Ressaltadas as diferenças na exposição, enquanto os pintores paulistas continuaram a desenvolver as questões óticas especulando as tensões e vibrações visuais da superfície, o núcleo do Rio de Janeiro e em especial a atuação de Lygia Clark e Franz Weissmann, definem o caminho que iria tomar a arte concreta no Brasil através de atuações isoladas mas com as mesmas proposições gerais sendo fundamentais para sedimentar a tomada de posição que o movimento Neoconcreto significaria no panorama artístico brasileiro. Este, por sua vez, não foi uma ruptura com os postulados concretistas e sim um aprofundamento das questões nele implícitas, resultando em uma *tomada de posição em face da arte não figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista*, como descreve o próprio manifesto. Mais que isso, é uma tomada de posição ante ao direcionamento que esta arte concreta assumiu no Brasil.

A partir de uma revisão das idéias que fundamentam a arte concreta brasileira (Mondrian, Malevitch e outros) os Neoconcretistas defendiam a aproximação da obra de arte de uma noção orgânica, em que rejeitam de certa forma a supremacia da



**FIG.142:** IVAN SERPA. FAIXAS RITMADAS, 1953. Tinta industrial sobre Eucatex, 122 x 81,5 cm.

razão sobre a sensibilidade, recolocando o problema da percepção como uma ferramenta capaz de interagir com as experiências humanas, apreendendo e formulando-as como bem coloca Ferreira Gullar<sup>76</sup>, um dos participantes ativos do movimento:

*“A arte concreta, para se livrar da espontaneidade natural nega o homem, extirpou das formas a casca alusiva que as tornava fáceis de apreender. (...) Mas, desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também. (...) A arte neoconcreta reconhece a necessidade de uma reintegração dessas formas num contexto de significações. Volta a impregná-las das conotações mais imediatas que se realizaram em um nível anterior às associações explícitas”*

Participaram da I Exposição Neoconcreta em março de 1959 no Mam-Rio sete artistas, os escultores Amilcar de Castro e Franz Weissmann, a pintora Lygia Clark, a gravadora Lygia Pape e os poetas Ferreira Gullar, Theon Spanúdis e Reynaldo Jardim. Dentre esses, Lygia Clark e sua obra são algumas das razões mais significativas dessa tomada de posição que levou ao movimento Neoconcreto, e a ser uma das artistas mais significativas da arte brasileira a partir de 1950. Como aponta Gullar<sup>77</sup> as suas experiências com a superfície modulada e a linha orgânica livram sua pintura do resquício mecanicista e apresentam uma posição nova frente aos problemas da estética proposta por Max Bill - base da arte concreta brasileira até então. Desta forma, Lygia Clark é talvez um dos pontos de contato entre a pintura, a escultura e a arquitetura no contexto brasileiro, seus trabalhos realizados entre 1954 e 58 enfocam o quadro como um todo orgânico, envolvendo a moldura ao objeto, libertando o quadro de suas conotações tradicionais e rompendo com o espaço de representação. Analogamente às intenções de Mondrian e Malevitch trinta anos antes, Lygia Clark, percorre o caminho

---

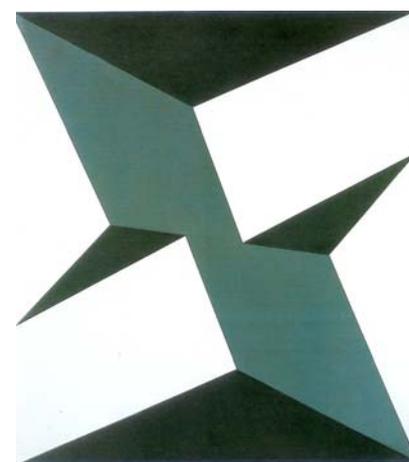
<sup>76</sup> GULLAR, Ferreira. Op. Cit. p. 17.

<sup>77</sup> GULLAR, Ferreira. *Da arte concreta a arte neoconcreta*. Artigo publicado no Jornal do Brasil em 18.07.1959. In AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950-1962. (supervisão e coordenação geral e pesquisa: Aracy Amaral) Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

que se inicia com a integração do quadro ao espaço, insere-o no mundo real, como o primeiro passo até chegar a construir no espaço mesmo como Tatlin e Rotchenko (e seus contra-relevos), o que se verifica em seus últimos trabalhos, como Bichos de 1962.

Essa intenção de estabelecer um contato entre a pintura e a arquitetura, leva Lygia Clark a fazer uma série de experiências através de maquetes de ambientes como halls, quartos e salas, onde assim como Mondrian e Rietveld adota a linha como elemento ordenador do espaço. De certa forma, essa intenção é resultante de que o quadro quando inserido no espaço teoricamente perde a sua significação e surge a necessidade de dissolvê-lo na arquitetura. Rietveld, assim como Doesburg em alguns casos, talvez tenha sido um dos únicos a ter sucesso no projeto da Casa Schroder, em um momento singular da arquitetura moderna onde esta ainda era um campo aberto à experimentação. A falta de espaço, em virtude de que a arquitetura moderna brasileira já tinha assumido uma certa autonomia em relação às artes plásticas naquele momento, talvez tenha sido um dos motivos que levaram-na a não ir adiante com estas experiências e buscar na integração entre pintura e escultura um caminho para a superação do problema da bidimensionalidade da arte e sua inserção no espaço tridimensional. Assim como Lygia Clark, Hélio Oiticica também propõe o rompimento com o quadro e constrói no espaço, mesmo interesse também manifestado nas obra de Franz Weismann, que explora o vazio na sua obra *Ponte*, de 1958.

O problema proposto por esse artistas, é ressaltado com Ferreira Gullar e a "Teoria do Não Objeto" publicada em 1960, na tentativa de elucidar e teorizar em cima do tema do rompimento com espaço tradicional e dos caminhos propostos para a solução desse problema que apresentava-se como



**FIG.146:** LYGIA CLARK.  
PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA N. 5,  
1957.  
Tinta industrial sobre madeira 80 x 70 cm.

uma questão em aberto na arte brasileira daquele momento.

*“A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação - como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores - a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido no mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra - objeto especial - uma significação e uma transcendência.*

(...)

*Não se trata da presença ou ausência material de criar sem o apoio desses elementos. A moldura e a base, respectivamente, condicionam a expressão do artista uma determinada posição em face da arte. O que importa não é a moldura ou uma escultura sem base, mas resolver quando a expressão já não conta mais com aqueles elementos.*



**FIG.148:** FRANZ WEISSMANN.  
A PONTE, 1958.  
Ferro pintado, 47 x 70 x 47 cm.

Ele, neste fragmento da teoria, explicita o centro do problema, isto é a criação sem o apoio da moldura e da base, os suportes que separam a obra de arte do mundo real, de forma a inseri-la diretamente no espaço. Estas proposições, resultado das intenções dos artistas neoconcretos levariam a arte diretamente a uma ampliação de seus campos convencionais ressaltando a idéia de uma possível penetração no campo arquitetônico (no aspecto que trata da concepção-percepção do espaço, absolutamente ligados ao processo projetual), abrindo-se para uma suposta síntese entre arquitetura, pintura, e escultura. Romero Brest em

<sup>78</sup> GULLAR, Ferreira, *Teoria do Não-Objeto* – Texto originalmente publicado no suplemento dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21-11 a 20.12.60 no Rio de Janeiro – In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

texto publicado no ano de 1948, antecipava esta questão:

*“A escultura tradicional ligava-se à expressividade do volume enquanto que a marcha da escultura moderna se endereça para a conquista do espaço. Tendo em consideração que também a pintura se move na expressividade do espaço e tendo presente as características dos dois gêneros, pode-se prever, para o futuro próximo, a supremacia da escultura sobre a pintura. A meu ver a grande arte do nosso século é a arquitetura, que, como a escultura, maneja o espaço real. De outra parte, a pintura de cavalete não satisfaz as exigências da nova estética. Tampouco a pintura mural que salvará a crise deste gênero, o que é presumível pelo movimento da arquitetura moderna que tende para o desaparecimento do muro. Não se tratará pois de um acostamento extrínseco dos diferentes gêneros mas de uma conjuntura real e efetiva entre a pintura, a escultura e a arquitetura.”<sup>79</sup>*

Estas colocações, sob certo aspecto, servem para realçar uma das características principais do movimento Neonconcreto, que é fundamental para a diferenciação da concepção concretista de arte, isto é, a idéia de ser um acontecimento aberto à experimentação, adogmático e de conteúdo investigativo desvinculado do utilitarismo, levando-o a ser uma contribuição singular no panorama artístico contemporâneo.

### **O projeto construtivo brasileiro e suas contribuições.**

Em linhas gerais e se analisados inseridos dentro de um contexto mais amplo, os movimentos Concreto e Neoconcreto são apontados como sendo talvez a única forma organizada de estratégia cultural que ao longo dos anos 50 se opuseram às correntes nacionalistas e populistas, e também como respostas de certos setores frente a questão do desenvolvimento social e cultural do país<sup>80</sup>. Caracterizam-se pelo antagonismo de serem agentes de libertação nacional da cultura europeia mas ao mesmo tempo demonstravam uma inevitável dependência dela, somado a isso, existe ainda a



<sup>79</sup> Fragmento de reportagem sobre conferência de J. Romero Brest, intitulada A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo, publicado originalmente na Folha da Manhã, em São Paulo, 1948. In: AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

<sup>80</sup> BRITO, Ronaldo. Op. Cit.

condição de estarem encaixados nos projetos reformistas ligados ao desenvolvimento cultural da América Latina, ocorrido entre 1940 e 1960.

O desenvolvimento das vanguardas construtivas no Brasil, se avaliado linearmente, poderia ser representado pela fase de implantação e dogmatismo do Concretismo e a ruptura e adaptação ao ambiente local do Neoconcretismo, onde a linguagem visual e literária são os pontos centrais desta discussão. A sua produção, também se analisada em linhas gerais, apresenta dois momentos significativos, delimitados por experiências que provém de uma mesma base do concretismo de Max Bill, mas com algumas diferenças que resultam em duas contribuições diferentes mas singulares dentro da arte brasileira.

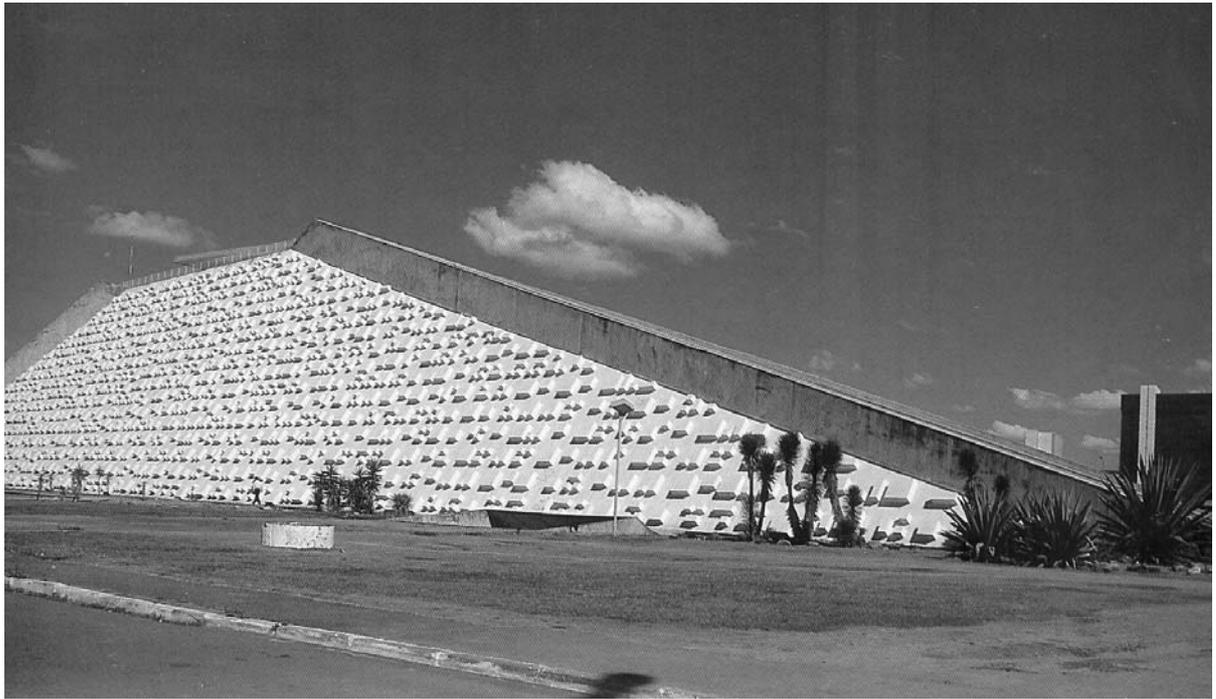
O primeiro deles, no caso dos concretistas paulistas, apresentava uma visão mecanicista conectada à produção industrial onde estes estavam ligados ao meio empresarial e tinham acesso ao setor das artes gráficas, posto que até publicavam seus manifestos e artigos na revista "Arquitetura & Decoração". Esta vinculação, por sua vez, decorria da procedência dos artistas paulistas (quase todos eram de classe média e média-baixa, sendo alguns formados em escolas profissionalizantes, em que necessitavam do fazer artístico como meio de sustento) e da formação politizada desta geração formada dentro do "clima construtivo" anterior à II Guerra em que viam a arte à serviço da sociedade e seu progresso, estando, no momento em questão, perfeitamente encaixadas na euforia desenvolvimentista que passava o país. Como aponta Aracy Amaral<sup>81</sup>, com base nesses motivos que a produção concreta Paulista apresenta-se como uma contribuição mais significativa ao desenvolvimento do "design" brasileiro e das artes gráficas do que para

---

<sup>81</sup> AMARAL, Aracy. *Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio*. In AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

uma integração entre as artes e com a arquitetura, demonstrando-se isso através do mobiliário, na produção gráfica de cartazes, no paisagismo, na criação de logotipia e também pela implantação do Departamento de Desenho Industrial na Fau-Usp.

Já o segundo momento, no caso dos Neoconcretistas do Rio de Janeiro, estes apresentam uma reincorporação da visão humanista à arte com o objetivo de revitalizar a arte concreta representada por um adogmatismo político-estético e uma autonomia do trabalho individual isolado. De fato, os artistas cariocas, justificados até pela sua condição econômica mais privilegiada dedicam-se a investigar através de experiências mais livres, (como no caso de Lygia Clark, Franz Weissmann e Amilcar de Castro) tendo como resultado o rompimento definitivo do espaço tradicional da obra de arte no Brasil, indo da pintura ao relevo, e terminando nos “não-objetos” de Ferreira Gullar. Com base nesses motivos que a contribuição neoconcreta, independente de ter tido êxito ou não nesse aspecto, assim como o Neoplasticismo e o Construtivismo, relevado o teor utópico (historicamente implícito a esse ideal), objetivam uma aproximação entre as artes entendendo a arquitetura talvez como um dos principais meios para sua realização. Essas contribuições tanto a primeira como a segunda, são evidentemente importantes para o tema em questão, posto que em ambos os casos por algumas vezes serviram de meios para conectar (ou ao menos tentar) a arte à arquitetura nos anos que se seguiram.



**FIG.150:** Teatro Nacional.  
Relevo de Athos Bulcão. Brasília, 1966.

### **2.3 Arte e arquitetura na segunda metade do Séc. XX: pontos de contato**

A década de 40, no plano arquitetônico configura-se como uma apresentação e afirmação da arquitetura moderna brasileira no âmbito internacional. A aproximação entre Brasil e Eua

decorrente da “política de boa vizinhança” implantada entre os governos dos dois países permitindo a troca de informação artística e cultural somada a divulgação dos trabalhos dos arquitetos brasileiros (principalmente Oscar Niemeyer) resultaram na publicação do livro-catálogo da arquitetura brasileira *Brazil Builds* e a exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943, assim como uma série de outros artigos e reportagens nas revistas internacionais. Como consequência dessa constante exposição brasileira internacional e dos acontecimentos artísticos do início da década de 50 (as Bienais em especial), as atenções mundiais se voltavam para o Brasil, principalmente na direção da arquitetura brasileira.

Esses acontecimentos também levaram consigo a consagração internacional de uma linha arquitetônica que desde o prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde já vinha se definindo como a corrente mais significativa no cenário brasileiro (ou talvez a única até o momento), a Escola Carioca<sup>82</sup>. A arquitetura produzida por Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Burle Marx entre outros, se tornava constante nos periódicos e livros especializados em arte e arquitetura, caracterizando o Brasil no ponto de vista internacional como uma arquitetura moderna que oferecia um enorme contribuição ao movimento contemporâneo resultado do êxito de sua adaptação aos condicionantes, à cultura local e à sua plasticidade formal<sup>83</sup>.

A exposição que teve efeito de encantamento sobre a crítica internacional também motivou Max Bill no ano de 1954 em artigo à revista *Architectural Review* do mês de outubro desse ano a ser o primeiro

---

<sup>82</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: editora da Universidade São Paulo, 1997, p. 103. O autor aponta que Mário de Andrade em 1943 foi o primeiro brasileiro a caracterizar o grupo de arquitetos em atividade no Rio de Janeiro como uma “escola” no sentido de concepção arquitetônica com adeptos seguidores. Relevando as consequências negativas de se estabelecer esse rótulo (no sentido de ser um agente limitador e genérico para um acontecimento dessa amplitude), essa definição parece ao nosso ver a mais apropriada para a identificação da matéria no caso em questão.

<sup>83</sup> Dentre as revistas significativas que publicaram matérias elogiosas sobre a arquitetura brasileira é destacam-se *Architectural Review*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *Domus*, *Casabella*, *Architectural Record*, entre outras.

a fazer ácidas críticas à arquitetura brasileira, seguido posteriormente de Bruno Zevi e Nikolaus Pevsner as quais não foram bem aceitas pelos arquitetos brasileiros, gerando uma série de “respostas à Max Bill” onde estes euforicamente contaminados com o sucesso e a valorização internacional da arquitetura brasileira deixavam de perceber a perda de originalidade das soluções que ao longo de vinte anos se repetiam, exceto por Lúcio Costa que manteve-se sempre altivamente à margem com seus artigos lúcidos e reflexivos.

Independente do teor ufanista implícito nas respostas às questões levantadas pelas duras críticas à arquitetura brasileira, o fato é que o somatório destes fatores foram um dos motivos que levaram ao início de uma autocrítica dos arquitetos brasileiros (em especial o próprio Niemeyer, então figura absoluta como símbolo da arquitetura brasileira no plano internacional) em relação à sua obra. Niemeyer em meio aos projetos dos edifícios de Brasília (o qual era por ocasião, editor chefe da revista *Módulo*), publica a partir da metade dos anos 50<sup>84</sup> uma série de artigos em que, fazendo uma autocrítica, reconhece a “banalização” de alguns princípios que consagraram a arquitetura brasileira anteriormente, a perda de simplicidade das soluções e a sua “falta de caráter social” além de referenciar-se à estrutura como “luz no fim do túnel” para os problemas suscitados. Segundo Segawa<sup>85</sup>, esse depoimento foi uma referência para a os arquitetos esquerdistas e certamente se tornou um ponto de partida para a Escola Paulista, o que parece-nos pertinente - ao menos no plano teórico, se observarmos que o

---

<sup>84</sup> Dentre os artigos encontra-se o intitulado “Depoimento” publicado edição de fevereiro de 1958 na revista *Módulo*, onde este dentre uma série de colocações sobre seu trabalho reconhece que muitas vezes incentivado pelos clientes acentua a sua tendência à originalidade excessiva em alguns projetos, reconhecendo a perda de simplicidade o sentido de lógica e a economia, marcando o início de uma nova etapa em seus projetos, encontrando na estrutura uma saída para soluções mais compactas, simples e geométricas sem a perda de originalidade e a subordinação às imposições radicais do funcionalismo.

<sup>85</sup> SEGAWA, Hugo. Op. Cit. p.144. O autor considera que essa autocrítica de Oscar Niemeyer teve relativa importância no meio arquitetônico servindo como base para uma reflexão sobre a arquitetura brasileira que teria resultado em última instância no Brutalismo Paulista. Embora o alcance limitado dessas colocações sobre o início da denominada linha paulista, o autor enfatiza também a questão do posicionamento ideológico como fator determinante para o posicionamento paulista e observa suas reflexões no projeto.

discurso da Escola Paulista era baseado na ética e na preocupação social. Mas, relevando a polêmica relativa ao limite dessas colocações, como bem coloca Sanvitto<sup>86</sup>, o desenvolvimento da Arquitetura Moderna em São Paulo, deveu-se em muito aos esforços de Rino Levi, Oswaldo Bradke e principalmente Vilanova Artigas e sua obra a partir da metade dos anos 50, onde assumindo uma estética própria a partir de volumes compactos em concreto aparente serviram como uma definição própria para a arquitetura de São Paulo, caracterizando a Escola Paulista.

Considerando essa premissa, e observando panoramicamente a obra de Vilanova Artigas, em sua fase inicial, prevalece a influência das formas orgânicas de Frank Loyd Wright, resultado da ligação com a idéia de concepção liberal da sociedade americana como expressão da democracia. A partir de 1950, Vilanova Artigas rompe com essa idéia e assume um posicionamento ideológico nacionalista explícito que passava a criticar as influências modernas internacionais (principalmente Le Corbusier) por serem “agentes do imperialismo norte-americano” e a condenar sua utilização sem nenhum filtro ou critério mais rigoroso pela arquitetura brasileira como colocado nos artigos “Le Corbusier e o imperialismo” e “Caminhos da Arquitetura Moderna” publicados respectivamente em 1951 e 1952<sup>87</sup>. Esse novo posicionamento tem como reflexo imediato a idéia do projeto como um instrumento de emancipação política e ideológica e meio para a manifestação de novas idéias e conceitos o qual ele coloca em prática propondo soluções radicais em que resultam em oposições francas e pesadas, reflexos dos conflitos existenciais da sociedade capitalista,

---

<sup>86</sup> SANVITTO, *Maria Luiza Adams. Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1994. 271p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 1994. Sanvitto, assim como Bruand e Segawa aponta a obra de Vilanova Artigas como o principal elemento de caracterização da arquitetura paulista realizada entre os anos 50 e 60 sob a denominação de Escola Paulista.

<sup>87</sup> Esses artigos foram publicados na revista Fundamentos (São Paulo) em maio de 1951 em janeiro de 1952.

adotando uma postura ética e manifestando a preocupação social (a seu ver implícita à profissão de arquiteto), sendo neste sentido a interpretação de sua passagem para o Brutalismo no plano formal e uma nova fase em sua carreira<sup>88</sup>.

### **Vilanova Artigas e as experiências na tipologia residencial paulistana**

Sintonizado com o momento político e cultural do país, esse posicionamento ideológico de Vilanova Artigas e sua reflexão na arquitetura encontra expressão inicialmente nas residências paulistas projetadas por ele. Naquele momento, ele entende a necessidade de reformulação tipológica da residência paulistana para conectá-la a uma sociedade em transformação resultante do surto desenvolvimentista em que encontrava-se o país e a crença nos ideais socialistas de sua formação esquerdista. Entende também, como sendo esse o meio para o início de uma renovação formal necessária que viria a se consolidar nos projetos de grande porte realizados na década de 60, resultando na caracterização completa da linguagem Brutalista<sup>89</sup> na arquitetura brasileira.

As experiências realizadas nas residências particulares projetadas entre 1945 e 1955, como aponta Sanvitto<sup>90</sup>, vêm de encontro com uma linguagem arquitetônica centrada essencialmente em dois partidos, o prisma retangular coberto por duas águas estilo “asa-de-borboleta” e o prisma retangular elevado sobre pilotis muitas vezes definido virtualmente, mas é somente em 1957 com o projeto da Residência Olga Baeta, que Vilanova Artigas a partir de uma preocupação com o espaço interno unificado, a expressão da estrutura e materiais e a

---

<sup>88</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea do Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 296. Nesse livro, além de limitar-se a análise no plano arquitetônico da obra de Vilanova Artigas e considerá-lo o *chef de file* do movimento paulista, o autor enfatiza as questões ideológicas e de posicionamento político como presentes em sua obra desde o início. Bruand, sem dúvida, apresenta a melhor análise sobre o Brutalismo Paulista e para tanto centra seu estudo com a devida justificativa na obra de Vilanova Artigas. Com relação a esse aspecto, o autor enfatiza a diferença entre as linhas seguidas por Le Corbusier e o movimento inglês descrito por Rayner Banham em 1954.

<sup>89</sup> Com relação à linguagem Brutalista na arquitetura brasileira consultar o texto de FUÃO, Fernando Freitas. *Brutalismo Paulista: A última trincheira do movimento moderno*. Disponível em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br). Acessado em 07.03.2004.

<sup>90</sup> SANVITTO, Maria Luiza Adams. Op. Cit. P.54.

continuidade interior-exterior que ele chega ao germe do Brutalismo que posteriormente seria transformada em modelo. Esse modelo a partir de então é colocado em experimentação, nos anos que se seguiram, tendo o prisma elevado e o grande abrigo como principais diretrizes de partido arquitetônico.

Estes pontos ficam evidentes nas colocações de Vilanova Artigas, em texto de uma entrevista publicada no ano de 1984<sup>91</sup>, onde ele reforça a idéia de experimentação e apresenta a necessidade de transformação da tipologia da casa paulistana em decorrência das transformações sócio-culturais da metade de Século refletida em sua obras:

*“Na década de 50, achei que era necessário paulistana. Tratava-se de modificar a divisão interna espacial paulistana, que necessitava se atualizar em relação às que se processavam em nosso país. Ela já não podia continuar influenciada pela vida no campo. Nessa época, por exemplo, manterem a entrada de carro como uma reminiscência de quartos de criados e o tanque de lavar nos fundos da casa. Uma casa pensadas enquanto um objeto com quatro fachadas mais ou menos iguais, ajustando-se à paisagem, como uma unidade. Assim, tanto a garagem para empregados e lavanderia estavam incluídos na unidade. E cada uma dessas casas, com suas características próprias, formaria um conjunto de unidades, resultando um bairro ou cidade mais equilibrada, onde cada um dos elementos falaria sua própria linguagem.”*



**Fig. 10.10. Casa Olga Baeta, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1956. Fachada principal.**

Em outra parte da entrevista Artigas, em uma declaração importante, aponta sua proximidade com as artes plásticas abordando sua ligação com os concretistas:

*“O início do processo de urbanização paulistana se dava, paralelamente ao trabalho de alguns artistas, meus colegas de juventude. Rebolo, Volpi, Zanine, começaram pintando os arredores da cidade de São Paulo, como quem tem uma nostalgia da vida no campo. O que refletia uma visão romântica “da casa com coqueiro ao lado”, em torno da qual se dava uma série de definições de valores. Mas as mudanças na sociedade começavam a exigir uma nova postura dos arquiteto e artistas. O caminho do Volpi, por exemplo, foi se encontrar com os concretistas. Mais tarde, eu*

<sup>91</sup> Entrevista publicada na revista *A Construção em São Paulo* n. 1910, em 17 de setembro de 1984 e republicado em Xavier, Alberto. “Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração.” São Paulo: Abea/Fva/Pini, 1987. p.186-187.

*também me encontrei com eles, não só nas minhas composições arquitetônicas como no plano de ensino”*

Essa ligação com os concretistas mencionada por Vilanova Artigas é reforçada em entrevista dele à Aracy Amaral<sup>92</sup> publicada em 1988, mas demonstra também ser bastante conflitante como bem aponta Ruth Verde Zein<sup>93</sup>. Nesta entrevista Vilanova Artigas coloca sua posição crítica frente à arte concreta, a qual ele aponta os concretistas como sendo defensores de uma “falsa bandeira”. Quando perguntado sobre a idéia do caráter utilitário da arte concreta e o interesse dos concretistas por participar de um projeto social, ele enfatiza:

*“Foram exatamente os que levaram o abstracionismo à arte a seus extremos, à negação mais total possível da história. Tanto assim que eles levaram a arte em termos de uma tecnologia total, feita pelo computador etc., onde a consciência do homem representava uma posição casual, secundária, passageira (...) Isso é uma situação extrema, com a qual nunca chegaríamos, ao contrário. E ela não tinha relação nenhuma, nunca teve, com as posições que eles dissessem claramente que eram proletárias, sociais.”*

Mais adiante, em outro trecho da mesma entrevista, ele esclarece que existiam diferenças em termos estéticos mas então o que unia-os eram as questões políticas contra o imperialismo americano, no sentido da formação de uma frente única contra as Bienais (segundo ele a “ponta de lança do imperialismo americano no setor da cultura”) e em torno de uma união nacional a partir de 1952, como bem coloca:

*“Pode parecer que nas lutas do concretismo, do Cordeiro, contra a Bienal, houvesse uma frente única conosco - e não havia. Nossas posições eram independentes, ele não tinha as posições sociais que você dizia; mas aqui já era uma frente única, política. Nessa época já estávamos colocando como coisa fundamental a libertação nacional, a luta de todas as forças políticas contra o imperialismo norte-americano etc., que constituiu o mesmo tipo de luta contra a Bienal o que eu chamava de “ponta-de-lança do imperialismo americano no setor da cultura”.*

<sup>92</sup> AMARAL, Aracy. “As posições do anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas à Aracy Amaral”. In Projeto n. 109, São Paulo, abril 1988, p. 97.

(...)

*Então, poderíamos ter diferenças de julgamento e: um podia fazer o que queria; politicamente a gente procura*



**FIG. 153:** Casa Rubem Mendonça (dos triângulos). Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1958.

Naquele momento, o posicionamento em favor da arte concreta, ideologicamente tratava-se de uma atitude contra o fenômeno da influência norte-americana simbolizada pelo design do “styling”, impulsionado pelo “marketing” propulsor do capitalismo. Tratava-se então de uma tentativa de direcionamento a um caminho consistente em conteúdo (teórico e estético) da arte brasileira que perdia seu rumo figurativo e tinha grandes possibilidades de cair na linha da supervalorização da imagem resultando em uma arte superficial.

Observando estas questões, e analisando panoramicamente a década de 50, percebemos que um dos problemas encontrados pela arte concreta paulista e do design moderno era a sua aceitação por parte de um público que vinha de uma experiência figurativa dominante. Sabia-se também que para se atingir um nível de design industrial elevado a relação é obviamente proporcional ao nível intelectual do povo que consumia de fato esses produtos (o que diga-se de passagem naquele momento o Brasil não dispunha), então a residência paulistana, a qual era projetada essencialmente para clientes de bom nível cultural e financeiro oriundos da iniciativa privada (elemento propulsor da Escola Paulista), abriu-se como uma possibilidade de novas experiências de caráter estético. Somado à isso, havia também a intenção de uma praxis-produtiva (originalmente presente no espírito Bauhausiano e em Ulm), que notoriamente tivera importância no resultado do caráter utilitário da arte concreta paulista (mobiliário, paisagismo, logotipia e etc.).



**FIG. 154:** Casa Rubem Mendonça (dos triângulos). Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1958.

<sup>93</sup> ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1994. P. 271. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2000.

Isto, em um primeiro momento poderia levar-nos a pensar que essa confluência de fatores serviria como meio de aproximação entre a arte concreta com a Escola Paulista, em especial com a obra de Vilanova Artigas, mas o que de fato ocorreu, foi que essas divergências estéticas e ideológicas - até certo ponto - mencionadas antes, parecem ter sido o motivo chave da pouca ou quase inexistente produção sob estas condições de conectividade entre arte e arquitetura.

O único ponto de contato efetivo entre a arte concreta e a arquitetura de Vilanova Artigas aconteceu na Residência Rubens Mendonça em 1958, ou a “casa dos triângulos”, onde ele incorpora um painel de concreto de Mário Gruber na fachada da casa. Essa experiência parece ter sido a mais significativa nesse campo, onde além do painel externo, os interiores da residência também apresentam elementos presentes na linguagem concreta e explicitamente uma integração formal entre espaço e estrutura. Este projeto também se torna um marco no desenvolvimento da tipologia residencial paulistana e na obra de Vilanova Artigas. Rompendo com a ortogonalidade, a estrutura passa a ser concebida não mais como simples elemento de sustentação e sim uma forma expressiva que enriquece a obra dinamizando a composição arquitetônica<sup>94</sup>.

*“Gosto imensamente desta casa. As cores começaram a me impressionar. Esses triângulos concretistas são azuis. A minha intenção era inicialmente fazer as pinturas com operários comuns. Uma pintura que não fosse pintada, mas que fosse um afresco como o Michelângelo fazia. Como essas formas são absolutamente irresponsáveis em relação à reprodução de aspectos humanos, acabou que nós tivemos poucos trabalhadores que pudessem tocar isso para frente. Assim, quem acabou executando esses afrescos, para mim, foi o Rebolo, sobre um estudo que fizemos com o Mário Gruber.*

<sup>94</sup> KAMITA, João Masao. *João Masao Kamita: Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000. p. 24.

*...O desenho abstrato que se forma tem a finalidade de romper, transformar o volume em superfície. É como fazer a casa inteira ser rompendo, com esses volumes, usando uma nova linguagem*

*Acho que a contribuição que eu pude dar para a arquitetura, foi com essa casa.*<sup>95</sup>

*Vilanova Artigas, no projeto da Residência José Fernandes, menciona a intenção de uma proposta "folk", através do dita "mondrianesca", como ele mesmo coloca:*

*"Em algumas casa procurei interpretar uma proposta "folk". Noutras apanhar o espaço e dividi-lo com intenções "mondrianescas" como os racionalistas fazem, sem botar paredes, mas organizando de tal forma que a visão construtivista dos volumes apareça na obra. Ou então que ela entre na forma para destruir o volume e transformar o volume em espaço."*

A experiência neste sentido avança até chegar a uma fachada completamente "mondriânica" do edifício projetado para a Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem, em 1959. Essas experiências, que nos remetem a uma linguagem mondriânica, representam a perseverança de Artigas num dado momento de sua obra em conectar a arte à arquitetura e também o resultado do reflexo das divergências formais com os concretistas, ocasionando uma busca da informação artística em uma das bases deste movimento (o Neoplasticismo).

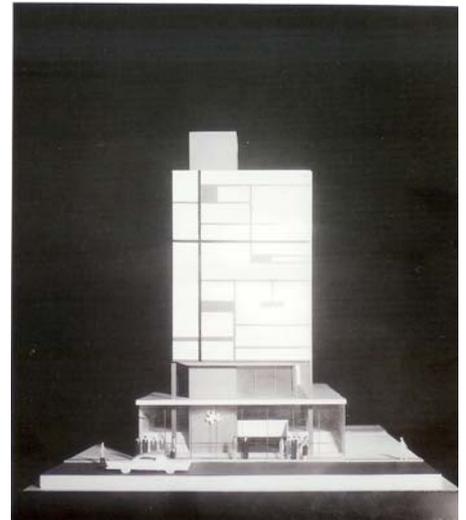
Em um outro momento, já no final da década de 60, Vilanova Artigas, também fala de influências Pop presentes na residência Elza Berquó, projetada no ano de 1967:

*"Estou preso a algumas residências como a de Olga Baeta, dou muito valor à FAU e às escolas industriais. Tenho um carinho especial pelas obras que projetei para trabalhadores. Há ainda algumas residências onde fiz experiências de vanguarda, como casa de Elza Berquó, em 67, com influências pop. Isso reflete a minha preocupação em colocar nas casas que projetei o pensamento artístico da época."*

Neste projeto, Artigas organiza a composição a partir do jardim interno poligonal e utiliza troncos de



**FIG.156.** Casa José Ferreira Fernandes. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1957.



**FIG.157:** Projeto para a Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem, fachada "mondriânica". Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1959.



árvores para apoiar a laje da cobertura, utilizando-se assim dos elementos insólitos presentes na Arte Pop como componentes estruturais isolados dentro de um jogo de planos e desenhos geométricos em concreto armado.

Em depoimento sobre o projeto, Vilanova Artigas evidencia a o espírito crítico em relação às condições políticas e sociais do país reforçando a sua intenção de expressar em suas obras seu posicionamento ideológico:

“É meu projeto de residência meio “pop”, meio irônico e eu gosto muito de vê-la sobre qualquer forma. São pedaços de troncos de árvore que apoiam toda a estrutura de concreto da cobertura.

(...)

Me fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica Arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento.

(...)

Quando estava construindo essa casa, o mestre de obras, um homem inteligente e rude, disse: - “Doutor, essa casa que o senhor está construindo parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia” Ele sentiu na organização, meio desorganizada, que não era a casa elitista. Era igualzinha a uma desordem com a qual é possível construir a casa popular.”<sup>96</sup>

Como constatado em suas próprias palavras, este projeto é com certeza o exemplo que ilustra mais explicitamente (e até ironicamente) as intenções de Artigas a respeito da tipologia residência paulistana. No caso em questão, a utilização dos “elementos Pop” funcionam como indícios da presença de uma linguagem popular no sentido de eliminar o caráter elitista desta residência, assim como em toda a tipologia residencial de sua obra (exceto pela fase “Wrightiana”). Aqui, Vilanova Artigas leva para o plano formal através de uma



nova  
o,



**FIG. 160:** Casa Elza Berquó. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1967. Interiores.

<sup>96</sup> FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 76.

linguagem acessível que pode ser compreendida até pelo pedreiro, o mesmo espírito crítico expressado pela sua posição perante ao programa e sua espacialização nas residências projetadas anteriormente, isto é, a idéia de encurtar as diferenças sociais através da arquitetura que ele vinha manifestando através do agrupamento em um único volume todos os compartimentos da casa (sala, quarto de empregada, cozinha, etc.), reformulando as suas importâncias hierárquicas presentes na casa tradicional paulistana.

A relevância da obra de Vilanova Artigas para o tema em questão é muito significativa. Através da exploração de um partido tipológico residencial bem sucedido desde cedo, ele pôde investigar através de experiências de naturezas estéticas distintas os pontos de contato entre a pintura e a arquitetura, visualizando assim os limites de sua aplicação ao nível doméstico

### Outras experiências estéticas no Brutalismo Paulista

Embora tenham sido da autoria de Vilanova Artigas as experiências com a tipologia residencial paulistana que efetivamente tentaram estabelecer algum tipo de diálogo entre o pensamento artístico da época e a arquitetura<sup>97</sup>, as atuações de Joaquim Guedes e Paulo Mendes da Rocha, que embora não se tenha nenhuma evidência de haver por parte deles uma intenção de conectar a arte à arquitetura, merecem uma análise mais cuidadosa ao menos pela profundidade estética de alguns de seus projetos.

Dentre eles, o projeto da casa Cunha Lima de Joaquim Guedes projetada em 1958, talvez seja uma das experiências estéticas mais interessantes na linha Brutalista. Baseando-se na matriz tipológica do

**FIG.161:** Casa Elza Berquó. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1967. Detalhe "pilar".

**FIG.166:** Joaquim Guedes. Casa Cunha Lima, São Paulo, 1958.

<sup>96</sup> Id. Ibid. p. 138.

<sup>97</sup> Adjacente às residências mencionadas anteriormente, houveram outros pontos de contato entre a arte e à arquitetura na obra de Vilanova Artigas. No Colégio de Guarulhos, projetado em 1961, ele incorpora um painel de Mário Gruber, e também na Escola de Itanhaém com a incorporação de um painel de Brennard, pago por ele mesmo. Em ambos os casos, essas

prisma elevado sob pilotis e a orientação frente-fundos, este projeto cuja expressividade plástica o levou a premiação na VIII Bienal de São Paulo, não separa a intenção funcional da intenção plástica. Guedes neste projeto apresenta a leveza tradicional da arquitetura brasileira através dos finos pontos de apoio dos quatro pilares que suspendem o bloco principal claramente associadas à um jogo de planos que lembram nitidamente o neoplasticismo holandês (em especial a casa Schroder). O interesse desta composição dentro da homogeneidade da produção arquitetônica Brutalista está justamente na singularidade estética de sua linguagem construtivista que foi associada às características essenciais do movimento iniciado com Artigas. Torna-se assim um dos exemplos que buscam nitidamente uma conexão estética entre a arte (no caso a influência neoplástica) e a arquitetura, utilizando-se da estrutura como viés principal e reforçando o caráter experimental da tipologia residencial paulistana Brutalista da década de 50.

A obra de Paulo Mendes da Rocha também se constitui em um dos momentos singulares da arquitetura Brutalista Paulista. Analogamente ao caso de Artigas a tipologia residencial também é alvo de investigações. No caso dele, a expressividade plástica do concreto molda-se em algumas de suas obras com as propriedades escultóricas quase tão expressivas como as que Niemeyer propõe nos edifícios de Brasília. Como aponta Ruth Verde Zein<sup>98</sup>, as obras compreendidas entre os anos de 1961 e 1964 são as que evidenciam uma *franca exploração das possibilidades estruturais e plásticas do concreto armado*.

De fato, Paulo Mendes da Rocha desenvolve nesta etapa especulações no sentido de dar a sua



**FIG.165:** Paulo Mendes da Rocha. Casa Gaetano Milani. São Paulo, 1962.

contribuições são análogas à maioria das experiências que Niemeyer e Portinari realizaram na década de 40 e não trazem nenhuma contribuição nova ao tema em questão.

<sup>98</sup> ZEIN, Ruth Verde. Op. Cit. p.194.

obra uma elaboração maior no trabalho compositivo de fachadas. É justamente neste trabalho compositivo através de gárgulas, canhões de luz, recortes nos muros que a obra de Paulo Mendes da Rocha assume maior expressividade plástica adquirindo um “senso artístico” maior, resultado da criatividade plástica do arquiteto, assim como Joaquim Guedes na Casa Cunha Lima. No caso em questão a obra dele assume certa autonomia plástica que praticamente define um sentido escultural característico, tendo o concreto como material predominante, como no caso da residência que construiu para si no bairro Butantã em São Paulo no ano de 1964.

Em linhas gerais, analisando sob a ótica do tema em questão, essa “autonomia estética” do Brutalismo Paulista talvez tenha sido um dos motivos inibidores da participação mais efetiva das artes plásticas nas obras deste movimento. Essa autonomia justifica-se tanto em Vilanova Artigas como em Paulo Mendes da Rocha nas propriedades compositivas da obra Brutalista que baseava sua concepção estética principalmente na solução estrutural, e na caracterização franca dos materiais em seu acabamento original, não permitindo “complementações” ao trabalho do arquiteto, mas mesmo assim resultando em projetos de relevante “valor escultórico”. Essa situação se apresenta bastante diferenciada da que ocorrera na arquitetura carioca das décadas de 30 e 40 (em especial as obras de Niemeyer antes da autocrítica) onde a arquitetura moderna ainda permanecia com grande parte de suas características originais, abrindo um espaço maior à uma arte aplicada, ou colada, como no caso típico do Ministério da Educação e Saúde.

### A atuação isolada de Rino Levi e participação das artes p

É conhecida a relevância da obra de Rino Levi para o desenvolvimento da arquitetura paulista e brasileira, mas sua contribuição vai mais além desses



**FIG.166:** Paulo Mendes da Rocha. Casa do arquiteto. São Paulo, 1964.

**FIG.170:** Paulo Mendes da Rocha. Casa do arquiteto. São Paulo, 1964.



pontos. Propiciando uma abertura às artes plásticas tão significativa quanto a que Niemeyer fizera, Rino Levi deixou uma contribuição singular para a relação entre arte e arquitetura no Século XX, tanto no plano teórico quanto prático. Dando depoimentos sobre o tema e trabalhando muitas vezes em parceria com Burle Marx e Roberto Cerqueira César, Rino Levi fez da pintura mural e do paisagismo elementos freqüentes em suas obras e desta forma conseguiu muitas vezes conectar a arte à arquitetura.

Os primeiros indícios de uma preocupação maior com a participação das artes plásticas na arquitetura, encontram-se na carta enviada de Roma ao jornal O Estado de São Paulo em 1925, intitulada *A arquitetura e a estética das cidades* - a qual se tornou uma das primeiras manifestações em favor de uma arquitetura moderna brasileira<sup>99</sup>. Nela, Rino Levi estabeleceu um paralelo entre as atitudes propostas pelos italianos de modernizar sem estabelecer rupturas com a tradição clássica e o que deveria acontecer com a arquitetura brasileira, ou seja, uma compatibilização da universalidade inerente à arquitetura moderna às especificidades brasileiras. Este artigo já demonstra, mesmo que singelamente, um certo posicionamento em relação às artes plásticas, pois nele, Rino Levi não trata apenas de arquitetura, mas sim da “estética das cidades” em uma referência clara à participação das artes no cotidiano urbano. Isto nos mostra que existiu desde cedo uma preocupação dele com o espaço urbano como um todo, como mostram estes fragmentos do texto:

*“Toda obra de arte deve ser ambientada, isto é, deve ser vista sob uma determinada luz, sob uma determinada visual e deve estar em harmonia com os objetos que a contornam. Um monumento concebido para uma pequena praça e com*



**FIG.168:** Rino Levi.  
Teatro Cultura Artística. São Paulo,  
SP, 1942-43.

<sup>99</sup> Yves Bruand em *Arquitetura Contemporânea no Brasil* e Hugo Segawa em *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, comentam a carta de Rino Levi que foi publicada no Jornal Folha de São Paulo em 15 de Outubro de 1925, abordando em síntese os princípios postulados por Marcelo Piacentini, então professor e figura que gozava de singular prestígio em toda a Itália, isto, no intuito de alertar os compatriotas brasileiros do proveito que poderiam tirar de tais princípios.

*uma orientação pré-fixada perde muito de seu efeito se não é colocado no ponto de vista no qual via o artista com seu pensamento quando o projetava.”*

*“A estética das cidades é um novo estudo necessário ao arquiteto e a ele está estritamente conexo o estudo da viação e todos os demais problemas urbanos”*

*“Uma rua que nasce deve ser estudada no plano regulador da cidade e deve ser planejada de modo que corresponda a todas as necessidades técnicas e estéticas sem, ao mesmo tempo, prejudicar as belezas que eventualmente existam nas suas vizinhanças.”*

*“Por exemplo se é possível dar a uma rua, como fundo, um monumento, uma cúpula ou simplesmente um jardim, porque não fazê-lo se a estética da rua ganharia com este visual e se o monumento, a cúpula ou o jardim terão a ganhar no seu efeito?”*

*Após seu retorno ao Brasil e o início de sua atuação profissional, desde cedo a participação das artes plásticas esteve presente na obra de Rino Levi, e Abílio Guerra<sup>100</sup>, nesse sentido, aponta para uma evolução em direção ao tema da síntese das artes, identificando dois momentos significativos. Num primeiro momento, ele coloca que a decoração articula os espaços internos com variadas peças de mobiliário e obras de arte entre eles baixos-relevos, esculturas e tapeçarias, destacando nesta fase a participação de John Graz no interior da Casa de Delfina Ferrabino em São Paulo. O segundo momento, que mais interessa ao tema deste trabalho, inicia a partir dos anos 40 onde a incorporação de painéis se mostra presente através da colaboração de outros artistas e a elaboração de painéis em seu próprio escritório.*

Partindo dessa premissa, as obras do antigo Ministério da Educação e Saúde e a capela de São Francisco de Assis no complexo arquitetônico da Pampulha serviram como referências e foram significativas para despertar o interesse de Rino Levi para a pintura mural. Abílio Guerra<sup>101</sup> nos leva a crer que subsequente a esse despertar são as obras do edifício Prudência em 1948 - onde Burle Marx participa ativamente com o projeto dos jardins e de alguns painéis - e no Teatro Cultura Artística com a participação de Di Cavalcanti - em um grande mural na parede cega que se debruça sobre a avenida, inserindo o mural em *“uma intenção de produzir uma presença urbana monumental para uma obra de arte moderna”* como bem coloca.

<sup>100</sup> GUERRA, Abílio; ANELLI, Renato; KON, Nelson. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p. 135.

<sup>101</sup> Id. Ibid.

Beneficiado por um entendimento bastante avançado da questão se comparado aos demais arquitetos brasileiros<sup>102</sup>, seu posicionamento em relação ao tema da síntese das artes foi determinante para que pudesse produzir através da incorporação de painéis em suas obras exemplos marcantes que contribuíram significativamente para o tema. Rino Levi em texto sobre a síntese das artes publicado no ano de 1954<sup>103</sup> reconhece a independência das artes plásticas, mas entende que quando incorporadas à arquitetura se tornam “matéria arquitetônica”.

*“O afresco ou o baixo-relevo, plasticamente, na parede tornam-se “matéria” arquitetônica, tal qual a pedra, o concreto ou a madeira.*

...

*“Pintura e escultura podem ter vida independente. No entanto quando aplicadas na arquitetura se tornam detalhes de um todo.”*

Rino Levi seguiu fielmente esse princípio, aplicando-o com propriedade na sua obra. O caráter singular de sua contribuição, em relação aos outros arquitetos que abriram espaço às artes plásticas, vai no sentido de que seu entendimento da questão permitiu abrir possibilidade tanto à colaboração dos artistas quanto à produção própria dos painéis em seu escritório, utilizando um ou outro conforme a situação criada, tendo êxito nas duas maneiras de incorporar a elementos artísticos à arquitetura. No primeiro aspecto, teve importância a estreita relação com Roberto Burle Marx, tanto em projetos paisagísticos como no desenho de painéis, e essa parceria teve na residência Olivo Gomes em São José dos Campos, projetada no ano de 1950 seu ponto de maior força e também dentro da obra de Rino Levi o exemplo que melhor demonstra sua compreensão da síntese das artes.



**FIG.170:** Rino Levi. Residência Olivo Gomes. São José dos Campos. 1949-51.



**FIG.171:** Painel Principal Roberto Burle Marx - Residência Olivo Gomes, São José dos Campos, 1950-51.

<sup>102</sup> Abílio GUERRA também afirma que as discussões ao redor do tema que foram abordadas através do manifesto assinado por Le Corbusier em 1952, denominado *Canteiro da Síntese das Artes Maiores* e as considerações de Walter Gropius no VIII Congresso Panamericano de Arquitetura, no mesmo ano na Cidade do México, e que tendo prévio conhecimento destas questões que iam em sentidos contrários, Rino Levi adotou uma posição própria conciliadora já entendendo que “*não havia*

No projeto em questão, a liberdade de projetar uma casa no campo, sem as limitações impostas pelos condicionantes urbanos da cidade, Rino Levi e Roberto Cerqueira César, conseguem estabelecer uma perfeita simbiose entre casa e natureza, numa obra amplamente aberta e voltada para a paisagem. O projeto arquitetônico faz ressurgir o vocabulário moderno com plenitude mas sem se submeter à ele. Burle Marx contribui com o projeto paisagístico e as composições murais que fazem a perfeita transição entre contexto natural e ambiente construído. O painel principal em cerâmica, unindo os dois blocos sobre pilotis, apresenta-se como elemento de destaque no projeto servindo para demonstrar que também o tratamento dado às artes plásticas não limita-se somente a “matéria arquitetônica” na obra de Rino Levi. Burle Marx projeta também outro painel na parte posterior, o qual complementa o projeto paisagístico como pano de fundo ao jardim com formas abstrato-geométricas predominando a cor azul.

Sem dúvida, a casa Olivo Gomes se constitui em um dos exemplos que mais se aproximam de uma síntese das artes na arquitetura brasileira. Aqui Rino Levi e seus colaboradores conseguiram unir de forma bastante exitosa as características dominantes na arquitetura moderna brasileira com um projeto paisagístico perfeitamente integrado à arquitetura e à elementos artísticos (pinturas murais) que se inserem perfeitamente ao conjunto. No caso em questão, Rino Levi consegue sintetizar a “visão coletiva” do trabalho em equipe que Gropius mencionara às “condições arquitetônicas” de Le Corbusier<sup>104</sup> que ele procurava colocar em prática. Abrindo ao artista uma participação mais ativa na construção do espaço,

---

*uma compreensão clara do assunto, considerando que o ambiente cultural não estava suficientemente preparado para uma solução integral do problema”.*

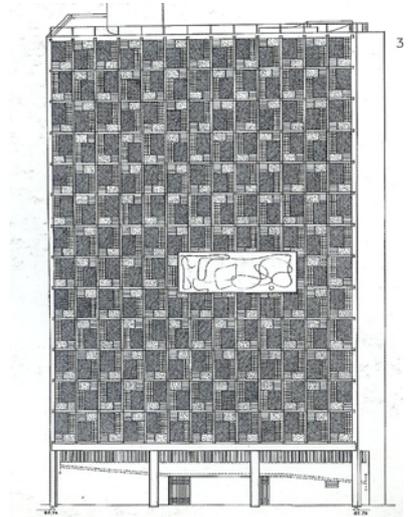
<sup>103</sup> LEVI, Rino. *Síntese das artes plásticas*. In: Acrópole n. 192 setembro de 1954. p.567.

<sup>104</sup> O posicionamento de Walter Gropius em relação ao tema da síntese das artes no VIII Congresso Panamericano de Arquitetura e o texto Canteiro da Síntese das Artes Maiores de Le Corbusier exerceram forte influencia na posição que Rino Levi adotou sobre o tema em questão, como citado anteriormente.

permitiu a arte e a arquitetura estabelecerem um ponto de contato mantendo seus valores estéticos e, desta forma, fazendo-as assumir uma relação de interdependência na composição formando um todo harmonioso e indissociável que a idéia de síntese pressupõe.

Como bem destaca Abílio Guerra<sup>105</sup>, a obra de Rino Levi nos anos 50 tem nos *Brisas Soleil* elementos compositivos de uma membrana que está baseada na concepção moderna de plano concebido como elemento mediador entre dois espaços, não apenas como parede de fechamento.

Ao desenvolver esse elemento ao longo desse período de sua obra Rino Levi em seu escritório, aponta na direção de um controle geométrico abstrato que muito tem a ver com a arte concreta paulista explorando a construção seriada e a repetição, resultando em planos que além de elementos de proteção solar e controle da luminosidade inserem-se no contexto urbano como grandes painéis. Rino Levi desta forma ao intensificar as experimentações nesse sentido, reforça a idéia já mencionada no *texto A arquitetura e a estética das cidades* de 1925, onde os painéis-membrana se apresentam ao contexto urbano quase sempre como “elementos artísticos” envolvendo partes do prédio ou ele na sua totalidade. Os exemplos que melhor demonstram estas experiências em sua obra, são o edifício-garagem América, projetado em São Paulo no ano de 1952, o Edifício Concórdia projetado no ano de 1956, também em São Paulo, o edifício do Banco Sul Americano do Brasil S/A na Av. Paulista, em São Paulo no ano de 1960, e o edifício Plavinil-Elclor, projetado em São Paulo no ano de 1961, o qual consiste no melhor exemplo desta experiência estética. Neste projeto, ao estabelecer o controle geométrico através de um módulo retangular de cerâmica utilizado em série forma uma grelha ortogonal que se assemelha à



**FIG.173:** Rino Levi.  
Fachada não executada parcialmente  
do Edifício Garagem América.  
São Paulo, 1952-58.



**FIG.174:** Rino Levi.  
Edifício Concórdia. São Paulo, 1955-  
57.



**FIG.175:** Rino Levi.  
Edifício Concórdia. São Paulo, 1955-  
57.

solução utilizada por Lúcio Costa no Parque Guinle, resultando em um desenho geométrico nitidamente “concreto”. Os jardins, projetados por Burle Marx construídos com painéis verticais de concreto agregam valor complementando a composição.

Além do valor singular da arquitetura de Rino Levi para o desenvolvimento da arquitetura paulista e brasileira, a relevância de sua obra para a síntese das artes na arquitetura brasileira também é sem precedentes, e diversos são os fatores que convergiram para tal. Inicialmente, destaca-se a influência da formação acadêmica de Rino Levi como fator significativo para que ele incorporasse desde cedo os fundamentos plásticos da integração entre mobiliário, decoração interna e arquitetura, tendo sua origem nas disciplinas de *Scenografia* e *Decorazione Interna* da escola de Roma. Tão importante quanto isso, está a questão do trabalho em equipe como pressuposto básico, assim como o entendimento da questão da síntese das artes como um conceito aberto e ainda em formação, pois como ele mesmo argumentava “o ambiente ainda não estava preparado para uma solução integral do problema”. Esse posicionamento, de certa forma, permitiu a Rino Levi, ingressar no campo da experimentação de uma forma controlada e consciente, tendo já em 1942 no Teatro Cultura Artística a primeira grande experiência, que mesmo sem atender satisfatoriamente a questão<sup>106</sup>, demonstra os indícios do tratamento do problema da síntese das artes na escala urbana que anos mais tarde culminaria na geometria abstrata formando a linguagem concreta dos planos de brises que marcaram a sua obra nos anos 50, sendo esta última, devido ao seu teor inovador, a sua maior contribuição para o tema em questão.

<sup>105</sup> GUERRA, Abílio. Op. Cit. p. 143.

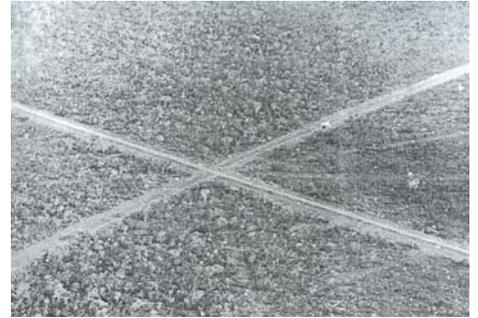
<sup>106</sup> DAMAZ, Paul F. *Art in latinamerican architecture*, New York: Reinhold Publishing Corporation p. 156. No livro é feita uma crítica a este projeto, apontando que devido à falta de um estudo maior em relação à locação do prédio e aos problemas de perspectiva e posicionamento do observador em relação ao painel projetado por Di Cavalcanti o problema da integração das artes na arquitetura não é bem resolvido.

## Brasília, cidade síntese das artes ?

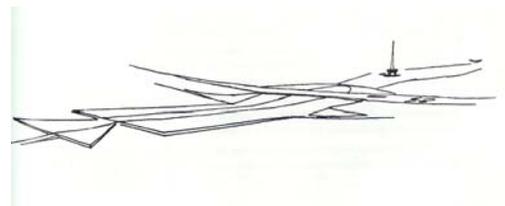
*“Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cortando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.”<sup>107</sup>*

A simplicidade da frase de Lúcio Costa no memorial do Plano-Piloto, descrevendo o momento-gênese de Brasília representa o ponto de partida para uma cidade que se tornou um símbolo da síntese das artes. Brasília, junto com Chandigarth constitui-se em um dos principais ícones do urbanismo moderno no Século XX, e é o resultado de uma situação arquitetônica-urbanística provinda de uma proposta urbana e ideológica moderna baseada na Carta de Atenas que a anos amadurecia entre os arquitetos brasileiros. Proporcionou, a partir desta situação o mais intenso encontro entre a arte e a arquitetura no panorama brasileiro, as quais se desenvolveram ao longo de meio século paralelamente, encontrando-se em alguns pontos de contato isolados, sendo esta, de fato, sua apoteose tanto no sentido do urbanismo moderno como define Bruand<sup>108</sup>, quanto na idéia de síntese das artes.

O Congresso internacional de Críticos de Arte realizado em Brasília no ano de 1959 sob o tema *A cidade nova - Síntese das Artes* consiste em um importante registro da discussão em torno do problema que Brasília colocou. Organizado pelo AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte, e coordenado por Mário Pedrosa, contou com a presença de críticos de arte, artistas e arquitetos de



**FIG.179:** Imagem do cruzamento entre os eixos principais do Plano piloto.



**FIG.180:** Croqui de Lúcio Costa do eixo monumental.

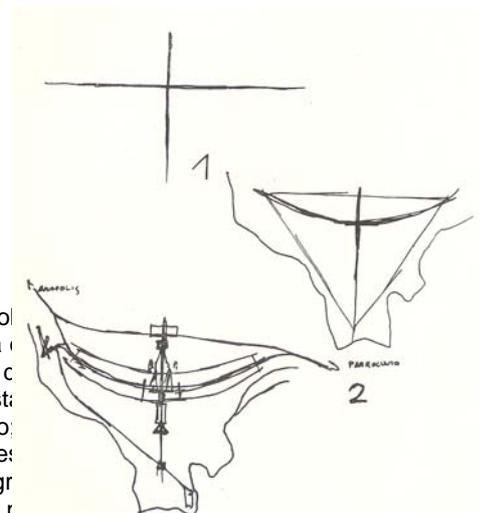
<sup>107</sup> COSTA, Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Publicado em diversas revistas de todo o mundo, o qual pode ser encontrado também em Módulo. n.8 julho de 1957.

<sup>108</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 1998. Neste livro o autor define a epopéia da criação e materialização de Brasília como a apoteose do urbanismo brasileiro, e coloca que sua realização decorre não somente da vontade dos quatro grandes (Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro – presidente da Novacap – Lúcio Costa), mas do amadurecimento de uma idéia que persistia nos governantes brasileiros há séculos desde a independência, isto é transferir a capital federal para o centro do país.

todo o mundo<sup>109</sup>. Nele, mesmo antes de estar totalmente construída, pela primeira vez se falou na grande oportunidade que a nova capital proporcionaria a uma integração entre as artes e se discutiu abertamente questões relativas aos problemas interrelacionados com as artes na cidade. Mesmo sendo a chamada geral do congresso *A cidade Nova - Síntese das Artes*, pouco se discutiu de fato sobre tema e sua aplicação direta em Brasília, posto que as conferências dos congressistas demonstraram na sua maioria caráter genérico e houvera certa relutância em dar-se teor aos debates.

Embora se tenha atingido um dos objetivos principais, isto é, de chamar a atenção do mundo para o “fato” Brasília, lamenta-se que se tenha perdido uma oportunidade singular de discutir “in-loco” o tema da síntese das artes em um canteiro efetivo de síntese (parafrazeando Le Corbusier<sup>110</sup>), o qual não fora analisado na profundidade devida. Mas, como aponta Mário Pedrosa<sup>111</sup> o objetivo do congresso transcendia essa questão e visava discutir não somente a síntese das artes, mas a afinidade das artes, a união entre as artes, a polaridade do espírito criador na arte e tendo sempre como motivo a cidade nova. Não se tratava em momento algum, de apresentar Brasília como realização da síntese das artes.

A importância deste Congresso está em ser primeiro registro de uma tentativa de se organizar sistematicamente opiniões de artistas, arquitetos e críticos de arte de todo o mundo, tendo iniciado



<sup>109</sup> O Congresso Internacional de Críticos de Arte foi composto de oito sessões, sob a direção de Burle Marx, com o tema da síntese das artes, abrangendo a técnica e expressividade; da arquitetura; das artes plásticas; das artes industriais; da arte e da cidade moderna. Participaram do Congresso, artistas, críticos de arte, e arquitetos e destacam-se a participação de Mário Pedrosa como organizador e os conferencistas: Saarinen; Alvar Alto; R. Neutra; F. Le Lyonnais; Jean Prouvé; J. Pizzetti; J. Cardoso; Delevoy; André Bloc; Raymond Lopez; Meyer Schapiro; Georg Schmidt; Gillo Dorfles; Tomáz Maldonado; W. Sandberg; A. Sartoris; H. Read; Uma síntese do Congresso foi publicada na Revista Habitat, n. 57 nov/dez de 1959 p. 2 à 20, e n. 58 jan/fev 1960 p. 2 à 10.

<sup>110</sup> Le Corbusier em congresso internacional já havia manifestado a idéia de se abrir canteiros de síntese como formas de interação entre artistas e arquitetos em exposições permanentes ou itinerantes.

<sup>111</sup> PEDROSA, Mário. *A cidade nova, síntese das artes*. In : Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 360.

mesmo que tardiamente oficialmente as discussões ao redor deste tema.

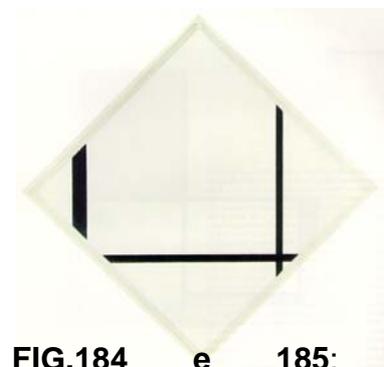
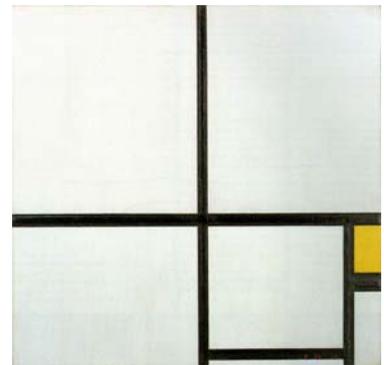
### O caráter abstrato do Plano Piloto

Sob a ótica do tema em questão, Brasília deve ser analisada em duas esferas distintas: a primeira, na escala urbana do Plano-Piloto; e a segunda, na esfera local dos prédios e de suas relações com as artes plásticas. No primeiro aspecto, a frase de Lúcio Costa é com certeza a chave para a sua compreensão, porque nos remete a uma questão fundamental sobre a relação entre arte e arquitetura brasileira no Século XX: será Brasília o vértice do projeto construtivo brasileiro ?

A cidade concebida a partir do simples cruzamento de linhas ortogonais (seja por coincidência ou não) nas quais se baseia todo universo construtivo da arte dita abstrata (muito bem ilustrado por Mondrian e o Neoplasticismo), foi pensada como uma obra de arte total, imaginada desde o princípio como um todo acabado e perfeito por seu autor. Obviamente o caráter plástico-monumental de Brasília foi favorecido também por ser uma cidade destinada a abrigar a Capital Federal, com todos os seus significados políticos e ideológicos de uma nação em desenvolvimento, e Lúcio Costa evidência esta questão colocando-se na posição do artista principal, encumbido de elaborar de fato uma obra de arte única em que se refletisse todos esses aspectos e fosse compreensível a todos cidadãos, do leigo candango ao mais erudito crítico de arte.

A elaboração daquilo que inicialmente parecia ser impossível de ser realizado, começa a ter sua solução construída no próprio enunciado do problema, isto é, o edital do concurso. As condições propostas por seus idealizadores, onde as delimitações populacionais (a cidade foi concebida, como determinava o concurso, para uma população final de 500.000 habitantes) e o prazo para sua

**FIG.183:** Brasília. Risco preliminar de Lúcio Costa.



**FIG.184 e 185:** PIET MONDRIAN.  
Composição em caminho amarelo 1930 e composição

materialização, geradas pela proposta de Kubitschek de realizá-la em 5 anos, foram fatores determinantes para que se pudesse conceber uma cidade singular no urbanismo contemporâneo, ou seja, um produto quase que fechado. Somado à isso, em decorrência também de não haver um estudo geográfico e sociológico prévio, deixou-se de lado muitas preocupações que seriam necessárias para a concepção de um planejamento urbano mais complexo e aberto (o que diga-se de passagem, gerou inúmeras manifestações críticas sobre o concurso), priorizando a liberdade criativa das propostas dentre as quais a de Lúcio Costa, vencedor do concurso.

Como aponta Maria da Silveira Lobo em *Ensaio para uma história da arte construtiva no Brasil como história de Brasília*<sup>112</sup>, no caráter de modelo artístico propriamente dito, Lúcio Costa busca no desenho do Plano Piloto o ideal de dualidade formal, do equilíbrio e da equivalência de opostos, também perseguidos pelas estéticas neoplástica e purista. A comparação feita por ela neste mesmo artigo chama a atenção porque também leva diretamente a um ponto importante: o desenho da malha urbana é muito semelhante à arte construtiva (principalmente a pintura), onde caráter abstrato do Plano está diretamente relacionado com os retângulos cheios e vazios que inundam a arte construtiva, e é neste ponto (na concepção das superquadras) que Lúcio Costa consegue a passagem da pintura arquitetônica para a arquitetura e o urbanismo construtivista. (como nas tentativas da vanguarda russa encabeçada por Lissitsky e Malevitch)

Essa análise comparativa feita pela autora do artigo, com certeza é um dos pontos mais significativos do plano urbanístico de Brasília, mas as semelhanças, não esgotam-se apenas no plano gráfico do desenho, da exploração da construção seriada e da

<sup>112</sup> LOBO, Maria da Silveira. *Ensaio para uma história da arte construtiva*. Espaço & debates : revista de estudos regionais e urbanos Vol. 23, n.43/44



forma geométrica natural à arte concreta brasileira (que também se fundamenta nas vanguardas construtivas), Brasília também trata a questão da percepção humana diretamente. Assim como os concretistas usam as teorias da percepção da forma (Gestalt) para fundamentar sua arte, Lúcio Costa utiliza a escala e sua relação com o usuário como sendo este o fator absolutamente determinante de toda a concepção urbanística do Plano Piloto. Quando Matheus Gorovitz<sup>113</sup>, aponta a questão da escala como chave para o urbanismo de Brasília, ele atinge o cerne da questão: Lúcio Costa trabalha a percepção humana através das três escalas adotadas nos diferentes momentos do projeto, “inserindo e retirando” o homem da “obra de arte”, por assim dizer.

*“Brasília foi concebida precisamente para o homem e isto em função de três escalas diferentes, porque a chamada escala humana é coisa relativa”<sup>114</sup>*

(...)

*Na primeira parte, a intenção arquitetônica é de severa dignidade, prevalecendo, em consequência, o caráter monumental; a segunda, depois do enquadramento arborizado, terá feição recolhida e íntima, conquanto mantenha, por suas proporções e tratamento arquitetônico, a compostura urbana que se impõe; na terceira, o espaço foi delimitadamente concentrado e a atmosfera será gregária e acolhedora.”<sup>115</sup>*

A escala monumental é sem dúvida a espinha dorsal do projeto, onde a grandiosidade do eixo é reforçada por um sentido plástico que deveria ser latente (e Lúcio Costa sabia que Niemeyer cumpriria seu papel nos projetos dos prédios públicos), reforçando o sentido de contemplação. É neste momento que ele retira “a figura humana do quadro” na intenção de dar-lhe a dimensão coletiva enquanto as escalas gregária e residencial servem para enquadrar novamente a percepção humana ao

<sup>113</sup> GOROVITZ, Matheus, em *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo, Projeto, 1985, aponta que o urbanismo de Brasília e tem como elemento-chave para a definição do partido urbanístico a questão da escala analisando as três escalas adotadas por Lúcio Costa: monumental, a gregária e a cotidiana. Gorovitz também menciona conforme comentário de Lúcio Costa posterior à concepção de Brasília, da existência de uma nova escala, a bucólica.

<sup>114</sup> COSTA, Lúcio. “*Monumentalidade e gente*”. In *Sobre arquitetura*, Porto Alegre, Publicação do Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p.343.

<sup>115</sup> COSTA, Lúcio. Op. Cit. p. 306.

alcance cotidiano da rua e suas relações com o âmbito da cidade convencional. É justamente nesta dualidade que reside a relevância do Plano Piloto para o tema em questão, pois enquanto os concretistas retiravam toda e qualquer indício do homem da obra de arte e os neoconcretistas reinseriam-no, (como disse Ferreira Gullar<sup>116</sup>) Lúcio Costa consegue em um mesmo projeto conciliar as duas situações, onde a alternância destes momentos no Plano Piloto demonstra em Brasília (mesmo que não literalmente explícito) um exercício de apreensão gestáltica do espaço sintetizando dois posicionamentos distintos em relação à interação humana com obra de arte característicos do projeto construtivo brasileiro que iniciou-se na Arte Concreta e teve no movimento Neoconcreto seu vértice e ruptura. Essa dualidade também é reforçada (ainda na escala monumental) pelo caráter formal da “contribuição orgânica” de Niemeyer nos prédios institucionais.

Portanto, mesmo sem ter nenhum artista participado de sua concepção urbanística, e Lúcio Costa não ter feito nenhuma alusão às artes plásticas no memorial do Plano Piloto é necessário destacar que existe em Brasília uma contribuição significativa para arte construtiva brasileira e especialmente para a síntese das artes, onde mais do que nunca, essa arte (ou alguns de seus conceitos mais significativos na década de 50) participa ativamente da construção do espaço “quase-cênico” de Brasília, o que até então não havia nenhum indício de uma tentativa desse porte no urbanismo do Século XX. Sendo assim, o plano piloto de Brasília foi o ponto de maior proximidade com o conceito real que se síntese das artes no âmbito Brasileiro.



**FIG.191:** Palácio da Alvorada. Esculturas banhistas de Alfredo Ceschiatti

<sup>116</sup> GULLAR, Ferreira. Em *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998, acerca das diferenças substanciais entre a arte concreta e neoconcreta coloca:

“A arte concreta, para se livrar da espontaneidade natural que nega o homem, extirpou das formas a casca alusiva que as tornava fáceis de apreender. Criou dificuldades à percepção, como toda a arte o faz. Mas desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também. A Arte neoconcreta reconhece a necessidade de uma reintegração dessas formas nem contexto de significações.”

## O conceito de síntese das artes nos prédios de Brasília

Sob a égide de formar uma cidade-escultura, cidade-pintura e cidade-arquitetura, Brasília foi a experiência mais intensa na relação entre as artes plásticas e a arquitetura na modernidade brasileira. Com a exceção de Ouro Preto no Século XVIII, nenhum outro sítio contempla um acervo numeroso de obras de artistas em prédios públicos.

Em uma oportunidade singular, os prédios Brasília reuniram obras de artistas como Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Marianne Peretti, Roberto Burle Marx, entre outros, conseguindo aproximar às artes plásticas à arquitetura, especialmente a de Niemeyer (autor de todos os prédios públicos do eixo monumental) em experiências que repetem a fórmula vencedora composta pelo quarteto arquitetura, pintura mural, escultura e paisagismo surgida com o antigo Ministério da Educação e Saúde em 1936 e utilizada exaustivamente ao longo de 30 anos. Mas, em alguns casos, como o de Athos Bulcão, revelam-se contribuições inovadoras e relevantes para a síntese das artes na arquitetura brasileira.

As principais obras de arte de Brasília estão localizadas nos prédios públicos da Catedral, na Praça dos Três Poderes, nos Palácios da Alvorada e do Itamarati, nos prédios da Câmara e do Senado, no Supremo Tribunal Federal, no Teatro Nacional, no Campus da Universidade de Brasília e no Memorial JK.

Decompondo a fórmula novamente, a relação entre a escultura e arquitetura é análoga a do Ministério da Educação e Saúde, onde a estatuária dos prédios é praticamente toda executada por Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti e Mariane Peretti, localizando-se em pontos estratégicos que não conflitam com a arquitetura de Niemeyer e harmonizam-se com o todo. Nestas obras, também é



**FIG.196:** Roberto Burle Marx. Jardins externos do Palácio do Itamarati

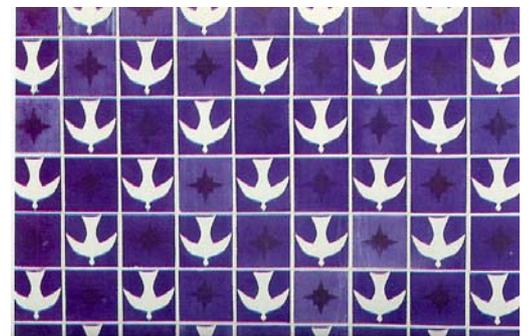


**FIG.193:** Roberto Burle Marx. Tapeçarias representando as regiões brasileiras. Salão de

destacada a participação de Burle Marx nos jardins externos e internos do Palácio do Itamarati, do Palácio da Justiça e do Teatro Nacional e também na confecção de tapeçarias de alguns painéis em pintura mural para os mesmos prédios.

Mesmo quando Mário Pedrosa reforça o sentido de obra coletiva de Brasília<sup>117</sup> é impossível deixar de destacar a atuação individual de Athos Bulcão. Ele está entre aquela geração de intelectuais e artistas que acreditavam no sentido pedagógico da reaproximação entre as artes e em sintonia com o “espírito coletivo” comum a todos artistas e arquitetos encarregados de erguer a nova capital. Ele realiza principalmente com Oscar Niemeyer e também com os outros arquitetos que projetam as edificações de Brasília, uma parceria que resulta nos exemplos muito bem sucedidos de contato entre a arte e a arquitetura.

Athos Bulcão tem seu primeiro contato efetivo com a arquitetura de Niemeyer como assistente de Portinari na execução do mosaico da igreja de São Francisco de Assis na Pampulha em 1943, mas é Brasília a partir de 1958 que sua arte ganha notoriedade. Na capital, a primeira obra em que ele trabalha é a capela Nossa Sra. de Fátima em que o artista reveste as fachadas com azulejos pintados à mão em padrões geometrizados da Pomba do Divino e da Estrela da Natalidade em azulejos nas cores de branco e azul. Como aponta Ana Luíza Nobre<sup>118</sup>, é a partir desta obra que ele abandona definitivamente o figurativismo e a ilusão tridimensional para concentrar-se na geometria e a exploração do módulo como forma de tensionamento do plano arquitetônico. Embora Athos Bulcão não tenha aderido explicitamente as tendências abstratas que dominavam o cenário artístico dos anos 50, sua obra



**FIG.196:** Athos Bulcão.  
Detalhe dos azulejos na Igreja  
N. Sra. Fátima

<sup>117</sup> PEDROSA, Mário. *Brasília, a cidade nova*. In: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 347.

<sup>118</sup> NOBRE, Ana Luíza. *Athos Bulcão. Destino: Brasília*. Artigo publicado na seção Documento. In: AU, n. 85 ago/set 1999. p.37.

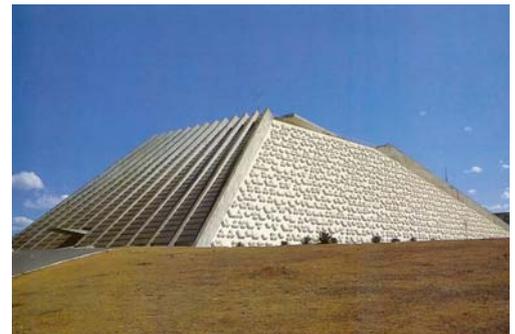
tem no módulo e na construção seriada o ponto de partida para a construção formal de seus painéis. O desenho formado pelo conjunto de peças cerâmicas ou azulejos justapostos varia de acordo com o posicionamento das unidades individuais assumindo infinitas variantes que sugere interromper as delimitações iniciais e estender-se ao infinito. É desta forma que a obra de arte atinge a escala urbana e pode ser lida em correspondência com a natureza construtiva do Plano Piloto de Lúcio Costa. Os painéis de Athos Bulcão em Brasília trabalham a questão percepção como base para sua construção formal, em que primeiro se tem a percepção do todo, depois das partes e finalmente da relação entre os elementos que compõe. Esse sentido didático-pedagógico, somado com a expansão pictórica do muralismo identificam-se profundamente com a proposição de Brasília e resulta em um novo momento na relação entre as artes plásticas e a arquitetura, ao menos no muralismo como forma de conectá-las.

Dentre as obras que mais representam essa relação, o Teatro Nacional sem dúvida é o exemplo mais significativo. Localizado nas margens da artéria monumental, no setor cultural, o teatro é composto de um único volume sólido, como envólucro para duas salas de tamanhos diferentes que podem funcionar separadamente. Nele, a forma trapezoidal de Niemeyer é complementada lateralmente por dois painéis que cobrem completamente as fachadas. Nos moldes de suas outras intervenções, o relevo em concreto de Athos Bulcão é composto de padrões retangulares de concreto que são combinados formando um conjunto de elevado valor plástico. Os painéis inserem-se com o sentido de amenizar o peso do volume reforçando a idéia de diferenciação entre estrutura e fechamento. Neste caso a cumplicidade entre o arquiteto e o artista se mostra presente em uma relação que forma um todo indissociável. Aqui, Niemeyer diferentemente das soluções adotadas nos

outros prédios públicos ao invés de buscar a leveza suspendendo os volumes do solo, opta por uma solução compacta na linha de suas investigações de formas simples que necessita da obra de arte não como complemento, mas como elemento pré determinado em que a solução formal depende de uma concepção artística adequada, colocando a arte lado a lado com a arquitetura. Athos Bulcão também realiza um painel em baixo relevo para o foyer em mármore branco e Burle Marx projeta os jardins internos e externos do teatro. Desta forma o Teatro Nacional é sem dúvida o melhor exemplo que ilustra a contribuição de Athos Bulcão em Brasília e consiste também em um exemplo singular dentro do conjunto da obra de Niemeyer onde poucas vezes a arte assumiu um papel tão importante na concepção formal.

Athos Bulcão em Brasília negando os princípios naturalistas e figurativos até então dominante nesse campo de colaboração das artes plásticas com a arquitetura (essencialmente dominado por Portinari e Di Cavalcanti) consegue estabelecer uma sintonia muito grande com a “linguagem moderna” de forma a participar efetivamente da construção do espaço, conseguindo conectar-se com a obra de Niemeyer (em alguns casos) e principalmente com o Plano Piloto de Brasília, sendo de fato um dos exemplos mais próximos de uma síntese das artes na arquitetura brasileira.

Portanto, embora o valor estético do conjunto seja inegavelmente grande, o que se vê em Brasília em se tratando da questão da síntese das artes nos prédios públicos (exceto pela atuação nos painéis de Athos Bulcão no Teatro Nacional) é na verdade a consolidação do entendimento de Niemeyer sobre essa questão, onde as artes plásticas figuram-se, como em toda a sua obra, em elementos complementares à construção do espaço previamente determinado por ele. Um dos motivos que justificam



**FIG.200:** Teatro Nacional.  
Relevo de Athos Bulcão.  
Brasília 1966



**FIG.201:** Teatro Nacional.  
Relevo de Athos Bulcão.  
Brasília 1966 Detalhe

este posicionamento está também no caráter “essencialmente artístico” de suas obras, onde a forma arquitetônica e o sentido gestual é muito forte “fechando as portas” para uma participação mais significativa das artes plásticas no que tange à concepção formal (não se tem notícia de que ele tenha chegado à uma solução estético-formal em conjunto com algum artista), e Brasília foi talvez a melhor oportunidade para que isso pudesse ter acontecido.

*“Não se pode apresentar Brasília como exemplo de síntese, como insinuou, com ironia Romero Brest. Brasília é apenas um tema, que ofereceria uma oportunidade em escala muito vasta, em escala ainda não vista, para a discussão sobre a base de qualquer modo existente deste problema - síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que neste empreendimento todos os problemas da reconstrução social se põem.”<sup>119</sup>*

---

<sup>119</sup> PEDROSA, Mário. *A cidade nova, síntese das artes*. In : *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 362.

## **Conclusões**

Considerando o tema ainda como matéria aberta e os limites de abordagem como condicionantes previamente determinados, os estudos e ensaios realizados nesta dissertação permitiram algumas conclusões importantes.

A primeira delas, foi que as artes plásticas tiveram sim uma participação destacada no discurso arquitetônico moderno e também na prática. Embora não tenha havido uma compreensão clara do assunto, como apontou Rino Levi em 1954<sup>120</sup> houve uma produção extensa de arte sob condições arquitetônicas ao longo do período analisado. Evidentemente que essa falta de consenso sobre a questão não inibiu os arquitetos brasileiros de fazerem da experimentação o principal elemento de uma relação desenvolvida em níveis e escalas diferentes, tendo desta forma tornado o contato direto entre arte e arquitetura uma realidade efetiva na modernidade brasileira.

Outra hipótese que se confirma é que para os arquitetos da primeira geração, as artes plásticas assumiram, ao menos nas duas primeiras décadas, um caráter complementar à arquitetura, apresentando-se como uma das formas de solucionar um dos problemas resultantes da intenção de projetar um prédio completo, tanto no sentido de estar conectado à seu tempo através de sua técnica construtiva e sua forma (que eram supridos pela linguagem moderna) quanto ao seu lugar, no sentido cultural-histórico a qual até aquele momento ainda não se tinha uma resposta clara que pudesse tornar o “problema moderno” sustentável às críticas de um ambiente ainda tensionado pelas discussões entre modernos e acadêmicos.

E foi nessa linha que as artes plásticas foram incorporadas ao antigo Ministério, tornando-o de fato o primeiro e principal paradigma para a relação entre arte e arquitetura moderna no âmbito brasileiro. No caso em questão, o antigo Ministério assume o papel de ser tanto o marco histórico, quanto o de estabelecer um parâmetro inicial para a relação entre arte e arquitetura, tornando partir de então o

---

<sup>120</sup> LEVI, Rino. *Síntese das artes plásticas*. In: Acrópole n. 192 setembro de 1954. P.567.

paisagismo a pintura mural e a escultura como parte integrantes do ideário moderno brasileiro.

Coincidindo com essa idéia, o epopéia do antigo Ministério teve seu desenvolvimento simultâneo com o surgimento dos dois principais ícones brasileiros da pintura e do paisagismo da primeira metade do século passado, isto é, Portinari e Burle Marx, que a partir de uma confluência de fatores que resultou nas suas participações neste projeto, surgiu a fórmula que veio a consolidar-se definitivamente no conjunto da Pampulha, e servir de base para todas as especulações feitas acerca do contato entre arte e arquitetura durante todo o período moderno do século passado no ambiente brasileiro, estendendo-se até a fundação de Brasília na década de 60.

Embora a escultura tivesse sido no antigo Ministério o epicentro das discussões, foi a pintura mural e o paisagismo as artes que mais se aproximaram da arquitetura nas décadas subsequentes. Estas, por sua vez, estabeleceram uma relação de dependência com Portinari e Burle Marx tão grande que a afirmação delas como formas de incorporação do modelo artístico ao objeto arquitetônico está diretamente relacionado ao sucesso e a notoriedade alcançada por estes artistas no âmbito nacional e internacional.

Esses acontecimentos, levaram a falta de um aprofundamento teórico mais efetivo por parte dos arquitetos, o que levou à uma generalização da questão ao ponto de os conceitos de síntese e integração entre as artes na realidade brasileira serem confundidos e considerados de fato equivalentes, onde a intenção geral era tornar parte integrante da composição arquitetônica a pintura a escultura e o paisagismo como elementos integrados ao conjunto mas mantendo seus valores estéticos intrínsecos. Desta forma, se considerarmos este nível

de abordagem da questão como parâmetro de julgamento, as experiências brasileiras em sua maioria foram bem sucedidas.

Mas, ao analisar mais a fundo o que seria o conceito real de síntese das artes constatou-se que este na verdade foi uma intenção neoplástica de materializar tridimensionalmente através do objeto arquitetônico expressões geométricas da pintura, como linhas, planos, cores e superfícies bidimensionais, tendo sua gênese nos movimentos da vanguarda russa e culminando na casa Schroeder de Gerrit Rietveld como principal e único exemplo bem sucedido de síntese das artes nas arquitetura em todo o século passado.

Então, se analisado sob esta ótica, nunca houve uma real síntese das artes na arquitetura brasileira e sim apenas uma boa aproximação entre as artes que poderíamos chamar de no máximo integração.

Waldemar Cordeiro, a partir de um posicionamento reivindicativo do movimento concreto apontou estas diferenças no ano de em 1957<sup>121</sup>:

*“As relações entre arte e arquitetura entre nós são péssimas. Os artistas entendem a arquitetura na experiência direta: olhando, falta-lhes um conhecimento mais profundo. (...) os arquitetos, por outro lado, entendem como um fato em certa medida estranho à sua medida criadora, (...) às vezes preferem considerar-se técnicos, antes que artista. (...) essas considerações visam tão somente criar um maior interesse dos arquitetos pelas artes, como se deu nos momentos mais brilhantes do desenvolvimento da arquitetura moderna, na Holanda, na Alemanha e em outros países.”*

Encontramos como motivo principal de não haver esta síntese desejada a situação do ambiente brasileiro daquele momento, em que quando a informação que fundamentou a arquitetura neoplástica materializadora do conceito de síntese das artes chegou ao Brasil na década de 50 e informou

---

<sup>121</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Arquitetura e arte*. In: revista AD, abril 1957, n. 22.

as vanguardas construtivas brasileiras, a arquitetura moderna já tinha atingido uma certa autonomia estético-formal nas duas linhas de contribuição (o Brutalismo Paulista e a Escola Carioca) o que impossibilitava abrir o espaço reivindicado pelos concretistas, estando esta predeterminada a apenas fornecer espaços para pinturas murais, paisagismo ou esculturas que efetivamente não participavam construtivamente do espaço que a idéia de síntese pressupõe.

Mesmo a arte abstrata e os padrões geométrico-concretos terem sido introduzidos na arquitetura a partir da década de 50, os artistas, por sua vez, partindo de tentativas frustradas de contato com a arquitetura permaneceram trabalhando nos limites da galeria e percorreram os mesmos caminhos de Tatlin e Rotchenko no início da trajetória construtiva, penetrando no espaço, mas sem a aproximação dos arquitetos não conseguiram o aprofundamento necessário para que se pudesse chegar à uma "*casa concreta*" por exemplo.

As experiências de Lygia Clark e Hélio Oiticica são que mais elucidam essa questão, onde na tentativa de entrar no campo da arquitetura acabaram por seguir uma direção própria trabalhando na linha da interatividade e a exploração dos limites da percepção humana o que acabou em obras como *Bichos* de Lygia Clark e nas séries *Relevo Espacial* e *Metaesquema* de Hélio Oiticica.

Então, a arte e a arquitetura a partir dos anos 50 seguiram caminhos paralelos em que o ponto de encontro mais próximo deste período foi o Plano-piloto de Brasília através de seu caráter abstrato e seu "exercício de apreensão gestáltica do espaço".

Desta forma, ao fim do trabalho se confirma a hipótese apresentada inicialmente e mais significativa de todas, isto é, existiram de fato dois momentos diferentes na relação entre arte e arquitetura ao

longo do período denominado moderno brasileiro, mas apenas uma fórmula de incorporação do modelo artístico ao objeto arquitetônico em todo o período analisado. Esta fórmula, que em um primeiro momento foi absolutamente relevante para o sucesso tanto da arte como da arquitetura brasileira no âmbito nacional e internacional, no segundo, serviu como principal elemento limitador da experiência brasileira neste aspecto.

## **Referências Bibliográficas**

AMARAL, Aracy. "As posições do anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas à Aracy Amaral". Projeto n. 109, São Paulo, abril 1988, p. 95- 102.

\_\_\_\_\_. Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.

\_\_\_\_\_. Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio. In: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950-1962. (supervisão e coordenação geral e pesquisa: Aracy Amaral) Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. P. 311-317.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTIGAS, Vilanova. Depoimento. Texto originalmente publicado em A Construção em São Paulo n. 1910, em 17 de setembro de 1984. In: Xavier, Alberto. (org.) "Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração." São Paulo: Abea/Fva/Pini, 1987. p.186-195.

BARDI, Lina Bo. Nota sobre síntese da artes. Manuscrito sobre dança e arquitetura aula ministrada na Universidade da Bahia, Salvador 1958.

BILL, Max. "O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo" Publicado originalmente em Ver y Estimar, n. 17, Buenos Aires: maio de 1950. - In: AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. P. 50 - 54.

BONFAND, Alain. A arte abstrata. Campinas: Papirus, 1996.

BREST, Romero, A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo, publicado originalmente na Folha da

Manhã, em São Paulo, 1948. In: AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. P. 97-98.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

\_\_\_\_\_. Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo. In: Módulo - Cadernos de Arte & Arquitetura. Rio de Janeiro, n. 76, jul 1983. P. III e IV.

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BULHÕES, Maria Amélia. O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo. Porto Alegre: PUCRS, 1983. Dissertação (mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul., Porto Alegre, BR-RS, 1983.

CAMPOFIORITO, Quirino. As artes plásticas na arquitetura moderna brasileira. In: Módulo, n. 44 dez/jan 1976/77. P. 54-60.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. In: Projeto, São Paulo, n. 102, p. 137-149, agosto de 1987.

CORBUSIER, Le. Canteiro de síntese das artes maiores. Comunicação de Le Corbusier na Conferência Internacional dos Artistas, em 25 de setembro de 1952. In: SANTOS, Cecília Rodrigues. [et al.]. Le Corbusier e Brasil. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987. P. 239-241.

COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. Texto fechado em 1930 e publicado em janeiro de

1936 na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, número I volume III, São Paulo. In: In: Xavier, Alberto. (org.) "Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração." São Paulo: Abea/Fva/Pini, 1987. p.26-43.

\_\_\_\_\_. Sobre arquitetura. Porto Alegre, Publicação do Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

\_\_\_\_\_. Relatório do Plano Piloto de Brasília. In: Whilhein (org.) *Brasília, história urbanismo, arquitetura, construção*. Publicação revista Acrópole, 1960. P.54 -63.

\_\_\_\_\_. Texto Congresso realizado pelo AICA em Brasília em 1959, cujo texto apresentado por Lúcio Costa foi publicado na revista Habitat nº57 edição de jan/fev 1960. P. 3 à 8.

DAMAZ, Paul, F: Art in Latinamerican Architecture. New York: Reinhold Publishing, 1963.

DOESBURG, Van. "Art Concret" Grupo e revista fundados em Paris, 1930. Texto publicado nessa revista em seu número de introdução. - In: Amaral, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. P. 42-44.

FABRIS, Annateresa. Portinari Pintor Social, São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. Recontextualizando a escultura modernista. In: Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX. São Paulo : Itaú Cultural, 1997. p. 8-16.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.). Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997.

FRAMPTON, Kenneth. A evolução e dissolução do Neoplaticismo: 1917-1931. In: Stangos, Nikos.

Conceiros de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991 P.103 - 115.

FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. Disponível em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br). Acessado em 07.03.2004.

GOROVITZ, Matheus. Brasília, uma questão de escala. São Paulo, Projeto, 1985.

GUERRA, Abílio; ANELLI, Renato; KON, Nelson. Rino Levi: arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

GULLAR, Ferreira, Teoria do Não-Objeto. Texto originalmente publicado no suplemento dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21-11 a 20.12.60 no Rio de Janeiro. In: AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952-1960, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. P. 85-94.

\_\_\_\_\_. Da arte concreta a arte neoconcreta. Artigo publicado no Jornal do Brasil em 18.07.1959. In: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950-1962. (supervisão e coordenação geral e pesquisa: Aracy Amaral) Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. P. 108-113.

\_\_\_\_\_. Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan. 1988.

\_\_\_\_\_. Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo. In: Módulo - Cadernos de Arte & Arquitetura, Rio de Janeiro, n. 76, jul 1983. P. II.

KAMITA, João Masao. João Masao Kamita: Vilanova Artigas. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

LEVI, Rino. Síntese das artes plásticas. Acrópole n. 192 setembro de 1954. P. 567-569.

\_\_\_\_\_. Arquitetura e a estética das cidades. In: XAVIER, Alberto - organizador. Arquitetura moderna brasileira: Depoimentos de uma Geração. São Paulo; Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.P. 21-22.

\_\_\_\_\_. Técnica Hospitalar e Arquitetura. In: Óculum 3. Revista de Arquitetura, Arte e Cultura. Faupuccamp: Campinas, março de 1993. O texto publicado na revista representa um resumo das idéias principais feito pelo próprio autor idêntico ao publicado na revista francesa. A palestra foi integralmente publicada em "Depoimentos 1", coletânea de textos realizada pela GFAU da USP em 1960.

LOBO, Maria da Silveira. Ensaio para uma história da arte construtiva no Brasil como história de Brasília. In: Espaço & debates: revista de estudos regionais e urbanos Vol. 23, n.43/44 (jan./dez. 2003), p. 105-119.

MARX, Roberto Burle. Arte & Paisagem: conferências escolhidas. Livraria Nobel: São Paulo. 1987.

MAURÍCIO LISSOVSKY & PAULO SÉRGIO MORAES DE SÁ (orgs.), Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945). Rio de Janeiro, MINC / IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 1996.

MOTTA, Flávio. Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem. São Paulo: Nobel, 1983.

NIEMEYER, Oscar. "Depoimento" . In: Módulo fev/1958. P. 3-6.

\_\_\_\_\_. Minha experiência em Brasília. Rio de Janeiro, Vitória, 1961.

NOBRE, Ana Luíza. Athos Bulcão. Destino: Brasília. Artigo publicado na seção Documento. In: AU, n. 85 ago/set 1999. P.37 - 44.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Bourlemarx ou Burle Marx?. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acessado em 27 de julho de 2002.

PEDROSA, Mário. A cidade nova, síntese das artes. In: AMARAL, Arcacy. (org.) Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 355-363.

\_\_\_\_\_. A Missa de Portinari. In: AMARAL, Aracy. (org.) Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981. p. 27-34.

\_\_\_\_\_. Portinari: de Brodóski aos Murais de Washington. In: AMARAL, Aracy. (org.) Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981. p. 7-27.

PESSOA, Henrique. Roberto Burle Marx, a invenção do jardim moderno. In: AU n. 75 jan/fev 98. P.103-109.

REIDY, Afonso Eduardo. Inquérito nacional de arquitetura. Texto publicado no Jornal do Brasil a 25 de fevereiro, 4, 11, 18 e 25 de março de 1961. In: XAVIER, Alberto - organizador. Arquitetura moderna brasileira: Depoimentos de uma Geração. São Paulo; Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987. P. 180 - 186.

SANTOS, Cecília Rodrigues. [et al.]. Le Corbusier e Brasil. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1994. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 1994.

SCHARF, Aaron. Suprematismo. In: Stangos, Nikos. Conceiros de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991. P. 100 - 102.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

VIII Congresso Panamericano de Arquitetura. In: Acrópole n. 172, agosto de 1952, p. 121-122.

VILLANUEVA, Paulina; PINTÓ, Mácia. Carlos Raúl Villanueva. Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 2000.

XAVIER, Alberto - organizador. Arquitetura moderna brasileira: Depoimentos de uma Geração. São Paulo; Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1994. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2000.

WILHEIM, Jorge. FRANCO, Luiz Roberto Carvalho. (redatores). IV Congresso panamericano de Arquitetos. Boletim IAB-SP. In: Acrópole n. 185 fev. 1954.

## **Lista de Ilustrações**

### **Introdução**

Fig.001: Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotógrafo:

não informado. Fonte: Internet, site [www.rio.rj.gov.br](http://www.rio.rj.gov.br)

Fig.002 e 003: Cidade Universitária de Caracas, Venezuela. Arquiteto Carlos Raúl Villanueva. Foto aérea da área central e Aula Magna com os painéis de Alexander Calder. Fotógrafo: Paolo Gasperini. Fonte: VILLANUEVA, Paulina; PINTÓ, Mácia. Carlos Raúl Villanueva. Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 2000. P. 73 e 94.

Fig.004 e 005: Cidade Universitária, México D.F. Prédio da reitoria e Prédio do auditório com mural de José Chaves Morado. Fotógrafo: J. B Artigas. Fonte: Internet, site [www.jbartigas.tripod.com](http://www.jbartigas.tripod.com).

Fig.006: Mural de Cândido Portinari na fachada externa da Igreja de São Francisco de Assis no conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte-MG, projetado por Oscar Niemeyer. Fotógrafo: não informado. Fonte: Internet, site [www.ciclope.com.br](http://www.ciclope.com.br)

Fig. 007: Foto de um "Muro escultura". Roberto Burle Marx. Fotógrafo: Henrique Pessoa. Fonte: PESSOA, Henrique. *Roberto Burle Marx, a invenção do jardim moderno*. In: AU n. 75 jan/fev 98. P.107.

Fig.008: Piet Mondrian. Composição lozangular com Azul, Vermelho, Preto, Amarelo e Cinza, 1921. Óleo sobre papel 77 x 77 cm. Coleção Privada. Fonte: [www.artchive.com](http://www.artchive.com) - Acessado em 27.07.2004.

Fig.009: Gerrit Thomas Rietveld. Casa Schroder, Utrecht, Holanda, 1924. Fonte: site A digital archive of architecture: - [www.bc.edu](http://www.bc.edu). Acessado em 20.05.2003.

Fig.010: Hélio Oiticica. Metaesquema, 1958. Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br). Acessado em 22.11.2004.

Fig. 011 : Lygia Clark. Ovo, 1959. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 166.

Fig. 012: Casa Olga Baeta. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1956. Foto: Arquivo Fotográfico da Fundação Vilanova Artigas. Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 73.

Fig. 013: Instituto Superior de Filosofia Sedes Sapientiae. São Paulo, 1940/42. Foto: Não informado. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 114.

Fig. 014: Teatro Nacional , Brasília D.F. Foto: Não informado. Fonte: *Artistas do Muralismo Brasileiro*. São Paulo: WolksWagen do Brasil S. A. 1988. P. 49.

### **O Ministério da Educação e Saúde: o surgimento de um paradigma.**

Fig.015: Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.016: Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.017: Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.018: Foto do terraço-jardim projetado por Roberto Burle Marx. Fotógrafo: Marcel Gautherot. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. P. 55-56.

Fig.019: Foto do terraço-jardim projetado por de Roberto Burle Marx. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.020: Foto do painel de Portinari no hall externo do prédio. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.021: Foto do pilotis do prédio com detalhe do revestimento de azulejos de Portinari. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.022: Foto do salão de espera do gabinete do Ministro. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.023: Localização das obras de arte no antigo ministério. Montagem e desenhos do autor.

Fig.024: Perspectiva do 2º projeto apresentado por Le Corbusier (para o terreno original).Fonte: : MAURÍCIO LISSOVSKY & PAULO SÉRGIO MORAES DE SÁ (orgs.), *Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC / IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 1996, p. 115.

Fig.025: Foto da maquete para a escultura de 12 metros de altura no pátio do Ministério.Fonte: : MAURÍCIO LISSOVSKY & PAULO SÉRGIO MORAES DE SÁ (orgs.), *Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC / IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 1996, p. 238.

Fig.026: *Monumento à Juventude*. Escultura de Bruno Giorgi. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.027: *Moça Reclinada*. Escultura de Celso Antônio para o terraço do ministro (atualmente removida do local). Fonte: Assessoria de Comunicação Social do Ministério da Cultura.

Fig.028: *Mulher*. Escultura de Adriana Janacópulos para o terraço do Ministro. Fotografia 15x10 cm. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.029: Escultura de Jacques Lipchitz na parede cega do auditório. Fotografia 15x10 cm. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

## **1.2 Portinari, pintura mural e arquitetura moderna, confluência de fatores para a integração entre as artes.**

Fig.030: *Pulando Carniça*. 1951 Painel de azulejos 690 x 1620cm (painel) (irregular) 15 x 15cm (azulejos) Rio de Janeiro, RJ. Sem assinatura. Datada na inscrição, no canto inferior direito "COMPOSIÇÃO DE PORTINARI EXECUÇÃO. OSIRARTE-SÃO PAULO MATERIAL DE COZIMENTO DAS I.R.F. MATARAZZO 1951". Obra executada para decorar uma das fachadas externas do ginásio de esportes do Conjunto Residencial do Pedregulho, no Rio de Janeiro, RJ, projetado pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 22.04.2004.

Fig. 031: *O café*, pintura de Cândido Portinari. 1935, óleo s/ tela, 280x297 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 17.08.2003.

Fig. 032: *A Colona*, pintura de Cândido Portinari. 1935, Pintura a têmpera/tela 97 x 130cm

Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo, SP. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 17.08.2003.

Figs. 033 à 036: *ÁGUA, AR, FOGO, TERRA*, painéis dos Quatro Elementos, executados para decorar as salas de despachos do gabinete do Ministro no Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 17.08.2003.

Figs. 037 à 048: *Os doze ciclos econômicos: ALGODÃO, BORRACHA, CACAU, CAFÉ, CANA-DE-AÇUCAR, ERVA MATE, FERRO, FUMO, GADO, GARIMPO, OURO, PAU-BRASIL*. Obras executadas para decorar o salão de audiências do Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 17.08.2003.

Fig.049: Sala de espera do andar do gabinete do ministro. Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotografia 15x10 cm. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig. 050: *JOGOS INFANTIS*. Obra executada para decorar a sala de espera do gabinete do Ministro no Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 17.08.2003.

Fig.051: Foto do Salão de Conferências do Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotografia 15x10 cm. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Figs. 052 e 053: *Aula de Canto e Coro*. Obras executadas para decorar as paredes laterais do auditório do Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 17.08.2003.

Fig.054: Foto geral do painel de azulejos do mural de Portinari. Obra executada para revestir uma das fachadas do Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.055: Foto do geral do painel de azulejos do mural de Portinari. Obra executada para revestir uma das fachadas internas do Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.056: Foto do detalhe do painel de azulejos do mural de Portinari. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.057: Foto do detalhe do painel de azulejos do mural de Portinari. Fotografia 15x10 cm.Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig.058: Capela da Pampulha: Croqui de localização das obras de arte. Fonte: Montagem do autor.

Fig.059: Foto do geral do painel de azulejos sobre a vida de São Francisco de Assis na capela do complexo arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte, MG. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 21.04.2004.

Fig.060: *Pássaros e Peixes*. Obra executada para revestir a bancada lateral direita da Igreja de

São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 21.04.2004.

Fig.061: *São Francisco se despojando das vestes*. Obra executada para decorar a parede do fundo do altar da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 21.04.2004.

Fig.062: *Batismo de Jesus*. Obra executada para revestir o confessionário e o batistério da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 21.04.2004.

Fig.063: *São Francisco Falando aos Pássaros*. Obra executada para revestir o púlpito da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 21.04.2004.

Fig.064: *A Primeira Missa no Brasil*. Obra executada para decorar a sede do Banco Boavista, no Rio de Janeiro, RJ, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Painel encomendado em 1948, pelo então presidente do Banco Boavista, Thomaz Saavedra. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 21.04.2004.

Fig.065: Frente sul do Conjunto Residencial Pedregulho, projetado por Affonso Eduardo Reidy. Fonte: BRUAND, YVES. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 227.

Fig.066: Escola do Conjunto Residencial Pedregulho, projetado por Affonso Eduardo Reidy. Fonte: BRUAND, YVES. *Arquitetura*

*Contemporânea no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 228.

Fig.067: *Pulando Carniça*. 1951 Painel de azulejos 690 x 1620cm (painel) (irregular) 15 x 15cm (azulejos) Rio de Janeiro, RJ. Sem assinatura. Datada na inscrição, no canto inferior direito "COMPOSIÇÃO DE PORTINARI EXECUÇÃO. OSIRARTE-SÃO PAULO MATERIAL DE COZIMENTO DAS I.R.F. MATARAZZO 1951". Obra executada para decorar uma das fachadas externas do ginásio de esportes do Conjunto Residencial do Pedregulho, no Rio de Janeiro, RJ, projetado pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy. Fonte: Site da Fundação Cândido Portinari - [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) - acessado em 22.04.2004.

### 1.3 Burle Marx e o jardim moderno.

Fig.068: Foto da Residência Mina Warchavchik, São Paulo, 1927-1928. Fonte: BRUAND, YVES. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 66.

Fig. 069, 070 e 071: Fotos dos Jardins do Ministério da Educação e Saúde hoje, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Fotografia 15x10 cm. Fonte: Fotografado pelo autor em 26.02.2003.

Fig. 072 e 073: Fotos dos Jardins do complexo arquitetônico da Pampulha: cassino e Residência Kubischek, projetado por Oscar Niemeyer. Fotógrafo: Marcel Gautherot. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. P. 55-56.

Fig. 074: Jardins da residência Odette Monteiro, 1948. Fotógrafo: Marcel Gautherot. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 71.

Fig. 075: Projeto dos jardins do Parque do Ibirapuera, 1953. Projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer. Parte do conjunto de edificações em comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo. Fotógrafo: Marcel Gautherot. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 94-95.

Fig. 076 e 077: Museu de Arte Moderna, Parque do Aterro do Flamengo, 1956. Fonte: Bardi, P.M. *The tropical gardens of Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris, 1964. P 85-86.

Fig. 078: Mural em cerâmica, Instituto Oswaldo Cruz projeto de Jorge Ferreira, Mangueiras Rio de Janeiro , 1947. Fonte: Bardi, P.M. *The tropical gardens of Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris, 1964. P 68.

Fig. 079 Mural em cerâmica na Residência Jean Marie Distl no Rio de Janeiro, 1947. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 65.

Fig. 080: Mural em cerâmica da Residência Olivo Gomes. 1950 Fonte: Bardi, P.M. *The tropical gardens of Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris, 1964. P 50.

Fig. 081: Residência Olivo Gomes, em São José dos Campos, SP. Fonte: Revista ProjetoDesign, n. 262, Dezembro de 2001.

Fig. 082: Edifício Ceppas, Rio de Janeiro, 1953. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 93

Fig. 083: Mural da Residência Olavo Fontoura, 1952. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a*

*nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 85.

Fig. 084: Residência Francisco Pignatari, São Paulo, 1956. Fonte: Bardi, P.M. *The tropical gardens of Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris, 1964. P 51.

Fig. 085: Parque Del Este, Caracas Venezuela, 1956. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 111.

Fig. 086: Foto dos murais da Residência Otto Dunhoffer, Rio de Janeiro 1965. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 121.

Fig. 087, 088 e 089: Foto do “muro escultura” no Hospital Souza Aguiar, Rio de Janeiro, RJ, 1966, na Residência Cândido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ, 1966 e no Edifício Machete em 1969. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 126-127 e 136.

Fig. 090: Foto da Praça do ministério do Exército em Brasília 1970. Fonte: MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 121.

## **2.1 As vanguardas artísticas européias e a síntese das artes.**

Fig.091: Les Demoiselles D'avignon, Pablo Picasso, 1907. Museu de Arte moderna de Nova Iorque. Fonte: Site do Moma - [www.moma.org](http://www.moma.org) - Acessado em 02.07.2004.

Fig.092: Braque. Le Courier. Colagem. Fonte: [www. Artchive.com](http://www.Artchive.com)

Fig.093: Cats. Goncharova, Natália. Cats, 1913. Solomon R. Guggenheim Museum. Fonte: Site do Museu Guggenheim- [www.guggenheimcollection.org](http://www.guggenheimcollection.org) - Acessado em 02.07.2004.

Fig. 094: Tatlin. Foto de um Contra-relevo de 1916. Galeria nacional de arte de Berlim.Fonte: Site: [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de) - Acessado em 06.07.2004.

Fig.095, 096, 097 e 098: Kasimir Malevitch. Aeroplano 1915. Quadrado negro, 1913. Quadrado Negro e Quadrado vermelho, 1915. Quadrado Branco sobre fundo Branco, 1918. - State Russian Museum. Fonte: Site do [www.ibiblio.org](http://www.ibiblio.org) - Acessado em 05.07.2004.

Fig. 099, 100 e 101: Kasimir Malevitch. Utensílios domésticos projetados por Malevitch. Architecton "Gota" e "Beta" - Modelos da fase das arquiteturas suprematistas e. Museum of the Pompidou Centre, Paris (datados de antes de 1927). Fonte: [www.ibiblio.org](http://www.ibiblio.org) - Acessado em 05.07.2004.

Fig.102: Kasimir Malevitch. Golpeie os quadrados coma cunha vermelha, 1920. - State Russian Museum.Fonte: Site do [www.ibiblio.org](http://www.ibiblio.org) - Acessado em 05.07.2004.

Fig. 103 à 108: El Lissitsky. A história de dois quadrados em seis constrições. Livro infantil. Berlim, 1922. Fundação J. P. Getty. Fonte: Site da fundação J. P Getty - [www.getty.edu](http://www.getty.edu) - Acessado em 06.07.2004.

Fig. 109: El Lissitsky. Projeto para uma tribuna para Lênin. 1924. Fundação J. P. Getty. Fonte: Site da fundação J. P Getty - [www.getty.edu](http://www.getty.edu) - Acessado em 06.07.2004.

Fig. 110: El Lissitsky *Proun*, a Ponte, a cidade, o quart. Fundação J. P, Getty. Fonte: Site da

fundação J. P Getty - [www.getty.edu](http://www.getty.edu) - Acessado em 06.07.2004.

Fig. 111: Lissitsky, Proun - A cidade, 1921. Fonte: Stangos, Nikos. *Conceiros de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991.

Fig. 112: El Lissitsky. *Proun* em 3D. Montagem da Instituição de Arte moderna de Paris. 1923. Fonte: Site da fundação J. P Getty - [www.getty.edu](http://www.getty.edu) - Acessado em 06.07.2004.

Fig. 113: Tatlin. Maquete do Monumento à Terceira Internacional, 1919. Fonte: Site [www.worldart.sjsu.edu](http://www.worldart.sjsu.edu) - Acessado em 06.07.2004.

Fig. 114: Piet Mondrian. Composição com Azul, Vermelho, Preto, Amarelo e Cinza, 1921. Óleo sobre papel 60.5 x 50 cm. Museu de Arte de Dallas. Fonte: [www.artchive.com](http://www.artchive.com) - Acessado em 27.07.2004.

Fig. 115: Piet Mondrian. New York City, 1941-42. Óleo sobre papel 119 x 114 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris. Fonte: [www.artchive.com](http://www.artchive.com) - Acessado em 27.07.2004.

Fig. 116: Piet Mondrian. Broadway Boogie Woogie, 1942-43. Óleo sobre papel 127 x 127 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Fonte: [www.artchive.com](http://www.artchive.com) - Acessado em 27.07.2004.

Fig. 117 e 118: Gerrit Thomas Rietveld. Cadeira Vermelha e azul. 1917. Museu Stedelijk de Amsterdã. Fonte: Site da galeria Terrain - [www.terraingallery.org](http://www.terraingallery.org) - Acessado em 28.07.2004.

Fig. 119: Gerrit Thomas Rietveld. Projeto para o Gabinete do Dr. Hartog. 1920 em Maarssen. Cadeira de Berlim, 1923. Fonte: Stangos, Nikos. *Conceiros de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991.

Fig. 120: Gerrit Thomas Rietveld. Cadeira de Berlim, 1923. Fonte: Stangos, Nikos. *Conceiros de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: 1991.

Fig. 121: Gerrit Thomas Rietveld. Casa Schroder, Utrecht, Holanda, 1924. Fonte: site A digital archive of architecture: - [www.bc.edu](http://www.bc.edu). Acessado em 20.05.2003.

Fig. 122: Gerrit Thomas Rietveld. Casa Schroder, Utrecht, Holanda, 1924. Fonte: The Gerrit Thomas Rietveld Site ; [www.geocities.com/gerritrietveld/](http://www.geocities.com/gerritrietveld/). Acessado em 30.07.2004.

Fig. 123: Gerrit Thomas Rietveld. Casa Schroder, Utrecht, Holanda, 1924. Fonte: : [www.sander.vanzoest.com](http://www.sander.vanzoest.com) - Acessado em 10.07.2004.

Fig. 124: Theo van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) e Cornelis van Eesteren. Contra-Construção, Projeto, 1923. Axonometrica: gouache e papel, (57.2 x 57.2 cm). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Fonte: Site do Moma - [www.moma.org](http://www.moma.org). Acessado em 30.07.2004.

Fig. 125: Theo van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) e Cornelis van Eesteren. Projeto para a residência Rosenberg, 1920. Fonte: Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P.286.

Fig. 126: Theo van Doesburg e Hans Arp. Interiores do Café L'aubette, Estrasburgo, 1927/28. Fonte: [www.digischool.nl](http://www.digischool.nl). Acessado em 22.07.2004.

Fig. 127, 128 e 129: Walter Gropius. Prédios da Bauhaus em Dessau, 1925-26. Fonte: Site da fundação bauhaus : [www.bauhaus-dessau.de](http://www.bauhaus-dessau.de)

Fig. 130: Cadeira Barcelona. Mies Van Der Rohe, 1929. Fonte: Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P.280.

Fig. 131: Poltrona Wassily. Marcel Breuer, 1926. Fonte: Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P.280.

Fig. 132: Unidade Tripartida, Max Bill, 1948-49. Fonte: Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. P. 38.

## 2.2 O projeto construtivo brasileiro: os movimentos Concreto e Neoconcreto

Fig.133: Hélio Oiticica. Metaesquema, 1958. Fonte: [www.Itaú cultural.org.br](http://www.Itaú cultural.org.br). Acessado em 22.11.2004.

Fig. 134: Manifesto Ruptura, 1952. Fonte: *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 94.

Fig. 135: Alexandre Wollner. Sem Título, 1957. Esmalte sobre eucatex, 60 x 60 cm. Fonte: *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 117.

Fig. 136: Luis Sacilotto. Concreção 5521, 1955. Óleo sobre madeira, 30x90 cm. Fonte: *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 123.

Fig. 137: Waldemar Cordeiro. Idéia Visível, 1956. Tinta e massa sobre madeira, 100x100 cm.

Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 119.

Fig. 138: Maurício Nogueira Lima. Objeto Rítmico n. 2, 1952. Tinta e massa sobre duratex, 40x40 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 115.

Fig. 139: Almir Mavigner. Sem Título, 1965. Serigrafia 60 x 60 cm. Fonte: Brito, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. P. 44.

Fig. 140: Geraldo de Barros. Concreto, 1958. Esmalte sobre eucatex 49 x 71 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 139.

Fig. 141: Manifesto Neoconcreto, 1959. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 142.

Fig. 142: Ivan Serpa. Faixas ritmadas, 1953. Tinta industrial sobre Eucatex, 122 x 81,5 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 145.

Fig. 143: Cesar Oiticica. Sem Título, 1959. Guache sobre papel 39 x 59,5 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 148.

Fig. 144: RUBEM LUDOLF. Sem Título, 1958. Guache sobre papel 48 x 48 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 150.

Fig. 145 e 146: Lygia Clark. Planos em Superfície Modulada n. 1 e 5, 1957. Tinta industrial sobre madeira, 87 x 60 cm e 80 x 70, respectivamente. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 163 e 165.

Fig. 147 : Lygia Clark. Bichos, 1962. Metal dourado, 55 x 65 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 168.

Fig. 148: Franz Weissmann. Ponte, 1958. Ferro pintado, 47 x 70 x 47 cm. Fonte: Brito, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. P. 46.

Fig. 149: Helio Oiticica. Esculturas da série relevo espacial, 1959-60. Óleo sobre madeira, 64 x 145 x 18, respectivamente. Projeto Hélio Oiticica Rio de Janeiro. Fonte: Brito, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. P. 71 e 72.

### 2.3. Arte e arquitetura na segunda metade do Século XX: pontos de contato.

Fig. 150: Teatro Nacional, Brasília, 1966. Relevo de Athos Bulcão. Foto: Não informado. Fonte: *Artistas do Muralismo Brasileiro*. São Paulo: WolksWagen do Brasil S. A. 1988. P. 51

Fig. 151 e 152: Casa Olga Baeta. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1956. Foto: Arquivo Fotográfico da Fundação Vilanova Artigas. Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 73.

Fig. 153 e 154: Casa Rubem Mendonça (dos triângulos). Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1958. Foto: Arquivo Fotográfico da Fundação Vilanova Artigas. Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 80.

Fig. 155: Casa Rubem Mendonça (dos triângulos), interiores. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1958. Foto: Não informado. Fonte: KAMITA, João Masao. *João Masao Kamita: Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000. P. 25.

Fig. 156: Casa José Ferreira Fernandes. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1957. Foto: Arquivo Fotográfico da Fundação Vilanova Artigas. Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 77.

Fig. 157: Projeto para a Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Industrias de Fiação e Tecelagem, fachada "mondriânica". Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1959. Foto: Arquivo Fotográfico da Fundação Vilanova Artigas. Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 81.

Fig. 158, 159, 160 e 161: Casa Elza Berquó. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. São Paulo, 1967. Foto: Arquivo Fotográfico da Fundação Vilanova Artigas. Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.) . *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 139, 140 e 141.

Fig. 162, 163 e 164: Joaquim Guedes. Casa Cunha Lima, São Paulo, 1958. Fonte: Camargo, Mônica Junqueira de. Joaquim Guedes. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. P. 54, 55 e 56.

Fig. 165: Casa Gaetano Miani. Paulo Mendes da Rocha e J. E. de Gennaro. São Paulo, 1962. Foto: Moscardi Fonte: BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 313.

Fig. 166: Casa do arquiteto. Paulo Mendes da Rocha e J. E. de Gennaro. São Paulo, 1962. Foto: Moscardi Fonte: BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 315.

Fig. 167: Edifício Guaimbê. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, 1962. Foto: Não informado. Fonte: Rocha, Paulo Mendes da. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. P. 167.

Fig. 168: Teatro Cultura Artística. São Paulo, SP, 1942-43. Foto: Não informado. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 149.

Fig. 169: Teatro Cultura Artística. São Paulo, SP, 1942-43. Foto: Não informado. Fonte: Site [www.cerâmicanorio.com.br](http://www.cerâmicanorio.com.br). Acessado em 16.10.04.

Fig. 170, 171 e 172: Residência Olivo Gomes. São José dos Campos, 1949-51. Foto: Nelson Kon. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 125, 126 e 127.

Fig. 173: Fachada não executada parcialmente do Edifício Garagem América. São Paulo, 1952-58. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 194.

Fig. 174: Edifício Concórdia. São Paulo, 1955-57. Foto: Não informado. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 204.

Fig. 175: Edifício Concórdia. São Paulo, 1955-57. Foto: Não informado. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 203.

Fig. 176: Edifício Plavinil-Elclor. São Paulo, 1961-64. Foto: Não informado. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 243.

Fig. 177: Edifício Plavinil-Elclor. São Paulo, 1961-64. Foto: Não informado. Fonte: Site [www.cerâmicanorio.com.br](http://www.cerâmicanorio.com.br). Acessado em 16.10.04.

Fig. 178: Banco Sul-Americano do Brasil S.A. São Paulo, 1960-63. Foto: Nelson Kon. Fonte: Guerra, Abílio. Rino Levi: Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 168.

Fig. 179: Imagem do cruzamento dos dois eixos principais do Plano Piloto. Foto: Acervo APDF Fonte: Severo, Fernanda. A cidade criou a paisagem: Brasília e a reinvenção dos mitos nacionais. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul., Porto Alegre, BR-RS, 2003. P. 37.

Fig. 180: Lúcio Costa. Croqui para o eixo monumental. Fonte: Orico, Osvaldo. Brasil, capital Brasília. Brasília: serviço Gráfico do IBGE, 1958. P. 123.

Fig. 181: Lúcio Costa. Plano piloto de Brasília. Fonte: Gorovitz, Matheus. Brasília, uma questão de escala. São Paulo, Projeto, 1985. P. 26.

Fig. 182: Foto do eixo monumental de Brasília. Foto: Arquivo memorial JK. Fonte: Costa, Lúcio. Brasília. Rio de Janeiro, : Livroarte, 1986, P. 3.

Fig. 183: Lúcio Costa. Brasília, risco preliminar. Fonte: Orico, Osvaldo. Brasil, capital Brasília. Brasília: Serviço Gráfico do IBGE, 1958. P. 115.

Fig. 184: Piet Mondrian. Composição em caminho amarelo, 1930. Óleo sobre papel 46 x 46,5 cm. Fonte: site [www.artchive.com](http://www.artchive.com). Acessado em 22.11.2004.

Fig. 185: Piet Mondrian. *Fox Trot*. Composição lozangular com três linhas pretas, 1929. Óleo sobre papel, 78,2 x 78,2 cm. Fonte: site [www.artchive.com](http://www.artchive.com). Acessado em 22.11.2004.

Fig. 186: Bart Van Der Leck. Estudo para Leaving the Factory, 1917. Galeria de arte de Mackenzie, Coleção universidade de Regina. Guache sobre papel, 98,2 x 109,1 cm. Fonte: site: [www.mackenzieartgallery.sk.ca](http://www.mackenzieartgallery.sk.ca)

Fig. 187: Foto de uma maquete das superquadras. Foto: Arquivo memorial JK. Fonte: Costa, Lúcio. Brasília. Rio de Janeiro, : Livroarte, 1986, P. 12.

Fig. 188: Foto das superquadras residenciais. Foto: Arquivo memorial JK. Fonte: Costa, Lúcio. Brasília. Rio de Janeiro, : Livroarte, 1986, P. 10.

Fig. 189: ANATOL WLADISLAW. Composição, 1952. Óleo sobre tela, 55 x 55 cm. Fonte: Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Companhia Melhoramentos P. 107.

Fig. 190: Foto da maquete do setor bancário de Brasília. Fonte: Orico, Osvaldo. Brasil, capital Brasília. Brasília: Serviço Gráfico do IBGE, 1958. P. 169.

Fig. 191: Palácio da Alvorada. Detalhe da escultura Banhistas de Alfredo Ceschiatti. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 6.

Fig. 192: Roberto Burle Marx. Jardins externos do Palácio do Itamaraty.. Foto: Claus Meyer. Fonte: Marx, Roberto Burle. Brasília. Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 8.

Fig. 193: Roberto Burle Marx. Tapeçarias representando as regiões brasileiras. Salão de banquetes do Palácio Itamaraty. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 6.

Fig. 194: Escultura *Leda* de Alfredo Ceschiatti. Ao fundo relevo em mármore branco e granito preto de Athos Bulcão. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 9.

Fig. 195: Escultura *Leda* de Alfredo Ceschiatti. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 9.

Fig. 196: Athos Bulcão. Detalhe dos azulejos do painel na Igreja N. Sra. Fátima, Brasília, 1958. Foto: Ana Luíza Nobre. Fonte: AU, n. 85 ago/set 99. P. 38.

Fig. 197: Athos Bulcão. Memorial da América Latina, São Paulo, 1988. Foto: Ana Luíza Nobre. Fonte: AU, n. 85 ago/set 99. P.43.

Fig. 198: Athos Bulcão. Painel de azulejos nos jardins internos do Congresso Nacional. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 16.

Fig. 199: Athos Bulcão. Detalhe do painel de azulejos nos jardins internos do Congresso Nacional. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 16.

Fig. 200: Teatro Nacional, Brasília, 1966. Relevo de Athos Bulcão. Foto: Não informado. Fonte: *Artistas do Muralismo Brasileiro*. São Paulo: WolksWagen do Brasil S. A. 1988. P. 51

Fig. 201: Teatro Nacional, Brasília, 1966. Relevo de Athos Bulcão. Foto: Claus Meyer. Fonte: Brasília, Rio de Janeiro: Livroarte, 1986. P. 14.

Fig. 202: Teatro Nacional, Brasília, 1966. Relevo de Athos Bulcão no interior. Foto: Não informado. Fonte: *Artistas do Muralismo Brasileiro*. São Paulo: WolksWagen do Brasil S. A. 1988. P. 57.