Tese de doutoramento

Integração das artes no Paraná – 1950–1970: a conquista do espaço público

Josilena Maria Zanello Gonçalves

Orientador:

Prof.Dr.Ricardo Marques de Azevedo

Área de concentração:

Estruturas ambientais urbanas /
História e fundamentos da arquitetura e urbanismo.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo • FAU
Universidade de São Paulo • USP
São Paulo • 2006

Para H. e L.

Agradecimentos

- Ao Professor Dr. Ricardo Marques de Azevedo, cuja indispensável orientação tornou possível este trabalho. Sua cordialidade tornou mais amena a discussão do trabalho.
- Aos Professores Drs. Luiz Munari, e Luís Espallárgas Gimenez pela leitura atenta e valiosas contribuições feitas por ocasião do exame de qualificação.
- Aos colegas, professores e funcionários da FAU • USP pela companhia, pela troca de conhecimentos, e pelo apoio às atividades acadêmicas.

- A todos aqueles que colaboraram facultando o acesso a dados e obras para documentação, em especial aos anônimos ajudantes que providencialmente sempre apareciam na hora de dar uma força para liberar as obras e o espaço para as fotos.
- Aos colegas e professores do CAU • UFPR pela solidariedade e apoio no afastamento de minhas atividades docentes, esses seis meses foram providenciais para que o trabalho chegasse a bom termo.
- À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudo concedida no período compreendido entre março de 2005 e junho de 2006.

Resumo

GONÇALVES, Josilena M.Z. **Integração das artes no Paraná – 1950–1970:** a conquista do espaço público.

A partir da segunda metade da década de 1940, a arte moderna deixa o confinamento das galerias e ganha as ruas através de sua integração com a arquitetura. Esta pesquisa estuda a relação entre arquitetura moderna e arte no Paraná, no período compreendido entre os anos 1950 e 1970, e sua ação conjunta no sentido de consolidar o projeto moderno no Estado, através do estudo de murais concebidos integrados a obras de arquitetura.

Palavra-chave:

Síntese das artes; arquitetura moderna; muralismo

Abstract

GONÇALVES, Josilena M.Z. **Integration of the arts in Paraná 1950–1970:** the conquest of the public space.

From the second half of the decade of 1940, the modern art leaves the confinement of the galleries and gains the streets through its integration with the architecture. This research studies the relation between architecture and modern art in the Paraná, in the period between years 1950 and 1970, and its joint action in the direction to consolidate the modern project in the State, through the study of murals conceived integrated with architecture.

Keywords:

Arts synthesis; modern architecture; muralism

Sumário

Introdução	iix
 Capítulo 1	 1
A arquitetura moderna e a síntese das artes .	1
Moderno, modernismo, modernidade e	
vanguarda	2
O conceito de síntese das artes	6
Vanguardas históricas e síntese das artes .	9
De Stijl	10
Construtivismo	20
Arte Concreta	28
A discussão da síntese das artes no âmbito	
da arquitetura moderna	33
Le Corbusier: obra de arte - insigne	
presença	33
Os CIAM e o debate da síntese das artes	45

Capítulo 2	63
Arquitetura moderna e artes plásticas no	
Brasil	63
A discussão local da síntese das artes ...	63
Lúcio Costa: a síntese na fundamentação	
da arquitetura moderna brasileira	64
Rino Levi	69
Oscar Niemeyer	73
A contribuição de Mário Pedrosa	75
A defesa da síntese nas revistas de arte	
e arquitetura	78
Integração das artes na arquitetura moderna	
brasileira: obras precursoras	86
A Arquitetura oficial: a afirmação do	
moderno	86
Obras precursoras: o Ministério da	
Educação e Saúde, o Pavilhão do Brasil na	
Feira Mundial de Nova York e Igreja de	
São Francisco de Assis na Pampulha.	90

A arquitetura moderna e a retomada do azulejo.....	109	Muralismo paranaense – 1950 – 1970.....	177
OSIRARTE: azulejos pintados modernos..	110	Franco Giglio: o mestre da arte musiva paranaense.....	178
Continuidade no uso dos azulejos.....	120	Napoleon Potyguara Lazzarotto: Poty.....	193
 Capítulo 3.....	 123	 Considerações finais.....	 215
Integração das artes no Paraná	123	 Bibliografia.....	 216
 Situação das artes paranaenses	 123	 Lista de figuras.....	 227
Curitiba: pequena Montparnasse	124		
Integração das artes no Centenário de			
Emancipação Política do Paraná	133		
Integração das artes no Centro Cívico ...	134		
O conjunto monumental da Praça 19 de Dezembro.....	146		
Teatro Guaíra.....	162		
Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba.....	166		
A pintura mural é inerente à arquitetura	173		

Introdução

O presente trabalho estuda a relação entre arquitetura moderna e as artes no Paraná, no período compreendido entre os anos 1950 e 1970, e sua ação conjunta no sentido de consolidar o projeto moderno no Estado, através do estudo de murais, painéis e conjuntos escultóricos concebidos integrados a obras de arquitetura.

Para Maria Cecília Lourenço, “um marco significativo para a transformação do moderno em cultura é a confluência de pintores, escultores e arquitetos na implantação de obras em espaços públicos.”¹

A partir da segunda metade da década de 40, a arte moderna, já amadurecida deixa o confinamento das galerias e ganha as ruas,

através de sua integração com a arquitetura, mais visível através da implantação de murais e painéis propostos em “comunhão” com a arquitetura.

A arte contextualiza e qualifica a arquitetura, humanizando os espaços criados.

Os críticos se dividem acerca desta relação arte - arquitetura, abordando-a a partir de diferentes perspectivas: sua relação com o muralismo mexicano, e a partir desta análise uma possível leitura de seu discurso ideológico ; a monumentalidade que é enfatizada através das grandes dimensões do trabalho plástico; ou ainda, enquanto concretização do discurso das vanguardas artísticas do início do século, em que a arte era vista como transformadora da sociedade e instrumento para a concretização do projeto moderno.

A forma através da qual ocorreria a integração entre artes plásticas e arquitetura, foi objeto de grande discussão na época, alternando-se aos defensores da concepção da obra realizada em colaboração, e

¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo, HUCITEC / EDUSP, 1995. p. 249

aqueles que consideravam as artes plásticas subordinadas aos desejos do projetista.

Uma possível relação com o muralismo mexicano, e a existência de um discurso ideológico intencional, são discutidos por Aracy Amaral ², Mário Pedrosa³ e Annateresa Fabris⁴.

Na atualidade, o tema da síntese das artes tem sido abordado com uma diversidade grande de enfoques, que geralmente acabam por se fixar na produção de um local ⁵ou de sua inserção na obra de determinado autor⁶, ou

ainda em aspectos genéricos daquela relação⁷.

O desenvolvimento de trabalho acerca da relação arte / arquitetura no Paraná viria a complementar o quadro em formação sobre o tratamento da questão no Brasil.

No período compreendido entre os anos 1950 e 1970, essa integração arte - arquitetura se consolida a partir de um número maior de ocorrências no Paraná.

A questão do muralismo no Paraná está por ser estudada, levantamentos relativos à produção de artistas da época contemplam apenas trabalhos artísticos que foram exibidos em exposições e comercializados, ignorando as manifestações que ocorreram em conjunto com os espaços arquitetônicos e urbanos. Trabalhos desenvolvidos sobre a arquitetura do período tampouco contemplam a relação artes plásticas / arquitetura.

A pesquisa tenta preencher importante lacuna na historiografia da arquitetura e da

⁷ SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **Modernismo e visibilidade:** relações entre as artes plásticas e a arquitetura. Tese de Doutorado. FAU/USP, 2000

² AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** : a preocupação social na arte brasileira, 1930 - 1970. São Paulo, Nobel, 1984.

³ PEDROSA, Mário (Aracy Amaral org.) . **Dos murais de Portinatti aos espaços de Brasília.** São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário (Otília Arantes org.). **Política das Artes.** São Paulo, EDUSP, 1995.

⁴ FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas, Mercado de Letras, 1994.

⁵ CAMPOS, Maria Cristina André. **Memória urbana:** mural moderno em São Paulo. Dissertação de Mestrado, FAU/USP, jan. 2001.

⁶ FERRAZ, Ana Lúcia M. de Oliveira. **Insigne presença:** arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi. Dissertação de Mestrado. EESC / USP, 1998.

arte moderna paranaense, somando-se a outras iniciativas desenvolvidas para outras regiões do país de modo a complementar o conhecimento que se tem acerca da produção artística do período.

O trabalho está estruturado em três capítulos. Nos dois primeiros capítulos é contruído referencial teórico para subsidiar o tratamento do tema na arquitetura e artes paranaenses. Esses dois capítulos são o resultado de um processo de aproximação ao tema. Iniciada a pesquisa, percebi que todas as informações sobre o tema da síntese das artes são dispersas, não há texto que reúna o que foi publicado sobre o tema tornando difícil a sua pesquisa. O propósito destes dois capítulos é oferecer a outros que venham a se interessar sobre o tema, uma base mais sólida para iniciar seus estudos.

O primeiro capítulo - **A arquitetura moderna e a síntese das artes** - está dividido em duas partes. A primeira delas estuda o conceito de síntese das artes e sua gênese nos movimentos de vanguarda do início do século

XX. A seguir é estudada a discussão da síntese no âmbito da arquitetura moderna, sua construção teórica e tentativas de explicitação na obra de arquitetura.

O segundo capítulo - **Arquitetura moderna e artes plásticas no Brasil** - está dividido em duas partes. Inicialmente é estudada a discussão local da síntese das artes, como o conceito é interpretado pelos arquitetos brasileiros, seja através de sua construção teórica, seja através de suas obras. A seguir são estudadas as obras precursoras da integração das artes no Brasil, o papel do Estado em sua viabilização e sua incorporação como símbolo de modernidade do para usopelo poder estatal; a relação entre arquitetos e artistas no decorrer das obras, e o desenvolvimento de linguagem e técnicas propícias para viabilizar esta integração.

O terceiro capítulo - **Integração das artes no Paraná** - esta dividido em três partes. Na primeira delas é construído um quadro de referência das artes plásticas paranaenses para situar a produção artística

que se integra à arquitetura no período estudado. A seguir é estudada a participação das artes no momento em que a arquitetura moderna recebe validação pelo poder público e é escolhida para constituir o conjunto de obras do Centenário de Emancipação Política do Paraná. O episódio é importante tanto para as artes como para a arquitetura pela visibilidade e aceitação que é propiciada pelo apoio do poder público. Finalmente, é estudada a produção muralística paranaense no período, através da obra de Franco Giglio e Poty Lazzarotto, que são os muralistas de produção mais abrangente e muito rica no que concerne às técnicas utilizadas.

Capítulo 1

A arquitetura moderna e a síntese das artes

Desde o final do século XIX, arquitetura e artes plásticas passam por grandes transformações ocasionadas pela evolução da tecnologia, seus reflexos na vida social e, na própria reflexão acerca do papel das artes em geral numa sociedade que se transforma em ritmo vertiginoso.

No processo de busca de reconhecimento de seu lugar na sociedade no alvor do século XX, artes plásticas e arquitetura muitas vezes percorrem trajetória coincidente. Esse caminhar junto, introduz mudanças profundas na relação entre as diversas modalidades de manifestação artística, e nas tentativas de reflexão sobre a arte propostas pela estética que respaldam e influenciam essas transformações.

Inúmeros historiadores abordam a estreita relação existente entre arquitetura moderna e demais ramos da arte nas primeiras décadas do século XX.

Desde o final do século XIX, o momento é de ruptura e refundação de princípios estéticos que serão comuns a todas as formas de manifestação artística.

O tema central dessas discussões é o ambiente urbano, seu espaço, as relações que ali se constroem seu reflexo na percepção humana, e formas de inserção das artes e da arquitetura neste novo contexto.

Moderno, modernismo, modernidade e vanguarda

Na introdução de *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*⁸, Briony Fer afirma que: “Poderíamos empregar a palavra ‘moderno’ de forma bastante vaga para significar ‘do presente’, ou o que é atual.” No entanto ressalva que essa definição se constrói por uma diferença estabelecida em relação ao passado, ou ainda para “demarcar diferenças dentro do presente tanto quanto em relação ao passado.”⁹ Assim, a aplicação do termo à arte, designa um período histórico ou determinado tipo de arte produzido neste período. Para caracterizar este período histórico, Charles Baudelaire, em artigo intitulado *O pintor e a vida moderna*, publicado o jornal francês *Le Figaro* em 1863, emprega pela primeira vez o termo *modernité*.

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.¹⁰

Para Briony Fer, “o moderno, nesse contexto, não significa apenas ‘do’ presente, mas representa uma atitude específica ‘para com’ o presente.”¹¹

O moderno na arte, para Baudelaire, relaciona-se a uma experiência de modernidade que está em constante mutação, e que é percebida com mais clareza na cidade.

Os termos “moderno” e “modernidade” não são passíveis de definição fixa; pelo contrário, são relativos e sujeitos a mudança histórica.¹²

Este aspecto é enfatizado por Graham Hough, que colocará “o moderno como uma questão de período e fase histórica, o modernista como uma questão de arte e técnica,

⁸ FRANSCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

⁹ FER, Briony. **O que é moderno?** In: FRANSCINA, Francis et al., op.cit., p.7.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor e a vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.25

¹¹ FER, Briony, op.cit., p.9.

¹² Id. ibid., p.10.

uma tendência específica de visão".¹³

Para Frederick R. Karl, "o moderno e o modernismo se caracterizam pela linguagem em que se expressam", e pela busca de sua renovação.¹⁴ Essa busca de renovação através da experimentação a todo custo, é uma das características das vanguardas.¹⁵

São características comuns à vanguarda, ao moderno e ao modernismo: a oposição ao que é público e vulgar, a subversão da idéia de história, estabilidade e tradição.

Para o mesmo autor, a vanguarda é a - histórica, pois "provém da história, mas nega seu papel histórico. É um movimento, uma idéia, um estilo, uma moda que surge em um

determinado momento, com origens quase desconhecidas até que aparece; e não é previsível".¹⁶

Ainda segundo Karl, pode-se dizer que "em todos os tempos da história da cultura houve uma vanguarda e que ela se colocou na linha de frente do que foi considerado moderno".¹⁷

(...) vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, a vanguarda corrompe-se e é assimilada por algo de mais familiar, a que nós aplicamos o rótulo de moderno. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado com uma paisagem familiar, dizemos que é parte do modernismo, uma palavra ampla. No entanto, modernidade é um termo totalmente diverso, que sugere o presente, em contraste com algum passado histórico.¹⁸

A idéia de força de choque e o sentido destrutivo são parte constitutiva do princípio estético que define a ação artística e social das vanguardas.

Peter Bürger considera movimentos

¹³ HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral 1890 - 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 255.

¹⁴ KARL, Frederick R. **Moderno e modernismo**. Rio de Janeiro: Imago ED., 1988. p.11.

¹⁵ Vanguarda é um termo militar, que adquiriu conotação cultural a partir de 1870. No início do século XIX, em seu tratado "Vom Kriege", von Clausewitz definiu vanguarda "como uma força de choque cuja tarefa primordial consistia na destruição instantânea do inimigo." SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984. p.50.

¹⁶ KARL, Frederick R., 1988, op.cit., p. 19.

¹⁷ Id.ibid., p.19.

¹⁸ Id.ibid., p.21.

históricos de vanguarda o dadaísmo, surrealismo e o construtivismo, pois tem em comum a negação da arte de sua época, a ruptura com a tradição, e a superação da arte na práxis vital. Considera que com algumas ressalvas o futurismo italiano e o expressionismo alemão também podem ser incluídos sob essa designação. No entanto, no que se refere ao cubismo, pelo seu questionamento da perspectiva de ponto central vigente desde o Renascimento, o movimento pode ser considerado um dos movimentos históricos de vanguarda, mas não houve a busca da superação da arte na práxis vital como nas outras vanguardas.¹⁹

São tarefas das vanguardas históricas:

Eliminar da experiência do shock²⁰ qualquer automatismo, e fundar sobre esta experiência códigos visuais e de ação facilitados pelas características já consolidadas da metrópole capitalista - velocidade dos tempos de transformação, organização e simultaneidade de comunicações, tempos acelerados de uso,

¹⁹ BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Ediciones Península, 1987. p.54.

²⁰ *shock - a severe emotional disturbance - choque*. **Password: English dictionary for speakers of portuguese**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.488.

ecletismo -; reduzir a puro objeto - transparente metáfora do objeto - mercadoria - a estrutura da experiência artística; envolver o público, unificado em uma ideologia interclassista (...) ²¹

O choque é a estratégia das vanguardas para despertar uma nova sensibilidade no homem urbano, cuja atitude *blasé* é bem descrita por Georg Simmel:

A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece a preferência sobre outro. Esse estado de ânimo é o fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro (...). Todas as coisas jazem no mesmo nível e diferem umas das outras apenas quanto ao tamanho da área que cobrem. ²²

²¹ TAFURI, Manfredo. Para uma crítica de la ideologia arquitectónica. In: TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. **De la vanguardia a la metrópoli**. Crítica radical a la arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. p.41.

²² SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O.G. (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.16.

Broyeuse de chocolat n°2 • Duchamp • 1914

As vanguardas do início do século XX propõem a dissolução da arte na vida, através de duas posturas, uma negativa - o Dada -, e outra positiva - a construção.

O movimento Dada nega radicalmente a historicidade da arte, busca a “identidade entre os materiais da imagem e as próprias imagens, destruição de qualquer código lingüístico, mas principalmente destruição radical da historicidade dos métodos

artísticos”²³

Apesar do discurso comum ao de outras vanguardas históricas, o Dada não influencia a arquitetura moderna, segundo Tafuri apenas Loos e Bruno Taut têm algum contato com o movimento. O Dada é crítica destrutiva da arte urbana.²⁴

No que se refere à negação do objeto artístico e à busca de ação coletiva na constituição de uma nova cidade, Dada e de *Stijl* têm atitudes semelhantes, um “nexo sutil liga o movimento mais anticonstrutivo da arte ao mais construtivo (...)”.²⁵

O artista autêntico vê a metrópole como vida abstrata, figurada: sente-a mais próxima da natureza e nela encontrará mais do que nesta última, uma emoção estética. Porque o natural é, na metrópole, sempre orientado e regulado pelo espírito humano... Na metrópole o belo exprime-se de um modo mais matemático: por isso ela é o lugar onde se pode desenvolver o temperamento artístico matemático do futuro: o lugar de nascimento

²³ TAFURI, Manfredo. **Teorias e história de la arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 1979. p.65.

²⁴ Ibid, p.66-67.

²⁵ TAFURI, Manfredo, 1979, op.cit., p.67.

do novo estilo.²⁶

A almejada dissolução da arte na práxis vital, a tão discutida “síntese das artes” é também portanto síntese entre arte e cotidiano para as vanguardas históricas.

O suicídio da arte deve, efetivamente, ter lugar em fases sucessivas. Em primeiro lugar deve morrer a pintura, absorvida (depois de ter desenvolvido até o fim o seu papel de portadora de uma metodologia de vanguarda) pela arquitetura, enquanto espaço concreto de existência; mas só como estádio provisório, dado que a própria arquitetura deverá dissolver-se na cidade, ou antes, na metrópole ordenada (...) ²⁷

O conceito de síntese das artes ²⁸

Tem aceitação universal a tese estética de que a união de duas ou mais artes não pode produzir a elevação do prazer estético, sendo ao contrário, um desvio bárbaro do gosto. Esta tese demonstra ao extremo o mau hábito moderno que faz com que não possamos mais fruir como homens inteiros; somos partidos em pedaços pelas artes absolutas, agora sentimos também como pedaços, algumas vezes como homens / ouvidos, outras vezes como homens / olhos, e assim sucessivamente. Confrontemos a essa situação a imagem do drama antigo como obra de arte total. ²⁹

Prenunciando as preocupações das vanguardas do século XX, na arte romântica (séc.XVIII) há a presença do espírito de *Gesamtkunstwerk*³⁰, “muitos pintores românticos pensavam em termos transdisciplinares de uma

²⁸ A relação particular entre pintura, escultura e arquitetura foi abordada sob diferentes termos: síntese das artes maiores, síntese das artes irmãs, síntese das artes.

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. O Grécia y el pesimismo. Madrid: Alianza Editorial, 1973. p.72

³⁰ Gesamtkunstwerk- termo criado por Richard Wagner em *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), para definir uma estética da ópera em que os elementos de todas as artes envolvidas fundem-se num todo harmonioso.

²⁶ De Stijl, I, p.132, apud: TAFURI, Manfredo, 1979, p.68-69.

²⁷ TAFURI, Manfredo, 1979, op.cit., p.69.

real aproximação entre as artes".³¹

Na revisão da definição de "síntese das artes", surgem formas explicitadoras de sua operatividade sob diversos termos: totalidade, integração, inter-relação, cooperação, sintonia e diálogo.

Verleyen define os termos a partir do tipo de inter-relação que ocorre entre diferentes suportes expressivos:

Collaboration: interrelation d'objets d'art autonomes.

Synthèse : arts individuels constituant un seul chef-d'œuvre, quoique la signature individuelle reste possible.

Intégration : suppression des arts individuels.³²

A idéia de "síntese das artes" pode ser entendida como a "síntese através da qual se dava vida a uma produção artística originada pelo concurso de várias experiências, tais como a pintura, a escultura, a fotografia, as artes gráficas, o teatro - (construtivistas,

neoplásticos, Le Corbusier e, sobretudo a Bauhaus) - e, ao mesmo tempo, de um modo mais novo e inédito: a redução da pintura, da fotografia e da escultura a 'objetos' que superassem o caráter específico de cada um destes domínios".³³

De Fusco, considera ainda a síntese das artes uma das quatro constantes caracterizadoras da "arte útil". Sendo que com a expressão "arte útil" pretende "identificar as manifestações da pintura e da escultura, ou seja, de conformações plásticas que, embora caracterizadas por uma intenção utilitária, se mantiveram como manifestações de pintura e de escultura, não se confundindo com a arquitetura ou com o design".³⁴

Além da síntese das artes, segundo o mesmo autor, as outras três características da arte útil são:

- a transformação dessa arte em mimese formal-conceitual da realidade industrial, através da renúncia aos referentes

³¹ ZANINI, Walter. **A arte romântica**. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.188.

³² VERLEYEN, Jean-Paul. L'intégration des arts à l'architecture : art ou tatouage ? **Questions**, Bruxelles, n°6, Ceraa, 1985. p.25.

³³ DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1983. p.262

³⁴ DE FUSCO, 1983, op.cit., p.259

tradicionais;

- a tese da morte da arte, um velho tema que se repete em muitas tendências de vanguarda: a dissolução da arte na filosofia, da arte na vida, na arte da reportagem social e, até na ação de protesto político;
- a presença de um projeto, não entendido como um estudo preparatório, no sentido tradicional, de quadros e esculturas, mas como um programa definido com todos os pormenores, como o da arquitetura e do design...³⁵

As reflexões feitas sobre a questão da síntese das artes, especulam a respeito de sua operatividade, e de efeitos resultantes na expressão artística.

Há uma diferença substancial entre um trabalho de integração e uma tentativa de decoração. A decoração é considerada hoje em dia como uma elaboração superficial, como uma sobreposição hostil e inútil aos objetivos arquitetônicos. Por outro lado, a integração é o produto, não somente da compreensão de objetivos comuns, mas também da subordinação necessária entre expressões artísticas diferentes. Não é a criação de um organismo arquitetônico - escultórico - pictórico, no qual nenhuma ruptura entre expressões diferentes é aparente.³⁶

A idéia de “síntese das artes” é

polêmica, no entanto, está presente tanto nas obras das vanguardas construtivas - principalmente o *De Stijl* e o Construtivismo soviético -, quanto algumas das obras de arquitetura do movimento moderno na primeira década do século XX.

³⁵ DE FUSCO, 1983, op.cit., p.260-262

³⁶ ARROYO, Miguel. Carlos Raul Villanueva o la sintesi delle arti. **Spazio e Società**, Milano, n°39, p.112-115, jul.-set. 1987.

Vanguardas históricas e síntese das artes

As mudanças sociais e culturais anteriormente aludidas ocasionam mudanças profundas na prática artística e em suas relações com a sociedade. Desde meados do século XIX, mudanças na clientela e na forma de comercialização da arte, o desenvolvimento científico e tecnológico que resulta no surgimento da fotografia, cinema, e na introdução de descobertas da física e da fisiologia da visão na prática principalmente da pintura. Essas mudanças inauguram uma fase de experimentalismo e liberdade nunca antes vivida pelos artistas.

A representação da realidade ora é substituída pela busca da expressividade, ora pela busca de uma linguagem nova. A aproximação da arte com o meio urbano, a industrialização, e os novos ritmos de vida, ocasionou diferentes reações por parte das vanguardas artísticas: negação, contestação, proposição de modelo alternativo, integração e

dissolução da arte na vida. Na grande maioria dos casos, há a opção pela *tabula rasa*, pela refundação das bases da prática e da linguagem artística, a partir do *grau zero* da arte. A abstração expressiva ou ainda geométrica, conforme o caso é a linguagem escolhida para a constituição dessas novas relações.

Para Argan, com a arte abstrata “se colocou, pela primeira vez a questão de uma arte que não enfeita nem consola, mas concorre positivamente para elevar o conteúdo da vida dos homens: uma arte que os ajuda no seu trabalho cotidiano, que não pede para ser interpretada, revivida, compreendida, mas apenas utilizada; e que, finalmente, se propõe a contribuir para provocar nos homens uma atitude ativa e já não contemplativa ou admirativa perante a realidade”.³⁷

Entre os movimentos de vanguarda do início do século XX partícipes da gênese da síntese das artes, o *De Stijl* - Neoplasticismo - e o Construtivismo, utilizam

³⁷ ARGAN, G.C. Ancora sull'arte astratta, apud: DE FUSCO, 1983, p.125.

a linguagem abstrata para de diferentes maneiras buscar a dissolução da arte na vida.

De Stijl

Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como “arte mural”, que destrói a própria arquitetura, nem como arte “aplicada”, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão a criar um ambiente não apenas utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.³⁸

O movimento do Neoplasticismo ou *De Stijl* - nome da revista fundada por Theo van Doesburg em 1917 - abrange a pintura, a escultura, a arquitetura e o design. Participam deste movimento os pintores Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Vilmos Huszar e Bart van der Leek, o escultor Georges Vantongerloo e os arquitetos Robert van't Hoff, Jan Wils, J.J.P.Oud e Gerrit Rietveld.

Desde sua fundação o Neoplasticismo preocupa-se com a arquitetura, sendo o movimento de vanguarda que pela primeira vez refere-se à arquitetura como objetivo final de

³⁸ MONDRIAN, Piet. Arte Plástica e Arte Pura, 1937. In: CHIPPE, H. (org.). **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.366.

todas as artes, objeto de concretização da unidade plástica. Essa nova unidade plástica é coletiva, resultante da colaboração de pintores escultores e arquitetos, apesar da resistência inicial existente, segundo Banham, entre certos membros do grupo com relação à participação de arquitetos no movimento.³⁹

Essa posição talvez se deva à visão que o influente arquiteto holandês Hendrikus Peter Berlage, da geração anterior, tem sobre a *Gesamtkunstwerk*. Em 1905 escreve: “A arquitetura será a arte criativa do século XX, como o foi há seiscentos anos, e a pintura e escultura avançarão juntas enquanto servas daquela e, ao serem assim empregadas, poderão alcançar seu maior desenvolvimento”.⁴⁰

Um dos pintores que se recusa a participar caso os arquitetos sejam aceitos no grupo foi Van der Leek, que, no entanto, contribui no primeiro número da revista *De*

Stijl com um artigo no qual demonstra aceitar uma possível parceria.

No decorrer do tempo, a pintura separou-se da arquitetura e desenvolveu-se independentemente, destruindo os métodos antigos e naturalistas através da experimentação. (...)

Não obstante, ela sempre tem necessidade de alguma superfície plana, e sua finalidade última é trabalhar sobre as superfícies úteis, necessárias, criadas pela arte da construção. Mais do que isso, retornando do isolamento para a integração, ela dará sabor ao todo e, ao exigir da arquitetura concepções formais adequadas, estará recuperando seu domínio próprio.⁴¹

Posteriormente, ao descobrir que arquitetos fazem parte do grupo, Van der Leek desliga-se do movimento.⁴²

A discussão da relação arte - arquitetura está presente principalmente nos textos de Piet Mondrian e Theo van Doesburg. Havendo também progressivamente nas obras do grupo uma aproximação à dissolução da obra no espaço, e a apropriação da tridimensionalidade. Apesar das dúvidas iniciais de

³⁹ BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.238.

⁴⁰ BERLAGE, H.P. *Gedanken über Stil*. Leipzig, 1905, apud: BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.227.

⁴¹ Van der Leek. *De Stijl I*, apud: BANHAM, 1979, op.cit., p.238.

⁴² BANHAM, 1979, op.cit., p.238.

Mondrian, que escreveu a Van Doesburg: “Você deve lembrar-se de que as minhas coisas ainda têm a intenção de ser pinturas... não partes de um edifício”.⁴³

Na evolução de sua obra, Mondrian e Van Doesburg desenvolvem em grau bastante avançado possibilidades de trabalho abstrato no plano com retângulos coloridos, linhas ortogonais pretas ou coloridas, grades modulares, oferecendo um conjunto muito rico que pode ser utilizado por arquitetos. Por sua vez, os escultores, principalmente Vantongerloo, contribuem com conjuntos de prismas retangulares justapostos que possibilitam muitas opções em três dimensões.

No entanto, apesar destas contribuições, os arquitetos Van't Hoff, Wils, e Oud, se deixam influenciar mais pelo antecessor Berlage e por Frank Lloyd Wright, e são mais contidos em sua adesão ao *De Stijl*. Muitas vezes essa adesão se dá no que se refere à volumetria, inspirada pelas composições de

Composição em vermelho, amarelo e azul • 1922 • Mondrian

Fábrica • 1919 • Oud

⁴³ Mondrian, apud: BANHAM, 1979, op.cit., p.238.

Vantongerloo, ou ainda na introdução da cor em elementos isolados, através da atuação de um pintor como consultor. Dentre os arquitetos, o de maior produção é Oud, que no entanto, tem uma participação discreta no *De Stijl*, talvez por sua precoce indicação como arquiteto da prefeitura de Roterdã. Mais tarde deixa o *De Stijl* cuja estética se torna preciosista demais para ele.

Há pouca arquitetura neoplástica até 1920, ocasião em que esta aparece pela primeira vez na obra de Rietveld. Em 1917, Rietveld antecipa a projeção da estética neoplástica em três dimensões com a criação da cadeira Vermelho-Azul. Entre os anos 1918 e 1920, o arquiteto cria diversas peças de mobiliário usando o mesmo sistema: traves e planos retilíneos sobrepostos, e uso exclusivo das cores primárias combinadas ao cinza e branco. Em 1920, no projeto para o estúdio do Dr. Hartog antecipa o ambiente arquitetônico neoplástico. De acordo com Framton, “cada peça de mobiliário dessa obra, inclusive a luminária suspensa, parecia estar

Escultura para jardim • 1919
Doesburg

• Van

Fábrica em Purmerend • 1919 • Oud

Gabinete do Dr. Hartog • 1922 • Rietveld

‘elementarizada’, e na verdade tinha por efeito implicar, como nas pinturas posteriores de Mondrian, uma série infinita de coordenadas no espaço”.⁴⁴

Entre 1920 e 1922, o *De Stijl* passa por um processo de mudanças no grupo e difusão internacional de suas idéias. No início de 1922, Van der Leek, Vantongerloo, Van’t Hoff, Oud e Kok saem do grupo, e Mondrian que desde 1919 mora em Paris, desliga-se do grupo em 1925. Uma nova fase se inicia com nova formação: os holandeses Van Doesburg, Rietveld e Cornelius van Eesteren, o alemão Hans Richter, o russo El Lissitzky, e dois membros imaginários – pseudopersonas de Van Doesburg – I.K. Bonset e Aldo Camini.⁴⁵

O contato com outras correntes de vanguarda – Dadaísmo, Futurismo e Construtivismo –, “desenvolvem a atitude de Van Doesburg em relação à arte e à arquitetura”.

46

O russo Lissitzky influencia muito Van

⁴⁴ FRAMPTON, Kenneth., 1997, op.cit., p. 174.

⁴⁵ BANHAM, 1979, op.cit., p.282.

⁴⁶ BANHAM, 1979, op.cit., p.283.

Doesburg, que em 1922 dedica quase um número inteiro da revista *De Stijl* à sua obra: desenhos e textos abordam o conceito de *Proun*.

Proun começa no plano, passa à construção de modelos tridimensionais e, além, à construção de todo objeto de nossa vida cotidiana.

Assim, *Proun* supera a pintura e seus artistas por um lado, a máquina e seus engenheiros por outro; dedica-se à construção do espaço, organiza as dimensões deste por meio de seus elementos, cria uma nova imagem, multifacetada, mas unificada, de nossa natureza.⁴⁷

...

Proun é formação criativa (dominação do espaço) por meio de construção econômica com material reavaliado.⁴⁸

Para Banham, são importantes na definição de *Proun* a “ênfase dada à manipulação do espaço” e a “intenção de hegemonia sobre a tecnologia”.⁴⁹

Mais tarde, essa abordagem racionalista é denominada por Lissitzky de “construtivismo”.

A partir de 1921, influenciados pelas

⁴⁷ *Proun*, *De Stijl*, coluna 82, apud: BANHAM, 1979, p.304.

⁴⁸ *Proun*, *De Stijl*, apud: BANHAM, 1979, p.305.

⁴⁹ BANHAM, 1979, p.304.

composições *Proun* de Lissitzky, Van Doesburg e Van Eesteren projetam uma série de estruturas arquitetônicas hipotéticas através de desenhos

Projeto casa • 1923 • Van Doesburg

axonométricos. Cada uma destas estruturas

compreende “um conjunto assimétrico de elementos planos articulados suspensos no espaço ao redor de um centro volumétrico”.⁵⁰

Exposição De Stijl • Paris • 1923

Em 1923, o grupo *De Stijl* participa da

exposição do *L'Effort Moderne* em Paris, expondo na ocasião os estudos axonométricos acima mencionados, o projeto de uma casa para o dono da galeria parisiense -Léonce Rosenberg-, o estudo para o saguão de uma universidade e um projeto de uma casa de artista.⁵¹ Na ocasião Van Doesburg, Rietveld e Van Eesteren escrevem um manifesto que anuncia a morte da arte e a sua substituição por uma “nova unidade plástica” integradora da arquitetura, pintura e escultura.

O manifesto *Vers une construction collective*, assinado por Van Doesburg e Van Eesteren, defende a idéia de que arte e vida não constituem domínios separados, e conclama os envolvidos na atividade artística a uma unificação de métodos de trabalho.

Apenas através de uma concepção nova, nascida de uma cooperação mútua, deixarão de

⁵⁰ FRAMPTON, 1997, op.cit., p. 174.

⁵¹FRAMPTON, 1997, op.cit., p. 174.

existir diferenças entre os praticantes das diversas artes.⁵²

A seção com os pontos do manifesto vem assinada também por Rietveld. Dois dos pontos enunciados enfatizam a unidade plástica das artes e a relação da arquitetura com a pintura:

I. Em estreita colaboração examinamos a arquitetura como uma unidade plástica formada por todas as artes, a indústria e a técnica, e estabelecemos que o resultado será um novo estilo.

...

VII. Demos à cor o seu devido lugar na arquitetura, e afirmamos que a pintura separada da construção arquitetônica (isto é, do quadro) não tem nenhuma razão de existir.⁵³

⁵² VAN DOESBURG; VAN EESTEREN. Hacia una construcción colectiva, in: HEREU, P.; MOTANER, J.M.; OLIVERAS, J. (org.). **Textos de la arquitectura de la modernidad**. Madrid: Nerea, 1994.p.222-223.

⁵³ VAN DOESBURG; VAN EESTEREN; RIETVELD. Hacia una construcción colectiva, in: HEREU, P.; MOTANER, J.M.; OLIVERAS, J. (org.). **Textos de la arquitectura de la modernidad**. Madrid: Nerea, 1994.p.223.

Habitación temporária • 1923 • Oud

Os elementos do neoplasticismo aparecem aplicados pela primeira vez em sua totalidade ao objeto arquitetônico, na casa Schröder-Schräder em Utrecht, projetada por Rietveld, e construída em 1924. Esta casa cristaliza os dezesseis pontos da arquitetura neoplástica, colocados por Van Doesburg em seu manifesto *Naar een beeldende architectuur*⁵⁴. O décimo primeiro ponto do manifesto é a descrição da casa:

⁵⁴ "Dezesseis pontos de uma arquitetura plástica", segundo FRAMPTON, 1997, p.175.

Casa Schröder • 1924-5 • Rietveld

A nova arquitetura é *anticúbica*, ou seja, não tenta congelar as diferentes células espaciais funcionais em um cubo fechado. Pelo contrário, lança-as (e faz o mesmo com planos salientes, volumes de sacadas, etc.) centrifugamente, a partir do núcleo do cubo. E, por esses meios, *altura, largura, profundidade e tempo* (isto é, uma dimensão quadridimensional imaginária), aproxima-se de uma expressão plástica totalmente nova nos espaços abertos. Assim, a arquitetura assume um aspecto mais ou menos flutuante que, por assim dizer, atua contra as forças gravitacionais da natureza.⁵⁵

Casa Schröder • 1924-5 • Rietveld

A última grande obra arquitetônica de Van Doesburg é o café L'Aubette de Estrasburgo, projetado em 1928. O projeto conta com a colaboração de Hans Arp e Sophie Täuber-Arp, que atuam sob a coordenação de Van Doesburg. Neste projeto, cada espaço é modulado por relevos abstratos na parede, com cor, iluminação e equipamento integrados a cada composição. Nele Van Doesburg retoma as linhas em diagonal em relevo utilizadas em seu projeto de 1923 para um edifício universi-

⁵⁵ VAN DOESBURG, De Stijl, vol.VI, 1924, apud: FRAMPTON, 1997, p.175.

Café Aubette • 1926-8 • Van Doesburg

tário, retomando o trabalho de Lissitzky para a sua sala *Proun* em 1923 - a continuidade da obra de arte com o espaço arquitetônico.

Sobre esta interação Van Doesburg escreve:

A trajetória do homem no espaço (da esquerda para a direita, da frente para trás, de cima para baixo) adquiriu uma importância fundamental para a pintura em arquitetura. (...) Nessa pintura, a idéia não é conduzir o homem ao longo de uma superfície pintada de uma parede para que ele observe o desenvolvimento pictórico do espaço que vai de uma parede à outra; o problema está em evocar o efeito simultâneo da pintura e da arquitetura.⁵⁶

Última obra arquitetônica neoplástica de importância, o Café L'Aubette reflete o sétimo ponto do manifesto *Vers une construction collective*, publicado em 1924:

Estabelecemos o verdadeiro lugar da cor na arquitetura, e declaramos que a pintura, sem a construção arquitetônica (isto é, a pintura de cavalete) não tem mais razão de existir.⁵⁷

⁵⁶ VAN DOESBURG, apud: FRAMPTON, 1997, p.178.

⁵⁷ VAN DOESBURG; VAN EESTEREN; RIETVELD, apud: FRAMPTON, 1997, p. 177.

Café Aubette • 1926-8 • Van Doesburg

Café Aubette • 1926-8 • Van Doesburg

Construtivismo

No período que antecede a Primeira Guerra Mundial as vanguardas russas se orientam para duas direções distintas. A primeira representada pela arte sintética não-utilitária tem como figura principal Kasimir Malevitch, e a segunda que busca uma nova unidade cultural a partir das exigências da vida e da produção comunitárias.⁵⁸ Depois de outubro de 1917, estas duas posições – a apocalíptica e a sintética – entram em conflito, resultando em formas híbridas como a adaptação proposta por Lissitzky da arte extremamente abstrata de Malevitch aos fins utilitários de seu Elementarismo suprematista.⁵⁹

Visando uma formação abrangente em arte, arquitetura e design, são fundados em 1920 em Moscou dois institutos – o *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística) e o *Vkhutemas* (Estudos Artísticos e Técnicos Superiores)–, nos quais

⁵⁸ FRAMPTON, 1997, p. 203.

⁵⁹ Id.ibid.

Pintura suprematista com
retângulos vermelhos • 1914
Malevitch

8

se desenvolve o debate entre os chamados “idealistas místicos” -Malevitch e Kandinsky- e os “produtivistas” -Tatlin, Rodchenko e Alexei Gan.⁶⁰

⁶⁰ FRAMPTON, 1997, p. 203.

A obra de Malevitch e sua *Unovis* -Escola da Nova Arte, fundada em 1919, exercem influência sobre Lissitzky como designer suprematista, sendo grande sua produção nas artes gráficas, a serviço da divulgação de mensagens revolucionárias.

Planit • 1924 • Malevitch

O Monumento da Terceira Internacional é obra simbólica do esforço de materialização dos ideais construtivistas na arquitetura, desenvolvido por Tatlin, entre 1910-20, tem apenas um modelo construído. Concebido para ser a “torre Eiffel proletária”, “escorados por um eixo dinamicamente inclinado, evoluem dois helicóides de aço que, nos seus quatrocentos metros de altura, envolvem três sólidos geométricos de faces cristalinas - cubo, pirâmide e cilindro - que, semoventes, revolucionam em seus eixos com periodicidades próprias -um ano, um mês, um dia.”⁶¹ Destinadas ao uso pelo legislativo -o cubo-, funções executivas -pirâmide-, informação -o cilindro.⁶²

Nikolai Punin, em panfleto pelo IZO - *Narkompros*, em 1920 descreve o monumento como produto da síntese das artes:

⁶¹ AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole**: abstração. São Paulo: Perspectiva, 2006.p.61-62. Ainda segundo Azevedo: “Cosmogonicamente, o ângulo da inclinação da estrutura da Torre em relação ao plano geométrico é igual ao existente entre o eixo da Terra e o plano da eclíptica.”

⁶² FRAMPTON, 1997, p. 205.

A idéia principal do monumento é baseada em uma síntese orgânica dos princípios da arquitetura, da escultura e da pintura, pretende produzir um tipo novo de estrutura monumental, reunindo formas puramente criativas a formas utilitárias.⁶³

Para Marchán Fiz, “integra a estética dos novos materiais, o ferro e o vidro, ‘materiais do novo classicismo’, a tecnologia e o sentido simbólico d construção. É uma síntese de escultura-arquitetura, precedente distante da arte cinética e da arquitetura móvel”.⁶⁴

Para De Fusco, “a torre, embora tenha sido concebida para desempenhar funções práticas, é portadora -sobretudo pela sua estrutura em espiral - de valores simbólicos, exprimindo-se globalmente na fórmula mais típica e caracterizadora do construtivismo: utilitarismo + representatividade”.⁶⁵

⁶³ PUNIN, Nikolai. The Monument to the Third International, *Narkompros*, Petrograd, 1920, in: HARRISON, C.;WOOD, P.(org.).**Art in Theory 1900 - 1990**: An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 1997.p. 311.

⁶⁴ MARCHÁN FIZ, Simon (org.).**La arquitectura del siglo XX**. Madrid: Ed. Alberto Corazón, 1974.p.212-213.

⁶⁵ DE FUSCO, 1988, p. 275.

Monumento a Terceira Internacional • 1920 • Tatlin

Torre de Babel • 1563 • Brueghel

Por seu desenvolvimento em espiral ascendente, o monumento proposto por Tatlin, pode ser comparado com a torre de Babel, concebida em forma de espiral ascendente e igualmente inconclusa.⁶⁶

Para Lotman, este vínculo não é casual, pois “a interpretação da revolução como uma sublevação contra Deus era uma associação

⁶⁶ Conforme representação em quadro de Brueghel.

constante na literatura e na cultura dos primeiros anos da revolução.”⁶⁷

A frase de Marx que era muito popular nesses anos –“os proletários assaltam o céu”– encerrava uma referência ao mito da torre de Babel, submetido a uma dupla inversão: em primeiro lugar, é trocado o significado de céu e de que o atacava, em segundo lugar, o mito da divisão dos povos era substituído pela idéia da união destes, ou seja, da Internacional.⁶⁸

Dentre as inúmeras tentativas de criação de um estilo arquitetônico socialista, destaca-se a idéia do *Proun*, como uma alternativa para tal arquitetura. O termo *Proun*⁶⁹, *Pro-Unovis* – Para a Nova Escola de Arte-, é proposto por Lissitzky para “indicar um domínio criativo sem precedentes, situado em algum lugar entre a pintura e a arquitetura”.⁷⁰

Para De Fusco, “a sua teorização do

conceito de *Proun* constitui, entre outras coisas, uma espécie de síntese das várias fases do Construtivismo. Este iria do Suprematismo de Malevitch até a ‘cultura dos objetos’ de Tatlin e da sua escola, do conceito de *Proun* ao desenho industrial”.⁷¹

Para Lissitzky, *Proun* é:

(...) uma etapa na estrada do desenvolvimento da nova criatividade, plantada no solo adubado pelo cadáver da pintura e dos seus artistas (...) através dela o artista iniciou a sua própria transformação: de imitador de objetos passou a criador de um novo mundo de objetos. *Proun* tem início na superfície plana, eleva-se para construir modelos tridimensionais e vai mais além, até à construção de cada objeto da nossa vida de todos os dias. Assim, *Proun* substitui, por um lado, a pintura e os artistas e, por outro, a máquina e os engenheiros; procede à construção do espaço, organiza as relações dimensionais entre as partes e cria uma nova e multiforme imagem da nossa natureza.⁷²

Ao expor suas idéias e projetos em Paris, no início dos anos 1920, Lissitzky influencia Van Doesburg, do movimento De

⁶⁷ LOTMAN, Iuri M. El símbolo en el sistema de la cultura. *Entretextos.Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cutura*, nº2, noviembre 2003, p.14

⁶⁸ LOTMAN, Iuri M., 2003, op.cit., p.14

⁶⁹ *Proun – Projekty Utverzhdeniya Novogo* – Projetos para a afirmação do novo

⁷⁰ FRAMPTON, 1997, p. 205.

⁷¹ DE FUSCO, 1988, p. 275.

⁷² LISSITZKY, apud: DE FUSCO, 1988, p. 278-79.

Proun IE • 1921 • Lissitzky

Stijl. Em 1925, após seu retorno de Paris, Lissitzky junta-se ao grupo da ASNOWA - Associação de Novos Arquitetos⁷³, onde pela primeira vez de forma programática se dá a discussão sobre a necessária síntese entre pintura, escultura e arquitetura.

⁷³ Também pertenceu a essa associação entre outros, Melnikov, autor do pavilhão soviético na Exposição de artes Decorativas de Paris de 1925.

Em 1925 publicou o texto *K. und Pangeometrie*⁷⁴ - Arte e Pangeometria-, onde revisa as conquistas visuais da evolução artística, abordando entre outras a obra de Malevitch e de Mondrian, em sua relação com o plano, o espaço e a representação perspéctica. É relevante o fato de que no período em que escreve este texto, desenvolve uma série de pavilhões temáticos e espaços de exposição, que têm como características comuns a rápida montagem e desmontagem, e a integração do espaço de exposição aos elementos expostos.

O primeiro pavilhão, de caráter efêmero, é concebido para a *Internationale Kunstausstellung* de Dresden, realizada em 1926, e recebe o nome *Raum für konstruktive Kunst*. O segundo espaço é criado para ser permanente, e consiste em uma instalação para o *Provinziell Museum* de Hannover, chamada de *Abstraktes*

⁷⁴ *K. und Pangeometrie*, onde K = kunst = arte. Foi originalmente publicado em alemão no *Europa Almanach*, Postdam, 1925, foi consultada parte do texto publicada em: HARRISON, C.;WOOD, P.(org.).**Art in Theory 1900 - 1990: An anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 1997.p. 303-307.

Kabinett, realizado em 1927.⁷⁵

Raum für konstruktive Kunst • Dresden • 1926 •
Lissitzky

⁷⁵ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie(org.). **El Lissitzky: Life, letters, texts**. Londres: Thames & Hudson, 1992.

Raum für konstruktive Kunst • Dresden • 1926 •
Lissitzky

Nos dois espaços, Lissitzky emprega o mesmo princípio utilizado na sala *Proun* realizada para a *Große Berliner Ausstellung*, organizada pelo *Novembergruppe* em 1923. Sua concepção arquitetônica se fundamenta em não considerar as paredes delimitadoras do espaço como suporte físico ou fechamento, mas como um fundo ótico.⁷⁶ Esse tratamento dado ao espaço

⁷⁶ "In the room which I was given, I did not see the four walls as supporting or protecting screens but rather as an optical background for the painting. Therefore I resolved to treat the wall surfaces as such." LISSITZKY, in: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie(org.), 1992, p.366.

arquitetônico tem efeito cinético ⁷⁷, a obra não se destina à contemplação, mas é uma construção que deve ser “vivida”. Os seis planos que formam o espaço são considerados elementos a serem desenhados. A continuidade entre planos se dá através de linhas perpendiculares. O plano delimitador se transforma em um ente ativo na composição.

(...) os sólidos elementares podem ser usados para construir um objeto que dê forma a um todo no espaço tridimensional enquanto em estado de descanso; contudo quando induzido ao movimento transforma-se num objeto inteiramente novo, isto é, surge uma impressão nova do espaço somente durante a duração do movimento, que é conseqüentemente imaginário. ⁷⁸

Gerrit Rietveld e Vilmos Huszar participam da *Große Berliner Ausstellung*, de 1923, representando o *De Stijl*, com uma proposta de ambiente arquitetônico onde o tratamento das superfícies é de autoria de Huszar, e o

Sala Proun • Grosse Berliner Ausstellung
• Lissitzky

• 1923

mobiliário -cadeira Berlim- de autoria de Rietveld. Através de planos coloridos sobre o branco, Huszar obtém a dissolução do espaço arquitetônico e sua fusão com o mobiliário.

Tanto a proposta de Lissitzky como a do *De Stijl* são apresentadas através de axonométricas, no entanto o efeito de cada proposta sobre o espaço é distinto. Na sala *Proun*, a opção de Lissitzky por trabalhar apenas ao longo das paredes, e com estruturas superpostas nos cantos, sugere a idéia de um espaço flutuante.

⁷⁷ Therefore the room should be organised that of itself it provides na inducement towalkaround it." LISSITZKY, in: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie(org.),1992, p.365.

⁷⁸ EL LISSITZKY. A. and Pangeometry, in: HARRISON, C.;WOOD, P.(org.).*Art in Theory 1900 - 1990: An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1997.p. 307.

Arte Concreta

Segundo De Micheli, “por volta de 1930 certos artistas abstracionistas pensaram em substituir o termo *abstracionismo* pelo termo *concretismo*, por se terem apercebido de que falar de arte abstrata era, pelo menos, impróprio: com efeito, uma imagem exposta na tela ou realizada num material plástico, mesmo sendo abstrata, é já por si concreta; além disso, o abstracionismo puro, não se inspirando de modo algum na realidade natural e, por isso, não extraíndo dela qualquer elemento, ou seja, não sendo o resultado de uma *abstração*, mas a proposta de uma *nova realidade*, coloca-se, logicamente, fora de tal denominação”.⁷⁹

Esse novo conceito provém do Construtivismo, e da proposta de Proun, “... um objeto concreto entendido como síntese e superação da pintura, da escultura e da

⁷⁹ DE MICHELI, apud: DE FUSCO, 1983, p.141.

arquitetura".⁸⁰

Atribue-se o termo arte concreta a Theo van Doesburg, que após a dissolução do *De Stijl* estabelece-se em Paris, onde funda em abril de 1930 a revista *Art Concret*. No primeiro e único número da revista publica um manifesto intitulado *Art Concret*, em resposta à formação do grupo *Cercle et Carré*, ao qual se opunha.⁸¹

Declaramos:

- 1.A arte é universal.
- 2.A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pela mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada das propriedades formais da natureza ou da sensualidade e do sentimentalismo. Queremos excluir o lirismo, a dramaticidade, o simbolismo etc.
- 3.O quadro deve ser construído inteiramente a partir de elementos plásticos, isto é, superfícies e cores. Um elemento pictórico não possui outro significado além de "si mesmo" e, portanto, o quadro não tem outro significado além de "si mesmo".
- 4.A construção do quadro, bem como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente.
- 5.A técnica deve ser mecânica, isto é, exata e antiimpressionista.

⁸⁰ DE FUSCO, 1983, p.141.

⁸¹ CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.122.

6.Esforço visando clareza absoluta.⁸²

Em 1929, o crítico Michel Seuphor e o pintor Joaquín Torres-García formam a sociedade *Cercle et Carré*, para promover a discussão e exposição de obras e idéias construtivistas. Também fundam jornal de mesmo nome que teve três números publicados entre 1929 e 1930. Até este momento o abstracionismo desenvolve-se fora de Paris. Em 1931 a sociedade é substituída pelo grupo *Abstraction-Création*, que chega a ter cerca de 400 membros, e ocupa-se da organização de exposições coletivas e da publicação de um anuário *Abstraction-Création: Art non figuratif*, publicado de 1932 a 1936.

De acordo com De Fusco, "aqueles que melhor podem se definir como concretistas distinguem-se por uma pintura e escultura rigorosamente geométricas, construtivas e não 'expressivas'." ⁸³

Apesar da morte de Van Doesburg em 1931,

⁸² DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 159.

⁸³ DE FUSCO, 1983, p.141.

a arte concreta adquire força considerável, graças ao apoio do grupo *Abstraction-Création* até sua dissolução em 1936.

Nessa época, o termo foi reelaborado por Max Bill, arquiteto suíço, participante do grupo, e ex-aluno da Bauhaus, e responsável pela divulgação do termo arte concreta em lugar de arte abstrata.

Para Max Bill:

A pintura concreta elimina toda e qualquer representação naturalista; serve-se exclusivamente dos elementos fundamentais da pintura, a cor e a forma da superfície. Sua essência é, assim, a completa emancipação de todo modelo natural; criação pura.⁸⁴

Max Bill considera a arte abstrata uma arte de transição, enquanto que a arte concreta se baseia no que é real e verificável. Para tanto, seu trabalho se utiliza de fórmulas matemáticas que geram relações a partir das quais compõe suas obras.

A matemática além de ser um dos reguladores principais do sentimento primário, e, conseqüentemente, um dos meios mais efi-

⁸⁴ CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.122.

ciente 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.⁸⁵

Segundo Max Bill, tal concepção é utilizada por Kandinsky e Mondrian em suas obras, assim, a arte concreta antes de ser uma ruptura é um aprofundamento de discussões que já estavam estabelecidas e lançadas por Van Doesburg.

Em 1951, Max Bill visita o Brasil e a Argentina introduzindo nestes países a arte concreta. Recebe um prêmio na I Bienal de São Paulo de 1951, com a peça *Unidade Tripartida*, gerando grande entusiasmo com suas idéias e obras.

⁸⁵ BILL, Max. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. Ver y Estimar, nº17, 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.

Cartaz 1ª Bienal de São Paulo • Antônio Malluf

A revista *Habitat*, em seu segundo número, publicado em março de 1951, publica o artigo *Beleza provinda da função e beleza como função*, de autoria de Max Bill, acompanhando fotos de exposição do arquiteto suíço acompanhadas da seguinte observação: “Max Bill

Unidade Tripartida • 1948-9 • Max Bill

fez uma exposição, a sua exposição mais importante até agora, no Museu de Arte de São Paulo. Talvez esta exposição tenha sido prematura para o nosso público, pois os problemas da arte atual ainda não foram

expostos e debatidos”.⁸⁶

Em 1953, em visita ao Rio de Janeiro a convite do governo brasileiro, concede uma entrevista à revista *Manchete*, tecendo críticas à arquitetura moderna brasileira, principalmente com relação à presença de murais no edifício do Ministério da Educação e Saúde, em Pampulha, e no conjunto de Pedregulho, causando grande polêmica, e uma série de respostas na imprensa.⁸⁷

Para Max Bill, a unidade das artes visuais “deve ser encarada sem o sacrifício dos meios de expressão particulares – pintura, escultura, arquitetura – e sem adotar soluções como pintura mural e escultura aplicada à

arquitetura”.⁸⁸

A partir de suas exposições e polêmicas, Max Bill consegue a repercussão de suas idéias e interessados na arte concreta em São Paulo, que têm após sua presença a oportunidade de difundir seus trabalhos e sua visibilidade. A sua participação no processo de integração das artes na arquitetura moderna brasileira será analisada no próximo capítulo.

Manchete nº62 • 1953

⁸⁶ FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura e concretismo. Designio*. Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo. São Paulo: Annablume, 2004. nº2, setembro 2004. p.99

⁸⁶ Revista *Habitat*, nº2, jan.-mar., 1951.

⁸⁷ AQUINO, Flávio de. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. Revista *Manchete*, nº60, 13 jun 1953, p.38-39. A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural?. Revista *Manchete*, nº62, 27 jun 1953, p.44. COSTA, Lúcio. Lúcio Costa defende a nossa arquitetura moderna. Oportunidade perdida. Revista *Manchete*, nº63, 04 jul 1953, p.49.

A discussão da síntese das artes no âmbito da arquitetura moderna

Peinture et sculpture sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère l'architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances ...⁸⁹

Le Corbusier: obra de arte - insigne presença

Entre as tendências de vanguarda que podem ser incluídas na linha da arte útil⁹⁰, uma das mais representativas é o Purismo. Nasce com o manifesto *Après le Cubisme*, escrito por Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret - Le Corbusier.

⁸⁹ VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

⁹⁰ Conforme foi definida por De FUSCO, 1983, op.cit., p.259.

Natureza morta com pilha de pratos • 1920
Le Corbusier

Le Corbusier define seus quadros e objetos plásticos do período purista integrados nas suas arquiteturas como "*objet à reaction poétique* - máquina suscitadora de emoções"⁹¹, revelando ao mesmo tempo continuidade com o espírito do cubismo, e um potencial espírito mecanicista, buscando a tradução dessas formas em outras de caráter

⁹¹ DE FUSCO, 1983, op.cit., p.264

utilitário.

Segundo De Fusco, o espírito que preside o rigor das obras puristas, “é o espírito da construção mecânica. A forma da máquina pela sua eficiência e essencialidade, é a expressão do novo ideal plástico.”⁹²

A técnica industrial é condição indispensável para a moderna concepção de beleza para os puristas.

Há um espírito novo: um espírito de construção e síntese guiado por uma concepção clara.

O que quer que pensemos dele, ele anima hoje a maior parte da atividade humana.⁹³

Em coletânea de artigos publicados na revista *L'Esprit Nouveau* entre 1920 e 1921, intitulada *Vers une Architecture*, e editada em 1923, será recorrente a abordagem que Le Corbusier fará da questão da integração das artes plásticas. Estes textos apresentam idéias que depois são enfatizadas no decorrer de sua produção profissional.

A partir do elogio aos avanços obtidos pela pintura e escultura através do uso da poética abstrata, conclama os artistas plásticos a buscarem a integração de seus trabalhos com a arquitetura.

Hoje, a pintura precedeu as outras artes. Sendo a primeira, atingiu uma unidade de diapasão com a época. A pintura moderna deixou a parede, a tapeçaria ou o vaso decorativo e fechou-se num quadro, alimentada, cheia de fatos, afastada da figuração que distrai; ela se presta à meditação.

(...)

Senhores pintores e escultores, campeões da arte de hoje, que têm de suportar tantas zombarias e que sofrem tanta indiferença, limpem suas casa, unam seus esforços para que reconstruam as cidades. Suas obras virão então colocar-se no quadro da época e em toda parte os senhores serão admitidos e compreendidos. Digam enfaticamente que a arquitetura tem necessidade de sua atenção. Tenham em mente o problema da arquitetura.⁹⁴

⁹² Id.ibid., p.264

⁹³ LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 71

⁹⁴ LE CORBUSIER, 1989, op.cit, p. 10

L'Esprit Nouveau n°1 • 1920

Na mesma publicação, ainda faz uma crítica à interpretação da arte como elemento decorativo da arquitetura: “É preciso dissipar um equívoco: estamos podres de arte confundida com o respeito pela decoração.”⁹⁵

Em junho de 1935 escreve um artigo para a revista *La Bête Noire*, intitulado *Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en genèse*:

⁹⁵ LE CORBUSIER, 1989, op.cit., p.67

Avec l'architecture moderne, s'annonce une grande période de peinture qui est couleurs, lignes et formes, fera sauter nos murs là où nous avons besoin de détruire un mur imposé par des raisons autres que celle de la plastique. Ces peintures franches et fortes, apporte use d'espace, ouvriront des perspectives si indicibles qu'ici peut réapparaître cette quatrième dimension dont il fut sourient obscurément parlé. Il s'agit non pas d'une évasion de l'oeil selon la rigide loi des perspective, mais d'une splendide évasion de l'esprit, les yeux étant posés sur des faits colores et plastiques excellentes.⁹⁶

Na comunicação *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture*, apresentada em Roma em 1936, ressalta o paralelismo existente entre arquitetura e pintura, paralelismo este que se evidencia através da policromia e da pintura mural.

Em 1936, em artigo intitulado *L'Architecture et les arts majeurs*, escrito a bordo do Zeppelin, a caminho do Brasil, volta

⁹⁶ LE CORBUSIER. *Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en genèse. La Bête Noire*, n°4, Paris, p.18, In: MORENO, Roger Corbacho. **La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas: La Sintesis de las Artes como paradigma de lo perceptible en la arte de vanguardia.** Tese de Doutorado em História da Arquitetura, UPC, 2001.

a abordar o tema da relação entre a arquitetura racionalista e a pintura e escultura.

Inicia a discussão falando acerca da inquietude que a opinião pública mantém com relação à questão: "ornamentar ou não ornamentar, decorar ou não decorar, enriquecer ou não enriquecer, enobrecer ou não enobrecer etc." ⁹⁷ Criticando a inspiração passadista de escritos, discussões e discursos sobre o tema.

Uma nova página branca oferta às novas construções de uma nova civilização - a da máquina. Uma civilização construtiva em toda a sua profundidade, pródiga de novos acontecimentos, de novos signos e de manifestações espirituais amplas e inovadoras. (...) É preciso admitir a descontinuidade, e não a continuidade; a ruptura e não a sequência, a marcha adiante rumo a uma incógnita. Pois temos todas as razões de poder fazer uma coisa magnífica, e não um retorno às coisas de outrora, re-nas-cen-ças etc. Jamais! Isso é contrário à própria natureza dos acontecimentos em curso. ⁹⁸

Le Corbusier afirma que como a

humanidade "foi lançada em tempos novos", as artes devem ser novas, assim como a arquitetura "que está nos próprios objetos que são o produto do tempo, em tudo o que se acha sujeito às investigações do olho, desse olho que vê, mede e aprecia." ⁹⁹

No mesmo texto, em capítulo intitulado *A obra de arte, presença insigne*, aborda o tema das artes e de sua relação com a arquitetura. A partir da crítica à arte decorativa discorrerá sobre a pintura e a cor, e sua relação com a arquitetura. Ao falar sobre a forma, aborda a escultura e suas possíveis relações com a arquitetura. ¹⁰⁰

Critica o uso de papéis de parede, ato de mero decorativismo, mas fala que estes trazem à tona uma questão "crucial" da arquitetura: a policromia. Afirma que a policromia arquitetônica não é fruto da ação do pintor, que "não traz massas de cores suficientemente compactas para qualificar uma parede - a parede, suporte da sensação

⁹⁷ LE CORBUSIER. A Arquitetura e as Belas -Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº19, 1984. p.55

⁹⁸ LE CORBUSIER, 1984, op.cit., p.55

⁹⁹ Id.ibid., p.56

¹⁰⁰ LE CORBUSIER, 1984, op.cit., p.63

arquitetônica -; ele antes desqualifica a parede, fá-la estalar, explodir, arrebentando a sua própria existência (...)"¹⁰¹.

Para Le Corbusier, "a policromia arquitetônica não mata as paredes; pode deslocá-las em profundidade e classificá-las em importância", a partir do uso de determinadas cores. No entanto, em alguns momentos é preciso recorrer à pintura, para "racionalmente, fazer saltar uma parede, dinamitar uma parede: liricamente, para que faça ouvir, em acordes exatos, um discurso dirigido a ela", para isso, é necessária segundo o autor, a presença de um pintor competente, "digno da arquitetura".¹⁰²

Maison Cook • 1926-27 • Le Corbusier

Com relação à introdução de esculturas nas obras de arquitetura, escreve:

A arquitetura é matemática imanente, em sua substância e em sua seiva, possui a radiação que projetam as funções das curvas e das retas. Em torno do edifício, há lugares precisos - lugares matemáticos que integram o conjunto e que constituem tribunas a voz de um discurso encontrará seu eco em derredor. Tais são os lugares da estatuária. E isso não terá nada a ver com métopa,

¹⁰¹ Id. ibid., p.64

¹⁰² LE CORBUSIER, 1984, p.65

tímpano ou pórtico. É muito mais sutil e preciso. É um lugar tal como o foco de uma parábola ou uma elipse, como o ponto exato onde se interceptam os diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica. Lugares porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes. Entra aqui, escultor, se vale à pena sustentar o teu discurso.¹⁰³

Elogia a criação de “esculturas vazadas” pelas vanguardas, pois estas se incorporam de forma múltipla ao lugar.

Do mesmo modo do que ocorre com a escultura, a pintura também necessita da definição de certos lugares “intensos, indiscutíveis, estupefacientes, concludentes, exatos”. Le Corbusier alega que sua experiência como pintor, o torna cada vez mais preocupado com o problema do lugar da pintura na arquitetura.

Raras ocasiões, muito particulares, muito exatas, bem explicáveis, assim que as descobrimos. Explosão da parede antes de mais nada: há paredes incômodas, impostas – ou tetos ou solos – por razões intempestivas alheias à disciplina arquitetural. Essa dinamitação repõe em ordem as coisas da arquitetura.

Nesse painel que rodopia, nesse tabique

escorregadio também o pintor pode encontrar a ocasião de ser ator na arena arquitetônica.

Resta saber como!¹⁰⁴

A seguir, exalta a “aventura arquitetônica dos tempos modernos”, que se abre para a possibilidade de construção de inúmeros tipos de edifícios, em todas as escalas, propiciando infinitas oportunidades de expressão para o pintor e para o escultor.

105

A arquitetura se estende. Ela é pura, intensa, verdadeira, una.(...)

A arte é uma intenção de qualidade. Vivemos, pensamos, pelo menos brevemente vamos viver uma nova vida. Há intenções em circulação.

Criemos e manifestemos a arte dos tempos presentes.¹⁰⁶

Em 1946, em um número especial da revista *L'Architecture d'Aujourd'Hui*¹⁰⁷ intitulado *Art*, Le Corbusier publica o artigo *Espace indicible*, e obras de pintura, escultura e arquitetura, acompanhado por outros autores.

¹⁰⁴ LE CORBUSIER, 1984,p.66

¹⁰⁵ LE CORBUSIER, 1984,p.66

¹⁰⁶ Id.ibid.,p.68

¹⁰⁷ Foi um dos primeiros números publicados após a Segunda Guerra Mundial.

¹⁰³ Id.ibid., op.cit.,p.65

Depois do isolamento em Ozon nos Pirineus, por causa da invasão de Paris, período de dezoito meses nos quais pinta, escreve, e faz diversas viagens a Vichy para obter do governo a garantia de um grande papel na reconstrução do pós-guerra, sem encontrar qualquer eco para suas solicitações, desanimado, Le Corbusier retorna a Paris em 1943.

O texto *Espace indicible*, aborda a questão do espaço, a necessidade que arquitetura, escultura e pintura têm de seu controle, e seus efeitos sobre ele.

Um fenômeno de concordância tem lugar, tão exato quanto a matemática, uma verdadeira manifestação de plástica acústica; assim pode-se falar de um dos mais sutis de todos os fenômenos, som, como um veículo de alegria (música) ou de opressão (ruído).¹⁰⁸

Na conclusão do texto afirma que a conquista do que chama *espace indicible*, o lugar de consumação da emoção plástica, reside na síntese das artes.

¹⁰⁸ LE CORBUSIER. *Ineffable Space*, 1945, in: OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. New York: Rizzoli, 1993. p.66.

Arquitetura, escultura, pintura: o movimento do tempo e de eventos agora indiscutivelmente levados para a síntese.¹⁰⁹

Le Corbusier participa ativamente dos debates acerca da síntese das artes que ocorrem nos CIAM, e retoma o tema em palestra apresentada na Conferência Internacional dos Artistas, realizada em Veneza em 1952. Em seu discurso intitulado *Canteiro de Síntese das Artes Maiores*, exalta novamente a necessidade de “fazer surgir de uma obra construída (arquitetura) ‘presenças’ provocadoras de emoção, fatores essenciais do fenômeno poético.”¹¹⁰

Argumenta que o contato entre pintores, escultores e arquitetos, não deve ter finalidade utilitária, e que como os artistas de diversas áreas desempenham suas práticas isolados uns dos outros, tendo contato apenas

¹⁰⁹ LE CORBUSIER. *Ineffable Space*, 1945, in: OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. New York: Rizzoli, 1993. p.66.

¹¹⁰ LE CORBUSIER. *Canteiro de Síntese das Artes Maiores*. Conferência Internacional dos Artistas, Veneza, 1952. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos et.al.. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessel: Projeto Editora, 1987, p. 239

acidental, cabe à Arquitetura a iniciativa de transformar essa situação passiva: deve-se “abrir canteiros”, propiciar as “condições arquitetônicas”.¹¹¹

Segundo Le Corbusier, essas “condições arquitetônicas são o produto de um espírito novo”.

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 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 se poderá começar uma Síntese das Artes Maiores.¹¹²

Esses canteiros propiciam a imediata realização da síntese das artes maiores, independentemente de encomendas do Estado ou de particulares, ganhando em agilidade, e difundindo a idéia de síntese “a todas as artes que expressam a emoção humana: a música,

o teatro, a dança, a literatura também, vitalizando igualmente artes em plena evolução como o cinema (...).¹¹³

No decorrer do tempo, paralelamente à sua atividade de projetista, escritor e conferencista, Le Corbusier desenvolve uma série de obras no campo da pintura, escultura e tapeçaria. E é justamente essa militância artística paralela à arquitetura e ao urbanismo que o habilita -como enfatiza em várias oportunidades- a exaltar a necessidade de uma síntese das artes. Nesse campo alguns episódios merecem ser ressaltados.

Para o Monumento ao revolucionário Vaillant-Couturier, desenvolvido nos anos 1937-1938, propõe a construção de um monumento rodoviário situado em um espaço quase triangular na bifurcação de estradas de acesso a Paris. Obra concebida para ser vista simultaneamente a partir da distância e da velocidade, e ao mesmo tempo pelo transeunte que por acaso circule no espaço, consiste em

¹¹¹ LE CORBUSIER, 1987, op.cit.,p.239

¹¹² id.ibid.,p.240

¹¹³ LE CORBUSIER, 1987, op.cit.,p.241

um grande plano ao qual se articula perpendicularmente um painel em balanço. O plano é vazado em sua parte inferior possibilitando a permeabilidade do espaço, e ao mesmo tempo a aproximação à escala humana. Para visualização à distância, articulam-se no plano peças gigantescas: um mão, um livro e a cabeça do homenageado. O monumento não chega a ser construído, no entanto, a articulação espacial proposta se repete em outras obras com finalidade semelhante, nos anos seguintes.

¹¹⁴

Em *Le Corbusier - Oeuvre complète 1938-1946*, também comparecem as atividades de *le peintre* Le Corbusier, no período. ¹¹⁵

A série *Ozon*, realizada em seu período nos Pirineus, executadas com poucos recursos, sobre madeira, desenhos totêmicos no plano, depois explorados em escultura.

A pintura mural, em Cap-Martin, 1939.

Elles ne sont pas faites sur lês beaux murs

de la villa, au contraire. Elles éclatent sur les murs indifférents, mornes, "où il ne se passait rien".¹¹⁶

Apesar do tema da síntese das artes ser abordado inúmeras vezes por Le Corbusier, apenas no segundo pós-guerra seu debate se difunde, acontecendo como veremos mais adiante em inúmeros fóruns. O tema chega a ser carregado de apelo emancipatório, como o publicado em dezembro de 1944, cinco meses após a libertação de Paris no jornal da resistência francesa *Volontés*:

C'est une épopée plastique qui commence.¹¹⁷

¹¹⁴ BOESIGER, W. (org.). *Le Corbusier. Oeuvre complète 1938-1946*. Zurich: Editions Girsberger, 1977. p. 10-11.

¹¹⁵ BOESIGER, W. (org.), 1977, op.cit., p. 156-157.

¹¹⁶ Id. ibid., p. 158-161.

¹¹⁷ OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Rizzoli, 1993. p. 66.

Portal de entrada • Capela de Ronchamp • Le Corbusier

Em *Le Corbusier - Oeuvre complète 1946-1952*, constata-se que a integração das artes vai acontecer com mais frequência nos projetos arquitetônicos de Le Corbusier, bem como seus trabalhos de pintura, escultura e tapeçaria serão mais divulgados.¹¹⁸

Esse é o caso da *Manufacture de St-Dié - 1946-1951-*, onde é enfatizado o cuidado no emprego das proporções do *Modulor*, e nos

escritórios situados ao lado de um terraço-jardim, as paredes recebem painéis fotográficos com detalhes de quadros de Le Corbusier, que em alguns espaços, como na sala da direção chegam a ocupar uma parede inteira, fazendo às vezes de uma pintura mural. O exterior do volume construído no terraço-jardim será revestido com um mosaico de pastilhas aplicadas sobre o reboco aparente.

Depois do CIAM de 1947, o momento é propício para aprofundar a discussão da síntese das artes.

Em 1950, Le Corbusier assume para si o encargo de materializar no espaço os *Chantiers de Synthèse* através de projeto de espaço de trabalho e exposição para a *Porte Maillot*, em Paris.

L'idée est donc venue de créer des "Chantiers de Synthèse" ayant pour objet de mettre les peintres et les sculpteurs à pied d'oeuvre devant des tâches de nature architecturale et cela dans des conditions architecturales. Il ne s'agissait pas de réaliser es commandes, mais d'orienter les peintres et les sculpteurs qui en sentent la vocation vers les choses de l'architecture.

¹¹⁸ BOESIGER, W. (org.). *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952*. Zurich: Editions Girsberger, 1953.

119

O projeto visa criar grande variedade de possibilidades arquitetônicas de intervenção para pintores e escultores, de forma a mostrar as diversas maneiras de interação que podem ocorrer na arquitetura.

Le Corbusier desenvolve duas propostas para o espaço. O projeto A, considera a carência de recursos financeiros, e propõem a construção de uma estrutura ortogonal em madeira, que articula cobertura, painéis e fluxos com as obras de arte. O projeto B desenvolve-se a partir do projeto A. Foi proposta uma estrutura metálica, também desmontável, onde painéis e espaços são definidos segundo o *Modulor*, e a circulação se dá através de rampas que articulariam os diferentes níveis para fruição das obras.¹²⁰

Nesse mesmo volume das obras completas, em capítulo intitulado *Plastique et Poétique*, Boesiger aborda a retomada dos trabalhos artísticos por parte de Le Corbusier, após uma

pausa para o exercício da arquitetura. Na busca da unidade entre plástica e poética, Le Corbusier inicia neste período a execução de diversos murais, com o uso do *Modulor* como elemento ordenador.¹²¹

Segundo Boesiger, ainda nesse período Le Corbusier desenvolve trabalhos associados ao escultor Savina, desenvolvendo uma série de esculturas em madeira com aplicação de cores.

São apresentados a seguir trabalhos de pintura mural executados para seu atelier, e para o Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris.

¹¹⁹ BOESIGER, W. (org.), op.cit., 1953,p.83

¹²⁰ BOESIGER, W. (org.), op.cit., 1953,p.83

¹²¹ Id.ibid., 1953,p.227

Mural no Atelier de Le Corbusier

Le Corbusier volta-se também para a execução de cartões para tapeçaria, segundo o arquiteto: *"la tapisserie est le mural du nômade"*. A tapeçaria é a solução para a mobilidade dos tempos modernos. Neste período desenvolve uma série de cartões usando a série do Modulor.

Le Corbusier em seu Atelier da Rue de Sèvres 1

Suas preocupações nesse ciclo estão ilustradas na foto de seu estúdio no atelier da *Rue des Sèvres*. Le Corbusier folheia absorto um manuscrito tendo ao seu lado uma escultura da série Ubu. Na publicação, sobre a foto, vários croquis demonstram o cuidado com que o espaço apesar de pequeno foi planejado, na colocação dos móveis, da escultura.

Le Corbusier em seu Atelier da Rue de Sèvres 1

Os CIAM e o debate da síntese das artes

Os CIAM - *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* - constituem um dos principais fóruns de discussão e elaboração das teses do movimento moderno na arquitetura e urbanismo. São realizados dez congressos no período compreendido entre 1928 e 1956, que segundo Kenneth Frampton¹²² podem ser divididos em três etapas.

Na primeira etapa, compreendida entre 1928 e 1933, que abrange os três primeiros Congressos, predomina a ideologia radical e socialista da *Neue Sachlichkeit*.

A segunda fase dos CIAM, compreendida entre 1933 e 1947, é dominada pelas idéias de Le Corbusier.

Em 1947, dez anos depois do 5º CIAM

¹²² FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987

realizado em Paris, realiza-se o CIAM 6 em Bridgwater, tendo como objetivo “restabelecer o contato entre os membros e retomar os trabalhos coletivos”.¹²³

Em texto apresentado no Congresso, intitulado *Des architectes se forment eux-mêmes*, o historiador de arquitetura Sigfried Giedion, faz um balanço das principais discussões surgidas nos últimos dez anos, nos quais apesar da ausência de atividades do CIAM ocasionada pela guerra, se manteve o seu espírito de organização mundial, conclamando os membros a reafirmar os objetivos dos CIAM, que são:

- a) formular o problema arquitetônico contemporâneo,
 - b) representar o pensamento arquitetônico moderno,
 - c) difundir seu conjunto de idéias nos círculos técnicos, econômicos e sociais,
 - d) assistir à realização dos problemas arquitetônicos.
- (...) As idéias agora defendidas pelos CIAM são hoje cada vez mais reconhecidas:
- a) as bases sociais do urbanismo e o planejamento de uso de solo, que alguns

¹²³ GIEDION, S. (ed). *Dix Ans d'Architecture Contemporaine. A Decade of a New Architecture*. Zurich: Editions Grisberger, 1951, p.11. (tradução minha)

países já introduziram em sua legislação e colocado em aplicação;
 b) a pesquisa científica aplicada ao campo da construção, que permitiu um avanço rápido das técnicas de construção;
 c) a unidade das artes plásticas – arquitetura, escultura e pintura – que conduzirá a compreensão de novas formas de expressão.¹²⁴

Para o sexto congresso, não há a definição prévia de um tema, como ocorreu nos congressos anteriores. Pois os efeitos da guerra ocasionaram diferentes necessidades urgentes a serem atendidas em cada país no que se refere ao desenvolvimento de arquitetura social e ao planejamento urbano.¹²⁵

Em Bridgwater, é introduzido pela primeira vez no seio dos CIAM o debate sobre a síntese das artes. De acordo com Giedion, esse debate é colocado com alguma “hesitação”.

(...)alguns eram de opinião que podíamos perder terreno ao propor esse problema, outros consideravam os problemas estéticos assuntos puramente pessoais, e outros ainda achavam que só podíamos discutir os problemas estéticos, se os limitássemos exclusivamente à Arquitetura, ou se relacionássemos com um problema específico,

¹²⁴ GIEDION, S. (ed), 1951, p.18-19. (tradução minha)

¹²⁵ id.ibid., p.7.

como por exemplo a relação dos volumes dos edifícios mais altos com os mais baixos, dentro dum bairro.¹²⁶

O problema da síntese das artes é tratado sob dois aspectos: o grupo MARS, da Inglaterra, estava interessado em um aspecto do problema, “as reações emocionais do homem comum diante da arte moderna, e especialmente da arquitetura”. Esta preocupação conduz a discussão a uma questão fundamental: “Até que ponto se devia ir atrás do gosto dominante para satisfazer as necessidades do público, ou até que ponto se devia jogar tudo para obedecer à consciência e à inspiração?”¹²⁷

Por outro lado, trata-se também da “atual falta de colaboração entre arquiteto, urbanista, pintor e escultor, que se tem perdido cada vez mais de um século e meio para cá”.¹²⁸

A discussão da questão estética em Bridgwater causa agitação no congresso, e uma

reação entusiasmada de Le Corbusier, que se levantou e disse: “ Enfim a imaginação chega aos CIAM!”¹²⁹

São elaborados dois questionários acerca da questão da síntese das artes, pelo grupo inglês MARS e por Hans Arp e Giedion. Antes de serem submetidos ao plenário do congresso, as questões são submetidas a um dos comitês.¹³⁰

O referido comitê considera que “não havia dúvidas de que a arte tem diferentes significados em nosso período do que no passado.”¹³¹ E considera que as questões colocadas colaboraram no esclarecimento da questão, pois “embelezar um edifício é uma necessidade eterna do homem e a maneira de satisfazer essa necessidade hoje é um problema urgente”.¹³²

O questionário intitulado *The impact of contemporary conditions upon architectural*

¹²⁶ GIEDION, Sigfried. **Arquitetura e comunidade**. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d., p. 70

¹²⁷ id.ibid., p. 70

¹²⁸ id.ibid., p. 70

¹²⁹ GIEDION, S. (ed). **Dix Ans d'Architecture Contemporaine. A Decade of a New Architecture**. Zurich, Editions Grisberger, 1951, p.30. (tradução minha)

¹³⁰ id.ibid., p.30.

¹³¹ id.ibid., p.31. (tradução minha)

¹³² GIEDION, S. (ed), 1951, op.cit., p.31. (tradução minha)

expression, está dividido em três conjuntos de questões: o impacto do desenvolvimento técnico, o impacto do desenvolvimento social e o impacto das artes irmãs - relação entre arquitetos, pintores e escultores. As questões colocadas demonstram a divergência de interpretações que o encaminhamento do tema tem dentro congresso.¹³³

O primeiro conjunto de questões - o impacto do desenvolvimento técnico - relaciona a questão estética e a possibilidade de projeto de unidades Standard, indagava sobre sistemas de proporção e escala possíveis de serem utilizados na fabricação de componentes ou na composição de edifícios, e questiona acerca do papel do arquiteto na padronização de componentes construtivos pelo governo e iniciativa privada.¹³⁴

A segunda parte do questionário - o impacto do desenvolvimento social-, contempla as possibilidades criativas da construção em larga escala, a possibilidade do trabalho

criativo em equipe, e indaga acerca da postura do arquiteto diante das expectativas do homem comum: “o arquiteto deve pesquisar as razões da crítica do público à expressão arquitetônica e deixar-se influenciar por esta crítica, ou deve o arquiteto, considerando o fato demonstrado durante os anos de guerra, de que o homem é uma criatura rapidamente adaptável, envidar esforços na concretização de seus próprios conceitos arquitetônicos?”¹³⁵

O último conjunto de questões, - o impacto das artes irmãs *Relação entre arquitetos, pintores e escultores* -, abordade forma direta a questão da síntese das artes, indagando sobre qual é a função da pintura e escultura no domínio da arquitetura, e se é possível no estágio de desenvolvimento do momento a cooperação de arquiteto, pintor e escultor, e quais os resultados esperados com essa cooperação.

No livro *Dix Ans d'Architecture Contemporaine. A Decade of a New Architecture*,

¹³³ id.ibid., p.31-32.

¹³⁴ GIEDION, S. (ed), 1951,op.cit., p.31

¹³⁵ id.ibid., p.32. (tradução minha)

organizado por Giedion para divulgação da produção arquitetônica do período entre congressos, e para a difusão dos resultados das discussões dos CIAM de 1947 e 1949, vêm publicados quatro textos que ilustram as diferentes interpretações que o tema da síntese das artes teve no CIAM 6.

No primeiro deles, J.M. Richards editor da revista *Architectural Review* de Londres, em artigo intitulado *Contemporary architecture and the common man*, aborda a expressão arquitetônica na relação entre arquiteto e o público.¹³⁶ Apresentou as seguintes questões: “o arquiteto deverá preocupar-se com as reações do homem da rua? E que o arquiteto deve fazer para restabelecer o contato perdido entre a expressão dos seus edifícios e o público?”¹³⁷

Segundo ele, a questão da atitude que o arquiteto pode ter com relação ao homem da rua, se resolve a partir de duas alternativas:

“O arquiteto pode criar aquilo que sente ser a boa arquitetura, e esperar que o povo se familiarize com ela com o correr dos tempos, ou pode, por outro lado, dizer para consigo... que tem de fazer o possível para não assustar o público com uma arquitetura nova que coloca o mesmo público perante o desconhecido...”.¹³⁸

No texto seguinte, intitulado *Our attitude towards problems of aesthetics*, Sigfried Giedion faz a defesa de sua posição com relação aos problemas estéticos. Após análise histórica onde defende a validade das discussões estéticas, e contesta a afirmação do “século XIX, de que os valores estéticos são assunto puramente pessoal”, afirma:

Quando nós dermos ao mundo do emocional o direito de existir na Arquitetura e no Urbanismo, então já não poderemos considerar estas artes como separadas das outras artes suas irmãs. A Arquitetura já não pode ser separada da Pintura e da Escultura, como aconteceu durante século e meio e ainda hoje acontece.

O problema é claro. A solução é que não. Não pode haver dúvidas de que a maior parte dos arquitetos do nosso tempo, assim como a maior parte dos pintores e escultores

¹³⁶ GIEDION, S. (ed), 1951, op.cit., p.33

¹³⁷ GIEDION, Sigfried. **Arquitetura e comunidade**. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d. p. 70

¹³⁸ id.ibid., p. 71

modernos perdeu a capacidade, senão a vontade de colaboração.¹³⁹

Giedion conclui sua colocação com a apresentação de uma carta da escultora Bárbara Hepworth, na qual esta critica a postura dos arquitetos contemporâneos com relação à escultura, considerando-a esclarecedora da situação atual. E encerra com uma pergunta: “Porque razão não colaboram arquitetos e escultores desde o princípio?”¹⁴⁰

A resposta do arquiteto francês Le Corbusier à questão é o terceiro texto publicado. A princípio elogia o “apelo de Giedion para colocar a Arte na vanguarda de nossos esforços (...)”, a seguir aborda o caos gerado pela época da máquina, afirmando que não deve haver motivo para desânimo, pois “os elementos construtivos necessários para uma mudança estão à nossa disposição (...); mas falta-lhes a harmonia interior (...). Não temos nem disposição bastante, nem mesmo pensamos em formar uma nova unidade das

possibilidades que foram distraidamente dispersas. Porém, só por meio dessa integração é que podemos fazer brotar o que designamos por fenômeno poético”. Para ele, esse fenômeno poético só pode nascer da harmonia de relações. E esse esforço deve ser feito considerando-se uma relação de “homem para homem. Um homem dirige-se para os seus semelhantes. A obra que ele lhes oferece é no fundo trabalho coletivo. A sua criação, no entanto, está nas mãos de um só. Esse homem dirige-se a desconhecidos, mas a desconhecidos que existem, que estão à espera, e para quem o sentimento e a Arte são tão importantes como a água e o pão.”¹⁴¹

Um dos representantes da nova geração de arquitetos holandeses, Aldo Van Eyck, faz a quarta colocação, iniciada com uma questão: “Seria tarefa do CIAM apenas melhorar mecanicamente o habitat humano, ou deveria fazer uma crítica à atitude geral hoje predominante?” Em suas colocações também faz

¹³⁹ GIEDION, Sigfried. **Arquitectura e comunidade**. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d., p. 72-73

¹⁴⁰ GIEDION, S., s/d, op.cit., p. 74

¹⁴¹ GIEDION, Sigfried. **Arquitectura e comunidade**. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d., p. 75

um apelo à imaginação: “A velha luta entre a imaginação e a razão, ou o senso comum, acabou em favor do último, o que é muito trágico. Mas o fiel da balança começa a inclinar-se para o outro lado. (...) Uma nova consciência começa a modificar o espírito humano”.¹⁴² Elogia as gestões do CIAM no sentido de colaborar na busca dessa nova consciência, e conclui:

A imaginação continua a ser o único denominador comum entre o homem e a Natureza, e a única força capaz de ao mesmo tempo registrar a transformação espiritual. Por isso ela possui uma grande força profética. É o principal detector da mutação.¹⁴³

A partir do CIAM 7, celebrado em 1949, em Bérgamo, na Itália, inicia-se a terceira etapa dos CIAM, marcada pela aparição de conflitos entre gerações. Neste Congresso, entre outros pontos, novamente é abordada a busca da satisfação das necessidades espirituais do homem através da integração da arquitetura com outras artes.¹⁴⁴ Questionários

são feitos para nortear as discussões, agora considerando também a questão da relação entre produção individual e coletiva, e a necessidade de mudança de mentalidade no que se refere a esse ponto.

Os debates se desenvolvem em torno de três grandes eixos: a existência ou não de relações entre as belas artes, a possibilidade de cooperação e forma desta cooperação entre pintor, escultor e arquiteto, e , a receptividade do homem comum as manifestações de síntese das artes.¹⁴⁵

A função da arte – pintura e escultura – no domínio arquitetônico é discutida: limita-se a uma função puramente decorativa, ou deve reforçar simbolicamente “espírito que anima uma realização arquitetônica”.¹⁴⁶

Com relação à forma de participação do arquiteto, pintor e escultor: o trabalho deve se desenvolver em conjunto desde o início

¹⁴² GIEDION, S., s/d, op.cit., p. 75

¹⁴³ id. ibid., p. 76

¹⁴⁴ MONTANER, Josep.M. **Después del Movimiento Moderno: la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1995, p. 29

¹⁴⁵ GIEDION, S. (ed). *Dix Ans d'Architecture Contemporaine. A Decade of a New Architecture.* Zurich: Editions Grisberger, 1951, p.38

¹⁴⁶ id. ibid., p.38

visando “intensificar o potencial espiritual e emocional da arquitetura?” O arquiteto deve antes finalizar o trabalho, para depois recorrer ao escultor e ao pintor? Essa relação deve variar de acordo com o tipo de finalidade da construção, chegando a ser possível que o arquiteto desempenhe papel secundário? ¹⁴⁷

A questão do individualismo crescente na sociedade da época e seu reflexo nas práticas artísticas também tem espaço nas discussões.

¹⁴⁸

Deste Congresso surge a *Association Synthèse des arts plastiques*, em 1949, que tm como sede social a redação da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que publicou um número especial em 1946 dedicado à arte e o *espace indicible*.

A discussão da possibilidade de integração das artes também é ampliada com relação ao urbanismo e ao paisagismo, e não se encerra no CIAM 7, de Bérgamo, sendo

continuada no CIAM 8, realizado em Hoddesdon, Inglaterra, em 1951. ¹⁴⁹

Ao escolher como tema *Core* ¹⁵⁰, para o CIAM 8, o grupo MARS – seção inglesa do CIAM – faz com que esse congresso, se oriente para a discussão de um tema já tratado por Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger em seu manifesto intitulado *Nine Points on Monumentality* de 1943.

Discute-se o tema *Core* considerando-o mais o centro cívico da cidade moderna que o centro histórico tradicional. Seu projeto, em qualquer escala requer a integração do urbanismo e da arquitetura, e também como ocorreu no passado à integração das diversas formas de manifestação artística.

(...) a síntese das artes pode se completar mais efetivamente no “core” das cidades. ¹⁵¹

¹⁴⁹ GIEDION, S., 1951, op.cit., p.39

¹⁵⁰ A palavra “core”, em latim “cor” – coração, é definida no *Webster's* como a “parte central e mais interior de alguma coisa.”

“Os ingleses explicam-na como sendo ‘o elemento que faz de uma comunidade uma comunidade e não um simples agregado ocasional de indivíduos’.” GIEDION, Sigfried. **Arquitetura e comunidade**. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d. p. 81

¹⁵¹ GIEDION, S., 1951, op.cit., p.39.

¹⁴⁷ GIEDION, S., 1951, op.cit., p.39

¹⁴⁸ id.ibid., p.39

Do debate destes anos surgem dois livros: *A decade of New Architecture. Dix ans d'architecture contemporaine* de Sigfried Giedion (1951) e *The Heart of the City* (1952) de J.L. Sert, J. Tyrwhitt e E. Rogers, no qual se produz esse deslocamento “humanístico” na forma de se pensar a arquitetura e a cidade.¹⁵²

Outro dos temas exaustivamente debatidos nos anos 40 é o do resgate da monumentalidade da arquitetura.

Giedion, Sert e Léger entram no debate em 1943 com um manifesto intitulado *Nine Points on Monumentality*. Convidados pelos *American Abstract Artists*, para colaborar com uma de suas publicações, resolvem tratar de um mesmo tema sob diferentes pontos de vista, o do pintor, o do arquiteto e o do historiador. O tema escolhido foi “Uma nova monumentalidade”, cada um escreve um artigo sobre o tema cujo conteúdo é depois resumido em nove pontos que foram publicados pela primeira vez

em *Architektur und Gemeinschaft*, de Giedion, pois a revista dos “*American Abstract Artists*” não chega a ser publicada.

Para Sert, Léger e Giedion: “Os monumentos são marcos, pelos quais os homens criaram símbolos para os seus ideais, finalidades e atos. Destinam-se a eternizar a época em que nasceram e representam um patrimônio para as gerações vindouras, formando um elo de ligação entre o passado e o futuro.”¹⁵³

O artigo escrito por Giedion para essa ocasião, intitulado *The need of a new monumentality*, aparece pela primeira vez na coletânea de Paul Zucker (1944) *New Architecture and City planning*. E desperta polêmica por abordar um conceito tão desvalorizado pelo gosto dominante.

Em artigo intitulado *Acerca de uma nova monumentalidade*, de 1943, Giedion afirma que a

¹⁵² SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 53

¹⁵³ SERT, J., LÉGER, F., GIEDION, S. Nove pontos sobre monumentalidade. Uma necessidade humana, apud: GIEDION, S.. *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d. p.42

arquitetura moderna tem um caminho difícil a percorrer, pois partidários do “gosto dominante” tem abusado do uso da tradição em arquitetura, banalizando o conceito de monumento.

Citando exemplos de construções comunitárias feitas em países onde a arquitetura moderna se consolidou, alega que estas careciam de falta de imaginação arquitetônica. Essa “imaginação arquitetônica” teria podido satisfazer a “necessidade de monumentalidade”.

O resgate da “imaginação” na arquitetura surge a partir da cooperação do arquiteto com o pintor e o escultor, que há mais de um século foram excluídos das grandes obras públicas.

E, considerando que então o estado e a cidade são os clientes mais importantes, caberia a estes estimular a integração das artes a partir da participação de artistas contemporâneos em obras públicas, resgatando assim a criatividade para a arquitetura.

Pela primeira vez desde há séculos, os

artistas fizeram um retorno àquela simplicidade da forma que é característica de todo gênero de expressão simbólica. Eles mostraram que os elementos necessários para a expressão monumental estão prontos para serem usados.¹⁵⁴

O espaço de integração de artes na consolidação da monumentalidade são os *civic centers* onde se reaviva o amor do público por festas e acontecimentos coletivos.

Em seu manifesto, os três autores afirmam que “as modificações do após-guerra em toda a estrutura econômica dos países, trarão consigo uma nova organização da vida coletiva na cidade (...)”¹⁵⁵.

Concluem o manifesto dizendo que através destas características a arquitetura monumental reconquistará seu conteúdo lírico. E ainda, através dela arquiteto e urbanista alcançará o mesmo grau de força criadora que possuía em séculos passados.

O interesse do pintor e muralista

¹⁵⁴ SERT, J., LÉGER, F., GIEDION, S. Nove pontos sobre monumentalidade. Uma necessidade humana, apud: GIEDION, S. . **Arquitetura e Comunidade**. Lisboa: LB-Livros do Brasil, s/d., p.40

¹⁵⁵ id. *ibid.*, p.43

Fernand Léger pela idéia de integração das artes é anterior a data deste manifesto. Em 1925 é convidado por Le Corbusier para executar pinturas murais no *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, na Exposição de Artes Decorativas de Paris.¹⁵⁶ Na mesma exposição, Léger e Robert Delaunay executam as pinturas do hall de entrada do pavilhão da embaixada francesa.¹⁵⁷

Sua participação no debate, também se dá através de conferências e textos publicados na imprensa, neles constata-se a evolução de suas posturas sobre o tema.

Mural • O transporte das forças • Expo. Universal de Paris • 1937 • Léger

Em 1925, fala de suas primeiras experiências de trabalho junto aos arquitetos, em artigo intitulado *A estética da máquina. A ordem geométrica e o verdadeiro*.

Colaborei em motivos arquitetônicos; contentava-me, então, com ser ornamental, os volumes eram dados pela arquitetura e pelas personagens que evoluíam em torno. Sacrifiquei o volume à superfície, o pintor ao arquiteto, não sendo mais que ornamentador de superfícies mortas. Não se trata, de maneira nenhuma, em obras desse gênero, de hipnotizar pela cor, mas de sublimar superfícies, dar à construção, à cidade, uma fisionomia de alegria.¹⁵⁸

¹⁵⁶ DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.194.

¹⁵⁷ CASSOU, Jean; LEYMARIE, Jean. *Fernand Léger: Dessins et gouaches*. Paris: Editions du Chêne, 1972. p.16

¹⁵⁸ LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989. p.71.

Em 1938, em artigo intitulado *Cor no mundo*, inicia uma série de artigos nos quais aborda a relação cor / espaço. Neste artigo, após um relato da evolução da relação das artes com a arquitetura no decorrer da história, conclama os pintores modernos a abordar “o problema mural”. Salientando que apesar da importância do acontecimento, os artistas ainda não estão preparados:

O acontecimento é importante, pois a ressurreição da colaboração das três artes: arquitetura, pintura, escultura. Trabalho de equipe com finalidades mais ou menos sociais.¹⁵⁹

Para Léger, essa colaboração implica em “concessões mútuas”, pois:

Uma arquitetura se compõe de superfícies vivas e de superfícies mortas. As superfícies mortas são as reservas de repouso – não se tocará nelas. As superfícies vivas devem ser postas à disposição da forma, do pintor e do escultor.¹⁶⁰

Hospital St.Lô • esquema cores • Léger

Hospital St.Lô • esquema cores • Léger

Mais adiante compara essa relação entre as três artes à busca da neutralidade da música de acompanhamento, “que a gente não escuta, mas que, apesar disso, está presente e

¹⁵⁹ LÉGER, Fernand, 1989, op.cit., p.96.

¹⁶⁰ LÉGER, Fernand, 1989, op.cit., p.96.

é encarregada de preencher os silêncios incômodos".¹⁶¹

Para o pintor, a obra de arte é resultante da orquestração dos elementos plásticos.

Para a pintura, essa participação pode ser lograda pela arte mural, "a arte coletiva de amanhã".¹⁶²

Em 1946, em artigo intitulado *A arquitetura moderna e a cor ou A criação de um novo espaço vital*, publicada na revista *American Abstract Artists*, volta a abordar a relação cor - arquitetura, usando uma série de exemplos arquitetônicos, chegando a fazer uma afirmação que se aproxima do manifestado por Le Corbusier em outras ocasiões: "A cor é um meio de ação poderoso: ela pode destruir uma parede, pode orná-la, pode fazê-la recuar ou avançar, ela cria esse espaço novo".¹⁶³

Finaliza o artigo afirmando que cabe ao arquiteto "indicar ao pintor o lugar em que

este deve agir dinâmica ou estaticamente; ao escultor, idem".¹⁶⁴

O balanço da síntese ou tudo não passou de teoria?

Após tanta teoria e algumas obras seminais, arquitetos, pintores e escultores conseguiram alcançar a almejada síntese das artes?

Em 1956, Paul Damaz, tenta responder essa questão: publica *Art in european Architecture - Synthèse des Arts*, com direito a prefácio de Le Corbusier. A obra divide-se em duas partes: na primeira discute os principais aspectos da relação arte e arquitetura moderna, e a segunda mostra inúmeros exemplos de obras onde se obtém a síntese das artes.¹⁶⁵

¹⁶¹ Id. *ibid.*, p.99.

¹⁶² Id. *ibid.*, p.101.

¹⁶³ LÉGER, Fernand, 1989, *op.cit.*, p.111.

¹⁶⁴ Id. *ibid.*, p.112.

¹⁶⁵ DAMAZ, Paul. *Art in european architecture. Synthèse des arts*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

Le Corbusier inicia seu texto no prefácio afirmando que falar em síntese das artes naqueles tempos na arte européia era uma prova de otimismo, pois apesar de ter muitos defensores, a idéia da síntese ainda é de difícil implementação. Pois, depende não apenas do arquiteto, mas também do incorporador, e de sua vontade de estabelecer o diálogo, e do estabelecimento da mútua compreensão entre arquiteto, pintor e escultor.¹⁶⁶

Paul Damaz inicia seu livro falando da relação arte e arquitetura moderna, e das causas de sua separação, que são “resultado da evolução da civilização da sociedade, da situação econômica, das artes em geral, e mais particularmente da arquitetura”, analisando a seguir cada um destes aspectos.¹⁶⁷

A seguir fala dos esforços dos “pioneiros da arquitetura moderna”, citando principalmente Le Corbusier, Walter Gropius, Neoplasticismo e Construtivismo.

Inicia o capítulo sobre a “nova síntese das artes”, enfatizando a importância social da arte, e o fato de que apesar da arquitetura atender principalmente a necessidades funcionais, outros valores também são necessários ao homem, entre eles a integração das artes ao mundo moderno. Por que

A obra de arte é um símbolo; expressão imaterial através do não material. O homem sempre sentiu a necessidade de comunicar, comemorar, adornar e ensinar. Estas necessidades não mudaram. A instabilidade de nossa civilização somente as fez aumentar. Em nosso mundo em rápida mudança onde nossas crenças de hoje são esquecidas amanhã, a humanidade tem a necessidade de afirmar suas crenças através de concretos e permanentes símbolos. Este é o papel do artista.¹⁶⁸

Afirma que os artistas têm consciência do papel social arte, e cita o escultor André Bloc -fundador do *Groupe Espace*-, que escreveu:

Pour rendre aux arts plastiques toute leur valeur humaine, il faut rétablir le contact avec public, avec les foules. Pour que l'artiste puisse avoir une action sociale, il faut que son rôle soit él atgi par la présence permanente de ses oeuvres dans

¹⁶⁶ DAMAZ, Paul, 1956, op.cit., p.vii-xii

¹⁶⁷ Id.ibid., p.7.

¹⁶⁸ DAMAZ, Paul, 1956, op.cit.,p.33.

toutes les formes d'activité.¹⁶⁹

Ao abordar o papel da arte na arquitetura, Paul Damaz, cita discussão sobre a síntese das artes que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, na qual alguns críticos afirmaram que a arte moderna é incompatível com a realidade técnica da arquitetura moderna.¹⁷⁰ Nessa mesma discussão, o arquiteto catalão Josep Luis Sert afirmou que para ele existem três maneiras de combinar arte e arquitetura:

-Arte está *integrada* com a arquitetura quando está comprometida com a verdadeira concepção do edifício. Neste caso, o arquiteto pode agir ele mesmo como pintor e escultor.

-Arte é *aplicada* quando a construção é concebida primeiro, e depois animada pela cooperação entre o pintor e o escultor dentro dos limites estabelecidos pelo arquiteto.

-Finalmente, arte e arquitetura podem ser simplesmente relacionadas, cada uma mantendo

sua independência.¹⁷¹

Para Damaz a grande dificuldade é econômica, e reside no convencimento do proprietário por parte do arquiteto, de que a arte não é um “artigo de luxo” na edificação.

Afirma a perfeita compreensão entre arquiteto e artista, será lograda através da ampliação de conhecimento entre áreas, o arquiteto deve ter mais sensibilidade artística, e o artista conhecimento de arquitetura, tal como ocorreu na Renascença.

¹⁷² Essa interação é necessária principalmente na pintura mural, que é permanente e geralmente situado em lugar público.

Para o autor, o estudo da pintura mural é de grande importância, pois é o meio através do qual se atribui cor à arquitetura. “A forma e a cor são inseparáveis, e a unidade plástica do espaço arquitetônico requer a atuação simultânea destes dois elementos.”¹⁷³ A cor

¹⁶⁹ BLOC, André, apud: DAMAZ, Paul. **Art in european architecture. Synthèse des arts.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956. p.34.

¹⁷⁰ DAMAZ, Paul, 1956, op.cit., p.39.

¹⁷¹ SERT, J.L., apud: DAMAZ, Paul. **Art in european architecture. Synthèse des arts.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956. p.39-41.

¹⁷² DAMAZ, Paul, 1956, op.cit., p.43

¹⁷³ DAMAZ, Paul, 1956, op.cit., p.46.

tem ação dinâmica sobre o espaço, além de afetar psicologicamente o indivíduo e a percepção que este tem do espaço.

O autor enfatiza que a pintura mural é diferente da pintura em telas de grandes dimensões, onde o pintor equaciona seus problemas em um espaço previamente definido por ele. Na pintura mural, o espaço do entorno interage com o pintor e sua obra.¹⁷⁴

... o mural deve ser parte integral da arquitetura.¹⁷⁵

Damaz cita ainda os requisitos da pintura mural estabelecidos pelo pintor Ozenfant:

-Rapport du *sujet* avec le genre de bâtiment, avec les fonctions de la pièce.
 -Rapport des *formes* en tant que formes, et des *couleurs* en tant que couleurs, avec l'architecture de la pièce.
 -Rapport de la *peinture murale* dans son ensemble, avec le mur, au point de vue architectural (la peinture murale doit respecter l'architecture).
 -Rapport d'espace: peintures "plates" ou "volumineuses", peintures qui "avancent" ou qui "reculent", peintures à trois

dimensions.

-Rapport d'échelle entre la peinture, l'architecture et l'homme.

-Rapport entre la texture de la peinture murale et les matériaux de l'architecture.¹⁷⁶

Damaz acrescenta a estas considerações, outras de ordem geral:

- A pintura mural deveria respeitar a função arquitetônica das diferentes partes da construção, tais como estrutura, paredes portantes, divisórias, aberturas.

- Uma parede deve preservar as características de uma parede, e permanecer visível através do mural mesmo quando este último estiver em parte em perspectiva. Uma parede portante deve reter sua aparência de solidez, e a pintura deve cobri-la como uma tapeçaria.

- A parede deve manter sua unidade.¹⁷⁷

Na opinião do autor, a arte abstrata é mais compatível com a natureza da arquitetura, capaz de maior integração com a arquitetura moderna.¹⁷⁸

A relação entre a escultura e a arquitetura, é para ele mais forte, pois a escultura pode enfatizar o peso de elementos

¹⁷⁶ OZENFANT, apud: DAMAZ, Paul. **Art in european architecture. Synthèse des arts.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956. p.54.

¹⁷⁷ DAMAZ, Paul, 1956, op.cit., p.55.

¹⁷⁸ DAMAZ, Paul, 1956, op.cit., p.56.

¹⁷⁴ Id.ibid., p.52.

¹⁷⁵ Id.ibid., p.53.

da construção, principalmente das paredes; ou ainda, quando no centro de um espaço, enfatiza o volume arquitetônico de seu entorno.¹⁷⁹

A obra de Damaz é a que mais discute na época a questão da síntese das artes, além de apresentar uma grande variedade de exemplos em diversos países europeus.

Nessa época, a revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, dedica uma seção à integração das artes, geralmente assinada pelo escultor André Bloc, divulgando obras onde a síntese é ou não eficaz, e exposições ou livros sobre a questão.¹⁸⁰

Em 1963, Paul Damaz publica *Art in Latin American Architecture*, onde analisa a questão da síntese das artes na América latina. No livro com características de um catálogo de obras, vão aparecer entre outras:

Cidade Universitária de Caracas
Carlos Villanueva

¹⁷⁹ Id. ibid., p.59.

¹⁸⁰ Essa seção aparece nos números editados entre os anos 1957-1960.

Auditorio • Cidade Universitária de Caracas
Villanueva • Calder

a Cidade Universitária de Caracas, de Carlos Villanueva, com participação de Léger, Calder, e outros; a Cidade Universitária do México, de M.Pani e outros, com o muralismo de Rivera e Siqueiros; e os edifícios do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, de Lúcio Costa e equipe, e o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, de Oscar Niemeyer, com o

muralismo de Cândido Portinari.¹⁸¹ Ficando demonstrada aos crentes a vitalidade da integração das artes também na América Latina.

Biblioteca • Cidade Universitária do México

¹⁸¹ DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture**. New York: Reinhold Publishing, 1963.

Capítulo 2

**Arquitetura moderna e artes plásticas
no Brasil****A discussão local da síntese das artes**

O contato dos arquitetos e artistas plásticos brasileiros com as discussões vigentes acerca da relação arquitetura e arte ocorrem através de viagens ao exterior, e de publicações especializadas.

A participação brasileira no VIII Congresso Pan-americano de Arquitetos, realizado na cidade do México em 1951, é documentada em artigo publicado na Revista Acrópole. O artigo ressalta a importância da arquitetura moderna mexicana, principalmente a Cidade Universitária, o trabalho de integração entre arquitetos e artistas plásticos que lá ocorre, enfatizando sua profunda significação

social. Ao citar os grandes mestres da arquitetura internacional presentes ao evento¹⁸², destaca a participação de Walter Gropius, e sua conferência a estudantes de arquitetura onde se posiciona sobre a síntese das artes:

... 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 se não impossível, muito difícil; por esta razão, o trabalho de Arquitetura é um trabalho de grupo (...)O ideal é que um arquiteto conheça tanto de pintura, quanto de arquitetura deve conhecer um pintor.¹⁸³

As visitas de Le Corbusier ao Brasil, ora para conferências, ora para sua colaboração no projeto do Ministério da Educação e Saúde, serão difusores das discussões que envolvem a arquitetura moderna no continente europeu. Seu contato com Lúcio Costa, entre outros, fará do arquiteto

¹⁸² A delegação brasileira era liderada pelo arquiteto Rino Levi, e composta pelos arquitetos Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Correa Gonçalves, Icaro de Castro Mello, Lucian Korngold, William Hentz Gorham, Rubens Carneiro Viana, Lygia Fernandez, Mario Pucci e pelo engenheiro Altimar Ribeiro Lima. VIII Congresso Pan-americano de Arquitetura. Revista **Acrópole**, nº172, agosto de 1952, p.171.

¹⁸³ VIII Congresso Pan-americano de Arquitetura. Revista **Acrópole**, nº172, agosto de 1952, p.172.

brasileiro seu interlocutor principal e importante formador de opinião acerca da arquitetura moderna no Brasil.

Lúcio Costa: a síntese na fundamentação da arquitetura moderna brasileira

Em inúmeras oportunidades, ao construir sua defesa da arquitetura moderna brasileira, Lúcio Costa escreve acerca da relação entre a arquitetura e as demais artes. Entre os anos 30 e 60, é recorrente em seus textos a abordagem do tema da síntese das artes, demonstrando sua sintonia com os debates internacionais sobre o tema.

Sua discussão inicia-se em texto publicado em 1936, na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, intitulado *Razões da Nova Arquitetura* ¹⁸⁴.

O texto escrito em 1930 faz a defesa da arquitetura moderna, tentando demonstrar sua coerência e adequação ao período em que se vive.

Ao falar da ausência de ornamentação nas obras de arquitetura moderna, afirma que esta é “a consequência lógica da evolução técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina.” ¹⁸⁵ Para ele, o ornato perdeu seu interesse enquanto documento humano, na medida em que, antes era produto manual de interesse artístico, agora banalizado por sua reprodução industrial em série.

Afirma que a produção industrial tem qualidades próprias, que são: “a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento”. Estes dados seriam os pontos de partida para se chegar “a formas superiores de expressão, contando com a indispensável

Universitários de Arquitetura, 1962, pp.17-41.

¹⁸⁵ COSTA, Lúcio (1936). Razões da nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). **Lúcio Costa: sobre Arquitetura**. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p.34

¹⁸⁴ XAVIER, Alberto (org.). **Lúcio Costa: sobre Arquitetura**. Porto Alegre, Centro dos Estudantes

colaboração da pintura e da escultura - não no sentido regional e limitado do ornato, porém num sentido mais amplo".¹⁸⁶

... Os grandes panos de parede tão comuns na arquitetura contemporânea são verdadeiro convite à expansão pictórica, aos baixos-relevos, à estatuária como expressão plástica pura.¹⁸⁷

A seguir, critica o desinteresse dos arquitetos e do público pelas artes, e discorre sobre algumas características da escultura e da pintura que podem auxiliar no estabelecimento de um convívio com a arquitetura.

Lúcio Costa retoma o tema da integração das artes plásticas em artigo publicado em 1945, na revista do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes - ENBA, intitulado *Considerações sobre o ensino da Arquitetura*.

Neste texto aborda a questão da separação do ensino da Arquitetura do ensino da Pintura e da Escultura, afirmando que está

separação não é desejável, pois o convívio entre futuros arquitetos, pintores e escultores é fundamental para Arquitetura, que "continua sendo, como no passado, fundamentalmente, arte plástica".¹⁸⁸

Arte plástica porque, desde a germinação do projeto até a conclusão da obra realizada, o **sentimento** é seguidamente chamado a intervir, a fim de escolher livremente - dentro dos limites extremos determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio ou impostos pelo programa, - a forma plástica adequada.¹⁸⁹

Declarando-se contra a criação de uma escola autônoma para o ensino da Arquitetura, uma "espécie de escola de Engenharia", passará a seguir no restante do texto a abordar o ensino da composição arquitetônica.

Em 1952, publica *Considerações sobre arte contemporânea*, no número 6 de *Os Cadernos de Cultura*. Neste texto, partindo dos pontos já mencionados no texto anterior acerca da qualidade plástica da arquitetura, faz uma

¹⁸⁶ COSTA, 1936, op.cit. In: XAVIER, 1962, op.cit., p.34

¹⁸⁷ Id. Ibid., p.34

¹⁸⁸ COSTA, Lúcio (1945). *Considerações sobre o ensino da Arquitetura*. In: XAVIER, 1962, op.cit., p.111

¹⁸⁹ Id. Ibid., p.111

análise detalhada da situação das artes contemporâneas.

Enfatiza que “o reconhecimento e a conceituação dessa qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica (...), é, sem dúvida, neste momento, tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional”.¹⁹⁰

Para que se determine a natureza e o grau de participação na arquitetura dessa “intenção plástica”, considera necessária uma definição objetiva do que seja arquitetura.

Arquitetura é, antes de mais nada, **construção**; mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo primordial de ordenar e expressar-se se revela igualmente **arte plástica**, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites – máximo e mínimo – determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou

impostos pelo programa, – cabendo então ao **sentimento** individual do arquiteto (ao **artista**, portanto) escolher, na escala dos valores contidos entre tais limites extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada.¹⁹¹

Para Lúcio Costa, “a intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção”¹⁹², e é o que lhe justifica a classificação como uma das belas-artes.

Essa possibilidade exige que os arquitetos se “dediquem igualmente ao estudo dos problemas da expressão arquitetônica e participem dos debates artísticos contemporâneos, a fim de se capacitarem do fundamento plástico comum de todas as artes e de se deixarem possuir, tal como os pintores e escultores nos seus respectivos domínios, pela paixão de conceber, projetar e construir,

¹⁹⁰ COSTA, Lúcio (1952 a). Considerações sobre arte contemporânea. In: XAVIER, 1962, op.cit., p.202

¹⁹¹ Id. Ibid., p.203

¹⁹² Id. Ibid., p.204

(...)”¹⁹³

O texto *O arquiteto e a sociedade contemporânea*, de 1952, foi apresentado no I Congresso Internacional de Artistas, realizado em Veneza. Parte dele se baseia no texto anterior, reforçando seus conceitos, e foi apoiado por Le Corbusier, na ocasião de sua conferência *Canteiro de síntese de artes maiores*, no referido congresso, as teses acolhidas fizeram parte do manifesto final do evento.¹⁹⁴

Em 1956, expressa sua opinião no *Jornal Para Todos*¹⁹⁵, de Salvador, sobre a obrigatoriedade por lei da inclusão de painéis, esculturas e outras manifestações artísticas nos edifícios públicos e

¹⁹³ COSTA, Lúcio (1952 a). Considerações sobre a arte contemporânea. In: XAVIER, 1962, p.226

¹⁹⁴ A Conferência Internacional dos Artistas foi organizada pela Unesco, e seu manifesto final foi assinado por Lúcio Costa, Herbert Read, Ungaretti, Wilder, Lhote, Carra, Henri Moore, Wotruba, Mehta, Honneger, Spender, Hartung, Stynon, Villon, Roth, Mortensen, Le Corbusier, Rogers, Marino Marini, Peressetti, Sutherland, Severin, Lurçat. SANTOS, Cecília R. et al.. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela / Projeto, 1987.p. 239-241.

¹⁹⁵ COSTA, Lúcio (1956). Decorativismo na Arquitetura. In: XAVIER, 1962, p.263

particulares:

A arte, além de pura criação, deve estar presente em tudo: na urbanização, na concepção arquitetônica, no equipamento e na ambientação de interiores, na forma utilitária dos utensílios, na disposição e feitiço dos impressos, na indumentária. As “artes” precisam de amparo; a **Arte** vive por si e se impõe. Ela está na origem da própria elaboração arquitetônica, que não exclui a participação eventual de outros artistas, além do arquiteto. Mas não se confunda essa integração desejável com o **decorativismo**. O decorativismo está para a arquitetura como a erva daninha para as plantas, é uma praga, – pior que cupim.¹⁹⁶

No mesmo *Congresso Internacional dos Artistas*, Lúcio Costa faz uma intervenção verbal, depois apresentada como informe no *Congresso Internacional de Críticos de Arte*, realizado no Brasil em 1959, intitulada *A crise da arte contemporânea*, onde retoma a questão da síntese das artes.¹⁹⁷

Defende a necessidade de se intensificar no público a compreensão do fenômeno artístico, através de atividades informadoras acerca do fato artístico, entre elas a

¹⁹⁶ Id. Ibid., p.263

¹⁹⁷ COSTA, Lúcio (1959). A crise da arte contemporânea (A arte e a educação). IN: XAVIER, 1962, p.298

introdução de conteúdos sobre arte na educação de crianças e jovens, “não com o intuito de fabricar pequenos artistas precoces, mas com a intenção de transmitir às crianças e aos adolescentes em geral a consciência do fenômeno artístico como manifestação normal da vida”.¹⁹⁸

Propõe ainda a reintegração da criação artística à produção de bens industrializados, “visto que todos os objetos utilitários que se produzem – dos maiores aos menores – têm forma, têm matéria e cores, e o princípio funcional faz com que sejam suscetíveis de grande depuração plástica, o que em essência os aproxima da arquitetura”. A “síntese das artes deveria começar modestamente por aí”.¹⁹⁹

Ressalta que para que tal comunhão seja possível, são necessários arquitetos com “sensibilidade artística”, e ainda, pintores e escultores esclarecidos com relação às possíveis formas de integração.

Na realidade, porém, o importante para que a

comunhão se estabeleça é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto seja artista. Porque só assim a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos **constitutivos**, embora dotada de valor plástico intrínseco autônomo.

Seria, pois **integração**, mais que **síntese**. A síntese subentende a idéia de **fusão**, e essa fusão, ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea. (...) ²⁰⁰

¹⁹⁸ Id. Ibid., p.299

¹⁹⁹ Id. Ibid., p.300

²⁰⁰ COSTA, Lúcio (1959), In: XAVIER, 1962, op.cit., p.301

Rino Levi

O arquiteto paulista Rino Levi, em alguns de seus textos discute a relação existente entre arquitetura e artes plásticas.

No texto, *A arquitetura e a estética das cidades*, publicado no jornal *Estado de São Paulo*, em 1925, ao se referir ao desenvolvimento do movimento moderno, atribuiu à arquitetura o papel de arte-mãe de todas as artes, sem, no entanto aprofundar essa definição.

A arquitetura, como arte-mãe, é a que mais se ressentir dos influxos modernos devido aos novos materiais á disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e, sobretudo, ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclassicismo, frio e insípido. (...) ²⁰¹

De acordo com Renato Anelli, “ao definir a arquitetura como ‘arte mãe’, Levi ecoava uma posição que entendia ser de sua

responsabilidade: articular as diversas manifestações artísticas fossem elas de artes com existência independente (escultura, pintura, teatro), fossem elas decorativas (objetos, mobiliário, escultura ornamental, padrões de revestimentos etc.)” ²⁰², estava transmitindo informações sobre o que se passava na prática arquitetônica européia, principalmente italiana, onde se deu sua formação.

Podem ser constatados dois momentos na obra de Levi no que se refere à questão da síntese das artes. “Num primeiro momento, a decoração articula no espaço interno variadas peças de mobiliário e obras de arte, como baixos-relevos, esculturas e tapeçarias. Mais adiante, a partir dos anos 40, identifica-se a incorporação de painéis (...)”. ²⁰³

Uma de suas primeiras incursões no campo da integração das artes se deu na casa Ferrabino (1931-1932), onde tem a colaboração

²⁰¹ LEVI, Rino (1925). *A arquitetura e a estética das cidades*. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.38.

²⁰² ANELLI, Renato. **Rino Levi: arquitetura e cidade**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.p.134.

²⁰³ ANELLI, 2001,op.cit., p.135.

de John Graz nos trabalhos decorativos.²⁰⁴

Baixo-relevo • apto. José Wancole
• Rino Levi

• 1935

Essa parceria o leva a relacionar-se com artistas modernos, que em diversos momentos colaboraram em seus projetos arquitetônicos.

No apartamento de José Wancole, em 1935, introduz pela primeira vez um baixo-relevo em sua obra. Os dois baixos-relevos localizam-se na sala de música e são atribuídos a Rego Monteiro ou a Vitor Brecheret.²⁰⁵

As experiências de síntese das artes no prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque, e a Capela de Pampulha, despertam o interesse de Levi, repercutindo em suas obras.

No edifício Prudência (1948), conta com a colaboração de Burle Marx na execução dos painéis e jardins.

No Teatro Cultura Artística, coloca um painel de Di Cavalcanti na fachada curva da platéia que marca a fachada frontal.

²⁰⁴ ANELLI, 2001, op.cit., p.136.

²⁰⁵ ANELLI, 2001, op.cit., p.137.

Teatro Cultura Artística • 1942-43 • Rino Levi • painel Di Cavalcanti

Como veremos mais adiante, são muitos os atores que participam desta discussão, além da vivência do tema em suas obras, Rino Levi sofre diferentes influências nesse debate sobre a síntese das artes.

Em 1949, no texto *A arquitetura é ciência e arte*, muda sua opinião, e afirmou:

Também é absurdo classificar-se a arquitetura como arte secundária ou como “mãe das artes”, de acordo com conhecida expressão; (...) ²⁰⁶

Além de desfazer a noção de domínio da arquitetura sobre as outras artes, admite que as diversas manifestações artísticas constituem “fenômenos afins”, “manifestação do espírito”.

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. ²⁰⁷

Ao definir arquitetura, classifica-a como “arte plástica, de caráter essencialmente

²⁰⁶ LEVI, Rino (1949). *A arquitetura é arte e ciência. Óculum - Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura*, FAU PUC Campinas, nº3, março de 1993, p.39.

²⁰⁷ Id.ibid.

abstrato". e com relação ao papel do arquiteto:

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 a luz.²⁰⁸

Ainda no mesmo texto, aborda a síntese das artes, lamentando a "pouca possibilidade para o arquiteto realizar nas suas obras trabalhos em colaboração com pintores e escultores". Levi ressalta que no passado "essa colaboração era íntima e normal", resultando em grandes obras.

Lamenta o preconceito existente contra mosaicos, afrescos ou motivos esculpidos, e ao buscar as razões do afastamento entre artes, culpou os outros artistas.

(...) pintores e escultores vivendo afastados da construção e considerando-a com certo desprezo, perderam a verdadeira compreensão do assunto, no sentido do trabalho em comum, não querendo subordinar-se ao desenho arquitetônico. Resulta daí

nítida separação entre as três artes.²⁰⁹

Em 1954, no artigo *Síntese das artes plásticas*, volta a defender posição favorável a essa síntese, no entanto coloca o arquiteto na posição de coordenador de um grupo que além de pintores e escultores, conta com outros técnicos.

O arquiteto deve facultar absoluta liberdade ao pintor e ao escultor. Estes, no entanto, devem compenetrar-se dos problemas da arquitetura procurando ver a obra em conjunto para valorizá-la e completá-la.²¹⁰

Nos anos seguintes vai ser freqüente a participação de artistas nas obras de Levi, no entanto, essa participação se dá sempre a partir de uma decisão pautada por decisão programática do projeto. A intenção plástica se materializando em brises, planos que articulam espaços, painéis artísticos que dão transparência à forma arquitetônica.²¹¹

O melhor exemplo de síntese das artes na obra de Rino Levi, é a residência Olivo Gomes.

²⁰⁹ Id. Ibid., p.42.

²¹⁰ LEVI Rino. *Síntese das artes plásticas*. **Revista Acrópole**, nº192, 1954.

²¹¹ ANELLI, 2001, op.cit., p.142.

²⁰⁸ LEVI, Rino (1949), op.cit., p.41.

A obra conta com paisagismo e painéis de azulejos e mosaicos de autoria de Burle Marx, que se articulam organicamente com a arquitetura.

Res. Olivo Gomes • 1948 • Rino Levi • painel Burle Marx

Oscar Niemeyer

Embora seja autor de obras exemplares da síntese das artes na arquitetura moderna brasileira, são poucos os textos de Niemeyer sobre o tema.

No prefácio do livro *Art in Latin American Architecture* ²¹², Oscar Niemeyer faz algumas considerações sobre o tema, abordando condições e métodos necessários para sua concretização.

Para o arquiteto uma das condições básicas da síntese é a familiaridade dos artistas envolvidos com outros campos artísticos, de modo que suas intervenções preservem a pureza dos elementos arquitetônicos.

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 fáceis de se estabelecer, mas se tornaram mais difíceis em função da complexidade dos temas

²¹² DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing, 1963.

atuais, e particularmente em relação à arquitetura, onde uma síntese das artes deve ser efetuada.

Niemeyer afirma que apenas em circunstâncias extraordinárias pode-se obter uma “verdadeira síntese das artes”. Deveria ser formada uma equipe que trabalhasse em conjunto desde o início do projeto arquitetônico, considerando-o como um conjunto “inteiro e harmônico”.

Esta colaboração deve começar com a escolha das posições em que cada membro da equipe deve trabalhar, e terminar com a especificação dos materiais de acabamento, 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.

Para exemplificar a integração entre arquitetos e artistas, descreveu a concepção de um mural para o Congresso Federal, em Brasília.

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 piso e o mármore branco das paredes. O resultado foi um mural de grande beleza, integrado na arquitetura e nos materiais utilizados, uma autêntica obra de arte.

A posição de Niemeyer com relação a integração das artes será explicitada de maneira recorrente em suas obras.

Igreja Nsa. Sra. de Fátima • 1957 • Oscar Niemeyer •
painel Athos Bulcão

A contribuição de Mário Pedrosa

O crítico de arte Mário Pedrosa também acompanhou o debate acerca da possibilidade de síntese das artes, no decorrer de sua carreira como crítico.

Já em 1946, em artigo intitulado *O destino funcional da pintura*, publicado no jornal *Correio da Manhã*, ao abordar a crise pela qual passava a pintura, criticou a arquitetura moderna que “com sua estrutura cada vez mais volátil, seus muros frágeis, seus vãos crescentes, sua reduzida imponência, tudo animado por uma feroz lógica funcional, não faz espaço para a pintura; o arquiteto moderno não cria lugar, nas suas construções para o pintor.”²¹³

Em artigo publicado em 1953, na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, intitulado *Arquitetura moderna no Brasil*, volta ao tema da integração das artes,

²¹³ PEDROSA, Mário (1946). O destino Funcional da Pintura. IN: PEDROSA, Mário. **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995, p.58

afirmando que “pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita”, pois em sua formação falta a humildade necessária para o trabalho em equipe.²¹⁴

Para o autor a possibilidade de integração é maior no trabalho das novas gerações:

A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento especial. 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 por que penetram na 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.²¹⁵

Em setembro de 1959, foi realizado em

²¹⁴ PEDROSA, Mário (1953). A arquitetura moderna no Brasil. In: PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.264

²¹⁵ PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. (Texto introdutório à exposição *Arquitetura Brasileira Contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1953.) In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.p.105.

Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, o Congresso Internacional de Críticos da Arte, tendo como tema *Cidade Nova - Síntese das Artes*. Organizado pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, contou com a presença de críticos de arte e arquitetos de diversos países.

Em torno do tema fundamental, *Cidade Nova - Síntese das Artes* discutiu-se: "Urbanística; Técnica e Expressividade (aplicação da pesquisa operacional nos fenômenos urbanísticos e arquitetônicos, relações entre o arquiteto e o engenheiro, novas estruturas mecânicas da arquitetura); a Arquitetura propriamente dita (as artes maiores na cidade, distribuição dos monumentos no espaço urbanístico, tradição e materiais antigos na arquitetura moderna); as Artes Plásticas e sua integração na cidade, no coletivo urbanístico e arquitetônico, com referências muito claras à questão da crise nas artes individuais e à posição da arquitetura como arte maior da cidade; as Artes Industriais com referência, entre outras coisas, à cor como elemento de integração

visual no espaço urbanístico; a educação Artística, seu valor específico e o das instituições culturais e públicas tais como museus, exposições, feiras, festas populares, etc.; e, como conclusão geral, a Arte e sua missão na civilização que se abre".²¹⁶

Neste Congresso, Mário Pedrosa - que propôs o tema *Cidade Nova - Síntese das Artes* -, teve novamente a oportunidade de abordar um tema que lhe era tão caro.

Na comunicação que apresentou, *Brasília, a cidade nova*²¹⁷, tenta construir uma justificativa do tema proposto.

Considera Brasília "a expressão mais representativa desta época", obra-de-arte em construção.

Essa noção de "cidade obra-de-arte", já havia sido abordada por Pedrosa anteriormente em artigo publicado no Jornal do Brasil em

²¹⁶ PENNA, J.O. de Meira. O Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos da Arte. *Módulo*, nº15, 1959, p.26.

²¹⁷ PEDROSA, Mário(1959 a). *Brasília, a cidade nova*. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.346

julho deste mesmo ano, “A obra-de-arte - cidade”, onde associa a fatura da cidade “à noção de bom artesanato, a qualidade, a propriedade, a justeza de todas as suas partes, de coisa ‘feita’ pela mão do homem”.

²¹⁸

Em sua apresentação no Congresso, argumenta que Brasília - obra-de-arte está em construção, e “pela sua própria natureza, ela convoca a participação de todos os elementos que a compõem a mais alta e mais universal aspiração artística e estética do nosso tempo, ou a síntese das artes, desde as mais nobres às mais particulares e utilitárias”. ²¹⁹

A seguir, pergunta em que consistiria essa aspiração à síntese ou à integração? Para ele consistiria em dar um papel social e cultural às artes “nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela

²¹⁸ PEDROSA, Mário(1959 b). A obra-de-arte-cidade. Jornal do Brasil, 01 de julho de 1959. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos**. São Paulo: Edusp, 1998, p.405

²¹⁹ PEDROSA, Mário(1959 a). In: PEDROSA (1981), op.cit., p.352

qual o mundo esta passando e passará...”. ²²⁰

A síntese das artes será o único corretivo possível ao pessimismo destruidor da arte individualista de nossos dias, de impulsos temperamentais românticos e expressionistas muito em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social, ou de reintegrá-lo numa certa objetividade, é oferecer-lhe, hoje, agora (...) todas as condições necessárias para que ele tome parte, livremente, espontaneamente, em plena liberdade criadora, numa obra coletiva como a de Brasília. ²²¹

Depois do Congresso, escreve artigo para a Revista *Módulo, Lições do Congresso Internacional de Críticos*, onde fará um balanço das principais discussões e pontos de divergência que surgiram. Entre as opiniões que surgiram interessa para a discussão do tema da síntese a do historiador e crítico de arquitetura moderna Bruno Zevi, que pensa que “essa síntese ainda está longe de ser alcançada”, bastando para isso ver o edifício da Unesco em Paris, “exemplo completo de fiasco quanto à colaboração ou síntese das

²²⁰ Id. Ibid., p.352

²²¹ PEDROSA, Mário (1959 a). In: PEDROSA (1981), op.cit., p.353

artes, pois a pintura e a escultura que lá se encontram ou foram superimpostas indiferentemente à arquitetura ou foram tentativas de corrigir os erros arquitetônicos".²²²

Em artigo escrito em 1967, *À espera da hora plástica*, Mário Pedrosa vai reafirmar os pontos que colocou no Congresso, dizendo: "Não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral, se bem que qualitativo."²²³

Em artigo redigido em 1970, *A Bienal de cá para lá*, em breve nota sobre o Congresso, fala de seus resultados:

Os Anais do Congresso contêm uma documentação completa e suas conclusões foram:

- Brasília não era modelo de integração nem

²²² PEDROSA, Mário (1959 c). Lições do Congresso Internacional de Críticos. In: PEDROSA (1981), Mário, p.373

²²³ PEDROSA, Mário (1967). *À espera da hora plástica*. PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998, p. 423

de síntese;

- a idéia de integração das artes é uma idéia superada ou inconcebível numa civilização dilacerada como a nossa.²²⁴

A defesa da síntese nas revistas de arte e arquitetura

Nas revistas nacionais de arte e arquitetura, a síntese das artes foi assunto freqüente entre os anos 1940 e 1960. Através da leitura dos artigos, pode-se constatar grande uma variedade acerca do modo como deve se efetivar a relação entre a arquitetura e as demais artes.

Em artigo intitulado *Da boa vizinhança entre as artes plásticas*²²⁵, em 1945, Carlos da Silva Prado, relatou sua tese apresentada no 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos. O ponto principal abordado no artigo, é o que dá

²²⁴ PEDROSA, Mário (1970). *A Bienal de cá para lá*. In: PEDROSA, Mário. **Política das Artes**. São Paulo; Edusp, 1995, p. 239

²²⁵ PRADO, Carlos da Silva. *Da boa vizinhança entre as artes plásticas*. **Revista Acrópole**, março de 1945, p.301

origem ao título, a síntese das artes.

Prado defende a necessidade de humanização da arquitetura através da integração com a pintura e escultura, como já ocorreu na antiguidade.

Com esta colaboração todos terão a ganhar. A arquitetura, pela utilização de materiais que falam a voz humana. A pintura e escultura, por se verem reintegradas dentro de uma finalidade precisa. (...) ²²⁶

No entanto o autor não chega a esclarecer a maneira através da qual essa “colaboração” se daria, e deixa a pergunta:

Admitindo-se que a colaboração entre as artes plásticas seja possível e desejável, de que maneira se processaria? Quando e como? ²²⁷

Em junho de 1953, em sua visita ao Brasil, o escultor suíço Max Bill, despertou polêmica ao opinar sobre a arquitetura moderna brasileira, em entrevista concedida à revista *Manchete* ²²⁸. Ao ser perguntado sobre a

arquitetura do Ministério da Educação e Saúde - MES, principalmente no que se refere aos murais externos responde:

Conheço apenas a decoração externa: os azulejos de Portinari, a estátua da juventude e os jardins. Prefiro os jardins. A beleza das plantas que aí existem é, como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ser colocados.

(...)

Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. Hoje existem outros meios - como, por exemplo, os jornais, as revistas, o cinema - capazes de dar a todos, e com muito maior eficiência, uma visão completa e moral da vida. O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectualizados poderiam compreendê-lo. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural. No muro prefiro o quadro de cavalete que pode ser mudado de acordo como gosto individual do morador. ²²⁹

As críticas do escultor à nossa

²²⁶ Id. Ibid.

²²⁷ Id. Ibid.

²²⁸ AQUINO, Flávio de. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. **Manchete**, nº60, Rio de Janeiro, 13 jun.1953, p.38-39.

²²⁹ Max Bill em entrevista à revista *Manchete*. AQUINO, Flávio de. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. **Manchete**, nº60, Rio de Janeiro, 13 jun.1953, p.38-39.

arquitetura moderna vão ser rebatidas nos dois números seguintes da revista semanal ²³⁰, e ainda reproduções em revistas especializadas.

²³¹

A resposta mais contundente às críticas será dada pelo arquiteto Lúcio Costa no texto *Oportunidade perdida* ²³², que com relação aos murais em azulejos responderá:

Acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a

²³⁰ A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural? **Manchete**, nº62, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953, p.44. COSTA, Lúcio. Lúcio Costa defende a nossa arquitetura moderna. *Oportunidade perdida*. **Manchete**, nº63, Rio de Janeiro, 04 jul. 1953, p.49.

²³¹ Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea. **Arquitetura e Engenharia**, nº26, Rio de Janeiro, mai./jun. 1953, p. 18-20.

²³² COSTA, Lúcio. Lúcio Costa defende a nossa arquitetura moderna. *Oportunidade perdida*. **Manchete**, nº63, Rio de Janeiro, 04 jul. 1953, p.49.

Vistos por Costa, Lúcio. *Oportunidade perdida*. **Arquitetura e Engenharia**, nº26, Rio de Janeiro, mai./jun. 1953, p. 20-21.

aplicação. ²³³

O arquiteto Ariosto Milla, em 1955, em artigo intitulado *O mural na Arquitetura*, também defendeu a integração da pintura e escultura à arquitetura, abordando os principais condicionantes enfrentados pelo pintor na execução de um mural, deixando clara a subordinação da expressão plástica na pintura aos interesses da arquitetura.

(...) O problema do mural é, pois uma dura prova à liberdade criadora do pintor que deve se ater ao que lhe permite a arquitetura. ²³⁴

Em entrevista concedida à revista *Módulo*, em 1955, sobre o mosaico na arquitetura moderna, o artista Paulo Werneck, fala do mural em mosaico como uma inovação introduzida pela arquitetura moderna brasileira, e das características especiais exigidas pela nova técnica, bem como da relação das artes com a arquitetura:

Não se deve, entretanto confundir arte

²³³ Id. Ibid.

²³⁴ MILLA, Ariosto. O mural na arquitetura. **Revista Acrópole**, nº201, 1955, p.41.

decorativa permanente com as demais manifestações da arte. Assim são os murais, tão diferentes da pintura de cavalete. Graças aos progressos da técnica moderna, todas as artes podem florescer, procedimentos abandonados devem reviver e os novos devem ser experimentados. A escultura, por exemplo, tão ligada no passado à arquitetura. Poderá vir a ser empregada em proporções iguais à do mural, uma vez que do trabalho conjunto dos artistas surja entrosamento que a coloque em seu justo lugar, em sua justa função.²³⁵

No artigo, *Da participação de artistas plásticos na obra de arquitetura e paisagismo*, publicado em 1956, Francisco R. Macêdo, lamenta que “a participação da pintura e da escultura na grande arquitetura tem sido ocasional e rara”.²³⁶ Afirma que essa ausência da pintura e escultura na obra de arquitetura, não se deve à opção do arquiteto, mas a questão econômica.

Para o autor, “de um modo geral, os arquitetos (...) consideram importante e necessária a participação de outras artes

plásticas na obra arquitetônica”.²³⁷

Afirma que ao mesmo tempo em que “a pintura e a escultura enriquecem a obra de arquitetura”, a arquitetura é veículo de divulgação do trabalho de pintores e escultores.

(...) a pintura e a escultura freqüentam salões somente duas ou três vezes por ano, ao passo que a arquitetura é posta na rua todos os dias (...)²³⁸

Para Macedo, com a participação do pintor e do escultor, “a obra de arquitetura vai ter uma expressão coletiva”. Principalmente no caso de edifícios públicos, onde “o pintor e o escultor são postos em contato com o povo por intermédio dela, contribuindo, deste modo, com relevante parcela, no trabalho de aprimoramento da sensibilidade popular. E a arquitetura cumpre, assim, com mais rigor, o seu papel de arte que fala diretamente ao povo, sem impedimentos de qualquer natureza, mais acessível e popular”.

²³⁵ O mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo**, dezembro de 1955. p.11.

²³⁶ MACÊDO, Francisco R. Da participação de artistas plásticos na obra de arquitetura e paisagismo. **Revista Brasil-arquitetura contemporânea**, nº8, 1956. p.36

²³⁷ MACÊDO, Francisco R., op.cit., p.36

²³⁸ Idem

239

Conclui seu artigo propondo que essa colaboração entre artes e arquitetura seja discutida no *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, e encaminha três pontos para discussão: a destinação de percentagem do orçamento de obras públicas à inclusão de trabalhos de pintura e escultura; a recomendação às Câmaras Municipais de cidades com mais de 20.000 habitantes, que legislem no sentido de que sejam incluídos trabalhos de pintura ou escultura em jardins, parques e praças; recomendação de consulta por parte do IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil, às associações de artes plásticas na elaboração de editais de concursos de projetos de caráter coletivo.²⁴⁰

Lígia Clark discute a experiência da integração das artes plásticas com a arquitetura em artigo publicado na mesma revista, dando a sua opinião enquanto artista plástica. Afirmar acreditar “na possibilidade

de um trabalho em equipe em que o arquiteto e os artistas plásticos possam, trabalhando juntos, encontrar soluções plásticas novas e autênticas”.²⁴¹

Acredito firmemente na procura de uma fusão entre “arte e vida”.²⁴²

No artigo conta sua experiência no trabalho com maquetes, onde tenta relacionar sua obra com o espaço arquitetônico, e afirma sentir necessidade da colaboração de um arquiteto.

Enumera várias possibilidades de colaboração, no entanto a que mais chama atenção é a que fala na possibilidade de colaboração em casas pré-fabricadas:

É, a meu ver, o que de mais revolucionário vai se apresentar amanhã, quando novas técnicas e materiais maleáveis forem disponíveis, e o artista e arquiteto possam, juntos planejar a futura habitação do homem, Será uma coletivização da arte em que o artista individual será totalmente integrado nessa coletividade.²⁴³

²⁴¹ CLARCK, Lígia. Uma experiência de integração. *Revista Brasil-arquitetura contemporânea*, nº8, 1956. p.45

²⁴² Id. Ibid.

²⁴³ Idem

²³⁹ Id. Ibid., p.37

²⁴⁰ MACÊDO, Francisco R., op.cit., p.37.

Conclui o artigo afirmando que essa integração não é uma limitação ao artista, pois “(...) o artista procura uma harmonia de ritmos dentro de uma equação proposta pelo arquiteto, o que corresponde ao sistema usado por pintores concretos que se propõem quase sempre fórmulas matemáticas para desenvolver um determinado ritmo”.²⁴⁴

Entre os meses de fevereiro e março de 1961, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* publicou respostas de 20 arquitetos de diversas regiões do país, sobre a arquitetura brasileira. O questionário intitulado *Inquérito Nacional de Arquitetura*, foi elaborado pela diretoria do suplemento, e pelo arquiteto Alfredo L. Brito, a partir de consultas feitas à diretoria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, departamento da Guanabara.

Dentre as questões formuladas, a sétima diz respeito ao tema da síntese das artes. Foi perguntado aos arquitetos: “Acredita na

síntese das artes na Arquitetura? Como se realizaria?”.²⁴⁵

O pernambucano Acácio Gil Borsóí, diz ver esta síntese na obra de Le Corbusier.²⁴⁶

Affonso Eduardo Reidy, apesar de haver contado com a colaboração de artistas em algumas de suas obras, opina que “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 uma boa vizinhança entre a pintura, escultura e a arquitetura sem, todavia realizar sua perfeita integração”.²⁴⁷

Os três entrevistados do Rio Grande do Sul, não têm opinião coincidente. O arquiteto Carlos Maximiliano Fayet, afirma que a

²⁴⁵ *Inquérito Nacional de Arquitetura*. Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. Versão mimeografada. P.149.

²⁴⁶ Id. *ibid.*, p.150.

²⁴⁷ Affonso Eduardo Reidy. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny. Rio de Janeiro: O Solar, 1985. Catálogo de exposição. p.14.

Inquérito Nacional de Arquitetura. Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. Versão mimeografada. P.150.

²⁴⁴ CLARCK, Lúcia, op.cit., p.45

arquitetura “tem linguagem própria”, não podendo “sintetizar outras artes sob pena de perder sua própria natureza”. No entanto, afirma que é possível a coexistência harmônica, “tanto pela mão do mesmo artista como pela mão de vários”, desde que voluntária.²⁴⁸ Demétrio Ribeiro afirma que “a arquitetura é a síntese dos elementos que constituem o ambiente da vida humana”, inclusive as obras de arte, “quando integradas na vida”. Mas que, como atualmente a arte “não pertence às atividades cotidianas, sua integração na arquitetura tem sido mais decorativa e formal do que arquitetônica de fato”.²⁴⁹ Já Edgar Graeff, diz não acreditar “nessa síntese, pelo menos enquanto perdurar a exigência econômica da divisão do trabalho e especialização do trabalhador. O elemento construtivo só pode funcionar simultaneamente como peça de arquitetura, escultura e pintura, quando o seu criador

domina, com igual perícia, os três ofícios correspondentes. E não há mais condições, nem sociais nem econômicas, para a formação de tal tipo de artista”.²⁵⁰

O veterano Gregori Warchavchik, após lembrar que no passado pintores e escultores obedeciam as recomendações do arquiteto, afirma que a tão almejada síntese “é difícil mas não impossível, e certas produções revolucionárias da arte de nosso tempo -um painel abstrato, um mobile de Calder- têm seu lugar, quando o determina uma boa visualização do arquiteto; mas, certamente, o mobiliário ainda está muito atrasado em relação à possibilidade de síntese das artes, e é no mobiliário que há campo para a arquitetura.”²⁵¹

O arquiteto Henrique Mindlin, afirma que esta síntese não deve ocorrer por “imposição legal”, mas sim, “como resultado e desabrochar de uma cultura mais integrada.”²⁵²

²⁴⁸Id.ibid.,p.151.

²⁴⁹**Inquérito Nacional de Arquitetura.** Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. Versão mimeografada. P.151.

²⁵⁰Id.ibid.,p.151.

²⁵¹**Inquérito Nacional de Arquitetura.** Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. Versão mimeografada. P.152.

²⁵²Id.ibid.,p.152.

Lúcio Costa responde de forma breve e incisiva: “Acredito na sua eventual integração – o que é diferente”.²⁵³

Os irmãos Roberto, são enfáticos: “Não acreditamos, como ninguém acredita”. Julgam que a questão é “demagogia” que “não tem mais cabimento”. Citam Mies Van der Rohe, para concluir sua resposta: ‘O muro é importante demais para o arquiteto confiá-lo a quem quer que seja. A obra de arte, se compatível, pode ser comprada e colocada depois, mas não encomendada em conjunto’.”²⁵⁴

Oscar Niemeyer afirma que “é difícil se realizar a síntese das artes numa obra de arquitetura pela quase impossibilidade de encontrar artistas do mesmo nível, que saibam se entender e completar”, pois para ele o trabalho deve ser conjunto desde o início, o que exige não “apenas capacidade técnica e talento, mas, também, temperamentos que se harmonizem nas dificuldades inevitáveis

durante a execução da obra.”²⁵⁵

Em sua resposta, o mineiro Sylvio de Vasconcellos, responde colocando dúvidas que ainda permanecem:

A síntese das artes na arquitetura é uma linda proposição, mas ainda não é suficientemente esclarecida. O que se pretende é realmente uma síntese ou uma concomitância?²⁵⁶

²⁵³ Id.ibid.,p 154.

²⁵⁴ **Inquérito Nacional de Arquitetura.** Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. Versão mimeografada. P.154.

²⁵⁵ Id.ibid.,p 161.

²⁵⁶ **Inquérito Nacional de Arquitetura.** Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. Versão mimeografada. P.162.

Integração das artes na arquitetura moderna brasileira: obras precursoras

A Arquitetura oficial: a afirmação do moderno

(...) forjar um povo também é traçar uma cultura capaz de assegurar a sua unidade. ²⁵⁷

Surgem desde os anos 1930 nos países latino-americanos obras expressivas da arquitetura moderna, principalmente no Brasil e no México, que além da linguagem, tiveram em comum o fato de serem auspiciadas pelo Estado. Esse apoio estatal em grande escala, não havia sido constatado até então nem naqueles países

onde o movimento havia se originado. ²⁵⁸

Algo da figuração modernista, nas muito diferentes encarnações que teve, parece haver sintonizado com o papel que o Estado tradicionalmente tinha se atribuído, na América Latina – e que define por excelência as vanguardas: o de construtor *ex nihilo* de uma nova sociedade. ²⁵⁹

O Estado passa a ser o impulsionador das propostas arquitetônicas dos anos trinta. Segundo Gorelik, essa relação Estado – Arquitetura, “não remete à ligação tradicional entre arquitetura e política; trata-se de uma vinculação mais ampla em que a arquitetura (como instituição) e o Estado (como agente estrutural da modernização) compartilham interesses e objetivos: os modernismos arquitetônicos foram postulados como instrumentos privilegiados da tarefa estatal por excelência, a representação da modernidade nacional”. ²⁶⁰

A construção de obras públicas tem papel

²⁵⁸ GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.26.

²⁵⁹ GORELIK, Adrián, 2005, p.26.

²⁶⁰ GORELIK, Adrián, 2005, p.29.

²⁵⁷ PÉCAUT, Daniel **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990. p.15.

fundamental no processo de implantação da arquitetura moderna no Brasil. A arquitetura moderna será a linguagem escolhida pelo poder público para materializar sua imagem de Estado moderno a partir da década de 30.

De acordo com Daniel Pécaut, no Brasil, “os intelectuais dos anos 25-40 mostram-se preocupados sobretudo com o problema da identidade nacional e das instituições. Na sua perspectiva, já existia uma identidade nacional latente, confirmada pelas maneiras de ser, pelas solidariedades profundas e pelo folclore. Isto não bastava, porém, para que se pudesse considerar o povo brasileiro politicamente constituído. Apenas instituições adaptadas à ‘realidade’ permitiriam que se alcançasse esse nível.”²⁶¹

Assim, simpatizantes ou não dos diversos movimentos autoritários surgidos após 1930, “acatam a prioridade do imperativo nacional” e, “apesar de suas discordâncias, convergem na reivindicação de um *status* de elite dirigente,

²⁶¹ PÉCAUT, Daniel, 1990, p.14.

em defesa da idéia de que não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir ‘de cima’ e ‘dar forma’ à sociedade.”²⁶²

(...) forjar um povo também é traçar uma cultura capaz de assegurar a sua unidade.²⁶³

As relações entre arquitetura moderna, nacionalismo e Estado no Brasil, implicaram em modificações “na formulação do ideário arquitetônico que, ora enfatiza o aspecto propriamente modernizador, ora apresenta-se como desenvolvimentista, mas sempre referindo-o a uma genérica, porém constante, perspectiva nacionalista.”²⁶⁴

Caberá aos intelectuais de todos os matizes a tarefa da construção dessa identidade nacional.

Segundo Lauro Cavalcanti, a arquitetura moderna brasileira se estabelece através de

²⁶² PÉCAUT, Daniel, 1990, p.15.

²⁶³ PÉCAUT, Daniel, 1990, p.15.

²⁶⁴ MARTINS, Carlos Alberto F.. Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a contribuição do discurso moderno no Brasil: A obra de Lúcio Costa - 1924/1952. Dissertação de mestrado - História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, 1987. p.88

encomendas estatais. “O governo Vargas desejava imprimir sua marca nas formas da Capital Federal e elege como uma de suas prioridades a construção de palácios, para abrigar a sede de seus ministérios e órgãos públicos da nova administração.” ²⁶⁵

São realizados concursos de projetos para os Ministérios do Trabalho, Fazenda, Educação e Saúde. No resultado destes concursos se explicita a concorrência de linguagens arquitetônicas vigente: o edifício do Ministério da Fazenda é neoclássico, o edifício do Ministério do Trabalho tem linhas modernizantes, mas na sua solução formal prevalecem as grandes massas e soluções compositivas do ensinamento “*Beaux Arts*”, e o edifício do Ministério da Educação e Saúde – MES, o mais conhecido deles, introduz a arquitetura moderna na arquitetura oficial. ²⁶⁶

No final dos anos 30, a principal disputa era a existente entre os arquitetos moder-

nos e os adeptos de correntes vinculadas ao academicismo e ao neocolonial, para a realização dos projetos das novas construções governamentais.

O sucesso do “neocolonial”, na Exposição Internacional do Centenário, em 1922, fez com que obtivesse apoio oficial declarado, afirmando-se como o símbolo da emancipação artística, nas comemorações da emancipação política. ²⁶⁷

No que se refere à arquitetura, segundo Lauro Cavalcanti, “um ponto que muito contou na conquista do aval de um Estado sequioso de marcar sua presença em grande escala foi a habilidade dos ‘modernos’ em lidar com o monumental (...).” ²⁶⁸

Segundo Mário Pedrosa, “os novos construtores utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias. Souberam fazer compreender então tudo o que

²⁶⁵ CAVALCANTI, Lauro. **Preocupações do Belo**. Rio de Janeiro, Tauros Editora, 1995. p.17

²⁶⁶ CAVALCANTI, Lauro, 1995, op.cit., p.20

²⁶⁷ id.ibid., p.142-143

²⁶⁸ id.ibid., p.147

pensavam e sonhavam realizar.”²⁶⁹

A partir da repercussão dessas primeiras obras estatais em arquitetura moderna, seu repertório passa a ser utilizado em obras de clientes particulares, consolidando-se a arquitetura moderna brasileira.

Na busca de associação com a imagem de uma arquitetura de prestígio que o identifique, Estado propiciará, no caso brasileiro, “uma ligação muito íntima entre político e arquiteto”. Onde algo muito semelhante ao mecenato tradicional, no qual o “caráter artista do arquiteto” é preservado, e propiciará a produção arquitetônica relevante, tanto no contexto nacional como internacional, entre o Ministério da Educação e Saúde – MES e Brasília.²⁷⁰

Ao longo desse processo, Lúcio Costa através de seus escritos, “vai procurar

apresentar a nova arquitetura não como uma *alternativa*, mas como a conclusão – sintetizadora e superadora – de todas as buscas dos anos vinte, as do modernismo, as do regionalismo e as do neocolonial, materializando desse modo na arquitetura a aspiração dos jovens intelectuais, compartilhada a partir de 30 pelo Estado: a produção de uma *língua nacional*.”²⁷¹

A arquitetura moderna, como em quase nenhum outro lugar do mundo, constituiu-se no Brasil em uma usina de figuras às quais o Estado pôde recorrer para produzir o imaginário da modernização territorial e urbana que estava afrontando como desafio contemporâneo (...)²⁷²

²⁶⁹ PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. (Texto introdutório à exposição Arquitetura Brasileira Contemporânea, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1953.) In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.p.100-101.

²⁷⁰ GORELIK, Adrián, 2005, op.cit., p. 162.

²⁷¹ Id.ibid., p.163.

²⁷² Id.ibid., p.164.

Obras precursoras: o Ministério da Educação e Saúde, o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York e Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha.

O “milagre” do Ministério da Educação não pôde ser realizado a não ser em razão de sua “grandiosidade” e de seu programa impositivo. Sem o gosto do grande conforto, da fruição, do poderio e da riqueza de um governador de Estado de poderes ilimitados, Pampulha, o primeiro grande conjunto de Oscar Niemeyer, não teria sido encomendado, tampouco realizado. Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem, sem dúvida, de seu comércio inicial com a ditadura.²⁷³

A sede do Ministério da Educação e Saúde – MES é considerada o ponto inicial arquitetura moderna genuinamente brasileira. Construído a partir de 1937, e inaugurado apenas em 1945. Ganha difusão internacional quando fotos de seu exterior foram exibidas em 1942 na exposição *Brazil Builds*.

²⁷³ PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. Publicado originalmente em: L'Architecture d'aujourd'hui, nº50-51, Boulogne (Seine), p.XXI-XXIII, nov.-dez. 1953. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.125.

No entanto, foi apenas através do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, realizada em 1939, que a arquitetura moderna brasileira conseguiu reconhecimento mundial, e a afirmação do peculiar uso da linguagem moderna com características locais.

Lúcio Costa foi o vencedor do concurso de anteprojetos para o pavilhão, em 1938, mas abandonou sua proposta, e convidou Oscar Niemeyer para colaborar com ele. O edifício temporário foi proposto com estrutura de grande leveza, planta em forma de “L”, com um dos lados com forma curva, envolvendo um jardim, e convidativa rampa de acesso. Os interiores foram projetados pelo arquiteto norte-americano Paul Lester Wiener. Para Segawa, foi nessa obra “que se gestaram alguns dos discursos arquétipos que iriam doravante povoar a arquitetura brasileira.”²⁷⁴ Sobre a relação da obra com a produção arquitetônica moderna internacional, Lucio Costa escreveu:

Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno

²⁷⁴ SEGAWA, 1997, p.95.

exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia “pseudo-moderna”, dessas tão em voga aí, nos E.U.A. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Na arquitetura assim compreendida, a pintura e a escultura vêm tomar naturalmente cada qual o seu lugar não como simples ornatos ou elementos decorativos mas como valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição... ²⁷⁵

Neste trecho, ao falar das características peculiares da arquitetura moderna brasileira que se revelam no Pavilhão, Lúcio Costa enfatiza outra questão que vai ser muito importante para a arquitetura moderna brasileira nesse momento: a integração das artes no espaço arquitetônico. Integração que

Pavilhão da Feira de Nova Iorque • Costa e Niemeyer pode ser vista aplicada no pavilhão onde foram expostos três grandes painéis de Cândido Portinari, e uma réplica da escultura de Celso Antônio, *Moça reclinada*, que foi concebida para o edifício do Ministério da Educação.

Essa integração se dá de maneira cuidadosa no edifício do MES, buscando a concretização do projeto governamental de fazer do Ministério o “Ministério do Homem”, e tem seu exemplo mais precioso na Igreja de São Francisco de Assis no conjunto da Pampulha.

O Ministério da Educação e Saúde Pública

²⁷⁵ COSTA, Lúcio, in: Pavilhão do Brasil - Feira Mundial de Nova York de 1939. New York: Brazil's Representation to the New York World's Fair, 1939. Apud: SEGAWA, 1997, p.95

foi criado em dezembro de 1930, e junto ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, é a novidade aportada pelo Estado.

Distinguem-se os dois ministérios pela natureza do olhar que estendem sobre a nação. Enquanto no Trabalho predomina o olho do presente, na Educação importa agir segundo uma visão do futuro da nacionalidade.²⁷⁶

Em 1934, Gustavo Capanema assumiu o Ministério da Educação. O edifício-sede do ministério construído em sua gestão, “simboliza até hoje a imagem que ficou de um ministro esclarecido, avançado para a época, defensor da cultura e das artes, promotor da educação.”²⁷⁷

Segundo Pedro Nava,

As conseqüências do que ele fez são incalculáveis. Siga você o meu raciocínio. Sem o prédio do Ministério da Educação (recebido na ocasião como obra de um mentecapto) não teríamos a projeção que tiveram na época Lúcio Costa, Niemeyer,

Carlos Leão e Cândido Portinari. Foram entendidos por Capanema e seus auxiliares próximos (Drummond, Rodrigo, Mário de Andrade e outros). Sem essa compreensão não teríamos tido a Pampulha, concepção paisagística e arquitetônica prestigiada pelo imenso Kubitschek. Sem Pampulha não teríamos tido Brasília, do mesmo Juscelino Kubitschek, que desviou nosso curso histórico –levando o Brasil para o oeste. A raiz de tudo isto, a semente geradora, o adubo nutridor estão na inteligência de Capanema e de seus auxiliares de gabinete.²⁷⁸

Para Capanema, o ministério deveria ser o “Ministério do Homem”, e seus esforços deveriam se dar no sentido de “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil.”²⁷⁹

O edifício-sede do Ministério, além de ser concebido para abrigar atividades administrativas, foi idealizado para dotar o ministério de uma face pública, que sintetizasse o espírito da gestão.

Inúmeros trabalhos abordaram o processo de concepção do edifício do MES. É

²⁷⁶ LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M. O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetável nos anos 1930. In: GOMES, Ângela C.(org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.p.49.

²⁷⁷ SCHWARTZMAN, Simon, et.al. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000.p.27.

²⁷⁸ Depoimento de Pedro Nava a Helena Bonemy, citado em: SCHWARTZMAN, Simon, et.al. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000.p.27.

²⁷⁹ CAPANEMA, Gustavo. Carta a Getúlio Vargas em 14-6-1937. Citado por: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M., 2000, op.cit. , p.50.

suficientemente conhecida a narrativa do processo de concurso, e a iniciativa ministerial de rejeição do projeto vencedor, e a opção pelo desenvolvimento de um projeto em arquitetura moderna. É de maior interesse no momento verificar como se concretiza a síntese das artes nesse projeto.

Convidado pelo ministro Capanema para desenvolver o projeto, Lúcio Costa aceita o encargo, e forma equipe com Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos. Desenvolvida uma primeira versão para o projeto, sugerem ao ministro Capanema convidar o arquiteto franco-suíço Le Corbusier como consultor em seu desenvolvimento.

Le Corbusier viaja ao Brasil 1936, a convite do Ministério sob o pretexto de ministrar uma série de conferências. Mas além das conferências assessorou a equipe de arquitetos, propondo nova solução para outro terreno que julga mais adequado. No entanto após sua partida não sendo possível a troca de terrenos, a equipe desenvolve novo projeto

baseado no que fez Le Corbusier, adequando às condicionantes da localização anterior.

Segundo Bruand, “seria inútil pretender limitar a contribuição pessoal de Le Corbusier para o desenvolvimento da nova arquitetura brasileira, à elaboração dos vários projetos apresentados durante sua rápida estadia, de julho a agosto de 1936.” Através do convívio no desenvolvimento desses projetos influenciou aqueles que conviveram com ele no que se refere ao método de trabalho, a preocupação com os problemas formais e a valorização dos elementos locais.²⁸⁰

Em passeios durante sua estada no Rio de Janeiro, desenha e registra suas impressões em carnês de viagem²⁸¹, e desperta a atenção dos arquitetos brasileiros para valores da paisagem e arquitetura tradicional da cidade.

²⁸⁰ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p.91.

²⁸¹ Várias páginas destes carnês de viagem foram publicadas em: SANTOS, Cecília Rodrigues dos et.al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela, 1987.

Sugerindo a utilização do gnaïsse de cor rosa acinzentada nas calçadas, e a incorporação de painéis de azulejos nas paredes do térreo.

Em 1936, quando a bordo do Zeppelin, a caminho do Brasil, Le Corbusier escreveu em artigo intitulado *L'Architecture et les arts majeurs*, abordando o tema da relação entre a arquitetura racionalista e a pintura e escultura.²⁸² Este texto – discutido em detalhe no capítulo anterior, e o convívio com o mestre francês, desperta o interesse da equipe brasileira para a questão da síntese das artes. Mas, ao contrário do que comumente fazia Le Corbusier – que além de arquiteto, era também pintor e escultor –, não inserem obras suas no projeto, entregando este encargo a pintores e escultores.

A preocupação com a integração das artes por parte dos arquitetos brasileiros era anterior à vinda do arquiteto francês, e se revela no memorial descritivo do primeiro projeto elaborado pela equipe, no último item

intitulado *Estilo*:

Concluindo: procuramos atender a todas as conveniências dos vários serviços – razão mesma de ser do edifício – respeitando, porém, os princípios racionais da nova técnica construtiva e, acima deles, os princípios permanentes da proporção, ritmo, simetria, comuns a toda verdadeira arquitetura. Daí resultou, sem esforço, um edifício de linhas severas, de aspecto sóbrio e digno, não em “determinado estilo” – o que seria lamentável – mas “com estilo” no melhor sentido da palavra. Pinturas murais nos salões de conferência 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 casa – o exemplo a seguir, restituindo à arquitetura, depois de mais de um século de desnorteio, o verdadeiro rumo – fiel em seu espírito aos princípios tradicionais.²⁸³

No decorrer de sua construção, o edifício do MES é constantemente comparado com outras obras públicas edificadas na época, principalmente com a sede do Ministério da

²⁸³ Memorial descritivo elaborado pela comissão de arquitetos. 15/5/1936. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.) **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996.p.67-68.

²⁸² LE CORBUSIER, 1984, op.cit., p.63

Fazenda. São “máquinas simbólicas duelando pela melhor capacidade de representar o Brasil em construção.” ²⁸⁴

Na busca de uma maior significação, as obras de pintura e escultura inseridas nos dois edifícios são “recheadas de conteúdos nacionais”. No Ministério da Fazenda, os mosaicos indígenas de Paulo Werneck, no MES, as pinturas murais dos ciclos econômicos de Cândido Portinari, entre outras obras. ²⁸⁵

Muitas publicações descrevem em detalhe o edifício do Ministério da Educação, e seus elementos construtivos, no entanto, não abordam as obras de pintura e escultura desenvolvidas para o edifício. A exceção é o livro *Colunas da Educação*, através do qual é possível acompanhar o processo de discussão da significação das obras ali inseridas, a escolha dos autores, e seu processo de desenvolvimento através de farta documentação de época.

Através da análise destes documentos, é possível constatar a visão instrumental da arte que tem o ministro Gustavo Capanema, e sua participação intensa na definição de conteúdos, linguagens e técnicas expressivas.

Um exemplo claro desta participação é a estátua do *Homem brasileiro*, de grande significação para o ministro ²⁸⁶, mas que por problemas financeiros ou ainda impasse conceitual não é executada.

A estátua é proposta inicialmente por Le Corbusier em seu projeto para a praia de Santa Luzia – uma estátua de onze metros de altura a

²⁸⁴ LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M., 2000, op.cit. , p.62.

²⁸⁵ LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M., 2000, op.cit. , p.65.

²⁸⁶ Segundo Annateresa Fabris, “o mito do ‘homem novo’ pontua toda a década de 30: a ele são dedicadas as capas das principais revistas; é o objeto central de representações escultóricas de caráter monumental (...). FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.171.

Maquete MES

ser colocada diante do edifício. A partir de então a estátua aparece em todas as representações do edifício, inclusive no projeto definitivo.

Inicialmente pensa-se em um concurso para sua execução, mas por indicação de Le Corbusier, a tarefa é dada ao escultor Celso Antônio. O escultor executa um modelo da escultura, mas o ministro não concorda com a

nudez do homem e nem com suas características físicas, sugerindo que a figura fosse sentada, e solicita a estudiosos uma descrição das características físicas do homem brasileiro no futuro. As respostas são divergentes, e por outro lado o ministro não concorda com o trabalho proposto pelo escultor.²⁸⁷

Insatisfeito, o ministro solicita a Mário de Andrade mediação junto a Vitor Brecheret para realização do trabalho. Na carta coloca suas preocupações com relação à linguagem e ao que vai ser representado:

Você diga ao Brecheret como coisa sua que não faça trabalho estilizado nem decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despiau, etc. O homem estará sentado e deverá ser uma figura sólida, forte, de brasileiro. Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar.²⁸⁸

A estátua do *Homem brasileiro* não foi

²⁸⁷ LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 224-232.

HARRIS, Elizabeth Davis. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987, p.155-156.

²⁸⁸ Carta de Gustavo Capanema a Mário de Andrade. 1/2/1938.In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 231.

executada. Algumas versões falam de um modelo executado em barro por Celso Antônio, que ao ser descoberto diante de autoridades veio ao solo, fato que fez o ministro desistir definitivamente da escultura.²⁸⁹

O escultor Celso Antônio executa as esculturas *Mãe*, *Moça reclinada* e *Mulher de cócoras (Índia)* para o edifício do ministério, por solicitação de Capanema, e um *Busto de Getúlio Vargas* pago com doação da *Comissão de Professores do Ensino Superior*, que foi colocado no hall principal. *Mãe* e *Moça reclinada* são representadas nuas, reclinadas e com formas voluptuosas, recendendo a fecundidade. Executada em mármore branco brilhante, *Mãe* é inicialmente colocada no pilar da escada circular. *Moça reclinada*, executada em granito cinza, é colocada no gabinete do ministro. As duas esculturas já não ocupam o lugar a elas destinado origi-

nalmente.

Para substituir a escultura *Homem brasileiro*, iniciam-se gestões em 1941 para a realização do *Monumento à Juventude Brasileira*²⁹⁰, que é colocado em frente ao ministério.

Para seleção do modelo a ser executado foi aberta concorrência no final de 1942. O edital fixa algumas das características que o monumento deve ter: representação de dois adolescentes em marcha, a altura de sete metros, situado sobre um pedestal, com a inscrição de uma frase do presidente Getúlio Vargas: “É na juventude que deposito minha esperança e é para ela que apelo.”²⁹¹

²⁸⁹ COSTA Lúcio. Relato pessoal. Publicado originalmente na revista *Módulo*, Rio de Janeiro, n.40, pp.23-25, set. 1975. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.p.100-101.

²⁹⁰ “Originariamente denominada *Organização Nacional da Juventude* foi concebida, pelo então ministro da Justiça Francisco Campos, como um projeto de mobilização político-miliciana, de caráter paramilitar e de conotações fascistas. Sua configuração sofreu alterações com a participação do Ministério da Educação e Saúde na sua organização. Capanema conferiu-lhe um caráter cívico, moral e de aprimoramento físico.” In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 304.

²⁹¹ Carta de Lafayette Cortes a Gustavo Capanema. 28/11/1942. Em anexo edital de concorrência. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 299.

Álbum • A juventude no Estado Novo

Monum. à Juventude • Adriana Janacópulos

Participam da concorrência os escultores Bruno Giorgi, Adriana Janacópulos e Augusto Zanoiski. Sendo escolhido o grupo de Bruno Giorgi ²⁹², cuja obra para Mário de Andrade: "... é escultura da boa, é pedra e é mocidade em tudo o que ela possa ser de dignidade e

²⁹² LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 299-302.

pureza.”²⁹³

Bruno Giorgi ainda realiza a escultura *Jovem de Pé*, para hall da entrada privativa do Ministro, e bustos de personagens históricas.

Adriana Janacópulos esculpe um nu sentado em granito para o terraço do ministro intitulada *Mulher*.

A escolha da escultura para a parede cega do auditório também suscita muita polêmica. O Ministro deseja um motivo relacionado à vitória, “uma coisa como *A vitória de Samotrácia*”. Inicialmente Vitor Brecheret, Celso Antônio e Bruno Giorgi desenvolvem vários estudos para a parede, posteriormente o escultor Jacques Lipchitz é convidado para a empreitada.²⁹⁴

Monum. à Juventude • Bruno Giorgi

Lipchitz propõe a escultura *Prometeu liberto*, executa um modelo em gesso em escala de 1:3, que uma vez entregue ao ministério, devido à falta de recursos e tempo disponível, é fundido em bronze com este tamanho, deixando o escultor muito insatisfeito.

²⁹³ Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema.19/8/1943. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 301.

²⁹⁴ CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 129.

A escolha de *Prometeu liberto*, “responde a uma outra determinação simbólica, que Capanema desejava expressar por uma imagem que se aproximasse da *Vitória de Samotrácia*. Representante da criação, da concepção do início de todas as coisas, a figura mitológica, ao vencer o abutre e quebrar os grilhões, alça-se como símbolo de uma nova época que ‘está para ser iniciada’(...)”.²⁹⁵

Na ocasião de sua colocação na parede do auditório, em 1945, a linguagem abstrata da escultura e a contratação de um artista estrangeiro despertam grande polêmica.

Segundo Annateresa Fabris, os “episódios problemáticos relativos à escultura” que ocorrem durante a construção do ministério, se devem ao “descompasso existente entre arquitetura e escultura.”²⁹⁶

Auditório • MES • Prometeu Liberto • Lipchitz

Menos conflituosa é a relação dos painéis e murais²⁹⁷, concebidos em sua maioria

²⁹⁵ FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.174.

²⁹⁶ FABRIS, Annateresa. Recontextualizando a escultura modernista. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira no século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. p.15.

²⁹⁷ Concordando com Maria Cecília França Lourenço, “optou-se com o termo painel como designativo genérico, tanto em pinturas, mosaicos e relevos. Quanto ao mural, será acompanhado da palavra pintura, para conotação imediata de que se trata de obra feita diretamente no muro, englobando suas diversas modalidades, como

por Cândido Portinari, com a arquitetura moderna do edifício. A partir de sua participação no MES, no Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, e na Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, Portinari desenvolve sua linguagem buscando a integração com a arquitetura.

Sempre em contato estreito com o ministro Capanema, seja na definição de temas, personagens ou linguagens, Portinari desenvolve doze painéis em pintura para o salão de audiências, tendo como tema os ciclos econômicos. Para as salas do gabinete do ministro executa quatro painéis abstratos tendo como tema os quatro elementos: terra, ar, fogo e água. No gabinete do ministro executa um grande painel tendo como tema cenas da vida infantil, e na sala de espera do gabinete painel sobre energia nacional.

afresco, têmpera e tinta a óleo.” LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.p.250.

MES • Ciclos econômicos • Fumo • Portinari

Para o piso térreo desenha painéis de azulejos para revestir paredes externas e a parede do acesso interno. Os painéis são executados na empresa *Osirarte*, do pintor Paulo Rossi Osir, que também concebe⁵ um dos painéis do térreo.

A influência de Capanema na definição de temas pode ser constatada através da correspondência trocada com Portinari:

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de idéia sobre os temas. No salão de audiência, haverá os 12 quadros

dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. Falta fazer o último - a carnaúba -, mudar de lugar o da borracha e fazer de novo um que se destruiu.

Na sala de espera, o assunto será o que já disse - a energia nacional representada por expressões de nossa vida popular. No grande painel deverão figurar o gaúcho, o sertanejo, e o jangadeiro ²⁹⁸. Você deve ler o III capítulo da segunda parte do *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Aí estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira.

No gabinete do ministro, a idéia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro dos *Reis*, capítulo III, versículos 16-28 ²⁹⁹.

No salão de conferências, a melhor idéia é ainda a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto).

No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil.

Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdoe desde já minhas impertinências. ³⁰⁰

MES • painel azulejos • Estrela do Mar •Portinari

MES • painel azulejos • Concha e hipocampo •Portinari

²⁹⁸ Estes murais não chegaram a ser executados.

²⁹⁹ Também não foi feito.

³⁰⁰ Carta de Gustavo Capanema a Cândido Portinari. 7/12/1942. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P.S.M.(org.), 1996,p. 256.

MES • painel em azulejos • Paulo R.Osir

MES • mural têmpera • Jogos infantis • Portinari

Na falta de estudos sobre a política iconográfica do primeiro governo Vargas, Annateresa Fabris, compara as obras realizadas com análises dedicadas “à constituição de uma identidade nacional nos Estados Unidos” no mesmo período, onde “a política simbólica do governo Roosevelt, (...), pauta-se por duas estratégias fundamentais: monumentalidade clássica e representação das raízes agrárias.” Para a autora, “o programa iconográfico do Ministério da Educação e Saúde mobiliza essas duas vertentes simbólicas: a clássica no caso da escultura, a agrária naquele dos ‘ciclos

econômicos'".³⁰¹

O Ministério da Educação encerra "um período de intensa experimentação vanguardista." Para Gorelik, "há uma série de elementos que o tornam um selo nacional: a colaboração entre arquitetos e artistas; a apropriação levemente distorcida (...) de motivos da figuração modernista internacional; a relação dos arquitetos com o estado como promotor de programas novos e de sua nova figuração."³⁰²

Como ocorre no governo Getúlio Vargas, que encontra na "arquitetura a resposta a suas demandas representativas e um veículo extraordinário de unificação simbólica nacional", Juscelino Kubitschek, presidente vinte anos depois, também assume este papel da arquitetura:

Desde cedo compreendi que a arquitetura moderna era para o Brasil mais que uma tendência estética, e sobretudo mais que a projeção de um movimento universal no seio

³⁰¹ FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.172.

³⁰² GORELIK, Adrián, 2005, op.cit., p.161-162.

de nossa cultura. Na verdade (...) ela se projeta como vigorosa força de afirmação cultural...³⁰³

Rodrigo Mello Franco de Andrade aproxima Oscar Niemeyer do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek.

Eu havia conhecido Juscelino quando convidado por Benedito Valadares e Israel Pinheiro para projetar uma obra em Belo Horizonte. A obra deveria ser localizada em outra parte da cidade, e não na Pampulha - mas Juscelino interveio, e me convidou para projetar o Conjunto nas margens do lago.³⁰⁴

Após uma "curta conversa", uma visita ao local, e uma noite de muitos esboços, que apresentados a Juscelino Kubitschek, são aprovados e despertam admiração:

Surpreendi-me com as idéias novas, evidentes naquele mar de folhas de papel. Nunca havia visto um edifício com rampa, em lugar de escada, e muito menos paredes de vidro em substituição às de tijolos. Mas era a igreja

³⁰³ Juscelino Kubitschek, entrevista na revista Módulo, Rio de Janeiro, nº4, maio 1956, apud: GORELIK, Adrián, 2005, op.cit., p.162.

³⁰⁴ Entrevista de Oscar Niemeyer a Mauro Santayana. Correio Braziliense, 20 ago. 1995. Apud: SOUZA, Renato C.J. A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In: CASTRIOTA, Leornado B. (org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.p.188.

que revelava uma nova concepção, ousada e absolutamente revolucionária. Aceitei imediatamente o esboço.³⁰⁵

*“A Capela de São Francisco de Assis é a primeira igreja moderna do Brasil.”*³⁰⁶ Concebida com grande abstração formal e ousadia técnico-construtiva, sua estrutura é formada por cascas parabólicas que partem do solo revestidas com pastilhas.

A Igreja da Pampulha marca o melhor momento da síntese das artes na arquitetura brasileira. A obra de Niemeyer tem a colaboração de Cândido Portinari, Alfredo Ceschiatti, e Paulo Werneck.³⁰⁷

Alfredo Ceschiatti, que mais tarde será freqüente colaborador de Oscar Niemeyer com esculturas em suas obras de Brasília, ao lado do muralista Athos Bulcão, executa para a

Igreja baixos-relevos em bronze para a parede cilíndrica do batistério (a criação de Adão, a criação de Eva, a árvore da tentação e a expulsão do éden). Com essa obra conquista prêmio no 51º Salão Nacional de Belas Artes, em 1945.

Paulo Werneck executa o painel em pastilhas na lateral da casca da abóbada da nave.

Cândido Portinari concebe para a fachada posterior da Igreja o Painel de São Francisco, em azulejos. No interior, faz os painéis em azulejos para o revestimento externo do púlpito (com temas da vida de São Francisco), e do batistério (com Jesus sendo batizado por São João Batista no Rio Jordão). Cria também o padrão de azulejos (pássaros e peixes) do coro e dos supedâneos laterais às naves.

A Osirarte executa os azulejos para essas obras, tendo o próprio Paulo Rossi Osir, Mario Zanini e E.L. Germek participado do processo. Os azulejos do painel exterior são

³⁰⁵ KUBITSCHKE, Juscelino. Meu caminho para Brasília. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 1974.v.II. Apud: SOUZA, Renato C.J. A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In: CASTRIOTA, Leonardo B. (org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.p.191.

³⁰⁶ Id.ibid., p.195.

³⁰⁷ A Igreja de São Francisco de Assis e suas obras de arte foram tombadas pelo IPHAN em 1º de dezembro de 1947.

colocados em julho de 1944.³⁰⁸

Na parede do fundo do altar da capela-mor, desenvolve painel em pintura mural (São Francisco se despojando de suas vestes). Pinta ainda os 14 quadros da via sacra para colocação nas paredes laterais da nave.

Igreja da Pampulha • painel em azulejos • S.Francisco • Portinari

Igreja da Pampulha • painel em azulejos • Batistério • Portinari

³⁰⁸ FABRIS, Annateresa. A batalha de Pampulha. In: FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.185-186.

Igreja da Pampulha • supedâneos laterais em azulejos e Via Sacra • Portinari

Segundo Agnaldo Farias, “o painel que Candido Portinari realizou para a Igreja de São Francisco, (...) é o ponto ótimo das relações entre Arte e Arquitetura modernas no

Brasil.”³⁰⁹

Igreja da Pampulha • São Francisco se despojando de suas vestes • Portinari

Faria ressalta que, sobretudo no painel em azulejos externo, Portinari logra resultado excelente tanto na linguagem como na “coerência formal da composição em relação à

³⁰⁹ FARIAS, Agnaldo. Portinari na Pampulha: uma singular síntese entre arte e arquitetura. In: CASTRO, M.; FINGUERUT, S. (orgs.). **Igreja da Pampulha: restauro e reflexões**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. p.147.

cobertura ondulante que lhe serve de moldura.”

310

A partir de agosto de 1946, a obra é tema de intensa polêmica, pois o arcebispo de Belo Horizonte, dom Antônio Santos Cabral, recusa-se a consagrar o templo. Os argumentos vão da iconografia considerada inadequada para a finalidade, ao fato de o edifício fazer parte de um conjunto mundano (cassino, casa do baile, iate clube). O edifício fica abandonado, e como garantia para sua conservação, foi tombado pelo IPHAN em dezembro de 1947. A sagração do templo aconteceu apenas em 1959.

311

Através destes dois edifícios exemplares é possível verificar que vai ser através da pintura mural e do painel, que se efetiva de forma plena a idéia da integração das artes à arquitetura. Na medida em que o suporte para essas manifestações é a própria superfície arquitetônica, em sua fatura estabelecem-se

vínculos indissociáveis: uma escultura pode ser movida do local para o qual foi concebida, um painel, não.

³¹⁰ Id. *ibid.*, p.147.

³¹¹ FABRIS, Annateresa. A batalha de Pampulha. In: FABRIS, Annateresa. **Fragments urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

A arquitetura moderna e a retomada do azulejo

Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renová-lo a aplicação.³¹²

No projeto do Ministério da Educação, são introduzidos painéis em azulejo com grande repercussão, inaugurando tendência que se repetirá em outras obras de arquitetura moderna.

Essa retomada do azulejo de fachada, bem como o seu uso em painéis artísticos se prolonga até a inauguração de Brasília.³¹³

De acordo com Carlos Lemos, deve-se a presença de Le Corbusier para conferências no Brasil, em 1929 e 1936, entre outras coisas, o estímulo à retomada do azulejo na arquitetura moderna. Momentos em que, além de conhecer as

teorias do mestre, os arquitetos brasileiros, “contrafeitos ouviram do ilustre professor lições tendentes à valorização dos materiais locais, inclusive velhos hábitos. Materiais como os granitos cariocas em vez dos mármore importados; plantas e árvores em desuso como a palmeira-real, [...] e os azulejos, que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro.”³¹⁴

Bruand afirma que, “a tomada de posição de Le Corbusier, ressaltando o valor dessa técnica cujo caráter funcional e, principalmente, cujas possibilidades de expressão plástica ele logo percebeu, eliminou os preconceitos mais ou menos enraizados no espírito dos arquitetos brasileiros. Compreenderam que a arquitetura nova não estava

³¹² COSTA, Lúcio. Oportunidade perdida. **Revista Arquitetura e Engenharia**, nº26, p.20-21, maio / junho, 1953.

³¹³ MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea. In: ALCÂNTARA, Dora de (org.). **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1977. p.93.

³¹⁴ LEMOS, op.cit., p.171.

“Sobre a determinação de Le Corbusier em empregar na obra do Ministério da educação materiais brasileiros tradicionais, inclusive o azulejo decorado, ver o artigo de Joaquim Cardozo ‘Azulejo (sic) in Bresil’, éditions de L’Architecture D’Aujourd’hui, s.d., transcrita de um número de Architectural Review. Ver, também BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981, e o já citado livro de Paulo Santos. (Quatro séculos de arquitetura. Rio de Janeiro: Valença S/A, s.d.)” LEMOS, op.cit., p.174.

essencialmente voltada para a austeridade e que não se devia excluir o apelo a recursos do passado, se estes conservam sua razão de ser e se adaptavam ao espírito das edificações modernas”.³¹⁵

Frederico Moraes relata que posteriormente, Lúcio Costa em prefácio ao Livro de Udo Knoff, “Azulejos da Bahia”, de 1986, explica que “a sugestão de Le Corbusier não foi para a sede do então Ministério da Educação e Saúde, mas para uma série de escolas técnicas que o ministro Capanema, em 1936, pretendia construir. Só alguns anos depois, quando surgiu na obra do Ministério o problema do revestimento das paredes térreas não estruturais, ocorreu-me a idéia de aproveitar aquela sugestão feita ao ministro na minha presença”.³¹⁶

Segundo Carlos Lemos, com o tempo “as razões de Le Corbusier foram esquecidas e muitos arquitetos modernistas e mesmo alguns

críticos logo justificavam o emprego de azulejos decorados como sendo uma necessidade identificação nacionalista, uma questão ligada à identidade cultural [...].”³¹⁷

OSIRARTE:

azulejos pintados modernos

Para atender à demanda de produção de painéis em azulejos do Ministério da Educação, é fundada em 1940, em São Paulo, a Osirarte, por Paulo C. Rossi Osir.³¹⁸

Rossi Osir é um dos criadores do Salão da Família Artística Paulista, cuja primeira mostra realiza-se em novembro de 1937, em São Paulo, do qual participam artistas do Grupo Santa Helena -Bonadei, Zanini, Volpi,

³¹⁷ LEMOS, op.cit., p.171

³¹⁸ Nascido em São Paulo, em 1890, pintor Paulo Rossi Osir, estudou na Itália, diplomou-se arquiteto em 1916, pela Real Academia de Bolonha, estudou na Academia de Brera, aprendeu aquarela, gravação e água-forte na Inglaterra, e após rápido retorno ao Brasil em 1909, permaneceu dois anos em Paris. Após sua experiência no exterior, retornou definitivamente ao Brasil em 1927. MORAIS, F. (1988), op.cit., p.42

³¹⁵ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.91.

³¹⁶ MORAIS, op. cit. , p.13.

Graciano, Rebolo, Manoel Martins e Humberto Rosa-, e ainda os organizadores Rossi Osir e Waldemar Costa. Mais moderados do que os organizadores do I Salão de Maio, em 1937, - Flávio de Carvalho, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz -, propõem-se a contestar o academicismo, porém sem radicalismo.³¹⁹

A Família Artística Paulista dissolve-se após sua terceira e última exposição, realizada no rio de janeiro em 1940.

Nesse mesmo ano Rossi Osir cria a Osirarte. Participam do atelier-cerâmico, além do próprio Rossi Osir, Mário Zanini, Alfredo Volpi, Hilde Weber, Gerda Brentani, e de modo mais esporádico, Franz Krajcberg, Giuliana Giorgi, Virgínia Artigas, Maria Wochnik, Burle Marx, Ernesto de Fiori e Ottone Zorlini.

Rossi Osir dirige a Osirarte, remunera os artistas, contata interessados, promove e comercializa produtos, auxiliado por algum

tempo pelo pintor César Lacana.³²⁰

Em depoimento a Frederico Moraes, Gerda Brentani afirma: “Era um patrão duro, um empresário [...], e eu me divertia muito vendo Volpi, Zanini, Giuliana e Hilde tentando conviver com ele, todos indisciplinados, obrigados a obedecer ao seu gosto. Volpi era sua vítima predileta, era quem fazia os grandes painéis, por ser o artista mais respeitado entre eles.”³²¹

Em depoimento a Carlos Lemos, Volpi conta que apenas ia ao atelier da Osirarte, quando estava sem serviço de decoração de paredes. Na Osirarte ganhava dez mil-réis por hora. “Trabalhava três horas por dia só pelo dinheiro, não gostava verdadeiramente do que fazia, pois os desenhos eram inúmeras vezes repetidos. Eram os esboços feitos em papel de seda, que era perfurado com alfinete ao longo dos traços. Os ‘biscoitos’ eram pontuados

³¹⁹ BRILL, Alice. Mário Zanini e seu tempo: do grupo Santa Helena às Bienais. São Paulo: Perspectiva, 1984. p.41

³²⁰ LOURENÇO, Maria Cecília F.. O imaginário que emerge do coletivo. In: LOURENÇO, Maria Cecília F.(org.). Catálogo da exposição **Osirarte: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985. p.5.

³²¹ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.42

assim por meio da ação de carvão em pó aspergido sobre os furos.”³²²

Segundo Conrado Sorgenicht, há grande dificuldade em se pintar esses painéis, pois o ‘biscoito’, de superfície fosca, era muito absorvente, e não admitia correções.³²³

Nessa técnica, chamada baixo-esmalte, a pintura é realizada sobre o biscoito – azulejo sem esmalte –, a superfície porosa absorve a tinta com incrível rapidez.³²⁴

Osirarte • painel em azulejos
Zanini e Volpi • déc.40

Os esmaltes eram preparados com água e cola, a pincelada tinha que ser dada com segurança e decisão. Os retoques executados tornavam-se perceptíveis após a queima, o que obrigava o artista a saber exatamente o que pretendia fazer e a concluir o trabalho o mais rápido possível. As cores opacas tornavam-se totalmente diferentes após a queima: deveriam ser sabiamente dosadas, pois, se estivessem muito ralas tornar-se-iam mais suaves e se mais concentradas passariam a ser mais vivas. O resultado, apesar da camada de esmalte transparente, assemelhava-se ao da aquarela, mas a execução era bem mais difícil, exigindo muita concentração, firmeza e ao mesmo tempo leveza em segurar o pincel, lembrando a

³²² LEMOS, op.cit., p.174

³²³ LEMOS, op.cit., p.174

³²⁴ TARASANTCHI, Ruth Sprung. A técnica da pintura em azulejos. In: LOURENÇO, Maria Cecília F.(org.). Catálogo da exposição **Osirarte: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985. p.23.

técnica japonesa do sumiê. [...] ³²⁵

Os bastidores da execução dos painéis para o Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, podem ser conhecidos através da correspondência trocada por Cândido Portinari, autor dos cartões, e Paulo Rossi Osir.

Em junho de 1939, Rossi inicia experiências sobre a melhor maneira de realizar a obra, conforme conta em carta a Portinari:

Não me fiz mais vivo desde minha saída do Rio pois andei sempre ocupadíssimo fazendo experiências com azulejos (tintas, temperaturas, etc.), comecei a cozinhar em forno contínuo a 850°, agora estou cozinhando em forno para verniz a 1200° e sábado vou ver os resultados. Espero segunda-feira mandar-te umas amostras de azulejos para teres uma idéia do que se pode fazer. Naturalmente estas amostras são para uso interno (para você); pois eu continuarei minhas experiências e poderei fazer esmaltes melhores, de modo que, quando mandares o desenho, estarei em condições de fazer uma

execução de primeira ordem. ³²⁶

Para teste, prepara um painel com uma cópia do quadro Mulher e menina sentadas que Portinari expôs no salão da Família Artística Paulista. Em julho de 1939, aconselhado por Portinari, envia a Lúcio Costa dois painéis de azulejos, cópias do quadro de Portinari, para apreciação. Na carta que escreve a Lúcio Costa, para encaminhar os painéis, afirma: "Agora estaria em condição de executar o serviço - com maior perfeição das experiências que acabo de despachar. Como é trabalho demorado dependendo dos fornos, operários etc. peço-vos, tratando-se de grande encomenda, calcular para execução um prazo não muito curto." ³²⁷

Em agosto de 1939, Osir envia carta a Portinari, comunicando sua satisfação com a notícia de que os azulejos são aprovados dos

³²⁵ Id.

³²⁶ Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 1 / 6 / 1939. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: MINC / IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 1996. p.265.

³²⁷ Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 18 / 7 / 1939. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.), op.cit., p.266.

arquitetos. E afirma: “Espero carta dos arquitetos e o desenho para começar a trabalhar.”³²⁸

A correspondência de Osir a Portinari nos meses seguintes, atesta sua ansiedade com a ausência de uma definição sobre a realização dos painéis,³²⁹ e a possibilidade de que o encargo seja entregue à Antônio Paím Vieira³³⁰.

Se tenho de abandonar toda esperança de fazer o serviço, ou mesmo parte do serviço, ou, se, contando com teu apoio e o do Lúcio, posso ainda esperar fazer alguma coisa.³³¹

Em maio de 1940, recebe a notícia de que o ministro resolveu executar os azulejos em baixo-esmalte, e a solicitação de nova

proposta. Em junho, já tem provas de azulejos, agora pintados no biscuit antes de serem esmaltados, para serem enviados ao ministério. Com relação à nova técnica afirma: “Realmente a pintura é muito mais dificultosa; pois não se pode apagar nem tirar nada do que se tem pintado; mas como resultado plástico é muito mais bonita.”³³²

Na correspondência de 1942, já fica evidente que a execução cabe à Osir, e nelas o pintor relata a Portinari o andamento da execução dos painéis: “já entreguei 700 m² de padrões e o teu painel que olha para a Avenida Graça Aranha. Estou para acabar o outro painel. Em duas semanas estarei pronto e irei para o Rio fazer a entrega.”³³³

Percalços também acompanham a execução da obra. Um deles foi o incidente “peixe com cara de gente”, que levou o ministro Capanema a solicitar a execução de novos azulejos para

³²⁸ Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 1 / 8 / 1939. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). op.cit., p.267.

³²⁹ Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 17 / 10 / 1939. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). op.cit., p.268.

³³⁰ Antonio Paím Vieira foi professor da Escola de Belas Artes de São Paulo, inicialmente queimava seus azulejos na Fábrica Ceramus, em 1937 utilizou seu próprio forno à lenha no quintal de sua casa em São Paulo. A temática de seus painéis é nacionalista, uma de suas principais obras são os azulejos que criou para a Igreja de Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo, iniciados em 1947 e concluídos em 1970. MORAIS, F. (1988), op.cit., p.23

³³¹ Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 17 / 10 / 1939. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). op.cit., p.268.

³³² Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 17 / 06 / 1940. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). op.cit., p.269.

³³³ Carta de Paulo Rossi a Cândido Portinari, 14 / 03 / 1942. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). op.cit., p.270.

substituir a área com motivo “peixes”. Em nota de esclarecimento encaminhada ao Departamento de Administração do Serviço Público, encarregado da construção do edifício, em 16 de maio de 1942 Gustavo Capanema escreve:

A substituição dos azulejos resulta de ordem pessoal minha. Aprovei o desenho inicial feito pelo pintor Portinari e mandei executar os painéis pelo artista Rossi. Tudo ficou bom. O painel da parede interna, executado fielmente de acordo com o desenho, não poderia ser colocado, visto como o principal motivo da decoração (peixes), na parte central, em virtude da grande ampliação, deu um resultado estético não satisfatório. Recomendei a substituição do motivo, e nova execução, isto é, a fabricação de novos azulejos somente para a parte central do painel. Recomendo que se combine com o pintor Paulo Rossi o preço do trabalho novo.³³⁴

Osirarte • azulejos • MES

Passada a fase de execução dos azulejos para as obras do Ministério da Educação, Rossi Osir dá continuidade à realização de peças em azulejos, que vão do módulo de 15x15 cm, ao grande painel, para comercialização. A decisão sobre a temática a ser abordada nas peças é dele – temas relacionados ao cotidiano, trabalho e folclore brasileiro, que podiam ser de interesse tanto do homem comum como de estrangeiros.

Na parte inferior do papel de carta da Osirarte é anunciado o conjunto da produção da empresa:

A Osirarte está executando atualmente os azulejos para as fachadas no nosso Ministério da Educação e Saúde do Rio e

³³⁴ Nota 164. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). op.cit., p.271.

acha-se em condições de executar qualquer encomenda, como painéis, decorações para banheiros, lareiras, fontes, padrões para revestimento de fachadas a gosto dos senhores arquitetos e particulares.³³⁵

A primeira exposição da Osirarte, realiza-se em setembro de 1941, tem apresentação de Sérgio Milliet. Na lista dos trabalhos expostos, constam “(...) composições com uma, quatro, seis, nove, trinta e até 63 unidades, abordando motivos como feira, vendedores de galinha, pipoqueiro, vassoureiro, peixeiro, lavadeira, fotógrafo ambulante, domingo na roça, namorados, casamento, batizado, imigrantes, periquito da sorte, circo, quermesse, pescadores, garimpeiros, carros de boi, colheitas de laranja, algodão, cana-de-açúcar, café, Saci-Pererê, caipora, dança e orquestra caipira, procissão, festa do Divino, santos queridos do Brasil, flora, fauna, chafariz, briga de galo, desafio, favelas, parque de diversões etc. Trabalhos assinados por Rossi Osir, Volpi, Zanini, Giuliana Giorgi, Hilde Weber, Gerda

Brentanni e Ettore Boretti.”³³⁶

De acordo com Maria Cecília França Lourenço, “Sérgio Milliet, ao comentar a primeira exposição da Osirarte, valoriza o que denomina ‘assunto folclórico’, o trabalho e a assinatura coletiva [...].”³³⁷

Para Maria Cecília França Lourenço, “a palavra integrar [...] emerge muitas vezes ao se analisar a produção da Osirarte. Primeiramente seria o fato dos artistas trabalharem conjuntamente numa mesma superfície e assinando mais do que um nome numa pintura.”³³⁸ Outra integração seria aquela em que iniciantes convivem com mais experientes, o saber e a técnica são compartilhados, “todos os instantes do fazer artístico pertenciam ao coletivo”, fato ratificado pela assinatura única OSIRARTE,

³³⁶ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.44-45

³³⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1995. p. 177.

³³⁸ LOURENÇO, Maria Cecília F.. O imaginário que emerge do coletivo. In: LOURENÇO, Maria Cecília F.(org.). **Catálogo da exposição Osirarte: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985. p.7.

³³⁵ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.34

usada até 1942.³³⁹

A mesma autora, também ressalta a integração entre arte e a indústria, pois os azulejos são produzidos e queimados nas Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, onde através da queima realizada por operários realiza-se uma complementação da produção, uma vez que em alta temperatura os pigmentos sofrem alterações. “Estabelece-se, portanto, um circuito de ações integradas, como na indústria, onde cada um é responsável por uma parte do processo, dividindo-se as responsabilidades de investimento, ideação, projeto, execução, finalização, comercialização e lucro.”³⁴⁰

Segundo Moraes, a escolha dos temas se deve a sensibilidade de Osir para com temas que julga fazerem parte do universo de seus pintores, de origem proletária ou estrangeira.

³⁴¹

A primeira exposição da Osirarte recebe

crítica favorável de Rubem Braga:

Para estes artistas, todos de nomes estrangeirados, as coisas da terra e da gente nossa serviram de campo de concentração amistosa. Para a arte, digamos, pura, como a do pintor, o folclore é um perigo, pois leva ao pitoresco e ao mesmo tempo ao mais fácil anedótico com muita frequência, [...], porém, esse perigo do folclore deixa de ser perigo quando se trata de uma arte como o azulejo, por natureza leviana e decorativa.³⁴²

O sucesso comercial da exposição, também é comentado pelo cronista, que afirma sobre as mulheres que compram azulejos ao preço de 20 a 130 mil réis:

Muitas delas seriam incapazes de comprar um quadro de um pintor moderno ... entretanto, compram azulejos de pintores modernos, os quais serão em suas casas, elementos de quinta-coluna a serviço de uma ordem nova ou desordem nova das artes plásticas. [...] Ali há azulejos que não valem apenas como novidades, mas como obras de arte feitas e acabadas.³⁴³

Portanto, é valiosa a contribuição da Osirarte na introdução e aceitação da arte moderna tanto nos lares como no espaço

³³⁹ LOURENÇO, Maria Cecília F. (1985), op.cit., p.7.

³⁴⁰ LOURENÇO, Maria Cecília F. (1985), op.cit., p.9.

³⁴¹ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.43-44

³⁴² Rubem Braga, apud: MORAIS, F. (1988), op.cit., p.42-

43

³⁴³ Rubem Braga, apud: MORAIS, F. (1988), op.cit., p.45

público.

Osirarte • painel em azulejos • Hilde Weber

A Osirarte também realiza exposições no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1943, no Salão Peuser, em Buenos Aires, e na Galeria Gimenez, de Mendoza, em 1947, e ainda, tem alguns de seus azulejos adquiridos em 1942, pelo Museu de Arte Moderna

de Nova York.³⁴⁴

Artigo publicado no jornal “A Manhã”, do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1943, comenta a exposição da Osirarte no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e entrevista Paulo Rossi Osir sobre os processos empregados na execução das obras expostas.

Foi durante as experiências exigidas pela encomenda de amostras de azulejos pintados sob esmalte, feita pelo Ministro Gustavo Capanema, para a execução do revestimento externo do Ministério da educação e Saúde Pública, que, na tentativa de obter um determinado azul, comecei a misturar cores suscetíveis de resistir à temperatura acima de 1200 graus. Em verdade devo confessar que não consegui, apesar de três a quatro meses de ensaios, o azul desejado, de conformidade com o azulejo tirado da Igreja da Glória, no Rio, e que me fora remetido para modelo. Tratava-se, provavelmente, de um óxido de cobalto que os portugueses recebiam outrora da Angola e cujo segredo se perdeu [...] Minhas pesquisas permitiram-me encontrar um azul intenso, transparente e atraente que satisfizes às exigências do ministro, que me confiou, então, a execução do revestimento

³⁴⁴ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.45

de azulejos do Palácio da Educação.³⁴⁵

Ao falar da exposição como resultado de três anos ininterruptos de trabalho, Rossi afirma:

[...] temos, é certo, uma tradição do azulejo, herdada dos portugueses que tão criteriosamente a aplicaram na época colonial e retransmitiu até nossos dias, através dos períodos imperial e contemporâneo. Mas dessa tradição é que eu desejava libertar-me e tanto da técnica como do assunto, a fim de encontrar algo que diferenciasses a nossa arte decorativa da portuguesa e da dos outros povos americanos.

[...] Minha pretensão era, e é, a de, seguindo determinadas diretrizes, tanto em relação à técnica como aos assuntos, contribuir para criar uma arte decorativa nossa, independente, com raízes na nossa história, nos nossos costumes, em suma, na nossa vida de todos os dias.³⁴⁶

O empenho na pesquisa para a execução

dos painéis do Ministério, rende bons frutos. Além dos painéis do MEC, Rossi Osir executa outros painéis: “[...] para o mesmo Portinari na igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, e no conjunto residencial do Pedregulho, para Burle Marx (Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos, e Clube de Regatas Vasco da Gama, na Lagoa), Anísio Medeiros (Pedregulho e em Cataguases) e Poty, em Curitiba”.³⁴⁷

Com a morte de Rossi Osir, em 1959, a Osirarte encerra suas atividades.³⁴⁸

³⁴⁵ Paulo Rossi retoma, no Brasil, com um sentido eminentemente nacional, a arte do azulejo. Jornal “A Manhã”, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1943. IN: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.), op.cit., p.271-272.

³⁴⁶ Paulo Rossi retoma, no Brasil, com um sentido eminentemente nacional, a arte do azulejo. Jornal “A Manhã”, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1943. IN: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.), op.cit., p.272.

³⁴⁷ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.32

³⁴⁸ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.73

Continuidade no uso dos azulejos

Foi abordada a aplicação de azulejos em edifícios precursores da prática de integração das artes, no entanto vários outros arquitetos os utilizaram em suas obras.

Está integração não é uniforme, de acordo com Moraes, podem “[...] ser identificados diferentes comportamentos. Boa parte da azulejaria contemporânea é resolvida em termos de painéis figurativos realizados por Portinari, Burle Marx, Paulo Rossi Osir, Poty, Djanira, Anísio Medeiros, Jenner Augusto, Abelardo Hora e Corbiniano Lins. Uma segunda vertente ocupa grandes espaços, combinando elementos figurativos autônomos (Carybé) ou módulos geométricos estruturados segundo esquemas prévios (Athos Bulcão).”³⁴⁹

No entanto, ainda há uma terceira

vertente, da retomada da tradição portuguesa da azulejaria de tapete, na qual toda a parede externa ou interna do edifício é revestida. Segundo Moraes, a vertente dos “[...] muros ou fachadas azulejadas, atende melhor o espírito criativo dos arquitetos, os quais diferentemente dos artistas plásticos, não querem usar azulejos para compor ‘quadros’ que se autonomizam no conjunto, muitas vezes comprometendo esse mesmo conjunto por seu caráter fortemente figurativo”.³⁵⁰

Nesta última linha, pode ser enquadrada parte da obra de Athos Bulcão, que ao trabalhar o azulejo como composição modular e em escala industrial, logra a máxima integração com a arquitetura.³⁵¹

Athos Bulcão foi auxiliar de Portinari na Igreja da Pampulha, e depois em seu atelier no Rio de Janeiro. Atuou junto à Oscar Niemeyer desde suas primeiras obras em Brasília. Vindo ainda a trabalhar com João

³⁴⁹ MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea II**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1990. p.88

³⁵⁰ MORAIS, F. (1990), op.cit., p.88

³⁵¹ MORAIS, F. (1988), op.cit., p.114

Filgueiras Lima, entre outros, em diversas obras, exemplares no que se refere à integração arte-arquitetura.

Sua obra é desenvolvida em conjunto com o projeto arquitetônico, resultando em painel que, “[...]quando pronto e implantado, absorve mimeticamente as funções do edifício [...]”.

Athos Bulcão inicia seu projeto fazendo um desenho, que a seguir ganha cor. A produção de suas peças é serigráfica, industrial, e a colocação é feita a partir de combinações possíveis de peças, que são transmitidas aos operários encarregados de montar o painel. No entanto, estes são livres para trabalhar com os esquemas definidos anteriormente ou de forma aleatória.

Para Moraes, Bulcão ao dar liberdade na colocação para o azulejador, recupera “[...] uma das tradições da azulejaria portuguesa, anotada por José Meco, ao observar que ‘o azulejo tornou-se também obra do ladrilhador, que soube aplicar quase visceralmente o azulejo à arquitetura jogando com a forma e irregularidades dos paramentos, demonstrando

grande compreensão dos materiais cerâmicos e das suas possibilidades rítmicas e de cor’.”³⁵²

Athos Bulcão • cartões serigráficos

³⁵² MORAIS, F. (1988), op.cit., p.115

Capítulo 3

Integração das artes no Paraná**Situação das artes paranaenses**

No sentido de construir um marco de referência para análise do significado da produção artística incorporada à arquitetura, será esboçado a seguir um quadro resumido da situação das artes plásticas no Paraná no período estudado.

O início do período se caracteriza pelo predomínio do gosto pelo acadêmico, e pela preferência por artistas estabelecidos. Novas linguagens ou formas de expressão como a gravura, tem pouca visibilidade, e apenas faziam parte das preocupações do círculo de artistas mais jovens. Após visita a Curitiba em 1948, Sérgio Milliet escreve sobre o panorama artístico local: “Falta em Curitiba, como em todo o Brasil, à exceção do Rio, de

São Paulo e talvez de Recife (...), um ambiente favorável. O isolamento dos artistas é quase total. Não lhes chegam às mãos informações nem ensinamentos técnicos.”³⁵³

Somente na segunda metade da década de 1950 inicia-se um esforço de ruptura com o objetivismo visual nas artes plásticas paranaenses de forma organizada. O debate inicia-se com a polêmica em torno dos resultados do Salão Paranaense de Belas Artes de 1957, no qual toda a comissão julgadora era composta por artistas que “desprezavam a arte moderna”, com direito a manifestos e exposições paralelas. Apenas a partir desta data a arte moderna passa a ter um grupo de artistas integrado em torno de sua discussão e disseminação no Paraná.³⁵⁴

A produção artística vinculada à

³⁵³ MILLIET, Sérgio. Artistas do Paraná. *O Estado de São Paulo*, 6 de fevereiro de 1948. In: JUSTINO, Maria José. *50 Anos de Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Governo do Estado do Paraná / SEC / MAC, 1995. p.39

³⁵⁴ ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3.000 anos de arte paranaense*. Tese ao concurso de docência livre, disciplina de História da Arte, Universidade Federal do Paraná, 1974. p.233-4

arquitetura moderna introduziu alterações nesse quadro, na medida em que a introdução de obras de arte nos espaços arquitetônicos e urbanos dá dimensão pública à linguagem da arte moderna.

Curitiba: pequena Montparnasse ³⁵⁵

A partir da segunda metade do século XIX a pintura paranaense é influenciada por artistas europeus imigrados que trazem para o Paraná teorias e práticas que não sofreram o impacto das transformações modernistas. Pela facilidade de acesso a presença de artistas e o ensino da arte se deram inicialmente no litoral, na cidade de Paranaguá.

O início da institucionalização do ensino da arte em Curitiba acontece em 1886, quando o pintor português Antônio Mariano de Lima (1861-?) funda a escola de Artes e Indústria, onde dá aulas de desenho e pintura.

³⁵⁶ Em 1889, a iniciativa é institucionalizada

³⁵⁵ DE BONA, Theodoro. **Curitiba: pequena Montparnasse**. Curitiba: Imprimax Ltda., 1982. Nesta obra, De Bona compara a Curitiba da primeira do século XX com o bairro boêmio parisiense Montparnasse dos anos 1920, segundo o autor, nos dois lugares intelectuais e artistas podiam ser vistos em conversas em bares e cafés a qualquer momento do dia.

³⁵⁶ ARAÚJO, Adalice. Plásticas. In: Arte no Paraná. **Referência em planejamento**. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, v.1, nº1, 1976.p. 23

e sua escola se transforma na Escola de Belas Artes e Indústrias, com currículo baseado na Escola Nacional de Belas Artes e Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, oferece na área de artes: desenho artístico, arquitetura, escultura, pintura e gravura; e no setor de artes industriais: desenho aplicado, prendas domésticas, mecânica, tipografia, litografia, fotografia, marcenaria, funilaria e encadernação. No entanto o subsídio prometido pelo Estado não vem, e Mariano de Lima vai embora deixando a escola sob a direção de sua mulher e ex-aluna Maria de Aguiar Lima, que pressionada pela falta de recursos transforma a escola na Escola Profissional Feminina. Apesar de seu breve período de funcionamento, a escola revela alguns artistas, entre eles os escultores João Zaco Paraná (1884-1961) ³⁵⁷ e

Em 1884, Mariano de Lima foi contratado para executar a decoração do Teatro São Teodoro, em Curitiba, ao término dos trabalhos foi incentivado pelo presidente da Província a permanecer na cidade e fundar uma escola.

³⁵⁷ Jan Zack, polonês que ao ser naturalizado adota o nome de João Zaco Paraná, autor da escultura o *Semeador*.

João Turin (1880-1949). ³⁵⁸

No início do século XX, estabelece-se em Curitiba o pintor norueguês Alfredo Andersen ³⁵⁹ (1861-1935), que entre outras atividades dedica-se ao ensino artístico, sendo responsável pela formação de várias gerações de artistas como Estanislau Traple, Waldemar Curt Freyesleben, Lange de Morretes, Gustavo Kopp, João Ghelfi, Silvina Bertagnoli, Isolde Hotte, Theodoro De Bona, Amélia Assumpção, e outros. ³⁶⁰ Segundo Adalice Araújo, “(...) sem ser propriamente acadêmico, Alfredo Andersen foi no Paraná o iniciador de uma corrente realista-tradicional.” ³⁶¹

Para Geraldo Camargo, “o pintor norueguês, assenta os parâmetros para uma pintura agora provida de competência técnica e que começa a investigar as características da paisagem paranaense. Essas investigações, conquanto orientadas para a aquisição de uma

³⁵⁸ ARAÚJO, Adalice. Plásticas. In: Arte no Paraná. Referência em planejamento. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, v.1, nº1, 1976.p. 23

³⁵⁹ Também conhecido como o “pai da pintura paranaense”.

³⁶⁰ ARAÚJO, Adalice, 1976,op.cit., p. 24

³⁶¹ Id.ibid., p 23

luz ‘tropical’, dão-se, no entanto, sem se afastar das soluções de representação, da luz ou do espaço, típicas do ambiente europeu. Nisso ele é seguido com entusiasmo por seus alunos que principiam a busca, prática e teórica, de uma pintura ‘paranista’ mas com a dicção culta que conferia legitimidade ao que seria de se esperar de uma ‘boa pintura’.”³⁶²

Paisagem paranaense • Alfredo Andersen • s/d

O *Paranismo* “é fruto de um projeto de construção de uma identidade cultural que

mostrasse o Paraná como um local diferente, fruto de suas particularidades naturais e étnicas.”³⁶³

Entre os formuladores do “estilo paranista” destacam-se: João Turin, Zaco Paraná, Lange de Morretes e João Ghelfi.³⁶⁴

Em sua obra *Uma árvore bem brasileira*,³⁶⁵ Lange de Morretes narra o nascimento do estilo:

Lá, certa vez, em vida íntima, três artistas discutiam arte: Ghelfi, Turin e Lange de Morretes. Discutíamos sobre o pinheiro, nas qualidades, dificuldades e nas novas possibilidades para o campo da arte. Ghelfi, sonhador e entusiasta, tomou de um pedaço de carvão e na parede de seu atelier traçou, no tronco de um pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compôs um grupo de pinhas como capitel. Turin e eu ficamos com uma semente no peito a germinar. O semeador Ghelfi contentou-se com a semeadura. Turin matutou muito, eu não menos. No começo nossos trabalhos tinham sido empíricos. Turin, como escultor, dedicou-se à fatura de capitéis. Eu, como pintor e desenhista, conhecendo as artes gráficas, encaminhei-me

³⁶³ PEREIRA, Luiz Fernando L. **Paranismo:** o Paraná inventado. Cultura e imaginário. Curitiba: Editora Aos quatro ventos, 1998.p.135.

³⁶⁴ O *Paranismo* surgiu entre 1923 e 1925. Em 1923 Turin retorna da Europa para Curitiba, em 1925 Ghelfi faleceu.

³⁶⁵ Escrito em 1944, ainda inédito.

³⁶² CAMARGO, Geraldo L.V.. **Escolhas abstratas:** arte e política no Paraná (1950-1962). Dissertação, Mestrado em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002. p.48.

para o problema pictórico e lado ilustrativo.³⁶⁶

Estilização • Pinheiro e pinhão
Lange de Morretes

Os elementos paranistas desenvolvidos neste período, e o culto da Araucária e de seus frutos como símbolos da “paranidade”,

³⁶⁶ Lange de Morretes, apud: ARAÚJO, Adalice. Plásticas. In: Arte no Paraná. Referência em planejamento. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, v.1, nº1, 1976.p. 33.

estão presentes até hoje nas artes plásticas paranaenses, na paginação do piso das calçadas de Curitiba, em obras de arquitetura moderna e contemporânea, e em nomes de logradouros públicos.

A partir de 1946, a produção de Alfredo Andersen e de seus alunos é questionada pelos artistas, poetas e intelectuais reunidos em torno da revista de literatura e arte *Joaquim*, editada por Dalton Trevisan. Em seus artigos criticam Andersen, e defendem uma produção mais moderna de Guido Viaro e Napoleon Potyguara Lazzarotto - Poty.

O italiano Guido Viaro passa por Curitiba, a caminho do México onde iria estudar os muralistas mexicanos e acaba ficando.³⁶⁷ Sua obra de figuração expressiva é contraponto valioso ao academismo vigente. Para sobreviver também dedica-se ao ensino de arte para adultos e crianças, tendo papel fundamental na formação de novas gerações de artistas paranaenses.

³⁶⁷ VIARO, Constantino. **Guido Viaro**. Curitiba: Ed. Universitária Champanhato, 1996. p.58.

No primeiro número da revista *Joaquim*, Poty é entrevistado por Erasmo Pilotto, a propósito de duas exposições que visitou no Rio de Janeiro: Exposição de arte contemporânea francesa e Exposição de arte degenerada do III Reich. Ressalta forte impressão que teve com a obra de Kate Kollwitz, lamenta o atraso de nossa produção quando comparada às pesquisas francesas. Ao ser argüido sobre o Paraná, entre outras coisas responde:

Poty por ele mesmo • Joaquim • 1946

Falta-nos “importação”. Parece que nos contentamos sempre com a “prata de casa”, sem nos preocuparmos em saber si ela é mesmo boa. Além disso, os **captains** do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservantismo com tradição. Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito. (...) Não acredito que mandar vir de fora diminua o valor de nossos artistas. Ou diminua nossa cidade. Os mineiros apesar de possuírem os Ouro-Pretos, os Aleijadinhos, levaram para lá os Niemeyer, os Portinari, etc., sem esquecer os seus próprios artistas como Ceschiatti, com prêmio de viagem à Europa. Minas, com ser um dos centros no Brasil, de maior profundidade de tradição, coloca-se numa posição extraordinariamente progressista. Haja vista a obra realizada pelo prefeito de Belo Horizonte, Kubistschek. A exposição de Arte Moderna que ele fez realizar deve-se contar entre os grandes acontecimentos artísticos do Brasil. E, depois, Pampulha, onde as construções estão todas inspiradas num sentido de renovação. A Igreja, por exemplo, absolutamente dentro do estilo da arte nova, não tem aparato dos altares a que estamos habituados, é simples, decorada com painéis de Portinari, que tratou de temas bíblicos dentro de formas moderníssimas, com seu sistema de sombras cortadas e tudo mais. (...) ³⁶⁸

³⁶⁸ PILOTTO, Erasmo. Poty e a Prata de Casa. *Joaquim*, nº1, abril, 1946.p.7-8.

Viaro, hélas... e abaixo Andersen!

Guido Pellegrino Viaro nasceu em Badia Polesina, Itália, em 9 de setembro de 1898, de família de artistas. Após o curso secundário, fugiu para Veneza, afim de estudar qualquer curso superior, que jamais concluiu. Ingressou, em seguida, na Academia de Belas Artes dessa cidade, onde permaneceu pouco tempo e, depois, na Academia de Bolonha. Os pintores que mais o impressionaram foram, quando moço, Armando Nijadini e, mais tarde, Carrà e Casorati. Participou de várias exposições, sempre maltratado pela crítica.

Vagamundos pintando cartazes de propaganda pela Europa, sem parar em nenhuma cidade, vivendo dia a dia — e a agitar muitas vezes a cinta. Até que, em 1938, não disse seduzido pela América, porém da fome do desconhecido, veio para o Brasil. Em ville France tinha naturalmente comprado uma gramática espanhola para aprender o português. Com etapas pelo Rio e São Paulo, na expectativa de 50, apertou em Curitiba; quando levou os papéis para zarpar até o México, encontrou sua atual esposa, aqui se enraizando; pode-se assim dizer que — com o fim de

VIARO, por Viaro

pos novos. Eis que o membro da Academia José de Alencar sai de trás da porta e pergunta aflito: "a beleza, onde está a beleza?"

Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desconhecer Andersen. Pois este é o ponto preciso: não se pode (e urge afirmá-lo porquês) se vinte e um anos me levam a colocar o amor à verdade acima de outras conveniências).

Há um tempo para semear e outro, para colher; se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. Porque "ainda não chegamos à idade, em que os valores se equilibram; só quando as grandezas de ontem já não perturbam as novas, quando estas já conquistaram seu lugar, só então conquistamos — também nós — a liberdade, em relação a elas (Jean Cocteau)." Viaro é o erro que se eleva para a beleza viva e por isso mais fecundo que a beleza morta. Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes sagrados, tabu. (...) Chega de canonização do pintor pai de sei que, se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que

não é a sua.³⁶⁹

Ao mesmo tempo, a discussão de intelectuais e artistas sobre arte moderna e os rumos da arte paranaense, tornam-se mais freqüentes. Um dos grupos reúne-se no Café Belas Artes e a através da leitura de livros sobre arte contemporânea, discutem as últimas novidades artísticas. Para sanar a falta de espaços de discussão e exposição de obras, surge a Cocaco. Fundada por Ennio Marques Ferreira em 1955 como fábrica de molduras, transforma-se em ponto de encontro e discussão, e exposição de obras. Em 1957, o espaço passa a se chamar galeria Cocaco, a primeira a abrigar a arte moderna em Curitiba, é o espaço onde surge o movimento de Renovação. Situava-se na Rua Ébano Pereira, próxima à Biblioteca Pública, local que anualmente abrigava o Salão Paranaense, e exposições e palestras sobre arte moderna organizadas por seu diretor, o filósofo Ubaldo

Joaquim • 1946 • Artigo de Dalton Trevisan

No sétimo número da mesma revista Dalton Trevisan, no artigo *Viaro, hélas ... e abaixo Andersen!*, defende a produção de Guido Viaro.

Há um tempo para semear e outro para colher; se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. (...) Viaro é o erro que se eleva para a beleza viva e por isso mais fecundo que a beleza morta. Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes sagrados, tabu. (...) Chega de canonização do pintor pai de sei que, se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que

³⁶⁹ TREVISAN, Dalton. *Viaro, hélas ... e abaixo Andersen!* Joaquim, nº7, dezembro, 1946.p.10.

Puppi.³⁷⁰

O apoio institucional à formação artística é dado através da instalação da Escola de Música e Belas Artes em 1948, pelo governador Moysés Lupion, que designa o professor Fernando Corrêa de Azevedo para a sua direção. A situação da primeira turma de alunos da escola é difícil: quase não há livros impressos em cores, as oportunidades de educação visual, se dá pela observação das obras acadêmicas de seus professores, discípulos de Andersen. Em 1953, por ocasião da inauguração da Biblioteca Pública, o então Secretário da Educação Newton Carneiro, traz da Europa grande coleção de livros sobre pintura, todos seguindo sua orientação, acadêmica.³⁷¹

Outro espaço para divulgação artística que surge em 1944 é o Salão Paranaense de Belas Artes - SPBA. É iniciativa dos discípulos de Andersen, De Bona e Raul Gomes (presidente da Sociedade Amigos de Andersen na

ocasião). De Bona auxiliado por Edgar Sampaio redige o anteprojeto, inspirado no da Escola Nacional de Belas Artes, que é transformado em decreto por Raul Gomes e, por intervenção deste junto a Walfrido Pilotto, torna-se o salão oficial.

O primeiro SPBA realiza-se com duas seções: Pintura - dedicada aos artistas consagrados, e Sala Livre - para os iniciantes. De Bona recebe o primeiro prêmio na primeira edição do SPBA.³⁷²

³⁷⁰ CAMARGO, 2002, op.cit.,p.53.

³⁷¹ Id.ibid.,p.56.

³⁷² JUSTINO, Maria José,1995, op.cit., p.1.

Porto de Cima • De Bona • Medalha de Prata • I SPBA

Até a sua décima quarta edição o SPBA é organizado sem muitas novidades. A comissão julgadora é organizada a partir de uma espécie de rodízio entre os discípulos de Andersen, fato que também se repete na premiação. Em 1957, a tranquilidade do XIV SPBA é abalada com “o impacto de tendências modernizantes, concretizadas pelas discordâncias de um grupo

de artistas insatisfeitos com a forma com que os trabalhos de julgamento e atribuição das premiações eram realizados.”³⁷³ Alguns artistas inconformados com as premiações concedidas pelo júri formado por Gerson Pompeu Pinheiro – Escola Nacional de Belas Artes, Tasso Correia – Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, e Waldemar Kurt Freyesleben, pintor paranaense e aluno de Andersen, retiram suas obras expostas no Salão, e as expõem em mostra paralela no saguão do mesmo edifício, a Biblioteca Pública, com o seguinte dístico: Pré-julgados do Salão Paranaense de Belas Artes. A repercussão do episódio é grande na imprensa, atraindo grande número de populares, e inclusive suscitando boatos, como o da invasão e depredação das obras, o que resultou em reforço do policiamento no local. Para Adalice Araújo, esse episódio inaugura oficialmente o modernismo no Paraná.³⁷⁴ Outro resultado positivo do ocorrido é a eleição do pintor

³⁷³ CAMARGO, 2002, op.cit., p.62.

³⁷⁴ ARAÚJO, 1976, op.cit., p.46.

Guido Viaro para compor o júri da edição seguinte do Salão.

Nova polêmica surge em 1959, desta vez são os patrocinadores que retiram sua contribuição aos prêmios de aquisição, conferidos pelo júri formado pelo pintor paulista Mário Zanini, pelo paranaense Alcy Xavier e por Alfredo Galvão do Rio de Janeiro, que escolhe obras dos figurativos - expressionistas e de alguns poucos abstratos, pois não querem pendurar em suas paredes obras que são incompreensíveis, e não correspondem ao gosto dominante.³⁷⁵

Paralelamente, o Clube Concórdia organiza desde 1948 o Salão da Primavera, e em 1951 por iniciativa de membros mais jovens da diretoria instaura uma Seção Moderna. Esta seção dedicada às formas modernas é pouco visitada, a preferência fica com o restante do Salão dedicado às formas artísticas tradicionais, no entanto, dá visibilidade à

produção jovem do Paraná.³⁷⁶

Para Adalice Araújo, os artistas dos anos 1950 e 1960, são fruto deste contexto e carência de meios e suas obras “devem ser avaliadas de acordo com seu meio ambiente, levando-se em conta que sua procura de linguagem própria lançou as condições necessárias para que as novas gerações encontrassem o processo criativo em pleno amadurecimento.”³⁷⁷

Entre os artistas da geração de 1950, o expressionismo é a corrente dominante, devido à influência de Guido Viaro e de Poty, e aos efeitos internacionais da II Guerra Mundial. Destacam-se nessa corrente além dos pioneiros Viaro e Poty, Miguel Bakun, Nilo Previdi, Luiz Carlos de Andrade Lima, Vicente jair Mendes, e o italiano Franco Giglio.³⁷⁸

A “vanguarda” paranaense surge no final dos anos 1950 e início da década de 1960, tendendo para o abstrato, o pop, e o

³⁷⁶ CAMARGO, 2002, op.cit., p.63.

³⁷⁷ ARAÚJO, 1976, op.cit., p.47.

³⁷⁸ ARAÚJO, 1976, op.cit., p.47.

³⁷⁵ CAMARGO, 2002, op.cit., p.71.

conceitual, e com nomes como Fernando Calderari, Fernando Velloso, Antonio Arney, João Osório Brzezinski, entre outros.³⁷⁹

O tempo passa e o contexto político muda. Em 1961 termina a gestão de Moysés Lupion, duas vezes governador do Estado, e o novo governador, Ney Braga, apesar de também não compreender novas tendências artísticas,³⁸⁰ designa intelectuais pertencentes aos círculos modernistas para cargos na área da cultura, facilitando a difusão de novas formas de expressão artística.

³⁷⁹ ARAÚJO, 1976, op.cit., p.66.

³⁸⁰ Ao inaugurar o Salão de 1962, diante de uma obra premiada de Jorge Carlos Sade, Ney Braga declara: "eu também faria isto!". In: A grande gandaia cultural. **O Estado do Paraná**, 25 de agosto de 1979.

Integração das artes no Centenário de Emancipação Política do Paraná

A linguagem da arquitetura moderna se consolida no Paraná a partir de um conjunto de obras realizadas pelo governo estadual em comemoração ao Centenário de Emancipação Política do Paraná, no início da década de 50.

Como marco para as comemorações, em dezembro de 1953, o governo estadual inicia várias obras na capital: o Centro Cívico Estadual, Teatro Guaíra, Biblioteca Pública, Colégio Tiradentes, avenidas de acesso ao Centro Cívico, Praça do Monumento do Centenário, pavilhões da Exposição Internacional do Café.

O conjunto de obras edificado tem características semelhantes às de várias obras de interesse relevante no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. Nessas obras pode-se reconhecer em maior ou menor grau a integração da arquitetura com outras

manifestações artísticas, visando dar-lhes maior monumentalidade e significação. Essa integração é importante no sentido de trazer ao espaço público novas manifestações artísticas, em linguagem moderna, às quais a população não está afeita. A discussão em torno destas obras possibilita maior divulgação da arte moderna, ampliando o espaço de debate dos artistas locais.

Integração das artes no Centro Cívico

Para projetar o Centro Cívico, o governador Bento Munhoz da Rocha Neto convida o arquiteto curitibano David Xavier de Azambuja, na época professor na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Encarregado de formar a equipe de projeto, Azambuja convida no Rio de Janeiro os arquitetos Olavo Redig de Campos e Flávio Amílcar Régis do Nascimento, e o quintanista de arquitetura Sérgio Roberto Santos Rodrigues.

David Xavier de Azambuja nasceu em Curitiba³⁸¹, graduou-se em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes em 1931. Foi professor catedrático da Cadeira de Composição Decorativa da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Entre 1938 e 1948, foi arquiteto da Comissão do

³⁸¹ RATTON (org.) (sem data). CC - Revista sobre as obras do Centenário de Emancipação Política do Paraná. Joinville, Impressora Ipiranga Ltda., s/d.

Plano da Cidade do Rio de Janeiro, encarregada de fazer a readequação do Plano Agache (1930) às novas demandas da cidade.³⁸² Em Curitiba projetou ainda a Faculdade de Educação e Economia da Universidade Federal do Paraná – UFPR (1953)³⁸³ e o Centro de Letras do Paraná (1953), e foi professor de Paisagismo no curso de Agronomia da UFPR.

Olavo Redig de Campos nasceu no Rio de Janeiro, formou-se em arquitetura pela Escola Superior de Arquitetura de Roma em 1931, prestando exames na Politécnica de Milão onde obteve o diploma que o habilitava a exercer a profissão na Itália.³⁸⁴ Trabalhou durante anos para o Ministério das Relações Exteriores, tendo realizado obra consistente tanto no

Brasil como no exterior.³⁸⁵

Flávio Amílcar Régis do Nascimento nasceu em Florianópolis, graduou-se em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes em 1931.³⁸⁶ Entre seus projetos destacam-se a Creche Baronesa de Limeira (São Paulo), o Sanatório Manoel Vitorino e a Colônia de Psicopatas de Pedras Pretas (Bahia). Foi um dos cinco arquitetos selecionados pelo Ministério da Aeronáutica para estudarem o Centro Técnico da Aeronáutica (CTA São Paulo). Obteve o segundo prêmio do Salão de Arquitetura da Prefeitura de São Paulo em 1950.³⁸⁷

Sérgio Roberto dos Santos Rodrigues nasceu no Rio de Janeiro, graduou-se em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes em 1951, e obtém grande reconhecimento por sua produção na área do design de mobiliário.

³⁸² Ibid.

MINDLIN, Henrique E.. **L'Architecture moderne au Bresil**. Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1956. p.230.

³⁸³ XAVIER, Alberto. **Arquitetura moderna em Curitiba**. São Paulo: Pini; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1985. p.12.

Revista Ilustração Brasileira. Edição comemorativa do Centenário da Emancipação Política do Paraná. Rio de Janeiro, Gráfica Pimenta de Mello, 1953. p.53.

³⁸⁴ RATTON, op.cit.

MINDLIN, Henrique E., op.cit., p.252.

³⁸⁵ XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza (1991). **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: Pini/ Fundação Vilanova Artigas; Rio de Janeiro: Rioarte, 1991. p.77.

³⁸⁶ MINDLIN, Henrique E., op.cit., p.252.

³⁸⁷ RATTON (org.), op.cit.

O projeto do Centro Cívico nasce da discussão conjunta do grupo de arquitetos, que propõe uma grande praça cívica, no final da Avenida Cândido de Abreu, com os edifícios dispostos nas laterais da praça destinada ao uso exclusivo do pedestre, a circulação e o estacionamento se dão na periferia da praça.

Na proposta, em torno da área central da praça estão dispostos quatro conjuntos de edifícios: 1. Palácio do Governo (1) e residência do governador (3); 2. Palácio das Secretarias de Estado (11), Recebedoria e Pagadoria (12); 3. Conjunto do Legislativo, composto pelo edifício das secretarias (8), plenário da Assembléia (9) e edifício das comissões especiais (10); 4. Conjunto Judiciário, composto pelo Palácio da Justiça (6), Tribunal do Júri (7) e Tribunal Eleitoral (5).

Centro Cívico de Curitiba • situação

No centro da praça, em frente ao Palácio do Governo está proposto o Monumento do Centenário, composto por “um belo espelho d’água com 35 metros de largura por 50 metros de comprimento”, um obelisco com 60 metros de altura, painel em baixo relevo e conjunto escultórico. De acordo com a descrição da proposta, a praça é “ornada com modernas

Maquete Centro Cívico • monumento no centro

estátuas simbólicas".³⁸⁸

O conjunto do Monumento do Centenário não é construído, mas é bom exemplo do papel da integração das artes como meio de dotar a obra arquitetônica de maior monumentalidade.

O projeto para esse monumento, é publicado na revista *Brasil-Arquitetura Contemporânea* de agosto de 1953. É atribuído aos arquitetos Olavo Redig de Campos e Flavio Régis, e aos escultores José Pedrosa e Erbo

Stenzel³⁸⁹. Na revista o conjunto é descrito como:

[...] Uma forma livre de concreto armado desenvolve uma curva na base e se eleva em agulha de 65 metros de altura, enquanto longo baixo-relevo descreve a história e as riquezas do Estado. No espaço criado na base, um grupo de pedra sabão representará o homem que desbravou a região . O monumento será localizado no meio da praça em que se constroe (sic.) atualmente o Centro Cívico de Curitiba, realização de importância no presente surto da arquitetura brasileira.³⁹⁰

Essa breve descrição somada às fotos da maquete permite imaginar a contemporaneidade da proposta, audaciosa tanto no que se refere à linguagem plástica, quanto no que se refere aos meios técnicos para lograr sua execução.

Em dezembro de 1953, data de comemoração do Centenário, as obras estão atrasadas, e o espaço do Centro Cívico transformado em um

³⁸⁹ Ao abordar o projeto da Praça Dezenove de Dezembro, falaremos mais sobre Erbo Stenzel.

³⁹⁰ Monumento do Centenário do Paraná. **Brasil - Arquitetura Contemporânea**, nº1, ag. / set., 1953. p.29.

³⁸⁸ RATTON (org.), op.cit.

Monumento publicado • Revista Brasil-Arquitetura Contemporânea • 1953

Maquete do Monumento construído na Praça

comemorativo ao Centenário na Praça Dezenove de Dezembro, situada na avenida de acesso ao Centro Cívico, cuja concepção aparentemente se inspira na proposta de monumento acima descrita.

Em vários dos edifícios que compõem o conjunto do Centro Cívico, constata-se a intenção de integração das artes à arquitetura.

O Palácio do Governo e a residência do governador são projetados pelo arquiteto David Xavier de Azambuja. Concebido como um bloco predominantemente horizontal, possui quatro pavimentos: os dois primeiros considerados os pavimentos nobres, são destinados a recepções oficiais; e o terceiro e quarto pavimentos às áreas administrativas.

imenso canteiro de obras. Para a solenidade cívica, é construído outro monumento

Palácio Iguaçu

No grande hall de entrada há um painel monumental, executado em arenito de Ipanema pelo renomado escultor Humberto Cozzo³⁹¹, em técnica de baixo-relevo inciso (14,50x13m), representa as forças produtivas do Paraná, sendo intitulado *Alusão ao Trabalho*³⁹².³⁹³

³⁹¹ O escultor Humberto Cozzo é co-autor da estátua do Homem Paranaense da Praça Dezenove de Dezembro, e autor da estátua da Justiça. Para maiores informações sobre ele deve-se recorrer a parte deste trabalho relativa à Praça Dezenove de Dezembro.

³⁹² LACERDA, Cassiana L. A praça e os seus símbolos I. **Gazeta do Povo**, 22 de fevereiro de 2002.

³⁹³ Conforme proposta de execução do baixo-relevo encaminhada em agosto de 1952, pelo escultor à Comissão Especial de Obras do Centenário - CEOC, a obra seria executada no local,

Painel Alusão ao Trabalho • Humberto Cozzo • 1954

No salão vermelho, em 1959, Poty Lazzarotto³⁹⁴ executa um painel em madeira gravada (4,15x3,21m), com o tema *Pinheiros, Café e Erva-Mate*.

sobre placas de arenito previamente colocadas pela Comissão.

Proposta para execução de um baixo-relevo para o Palácio do Governo em construção no Centro Cívico na cidade de Curitiba. Arquivos de Erbo Stenzel. Centro de Documentação do Museu de Arte do Paraná - MAP.

³⁹⁴ Falaremos mais sobre Poty Lazzarotto ao abordar a praça.

Painel em madeira gravada • Pinheiros, café e erva-mate • Poty Lazzarotto • 1959

Na fachada do Palácio, o mesmo autor desenvolve projeto de mural em azulejos pintados, seguindo a mesma paleta de cores daqueles do painel da Praça 19 de Dezembro. Esse painel não é executado, e em entrevista Poty relata o tema da obra:

Seria um painel em azulejos como foi o da

Praça 19 de Dezembro, que eu fiz na mesma ocasião, e tem por tema o desenvolvimento em oito etapas da história do Paraná. Não tenho mais o projeto, custo a me lembrar como era; sei que uma parte mostrava o Cerco da Lapa, episódio da Revolução Federalista. Os planos para o Centro Cívico eram bastante avançados, mas não sei bem por quais circunstâncias, também não acompanhei. O mural ficou esquecido, não foi feito.³⁹⁵

O mesmo autor executa para o mesmo local, em 1987, painel em concreto aparente (17x6,50m), que tem como tema *Alegoria ao Paraná*.

³⁹⁵ NALCE, Ivo. Uma obra de arte viva. *Quem*, 24 de outubro, 1992, p.32.

Painel em concreto aparente • Alegoria ao Paraná • Poty Lazzarotto • 1987

O conjunto da Assembleia Legislativa é projeto de Olavo Redig de Campos. Composto por três edifícios, o das Secretarias da Assembleia, o do Plenário e o de Comissões, situa-se no lado esquerdo do Palácio do Governo. Dos três edifícios, apenas o das Secretarias é construído de acordo com o projeto original. Mais tarde, o edifício do Plenário é construído segundo projeto do arquiteto Edson Klotz, elaborado a partir do

projeto original, nos anos 1960. O terceiro edifício do conjunto, o das Comissões não chega a ser construído.

Nas inúmeras fontes pesquisadas, não há menção à inserção de obras de artes nesse conjunto no decorrer do projeto. No entanto, quando de sua inauguração, é executado no edifício das secretarias da Assembleia um mural em mosaico de autoria do artista italiano Franco Giglio.

Painel em mosaico • Assembleia Legislativa • s/d

Assembléia Legislativa • Plenarinho • Paineis em madeira gravada • "Assembléias" • Poty Lazzarotto

Posteriormente, no ano de 1974, Poty Lazzarotto executa três painéis para o edifício da Assembléia: um painel em madeira gravada (2,41x7,42m), com o tema *Assembléias*; dois painéis em concreto aparente (20,76m²), com o tema *Símbolos do Paraná*; e portal em cobre repulso com duas faces para o salão nobre (face A 2,38x1,64m e face B 5,05x1,64m).

Painel em concreto aparente • Símbolos do Paraná • Poty Lazzarotto

Portal em cobre repulso • Salão Nobre Lazzarotto

• Poty

O Conjunto do Judiciário é projeto do arquiteto Flávio Amílcar Régis do Nascimento. Esse conjunto é concebido com três edifícios: o Palácio da Justiça, o Tribunal do Júri e o Tribunal Eleitoral, situa-se à direita do Palácio do Governo, e apenas o Tribunal do Júri é construído.

Na proposta, o Palácio da Justiça domina o conjunto, com forma laminar - 118,00 m. x 18,70m. - e oito pavimentos de altura, com pilotis ao nível da praça. Não é construído, mas em sua descrição na imprensa se vislumbra a intenção de integração das artes, ao se anunciar a colocação de um painel de Di Cavalcanti:

O Salão do Egrégio Tribunal de Justiça será enriquecido com um grande painel de Di Cavalcanti, que terá dimensões de 12 metros de comprimento por 6 metros de largura. O quadro representará uma interpretação moderna do velho tema, "O Juízo Final"; sendo a primeira vez, desde o renascimento, que um artista tratará de tão magnífico assunto.³⁹⁶

O Tribunal do Júri, a única obra do

conjunto do judiciário a ser construída, tem em sua proposição plástica o predomínio da forma do salão de julgamentos, de planta trapezoidal. Tem sua fachada principal constituída por uma parede curva, de 23x12,80m. Conforme se observa na foto da maquete, nessa parede curva é planejada a colocação de mural. No entanto nenhum registro sobre autoria ou técnica, é encontrado. No interior do salão de julgamentos também se anuncia a presença da obra de arte:

No Salão de Julgamentos está previsto um grande mural, que será executado por um artista brasileiro.³⁹⁷

Tribunal do Júri • parede frontal onde estava previsto um mural

³⁹⁶ Expressão da grandeza econômica do Paraná. **Gazeta do Povo**, 19 de dezembro de 1952, p.23

³⁹⁷ RATTON (org.), op.cit.

Tribunal do Júri • maquete onde aparece representado o mural

No exterior uma escultura complementa o conjunto:

Como prolongamento do Tribunal do Júri, e complemento da plástica do conjunto, haverá uma grande estátua de granito, de uma só peça, representando a Justiça. Esta soberba escultura a ser colocada à entrada da Praça em frente ao tribunal do Júri, terá a altura de 6 metros e corresponde à uma figura humana.

Será uma magnífica obra do escultor H. Cozzo, que com muita felicidade, conseguiu reunir num só bloco de pedra, a majestade e a serena sabedoria da Justiça.³⁹⁸

Essa obra contemporânea à Praça Dezenove de Dezembro, encomendada ao escultor Humberto Cozzo para representar a Justiça, e seria instalada sobre um pedestal em bronze em

frente ao Tribunal do Júri. Com quatro metros de altura e executada em um único bloco de granito, quando concluída em 1953 a escultura causa muita polêmica. A forma de apropriação do tema - a representação da Justiça nua, sem os olhos vendados, e deitada de forma lânguida e sensual - ofende aos padrões morais da época, é rejeitada, e após passar algum tempo nos depósitos da prefeitura municipal, instalada na Praça 19 de Dezembro. O pedestal em bronze, medindo 1,00 metro de altura e 1,85 metros de largura na sua parte superior, não é executado.³⁹⁹

³⁹⁹ Proposta para execução em bronze de uma base para a estátua da "Justiça" em granito a ser colocada no Tribunal do Júri, assinada por Bartholomeu Cozzo em 12 de janeiro de 1953 e encaminhada para o engenheiro Elato Silva, engenheiro chefe da CEOC. Arquivos de Erbo Stenzel. Centro de Documentação do Museu de Arte do Paraná - MAP.

³⁹⁸ RATTON (org.), op.cit.

"Justiça" • escultor Humberto Cozzo

Tribunal de Justiça

Complementando o conjunto do Centro Cívico, o palácio das Secretarias de Estado é projetado pelo arquiteto carioca Sérgio Roberto Santos Rodrigues. É concebido com 30 pavimentos para abrigar todas as Secretarias de Estado, e para ser o ponto focal do conjunto. Não é construído em sua totalidade, são executados apenas 10 pavimentos. Atualmente este edifício abriga o Tribunal de Justiça, e conta no seu saguão de entrada com um painel em cerâmica de autoria de Franco Giglio.

Tribunal de Justiça • hall • Painel cerâmico

O conjunto monumental da Praça 19 de Dezembro

A Praça 19 de Dezembro, construída como monumento comemorativo ao Centenário de Emancipação Política do Estado, é inaugurada inconclusa em 19 de dezembro de 1953⁴⁰⁰, tendo seu processo de implantação se completado em 1955.

Dentre as obras construídas no Centenário é a que despertou mais debate público. Acompanhar este processo de implantação e o referido debate contribui para a construção do marco de referência no qual se dá o conjunto de obras do centenário, e para estabelecer o quadro das artes plásticas na cidade naquele momento.

A Praça Dezenove de Dezembro atualmente é limitada pelas ruas Inácio Lustosa, Riachuelo, Paula Gomes, e avenida Cândido de Abreu. Esta avenida é continuação da rua Barão

⁴⁰⁰ Em 19 de dezembro de 1953, data da comemoração do Centenário de emancipação Política do Paraná, apenas o obelisco estava concluído e foi inaugurado.

do Cerro Azul que tem seu início na Praça Tiradentes.⁴⁰¹

A rua Barão do Cerro Azul, que se inicia na Praça Tiradentes, constitui um eixo retilíneo junto com a Avenida Cândido de Abreu, ao final da qual se localiza o Centro Cívico erigido em 1953. Dois centros, o tradicional (histórico) e o administrativo (político) articulam-se a partir deste eixo.

Situada a meio caminho entre a Praça Tiradentes e o Centro Cívico, a Praça Dezenove de Dezembro se configura como marco alternativo da “refundação” da cidade, marco comemorativo de um tempo novo, no qual se tenta ratificar Curitiba como capital política e econômica do Estado, da constituição de um novo marco de poder.

Ao assumir o governo em 1951, o governador Bento Munhoz da Rocha Netto planeja incentivar a cultura no Paraná, mas concretiza pouca coisa na área, pois as geadas de 1953 e

⁴⁰¹ SILVÉRIO, Maria Helena F.; WELLNER, Mara Sueli. **As Praças Centrais de Curitiba**. Curitiba: PMC/ Departamento de Parques e Praças, 1993.

1955 são desastrosas para a situação econômica do estado. Em seu projeto de consolidação de Curitiba como capital política, econômica e cultural do Estado, a Praça Dezenove de Dezembro será sua principal iniciativa no campo das artes plásticas.

Em 1952, o governador solicita a vários escultores de todo o país o projeto de um monumento em comemoração ao Centenário de Emancipação Política do Estado, que viesse a completar o conjunto arquitetônico do Centro Cívico.^{402 403}

O governador não gosta de nenhuma das propostas apresentadas e convidou Erbo Stenzel, escultor paranaense, para apresentar um novo projeto.⁴⁰⁴ O escultor é contratado para realizar o conjunto da Praça em 1952, pela Comissão Especial de Obras do Centenário – CEOC. Na execução do conjunto monumental

⁴⁰² ARAUJO, Adalice. 3 Escultores do Paraná. **Jornal Gazeta do Povo**, 8 de dezembro de 1974.

⁴⁰³ Talvez uma das propostas apresentadas ao governador seja a que foi publicada na revista **Brasil – Arquitetura Contemporânea**, nº1, ag. / set., 1953. p.29.

⁴⁰⁴ ARAUJO, Adalice. 3 Escultores do Paraná. **Jornal Gazeta do Povo**, 8 de dezembro de 1974.

contou com a participação do escultor carioca Humberto Cozzo, e do pintor e gravador Poty Lazzarotto.⁴⁰⁵

Erbo Stenzel nasce em Curitiba em 1911. Ainda jovem estuda desenho com Lange de Morretes, que percebendo sua vocação para a escultura recomenda-o para o escultor João Turin, com quem colabora nos monumentos a Rui Barbosa e à República. Filho de família pobre tem de trabalhar ao mesmo tempo em que se inicia em seus estudos de arte.⁴⁰⁶ Em 1938, um grupo de artistas e intelectuais de Curitiba apoia seu requerimento solicitando apoio oficial para estudar na Escola Nacional de Belas Artes.⁴⁰⁷ O Governador Manoel Ribas lhe dá de seu bolso, uma subvenção para estudar no

Rio de Janeiro. Em 1939 inicia seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, onde estuda escultura com Zaco Paraná, Otávio Correia Lima e Margarida Lopes de Almeida. É dispensado de algumas aulas por ter alguma experiência anterior, trabalhando então como modelador no atelier do escultor Hildegardo Leão Velloso, com quem colaborou em diversos trabalhos, entre eles os bustos do então presidente Getúlio Vargas, de Quintino Bocaiúva e nos baixos-relevos para o prédio do antigo Ministério da Guerra. Após concluir o curso de escultura, em 1943, matricula-se no curso de gravura e água-forte do Liceu de Artes e Ofícios. Habilidoso, transforma uma máquina de fabricar papel-moeda encontrada em um ferro-velho em uma impressora de gravuras, fazendo assim suas próprias águas-fortes. A Escola Nacional de Belas Artes lhe cede o porão para a utilização do equipamento, passando Stenzel à impressão e comercialização de gravuras de sua autoria e de outros artistas.⁴⁰⁸ “Nos seus cadernos de registros contábeis dessa

⁴⁰⁵ Poty Lazzarotto foi convidado a participar dos trabalhos da praça por sugestão de Stenzel. ARAÚJO, Adalice. Arte no Paraná I. **Revista Referência em Planejamento**, vol.3, nº12, jan./mar., 1980.p.42.

⁴⁰⁶ ARAÚJO, Adalice. **Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3.000 anos de arte paranaense**. Tese ao concurso de docência livre, disciplina de História da Arte, Universidade Federal do Paraná, 1974. p.182

⁴⁰⁷ BAPTISTA, Christine Vianna (coord.). **Programa de preservação da arte escultórica paranaense**. Primeira metade do século XX. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1995. s/ núm. pág.

⁴⁰⁸ ARAÚJO, Adalice (1974), op.cit., p. 182-183

atividade constam, em rigorosa organização, todas as negociações feitas com artistas e clientes. Portinari, De Nicola, Renina Katz, Pancetti, Oswaldo Teixeira, Raimundo Cella, Celita Vaccani, Henrique Cavalleiro são alguns dos nomes relacionados, além da Biblioteca Nacional que adquiriu diversos exemplares para seu acervo iconográfico, através de Floriano Bicudo Teixeira, chefe do setor.”⁴⁰⁹

Sua produção artística obtém inúmeras premiações : medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (1944); medalha de ouro no IV Salão da Primavera do Clube Concórdia (1953); medalha de prata no IV Salão da Primavera do Clube Concórdia (1953); medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes e no Salão Paulista de Belas Artes.⁴¹⁰

Com o falecimento de João Turin em 1949, Erbo Stenzel é convidado pelo governador

Moysés Lupion “(...) a retornar a Curitiba e ocupar a lacuna deixada no campo da escultura” com a morte daquele escultor, oferecendo-lhe “(...) atelier próprio, diversas encomendas oficiais e a cadeira de modelagem e escultura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná”.

⁴¹¹

No início de 1950 retorna à Curitiba, executando a partir de então várias obras que ocupam praças da cidade. Em 1960, sofre um acidente que o deixa com problemas de locomoção, reduzindo sua capacidade de trabalho. Falece em 1980, aos 69 anos de idade.

Bartholomeu Cozzo, também conhecido como Humberto Cozzo, nasce em São Paulo em 1900. Diploma-se em 1920 no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde frequenta o atelier do escultor Amadeu Zani. Obtem o primeiro prêmio de escultura no Salão do Centenário em 1922, e a medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes em 1928. Participou em 1950 de uma

⁴⁰⁹ BAPTISTA, Christine Vianna (coord.), op.cit., s/ núm. pág.

⁴¹⁰ **Dicionário histórico - biográfico do Paraná.** Curitiba: Chaim: Banco do Estado do Paraná, 1991.p.483-484

⁴¹¹ BAPTISTA, Christine Vianna (coord.), op.cit., s/ núm. pág.

exposição nacional de escultura no Museu Nacional de Belas Artes, onde se encontram diversas obras de sua autoria. É autor de 33 baixos-relevos em mármore para a sede do Ministério da Fazenda, Monumento do Centenário no Paraná, painel em baixo-relevo para o saguão do Palácio do Governo do Paraná e Monumento à Princesa Isabel, em Juiz de Fora. Suas obras fazem parte do acervo de museus de São Paulo, Buenos Aires, Montevideu e Lisboa. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, diretor da Associação dos Artistas Brasileiros, e em 1965, membro da Comissão Nacional de Belas Artes.⁴¹²

Cozzo é vencedor do concurso promovido para ornamentar as galerias do Ministério da Fazenda realizado em 1941. Os 33 painéis em baixo-relevo foram modelados em forma

clássica, com 16 métopas do lado esquerdo representando as forças naturais, e 16 métopas do lado direito representando as forças espirituais, industriais e comerciais, que convergem para uma métopa central que tem como tema o Estado Novo, “força propulsora do progresso nacional”. “As forças econômicas naturais enfocadas são: borracha; cacau; algodão; café; trigo; mate; carvão; ferro; petróleo; pesca; açúcar; gado vacum; gado cavalari; gado caprino; pomicultura e avicultura; ouro. As forças espirituais referem-se à pintura; escultura; gravura; arquitetura; música e dança; literatura; cerâmica; teatro; siderurgia; indústria têxtil; manufatura; aviação; comércio terrestre; comércio marítimo; ciências; construção naval.”⁴¹³ A temática é semelhante a do painel em baixo-relevo que executa em colaboração com Stenzel para o Monumento do Centenário, que desenvolve o tema dos ciclos da economia paranaense.

⁴¹² PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p.150.

ACQUARONE, F.(org.) **O escultor Humberto Cozzo**. São Paulo, Inteligência Edições Culturais, s/d.

LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo S. (org.). **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935 - 1945)**. Rio de Janeiro, MINC - IPHAN / Fundação Getúlio Vargas - CPDOC, 1996. p.321

⁴¹³ CAVALCANTI, Lauro. **Preocupações do Belo**. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995. p.114

Os primeiros murais executados por Poty foram o do conjunto da Praça 19 de Dezembro, e os do Pórtico de entrada e do Pavilhão do Café (hoje desaparecidos), na Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba realizada em dezembro de 1953.

No ano de 1952, faz parte dos quadros da Comissão Comemorações do Centenário, participando da organização da exposição de cartazes, projetos e maquetes das obras do Centenário realizada no final de 1952, e ilustrando o catálogo da Exposição Internacional do Café, dentre outras publicações comemorativas da data.⁴¹⁴

Desenhista soberbo e extraordinário planejador de espaços descreve com precisão sua visão do Paraná, apresentando uma leitura fácil e imediata.⁴¹⁵

A pesquisadora de arte paranaense, Adalice Araujo, narra o desenvolvimento do projeto da praça, a partir de entrevista concedida por Erbo Stenzel ao Museu de Arte

⁴¹⁴ A sensibilidade artística e a perfeição técnica a serviço das comemorações do Centenário do Paraná. **A Divulgação**, nov./dez., 1952. p.26-28

⁴¹⁵ Curitiba: **Memória e patrimônio**(1987), op.cit.

Contemporânea do Paraná – MAC – Pr em 1974.⁴¹⁶

Bento Munhoz da Rocha Neto propõe que os estados brasileiros deveriam ser representados por 21 figuras humanas, enquanto o Paraná deveria ser representado por um adolescente dando um passo à frente, de modo a destacar-se dos outros estados. O “Paraná adolescente”, está rompendo correntes que lhe prendem os pulsos, simbolizando a libertação dos vínculos políticos que o sujeitavam à província de São Paulo.

Na referida entrevista, Stenzel afirma que num conjunto com 21 figuras, é impossível dar a importância idealizada pelo governador à figura do Paraná. Propõe, então um projeto com a figura do Paraná isolada em posição vertical, em contraste com um grande painel horizontal em baixo relevo, no qual seria sintetizada a história do desenvolvimento do Paraná.

São desenvolvidas várias propostas para o monumento comemorativo.

⁴¹⁶ ARAÚJO, Adalice (1974), op.cit., p.183-4

A princípio o monumento seria colocado no Centro Cívico, com o homem nu de costas para o Palácio do Governo, sobre uma plataforma de três degraus, ao lado de um obelisco de 50 metros de altura. Segundo Stenzel: “Por razões políticas, não sei bem, o governador não o quis como vizinho. Eu tentei colocá-lo no leito da Cândido de Abreu, mas a Prefeitura não concordou. Aí, o jeito foi instalar o monumento na Praça.”⁴¹⁷

A proposta aprovada pelo governo estadual tem projeto e maquete desenvolvidos, e de acordo com cópias encontradas nos arquivos de Stenzel, o termo de contrato foi assinado em abril de 1953.⁴¹⁸

Do projeto original do conjunto comemorativo constam: Painel Histórico de dupla face contendo de um lado painel de azulejos e de outro um baixo relevo; estátua de granito; obelisco revestido em pedra, além

⁴¹⁷ Entrevista concedida à jornalista Sandra Cantarim em 1978, citada no artigo: Morreu Erbo Stenzel. Sua modéstia, maior que o gênio. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jul.1980

⁴¹⁸ Arquivos de Erbo Stenzel. Centro de Documentação do Museu de Arte do Paraná - MAP.

de um pequeno espelho d’água.

O conjunto é implantado paralelamente ao alinhamento predial da avenida Cândido de Abreu - a avenida monumental de acesso ao Centro Cívico -, mas levemente inclinado, voltado em direção ao Centro Cívico, conduzindo o olhar do observador para o final da avenida.

Como o centro da praça estava em nível inferior em relação à avenida, o conjunto foi implantado sobre dois patamares de formas

Praça Dezenove de Dezembro • maquete

arredondadas irregulares como o espelho

d'água. O piso em concreto é elemento unificador do conjunto.

Com a implantação proposta, o conjunto volta as costas para outro obra do Centenário, o Grupo Escolar Tiradentes, obstaculizando a sua visão desde a avenida principal.

A falta de relações do conjunto com o espaço contíguo tornam evidente o fato de que foi concebido para situar-se em outro espaço e para estabelecer outras relações.

O conjunto foi executado a várias mãos. Segundo Stenzel: "Como o Paraná nunca foi muito organizado em matéria de arte, acompanhando seu desenvolvimento, tivemos de mandar a escultura ser feita no Rio de Janeiro. Apresentei o projeto para Cozzo e ele, mais tarde, voltou com um pequeno modelo da imagem, só que contrariando o que eu queria: ao invés de inclinada, estava em posição reta. Não gostei, mas como o tempo não permitia reparos, ela foi feita assim mesmo. Um detalhe, ela não ficou pronta para o ato inaugural, sendo instalada mais tarde; [...]".

419

Para a confecção da outra face do painel por sugestão de Stenzel, é convidado pelo governador Bento Munhoz da Rocha Neto, Poty Lazzarotto.⁴²⁰

Quando concluído o conjunto em 1955, foi alvo de inúmeras críticas, a estátua do homem nu, foi alvo de uma campanha para sua retirada da praça, e era considerada obscena, chamada de "taradão", e criticada por não estar de acordo com o biótipo paranaense.

De acordo com farta documentação fotográfica do processo de execução das obras que faz parte do arquivo do escultor Stenzel, doada ao Museu de Arte do Paraná - MAP por sua família, tanto o painel em baixo-relevo como a estátua do homem nu, são realizados inicialmente em modelos de barro e gesso em diversas escalas e posteriormente executadas na pedra no atelier de Humberto Cozzo no Rio

⁴¹⁹ O criador fala sobre sua obra. A mulher nua ainda não está no lugar planejado. *Diário da Tarde*, Curitiba, 4 set.1972

⁴²⁰ ARAÚJO, Adalice. Arte no Paraná I. *Revista Referência em Planejamento*, vol.3, nº12, jan./mar., 1980.p.42.

de Janeiro. Recibos guardados pelo escultor, atestam o transporte das partes da obra para Curitiba.

Através da correspondência trocada entre Erbo Stenzel e Humberto Cozzo, no período compreendido entre abril de 1953 e janeiro de 1955 ⁴²¹, é possível avaliar o desenvolvimento das obras, e o envolvimento de cada um dos escultores. O teor das cartas permite afirmar que a participação de Cozzo não se limitou à execução das peças. Como escultor mais experiente, foi ele quem transformou os esboços de Stenzel em quadros para o painel, retirando seu caráter pictórico.

O painel em baixo relevo, com estrutura em concreto armado, é executado em painéis de granito, conforme proposta encaminhada ao governador do estado, datada de 8 de abril de 1953, com as seguintes especificações:

O baixo-relevo medirá 4 mts. de altura por 30 mts. de comprimento e será executado inteiramente em granito de Petrópolis.

⁴²¹ Essa correspondência faz parte do acervo da Casa Erbo Stenzel, localizada no Parque São Lourenço, e mantida pela Prefeitura Municipal de Curitiba.

A sua espessura será de 0,50 mts. e terá em toda a sua volta uma margem de 0,25 mts. em granito apicado.

Os sócos de sustentação ao baixo-relevo medirão 1,00 mt. de altura por 0,50 mt. x 0,55 mt.

Na parte posterior será executado um painel em azulejos colorido a fôgo cujo desenho será apresentado oportunamente para sua aprovação. ⁴²²

O painel em baixo-relevo tem como tema a evolução social e industrial do Paraná, está dividido em quatro partes que representam os sucessivos ciclos econômicos: a parte inicial apresenta a colonização e a exploração inicial do território representada na figura dos índios, bandeirantes e garimpeiros; metade da parte central representa os ciclos do ouro, erva-mate e pinho e a chegada dos primeiros imigrantes; a outra metade da parte central

⁴²² Proposta para a execução de um baixo-relevo para o monumento do Centenário a ser erigido na Praça 19 de Dezembro, em Curitiba, Estado do Paraná, datada de 7 de abril de 1953, assinada por Bartholomeu Cozzo e Erbo Stenzel, e encaminhada para aprovação do governador Bento Munhoz da Rocha Netto. Arquivos de Erbo Stenzel. Centro de Documentação do Museu de Arte do Paraná - MAP.

Maquete de estudo painel • Erbo Stenzel e Humberto Cozzo

apresenta a exploração do pinho, a agricultura e a industrialização; no segmento final estavam representados indústria, o plantio de cereais e o importante ciclo do café.

Na outra face do painel em baixo-relevo, em azulejos pintados em duas cores, azul e branco, desenvolve-se o tema do processo de ocupação do território e da institucionalização do Paraná, da luta de

Painel • Evolução social e industrial do Paraná • Erbo Stenzel e Humberto Cozzo

pioneiros e missionários até a conquista da emancipação em 1853. A proposta é de Poty Lazzarotto, é seu primeiro mural, os azulejos são pintados pela empresa Osirarte ⁴²³, de Paulo Rossi Osir sediada em São Paulo.

⁴²³ Conforme atesta nota fiscal em nome de Paulo Rossi Osir - Pintura artística de azulejos, de 8 de janeiro de 1955. Arquivos de Erbo Stenzel. Centro de Documentação do Museu de Arte do Paraná - MAP.

Painel • “O processo de ocupação do território e a institucionalização do Paraná” • azulejos • Poty Lazzarotto

A estátua do homem Paranaense, com 8 metros de altura e cerca de 70 toneladas, é executada em quatro blocos de granito Petrópolis, medindo cada um 3m. x 1,8m. x 2,10m. Pelo que se pode observar a partir da documentação fotográfica que faz parte do acervo de Erbo Stenzel, o processo de produção é complexo: foram executadas maquetes em barro com diferentes escalas, posteriormente foi feita a moldagem em madeira e gesso até se

chegar à forma esculpida em blocos de pedra.

A estátua foi concebida por Stenzel e executada por Cozzo no Rio de Janeiro, com alterações em relação ao que havia sido proposto inicialmente. O homem não está em marcha rumo ao futuro – o oeste – nova fronteira de colonização do Paraná –, como era pretendido, está ereto e imóvel.

Estudo • “Homem Paranaense”
• Erbo Stenzel e Humberto Cozzo

Praça Dezenove de Dezembro • 1953

O Obelisco, com altura de 30 metros, tem estrutura em concreto armado, e é revestido com placas de granito, medindo 2,5x 8,00m. na base. Exibindo em sua parte superior o brasão do Paraná, atribuído a Franz Hohenlohe, escultor de origem húngara em fase de afirmação que no XI Salão Paranaense de Belas Artes, em 1954, obterá a medalha de bronze.⁴²⁴

O espelho d'água de forma amebóide

complementa o conjunto, e conforme artigo da imprensa da época seria “símbolo da serenidade de nossa gente.”⁴²⁵

A concepção da praça reflete a visão desenvolvimentista característica da época, cristalizando em pedra o discurso do governo, de um Paraná grande, próspero e forte.

No dia 19 de dezembro de 1953, quando da inauguração da praça, apenas o obelisco está concluído, sendo inaugurado pelo presidente Getúlio Vargas, com a presença de autoridades e ministros de estado.

A praça é objeto freqüente de discussões na cidade desde sua inauguração em 1955.

⁴²⁴ JUSTINO, Maria José, op.cit., p. 258

⁴²⁵ A Praça 19 de Dezembro. **A Divulgação**, nov., 1953, p.21

Montagem do "Homem Paranaense" na Praça Dezenove de Dezembro • 1955

Instalação da escultura na Praça
• escultores na foto

70, Erbo Stenzel, fala de sua insatisfação com o resultado final da obra: "[...] o monumento é uma boa obra mas ficou mal situado naquela praça.[...] Eu sinceramente acho que o monumento está muito mal situado, por várias razões: primeiramente, o 'homem' fica de costas para um dos lados da praça, pois ele não foi idealizado para um local aberto; segundo, a praça fica alguns metros abaixo da altura da rua, e por esta razão, é que eu acho que foi um 'fracasso', pois todos os que por ali transitam, não tem uma visão total do monumento, por ele ser muito alto, e construído para situar-se num pedestal, para que pudesse ser visto de longe."⁴²⁶

Stenzel assinala ainda outras modificações que contrariam as idéias originais do projeto: "Estes erros ocorreram em virtude do pouco tempo que tivemos para os trabalhos: a imagem do homem não era para ser arredondada e sim facetada, para ficar de acordo com o obelisco. Por outro lado, sua

⁴²⁶ GRYBOWSKI, Rita Lúcia. Homem Nu. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 ago. 1973

Em entrevistas concedidas na década de

posição não deveria ser reta e sim inclinada, simulando um homem em plena corrida para o progresso.”⁴²⁷

A insatisfação é geral, desde a inauguração o conjunto de comemoração do centenário é objeto de polêmica, que pode ser observada através dos comentários de jornal abaixo selecionados, onde se misturam oposição política, padrões de moralidade provincianos, e até algumas considerações de ordem estética.

Em 1955, quando da implantação completa da obra, através da imprensa se dá debate quase diário a respeito do homem nu.

“[...] não existirá uma autoridade de coragem que mande retirar quanto antes aquele monstro de pedra, enxudioso, reumático, indecente e horrível planejado por um escultor que já teve mais de um monumento seu PAGO mas ERRADICADO DO LOCAL ONDE DEVIA FICAR !

Lá é que não pode ficar para o bem da estética e do próprio conjunto monumental ali construído.

O Sr. Cozzo tem o senso artístico deformado pela sua tendência à elefantíase, ou morbo

semelhante.”⁴²⁸

Dada a não aceitação da escultura pelo público, sua autoria passa a ser atribuída unicamente a Humberto Cozzo, “o escultor de fora”, aquele que desconhece o biótipo do “homo paranaensis”.

[...] Aquele tipo Frankstein não evoca o paranaense esbelto, com maior número de loiros que morenos. [...] 429

No domingo, publicou esta folha algumas opiniões valiosíssimas, claríssimas e categóricas sobre a falência daquele ser deformado, desconforme e absurdo concebido como INTERPRETAÇÃO DO HOMEM DO PARANÁ NO SÉCULO VINTE !

Deste homem novo, fruto do caldeamento de muitas raças, hígido, belo, esbelto, dolicocefalo e elegante, cuja aparência não faria feio entre os mais formosos éfebos da velha Grécia, ou dos países escandinavos, cuja população é das mais geneticamente perfeitas.⁴³⁰

A discussão oscila entre o puritanismo provinciano, oposição política e as qualidades artísticas da obra.

⁴²⁸ Tópicos da Cidade - 2 - Melhoramentos na Praça 19. **O Dia**, Curitiba, 15 jun.1955

⁴²⁹ Abaixo o taradão. **O Dia**, Curitiba, 21 jun. 1955.

⁴³⁰ O monstro no tribunal popular ! Através de uma enquete nossa sai ele condenado inapelavelmente ! **O Dia**, Curitiba, 5 jul.1955.

⁴²⁷ Erbo conta história das estátuas nuas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 set.1972

Si há serviço urgente a realizar na Cidade é a retificação e aperfeiçoamento da urbanização da praça Dezenove de Dezembro. A presença nela dos mais belos conjuntos decorativo em granito e azulejo do País impõe a criação de uma moldura de acordo com aquelas criações artísticas.

E como já se disse: convém que quem de direito pague o TARADÃO DE PEDRA ali colocado para representar o Paraná e o desloque para um depósito de inutilidades, ou de monstruosidades teratológicas.⁴³¹

Algum dia deve funcionar na praça 19 o grupo-escolar Tiradentes.

Ora manda a decência que se evite aos olhares da infância a exibição daquele tarado daquele logradouro, defendido como uma Interpretação do homem do Paraná!⁴³²

A polêmica assemelha-se, superficialmente, a ocorrida em torno da escultura do “Homem Brasileiro”, idealizada pelo escultor Celso Antônio para o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro em 1938. Lá, após consulta a intelectuais sobre quais seriam as características raciais desse “homem brasileiro”, não havendo consenso, a

escultura teve sua execução cancelada.⁴³³

Tal reação popular é suscitada tanto pela oposição ao governo, como o pelo provincianismo e situação de atraso e isolamento dos artistas paranaenses em relação à produção contemporânea, de modo que o público não estava familiarizado com novas formas de expressão.

De acordo com Adalice Araújo, somente na segunda metade da década de 50 inicia-se um esforço de ruptura com o objetivismo visual nas artes plásticas paranaenses de forma organizada. O debate inicia-se com a polêmica em torno dos resultados do Salão Paranaense de Belas Artes de 1957, no qual toda a comissão julgadora era composta por artistas que “desprezavam a arte moderna”, com direito a manifestos e exposições paralelas. Apenas a partir desta data a arte moderna passa a ter um grupo de artistas integrado em torno de sua discussão e disseminação no Paraná, daí talvez a estranheza e ausência de comentários de

⁴³¹ Ajardinamento da Praça 19. *O Dia*, Curitiba, 16 jun.1955

⁴³² Fora o Tarado !. *O Dia*, Curitiba, 22 jun.1955

⁴³³ LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo S.org.), op. cit., p. 232-239

ordem estética na imprensa a respeito das obras do centenário.⁴³⁴

Em 1972, a praça volta a ser discutida pela população e vemos a repercussão desse debate na imprensa.

A obra contemporânea ao monumento comemorativo ao Centenário do Paraná, conhecida popularmente como Mulher Nua ou Mulher de Pedra, encomendada originalmente aos escultores Stenzel e Cozzo para representar a Justiça, para ser instalada sobre um pedestal em bronze em frente ao Tribunal do Júri, em 30 de agosto de 1972 é removida para a Praça.⁴³⁵

A discussão acompanhada através dos jornais deixa transparecer dúvidas sobre os motivos que levam à referida mudança: se é o fato de ter em comum com outros elementos do monumento ao Centenário a autoria do projeto, a execução e matéria-prima ou se simplesmente é a transferência para um local com maior fluxo de pessoas.

⁴³⁴ ARAÚJO, Adalice (1974), op.cit., p.233-4

⁴³⁵ **Boletim Informativo da Casa Romário Martins.** Curitiba, Vol.XV, nº82, agosto, 1988, p.18.

A inserção da mulher na Praça Dezenove de Dezembro interfere no entendimento da concepção original da Praça como um monumento único, por se diferenciar em proporções e significado. Além de interferir no entendimento do conjunto da praça, a Mulher, este elemento novo, sugere distorções na leitura das obras, possibilitando interpretações como: a submissão da mulher colocada aos pés de seu companheiro, conforme manchete do jornal “O Estado do Paraná”, em 31 de agosto de 1972.

Entrevistado, o escultor Stenzel se revela contrário a mais esta interferência na praça: “Não que eu esteja contra a instalação da figura da mulher nua ao lado da estátua do homem, localizada na Praça Dezenove de Dezembro, mas sim que as condições estéticas não são as melhores para tal ajuntamento: o ‘Homem nu’ possui oito metros de altura, o que forma disparidade com o pequeno tamanho da mulher. Além disso, apesar de terem sido esculpidas pelo mesmo autor, variam os estilos usados nos trabalhos, coisas despercebíveis para quem não entende.[...] A ‘mulher nua’

estava destinada ao Tribunal do Júri e somente não chegou a ser instalada face à repercussão negativa que tal atitude encontrou entre os desembargadores e juízes, que se manifestaram contrários à representação moderna da Justiça, evitando o tradicional modelo da mulher com olhos vendados, balança na mão e longos vestidos. [...] Por esta razão, acho que ela estava bem instalada atrás do Palácio Iguaçu.”

⁴³⁶ Para o escultor o Homem Nu foi concebido para ser solitário.

Teatro Guaíra

Em 1948, no governo de Moysés Lupion, é organizado um concurso de ante-projetos para o Teatro Oficial do Estado. ⁴³⁷

No entanto, o resultado não é acatado com tranqüilidade, antes da homologação do resultado do concurso, já se arrastava nas páginas dos jornais, uma polêmica muito grande entre os adeptos da arquitetura “historicista” para o novo teatro e aqueles que defendiam uma solução em arquitetura contemporânea.

Os dois primeiros classificados de autoria da Cia. Construtora Nacional – primeiro lugar –, e de Caron Ltda. – segundo lugar –, são propostas de arquitetura com características historicistas. O terceiro colocado, de autoria do engenheiro Rubens Meister, é um magnífico exemplar de arquitetura moderna.

⁴³⁷ A construção do Teatro Oficial do Estado. Valiosos prêmios para os vencedores do concurso de projetos. As normas que orientarão o citado concurso. **Gazeta do Povo**, 29 de agosto de 1948, p.5

⁴³⁶ Erbo conta história das estátuas nuas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 set.1972.

O Prof. Fernando Corrêa de Azevedo ⁴³⁸, um dos membros da Comissão Julgadora, que faz uma análise comparativa dos vencedores, e a defesa do projeto em arquitetura moderna colocado em terceiro lugar. ⁴³⁹

(...)O Brasil, país vanguardeiro na arquitetura moderna, tem já atraído sobre si a admiração do mundo nesse setor. São diversos já os arquitetos e curiosos americanos e europeus, que tem vindo ao Brasil para conhecer o Ministério da Educação, a Associação Brasileira de Imprensa, o aeroporto Santos Dumont, o bairro da Pampulha, etc. Ora, o teatro projetado para Curitiba em "Alceste" supera de muito tudo quanto se fez na já famosa Pampulha. ⁴⁴⁰

O anteprojeto da Cia. Construtora Nacional, o primeiro colocado, chega a fazer

⁴³⁸ O Professor Fernando Corrêa de Azevedo foi presidente durante quase 30 anos da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê - SCABI; professor-fundador e Diretor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná; membro da Comissão Paranaense de Folclore; membro do Conselho do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Paraná; Presidente da Comissão de Educação e Cultura do Centenário do Paraná, entre outros. **Dicionário histórico-biográfico do Paraná.** Curitiba, Chain/Banestado, 1991. p.32-33

⁴³⁹ CORRÊA DE AZEVEDO, Fernando. O Teatro Oficial do Estado. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 de janeiro de 1949, p.5

⁴⁴⁰ id.ibid.

parte do Plano de Obras ⁴⁴¹ do governador Moysés Lupion, mas não é construído. A idéia da construção do Teatro tomará força novamente com os preparativos para a comemoração do Centenário de Emancipação Política do Paraná.

O governador Bento Munhoz da Rocha Netto abandonou o projeto premiado e, aconselhado pelo Prof. Fernando Corrêa de Azevedo - Presidente da Comissão de Educação e Cultura do Centenário do Paraná -, convida o engenheiro Rubens Meister - o terceiro colocado no concurso de anteprojetos -, para desenvolver o projeto da obra. ⁴⁴²

Na época Rubens Meister, formado em 1947, é professor interino da cadeira de Construção Civil - Arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade Federal do Paraná, também é de sua autoria o Grupo Escolar Tiradentes, inaugurado no dia do Centenário do Paraná.

⁴⁴¹ ESTADO DO PARANÁ. A Concretização do Plano de Obras do Governador Moysés Lupion. 1947 - 1950.

⁴⁴² Pioneiro da arquitetura moderna no Paraná - entrevista de Rubens Meister a Ruth Verde Zein. **Projeto**, nº 89, jul.1986, p.40-41

A solução funcional considera a necessidade de privacidade e entrosamento entre os diversos núcleos do público, dos artistas, da administração, etc. O acesso ao grande auditório se dá através de volume independente de circulação, que contempla as bilheterias, hall de distribuição e escadarias de acesso ao foyer da platéia. Este volume de acesso é legível na composição, e se articula com o corpo do grande auditório através de uma passarela. Esse primeiro volume tem em sua fachada principal um mural em concreto aparente (27,6x4m), que tem como tema “O teatro no Mundo”, e foi executado em 1969 por Poty Lazzarotto.

O Teatro Cultura Artística, de Rino Levi, com o painel de Di Cavalcanti em sua fachada principal, é evidentemente uma das fontes de inspiração de Meister.

Teatro Guaira • O Teatro no mundo • concreto aparente • Poty Lazzarotto

Na data do Centenário do Paraná, o teatro não está concluído, sua inauguração ocorre em 1974.

As grandes geadas negras do início da década de 1950 fazem com que o ritmo das obras iniciadas para o Centenário se desacelerem. No governo seguinte, de Moysés Lupion as construções ficam praticamente abandonadas.

No sentido de dar maior divulgação aos eventos do Centenário, no final de 1952, a

Comissão de Comemorações do Centenário organiza a “Exposição de Cartazes, Projetos e Maquetes”, visando apresentar ao público os trabalhos desenvolvidos para as comemorações do Centenário do Paraná. Nesta exposição são mostradas as perspectivas, e maquetes das obras.

Na ocasião também são expostos os trabalhos vencedores do concurso de cartazes de propaganda do Centenário, no qual são inscritos 48 trabalhos, e obtem o primeiro lugar Virgínia Bergamasco de São Paulo. A organização da exposição cabe ao artista plástico Poty Lazzarotto, auxiliar da Comissão de Comemorações do Centenário. Na ocasião o projeto e maquete da Exposição Internacional do Café, de seus pavilhões e “stands” são exibidos em detalhe.⁴⁴³

⁴⁴³ A sensibilidade artística e a perfeição técnica a serviço das comemorações do Centenário do Paraná. **A Divulgação**, ano VI, nov.-dez. 1952, p.26-28.

Exposição de cartazes, projetos e maquetes • 1952

Poty Lazzarotto • “Exposição de Cartazes, Projetos e maquetes” • 1952

Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba

Integrando as comemorações do Centenário, é realizada a Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba.

A exposição é inaugurada em 19 de dezembro de 1953 e, funciona até 29 de março de 1954.

"Exposição de Cartazes, Projetos e Maquetes" • no centro o cartaz vencedor

Catálogo exposição • Poty Lazzarotto

O conjunto de edifícios da Exposição é

projetado pelo arquiteto Davi Xavier de Azambuja, coordenador da equipe de projeto do Centro Cívico Estadual. Divide-se em seis setores: entrada e área social; Exposição Internacional do Café; Feira de Curitiba; parte governamental; agricultura e pecuária, e área para parque de diversões.

O acesso se dá a partir de Portal monumental situado no cruzamento do prolongamento da Rua XV de Novembro com a BR 116.

A área do conjunto relativa à Exposição Internacional do Café, ocupa posição privilegiada, em primeiro plano, logo após o portal de entrada. A partir do portal de acesso desenvolve-se uma via de acesso principal ladeada por pavilhões que conduz a uma praça circular onde está construído o monumento comemorativo da exposição, em torno dessa praça, de modo radial, distribuem-se os pavilhões da “parte cultural” da Exposição Internacional do Café.

O portal de entrada, amplamente divulgado possui grande riqueza formal,

tornando-se em conjunto com o monumento comemorativo, símbolo da exposição. A superfície inferior da marquise do portal, revestida de chapas planas de compensado de pinho, possui um painel pintado por Poty Lazzarotto, com motivos concernentes ao tema da exposição.⁴⁴⁴

Exposição Internacional do Café • portal de entrada

⁴⁴⁴ Láudo das obras da “Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba” apresentado ao Excelentíssimo Senhor Presidente da “Comissão de Comemorações do Centenário do Paraná” pelo Engenheiro-civil Nivaldo Maranhão Faria. Curitiba, junho de 1954, versão datilografada, p. 3-4

Exposição Internacional do Café • painel • Poty Lazzarotto

Valêncio Xavier conta que “os motivos paranistas do Pórtico da exposição do Centenário agradaram tanto que o proprietário do Café Ouro Verde, na Boca Maldita, no centro da cidade, mandou um borra-tintas copiar os desenhos na parede do bar. Um zeloso amigo de Poty, recém formado em Direito ameaçou o dono do café: ‘ou paga os direitos ou apaga’. O homem apagou, e Poty achou uma injustiça, era

um prestígio para o artista local, de mais a mais estava muito bem pintado’”.⁴⁴⁵

A integração das artes com a arquitetura ainda pode ser constatada nos pavilhões específicos da Exposição Internacional do Café, em suas paredes externas são executados painéis por Poty Lazzarotto, com motivos relativos à cultura do café.

Pavilhões da exposição • painéis • Poty Lazzarotto

⁴⁴⁵ NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

Pavilhões da exposição • painéis • Poty Lazzarotto

Esses pavilhões dispostos em torno da praça central emolduram a escultura do Símbolo da Exposição.

Construído em praça circular logo à frente dos pavilhões da exposição do café, o monumento do Símbolo da Exposição, de autoria desconhecida, consiste em estrutura helicoidal construída em treliça metálica revestida por painéis de compensado, que se desenvolve em

Exposição Internacional do Café • símbolo da exposição

torno de base cilíndrica de concreto, que também serve de apoio à estrutura metálica, sobre a qual está uma forma oval em concreto – possivelmente a representação de um grão de café⁴⁴⁶ –, de cujo interior sai inclinado um mastro metálico com 15,00 m. de altura que serve para a fixação de tirantes metálicos de sustentação da forma helicoidal, e suporte para hasteamento de bandeiras dos países participantes do certame. O símbolo está

⁴⁴⁶ Interpretação da autora

construído no centro de um lago circular, de borda iluminada.⁴⁴⁷ Este monumento tem grande semelhança com o monumento do IV Centenário da Fundação de São Paulo, comemorado em 1954.

Entre as obras de arquitetura civil do período, existem algumas que são exemplares no que se refere à integração arte-arquitetura. Grande parte delas é analisada em conjunto com a produção muralística de autor, no entanto, dois exemplos devem ser mencionados por sua relevância.

A residência de Cleuza Lupion Cornelsen, construída em 1949 e demolida em 1999, é uma dessas obras. Projetada pelo engenheiro-arquiteto Airton “Lolo” Cornelsen (1922-), para sua família, segue alguns dos preceitos da arquitetura corbuseana, da qual era admirador desde que foi presenteado com um volume das obras completas (1910-1929) de Le Corbusier, pelo urbanista francês Alfred Agache, quando estagiário da equipe do Plano de Urbanização de Curitiba, coordenado pelo

eminente urbanista em 1943. A introdução painéis na arquitetura foi um dos pontos que o interessou, e será retomado também na residência Nelson Justus, que conta com mosaico de Franco Giglio.

Para sua casa Cornelsen concebe um painel em azulejos pintados na parede externa situada sobre o salão de festas, com uma concepção abstrata de formas amebóides, em tons de verdes e laranja para maior integração ao amplo jardim.

Residência Airton “Lolo” Cornelsen • 1949

A sede do Centro Sesc-Senac, inaugurada em 1958, e localizada na área central de Curitiba. Projeto dos engenheiros Luiz Afonso

⁴⁴⁷ Láu do das obras da “Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba”, op.cit., p. 36

Escragnolle Filho e Dircio Lima Guillon de Oliveira, e construído por Hugo Pereti & Cia.Ltda., o edifício de quatro pavimentos é formado por dois volumes articulados, o corpo principal do edifício se projeta apoiado sobre pilotis até o alinhamento predial. Uma marquise em balanço sobre a calçada, apoiada sobre os pilotis, articula-se ao volume recuado através de um pergolado formando um remanso generoso que amplia a estreita via pública.⁴⁴⁸ Ao fundo deste remanso, emoldurado pelos pilotis há um painel em mosaico, talvez o primeiro dos mosaicos modernos curitibano, sua autoria ainda está por conhecer.⁴⁴⁹

O tema da composição tem o espírito dos anos 1940 – do trabalhismo. A mulher envolvida com questões de economia doméstica e a criação dos filhos, a prática saudável do esporte, a formação de mão de obra masculina para o

comércio, e a educação.

Centro Sesc-Senac • 1958

⁴⁴⁸ Em tempo menos “generoso” como este em que vivemos, o privado se fecha para o público, o remanso foi transformado em um pequeno jardim e gradeado.

⁴⁴⁹ Na Instituição não há registros da autoria do painel, em sua superfície visível não há identificação do autor e da data de sua execução. Suponho que seja contemporâneo à construção pois há grande unidade entre o material de revestimento e o utilizado no painel.

Centro Sesc-Senac • 1958

A pintura mural é inerente à arquitetura

1

Pensar murais como se pensa pinturas de cavalete ou considerá-los descompromissados adornos de parede é não compreender o papel que essa arte sempre desempenhou na história da arquitetura e que em muito transcende os limites puramente estéticos a eles comumente atribuídos.²

A relação estreita entre o mural e arquitetura, vem desde a antiguidade e é o que possibilita a sua perfeita integração com a obra arquitetônica.

Sua presença era frequentemente associada à idéia de decoro na edificação. Sua importância na edificação foi enfatizada por Vitrúvio e Alberti. Sendo que os dois teóricos sempre ressaltaram a sua subordinação ao conjunto de elementos constitutivos do edifício. Sua aplicação variou de acordo com o momento da história da arquitetura.

¹ Título inspirado pela leitura de: TIRELLO, Regina. *Pintura mural: uma arte muito antiga*. In: TIRELLO, Regina (org.). *O restauro de um Mural Moderno na USP: O Afresco de Carlos Magano*. São Paulo: CPC-PRCEU-USP, 2001.

² TIRELLO, Regina, 2001, op.cit., p.66.

Frequentemente são associados à idéia de revestimento.

O revestimento pode ser “delito” contra a verdade da estrutura; incrustação preciosa da estrutura mural; superfície que se adere a estrutura em esqueleto.³

As diversas possibilidades técnicas e de soluções, carregadas no plano teórico de colocações morais e éticas (verdade do material, verdade da estrutura), colocaram os arquitetos frente ao dilema do abandono da tradição clássica.

No final do século XIX e início do século XX, a problemática do revestimento se resolveu na absoluta ausência de ornamento, na parede nua, branca e transparente.

É possível verificar que a visão das vanguardas artísticas e arquitetônicas da parede como superfície abstrata e não tectônica é efeito da sublimação do mito têxtil semperiano. Pode-se ver referência a

³ FANELLI; GARGIANI, *El principio del revestimiento: prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporânea*. Madrid: Ediciones Akal, 1999, p.13.

Semper na poética neoplástica de Theo van Doesburg, ou na poética purista de Le Corbusier. A parede abstrata da arquitetura de vanguarda tem sua origem no revestimento parietal têxtil.

Nas obras arquitetônicas de vanguarda, a idéia de utilizar a cor em setores delimitados e não sobre toda a envoltura do espaço, poderia ser interpretada como uma recordação dos revestimentos têxteis emoldurados sublimada pelo abstracionismo cromático.⁴

A casa Schröder, é paradigmática em sua busca da anulação da realidade construtiva através do revestimento de reboco para potencializar as paredes como delimitação do espaço.

O passo seguinte na história do revestimento se dará com a superação do reboco colorido e sua substituição por materiais de revestimento mais duráveis tais como o vidro opaco, espelhos, alumínio, mármore e granito.

Paralelamente a essa evolução do revestimento como ornamento, mudanças na

pintura fizeram com que esta estivesse também presente na arquitetura do Movimento Moderno.

Desde a pré-história a parede havia sido o suporte da pintura, nas cavernas, templos e tumbas. O desenvolvimento da pintura se deu sempre através de sua relação íntima com a superfície na arquitetura. No Renascimento, com a invenção da pintura a óleo, alterou-se a escala da pintura e o seu suporte. A pintura sofreu alterações profundas quando não utilizou mais a parede como suporte e perdeu sua vinculação com o espaço arquitetônico.

A partir das últimas décadas do século XIX e início do século XX, o ornamento foi encarado como exemplo para a pintura moderna, para a libertação da representação, a arte deveria reconhecer sua natureza ornamental, e explicitá-la através da abstração.

Nos ensaios do pintor francês Maurice Denis, o tema do ornamento na vanguarda da pintura se manifesta, ao considerar exemplar sua inclinação abstrata. A aceitação da natureza ornamental da arte fez desaparecerem as regras acadêmicas, sem a obrigatoriedade da

⁴ FANELLI; GARGIANI, 1999, op.cit., p.254.

representação, os pintores conquistam a liberdade de cor, a planaridade da tela, e em alguns casos a superfície arquitetônica como suporte, como ocorreu no passado, materializando a estimada “integração das artes” moderna.

A especificidade do mural está em ser revestimento e arte, em combinar forma e função.⁵

O muralismo é uma estratégia possível para o objetivo de retomada da comunicação da arte com o público.

O mural buscava o “estabelecimento de uma arte pública, capaz de reconstituir identidades históricas e culturais, (...), sem prescindir das conquistas tecnológicas.”⁶

O muralismo mexicano foi visto como contribuição inovadora na arte monumental em relação ao seu conteúdo. Fruto da revolução de 1910 teve início nos anos 20. A partir da

fusão de três valores fundamentais, o nacional, o popular e o revolucionário, estabelece o que Raquel Tibol define como um realismo de tipo novo.⁷

O muralismo mexicano desperta interesse no Brasil, a partir de palestra de Siqueiros no *Clube dos Artistas modernos* – CAM, em 1933. Entre os arquitetos sua difusão se dá a partir do *VIII Congresso Pan-americano de Arquitetura* realizado no México em 1952.⁸

O muralismo mexicano difere do muralismo que se difunde no Brasil a partir de 1930, sendo coincidentes apenas no que se refere á apropriação da linguagem das vanguardas artísticas.⁹

O muralismo emerge entre nós, como desejo em se erigir arte pública, acessível ao transeunte.¹⁰

A partir de 1930, o muralismo teve um crescimento sem precedentes no Brasil. No

⁵ TIRELLO, Regina, 2001, op.cit., p.68.

⁶ FERREIRA, Antonio Celso. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 30. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.p.122.

⁷ TIBOL, Raquel. **Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo**. México: Testimonio del Fondo, 1974. p.6.

⁸ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995, p.255.

⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França, 1995, op.cit., p.254.

¹⁰ Id.ibid., p.254.

Paraná, em função de circunstâncias abordadas anteriormente, o mural acompanha a introdução da arquitetura moderna no Paraná, integrando edifícios construídos pelo poder público, acompanhando o processo de verticalização de Curitiba, e em menor proporção incorporada ao espaço da habitação individual.

Muralismo paranaense - 1950 - 1970

No período compreendido entre os anos 1950 e 1970, a integração arte - arquitetura se consolida a partir de um número maior de ocorrências no Paraná, sendo sua forma mais freqüente o muralismo.

Além da participação ativa de Poty Lazzarotto até a década de 1990, há registro de obras de Nilo Previdi e Franco Giglio no campo do muralismo.

Nilo Previdi, descendente de italianos, nasce em Curitiba em 1913. Autodidata, freqüenta o atelier do pintor Guido Viaro, e inicia-se na gravura com Poty Lazzarotto, e na escultura com João Turim e Erbo Stenzel. Durante 20 anos dirige o Centro de Gravura do Paraná. De acordo com Adalice Araújo, "Previdi é o primeiro artista no Paraná a trazer para as artes plásticas, experiências com materiais contemporâneos utilizados na

área industrial como a tinta Duco, que ele chamava piroxilina - técnica com a qual se familiarizara como pintor de automóveis - e com a qual pintaria inclusive diversos murais entre os quais o da Câmara de Vereadores, sede do Banestado e do edifício Prieto Martinez." ¹¹

Na presente pesquisa são analisados murais e painéis de Franco Giglio e Poty Lazzarotto, cuja produção é mais extensa e conseguiu maior visibilidade, e se utilizam de técnicas diferentes com igual virtuosismo. São escolhidas obras realizadas entre os anos 1950 e meados da década de 1970, do conjunto da obra dos dois autores.

¹¹ ARAÚJO, Adalice. *Jornal Gazeta do Povo*, 11 de março de 1990.

Franco Giglio: o mestre da arte musiva¹² paranaense

Franco Giglio (1937–1982), muralista, pintor, desenhista e ceramista, nasce em Dolceacqua, na Riviera Dei Fiore, chega ao Brasil em 1956. Sem profissão definida, trabalha na banca de jornais de seu tio no Rio de Janeiro, depois abre sua própria banca, e desiste dela por causa de furtos freqüentes. A seguir trabalha na redação do jornal *Il Mondo Italiano*, onde exerce funções de jornalista e ilustrador.¹³ No Rio conhece o mosaicista italiano Alfredo Antônio Mucci¹⁴, e vai trabalhar como aprendiz em seu atelier em Juiz de Fora. Colabora com Mucci no painel *A evolução da moeda através dos tempos*¹⁵,

executa trabalhos como muralista em Minas Gerais, tendo obras em Belo Horizonte, Juiz de Fora e Barbacena. Em 1959, de passagem por Curitiba, ao sair da rodoviária para conhecer o centro da cidade, conhece o grupo que se reúne no café Belas Artes e Galeria Cocaco, e acaba ficando.

Executa seu primeiro mural curitibano em mosaico, para a residência de Jayme Canet, a partir desta data estabelece-se em Curitiba, onde permanece pelos próximos 15 anos dedicando-se predominantemente a esta atividade.

Desenhista tímido, em 1974 faz sua primeira exposição individual de desenhos. Em 1975, retorna à Itália disposto a dedicar-se aos murais, no entanto não encontra oportunidades para exercer esta atividade, dedicando-se então ao desenho e à pintura. No período compreendido entre 1975 e 1979, mora em Mantova e Verona participando de inúmeras exposições. Em 1979 um incêndio destrói seu atelier em Verona, consumindo grande parte de sua obra dos últimos anos, bem como obra e

¹² *Opus musivum*: obra inspirada pelas Musas.

¹³ Conforme depoimento de Franco Giglio ao Museu da Imagem e do Som – MIS do Paraná.

¹⁴ Mucci é autor do *Compêndio Histórico-técnico de Arte Musiva* publicado pela Editora Ao Livro Técnico em 1962.

¹⁵ O painel está no edifício da Secretaria Estadual da Fazenda, antigo edifício do Banco Mineiro da Produção.

registros de suas atividades no Brasil. No final de 1979 retorna ao Brasil por alguns meses, e parte novamente para a Itália, estabelece-se em Desenzano del Garda, onde faz parte do grupo de artistas Ponte Bianco alla Venesiana. Falece na Itália prematuramente em 1982, aos 44 anos. Não tivesse esse fato ocorrido sua contribuição ao muralismo paranaense seria muito grande.¹⁶

Por sua trajetória, e falta de registros anteriores sua obra muralística é de difícil datação, e localização, principalmente no caso de murais executados para interiores em edifícios particulares. O levantamento e análise que seguem são condicionados por essas limitações.

¹⁶ **Franco Giglio: retrospectiva.** Museu Municipal de Arte, Prefeitura Municipal de Curitiba, 1982. Catálogo de exposição.

• **Murais • 1950 -1970**

• Painéis em mosaico

1. Cemitério Municipal de Curitiba
2. Edifício Brasília Araújo
3. Edifício Wawel
4. Edifício Cabral
5. Colégio Opet
6. Residência Nelson Justus
7. Edifício Minas Gerais
8. Fundação Cultural de Curitiba
9. Edifício Anita
10. Residência Jaime Canet

• Painéis em cerâmica:

11. Residência particular - cerâmica modelada
12. Museu Municipal de Arte- Muma- cerâmica modelada
13. Colégio Bom Jesus - azulejos pintados
14. Residência particular - azulejos pintados
15. Palácio da Justiça - cerâmica modelada
16. Laboratório de Ensino e Aprendizagem de Curitiba - azulejos pintados

• **Residência Canet**

Mural em mosaico • residência Jayme Canet • 1959

O mural ao lado executado para a residência Jaime Canet, é o primeiro mosaico de Giglio em Curitiba, que executará outros trabalhos para a família Canet em empreendimentos imobiliários na área central de Curitiba.

- **Residência Nelson Justus**

Mural em mosaico • residência Nelson Justus

A residência de Nelson Justus é projeto do engenheiro - arquiteto Airton "Lolo" Cornelsen, projetada e construída entre 1945 e 1946. A planta desenvolve-se em torno de um átrio central, ao qual está vinculado espacialmente um jardim de inverno onde se encontra o mosaico.

Residência Nelson Justus • Airton "Lolo" Cornelsen • 1945-46

- **Edifício Brasília de Araújo**

Edifício Brasília de Araújo • 1963

Edifício Brasília de Araújo • 1963

O edifício Brasília Araújo, é um projeto de rica volumetria, onde a torre habitacional é articulada pelo volume da garagem que é sustentada por pilotis que caracterizam o acesso à portaria do edifício. Originalmente, o térreo era mais permeável o espaço urbano. O mural em mosaico de Franco Giglio está na parede externa da garagem. A incorporação do empreendimento é de Jayme Canet. Na fachada do bloco de apartamentos há um mosaico de composição abstrata.

- **Edifício Anita**

Edifício Anita • 1964

Edifício Anita • 1964

Edifício Anita • mosaico de Franco Giglio • 1964

Franco Giglio executa dois murais em mosaico para a área de acesso do edifício. Apoiado sobre pilares em “V”, o edifício tem o térreo recuado, em relação ao alinhamento, o gradil é posterior à construção, de modo que os murais podiam ser observados por passantes.

O mural mais visível tem como tema uma tourada. O outro mural está situado na parede lateral dos fundos do recuo, em local onde sem o acesso ao prédio é quase impossível sua observação, pois a área é muito sombreada

devido ao balanço do edifício e ao sombreamento de edifícios vizinhos muito altos e de árvores. Este mural é ilustrado por uma vila, com várias figuras femininas muito graciosas em primeiro plano.

Edifício Anita • mosaicos de Franco Giglio • 1964

Edifício Anita • mosaicos de Franco Giglio • 1964

- **Edifício Cabral**

Edifício Cabral • mosaico Franco Giglio

Edifício Cabral • mosaico Franco Giglio

Neste mosaico Giglio desenvolve o mural acompanhando a mudança de planos da parede. Originalmente essa era uma área semi-aberta, separada do espaço público apenas pela diferença de níveis. O banco em concreto é um acréscimo posterior, contemporâneo ao fechamento com as grades.

- **Cemitério Municipal São Vicente de Paula**

Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico
Franco Giglio • 1964

O mosaico do pórtico do Cemitério Municipal data de 1964. Retrata o Cristo redentor, as almas gloriosas e as almas penadas.

Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico
Franco Giglio • 1994

Em 1994 o pórtico do cemitério é reformado para a construção de capelas, floriculturas e espaços administrativos, e o painel sofre uma restauração desastrosa. As figuras representadas têm uma fluidez diáfana adequada ao tema.

Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico
Franco Giglio • 1964

Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico
Franco Giglio • 1964

- **Fundação Cultural de Curitiba**

Mosaico Franco Giglio • Gralha Azul • 1968-70

Mosaico Franco Giglio • Gralha Azul • 1968-70

Esse é um dos poucos murais em que Giglio trata de temas “paranistas”. Originalmente desenvolvido para o Posto Gralha Azul, com projeto do arquiteto Henrique Panek, em 1993 por ocasião dos 300 anos de Curitiba é doado à prefeitura que o instala no Mercado Popular. Em 2001 é transferido para a Casa da Memória, órgão da Fundação Cultural de Curitiba.

- **Museu Municipal de Arte**

Painel em cerâmica • Museu Municipal de Arte • Franco Giglio • 1975

O mural de cerâmica glasurada é executado originalmente para o muro do jardim da crítica de arte Adalice Araújo. De temática tropical, é inspirado em uma bananeira existente no jardim, mistura elementos da fauna, flora e figuras do folclore brasileiro, em uma seqüência narrativa simultânea.

Painel em cerâmica • Museu Municipal de Arte • Franco Giglio • 1975

Cada uma das peças é modelada individualmente, sendo grande a riqueza de planos do painel. Giglio dedica-se à cerâmica a partir de 1962.

O painel foi doado ao museu em 1986.

- **Palácio da Justiça**

Painel em cerâmica glasurada • Franco Giglio • 1971

O painel *Justiça* é executado em cerâmica glasurada com grandes elementos que se sobrepõe resultando em um baixo-relevo.

Obra executada por encomenda, sua relação coma arquitetura não é das mais

Painel em cerâmica glasurada • Franco Giglio • 1971

favoráveis. Divide o grande hall de entrada do Palácio em duas partes, fragmentando a continuidade espacial. Em 2002 passou por um processo de restauração que não respeitou o acabamento glasurado das peças.

- **Residência particular**

Painel em cerâmica glasurada • Franco Giglio

Neste painel os elementos cerâmicos são maiores, há maior variação de planos e cores. A técnica requer grande perícia, pois com a queima as peças sofrem variação de tamanho, e seu encaixe pode ser prejudicado.

Napoleon Potyguara Lazzarotto: Poty

Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924 - 1998), conhecido pelo pseudônimo de Poty, é curitibano, jovem talentoso, recebe bolsa de estudos do governador Manoel Ribas para freqüentar a Escola Nacional de Belas Artes - ENBA. No Rio de Janeiro recebe grande apoio do escultor Erbo Stenzel, também bolsista na ENBA, que o apresenta aos críticos cariocas. Tem sua primeira individual organizada pelo diretório acadêmico da ENBA, expondo gravuras a ponta seca, desenhos e aguadas. Em 1946, inaugura exposição de gravuras na Biblioteca Municipal de São Paulo, despertando a atenção da imprensa pelo ineditismo de uma exposição exclusivamente de gravuras. Foi contemplado com bolsa de estudos do governo francês na área de artes gráficas para estudar na Escola de Belas Artes de Paris.¹⁷

Quando voltou para o Brasil, fundou a Escola Livre de Artes Plásticas em São Paulo,

¹⁷ ARAÚJO, Adalice (1974), op.cit., p.207-209

e organizou cursos de gravura em São Paulo, Salvador, Curitiba e Recife.¹⁸

Gravador, desenhista, ilustrador, escultor e muralista é dono de produção extensa e variada. Sua experiência como gravador e ilustrador faz com que a partir dos anos cinquenta realize trabalhos para o livreiro e editor José Olympio, paralelamente às suas atividades como muralista. Seus trabalhos de ilustração se iniciam no mesmo momento em que João Guimarães Rosa tinha seus livros editados por José Olympio, as ilustrações são nesse momento um grande meio de difusão de sua obra, e possibilitam a tranquilidade financeira para que Poty faça muitas viagens pelo interior do Brasil e ao exterior, sempre desenhando...

A gravura e o mural são linguagens com grande capacidade de alcance a um número maior de pessoas, suas formas de narrativa se aproximam bastante. Essa semelhança explica a opção preferencial de Poty pelos painéis em

¹⁸ Curitiba: Memória e patrimônio. Ano 2, n.2, 19 de dez.1987

madeira gravada e em concreto aparente. Ambos possuem relação com matriz a partir da qual gravuras são reproduzidas: a economia de traços, sulcos, saliências e depressões. São um ato de força e de vontade. O ilustrador e o muralista são também contadores de história, o que explica a preferência de Poty por temas vinculados à sua infância, à cidade ao Paraná, repetidos à perfeição. Penso que sua eleição por esta temática não é necessariamente uma questão de “paranismo”, mas, apenas o se apropriar de elementos de linguagem que são facilmente legíveis por seu público.

Painel em madeira gravada • Banco Nacional do Comércio • 1955 • Poty

Execução do Marco na Rodovia do Café • concreto aparente • 1964 • Poty

Marco na Rodovia do Café • concreto aparente • 1964 • Poty

Murais 1950 – 1970 ¹⁹

- **Murais pintados:**

1. Pórtico e fachada dos pavilhões da feira do centenário do Paraná – óleo
2. Hotel Aeroporto – têmpera
3. Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá – desenho sobre tela

- **Mosaico:**

4. Monumento ao Tropeiro

- **Painéis em cerâmica:**

5. Monumento do 1º Centenário do Paraná – azulejos pintados
6. Hospital de Clínicas de Curitiba – lajota cerâmica
7. Aeroporto Afonso Pena de Curitiba – lajota cerâmica
8. Centro Politécnico – UFPR – lajota cerâmica
- Banco do Brasil – azulejos
9. Cemitério Água Verde – lajota cerâmica / concreto aparente

- **Painéis em madeira gravada:**

11. Banco Nacional do Comércio
12. Palácio Iguaçu
13. Estúdio TV Paraná
14. Assembleia Legislativa do Estado do Paraná
15. Caixa Econômica Federal

- **Painéis em concreto aparente:**

16. Praça 29 de Março
17. Banco Boavista de Seguros
18. Teatro Guaíra
19. Citibank – com madeira
20. Badep • Banco de desenvolvimento Econômico do Estado do Paraná
21. Assembleia Legislativa do Estado do Paraná
22. Caixa Econômica Federal

¹⁹ A produção de Poty soma um total de 104 murais (conhecidos), sendo 72 deles no Paraná. Essa produção pode ser maior, pois o autor não mantém registros de sua atividade.

- **Monumento ao Tropeiro**

Monumento ao tropeiro • Lapa • 1966. • Poty

Situado na Lapa, cidade fundada aproximadamente em 1731, às margens da Estrada da Mata, trecho do histórico Caminho do Viamão – Sorocaba, homenageia o tropeiro que ali parava para pouso. É tocante observar a monumentalidade da “tropa” em marcha na monótona paisagem descampada. Esse é um dos raros mosaicos de Poty, e sua execução fica a cargo do mosaicista Franco Giglio.

Monumento ao tropeiro • Lapa • 1966. • Poty

Monumento ao tropeiro • Lapa • 1966. • Poty

- Monumento ao 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná

Monumento ao 1º Centenário de Emancipação Política • azulejo pintado • 1953 • Poty

Monumento ao 1º Centenário de Emancipação Política • azulejo pintado • 1953 • Poty

Primeira obra em azulejos de Poty, encomendada para a comemoração do 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná, é executada em São Paulo pela Osirarte com a utilização de pigmentos semelhantes aos utilizados no edifício do MES pela mesma empresa, sendo instalado na Praça Dezenove de Dezembro em 1955. Aborda o processo de ocupação do território do estado do Paraná. Na outra face está o baixo-relevo de Erbo Stenzel.

Monumento ao 1º Centenário de Emancipação Política •
azulejo pintado • 1953 • Poty

• Hospital de Clínicas • UFPR

O bom samaritano • Hospital de Clínicas da Ufpr •
cerâmica pintada • 1959 • Poty

O Hospital de Clínicas data do início dos anos 1950, “é o primeiro conjunto edificado pela Universidade a depender conceitualmente do concreto.”²⁰ O painel *O bom Samaritano* data de 1959, e em sua concepção é possível reconhecer no ritmo de sua composição a afinidade com os pilotis e inclinação da cobertura.

²⁰ CASTRO, C.; IMAGUIRE, Key. A arquitetura da Universidade Federal do Paraná. In: BURMESTER, Ana Maria (org.). **Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002. p.48.

O bom samaritano • Hospital de Clínicas da Ufrpr •
cerâmica pintada • 1959 • Poty

• Jazigo da família Lazzarotto

São Francisco • cerâmica pintada e concreto aparente •
Cemitério Água Verde • 1962 • Poty

No jazigo da família Poty se utiliza de linguagem semelhante à do painel O bom samaritano, de traços fortes e expressivistas. Nas gavetas desenha a figura de santos em concreto aparente.

São Francisco • cerâmica pintada e concreto aparente •
Cemitério Água Verde • 1962 • Poty

• Centro Politécnico • UFPR

Centro Politécnico • Ufpr • Rubens Meister e equipe • 1956

História da tecnologia • lajota cerâmica • 1964 • Poty

História da tecnologia • lajota cerâmica • 1964 • Poty

O painel História da Tecnologia está no hall de entrada do edifício da administração do Setor de Tecnologia da UFPR, executado em lajota cerâmica pela empresa Conrado Sorgenicht, em faixas verticais contrasta com a horizontalidade do saguão, estabelecendo um ritmo que estimula a chegar ao fim de sua leitura. A economia de elementos na representação -lembra uma pintura rupestre- faz com que Poty acrescente ao final uma interessante legenda que explicita os quadros, um prêmio para quem vence os 29,00 metros de comprimento do painel.

História da tecnologia • lajota cerâmica • 1964 • Poty

• **Assembléias** • madeira gravada

Assembléias • painel em madeira gravada •
 Plenarinho • Assembleia Legislativa do Estado do Paraná
 • Poty • 1974

O painel *Assembléias*, na técnica madeira gravada, uma das técnicas preferidas do autor pela aproximação com a linguagem da xilogravura, traz alguns personagens recorrentes nas obras de Poty: indígenas, o conselheiro Zacarias, responsável por nossa emancipação.

Assembléias • painel em madeira gravada •
Plenarinho • Assembléia Legislativa do Estado do Paraná
• Poty • 1974

- **Praça Vinte e Nove de Março**

Praça 29 de Março • Lerner, Bongestabs e Oliveira • 1967

Praça 29 de março • painel em concreto aparente • História de Curitiba • 1967 • Poty

O painel História de Curitiba, é executado por Poty em placas de concreto aparente que contam a história de Curitiba através de seus ciclos econômicos. A narrativa se desenvolve ao longo dos 300 metros de muro de arrimo que divide as duas áreas da praça. O projeto arquitetônico é de Jaime Lerner, Domingos Bongestabs e Onaldo Pinto de Oliveira. Nos elementos escultóricos verticais que marcam a transição entre os dois níveis a partir da queda de água entre os dois níveis de espelho d'água, Poty executa baixo-relevos

que tem como tema o folclore. A simplicidade dos painéis deve-se ao material utilizado para suas formas - a madeira- e ao fato de ser recente o uso desta linguagem por Poty. Posteriormente, em outras obras, com o uso de formas de isopor, aumenta a o número de planos utilizados e a riqueza compositiva.

Praça 29 de março • painel em concreto aparente •
História de Curitiba • 1967 • Poty

• **Assembléia Legislativa do Estado do Paraná**

Assembléia Legislativa do Estado do Paraná • 1951 •
Olavo Redig de Campos

Símbolos do Paraná • concreto aparente • 1974 • Poty

Símbolos do Paraná • concreto aparente • 1974 • Poty

Estes painéis em concreto aparente situam-se no hall de entrada do pavimento térreo do edifício do Plenário da Assembléia, disposto em paredes opostas. É visível na textura dos painéis o uso do isopor como forma.

Símbolos do Paraná • concreto aparente • 1974 • Poty

- Teatro Guaíra

Teatro Guaíra • 1951-1974 • Rubens Meister

História do Teatro • concreto aparente • 1969 • Poty

História do Teatro • concreto aparente • 1969 • Poty

A volumetria do Teatro Guaíra, projeto do engenheiro Rubens Meister, remete ao Teatro Cultura Artística de Rino Levi, também é similar o tratamento dado ao volume de acesso, ambos contam com painéis de Di Cavalcanti e Poty respectivamente.

História do Teatro • concreto aparente • 1969 • Poty

Considerações finais

Wege, nicht Werke.²¹

Penso que a construção do conhecimento é motivada pela curiosidade, e pelo prazer da descoberta. Algo como um passeio em um bosque desconhecido, que para sua apropriação exige a opção sempre por uma dentre as inúmeras possibilidades de trilhas, mesmo que isso signifique vagar sem rumo pelo bosque apenas desfrutando da gratificação daí advinda. Uma mudança de rumo pode ser ocasionada por uma distração ou por um encantamento. O bosque pode ser infinito.²²

Algo semelhante aconteceu com esse trabalho. Ele materializa um percurso, que se inicia na “crença” em uma idéia que para muitos é muito romântica, não se concretiza ou inexiste: a síntese das artes. Ao iniciar esse

percurso também tinha a vaga idéia do que encontraria no final.

Assim, ao estudar a gênese da idéia de síntese nas vanguardas históricas segui mais a trilha de algumas do que de outras, no estudo ds obras precursoras a trilha foi a das artes plásticas, e não passei pela dos jardins... No estudo das obras do muralismo paranaense saí em busca do conhecido, e encontrei o inesperado, o encantamento me conduziu. Cheguei a conclusão de minha cegueira é muito grande, havia tanto para ver que eu nunca enxerguei. Assim, ainda devo ter deixado passar alguma coisa.

Mas, e a integração das artes que motivou a caminhada...

²¹ HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1998. p.ix.

²² Essa postura é influenciada pela leitura da obra acima citada.

Bibliografia

A obra monumental de Poty. Londrina, Gráfica Laser, 1999.

ACQUARONE, F.(org.) **O escultor Humberto Cozzo.** São Paulo, Inteligência Edições Culturais, s/d.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALBERTI, Leon Battista. **On the Art of Building in Ten Books.** London / Cambridge: MIT Press, 1988.

ALCÂNTARA, Dora (org.). **Azulejos na cultura luso-brasileira.** Rio de Janeiro: Iphan, 1977.

ALCÂNTARA, Dora. Azulejo, documento de nossa cultura, In: DIAS, Maria Cristina V.L. (org.). **Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação.** Brasília: Monumenta / Bid; Ministério da Cultura, 2001.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy . **Arte e meio artístico (1961 - 1981):** Entre a feijoada e o x-burger. São Paulo, Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy . **Artes Plásticas na Semana de 22.** São Paulo, Editora 34, 1998.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira - 1930 - 1970. São Paulo: Nobel, 1984.

ANELLI, Renato. **Rino Levi: arquitetura e cidade.** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori . **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos.** São Paulo: EDUSP/ Studio Nobel, 1993.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico.** São Paulo: Página Aberta, 1991.

ARAÚJO, Adalice . **Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3.000 anos de arte paranaense.** Tese ao concurso de livre docência , disciplina de História da Arte, Universidade Federal do Paraná, 1974.

ARAÚJO, Adalice. **Catálogo da Retrospectiva de Franco Giglio.** 1992.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Novos horizontes - pintura mural nas cidades brasileiras.** Rio de Janeiro, Banco Nacional, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino.** São Paulo: Ática, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus.** Lisboa: Presença, 1984.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética.** São Paulo: Ediouro, 15ª Edição.

Arte no Paraná. Referência em planejamento. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, v.1, nº1, 1976.

ARTISTAS DO MURALISMO BRASILEIRO. Volkswagen do Brasil, 1988.

Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole: abstração.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

BAPTISTA, Christine Vianna (coord.). **Programa de preservação da arte escultórica paranaense.** Primeira metade do século XX. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1995. s/ núm. pág.

BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX.** Tese apresentada à Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1955.

BALBI, Marília. **Portinari: o pintor do Brasil.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. **Le Corbusier: 1910 - 1965.** Zurich: Les editions d'Architecture Zurich, 1967.

BOESIGER, W. (org.). **Le Corbusier.Oeuvre complète 1938-1946.** Zurich: Editions Girsberger, 1977.

BOESIGER, W. (org.). **Le Corbusier.Oeuvre complète 1946-1952.** Zurich: Editions Girsberger, 1953.

BRILL, Alice. **Mário Zanini e seu tempo: do grupo Santa Helena às Bienais.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

BRIONY, Fer et.al. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

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

BURMESTER, Ana Maria (org.). **Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção.** Curitiba: Ed.da UFPR, 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia.** Barcelona: Península, 1987.

CASTRIOTA, Leornado B. (org.). **Arquitetura da modernidade.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CASTRO, M.; FINGUERUT, S. (orgs.). **Igreja da Pampulha: restauro e reflexões.** Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

CAVALCANTI, Carlos. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos.** Brasília: MEC/INL, 1973.

CAVALCANTI, Lauro. **Preocupações do Belo.** Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.

CAVALCANTI, Sylvia T.de H. **O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco - séc. XIX.** São Paulo: Metalivros, 2002.

CAWS, Mary Ann. **Manifesto: a century of isms.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CONRADS, Ulrich. **Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX**. Barcelona: Lumen, 1973.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna: depoimento de uma geração**. São Paulo, Pini / Abea / Fundação Vilanova Artigas, 1987. p. 26-43

COSTA, Maria Elisa (org.). **Com a palavra, Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

COSTA, X.; HARTRAY, G. (org.). **Sert: arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Actar, 1997.

CURTIS, William. **Modern Architecture since 1900**. Londres : Phaidon, 1996.

DAMAZ, Paul. **Art in european architecture. Synthèse des arts**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture**. New York: Reinhold Publishing, 1963.

DE BENEDETTI, Mara; PRACCHI, Attilio. **Antologia dell'architettura moderna**. Bologna: Zanichelli, 1988.

DE FUSCO, Renato. **A idéia de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

DE FUSCO, Renato. **História de la Arquitectura Contemporanea**. Madrid: Celeste Ediciones, 1992.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: art and spatial politics**. Cambridge: MIT Press, 1996.

DIAS, Maria Cristina V.L. (org.). **Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação**. Brasília: Monumenta / Bid; Ministério da Cultura, 2001.

Dicionário histórico - biográfico do Paraná. Curitiba: Chaím: Banco do Estado do Paraná, 1991.

Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DORFLES, Gillo. **Constantes técnicas das artes**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva /EDUSP, 1987.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FABRIS, Annateresa (org.). **Portinari, amigo**: cartas de Mário de Andrade a Portinari. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. **El principio del revestimiento**: prolegómenos a uma historia de la arquitectura contemporânea. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANSCINA, Francis et. al.. **Modernidade e modernismo**. A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Franco Giglio: retrospectiva. Museu Municipal de Arte, Prefeitura Municipal de Curitiba, 1982. Catálogo de exposição.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC/ Annablume, 1997.

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Integração das artes**: Memorial da América Latina. PW, 1990.

GIEDION, S.. **Arquitectura e comunidade**. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

GIEDION, Sigfried (ed.). **Dix Ans d'Architecture Contemporaine**. A Decade of New Architecture. Zurich: Editions Girsberger, 1951.

GOMES, Ângela de Castro (org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GOODWIN, Philip. **Brazil Buildings. Construção Brasileira**: arquitetura moderna e antiga 1652 - 1942. Nova Iorque, Museu de arte Moderna, 1943.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Ática, 1996.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

HARRIS, Elizabeth Davis. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.

HARRISON, C.; WOOD, P. (org.). **Art in Theory 1900 - 1990**: Na anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 1997.

HARRISON, Charles et.al. **Primitivismo, Cubismo e Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HEREU, P.; MOTANER, J.M.; OLIVERAS, J. (org.). **Textos de la arquitectura de la modernidad**. Madrid: Nerea, 1994.

Inquérito Nacional de Arquitetura. Extraído do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, fevereiro - março - 1961. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UMG, 1963.

IPARDES. **O Paraná reinventado**: política e governo. Curitiba : Iparde, 1989.

JAFFÉ, Hans, ed.. **De Stijl: 1917-1931.** Visiones de utopía. Madrid: Alianza, 1986.

JUSTINO, Maria José. **50 Anos de Salão Paranaense de Belas Artes.** Curitiba: Governo do Estado do Paraná / SEC / MAC., 1995.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. **Os rituais de tombamento e a escrita da História.** Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

KRUFT, Hanno W. **Historia de la teoría de la arquitectura.** Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Laudo das obras da "Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba" apresentado ao Excelentíssimo Senhor Presidente da "Comissão de Comemorações do Centenário do Paraná" pelo Engenheiro-civil Nivaldo Maranhão Faria. Curitiba, junho de 1954, versão datilografada.

LE CORBUSIER. **A arte decorativa hoje.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura.** São Paulo: Nobel, 1989.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

LEMMEN, Hans van. **Tiles: 1000 years of architectural decoration.** New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1993.

LEMONS, Carlos. **Alvenaria burguesa:** breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo: Nobel, 1989.

LINS, Paulo César Zanconcini. **Caminhos da arquitetura:** trajetória profissional de Ayrton "Lolo" Cornelsen. Curitiba: 2004.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo S. M. de. (org.). **Colunas da Educação:** a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945). Rio de Janeiro: MINC / IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 1996.

LOOS, Adolf. **Ornamento y delito y otros escritos.** Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

LOTMAN, Iuri M. El símbolo em el sistema de la cultura. **Entretextos.Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cutura,** nº2, noviembre 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília F.(org.). **Catálogo da exposição Osirarte:** pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.

MACHADO, Zeila M. de O. Azulejo: arte milenar que encanta nossa cultura. In: BRAGA, Márcia (org.). **Conservação e restauro:** madeira, pintura sobre madeira, douramento, estuque, cerâmica, azulejo, mosaico. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003. p.125-139.

MALDONADO, Tomás. **Vanguardia y racionalidad.** Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MARCHAN FIZ, Simón (org.). **La arquitectura del siglo XX.** Madrid: Alberto Corazón, 1974.

MECO, José. **Azulejaria portuguesa**. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.

MICELI, Sérgio. **Nacional e estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MINDLIN, Henrique E.. **L'Architecture moderne au Bresil**. Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1956.

MONTANER, Josep M. **La modernidad superada**. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

MONTANER, Josep M.. **Después del Movimiento Moderno**:Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988. vol.1.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1990. vol.2.

MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea. In: ALCÂNTARA, Dora de (org.). **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1977. p.93-109.

NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: PMC, 1994.

NOBRE, Ana Luiza et al.. **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. New York: Rizzoli, 1993.

OVERY, Paul. **De Stijl**. New York: Thames and Hudson, 1991.

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. **Depois do cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. SP: Ed. Ática, 1990.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 1998.

PEDROSA, Mário (Araci Amaral org.) . **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário (Otília Arantes org.). **Política das Artes**. São Paulo, EDUSP, 1995.

PEREIRA, Luiz Fernando L. **Paranismo: o Paraná inventado**. Cultura e imaginário. Curitiba: Editora Aos quatro ventos, 1998.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORPHYRIUS, Demetry (ed.). **On the methodology of architectural history**. Architectural Design Profile, London, 1981.

Poty Lazzarotto. PMC, Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

Programa de preservação da arte escultórica paranaense. Primeira metade do século XX. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo. The philosophical context of Riegl's Stilfragen. In: PORPHYRIUS, Demetry (ed.). **On the methodology of architectural history.** Architectural Design Profile, London, 1981, p. 17-19

RICHARD, André. **A crítica da arte.** São Paulo : Martins Fontes, 1988.

RICKEY, George. **Construtivismo : origem e evolução.** São Paulo : Cosac Naify, 2002.

RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments.** Son essence et sa genèse. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

RIEGL, Alois. **Problemas de estilo:** fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

ROGERS, E.N.; SERT, J.L.; TYRWHITT, J.. **El Corazón de la Ciudad:** por una vida más humana de la comunidad. Barcelona: Hoepli, 1955.

RUSKIN, John. **Las siete lamparas de la arquitectura.** Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1956.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso:** a idéia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RYKWERT, Joseph. Gottfried Semper and the problem of style. In: PORPHYRIUS, Demetry (ed.). **On the methodology of architectural history.** Architectural Design Profile, London, 1981, p. 11-15

SANTOS, Cecília Rodrigues dos et.al. **Le Corbusier e o Brasil.** São Paulo: Tessela, 1987.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. **Azulejaria portuguesa no Brasil.** 1500 - 1822. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1965.

SCHWARTZMAN, Simon et al. **Tempos de Capanema.** São Paulo : Paz e Terra : FGV, 2000.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SEMPER, Gottfried. **I 4 elementi dell'architettura.** Milano: Editoriale Jaca Book, 1991.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SIMMEL, Georg . Metrópole e vida mental. In: VELHO, Otávio, org. **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias .** Topografia de la arquitectura con-temporánea. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno.** São Paulo: Nobel, 1984.

TAFURI, Manfredo . **De la vanguardia a la metrópoli.** Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura.** Lisboa: Presença, 1979.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern architecture**. London: Academy Editions, 1980.

TELES, Gilberto M. . **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1992.

TIRELLO, Reina Andrade (org.). **O Restauro de um Mural Moderno na USP**: o afresco de Carlos Magano. São Paulo: CPC-PRCEU-USP, 2001.

TOLEDO, Benedito L. de. O azulejo: permanência e inovação. In: ALCÂNTARA, Dora de (org.). **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1977. p.85-91.

Tridimensionalidade: arte brasileira no século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

VALE, Lawrence J.. **Architecture, power, and national identity**. New Haven, Yale University Press, 1992.

VIARO, Constantino. **Guido Viaro**. Curitiba: Ed. Universitária Champanhath, 1996.

VITRUVIO, Marco Lucio. **Los diez libros de arquitectura**. Barcelona: Editorial Ibérica S.A, 1955.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **História do Paraná**. Curitiba: Editora Gráfica Vicentina Ltda, 1972.

WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WORRINGER, W. **Abstracción y naturaleza**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini, 1987.

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: Pini; Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1985.

XAVIER, Alberto (org.). **Lúcio Costa: sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

• Teses e dissertações

AMARAL, Selene S. **Mural: arte para o povo?** Dissertação de Mestrado. PROLAM / USP, 1998.

AZEVEDO, Ricardo Marques. **Metrópole e abstração**. São Paulo, FFLCH-USP, 1993. (tese de doutorado)

BAYEUX, Glória Maria. **O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 1991.

CAMARGO, Geraldo L.V.. **Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)**. Dissertação, Mestrado em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

CAMPOS, Maria Cristina André. **Memória urbana: mural moderno em São Paulo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2001.

COELHO, Isabel Ruas. Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista - 1945-1964. Dissertação de Mestrado. FAU /USP, 2000.

FERRAZ, Ana Lúcia M. de Oliveira. **Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi**. São Carlos, EESC-USP, 1998. (dissertação de mestrado)

GNOATO, Luis Salvador. **Introdução ao ideário modernista na Arquitetura de Curitiba (1930 - 1965)**. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1997.

GONÇALVES, Josilena M.Z. **Arquitetura moderna no centenário de emancipação política do Paraná: a construção de um marco de referência**. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2001.

IMAGUIRE, Key . **A Arquitetura no Paraná: uma contribuição metodológica para a História da Arte**. Dissertação de Mestrado em História do Brasil, Curitiba, UFPr, 1982.

MIRANDA, Clara Luíza. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes**. São Carlos, EESC-USP, 1998. (dissertação de mestrado)

CORBACHO MORENO, Roger. **La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitária de Caracas -1953**. Tesis Doctoral. Programa de Historia de la Arquitectura. Historia Urbana, Barcelona, UPC, 2001.

ROSA, Rafael Brener da. **Arquitetura, a síntese das artes**. Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira. Dissertação de Mestrado. PROPAR - UFRGS, 2005.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **Modernismo e visibilidade: relações entre as artes plásticas e a arquitetura**. São Paulo, FAU-USP, 2001. (tese de doutorado)

SOARES, Lílían Alcântara. **Intelectual e artista na era Vargas: Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder**. Dissertação de Mestrado. História Social / UFPR, 2003.

• Publicações em periódicos

A condenação do tarado de granito. **O Dia**, Curitiba, 5 jul. 1955.

A construção do Teatro Oficial do Estado. Valiosos prêmios para os vencedores do concurso de projetos. As normas que orientarão o citado concurso. **Gazeta do Povo**, 29 de agosto de 1948, p.5.

A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural?

Manchete, nº62, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953, p.44.

A Praça 19 de Dezembro. **A Divulgação**, nov., 1953, p.21.

AQUINO, Flávio de. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. **Manchete**, nº60, Rio de Janeiro, 13 jun.1953, p.38-39.

A sensibilidade artística e a perfeição técnica a serviço das comemorações do Centenário do Paraná. **A Divulgação**, nov./dez., 1952. p.26-28.

Abaixo o taradão. **O Dia**, Curitiba, 21 jun. 1955.

Ajardinamento da Praça 19. **O Dia**, Curitiba, 16 jun.1955.

ARAUJO, Adalice. 3 Escultores do Paraná. Jornal **Gazeta do Povo**, 8 de dezembro de 1974.

ARAÚJO, Adalice. Arte no Paraná I. **Revista Referência em Planejamento**, nº12, 13, 14, 1980.

Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Curitiba, Vol.XV, nº82, agosto, 1988.

CLARCK, Lígia. Uma experiência de integração. **Revista Brasil-arquitetura contemporânea**, nº8, 1956.

CORRÊA DE AZEVEDO, Fernando. O Teatro Oficial do Estado. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 de janeiro de 1949, p.5.

COSTA, Lúcio. Oportunidade perdida. **Revista Arquitetura e Engenharia**, nº26, p.20-21, maio / junho, 1953.

COSTA, Lúcio. Lúcio Costa defende a nossa arquitetura moderna. Oportunidade perdida. **Manchete**, nº63, Rio de Janeiro, 04 jul. 1953, p.49.

Curitiba: Memória e patrimônio. Ano 2, n.2, 19 de dez.1987.

Entrevista concedida à jornalista Sandra Cantarim em 1978, citada no artigo: Morreu Erbo Stenzel. Sua modéstia, maior que o gênio. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jul.1980.

Erbo conta história das estátuas nuas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 set.1972.

Erbo conta história das estátuas nuas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 set.1972.

Expressão da grandeza econômica do Paraná. **Gazeta do Povo**, 19 de dezembro de 1952, p.23.

Fora o Tarado!. **O Dia**, Curitiba, 22 jun.1955.

GRYBOWSKI, Rita Lúcia. Homem Nu. **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 ago. 1973.

LACERDA, Cassiana L. A praça e os seus símbolos I. **Gazeta do Povo**, 22 de fevereiro de 2002.

LE CORBUSIER. A arquitetura e as Belas-Artes. **Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional**, nº 19, 1984. pp.53-69

LEMOES, Carlos. Azulejos decorados: na modernidade arquitetônica brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº20, p.167-174, 1984.

Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea. **Arquitetura e Engenharia**, nº26, Rio de Janeiro, mai./ jun. 1953.

MACÊDO, Francisco R. Da participação de artistas plásticos na obra de arquitetura e paisagismo. **Revista Brasil-arquitetura contemporânea**, nº8, 1956.

MILLA, Ariosto. O mural na arquitetura. **Revista Acrópole**, nº201, 1955

MILLIET, Sérgio . Artistas do Paraná. **O Estado de São Paulo**, 6 de fevereiro de 1948.

Monumento do Centenário do Paraná. **Brasil - Arquitetura Contemporânea** , nº1, ag. / set., 1953. p.29.

NALCE, Ivo. Uma obra de arte viva. **Quem**, 24 de outubro, 1992.

O mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo**, dezembro de 1955.

PENNA, J.O. de Meira. O Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos da Arte. **Módulo**, nº15, 1959, p.26.

PILOTTO, Erasmo.Poty e a Prata de Casa. **Joaquim**, nº1, abril, 1946.

PRADO, Carlos da Silva. Da boa vizinhança entre as artes plásticas. **Revista Acrópole**, março de 1945

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. Azulejaria no Brasil - Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros na Bahia - 1959. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 14, p.9-18, 1959.

Lista de figuras

Broyeuse de chocolat nº2 • Duchamp • 1914 ...	5	Sala Proun • Grosse Berliner Ausstellung	
Capa De Stijl nº1 • Huszár • 1917.....	10	• 1923 • Lissitzky	27
Composição em vermelho, amarelo e azul • 1922		De Stijl • Grosse Berliner Ausstellung	
• Mondrian.....	12	• 1923 • Rietveld e Huszár	28
Fábrica • 1919 • Oud.....	12	Arte Concreta	28
Escultura para jardim • 1919		Cartaz 1ª Bienal de São Paulo • Antônio Malluf	
• Van Doesburg.....	13		31
Fábrica em Purmerend • 1919 • Oud.....	13	Unidade Tripartida • 1948-9 • Max Bill	31
Gabinete do Dr. Hartog • 1922 • Rietveld...	14	Manchete nº62 • 1953	32
‘elementarizada’, e na verdade tinha por		Natureza morta com pilha de pratos • 1920 •	
efeito implicar, como nas pinturas posteriores		Le Corbusier	33
de Mondrian, uma série infinita de coordenadas		L'Esprit Nouveau nº1 • 1920	35
no espaço”.	14	Maison Cook • 1926-27 • Le Corbusier	37
Projeto casa • 1923 • Van Doesburg.....	15	Portal de entrada • Capela de Ronchamp	
Exposição De Stijl • Paris • 1923.....	16	• Le Corbusier	42
Habitação temporária • 1923 • Oud.....	17	Mural no Atelier de Le Corbusier	44
Casa Scröder • 1924-5 • Rietveld.....	18	Le Corbusier em seu Atelier da Rue de Sèvres 1	
Casa Scröder • 1924-5 • Rietveld.....	18		44
Café Aubette • 1926-8 • Van Doesburg.....	19	Le Corbusier em seu Atelier da Rue de Sèvres 1	
Café Aubette • 1926-8 • Van Doesburg.....	20		45
Café Aubette • 1926-8 • Van Doesburg.....	20	Mural • O transporte das forças • Expo.	
Pintura suprematista com 8 retângulos		Universal de Paris • 1937 • Léger	55
vermelhos • 1914 • Malevitch.....	21	Hospital St.Lô • esquema cores • Léger	56
Planit • 1924 • Malevitch.....	21	Hospital St.Lô • esquema cores • Léger	56
Monumento a Terceira Internacional • 1920		Cidade Universitária de Caracas	
• Tatlin.....	23	• Carlos Villanueva	61
Torre de Babel • 1563 • Brueghel.....	23	Auditorio • Cidade Universitária de Caracas	
Proun IE • 1921 • Lissitzky.....	25	• Villanueva • Calder.....	62
Raum für konstruktive Kunst • Dresden •		Biblioteca • Cidade Universitária do México	62
1926 • Lissitzky.....	26	Baixo-relevo • apto. José Wancole	
Raum für konstruktive Kunst • Dresden •		• 1935 • Rino Levi	70
1926 • Lissitzky.....	26	Teatro Cultura Artística • 1942-43 • Rino Levi	
		• painel Di Cavalcanti	71
		Res. Olivo Gomes • 1948 • Rino Levi • painel	
		Burle Marx	73
		Igreja Nsa. Sra. de Fátima • 1957 • Oscar	
		Niemeyer • painel Athos Bulcão	74

Pavilhão da Feira de Nova Iorque • Costa e Niemeyer	91
Maquete MES	96
Álbum • A juventude no Estado Novo	98
Monum. à Juventude • Adriana Janacópulos ...	98
Monum. à Juventude • Bruno Giorgio	99
Auditório • MES • Prometeu Liberto • Lipchitz	100
MES • Ciclos econômicos • Fumo • Portinari	101
MES • painel azulejos • Estrela do Mar • Portinari	102
MES • painel azulejos • Concha e hipocampo • Portinari	102
MES • painel em azulejos • Paulo R.Osir ...	103
MES • mural têmpera • Jogos infantis • Portinari	103
Igreja da Pampulha • painel em azulejos • S.Francisco • Portinari	106
Igreja da Pampulha • painel em azulejos • Batistério • Portinari	106
Igreja da Pampulha • supedâneos laterais em azulejos e Via Sacra • Portinari	107
Igreja da Pampulha • São Francisco se despojando de suas vestes • Portinari	107
Osirarte • painel em azulejos • Zanini e Volpi • déc.40	112
Osirarte • azulejos • MES	115
Osirarte • painel em azulejos • Hilde Weber	118
Athos Bulcão • cartões serigráficos	121
Paisagem paranaense • Alfredo Andersen • s/d	126
Estilização • Pinheiro e pinhão • Lange de Morretes	127
Poty por ele mesmo • Joaquim • 1946	128
Joaquim • 1946 • Artigo de Dalton Trevisan	129
Porto de Cima • De Bona • Medalha de Prata • I SPBA	131

Centro Cívico de Curitiba • situação.....	136
Maquete Centro Cívico • monumento no centro	137
Monumento publicado • Revista Brasil-Arquitetura Contemporânea • 1953	138
Maquete do Monumento construído na Praça..	138
Palácio Iguaçu.....	139
Painel Alusão ao Trabalho • Humberto Cozzo • 1954.....	139
Painel em madeira gravada • Pinheiros, café e erva-mate • Poty Lazzarotto • 1959.....	140
Painel em concreto aparente • Alegoria ao Paraná • Poty Lazzarotto • 1987.....	141
Painel em mosaico • Assembléia Legislativa • s/d.....	141
Assembléia Legislativa • Plenarinho • Painel em madeira gravada • “Assembléias” • Poty Lazzarotto.....	142
Painel em concreto aparente • Símbolos do Paraná • Poty Lazzarotto	142
Portal em cobre repulse • Salão Nobre • Poty Lazzarotto	142
Tribunal do Júri • parede frontal onde estava previsto um mural.....	143
Tribunal do Júri • maquete onde aparece representado o mural.....	144
“Justiça” • escultor Humberto Cozzo.....	145
Tribunal de Justiça.....	145
Tribunal de Justiça • hall • Painel cerâmico	146
Praça Dezenove de Dezembro • maquete.....	152
Maquete de estudo painel • Erbo Stenzel e Humberto Cozzo.....	155
Painel • Evolução social e industrial do Paraná • Erbo Stenzel e Humberto Cozzo....	155

Painel • “O processo de ocupação do território e a institucionalização do Paraná • azulejos • Poty Lazzarotto	156
Estudo • “Homem Paranaense” • Erbo Stenzel e Humberto Cozzo	156
Praça Dezenove de Dezembro • 1953	157
Montagem do “Homem Paranaense” na Praça Dezenove de Dezembro • 1955	158
Instalação da escultura na Praça • escultores na foto	158
Teatro Guaira • O Teatro no mundo • concreto aparente • Poty Lazzarotto	164
Exposição de cartazes, projetos e maquetes • 1952	165
Poty Lazzarotto • “Exposição de Cartazes, Projetos e maquetes • 1952	165
“Exposição de Cartazes, Projetos e Maquetes” • no centro o cartaz vencedor	166
Exposição Internacional do Café e Feira de Curitiba	166
Catálogo exposição • Poty Lazzarotto	166
Exposição Internacional do Café • portal de entrada	167
Exposição Internacional do Café • painel • Poty Lazzarotto	168
Pavilhões da exposição • painéis • Poty Lazzarotto	168
Pavilhões da exposição • painéis • Poty Lazzarotto	169
Exposição Internacional do Café • símbolo da exposição	169
Residência Airton “Lolo” Cornelsen • 1949	170
Centro Sesc-Senac • 1958	171
Centro Sesc-Senac • 1958	172
Mural em mosaico • residência Jayme Canet • 1959	180
Mural em mosaico • residência Nelson Justus	181

Residência Nelson Justus • Airton “Lolo” Cornelsen • 1945-46	181
Edifício Brasília de Araújo • 1963	182
Edifício Brasília de Araújo • 1963	182
Edifício Anita • 1964	183
Edifício Anita • 1964	183
Edifício Anita • mosaicos de Franco Giglio • 1964	184
Edifício Anita • mosaicos de Franco Giglio • 1964	185
Edifício Cabral • mosaico Franco Giglio ...	186
Edifício Cabral • mosaico Franco Giglio ...	186
Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico Franco Giglio • 1964	187
Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico Franco Giglio • 1994	187
Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico Franco Giglio • 1964	188
Pórtico do Cemitério São Vicente de Paula • mosaico Franco Giglio • 1964	188
Mosaico Franco Giglio • Gralha Azul • 1968-70	189
Mosaico Franco Giglio • Gralha Azul • 1968-70	189
Painel em cerâmica • Museu Municipal de Arte • Franco Giglio • 1975	190
Painel em cerâmica • Museu Municipal de Arte • Franco Giglio • 1975	190
Painel em cerâmica glasurada • Franco Giglio • 1971	191
Painel em cerâmica glasurada • Franco Giglio • 1971	191
Painel em cerâmica glasurada • Franco Giglio	192
Painel em madeira gravada • Banco Nacional do Comércio • 1955 • Poty	194

Execução do Marco na Rodovia do Café •	
concreto aparente • 1964 • Poty	195
Marco na Rodovia do Café • concreto aparente •	
1964 • Poty	195
Monumento ao tropeiro • Lapa • 1966. • Poty	197
Monumento ao tropeiro • Lapa • 1966. • Poty	197
Monumento ao tropeiro • Lapa • 1966. • Poty	198
Monumento ao 1º Centenário de Emancipação	
Política • azulejo pintado • 1953 • Poty ..	199
Monumento ao 1º Centenário de Emancipação	
Política • azulejo pintado • 1953 • Poty ..	199
Monumento ao 1º Centenário de Emancipação	
Política • azulejo pintado • 1953 • Poty ..	200
O bom samaritano • Hospital de Clínicas da	
Ufpr • cerâmica pintada • 1959 • Poty	201
O bom samaritano • Hospital de Clínicas da	
Ufpr • cerâmica pintada • 1959 • Poty	202
São Francisco • cerâmica pintada e concreto	
aparente • Cemitério Água Verde • 1962 • Poty	
.....	203
São Francisco • cerâmica pintada e concreto	
aparente • Cemitério Água Verde • 1962 • Poty	
.....	204
Centro Politécnico • Ufpr • Rubens Meister e	
equipe • 1956	205
História da tecnologia • lajota cerâmica •	
1964 • Poty	205
História da tecnologia • lajota cerâmica •	
1964 • Poty	205
História da tecnologia • lajota cerâmica •	
1964 • Poty	206
Assembléias • painel em madeira gravada	
• Plenarinho • Assembléia Legislativa do	
Estado do Paraná • Poty • 1974	207
Assembléias • painel em madeira gravada	
• Plenarinho • Assembléia Legislativa do	
Estado do Paraná • Poty • 1974	208

Praça 29 de Março • Lerner, Bongestabs e	
Oliveira • 1967.....	209
Praça 29 de março • painel em concreto	
aparente • História de Curitiba • 1967 • Poty	
.....	209
Praça 29 de março • painel em concreto	
aparente • História de Curitiba • 1967 • Poty	
.....	210
Assembléia Legislativa do Estado do Paraná •	
1951 • Olavo Redig de Campos.....	211
Símbolos do Paraná • concreto aparente • 1974	
• Poty.....	211
Símbolos do Paraná • concreto aparente • 1974	
• Poty.....	211
Símbolos do Paraná • concreto aparente • 1974	
• Poty.....	212
Teatro Guaíra • 1951–1974 • Rubens Meister	213
História do Teatro • concreto aparente • 1969	
• Poty.....	213
História do Teatro • concreto aparente • 1969	
• Poty.....	213