UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

SUZANNA RAMALHO DE REZENDE

PAULO WERNECK:
A PRODUÇÃO MURAL E A ARQUITETURA MODERNA
BRASILEIRA

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

SUZANNA RAMALHO DE REZENDE

PAULO WERNECK:
A PRODUÇÃO MURAL E A ARQUITETURA MODERNA
BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa Interunidades Estética e História
da Arte da Universidade de São Paulo,
como requisito para obtenção do título de
Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cristiano
Queiróz

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

rezende, suzanna
r467p Paulo Werneck: A produção mural e a arquitetura
moderna brasileira / suzanna rezende ; orientador
rodrigo queiróz. - São Paulo, 2018.
169 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Paulo Werneck. 2. Mural moderno. 3. Mosaico.
4. Arquitetura moderna. 5. Síntese das artes. I.
queiróz, rodrigo, orient. II. Título.

Nome: REZENDE, SUZANNA RAMALHO DE

Título: PAULO WERNECK: a produção mural e a arquitetura moderna brasileira

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.
Instituição

Prof. Dr
Instituição

Prof. Dr
Instituição

AGRADECIMENTOS

À família Werneck, por me receber no ateliê do artista, compartilhar histórias comigo e me permitir acessar o seu riquíssimo acervo.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiróz, pelo apoio e orientação durante todo o processo da pesquisa.

Às minhas amadas mãe Deanna e minha irmã Tatianna por todo incentivo e cumplicidade.

Ao Ulysses, meu amor, pelo companheirismo, apoio e carinho nesses nossos 12 anos juntos.

RESUMO

Esta dissertação tem como intenção analisar a obra parietal de Paulo Werneck, ilustrador, gravador, muralista e mosaicista, cuja produção é fundamental para compreender a arte mural de meados do século XX no Brasil. Para tanto, este estudo se inicia a partir de uma breve explanação sobre o desenvolver da arquitetura moderna brasileira e a sua consolidação como uma linguagem própria, independente da matriz europeia. A seguir, será apresentado o conceito estético “síntese das artes”, que é geralmente utilizado pela historiografia tradicional para justificar o alastre da arte mural em edificações racionalistas a partir da década de 40. Nessa parte do trabalho, a intenção é apresentar o desenvolvimento histórico do tema, do seu surgimento até a “leitura” que irá impactar a obra de arquitetos como Le Corbusier - pela qual a questão chega no país- Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Por fim, a primeira parte do trabalho se debruça sobre a arte mural brasileira- seja ela pintura, azulejaria ou mosaico- tentando compreender a sua motivação estética e política. A segunda parte do trabalho é dedicada à figura e a obra artística de Paulo Werneck. Nela apresenta-se o seu desenvolvimento como artista, o seu relacionamento com a arquitetura moderna, a sua passagem da ilustração para a arte mural e a sua chegada ao mosaico, técnica na qual se tornará um experto. Também é analisada as visualidades presentes no seu trabalho, da figuração ao abstracionismo, a partir de estudos de caso das obras mais significativas do artista, buscando sempre relacionar as suas escolhas com o que estava sendo produzindo no país na mesma época. Portanto, esse trabalho se dedica a estudar a arte mural brasileira e a importância dos painéis de Werneck, artista responsável pela renovação da linguagem do mosaico no Brasil e, quiçá, no mundo.

Palavras-chave: Paulo Werneck, mural, mosaico, arte moderna, arquitetura moderna, síntese das artes

ABSTRACT

This dissertation analyzes the parietal work of Paulo Werneck, illustrator, engraver, muralist and mosaic designer whose production is fundamental to understand the mid-twentieth century mural art in Brazil. In this regard, the study begins with a brief explanation about the development of Brazilian modern architecture and its consolidation as a language of its own, independent of the European matrix. Then, the aesthetic concept of "synthesis of the arts" is going to be presented. Usually, the concept is used by traditional historiography to justify the spreading of mural art in rationalist constructions from the 1940's. This part of the dissertation intends to point out the historical development of the theme, from its appearance until the "reading" that would make an impact in the work of architects such as Le Corbusier – the aesthetic concept arrives in Brazil via his work - Lúcio Costa and Oscar Niemeyer. Finally, the first part of the dissertation focuses on the Brazilian art mural such as painting, tiliary or mosaic making and tries to comprehend its aesthetic and political motivation. The second part of the dissertation is dedicated to the figure and the musive work of Paulo Werneck. It presents his development as an artist, his relationship with the modern architecture, his transition from illustration to the mural art as well as his approach to the mosaic art whose technique would convert him into an expert. Also, it analyzes the visualities in his work from the figuration to the abstractionism through case studies of the most significant works of the artist, always trying to connect his choices with things that were being produced in the country at that time. In conclusion, this dissertation intends to study the Brazilian mural art and the importance of the panels of Paulo Werneck, the artist who is responsible for the renewal of the mosaic language in Brazil and, perhaps, in the world.

Keywords: Paulo Werneck, mural, mosaic, modern art, modern architecture, synthesis of the arts

LISTA DE ABREVIações

ABI - Associação Brasileira de Imprensa

BRB - Banco de Brasília

CCB - Companhia Cerâmica Brasileira

CIAMs - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

IRB - Instituto de Resseguros do Brasil

MES - Ministério da Educação e Saúde Pública

MoMA - Museum of Modern Art

SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico

MES - Ministério da Educação e Saúde

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
PARTE 1. A PRODUÇÃO MURAL E A ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA.....	17
1.1 O PROCESSO DE FORMULAÇÃO DE UMA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA.....	18
1.2 A SÍNTESE DAS ARTES	43
1.2.1 Uma nova leitura sobre o Tema	54
1.3 O MURAL NO BRASIL.....	66
PARTE 2. PAULO WERNECK	85
2.1 UM ARTISTA EM FORMAÇÃO	86
2.2 PAULO WERNECK E O MURAL MUSIVO	94
2.3 O PAINEL ABSTRATO	109
2.3.1 Instituto de Resseguros do Brasil	116
2.3.1.2 A Reconstituição dos Painéis do IRB.....	124
2.3.2 Igreja de São Francisco de Assis - Conjunto da Pampulha...	125
2.3.3 Sede do Banco Boa Vista.....	132
2.3.4 Itamaraty.....	137
2.4 O FIGURATIVO E HÍBRIDO	139
3.4.1 Ministério da Fazenda	143
3.4.2 Maracanã	149
2.5 O MODULAR OU PADRÃO	152
2.5.1 Edifício das Seguradoras	155
2.5.2 Teatro Popular Armando Gonzaga	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS	167

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Teatro Municipal do Rio de Janeiro (exemplo de arquitetura eclética)	23
Figura 2: Casa da Rua Taguá, São Paulo, 1917, Ricardo Severo	24
Figura 3: Croqui de Le Corbusier	33
Figura 4: Edifício MES	35
Figura 5: Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York	37
Figura 6: Capa do Catálogo da mostra "Brazil Builds"	38
Figura 7: Edifício da ABI	40
Figura 8: Grande Hotel Ouro Preto	41
Figura 9: Edifício da Bauhaus (Arq. Walter Gropius)	51
Figura 10: Casa Schroder (Arq. Gerrit Rietveld)	53
Figura 11: Café de Unie (Arq. J. J. P. Oud)	53
Figura 12: Mural de Fernand Léger na Sede das Nações Unidas (1952)	58
Figura 13: Azulejos do MES (Autor: Candido Portinari)	73
Figura 14: Azulejos Brasília Palace	76
Figura 15: Azulejaria Igreja Nossa Senhora de Fátima	77
Figura 16: Propaganda da Vidrotil na revista Módulo	78
Figura 17: Ilustração de Werneck	88
Figura 18: Desenho de Werneck	88
Figura 19: Desenho de Werneck – 2º Salão de Maio	90
Figura 20: Obra de Bem Nicholson	91
Figura 21: Obra de Roland Penros	91
Figura 22: A Lenda da Carnaubeira	93
Figura 23: Negrinho do Pastoreiro	93
Figura 24: Paulo Werneck e Assistente	102
Figura 25: Guache sobre papel (13x 24,8 cm). Provavelmente projeto para o Banco do Brasil	104
Figura 26: Guache sobre papel (14,8 x 70cm). Projeto para o restaurante da revista Cruzeiro	104
Figura 27: Desenho técnico de projeto e detalhe de painel em mosaico para fachada de agência do BB em Itabuna, Bahia (29,5 x 20 cm)	105
Figura 28: Guache sobre papel (49 x 64,5 cm). Projeto para residência	105
Figura 29: Projeto de Painel em madeira (38 x 50 cm). Provavelmente para o Banco do Brasil	106
Figura 30: Painel Banco do Brasil Copacabana	112
Figura 31: Guache sobre papel. Projeto ginásio Cataguases	114

Figura 32: Mosaico cerâmico. Residência Nélia Peixoto	114
Figura 33: Mosaico cerâmico. Edifício MMM Roberto	115
Figura 34: Edifício IRB.....	117
Figura 35: Terraço-jardim IRB.....	118
Figura 36: Guache sobre papel (28 x 26.5 cm). Projeto IRB	120
Figura 37: Guache sobre papel (16 x 21 cm). Projeto IRB	121
Figura 38: Guache sobre papel (16 x 52). Projeto IRB	121
Figura 39: Guache sobre papel (14 x 47.5). Projeto IRB	122
Figura 40: Guache sobre papel (19 x 26 cm). Projeto IRB	122
Figura 41: Guache sobre papel manteiga (9 x 31, 3 cm). Projeto IRB	123
Figura 42: Fotos do terraço-jardim após a reconstrução.....	125
Figura 43: Fotos dos azulejos de repetição da Pampulha	127
Figura 44: Mosaico cerâmico. Casa Juscelino Kubistchek	128
Figura 45: Projeto em papel para uma das fachadas laterais.....	130
Figura 46: Montagem juntado o desenho e o mosaico pronto.....	130
Figura 47: Foto da Igreja de São Francisco de Assis.....	131
Figura 48: Projeto em papel para o Banco Boa Vista (13.3 x 63.5 cm).....	133
Figura 49: Foto do Painel no Banco Boa Vista.....	134
Figura 50: Estudo de Painel.....	135
Figura 51: Foto do painel	135
Figura 52: Foto do Painel no Itamaraty.....	139
Figura 53: Fotografia dos painéis do Edifício Maracati	141
Figura 54: Fotografia dos painéis do Edifício Maracati	142
Figura 55: Estudo painel do Senai Benfica (17x 45cm)	142
Figura 56: Fotografias dos painéis de mosaico cerâmico	146
Figura 57: Guache sobre papel.....	147
Figura 58: Fotografias dos Painéis	148
Figura 59: Estudo para os painéis do Maracanã. Guache sobre papel recortado (21,5 x 49 cm)	150
Figura 60: Estudo para os painéis do Maracanã. Guache sobre papel recortado (21,6 x 49 cm)	150
Figura 61: Fotografia painel cerâmico no BRB.....	153
Figura 62: Fotografia painel cerâmico no Bando do Brasil de Santos.....	154
Figura 63: Fotografias do Painel Cerâmico Modular	157
Figura 64: Mosaico de Pastilha de Vidro	158
Figura 65: Projeto em guache sobre papel (39.5 x 50.5 cm)	162
Figura 66: Fotografia fachada do teatro de Marechal Hermes.....	163

INTRODUÇÃO

(...) Paulo Werneck desincumbe-se com a maestria que lhe é reconhecida no gênero dos mosaicos que revestem largos espaços murais, fazendo com habilidade e técnica a adaptação de tradicionais padrões encontrados na nossa azulejaria colonial. É oportuno recordar que Paulo Werneck, dentro das possibilidades novas para o mosaico, é o artista que se desincumbe frequentemente dessa arte nas ornamentações exteriores, no Rio de Janeiro e em diferentes cidades do país, como são os exemplos a apontar o Banco Boavista (de Oscar Niemeyer) e o edifício das Seguradoras (dos irmãos Roberto), ambos no Rio de Janeiro¹.

Este trabalho apresenta a relação entre o Mural e Arquitetura moderna brasileira a partir do estudo da obra de Paulo Werneck (1907-1987), artista responsável pelas obras Musivas² que integram algumas edificações emblemáticas da chamada Escola Carioca, como o Teatro de Marechal Hermes, projeto de Affonso Eduardo Reidy. Tratam-se de enormes painéis que compõem e valorizam as novas construções funcionalistas que, sem eles, certamente teriam a sua apreciação prejudicada.

A arquitetura moderna brasileira sempre buscou estabelecer uma linguagem que, embora absorve-se os cânones europeus, os reinterpretasse de forma única. Entre os artifícios utilizados para criar uma imagem singular da vertente tropical encontra-se a inserção de murais que, além de elevar o valor estético da edificação, facilitavam a fruição das novas formas. Portanto, não é exagero afirmar que o estreito diálogo entre as artes, plástica e arquitetura, é uma das suas principais características.

A adoção dos murais não ocorreu de maneira tranquila, visto que em primeiro momento a arquitetura funcionalista rejeitava qualquer tipo de decoração e, nessa categoria, encontravam-se os murais. Entretanto, vencida a resistência inicial, a arte parietal populariza-se no Brasil a partir da segunda metade da década de 40, em uma parte devido a influência do conceito estético

---

¹ CAMPOFIORITO, 1977 apud XAVIER, 2003, p.323. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2003

² Musiva é referente a arte musiva, a arte do mosaico. Trata-se de uma palavra italiana que, embora não exista no dicionário da língua portuguesa, é amplamente utilizada em qualquer publicação científica referente ao assunto, como pode-se observar em Mucci (1962) e Ruas (2014).

“síntese das artes”, em outra, devido a busca por uma arquitetura (e arte) mais humana.

A pesquisa inicialmente almejava analisar a arte mural brasileira, com ênfase na azulejaria moderna. Contudo, ao realizar as buscas sobre o assunto, deparou-se com os azulejos de repetição do complexo da Pampulha, e eles possuíam a mesma autoria da pintura-mural da Igreja de São Francisco de Assis. Tratava-se de um artista pouco conhecido e, por isso, decidiu-se buscar mais informações sobre ele. Era Paulo Werneck.

Realizando uma busca pela internet, encontraram-se poucas menções sobre o artista, porém, dois sites automaticamente chamaram a atenção. O primeiro refere-se ao Projeto Paulo Werneck e o segundo um blog chamado “Mosaicos do Brasil”, de autoria do jornalista e grande entusiasta da arte Musiva, Henrique Gougou. Nesse último site existiam vários artigos sobre o artista, a quem o autor chama de “o maior expoente do mosaico brasileiro”

Após a pesquisa pela internet, iniciou-se uma investigação bibliográfica sobre Werneck, que deixou clara a pouca atenção dada a sua produção pela historiografia sobre o tema. Como não existia nenhum estudo sobre a sua produção? Como a grande maioria das pessoas da área não o conhece? Era hora de averiguar o assunto.

Esse trabalho começou a ganhar forma no momento em que se realizou o primeiro contato com Claudia Saldanha, neta do artista, fundadora do “Projeto Paulo Werneck” e responsável pelo seu acervo. Nesse momento, abriu-se uma nova gama de possibilidades para a pesquisa.

O “Projeto Paulo Werneck” foi uma iniciativa da família do artista para preservar, catalogar e divulgar a sua obra. Trata-se de um projeto ambicioso que, ao final, resultou em duas publicações sobre a sua produção e exposições em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. Todavia, a principal conquista desse projeto foi o tombamento de dezenas de painéis na cidade do Rio de Janeiro, evitando que eles tivessem o mesmo destino de várias outras obras do artista, que foram destruídas devido o desconhecimento do seu valor artístico e histórico.

O auxílio da família que, gentilmente cedeu acesso a data base do Projeto Paulo Werneck, foi essencial para a concretização desse trabalho. Sem acesso a esses projetos, desenhos e documentos dificilmente essa pesquisa teria ocorrido pois, além das informações contidas nos dois catálogos lançados em ocasião das exposições, existe pouquíssima informação sobre ele. Além do mais, poder visitar o seu antigo ateliê e ter contato direto com os seus desenhos, altera completamente a percepção de qualquer um sobre o assunto.

Após a decisão de pesquisar sobre o mural de Paulo Werneck, surgiu a impossibilidade de pesquisá-lo apartado do que estava ocorrendo nesse momento pois, o seu mural é reflexo do cenário cultural pelo qual passava o Brasil e o mundo. Assim, era necessário estudar mais profundamente o contexto em que ele produziu a sua obra, tentando fazer aproximações e encontrar respostas para algumas decisões do artista, como a sua passagem da ilustração para o mural, a escolha do mosaico e a opção pela abstração.

Desse modo, era inviável estudar a obra do artista sem pesquisar a arquitetura moderna brasileira e o mural moderno, da mesma maneira que era impossível falar da proliferação de murais em edificações funcionalistas, sem citar Paulo Werneck. Por esse motivo a pesquisa foi realizada em duas “frentes” diferentes que se cruzam: a relação entre a arte moderna e o mural, e a análise da obra de Paulo Werneck.

A dissertação foi organizada em duas partes que podem ser lidas em separadas, mas que juntas se complementam. Na primeira, discorreremos sobre a formulação da arquitetura moderna no Brasil, a sua relação com as demais artes e, por fim, sobre o surgimento do mural moderno brasileiro. Nessa primeira parte busca-se realizar uma explanação histórica sobre o ambiente econômico, arquitetônico e cultural, responsáveis pelo *boom* de obras murais nas novas edificações racionalistas do país de meados do século XX.

Cabe aclarar que, embora alguns estudiosos diferenciem os termos painel e mural, nesse trabalho optou-se por utilizá-los como sinônimos. Essa escolha ocorreu devido à falta de consenso sobre o assunto pois, enquanto alguns pesquisadores que defendem a diferenciação da palavra consideram mural apenas as pinturas realizadas diretamente na parede e painel as obras móveis, outros afirmam exatamente o contrário, que mural seria uma tela de grandes

proporções. Assim, para evitar as confusões que a bibliografia poderia causar, decidiu-se empregar as duas palavras da mesma forma.

Voltando a organização da dissertação, na segunda parte analisa-se a obra de Paulo Werneck, um dos principais muralistas da época cuja produção em mosaicos configura um caso único na história da arte/arquitetura brasileira. Nela nos aprofundaremos sobre a sua produção mural, investigando os seus métodos e a sua poética, através de estudos de casos de algumas das suas obras mais importantes. Também buscamos inserir a sua obra dentro do que estava acontecendo no Brasil no campo das artes e arquitetura, mostrando como a sua obra é totalmente inseparável do momento artístico do país.

Também na segunda parte serão expostas as diferentes visualidades presentes na produção do artista, recorrendo-se sobre os seus painéis figurativos, abstratos e modulares, tipo de mosaico que se comportava como os azulejos de repetição³. Além de apresentar algumas obras com essas linguagens, também serão especulados os motivos que o levaram a realizar determinadas escolhas estéticas.

Logo, a primeira parte do trabalho corresponde ao “a produção mural e a arquitetura moderna brasileira” do título da dissertação, visando apresentar um panorama da arquitetura e da arte mural do período, e alguns antecedentes, que permitiram o surgimento da personalidade artística de Paulo Werneck. Enquanto na segunda parte, analisa-se a produção do artista, estudo que se enriquece junto com a contextualização antes apresentada.

Esta investigação foi realizada através de análise bibliográfica, visita a obras do artista e algumas conversas e entrevistas. O quadro teórico do trabalho abarca publicações sobre a história da arquitetura como Bruand (2008), Cavalcanti (2006) e Segre (2013), livros que de alguma maneira se relacionam ao mural brasileiro como Pedrosa (1981), Ruas (2014) e Lourenço(1995), e sobre arte, como Amaral (2003) e Argan (1992). Também se pesquisou algumas revistas de arquitetura da época como Módulo, Acrópole e L'Architecture Aujourd'hui.

---

³ São os azulejos compostos por padrões que repetidos formam um desenho maior que o presente na peça unitária.

Paulo Werneck foi um dos nomes mais proeminentes da arte mural moderna no Brasil e, certamente, o mais importante mosaicista do período, sendo o responsável pela sua renovação formal. Desde a sua primeira obra parietal, ele propôs aproximações com a abstração, o surrealismo e o cubismo, o que o converte no primeiro mosaicista moderno do país. Dessa maneira, a atuação do artista é pioneira não somente por ter sido o primeiro a produzir mosaicos para edificações modernas, como também, por ter sido o primeiro a criar murais musivos com uma visualidade que não aludia a realidade.

Portanto, é espantoso que esse artista prolífico, dono de uma produção que além de murais, abrangia ilustrações, desenhos e até mobiliários, ter caído em total esquecimento. Provavelmente, o fato de ter produzido uma arte que dentro de uma tradição clássica era considerada decorativa, e não participava do “circuito de exposições e galerias”⁴, tenha contribuído para isso. Assim como, o fato de que o seu nome talvez tenha sido ofuscado por artistas mais famosos que também realizaram obras murais, como Portinari, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano.

O objetivo do trabalho é pesquisar e analisar a obra de um artista que não é apenas dono de uma obra “visualmente interessante”, mais essencial para compreender os caminhos da arte e seus encontros com a arquitetura no Brasil de meados do século XX. Por fim, o que se propõe é uma revisão historiográfica sobre a arte mural moderna brasileira, e tem como objetivo comprovar a importância da figura e da obra de Paulo Werneck.

---

⁴ MARTINS, Carlos. Paulo Werneck: arte nos muros In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

**PARTE 1. A PRODUÇÃO MURAL E A ARQUITETURA
MODERNA BRASILEIRA**

1.1 O PROCESSO DE FORMULAÇÃO DE UMA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

Um dos movimentos de renovação da linguagem arquitetônica mais importantes do século XX, a arquitetura moderna brasileira colocou o país, pela primeira vez na sua história, no epicentro de uma “revolução formal” que reverberaria por todo mundo. Mesmo que com forte influência das ideias do arquiteto Le Corbusier, essa produção conseguiu se livrar da ortodoxia da cartilha racionalista europeia para construir uma trajetória original e independente.

O nascimento de uma linguagem tão inovadora em um país periférico pode ser creditado ao entroncamento de vários fatores, dos quais se destacam o contexto político-econômico e a existência de uma geração de arquitetos verdadeiramente prodigiosa. Além disso, o fato do país não possuir um “repertório estilístico próprio” conferia maior liberdade a esses arquitetos, que podiam colocar em prática soluções projetuais ousadas, muitas vezes sob o pretexto de criar uma arquitetura genuinamente brasileira.

Cabe notar que desde o final do século XIX a intelectualidade brasileira já discutia sobre as “raízes do país”, na tentativa de mapear as peculiaridades da nação e do seu povo. Essa busca por uma “identidade nacional” frutificou na Semana de Arte Moderna de 1922 e foi essencial para o estabelecimento de uma arquitetura moderna brasileira pois, se não existia uma “tradição construtiva” para se apropriar e recriar, ela deveria ser inventada. Assim, o desenvolvimento dessa arquitetura de vanguarda deve-se, em parte também, à necessidade de criar um lastro arquitetônico para o país.

O Brasil era uma nação jovem, na qual a república havia sido instaurada a pouco tempo, o que despertava a necessidade de se criar um “senso de pertencimento” na sua população pois, dessa identificação dependia a sua coesão. Devido a sua enorme dimensão territorial, as diferenças entre as suas regiões eram abissais, de modo que muitas vezes elas só tinham em comum a língua, as vezes nem isso, se levamos em conta as hordas de imigrantes que a pátria estava recebendo na época. Portanto a exaltação do “brasileiro”, do seu

folclore e dos seus costumes tinha como objetivo principal construir um arcabouço histórico-cultural para o país, nos contornos do que Hobsbawn (1997) chama de “invenção da tradição”⁵, artifício muitas vezes utilizado pela elite intelectual e econômica para justificar a relevância de uma nação ou instituição.

Essa busca por uma “identidade” acaba gerando vários dos estereótipos de “brasilidade” que se popularizaram através da arte e literatura, estabelecendo uma imagem do país que, sob alguns aspectos, perdura até os dias atuais. No Brasil, diferentemente do que ocorreu na Europa, o patriotismo encontra-se no cerne do movimento moderno, que tinha essa questão como sua “grande causa”. Não se podia destruir o que não existia, de maneira que era preciso primeiramente criar uma “arte brasileira” para aí pensar em reforma-la.

Nas artes plásticas brasileiras, assim como na literatura, a chegada da modernidade se vislumbrou a partir de uma paulatina mudança temática, que aos poucos passou a abordar personagens e histórias locais, ainda no final do século XIX. Porém, apenas no século posterior “envidaram-se esforços para transpor a defasagem formal” (LOURENÇO, 1995, p. 14) em relação a arte europeia, tentativas essas que, embora inicialmente tímidas, já representavam um grande avanço em comparação ao que era produzido no país.

“Grosso modo”, pode-se dizer que a primeira geração de artistas modernos brasileiros se voltou às questões relacionadas ao nacionalismo e o desenvolvimento do país, temas aos quais, em um segundo momento, foram somadas as obras de teor social. Por terem como objetivo construir uma imagem do país ou, denunciar uma situação, essa produção ainda era tributária da realidade, estando a representação sempre subordinada ao tema. Consequentemente, embora algumas inovações formais e distorções, a sua

---

⁵ “Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Exemplo notável é a escolha deliberada de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX, assim como a decisão igualmente deliberada, após a II Guerra, de reconstruir o prédio da Câmara partindo exatamente do mesmo plano básico anterior” (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

visualidade não conseguia se emancipar da figuração para se tornar autônoma e autorreferencial, assim como preconizava as vanguardas europeias.

De acordo com Chiarelli (apud FABRIS, 2010, p. 57), a visualidade modernista brasileira insere-se entre “o Almeida Jr mais radical e o Picasso mais conservador(...) afastadas léguas de qualquer corrente de vanguarda mais dessacralizadora, e trazendo em seu interior ainda substratos realistas/naturalistas do século XIX”. Por ser mais iconoclasta na intenção do que na estética em si, muitos pesquisadores, como Carlos Zilio (apud FABRIS, 2010), consideram a produção do período uma transição para a verdadeira “arte moderna brasileira”, que só apareceria após os anos 1950, com o Concretismo e o Neoconcretismo.

Na arquitetura, os primeiros sinais da modernidade também foram sentidos ainda no século XIX, embora só se possa falar de uma “linguagem moderna” a partir dos anos 1930. Vale aclarar que a “modernidade” antecede a “reforma formal” pois é ela que cria o contexto e os questionamentos, o *Zeitgeist*, que permitem o florescimento desse novo estilo, de forma que as discussões ocorridas nesse espaço de tempo, entre a última década do século XIX e a terceira do XX, são fundamentais para compreender a boa aceitação do racionalismo no país e o desenvolvimento de uma “arquitetura moderna brasileira”.

Primeiro é importante rememorar que com a proclamação da república multiplicam-se novos projetos para abrigar as repartições públicas que surgiram quando foram delimitados os estados, que deveriam possuir uma sede do executivo, judiciário e legislativo (BRUAND, 2008). Também se começou a demandar equipamentos culturais, que antes eram quase inexistentes, e uma mínima estrutura urbana para as novas capitais. Essas obras, além de abrigar corretamente os programas para que foram projetadas, deveriam possuir um caráter “estético-civilizatório”, ajudando a moldar novos gostos e modos de viver.

O que se almejava era colocar em prática os ideais positivistas em voga na época e impressos na nossa bandeira, plano no qual arquitetura tinha um papel crucial. Porém, “ordem e progresso” era quase quimérico em um país essencialmente agrário, de dimensões continentais e desarticulado. De qualquer modo, tratou-se de um grande esforço de “melhoria urbano-espacial” do país e

de uma grande oportunidade para arquitetos e intelectuais refletirem como seria “esteticamente” o novo Brasil que se ambicionava construir.

Um bom exemplo desse “impulso” positivista aplicado ao plano urbano é a decisão de transferir a capital do estado de Minas Gerais de Ouro Preto – que não tinha capacidade de expansão territorial – para uma cidade nova, Belo Horizonte, em 1893. A construção dessa nova capital totalmente planejada e inspirada nos planos de Washington D.C., Paris e, da sua contemporânea, La Plata na Argentina, ficou a cargo do engenheiro Aarão Reis que, baseado nas teorias higienistas da época, projetou uma cidade com um rígido traçado ortogonal e largas avenidas arborizadas. Mesmo que não tenha saído completamente do papel, o plano da capital mineira abriu precedente para a construção de capitais “do zero” no país, que vão desde de Goiânia, projetada por Attilio Correa Lima na década de 1930, ao grande ápice da arquitetura e urbanismo moderno no país, Brasília.

Outra obra importante do período, mais exatamente da primeira década do século XX, é a construção da Avenida Central (atual Rio Branco), no Rio de Janeiro, durante a presidência de Rodrigues Alves. Também inspirada no Plano Haussmann⁶ de Paris, a reforma urbana do prefeito Pereira Passos demoliu o antigo casario da região central da cidade, incluindo os tão malfadados cortiços, para a construção de grandes avenidas e edificações monumentais. Afora as questões sanitárias que motivaram essa remodelação – a capital era conhecida como “cidade da morte” dado o seu grau de insalubridade – tratava-se de uma iniciativa de modernização do tecido urbano e viário para melhorar a “imagem” de uma cidade que deveria se tornar um “cartão postal” do país e o palco de uma espécie de Belle Époque tropical.

---

⁶ Plano Haussmann foi como ficou conhecida a reforma urbana liderada pelo Barão Georges Eugène Haussmann que, ao longo de 17 anos (1853-1870), redesenhou a cidade de Paris. Sob a égide higienista, destruiu-se todo e qualquer vestígio da “cidade medieval” - com suas ruelas estreitas e casario antigo- para construção de avenidas e bulevares circundados por edifícios neoclássicos. As largas avenidas também tinham como objetivo facilitar os deslocamentos militares, que em tempos politicamente instáveis e de grandes levantes populares, eram considerados essenciais para a manutenção da ordem. Ao final, essa remodelação não apenas mudou os “contornos” da cidade, mas também alterou por completo a sua sociabilidade, sendo responsável pelo surgimento de novos grupos urbanos e “modos” de viver. Transformou-se em um símbolo da “modernidade” aplicada ao campo urbanístico e influenciou remodelações urbanas por todo mundo na virada do século XIX para o XX, inclusive no Brasil, no qual o prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos (1902-1906), recebeu a alcunha de “Haussmann tropical” (BENCHIMOL, 1990) devido os seus anseios modernizadores.

Segundo Bruand (2008), é sintomático que no momento que se realiza uma reforma “aos moldes” da realizada por Haussmann, se opte por uma arquitetura inspirada pelo classicismo francês. Na verdade, a influência dos cânones franceses é anterior a remodelação do Rio de Janeiro e pode ser explicada pela vinda da Missão Artística Francesa em 1816, a convite de D. João VI, para “estabelecer no país um conhecimento artístico de gosto neoclássico” (SEGAWA, 2014, p. 29).

Também pode-se creditar essa influência a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1826, fundada por um dos integrantes da expedição europeia, Grandjean de Montigny, que se converteu no primeiro titular da cadeira de arquitetura da escola. Essa instituição – futura Escola Nacional de Belas Artes, após a proclamação da república- possuía um currículo inspirado na sua homônima francesa e era a responsável por ensinar e difundir o que deveria se converter na “arte e arquitetura oficial” do país que, é claro, era o neoclássico.

Embora em primeiro momento se tenha construído várias edificações em estilo neoclássico puro - como a própria sede da AIBA e a Alfandega (atual Casa França-Brasil), ambas projetadas por Montigny, no final do século XIX se presenciou a retomada de outras arquiteturas pretéritas, muitas vezes combinadas entre si, em um amalgama de estilos que ficou conhecido como eclético. Foi nesse estilo, ou nesses estilos, com o qual foram erguidas várias das novas construções do Rio de Janeiro pós “reforma de Pereira Passos”, que se tornaram símbolo da “modernidade” na época e impactaram a produção de todo país.

O eclético é um estilo próprio do início de modernidade que ao mesmo tempo que utilizava os novos materiais surgidos com o advento da indústria- em especial do ferro fundido- não via problema em manter uma relação dialética com o passado, compondo o seu plural léxico estilístico a partir de elementos estetizantes de várias “arquiteturas históricas”. Tornou-se popular em meados do século XIX na Europa e chegou ao Brasil no final do mesmo século, via arquitetos europeus, que julgavam ser essa arquitetura de qualidade superior a praticada no país, que em geral ainda continha resquícios coloniais.

Contraditoriamente, segundo Fabris (1993), enquanto na Europa o estilo se popularizou pela clara alusão ao passado, no Brasil, o passado que se aludia era o estrangeiro, sendo a arquitetura colonial totalmente rechaçada. O fato dos arquitetos partidários do estilo serem, em sua grande parte, oriundos de outros países contribuiu, mas, é provável, que o fator que mais pesou para isso foi o “gosto” da elite local, que queria apagar qualquer vestígio dos tempos coloniais, associados a submissão e ao subdesenvolvimento. Dessa forma, ao se adotar uma “arquitetura importada”, o que se desejava, no fundo, era se aproximar do modo de vida europeu, que era considerado mais “civilizado”.

Figura 1: Teatro Municipal do Rio de Janeiro (exemplo de arquitetura eclética)

Fonte: Google, 2018

Na década de 1910 surge no país uma alternativa ao eclético, o neocolonial, que resgatava a tradição legada pelos portugueses para estabelecer uma linguagem nova a partir do que existia dentro do país, ao invés de transpor modelos europeus. O patrono dessa linguagem no Brasil⁷ é o

---

⁷ O neocolonial foi um estilo que floresceu na América Latina a partir do final do século XIX e que defendia a arte/arquitetura baseada na herança ibérica ou ameríndia como meio de afirmar uma identidade local e se contrapor aos “modelos” importados. Como o Brasil, diferentemente de

arquiteto lusitano Ricardo Severo, cuja palestra “A Arte Tradicional no Brasil” – realizada no dia 20 de julho de 1914 – teve grande repercussão e impactou uma nova geração de arquitetos, artistas e teóricos, entre eles o crítico José Mariano Filho, que se tornou o seu principal defensor.

O neocolonial se debruçava sobre a arte do período colonial por considerar as obras produzidas nessa época a mais genuína expressão do país. Era um movimento de cunho nacionalista cujos defensores enxergavam a arquitetura colonial como o antecedente histórico brasileiro, o seu modo construtivo por excelência e, por esse motivo, ela deveria ser vangloriada e servir como base para o novo caminho que se ambicionava construir. Não se tratava de rechaçar por completo as expressões vindas de fora, mas de construir uma trajetória estética própria para o país, que deveria ser estabelecida como uma continuidade a sua “tradição”.

Figura 2: Casa da Rua Taguá, São Paulo, 1917, Ricardo Severo

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2664/ricardo-severo>>. Acesso em: jan.2018.

---

países como México e Peru, não possuía uma arte e, especialmente, uma arquitetura indígena desenvolvida, o pretérito que se rememora é o colonial, em especial o estilo barroco e rococó. Também é importante notar que muitas vezes a herança colonial que se revisita no Brasil não é a portuguesa- a que nos foi legada- mas a espanhola, que era mais ornamentada e, por isso, considerada mais “interessante” por alguns arquitetos neocoloniais brasileiros, em especial para arquitetura residencial.

Enquanto o eclético baseava-se em uma mescla de arquiteturas internacionais, o neocolonial nasce como uma reação ao estrangeirismo, querendo afirmar uma “identidade arquitetônica brasileira”. Ambos defendiam que as novas edificações do país deveriam ser erigidas em um estilo “baseado no passado” discordando, apenas, se esse pretérito deveria ser universal ou local. Dessa maneira, no final das contas, o neocolonial acaba sendo o canto do cisne do eclético, o seu último capítulo, que idealizava e revisitava uma tradição que nem de fato era brasileira (FABRIS, 1993).

Esses dois estilos dominam a cena arquitetônica⁸ entre a década de 1910 até meados de 1930, disputando a liderança da Escola de Belas Artes e os projetos públicos que se multiplicavam. Entretanto, esse monopólio será interrompido com o surgimento de uma terceira alternativa, o estilo racionalista, opção que ia contra o *status quo* ao propor um léxico formal inédito. Tratava-se de arquitetura nova, de mais fácil e rápida execução, ideal para um país cujo desejo de ser grande esbarrava em sérios problemas sociais e de infraestrutura por ser, na sua concepção, mais igualitária e ética.

Diferentemente dos países europeus, que possuíam “campos arquitetônicos nacionais já estabelecidos e hegemonicamente dominados pelas escolas tradicionais” (CAVALCANTI, 2001, p. 15), o Brasil era uma “tabula rasa” para se colocar em prática as ideias do movimento pois, além de não possuir uma linguagem própria, carecia de infraestrutura e vivenciava nas décadas de 1930/40 uma relativa pujança econômica e estabilidade política, ao contrário do berço do movimento que se debatia em conflitos. Assim, o êxito do racionalismo no Brasil pode ser explicado a partir de questões éticas, indentityárias e plásticas, mas, certamente, o contexto político-econômico foi o fator preponderante para a sua rápida assimilação e para desenvolvimento da sua vertente brasileira.

Lembremos que se tratava de uma época marcada pela chegada ao poder de Getúlio Vargas, após um golpe de estado que destituiu o presidente

---

⁸ A cena arquitetônica referida é a do Rio de Janeiro, capital federal que ditava as principais tendências de estilo na época. Como a arquitetura moderna brasileira foi pensada e instaurada por arquitetos que eram ou trabalhavam nessa cidade- de modo que essa primeira geração é quase sinônimo da Escola Carioca- nos atentaremos a essa cena pois foi ela que propiciou o aparecimento dessa “nova linguagem”. Concomitantemente ao que ocorria na capital, existiam projetos e discussões importantes sendo realizados em outras cidades brasileiras, em especial São Paulo, que serão citados por esse trabalho quando necessário.

Washington Luís, interrompendo assim a chamada política do “café com leite”, onde representantes de Minas Gerais e São Paulo alternavam-se na presidência da república. Esse evento, conhecido como a Revolução de 1930, selou o fim do monopólio político das oligarquias e inaugura a Era Vargas (1930-1945), período em que se implementa um audacioso plano de modernização do país, no qual a indústria adquire um papel central.

O investimento na indústria é tamanho que no final da década de 1930 a produção fabril superou a agrícola pela primeira vez na história do Brasil. Assim, o país que até pouco tempo tinha a sua economia fundamentada na exportação de café e matéria prima vê o seu parque industrial crescer e a sua economia se diversificar. Entre as implicações desse novo modelo econômico podemos apontar o surgimento de uma nova elite político-econômica, em detrimento do poder da elite agroexportadora, e uma gradual migração do campo para as áreas urbanas, que agora apresentavam novas oportunidades de trabalho.

Embora nessa época a população brasileira ainda vivesse majoritariamente na área rural, esse êxodo ajudou o desenvolvimento das cidades, nas quais os habitantes aumentaram de maneira expressiva. Isso significou novas demandas – por hospitais, escolas, moradia e lazer – e provocou, em pouco menos de uma década, o início da verticalização urbana. Além da expansão de agrupamentos já existentes, novas cidades também surgiram nesse período, várias delas ao redor de parques fabris, e essas, é claro, careciam de equipamentos básicos. Assim, mais do que um país para se modernizar, existia um país para se construir, em todas as concepções que essa palavra possa adquirir.

Era necessário erguer edifícios para abrigar os novos órgãos do governo, colégios, hospitais, além de moradias populares; prover infraestrutura para as cidades que não paravam de crescer, racionalizar as instituições públicas e, como em todo governo de caráter nacionalista, criar uma “imagem” de força e prosperidade. Mais que isso, afora estruturar o Brasil, ambicionava-se integrar o seu povo, de modo que independente da região, raça ou classe todos se sentissem pertencentes a um mesmo país, despertando assim o sentimento ufanista nos cidadãos.

Um dos pilares do Estado Novo foi a construção do novo “homem brasileiro”, que deveria acontecer através do trabalho - que o insere a sociedade - e da educação, que não deveria ser restrita ao ensino formal, estendendo-se a cultura. Assim, com o objetivo de estabelecer e desenvolver a cultura do país e, conseqüentemente, fazê-la alcançar as pessoas, o governo se converte no seu principal promotor, transformando o incentivo ao setor em uma importante estratégia política.

A missão de formar uma nova geração de brasileiros mais “bem-educada” será articulada pelo seu mais novo ministério, o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), que foi criado no primeiro mês de governo Vargas com intuito de reunir em um único órgão federal o que antes era de incumbência de cada estado. Em carta enviada a Getúlio Vargas, o ministro da pasta, Gustavo Capanema, define o órgão como o “Ministério do Homem”, que se “destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil” (CAPANEMA, 1937 apud CAVALCANTI, 2006).

O MES foi concebido como uma instituição de caráter humanista, que tinha como finalidade principal zelar pela integridade física, mental e intelectual do cidadão, moldando-o para os novos tempos. Para essa missão contava com um corpo burocrático composto pela “fina flor” da intelectualidade brasileira – como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade – o que certamente influenciou em algumas das suas posições, como a predileção por uma estética de vanguarda, ao invés do historicismo usual, no projeto da futura sede da instituição.

A construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública insere-se em uma iniciativa do governo federal de erigir edifícios suntuosos para as áreas consideradas primordiais – projeto do qual também fazem parte a construção dos ministérios da Guerra (1938), Marinha (1934), Fazenda (1938) e Trabalho (1936) – nos quais se buscava “aliar às preocupações de ordem estética aos interesses administrativos” (CAVALCANTI, 2006, p. 19). Tratava-se de uma atitude simbólica de demonstração de progresso pois, não bastava fortes investimentos nas áreas, era preciso erguer “monumentos” que lembrassem esse fato a população.

Esses projetos assinalam o nascimento de um “mercado de obras públicas” no Brasil (BRUAND, 2012) e, conseqüentemente, a proliferação de novos concursos de arquitetura. Para Cavalcanti (2006), foram os projetos para o Estado que permitiram a formulação de uma arquitetura moderna brasileira pois, diferentemente do que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, onde as primeiras experiências racionalistas foram permitidas por encomendas privadas, no Brasil, as primeiras edificações com uma linguagem funcionalista própria⁹, foram financiadas pelo governo.

Os ministros do Estado Novo, embora participassem de um governo ditatorial, gozavam de certa autonomia em relação a instituição que administravam, o que pode ser observado na variedade de estilos com os quais foram erguidas as novas sedes dos ministérios, que seguiam as inclinações e o gosto de quem os comandavam. Ou seja, embora houvessem concursos de arquitetura com juris especializados para escolher o projeto que melhor se adequava a instituição, ao final, o que sempre prevalecia era a vontade do ministro, que recebia “carta branca” de Vargas nesse assunto.

Como era de se esperar, quase todos ministérios foram edificadas em linguagem eclética ou neocolonial, que nessa época havia se convertido no estilo oficial para erguer as repartições públicas do país¹⁰. Todos, exceto o Ministério

---

⁹ As primeiras edificações funcionalistas construídas no Brasil foram as residências unifamiliares de Gregori Warchavchik em São Paulo, sendo a primeira de todas a da Rua Santa Cruz (1927-1928), projetada para ser a sua própria casa. Entretanto, essas primeiras edificações possuíam um DNA europeu, tendo sido projetadas por um arquiteto russo que havia estudado na Itália, de modo que se tratava de um léxico formal totalmente transposto do exterior. Além disso, de acordo com Segawa (2008), as casas de Warchavchik possuíam uma “modernidade retórica pois, apesar do aspecto moderno, eram pouco revolucionárias quanto ao aspecto construtivo de organização de plantas”. Também é importante ressaltar que esses projetos não seguiam à risca as recomendações de Le Corbusier, como os 5 pontos da nova arquitetura, que futuramente serão replicados em quase todos os projetos da Escola Carioca. Portanto, embora o pioneirismo e a imensa importância para consolidação da linguagem no país, não se considera a obra do arquiteto russo o “marco fundador” da arquitetura moderna no Brasil, mas o Ministério da Educação e de Saúde Pública, por ter sido a primeira edificação em altura projetada por uma equipe de arquitetos brasileiros a adotar os 5 pontos propostos por Le Corbusier.

¹⁰ Após a realização da Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922) na qual vários pavilhões foram construídos no estilo, o neocolonial tornou-se extremamente popular no país, a ponto de que, quatro anos depois, quando foi realizado um concurso para o projeto do Pavilhão brasileiro na Exposição da Filadélfia, a adoção da linguagem era pré-requisito para os projetos participantes. Segundo Bruand (2012, p.58), o neocolonial tratou-se de uma transição “necessária entre o ecletismo de caráter histórico, da qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada”.

da Educação e Saúde Pública, cujo projeto neo-marajoara de Archimedes Memória, o vencedor do concurso, nunca saiu do papel. Ele cumpria todos os pré-requisitos exigidos no edital, porém, o ministro Gustavo Capanema decidiu não construí-lo por uma conjunção de fatores.

O concurso para a sede do MES, ocorrido em 1935, esteve envolto em polêmicas, a principal delas diz respeito a desclassificação de 31 dos 34 anteprojetos inscritos- por não terem respeitado a implantação exigida no edital- entre os quais encontravam-se os projetos de aspiração racionalista de Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Lucio Costa. A reação a esse descarte foi rápida e partiu dos intelectuais que trabalhavam no gabinete do ministro e dos próprios arquitetos participantes do concurso, que publicaram artigos em repúdio ao resultado nas publicações especializadas (CAVALCANTI, 2006).

A construção do MES é o “mito fundador” da arquitetura moderna no Brasil e, por esse motivo, muito já se foi falado sobre o assunto, muitas pesquisas foram realizadas, entretanto, não existe um consenso sobre o que exatamente teria motivado Capanema a rechaçar o projeto vitorioso. Além da revolta causada entre os modernistas, no livro “Ministério da Educação e Saúde: Ícone Urbano da Modernidade Brasileira” (2013)¹¹, Roberto Segre apresenta alguns outros fatos que podem ter influenciado nessa decisão, como a visita do arquiteto italiano Marcello Piacentini¹² em agosto de 1935 – que teria deixado claro ao ministro que não havia gostado do projeto vencedor e o aconselhou a não construí-lo – e um encontro com Lucio Costa e Carlos Leão, no qual os arquitetos teriam solicitado a anulação do concurso devido a “escassa significação do projeto vencedor”.

---

¹¹ SEGRE, Roberto. Ministério da Educação e Saúde: **Ícone Urbano da Modernidade Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

¹² Marcello Piacentini ficou conhecido por ser um dos arquitetos favorito de Benito Mussolini, o que o rendeu a alcunha de o *architteto del regime*, por ter projetado inúmeras edificações e intervenções urbanas para o governo fascista, do qual se destaca o projeto da Cidade Universitária de Roma (1932). Devido esse projeto, foi convidado pelo ministro Gustavo Capanema a realizar um estudo para um campus universitário na cidade do Rio de Janeiro, em 1935, que nunca será executado. À proposta do arquiteto italiano foram depois somados projetos de Le Corbusier e Lúcio Costa mas, ao final, quem projetou a universidade foi Jorge Moreira (1949-1956). É importante ressaltar que a sua arquitetura influenciou alguns dos primeiros arquitetos racionalistas atuantes no Brasil, como Rino Levi- que foi seu estagiário- e Gregori Warchavchik- que trabalhou no seu escritório durante os seus primeiros anos de formado.

Assim pode ter sido a influência dos seus assessores “modernistas”. Ou que ele tenha considerado que uma edificação eclética não condizia com o plano desenvolvimentista que se implementava o país. O que importa é que essa reviravolta foi responsável por unir um grupo de jovens arquitetos em torno de um novo projeto para a edificação, que se converteria na “incubadora” da arquitetura funcionalista brasileira (COHEN, 2013).

O primeiro a ser convidado a participar do projeto foi Lucio Costa, cuja tentativa de reformular o ensino¹³ da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), enquanto era diretor da instituição, transformou no principal representante da vanguarda arquitetônica brasileira e, por conseguinte, na pessoa mais adequada para projetar uma edificação “moderna” no país.

Lúcio Costa ao invés de assumir sozinho a encomenda que lhe foi confiada¹⁴, solicita a Capanema que convide também outros 3 arquitetos que haviam participado do concurso: Affonso Reidy, Carlos Leão e Jorge Moreira. A essa equipe foram somados depois Ernani Vasconcelos, que ajudara no projeto de Moreira, e Oscar Niemeyer, colaborador de Costa que solicitou ser incluído no grupo. Em comum todos eram formados na ENBA e compartilhavam o

---

¹³ Nos anos de 1930/1931 ocorre uma tentativa de reforma da Escola Nacional de Belas Artes, que até então tinha o seu programa de ensino baseado na replicação de arquiteturas clássicas, não deixando espaço para a invenção e pesquisas estéticas. Essa reformulação é comandada pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, na época com apenas 28 anos, que é nomeado diretor da Enba em 8 de dezembro de 1930, por sugestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade e Manuel Bandeira. Ao assumir a diretoria, Costa, contrata novos professores, como o alemão Alexander Buddeus e o russo Gregori Warchavchik, e cria novas disciplinas, na tentativa de romper com o ensino convencional e unívoco da escola. Contudo, ao assumir o cargo, o novo diretor é alvo de uma campanha difamatória realizada pelos arquitetos acadêmicos que antes monopolizavam o ensino da instituição, em especial José Mariano Filho, o seu antigo diretor. É sabido que Costa durante a sua formação e primeiros anos de atuação profissional era alinhado ao neocolonial, estilo em voga na época, mas que se afasta dele à medida que entra em contato com as “novas ideias” vindas da Europa, entretanto, segundo Bruand (2002), esse movimento em direção à arquitetura funcionalista é vista como uma traição por Mariano Filho, que o tinha como seu “protegido”. Ao final, essa campanha – que foi parar no campo jurídico- surtiu efeito e Costa foi destituído da direção da Enba em 18 de setembro de 1931. A demissão dos “arquitetos reformistas” veio acompanhada de inúmeras manifestações públicas de repúdio e de uma greve estudantil que durou várias semanas, mas que não reverteu a decisão judicial. De qualquer forma, esse período- um ano incompleto- mudou rumos do ensino da escola, e foi responsável por instaurar a “semente da inquietação” nos alunos, muitos deles futuros partidários da nova arquitetura.

¹⁴ “Tratava-se de uma atitude prudente, ditada por um senso de justiça e, talvez, por uma certa insegurança: ao transferir a responsabilidade de obra para uma equipe, Lúcio Costa colocava em evidência, mais do que a situação de um arquiteto, o programa da nova arquitetura; do trabalho em equipe, poderia resultar um projeto melhor e mais significativo, do que aquele realizado individualmente. Por outro lado, eliminava, pelo menos parcialmente, a impressão de arbitrariedade que causava sua escolha” (BRUAND, 2012, p. 82).

interesse pelos cânones racionalistas europeus, em especial pela obra de Le Corbusier.

O Carlos Leão, pessoa culta e fina, chamei porque era meu sócio e amigo. Affonso Reidy e Jorge, colegas na Enba, haviam apresentado bons projetos. Moreira disse que só aceitaria colaborar caso viesse também o Ernani. Oscar, colaborador meu, argumentou que também merecia estar no grupo¹⁵.

Existem alguns fatores que podem explicar o porquê de Le Corbusier ter sido o “grande mestre” da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros. O primeiro é o fato de ele ser o principal expoente da vertente francesa do racionalismo, e era a França que ditava as tendências estilísticas no Brasil desde o século anterior. Além disso, o francês era o segundo idioma da parcela mais estudada da população e, por esse motivo, grande parte das publicações estrangeiras que chegavam ao Brasil eram nessa língua, como a própria *L’Esprit nouveau*¹⁶.

De acordo com Bruand (2012, p. 22), a grande notoriedade de Le Corbusier no Brasil e, conseqüentemente, menor popularidade dos outros dois grandes mestres europeus do racionalismo entre guerras – Walter Gropius e Mies Van der Rohe – foi motivada pelo contexto econômico e social. Segundo o teórico, as inquietações democráticas de Gropius “relacionando a arte ao conjunto de atividades sociais do indivíduo e ao nível de vida das classes produtoras, não podiam exercer qualquer influência numa sociedade de oligarquia rural”¹⁷. Enquanto a produção de Mies Van der Rohe “fundamentada numa concepção nitidamente mais aristocrática da arquitetura cujo valor decorria de um acabamento perfeito, obtido pelo emprego de mão de obra altamente qualificada e pela utilização de produtos industriais impecáveis”¹⁸, não podia ser

¹⁵ COSTA, Lúcio. 1989. In: CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 42.

¹⁶ *L’Esprit nouveau* foi uma revista de vanguarda fundada em outubro de 1920 por Le Corbusier e Amédée Ozefant. Durante os 5 anos de existência, a publicação contou com 28 edições nas quais foram expostas as ideias do Purismo e os conceitos associados a renovação da linguagem artística. De acordo com Segawa (2002, p.77), no ano de 1922 a revista contava com onze assinantes brasileiros, dos quais destacam-se Mario de Andrade, Oswald de Andrade, o estudante da Enba Jayme da Silva Telles e engenheiro Roberto Simonsen. Entretanto, sabe-se que esses exemplares tiveram uma relativa circulação entre os modernistas, mas é impossível mensurar o real impacto dele.

¹⁷ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁸ Ibid.

reproduzida em um país que não possuía profissionais especializados. Portanto, dentre os principais arquitetos europeus modernos da época, seria a cartilha formal e teórica de Le Corbusier a mais fácil de ser aplicada no país.

A esses fatos podemos acrescentar a visita do arquiteto ao país em 1929 e as conferencias realizadas nessa ocasião que, apesar de poucos daqueles que fundaram a arquitetura moderna brasileira terem assistido, angariou fervorosos seguidores que começaram a espalhar as suas ideias entre os colegas de profissão. Contudo, embora esses fatores tenham contribuído, é provável que o que mais atraiu os arquitetos brasileiros tenha sido o aspecto ético e moral presente na retórica do franco-suíço¹⁹, que acreditava que a arquitetura poderia transformar o mundo e o homem.

Voltando ao MES, após algumas tentativas frustradas de projetar um edifício “símbolo” da nova linguagem – não conseguiam se libertar das propostas submetidas ao concurso – a equipe começa a cogitar consultar diretamente o mestre europeu de cujos ensinamentos haviam se apropriado. Assim, Lúcio Costa solicita ao ministro Capanema que convide Le Corbusier para participar do projeto, o que não foi tão simples, visto que existia um impedimento legal a pratica profissional de arquitetos estrangeiros no Brasil. Por fim, ele é contratado para proferir uma série de palestras – modo encontrado para contornar a legislação – mas a sua verdadeira incumbência no país é prestar consultoria ao projeto do ministério e também da Universidade do Brasil.

Ao chegar no Brasil, em julho de 1936, ele já conhecia as propostas da equipe, que lhe havia enviado o anteprojeto meses antes. Embora tenha tecido inúmeros elogios aos brasileiros, a proposta de Le Corbusier para o MES descartava por completo as ideias do grupo, que propunha uma edificação composta por três alas dispostas em forma de um U, substituindo essa tipologia por um bloco único. Além disso, por acreditar que o terreno na esplanada do Castelo não era o ideal para receber o monobloco que ele projetara, ele sugere a mudança deste por outro, localizado à beira mar.

---

¹⁹ Depoimento de Lúcio Costa: “Eu estudei a fundo a obra dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier- sobretudo o este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência” (COSTA *apud* COSTA, 2001, p. 49).

Devido ao seu prestígio, a mudança de terreno foi inicialmente aceita e, por esse motivo, Le Corbusier desenvolveu propostas para a nova localização, porém, algumas implicações legais impediram a sua concretização. Retornou-se assim ao terreno inicial, para o qual ele ainda realizou estudos antes de partir, em agosto de 1936, ficando a incumbência de desenvolver e executar o novo projeto nas “mãos” da equipe liderada por Lúcio Costa.

Figura 3: Croqui de Le Corbusier

Fonte: SEGRE, Roberto. Ministério da Educação e Saúde: Ícone Urbano da Modernidade Brasileira. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

Munidos dos estudos realizados pelo europeu, os arquitetos brasileiros desenvolveram uma nova proposta para edificação que, apesar de ter absorvido várias das suas sugestões, como a utilização dos cinco pontos da arquitetura nova²⁰ e a valorização de “elementos regionais” – quão painéis azulejados, granitos brasileiros e palmeiras imperiais – “evoluiu para uma solução com personalidade própria” (SEGAWA, 2002, p. 91).

No partido proposto pela equipe brasileira o bloco principal foi disposto no centro do terreno, no sentido da sua largura e perpendicular à Avenida Graça

²⁰ “Os cinco pontos da arquitetura nova” eram: planta livre, fachada livre, janela em fita, uso de pilotis e terraço-jardim.

Aranha. Outra alteração, foi o caráter vertical adquirido pela edificação, em oposição a horizontalidade que dominava no projeto do arquiteto europeu, o que em conjunto a utilização dos pilotis permitiu “descolar” a edificação do solo para a criação de uma espécie de “praça”. Para Bruand (2012, p. 86):

As vantagens eram indiscutíveis: a ocupação do solo era reduzida ao mínimo, e a área construída era igual à do edifício mais extenso, este fatalmente limitado em altura pela restrição referida. Transformava-se assim o pavimento térreo numa grande esplanada, adequada as cerimônias cívicas, sem que a implantação do prédio no centro do terreno alterasse sua continuidade, graças aos pilotis. O espaço livre estava habilmente distribuído de ambos os lados do edifício, contribuindo para valoriza-lo, sendo, portanto, a solução perfeitamente racional e muito mais adequada que a proposta por Le Corbusier, fato que, em si, nada tem de estranho, visto não estar ele realmente interessado no terreno²¹.

Também se criou dois novos volumes baixos, um implantado diretamente no nível térreo e outro sobre pilotis, para abrigar uma sala de conferências e uma sala de exposições. Essa modificação acarretou em um acréscimo no tamanho dos pilotis, que passaram de quatro para dez metros. Ainda segundo Bruand (2012, p. 89):

As vantagens eram também evidentes sob o ponto de vista estético: por um lado, a simples justaposição de volumes contíguos transformava-se numa integração perfeita, tanto horizontal como verticalmente; por outro lado, as altas e delgadas colunas do bloco principal evitavam a sensação de esmagamento que certamente ocorreria caso os pilotis mantivessem a altura inicialmente proposta²².

Logo, embora várias das recomendações do franco-suíço tenham sido inseridas no projeto- como também ao vocabulário moderno brasileiro- é importante salientar que o edifício do Ministério da Educação e Saúde é fruto do talento e, por que não, de um certo atrevimento do grupo de projetistas brasileiros, que alteraram por completo os esboços do mestre. De qualquer maneira, as seis semanas que Le Corbusier permaneceu no Brasil foram

---

²¹ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 86.

²² Ibid, p.89.

fundamentais para o estabelecimento da “escola” racionalista no país, por ter sido essencial para a “formação” dos arquitetos que a fundara.

Figura 4: Edifício MES

Fonte: SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde: Ícone Urbano da Modernidade Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

Mesmo tendo sido recebido, inicialmente, de maneira fria por grande parte da população, que estranhava as novas formas que em nada lembrava as edificações clássicas que costumavam abrigar as sedes de órgãos públicos, aos poucos o edifício do MES passou a ser aceito como um “monumento” de qualidade inquestionável. A mudança de opinião aconteceu, principalmente, pela boa acolhida da arquitetura racionalista brasileira no exterior, em especial no Estados Unidos, e pelo fato do governo tê-la transformado em um cartão de visitas do país, ao utiliza-la como a “imagem” do Estado Novo em propagandas

institucionais. Nesse momento, a arquitetura moderna tornou-se um projeto de Estado.

Apesar de ter sido gestada durante a ditadura do Estado Novo, o governo totalitário pouco influenciou esteticamente a arquitetura nova brasileira. Após os primeiros concursos vencidos pelos racionalistas que, obviamente, foram cercados de inúmeras polemicas e forte resistência, ela aos poucos converteu-se na escolha natural dos governantes para construir os novos edifícios, o que não partiu de uma imposição do Estado, mas do sucesso adquirido pelos arquitetos do grupo. Além do mais, era interessante para o governo varguista distanciar-se da República Velha também no campo arquitetônico (SEGRE, 2013).

Um projeto fundamental para compreender o sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira no começo da década de 1940 é o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, em 1939, evento organizado pelos Estados Unidos com o intuito de reunir as nações, em um interessante intercâmbio de culturas às vésperas da eclosão da II Guerra. Para a escolha do projeto do pavilhão brasileiro foi realizado um concurso em 1938, que foi vencido por Lúcio Costa.

Apesar de ter ganho a concorrência, Costa, como era do seu feitio²³, abdica da proposta apresentada e se associa a Oscar Niemeyer, que também havia participado da seleção, ficando em segundo lugar, para a concepção de um novo projeto. De acordo com Segawa (2002, p.93):

A versão definitiva do pavilhão juntava alguns aspectos da proposta inicial de Costa- os *pilotis*, a rampa de acesso e os elementos vazados de fachada, a título de *brise-soleil* – com a de Niemeyer- a curvatura da parede acompanhando o terreno o jardim na parte posterior. Nenhuma das propostas individuais era tão bem-sucedida quanto o resultado final, desenvolvido por Niemeyer (que ficou nos Estados Unidos até entregar o projeto)

---

²³ “(...) ao transferir a responsabilidade da obra para uma equipe, Lúcio Costa colocava em evidência, mais do que a situação de um arquiteto, o programa da nova arquitetura; do trabalho em equipe, poderia resultar um projeto melhor e mais significativo, do que aquele realizado individualmente” (BRUAND, 2012, p. 82). Esta afirmação de Bruand, referente ao projeto do Ministério da Educação e Saúde, exemplifica a personalidade altruísta do arquiteto, que se preocupava mais com o estabelecimento de uma arquitetura genuinamente brasileira do que com a glória pessoal.

com a orientação de Lúcio Costa (que voltara antes, por problemas familiares)²⁴.

Outro ponto importante levantado por Segawa (2002, p.95), é que esse projeto representa a superação de um “racionalismo mais ortodoxo, com a consciência de uma nova dimensão estética da arquitetura moderna acima da aridez do mero rebatimento da função sobre a forma”²⁵, o que ocorreu devido a convivência desses arquitetos com Le Corbusier. Para Bruand (2012, p.90), esse foi um dos principais ensinamentos do mestre europeu durante a sua estadia no Brasil pois, anteriormente, os arquitetos brasileiros que flertavam com o moderno “tinham perdido de vista o caráter eminentemente plástico de toda a sua obra” em prol de um racionalismo radical²⁶.

Figura 5: Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York

Fonte: Acervo Estadão. Disponível em: <<<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-futuro-revelado-na-feira-de-ny-de-1939,10035,0.htm>>>. Acesso em: jan.2018.

²⁴SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 93.

²⁵ Ibid. p.95.

²⁶ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Esse projeto suscitou o interesse do meio artístico americano a ponto de, em 1943, o *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA) decidir realizar uma exposição retrospectiva sobre a produção arquitetônica brasileira, abrangendo obras desde o período colonial até projetos modernos. Mais que uma exposição incentivada por um interesse genuíno no país, tratava-se de uma estratégia do governo americano para aumentar a influência na América Latina –o governo de Vargas mantinha uma certa “neutralidade” política, possuindo relações tanto com os EUA como com a Itália e Alemanha-, que ficou conhecida com Política da Boa Vizinhança.

Figura 6: Capa do Catálogo da mostra "Brazil Builds"

Fonte: Catálogo “Brazil Builds”, 1943

A mostra “Brazil Builds: Arquitetura Nova e Antiga, 1652-1942” foi inaugurada no MoMA em janeiro de 1943, percorrendo depois 48 cidades das Américas com a sua versão itinerante. Com curadoria de Philip Goodwin, autor

do edifício do museu, a mostra apresentava 50 projetos de 23 arquitetos brasileiros e teve um papel preponderante para a consolidação e sucesso da arquitetura racionalista brasileira.

Para Cavalcanti (2006, p. 170), a ótima repercussão da exposição chamou a atenção de arquitetos, críticos e publicações especializadas de todo o mundo e “acelerou a vitória dos modernistas sobre os estilos concorrentes, neocoloniais e acadêmicos, que ainda tentavam se apresentar como opção possível para a arquitetura futura do país” pois, como já comentado antes, a chancela internacional foi fundamental para a aceitação da arquitetura racionalista no país, como podemos observar na descrição de Mário de Andrade, na Folha da Manhã de 23 de março 1944:

Admirável também é a coleção de fotografias *Brazil Builds* (...). Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços, que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar²⁷.

Entre os projetos apresentados na mostra *Brazil Builds*, além do edifício do MES, estavam algumas das obras precursoras do racionalismo brasileiro como a Associação Brasileira de Imprensa (1936-38)²⁸, dos irmãos Roberto, a Estação de hidroaviões do aeroporto Santos Dumont (1936-1937), de Atílio Correa Lima, e aquela que assinala uma nova fase da arquitetura moderna brasileira, o conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer.

---

²⁷ Artigo de Mário de Andrade In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2003, p. 180.

²⁸ Cronologicamente, o edifício da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) foi o primeiro edifício em altura moderno do Brasil, porém, a maior parte dos teóricos atribuem o pioneirismo ao edifício do Ministério da Educação e Saúde por ele ter sido o primeiro a utilizar integralmente todos os cinco pontos da nova arquitetura proposta por Le Corbusier no Brasil. Segundo Bruand (2010), esse projeto foi revolucionário pela “superação do funcionalismo ortodoxo, renúncia a um ascetismo esterilizante, valorização do aspecto plástico da arquitetura a partir de soluções técnicas coerentes com o programa e conduzidas de modo lógico no seu todo”.

Figura 7: Edifício da ABI

Fonte: <<<https://www.archdaily.com.br/br/01-37838/classicos-da-arquitetura-sede-da-associacao-brasileira-de-imprensa-abi-irmaos-roberto>>>. Acesso em: jan.2018

Em 1939, após o sucesso do Pavilhão do Brasil, Niemeyer é convidado para projetar o Grande Hotel de Ouro Preto, na antiga capital de Minas Gerais. Tratava-se de um projeto fora da trajetória que vinha construindo, pois, além de ser o seu primeiro grande projeto solo, era a primeira vez que ele interviria em uma paisagem construída colonial. Assim, o arquiteto que não possuía muito apego ao passado, acreditando que a arquitetura moderna deveria se impor em relação ao seu entorno, elaborou um projeto inicial que não foi aprovado pelo recém-criado Serviço de Patrimônio Histórico (SPHAN), para depois desenvolver uma proposta que, embora formalmente racionalista, se utilizava de elementos da arquitetura tradicional – como telhas de barro e muxarabis – para melhor se adequar a cidade.

Figura 8: Grande Hotel Ouro Preto

Fonte: <<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro009>>>. Acesso em: jan.2018.

Conquanto se possa tecer críticas a edificação, esse projeto foi o responsável por colocá-lo em contato com o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubistchek, que se tornaria o “grande” incentivador do seu trabalho. O governante, que antes havia contratado o arquiteto Alfred Agache para realizar um plano urbano para a cidade, desconsidera a sugestão do francês para a distante região da Pampulha- para quem a área deveria se converter em uma cidade satélite- e decidi erguer um bairro de alto padrão no local. E, para isso, contrata Niemeyer.

No conjunto da Pampulha²⁹ inicia-se um novo capítulo da história da linguagem no Brasil (BRUNAD, 2012), que é assinalado pelo abandono da repetição irrestrita de conceitos corbusierianos para a criação de uma arquitetura com assinatura própria. Nele, Niemeyer começa a formular o seu vocabulário

---

²⁹ O conjunto da Pampulha será analisado mais profundamente na segunda parte deste trabalho, juntamente com as obras de Paulo Werneck para esse projeto.

peçoal, no qual explora a curva e as formas livres, libertando-se da rigidez do racionalismo europeu. Assim estão presentes nesse projeto os elementos formais que diferenciarão a sua obra das demais, elementos estes que ele irá recombinar por toda a sua trajetória profissional. Não se trata mais de uma obra racionalista produzida no Brasil, mas de uma arquitetura moderna “à brasileira”.

Existe um certo consenso que o processo de formulação de uma arquitetura moderna no Brasil inicia-se no projeto do Ministério de Educação e Saúde, consolida-se no conjunto da Pampulha e atinge o seu auge em Brasília, em um ciclo que Cavalcanti (2006) chama de Alto Modernismo. Ou seja, esse arco assinala o momento de surgimento dessa linguagem no país, o estabelecimento de um léxico próprio e o auge da sua utilização, com a construção de cidade planejada moderna. Como dito anteriormente, já existiam algumas edificações racionalistas antes do MES – como as experiências de Warchavchik e Flávio de Carvalho – e existirão depois da construção da “cidade moderna” – na verdade, até os dias atuais se constroem edificações formalmente modernas – porém, esse ciclo assinala o desenvolvimento dos cânones da arquitetura nova brasileira.

Os precursores dessa “nova linguagem” no país eram arquitetos estrangeiros, ou brasileiros, que tiveram contato com ela na Europa a exemplo de Gregori Warchavchik e Rino Levi, desgarrados do neocolonial, Lucio Costa e, é claro, estudantes e recém-formados cuja juventude induzia a experimentação e a novidade, como Oscar Niemeyer e os irmãos Roberto. No caso dos antigos partidários do neocolonial pode-se dizer que essa mudança de “lado” era natural aos que almejavam uma arquitetura genuinamente brasileira, ao perceberem que reproduzir arquiteturas do passado, muitas vezes já utilizando novos métodos construtivos, além de anacrônico, poderia soar como pastiche ou fraude.

Por ter como lema criar uma linguagem própria para um país cujas edificações eram, na sua maior parte, releituras de estilos históricos, a nova arquitetura brasileira nunca foi anti-historicista e anti-territorialista, como pregava a cartilha moderna europeia. Assim, diferentemente da Europa – em que se desejava romper com a ideia de tradição – no Brasil, ao mesmo tempo em que se buscava romper com as arquiteturas praticadas no país, também se

procurava afirmar uma certa “brasilidade estética”. Por esse motivo, uma característica importante da vertente nacional é a assimilação e recriação de elementos vernáculos como a “curva barroca”, os cobogós e a azulejaria, que se tornarão parte do vocabulário moderno do país.

Uma outra característica importante da arquitetura racionalista brasileira foi o estreito diálogo entre arte e construção. Assim como a utilização de azulejaria, a inserção de obras de arte nas edificações modernas também se ampara em uma indicação de Le Corbusier, que preconizava que pinturas e esculturas, quando utilizadas de maneira consciente, poderiam auxiliar na estruturação arquitetônica, sem abalar a “unidade formal” da obra.

A colaboração entre artistas e arquitetos torna-se um artifício para produzir uma imagem mais complexa da linguagem brasileira, afastando-a do purismo europeu, e humanizar uma arquitetura, por vezes, demasiadamente “fria” (SEGRE, 2013). Por esses motivos, proliferou-se o uso de obras de arte, em especial murais, nas edificações racionalistas a partir da década de 1940, o que aconteceu, em primeiro momento, devido as orientações de Le Corbusier, mas aos poucos converteu-se em uma verdadeira “moda”.

Falar sobre arquitetura moderna é falar sobre síntese, sobre a busca pelo essencial. Por esse motivo em um primeiro momento ela se despojou de todos os elementos considerados desnecessários, como ornamentos, decorativismos e obras de arte. Entretanto, alguns arquitetos começaram a defender que quando utilizadas de modo correto, ou seja, quando a edificação “demandasse”, pinturas e esculturas não configurariam arte decorativa, apenas arte, sendo essenciais para a fruição correta de uma edificação. Essa ideia é tributária do tema estético “síntese das artes”, que analisaremos na próxima parte do trabalho.

1.2 A SÍNTESE DAS ARTES

Nesses raros momentos felizes, densos de plenitude, a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação³⁰.

---

³⁰ COSTA, Lúcio. 1936. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2003, p.42.

Como abordado anteriormente, o contexto político e econômico brasileiro foi responsável por um “surto” de novas edificações públicas a partir da segunda metade da década de 1930. Impulsionado pelo desejo do Estado de erguer prédios à altura da “grandeza do país”, inúmeros concursos de arquitetura foram criados, fato que permitiu os arquitetos do país explorarem as novas possibilidades técnicas, espaciais e estéticas. E, como resultado dessa busca por edificações de “melhor qualidade”, foram projetadas obras extremamente refinadas, que abusavam de ótimos revestimentos, efeitos de cor, acessórios extremamente plásticos – como *brise-soleil* e persianas – e de muitas obras de arte para impressionar o público (BRUAND, 2012, p. 317)

Além da conjuntura socioeconômica, outro fator decisivo para a adoção desses elementos estetizantes foi a influência do pensamento e repertório plástico de Le Corbusier, o grande mestre da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros. E, mais especificamente no caso das obras de artes, a justificativa para a inserção de esculturas e murais nas novas edificações racionalistas encontra-se em um conceito estético do qual o arquiteto franco-suíço era um ferrenho defensor: a “síntese das artes”.

Em linhas gerais, esse tema propunha repensar a relação entre as Artes Maiores-pintura, escultura e arquitetura- de modo que elas não apenas coexistissem em um mesmo espaço construído, mas que desenvolvessem um relacionamento simbiótico, a ponto de que uma interferisse no resultado estético e na fruição da outra. Sendo assim, o que se propunha não era o trabalho conjunto entre artistas e arquitetos, era a produção de uma obra unitária, na qual arte e arquitetura se tornariam inseparáveis.

Segundo o conceito, quando se optasse pela presença de esculturas e pinturas em uma edificação, essas obras deveriam ser cuidadosamente escolhidas a fim de complementar a arquitetura e alterar a percepção sobre a construção e o espaço. Assim, não se inseria essas obras para embelezar a arquitetura, o que configuraria decoração, mas para utilizá-las como elemento compositivo e conseguir a imagem ambicionada pelos arquitetos.

Vocês admitiram que aqui não se evoca em absoluto a arte decorativa, doença de um fim de civilização, que tanto é de uma como de outra, da pintura ou da estatuária, mas com coeficiente

de fraca qualidade. Não a arte decorativa. Há a arte, e só, por mais humilde que seja! Humilde que pode ser vigorosa (os folclores)³¹.

Segundo Le Corbusier (apud CAVALCANTI, 2004), existiam duas formas possíveis de inserir harmoniosamente uma obra de arte em uma edificação, uma era quando o arquiteto encontrava uma pintura ou escultura que julgava ser necessária para a assimilação adequada de uma construção, a outra, era encomendar uma obra exclusivamente para o projeto. Este último exemplo foi, em via de regra, o modo como aconteceu o diálogo entre arte e arquitetura nas primeiras décadas do modernismo brasileiro

Portanto, a “síntese das artes” está por trás da inserção de obras de arte em edificações racionalistas. Por esse motivo, trata-se de conceito imprescindível para compreender a relação entre arte e arquitetura no arco que se convencionou a chamar de Modernismo, tendo sido amplamente debatido nas rodas de artistas e arquitetos, inclusive nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs)³².

Agora retrocedamos um pouco para compreender as origens desse “novo modo de pensar a relação entre arte e arquitetura” e o seu desenvolvimento histórico. Primeiramente é importante ressaltar que as raízes desse conceito se encontram na segunda metade do século XIX, no âmbito do movimento estético e social inglês *Arts and Crafts*. Baseado nas ideias de John Ruskin³³ e liderado por William Morris, ele defendia o artesanato e o trabalho comunitário como uma opção à indústria.

Na verdade, o elogio ao trabalho manual e as corporações de ofício surgia como uma forma de defender um produção mais justa e menos padronizada

---

³¹ CORBUSIER, Le. A arquitetura e as belas-artes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 19, p. 55-68, jan. 1984.

³² Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) foi uma organização que promoveu uma série de encontros para discutir os rumos da nova arquitetura e ampliar a sua influência na vida das pessoas e das cidades. Na próxima parte do trabalho nos aprofundaremos no assunto.

³³ Provavelmente o principal crítico e teórico de arte europeu do século XIX, John Ruskin era também artista e crítico social, e foi responsável por importantíssimos ensaios sobre arte e arquitetura, como “As Pedras de Veneza”. Após constatar as condições desumanas de trabalho nas fábricas inglesas, começa a defender um modelo de trabalho semelhante as corporações de ofício medievais. Suas ideias foram decisivas para a criação do movimento Arts and Crafts ou Artes e Ofícios. Também é importante a sua ligação com o movimento dos Pré-Rafaelista, do qual se tornou mentor.

pois, o que se objetava não era exatamente a indústria, mas a perversidade das relações que ocorriam dentro dela. Dessa forma, a valorização do medievo, central no seu discurso, surgia como contraponto a desumanidade da sociedade industrial. Porém, as preocupações sociais de seus integrantes esbarraram no fato de que, na realidade, eles acabaram sendo financiados ou trabalhando para a burguesia.

O movimento inglês também defendia a necessidade de romper as barreiras entre as artes maiores e menores, aproximando a arte da vida das pessoas ao conceder qualidade plástica aos objetos do dia a dia. Tratava-se de produzir artefatos que não fossem apenas utilitários, mas que também ajudassem a suprir a necessidade de beleza inerente a vida pois, segundo Ruskin (apud PAIM, 2000), a beleza só poderia ser encontrada para além da função. Portanto, se ambicionava produzir objetos artísticos para serem consumidos pelas pessoas comuns. Uma arte para o povo.

A crença de que os objetos do cotidiano podiam ser artísticos, além de funcionais, será o principal legado do *Arts and Crafts*. Essa ideia reverberará em vários dos movimentos de renovação estética subsequentes, entre eles o *Art Nouveau*, que também defendia que os objetos utilitários deviam ter “qualidade estética”, porém, diferentemente do seu predecessor inglês, flertava diretamente com os novos materiais, técnicas e com a burguesia ascendente.

Segundo Argan (1992, p. 202), o *Art Nouveau* “é um estilo ornamental que consiste no acréscimo de um elemento hedonista a um objeto útil”³⁴. Na verdade, mais que um estilo, ele foi um fenômeno que se espalhou pelos grandes centros urbanos entre a última década do século XIX e o início da Grande Guerra, fruto direto das necessidades estéticas da burguesia moderna. Diferentemente do *Arts and Crafts*, que surgiu como uma crítica feroz à sociedade industrial, ele nasceu apoiado nas suas engrenagens. Era uma arte produzida e consumida pela classe abastada.

O *Art Nouveau* levou a questão de “conferir atributo estético” aos artefatos da cotidianidade as últimas consequências, e isso incluía praticamente todos os objetos que permeavam a vida humana- dos pequenos detalhes da casa ao

---

³⁴ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

mobiliário urbano, passando pelo vestuário e pela arte gráfica. Isso porque para os seus partidários ele não era apenas uma “tendência artística”, mas um verdadeiro estilo de vida pois, a beleza, assim como a feiura, era capaz de moldar o caráter das pessoas e a sociedade (FRAMPTON, 2003). Dessa maneira, viver em uma casa e uma cidade esteticamente adequada não era apenas um desejo, mas uma necessidade dos novos tempos.

Do prisma plástico, ele se caracterizou como uma resposta a rigidez formal da arte acadêmica e concentrou seus esforços em expressar a emoção contida na natureza em oposição à simetria clássica. Assim nasceram as formas orgânicas que o caracterizaram, inspiradas em plantas e animais, com suas linhas sinuosas, curvas e arabescos, em uma sinfonia que recusava “a proporção e o equilíbrio simétrico” (ARGAN, 1992, p.199). Era a arte novamente utilizando a natureza como escape à dura vida na cidade.

É interessante observar como ao longo dos anos a relação entre função e ornamento foi se alterando dentro do estilo pois, se no início se tratava de adicionar elementos decorativos aos objetos utilitários, na sua fase derradeira eles começaram a se fundir. Essa questão pode ser observada em especial na obra do arquiteto belga Henry Van de Velde, um dos principais expoentes do movimento, que aos poucos foi despojando a sua obra de uma ornamentação desnecessária para se focar na funcionalidade.

No caso específico de Van de Velde essa mudança estética pode ser creditada, para além de um desenvolvimento natural do seu trabalho, a uma mudança de ambiente artístico. Em 1901 ele transfere-se para Weimar para trabalhar como consultor da indústria de artesanato do Grão-Ducado e, em 1904, começa a lecionar na sua recém-criada Escola de Artes e Ofícios que, anos mais tarde, abrigaria a Bauhaus.

A abertura da Escola de Artes e Ofícios de Weimar insere-se no programa nacional de artes aplicadas formulado pelo governo alemão na virada do século XIX para o XX, quando o país havia tomado a dianteira da produção fabril, posto que antes pertencia a Inglaterra, e procurava “uma linguagem estilística que poderia servir de complemento a sua reputação industrial” (DROSTE, 2006, p.11). Também é fruto dessa busca por uma identidade estética própria a criação da Werkbund, em 1907, associação que reunia artistas e artesões que

vislumbravam na articulação entre indústria e arte o caminho para conseguir produtos industriais de mais qualidade e, conseqüentemente, para o desenvolvimento fabril do país.

O clima de euforia pelo qual passava o jovem país foi interrompido pela eclosão da Primeira Guerra, que colocou abaixo muitas das certezas vigentes. A principal delas, na superioridade alemã, foi a crença que motivou muitos artistas a enxergarem no conflito uma oportunidade para o país, que poderia finalmente mostrar o seu poder econômico e bélico ao resto do mundo. Porém, ao decorrer da guerra, vários dos que inicialmente a apoiaram, começaram a reconsiderar a sua posição e a repensar a responsabilidade político-social do artista, defendendo uma arte engajada.

Entre os que combateram na guerra estava o arquiteto Walter Gropius que, logo após o fim do conflito, é convidado a assumir a direção da Escola de Artes e Ofícios, após a demissão de Van de Velde, e da Escola Superior de Belas Artes. Por fim, ele aceita assumir as duas instituições e as unifica sob o nome de *Staatliches Bauhaus in Weimar* ou, simplesmente, Bauhaus. Uma nova escola, com um currículo totalmente inovador que fora baseado nas discussões sobre a reformulação do ensino de arte que havia sido iniciada por Wilhelm von Bode e que se seguiu em escritos de artistas e arquitetos como Theodor Fischer, Fritz Schumacher, Richard Riemerschmid e, em especial, de Otto Bartning e Bruno Taut.

Para Frampton (2013, p. 147), a base da Bauhaus já estava contida no programa arquitetônico da Arbeitsrat für Kunst³⁵, onde Bruno Taut defendia uma nova arquitetura que seria formada pela contribuição das várias correntes artísticas pois, deveria chegar o momento em que “não existirão fronteiras entre os ofícios, a escultura e a pintura; tudo será uma coisa só, a Arquitetura”³⁶. Logo,

---

³⁵ Arbeitsrat für Kunst, em português, Conselho de trabalhadores de Arte, foi um movimento artístico e arquitetônico fundado em Berlim, em 1918, pelo arquiteto Bruno Taut e pelo crítico Adolf Behn, que tinha como objetivo criar uma organização de artistas- a semelhança aos conselhos de operários- capaz de pressionar e influenciar o governo alemão. Mesmo atuando em várias frentes artísticas, foi na arquitetura que ele adquiriu maior visibilidade, com a proposta de uma nova arquitetura para a reconstrução do país após a guerra, uma arquitetura utópica que poderia mudar a cultura e a sociedade em si.

³⁶ Trecho do programa arquitetônico Arbeitsrat für Kunst in: FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.147.

o que se pregava era o trabalho em conjunto de artistas e arquitetos a fim de criar uma nova estrutura, uma nova construção.

Essa nova roupagem do Gesamtkunstwerk³⁷ teve um grande impacto sobre Gropius, que a converteu em um dos alicerces do programa de ensino da nova instituição. Na Bauhaus, a integração entre pintura, arquitetura e escultura era defendida como primordial para a criação da construção do futuro, que tinha na imagem da catedral do socialismo -representação máxima da união entre arte e política- o seu grande paradigma. Assim, se adotou o modelo da arquitetura como “obra de arte total” e, acima de tudo, da arte e construção como um “fazer humano” (ARGAN, 2005), cujo caráter social deveria ser preservado.

Arquitetos, pintores e escultores devem novamente chegar a conhecer e compreender a estrutura multiforme da construção — na sua totalidade e nas suas partes; só então as suas obras estarão outra vez plenas de espírito arquitetônico que se perdeu na arte de salão.(...)Desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé³⁸.

Como podemos observar no trecho acima, extraído da Proclamação da Bauhaus, a concepção de “união das artes” de Gropius abarcava também o artesanato, não estando restrita as Belas Artes. Aliás, aproximar as artes maiores e menores era um ponto visto como primordial pela escola, que defendia ser urgente derrubar “o muro de orgulho”³⁹ que existia entre eles pois, o artista, nada mais era que um trabalhador manual com alguns momentos de “elevação”⁴⁰.

Os primeiros anos da escola, que Droste (2006) chama de “a Bauhaus expressionista”⁴¹, foram marcados pelo forte espírito comunitário. O que se propunha era uma escola de arte colaborativa, na qual alunos e mestres

---

³⁷ Gesamtkunstwerk ou “Obra de Arte Total”, é um tema estético criado pelo compositor Richard Wagner no século XIX. Esse conceito, que se tornou vital no seu trabalho, era baseado na crença de que até a Grécia antiga a dança, a música e os poemas eram integrados e, recuperar essa harmonia, era essencial para criar uma obra de arte ideal.

³⁸ **Tradução do Manifesto da Bauhaus.** Disponível em: <<http://bauhaus-belasartes.blogspot.com.br/2008/06/manifesto-bauhaus_09.html>>. Acesso em: agosto de 2017

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ DROSTE, Magdalena. **Bauhaus Archiv**. Berlim: Taschen, 2006

trabalhariam juntos para a criação de um novo homem. Além disso, defendia-se também a vida em comunidade, junto a natureza, onde o trabalho dos diversos profissionais envolvidos com a construção – arquitetos, artesões, pedreiros e artistas – ocorreria de maneira harmoniosa.

Esse modelo de trabalho comunitário, exilado da cidade, se estabelecia como uma alternativa a sociedade industrial, porém, ele foi rapidamente descartado após a constatação de que não havia como barrar as mudanças sociais acarretadas pela industrialização⁴². Ademais, começou-se a vislumbrar nos novos meios de produção uma forma de tornar o mundo mais eficaz e igualitário, retomando as ideias defendidas pela Werkbund, das quais a escola tanto se esquivou no início.

O plano de ensino libertário e inovador da Bauhaus acabou por irritar alguns políticos conservadores que, após vitória na eleição de 1924, a forçaram a encerrar as suas atividades na cidade. Contudo, o fechamento da instituição em Weimar acaba por não significar o seu fim, mas o início um novo ciclo, marcado pela sua transferência para a cidade industrial de Dessau e a construção do seu novo campus. Tratava-se de um projeto experimental no qual são aplicados vários dos conceitos defendidos a uma escala urbana. Ao final, o projeto da nova sede se converte na grande obra da escola, no “epítome da arquitetura moderna alemã” (DROSTE, 2006) e no testemunho do ideal de uma época.

---

⁴² FERNANDES, Fernanda. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra - a síntese das artes**. Rio de Janeiro: DCOMOMO, 2005.

Figura 9: Edifício da Bauhaus (Arq. Walter Gropius)

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/805820/classicos-da-arquitetura-bauhaus-dessau-walter-gropius>. Acesso em: jan.2018.

A mudança de cidade e a construção da sua nova sede também acarretou uma mudança de foco da instituição que, talvez até de maneira involuntária, passa a paulatinamente centrar mais esforços na arquitetura e urbanismo, inclinação que chega ao ápice nos anos 1930, quando ela se converte efetivamente em uma escola de arquitetura sob a direção de Mies van der Rohe. Na verdade, de acordo com os seus princípios, um vaso e uma cidade se equivaleriam como projeto pois, estando ambos sob incumbência do *design* industrial – campo de estudo desenvolvido e consolidado na escola – eles deveriam obedecer a regras semelhantes.

Assim, os objetos modernos – arquitetônicos ou utilitários – deveriam ser funcionais, reprodutíveis e econômicos, o que fez com que a ornamentação cedesse espaço para as formas mais simples. Isso não significava abrir mão do “prazer estético” que, nesse momento, passou a se encontrar na capacidade de um objeto de cumprir de maneira eficaz a função para que fora designado. Dessa maneira, a beleza estava intimamente ligada à eficácia, assim como a forma e a tipologia estavam à função.

No momento em que se passou a rechaçar o ornamento em favor da racionalidade, o conceito de síntese das artes é novamente ressignificado,

tornando-se sinônimo de “unidade formal” – da integração absoluta entre arquitetura e arte – e não apenas de trabalho conjunto entre artistas e arquitetos. Assim, se dissolvem as fronteiras entre os ofícios para a produção de uma obra maior, de uma arquitetura que englobe todos os fazeres artísticos na sua concepção pois, segundo Gropius⁴³, o objetivo de toda a atividade plástica seria sempre a construção.

Visto que nessa época a escola alemã havia se tornado um ponto de confluência de artistas de vanguarda de toda a Europa, era natural que ela sofresse influência do pensamento de outros movimentos estéticos. Esse é um ponto essencial para compreender a nova leitura da “síntese das artes” desenvolvida na Bauhaus, que foi construída a partir do contato com as ideias do Construtivismo Russo e do Neoplasticismo, movimentos que enxergavam a arte como construção, e não como representação da vida.

É provável que a defesa desse tema seja consequência de uma questão maior, que já vinha sendo gestada havia algum tempo: a necessidade de aproximação entre arte e vida. Essa era uma questão urgente para os movimentos de viés construtivo, que acreditavam que o verdadeiro objetivo da arte não era “decorar” locais, mas ordenar a vida das pessoas⁴⁴, o que implicava na necessidade de abolir excessos e buscar a síntese em todas as suas expressões. Para eles não deveriam existir barreiras entre as artes e, consequentemente, não existia motivo para separar e hierarquizar os ofícios, que deveriam trabalhar juntos na busca do equilíbrio.

O Neoplasticismo defendia que a colaboração entre arquitetos, pintores e escultores deveria começar logo no início do projeto pois, seria absurdo chamar os artistas “apenas para comentar ou complementar pictórica ou plasticamente um espaço já definido em termos construtivos” (ARGAN, 1992, p. 406). Esse raciocínio também estava fundado na crença de que para alcançar a harmonia entre os “elementos construtivos” – linhas, cores, espaço – uma edificação deveria ser planejada como um todo, e não como partes autônomas, o que pode ser constatado na Casa Schroder (1925) e na fachada do Café de Unie (1925),

---

⁴³In: Tradução do Manifesto da Bauhaus. Disponível em: <<http://bauhaus-belasartes.blogspot.com.br/2008/06/manifesto-bauhaus_09.html>>. Acesso em: agosto de 2017

⁴⁴ “Uma arte Construtivista não é a que decora, mas a que organiza a vida”, é uma célebre afirmação de El Lissitzky.

alguns dos exemplos mais literais e radicais da aplicação do conceito da “síntese das artes”.

Figura 10: Casa Schroder (Arq. Gerrit Rietveld)

Fonte: <<<http://www.metopa.com.br/site/noticias-conteudo/505-2/>>>. Acesso em: Jan.2018

Figura 11: Café de Unie (Arq. J. J. P. Oud)

Fonte: <<http://www.architravel.com/architravel/building/cafe-de-unie/>>. Acesso em: jan.2018

É claro que a abordagem defendida pelo movimento holandês era demasiadamente utópica para conseguir ter um grande alcance geográfico, de modo que essa experiência ficou restrita a poucas edificações. De fato, mesmo que teoricamente esteja baseada no mesmo argumento, a versão da “síntese das artes” que se propagou pelo mundo, e teve um forte impacto no Brasil, era bem mais moderada.

Na prática o que acabou sucedendo foi a utilização de pinturas e esculturas como elemento compositivo. Sendo assim, mesmo que os artistas tivessem liberdade para desenvolver o seu trabalho e opinarem na obra edificada, quase que invariavelmente acabava se estabelecendo uma hierarquia dentro do projeto, estando os arquitetos regendo o trabalho dos demais envolvidos. Dessa forma, em geral os arquitetos, pintores e escultores não contavam com equidade de influência dentro do projeto, o que ia contra aos preceitos do conceito.

Por esse motivo é comum se afirmar que a estreita relação entre a arquitetura moderna e as demais expressões artísticas, embora possibilitada e justificada pelo “conceito síntese das artes”, estava mais para uma “união das artes”. Ou, como preferia Lúcio Costa, “integração das artes”, que consistia na participação de artistas em projetos arquitetônicos com o objetivo de produzir obras que ajudassem a conferir uma “imagem única” a nova edificação.

Dessa maneira, embora a “síntese das artes” tenha surgido na esfera do *Arts and Crafts* e adquirido os seus contornos ideológicos na Bauhaus, a leitura do conceito que impactará a arquitetura moderna de meados do século XX será a desenvolvida nos congressos de artistas e arquitetos entre as décadas de 1930 e 1950. No caso específico brasileiro, será a defendida por dois artistas que participaram desses encontros: Fernand Léger e Le Corbusier. A seguir, nos aprofundaremos mais sobre esses eventos.

1.2.1 Uma nova leitura sobre o Tema

Com o intuito de debater e propagar a “nova arquitetura”, um grupo de arquitetos, encabeçado por Le Corbusier, organizou uma série de conferências

que ficaram conhecidas como Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs). Esses encontros, que devido a inúmeros fatores, em especial a guerra, não ocorreram com uma periodicidade precisa, reuniam a vanguarda arquitetônica europeia e foram extremamente importantes para a consolidação do que ficou conhecido como “Movimento Moderno em Arquitetura”⁴⁵.

Os CIAMs assinalam a fase acadêmica da arquitetura moderna e neles foram estabelecidas as suas diretrizes, proposições e contornos ideológicos. Além disso, as edições ocorridas nos anos entre guerras foram vitais para a criação da imagem e do imaginário geralmente associado a esse tipo de arquitetura, que surgiram a partir de um discurso que não era hegemônico dentro do grupo, mas que era defendido por alguns dos seus membros mais influentes, como Le Corbusier, Sigfried Giedion e José Luis Sert.

Segundo Cohen (2013, p. 195), o CIAM era “uma fraternidade de profissionais inovadores de diversos países inspirada no modelo da Internacional Social Democrata ou da Internacional Comunista”⁴⁶, que tinha entre as suas metas interceder pelos interesses do grupo perante a políticos e industriais pois, para os seus adeptos, a arquitetura teria como missão modificar a sociedade, o que tornava essencial que eles exercessem um forte *lobby* junto aqueles que decidiam os rumos do mundo.

A criação dos CIAMs foi uma iniciativa movida pela busca de uma arquitetura funcionalista universal, que deveria se ajustar- quando não moldar- as necessidades do homem moderno. Portanto, essa “nova linguagem” deveria exprimir o *esprit nouveau*⁴⁷ (BARONI, 2002) e propor soluções adequadas a

---

⁴⁵ A partir dos anos 70, vários estudos de revisão historiográfica começaram a rechaçar a ideia de Movimento Moderno difundido pelos CIAMs, que o tratava como uma tendência única e homogênea. Esse questionamento se deve a constatação de que os discursos e as obras dos seus membros eram diversos entre si, de modo que para a construção da ideia de um movimento único, se descartou a produção de muitos arquitetos. Também é importante lembrar que desde o começo dos CIAMs sempre existiu uma rixa entre dois grupos que possuíam visões muito distintas sobre a “nova arquitetura”: o francês e o alemão. A diferença de ideologia e posicionamento dos membros do CIAM se acentuaram ainda mais na sua fase final, na década de 1950, tendo sido o fator decisivo para o fim do grupo.

⁴⁶ COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889: Uma História Mundial**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁴⁷ L’*esprit nouveau* (ou “o espírito novo”) é um conceito muitas vezes associado aos movimentos de renovação estética do começo do século XX, que defendia que cada época havia de ter um estilo próprio que a melhor refletisse e representasse. O termo é creditado a Guillaume Apollinaire, que o utilizou no artigo “o espírito novo e os poetas”, em 1918, porém, é certamente

sociedade industrial, apropriando-se das novas tecnologias construtivas para erguer edifícios e cidades mais racionais e eficientes.

O impulso para o surgimento dos CIAMs foi o sentimento de indignação devido a rejeição dos projetos racionalistas no concurso promovido para a escolha da sede da Liga das Nações, em Genebra. A escolha de um projeto acadêmico fez com que esses arquitetos percebessem que essa linguagem ainda estava longe de ser bem recebida, o que provocou a mobilização dessa vanguarda em torno da criação de uma organização que servisse “como instrumento de propaganda para promover a causa da nova arquitetura que se desenvolvia na Europa nos anos 1920”⁴⁸.

O CIAM I foi organizado por Le Corbusier, Siegfried Giedion e Hélène de Mandrot em 1928, na cidade suíça de La Sarraz, e contou entre os seus 24 arquitetos signatários com representantes da França, Suíça, Alemanha, Holanda, Itália, Espanha, Áustria e da Bélgica. Esse primeiro encontro foi focado na construção, que era considerada a “atividade elementar do homem, intimamente ligada à evolução e ao desenvolvimento da vida humana”⁴⁹ (FRAMPTON, 2003, p. 327), e na tentativa de afirmar o compromisso social da arquitetura, que deveria ser indissociável das novas demandas da sociedade.

As 10 edições dos CIAMs⁵⁰ – que ocorreram em um período de 26 anos – foram responsáveis pela conceituação e divulgação pelo mundo da “nova arquitetura”, que depois seria chamada de *International Style*, assim como pelo

---

Le Corbusier que o difundiu ao fundar, com o pintor Amédée Ozefant e o poeta Paul Dermée, a revista “L’Esprit Nouveau”.

⁴⁸ Livre tradução de: “(...) instrument of propaganda to advance the cause of the new architecture that was developing in Europe in the 1920s” (MUNFORD, 2001, p. 9).

⁴⁹ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁵⁰ Em História Crítica da Arquitetura Moderna, Frampton (2003) divide esses encontros em três fases:

1º fase- A mais doutrinária (1928 a 1933), abrangeu os Congressos de Frankfurt (1929) e Bruxelas (1930) e foi dominada pelos arquitetos de origem germânica do Nova Objetividade, quase todos com tendências socialistas. Volta-se a discussão das questões habitacionais e da racionalização da construção;

2º fase- Essa etapa, que abarca o período entre 1933 e 1947, foi encabeçada por Le Corbusier e focada nos debates acerca do planejamento urbano. É desse período a Carta de Atenas (1933), manifesto que apresentava as diretrizes para um novo urbanismo. Provavelmente, é a fase de maior relevância e repercussão dos CIAMs.

3º fase- No último estágio (1947 a 1959), marcado pela tentativa de superação do modelo da cidade funcional, “o idealismo liberal triunfou completamente sobre o materialismo do período anterior”. O marco final dos CIAMs é um encontro no Museu de Otterlo, em 1959, no qual ele é oficialmente extinto e sucedido pelo grupo do Team X.

desenvolvimento de vários conceitos relacionados a ela, como a “síntese das artes”.

Certamente a edição mais conhecida do evento, o IV CIAM (1933) foi o mais “abrangente do ponto de vista urbanístico, em virtude de sua análise comparativa de trinta e quatro cidades europeias” que permitiram a formulação do documento basal da arquitetura racionalista, a Carta de Atenas⁵¹ (FRAMPTON, 2003, p. 328). Esse encontro também marca um período de forte influência de Le Corbusier, sendo o primeiro CIAM liderado pelo grupo francês, ao invés do alemão.

A ascensão dos franceses explica o fato do IV CIAM ter sido o primeiro a abordar o conceito síntese das artes, que foi assunto da palestra “Discours aux architects”, proferida por Fernand Léger. Tratava-se de uma fala muito parecida com outra que ele havia realizado em Zurique no mesmo ano - em ocasião de uma mostra sobre a sua produção - na qual o pintor explorava a relação entre arte e arquitetura moderna, apresentando o mural como um artifício para facilitar a apreciação da obra construída.

Freitas (2017) em sua tese de doutorado intitulada “ Muralismo em São Paulo: Convergência das artes entre 1950 e 1960”⁵² mostra que as duas palestras realizadas por Léger foram influenciadas pela discussão acerca da retomada do mural que estava acontecendo havia alguns anos na Itália, conflito que ficou conhecido com Norte X Sul. Seria um embate entre os defensores da arte mural como forma de imprimir uma “latinidade” as edificações- e se diferenciar da estética da máquina - e os que se alinhavam a uma arquitetura radicalmente funcionalista, abolindo qualquer tipo de ornamentação.

Embora ambos defendessem o papel social da arte, a razão que levou Léger a defender o mural era completamente diferente da motivação do grupo liderado por Mario Sironi. Enquanto os italianos defendiam uma arte mural

---

⁵¹ A Carta de Atenas foi um documento redigido em ocasião do IV CIAM que propunha as diretrizes da arquitetura funcionalista. O texto foi formulado a partir da análise de 34 cidades europeias, pontuando os problemas encontrados e propondo soluções para esses. Ao final, foram levantados 111 pontos, divididos nas categorias lazer, moradia, transporte, trabalho e edifícios históricos.

⁵² FREITAS, Patrícia. **Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960.** Tese(doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: 2017.

figurativa como forma de afirmar um nacionalismo estético – esses artistas eram, em geral, alinhados ao fascismo – o francês não tinha nenhuma intenção ufanista e, em via de regra, era contra o mural figurativo, que segundo ele não se adaptava a superfície arquitetônica, mas se sobrepunha a ela.

Figura 12: Mural de Fernand Léger na Sede das Nações Unidas (1952)

Fonte: <<<http://observer.com/2014/08/touching-up-the-legers-u-n-to-reopen-with-restored-murals/>>>. Acesso em: jan.2018

Léger defendia a utilização de murais como uma aplicação do conceito “síntese das artes”. Para ele, as obras parietais por estarem localizadas em superfícies construídas são elementos de estruturação arquitetônica por excelência, adquirindo uma grande importância para a assimilação do edifício. Logo, o mural não deveria ter como objetivo apresentar uma história, o que o converteria em uma pintura de cavalete de grandes proporções, mas se integrar por completo a parede, funcionando como um “bloco de cor” que serviria para ressaltá-la ou dissolvê-la.

A cor pode entrar em jogo com uma força surpreendente e ativa, sem que seja preciso acrescentar a ela instrutivos ou sentimentais. Podemos destruir uma parede pela aplicação dos tons puros. Podemos, simplesmente, ilustrá-la. Podemos fazer essa parede avançar, recuar, torná-la visualmente móvel. Tudo

isso com a cor. Podemos, como dizia acima, criar um acompanhamento colorido⁵³.

A visão de que os murais quando fruto do trabalho conjunto entre arquitetos e artistas poderiam adquirir caráter arquitetônico e se “tornar uma das mais importantes manifestações artísticas do seu tempo”, começa a ganhar força dentro do grupo racionalista/cubista francês, passando a ser discutido em vários congressos e publicações, como podemos observar no artigo de Amédée Ozenfant para a revista *Cahiers d'Art*, em 1934:

Mas a arte mural não é, ou quase não é, produzida mais. E as raras paredes que foram pintadas ou estátuas que foram colocados no contexto da arquitetura foram quase todas concebidas, quer no mais antigo espírito acadêmico (uma façanha em vista de nossos tempos revolucionários) ou como meras distrações agradáveis para tempos despreocupados, incapazes de entrar em ressonância com a gravidade dos nossos tempos presentes ... Uma das razões para isso é que os artistas, esperando comissões para os murais, simplesmente pararam de se considerarem como colaboradores dos arquitetos, perderam o sentido de artesanato, ou pediram um tal preço (aqueles pedidos por pinturas de cavalete) que suas reivindicações acabaram por eliminá-los automaticamente da perspectiva de tais projetos .... Queremos reformar a trilogia arquitetura-pintura-escultura. (...) Todos os estilos e todas as técnicas serão aceitas, desde que elas tenham um caráter verdadeiramente arquitetônico ou mural⁵⁴.

Enquanto a justificativa para a retomada dos murais encontra-se nas questões políticas e ideológicas para os italianos, para os franceses ela centra-se apenas em questões plásticas. Essa diferença de “leitura” ocasionou alguns embates entre membros dos dois grupos, sendo que o mais famoso deles aconteceu na 6ª edição do Congresso Alessandro Volta, em 1936, quando Marcello Piacentini e Le Corbusier participaram juntos de uma “mesa” na primeira noite do evento, que recebia o sugestivo título de “Relações entre a arquitetura e a arte figurativa”.

---

⁵³ LÉRGER, Fernand. **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989, p. 98.

⁵⁴ OZENFANT, 1934 apud FREITAS, 2017. In: FREITAS, Patrícia. **Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP:2017.

Curiosamente o convite para que Le Corbusier participasse do evento partiu do próprio Piacentini, que era o organizador do congresso, provavelmente devido à forte influência exercida pelo arquiteto franco-suíço dentro do círculo racionalista italiano. Assim, ao se colocar os dois arquitetos na mesma sessão o que se buscava era suscitar uma acalorada discussão entre representantes de duas vertentes muito diferentes, tanto no espectro plástico, quanto no ideológico. E isso realmente ocorreu.

Na noite da sua conferência, Piacentini afirmou estar adoentado e pediu que Romano Romanelli lesse o texto que havia preparado, no qual defendia o fim da autonomia da arte- que deveria possuir compromisso social e político- e a volta da monumentalidade clássica. A essa fala Le Corbusier retrucou violentamente, primeiramente criticando o mural à serviço do regime fascista, para depois iniciar a defesa de uma “arte do tempo presente”, que deveria evitar qualquer tipo contaminação do passado, como a “nostalgia” de linguagens anteriores.

Ele também ressaltava que o artista que produzia obras parietais nunca deveria perder de vista o “caráter arquitetônico” dessa expressão. Por esse motivo ele tece fortes críticas ao afresco, técnica que vinha sendo recuperada por alguns artistas modernos italianos, que ao possuir uma ambição ilusória, negava a sua relação com a parede. Essa também é a primeira vez que o arquiteto expõe as suas teorias sobre a policromia – conceito que já vinha sendo discutido desde o final dos anos 1920 na França – para a qual o mural deveria estar sempre subordinado a construção, pois seria um elemento de ordenação arquitetônica.

A policromia arquitetônica não mata as paredes, pode deslocá-las em profundidade e classifica-las em importância. Se for hábil, o arquiteto tem diante de si recursos de uma saúde e de uma potência totais. A policromia pertence a grande arquitetura viva de sempre e de amanhã (...) A policromia, recurso arquitetônico tão poderoso quanto o plano e o corte. Mais do que isso: a policromia, elemento mesmo do plano e do corte. (...) eu disse que em certos momentos é preciso recorrer a pintura. Racionalmente, para fazer saltar uma parede, dinamitar uma parede; liricamente para que faça ouvir, em acordes exatos, um discurso dirigido a ela⁵⁵.

---

⁵⁵ CORBUSIER, Le. **A arquitetura e as belas-artes**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 19, p. 55-68, jan. 1984.

As ideias expostas por Le Corbusier no Congresso de Volta são compiladas em “A Arquitetura e as Belas Artes”, que ele escreve a bordo de um zepelim, durante a sua viagem para o Rio de Janeiro em 1936. Provavelmente o mais importante ensaio do arquiteto sobre o assunto, esse escrito é bastante esclarecedor quanto as suas posições em relação a colaboração entre as artes, sendo uma espécie de resposta aos italianos, que defendiam a arte figurativa como uma continuidade à tradição artística do país.

Nele o arquiteto ataca novamente a arte figurativa – afirmando que a arquitetura não necessitava dela – e a evocação dos estilos passados pois, as linguagens praticadas no presente deveriam estar em sintonia com os “novos tempos”. Além disso, ele também reforça a sua visão sobre a dialética entre as artes, afirmando que para ela ser efetiva, deveria envolver profissionais competentes, que soubesse que o objetivo final do seu ofício era sempre a construção. Para Le Corbusier, a escultura e os murais eram elementos que serviam para estruturar o espaço construído, assim como a boa arquitetura servia para organizar a vida das pessoas

A discussão sobre a síntese das artes é retomada no primeiro CIAM após a II Guerra Mundial, o que aconteceu em Bridgwater, Inglaterra, no ano de 1947. Embora o tema tenha sido muito debatido durante o entre guerras, em especial nos anos 1930 e apenas após o fim do conflito ele realmente se torna um predado importante para a arquitetura funcionalista, de modo que as obras de artes começaram a se proliferar não apenas em programas de palácios e órgãos do governo, mas também em prédios de apartamentos, casas, clubes, restaurantes *etc.* (FREITAS, 2017).

Antes de adentrar no VI CIAM é essencial destacar o impacto do manifesto “Nove pontos sobre a monumentalidade” (1943), de Giedion, Sert e Léger, para o aumento das colaborações entre artistas e arquitetos na produção racionalista pós Segunda Guerra. Nesse escrito os autores destacam que as construções não podiam ser concebidas como elementos isolados do tecido urbano, das demandas comunitárias, e que a “nova monumentalidade” passa pela cooperação entre arquitetos, pintores, escultores, paisagistas e urbanistas. Dessa forma, a arquitetura monumental – que deveria retornar à agenda

moderna – precisava ser concebida de forma coletiva, como podemos observar em um trecho do documento:

As pessoas querem os edifícios que representam sua vida social e comunitária para dar mais do que a realização funcional. Eles querem sua aspiração de monumentalidade, alegria, orgulho e entusiasmo para serem satisfeitos. O cumprimento desta demanda pode ser realizado, com os novos meios de expressão em mãos, embora não seja uma tarefa fácil. As seguintes condições são essenciais para isso: um monumento que é a integração do trabalho do planejador, arquiteto, pintor, escultor e paisagista exige uma estreita colaboração entre todos. Esta colaboração falhou nos últimos cem anos. A maioria dos arquitetos modernos não foram treinados para esse tipo de trabalho integrado. As tarefas monumentais não lhes foram confiadas⁵⁶.

Essa questão é levada ao VI CIAM por Sigfried Giedion, que propõe a discussão da “relação entre arquitetura, pintura e escultura” a partir da síntese das artes e da nova monumentalidade. Na verdade, tratava-se de uma tentativa do crítico de divulgar a sua “leitura” sobre o assunto, objetivo que foi bem-sucedido, visto que esta converte-se uma das questões centrais do encontro “Reafirmação dos objetivos do CIAM”, no qual grupo buscava se realinhar os seus objetivos as necessidades da sociedade.

A arquitetura funcionalista surgiu como uma resposta ao crescimento descomunal das cidades no começo do século XX, visando melhorar a qualidade de vida da população, em especial do proletariado, a partir da utilização das novas tecnologias construtivas. Após a Primeira Guerra, ela se foca na questão da reconstrução das cidades e na normatização do cotidiano, adquirindo uma postura muito pragmática em relação as questões formais. Entretanto, depois da Segunda Guerra, ela se encontra em frente ao dilema de como se manter relevante, questão que é levada para dentro dos CIAMs.

---

⁵⁶ SERT, J. L.; LÉGER, F.; GIEDION, S. Nine points on monumentality, 1943. Tradução livre de: The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride and excitement to be satisfied. The fulfillment of this demand can be accomplished, with the new means of expression at hand, though it is no easy task. The following conditions are essential for it: A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them.

Os congressos que sucedem a guerra reavaliam “a predominância funcionalista e racionalista da arquitetura moderna do entre-guerras, buscando dimensões humanistas e comunitárias para a atividade artística”⁵⁷. Dessa maneira, se repensa a relações entre o arquiteto e os demais envolvidos na construção, propondo o trabalho coletivo como forma de humanizar a arquitetura, ao produzir edifícios e espaços mais esteticamente acessíveis ao “homem comum”.

É importante não perder de vista que a arte que se começa a defender em associação as edificações modernas é a abstrata. Os arquitetos e artistas ligados ao grupo do CIAM buscavam se afastar do discurso político que, muitas vezes, se inseria na arte figurativa, que foi utilizada como propaganda ideológica pelos governos totalitários. Além disso, como já abordado, creia-se que o mural para se adequar perfeitamente a construção, não poderia possuir objetivos miméticos ou alegóricos.

O VII CIAM, em Bergamo (1949), era para ter tido dois temas principais: “A carta de Atenas na prática” e a “Síntese das Artes Maiores”. Contudo, ele tratou principalmente do primeiro, que se desdobrou em um modelo metodológico chamado “grelha CIAM”⁵⁸. Mesmo não sendo o principal assunto do congresso, alguns plenários trataram da questão do relacionamento entre as artes maiores, dos quais se destaca “Relatório sobre as artes plásticas”, no qual Giedion e Rogers tentaram esclarecer como uma “síntese das artes” derivada da colaboração entre artistas e arquitetos poderia acontecer (MUMFORD, 2001).

Sob o título “O coração da cidade”, o VIII CIAM ocorreu em 1951, na cidade de Hoddesdon, na Inglaterra. Nele se oficializa a incapacidade da Carta de Atenas de responder as necessidades da sociedade pós-guerra, de modo que “seus membros tentam transcender a esterilidade abstrata da cidade funcional, afirmando que 'o objetivo dos CIAM consiste em trabalhar para a

---

⁵⁷ FERNANDES, Fernanda. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra - a síntese das artes**. Rio de Janeiro: DOCOMOMO, 2005.

⁵⁸ O VII CIAM foi “dedicado principalmente a uma discussão da ‘grelha CIAM’, sistema gráfico concebido em Bridgwater para ‘incentivar os grupos da entidade a manter contato com as necessidades públicas e observar o progresso do entendimento público de seus princípios, a fim de ajudar a arquitetura moderna a se desenvolver em simpatia com as aspirações das pessoas a que serve’. As grelhas se tornariam um instrumento essencialmente de uso interno nos CIAM - e um pomo de discórdia para a geração mais jovem” (COHEN, 2013, p. 319-320).

criação de um ambiente físico capaz de satisfazer as necessidades emocionais e materiais do homem” (FRAMPTON, 2013, p. 329). Também se constata que a ortodoxia da arquitetura moderna a apartou das demais artes, e que restabelecer este relacionamento era essencial para que ela participasse ativamente da vida das pessoas, dando-lhe uma “satisfação funcional maior”⁵⁹. Assim, retorna-se nesse encontro as questões apontadas no manifesto “Nove pontos sobre a monumentalidade”.

Esses três CIAMs – ocorridos em 1947, 1949 e 1951 – foram fundamentais para a delimitação de uma nova leitura do tema “síntese das artes”, na qual arquitetos e artistas deveriam trabalhar juntos para a produção de uma obra coesa, na qual pinturas e esculturas exercessem uma função compositiva. Não se buscava mais produzir um “objeto” único – como ocorria no Neoplasticismo – mas uma edificação no qual as expressões artísticas ao invés de se misturarem, trabalhassem atreladas.

Outro evento crucial na cronologia sobre o tema é o Congresso Internacional de Artistas que ocorreu no ano de 1952, em Veneza. A síntese das artes foi um dos assuntos principais deste congresso, que o lia como a produção conjunta, e não hierarquizada, de uma obra por arquitetos e artistas. Nessa ocasião, Lucio Costa apresenta o texto “A Crise da Arte Contemporânea”, no qual defende a inter-relação entre as esferas artísticas que, embora se complementassem, não deveriam se fundir, como preconizava uma leitura mais antiga do tema, conservando caráter próprio.

Na verdade, porém, o importante para que se estabeleça a comunhão é que a própria arquitetura seja concebida com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto deve ser artista. Porque só então a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, embora dotado de valor plástico intrínseco e autônomo⁶⁰.

Na ocasião, Costa também ataca os pintores que utilizavam a arquitetura como “cenário” para as suas obras, sem se preocupar com a relação entre as

⁵⁹ FERNANDES, Fernanda. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra - a síntese das artes**. Rio de Janeiro: DCOMOMO, 2005.

⁶⁰ COSTA, Lúcio. **A Crise da Arte Contemporânea**. Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Artistas em 1952. Disponível em: <<<http://icaadocs.mfah.org>>>. Acesso em: set.2017

expressões, e também os que buscavam uma fusão “cenográfica” entre elas que, segundo ele, seria próprio da arte barroca. Também nessa fala o arquiteto apresenta argumentos em defesa da “integração das artes”, ao invés da síntese, como pode-se observar no trecho abaixo:

Trata-se-ia, pois, de integração antes que de síntese. A síntese subentende a ideia de fusão: ora uma tal fusão, embora possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea. Pelo menos nas primeiras etapas, pois tal propósito por prematuro poderá conduzir à decadência precoce⁶¹.

Embora os seus ecos tenham se propagado por mais um bom tempo, o tema sai de cena na década de 60, sendo o Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), em 1959, o último grande evento que se debruça sobre o assunto. Com o tema “A cidade nova – síntese das artes”, este congresso aconteceu em Brasília, as vésperas da sua inauguração, reunindo vários importantes críticos de arte como Bruno Zevi, Françoise Choay, Mário Barata, Giulio Carlo Argan e Mario Pedrosa.

Para Pedrosa (1981), o organizador do evento, o Congresso foi extremamente bem-sucedido no que se propunha: discutir a colaboração entre as artes e, principalmente, apresentar a cidade à crítica estrangeira. Para ele, Brasília era uma obra de arte coletiva, como ele expõe no artigo “Brasília, a cidade nova” publicado no Jornal do Brasil do dia 19 de setembro de 1959:

(...) A Cidade Nova é um todo que se constrói, de alto a baixo, produto acabado da vontade consciente do homem. É pois, uma obra de arte tanto quanto os grandes projetos industriais da engenharia civil da nossa civilização. Eis aí o grande problema apresentado ao nosso Congresso. É a primeira vez que o problema se apresenta em tão vasta escala. Em si mesmo o empreendimento abrange uma totalidade social, cultural e artística. Pela sua própria natureza, ela convoca a participação de todos os elementos que 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

---

⁶¹COSTA, Lúcio. **A Crise da Arte Contemporânea**. Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Artistas em 1952. Disponível em: <<<http://icaadocs.mfah.org>>>. Acesso em: set.2017

utilitárias. A hipótese de Brasília os abarca num só complexo, numa só comunidade⁶².

Assim, depois de uma empreitada hercúlea que reuniu profissionais das mais diversas áreas para projetar uma cidade sob os cânones modernos, nada mais poderia ser produzido a respeito do assunto. Independentemente das opiniões sobre o desenho da cidade e dos seus edifícios, tratou-se de uma realização que aliava preocupações funcionais, as sociais e plásticas. Assim, na sua concepção, a cidade materializava-se como o “grande exemplo” do pensamento estético moderno de meados do século XX.

Ao final, concluímos que a versão da síntese das artes que será disseminada no Brasil nasceu no âmbito dos CIAMs e dos Congressos de Artistas, e era bem menos radical do que o conceito original. Diferentemente do tema gestado pelas vanguardas do início do século, que defendia a equidade entre os profissionais, nessa nova leitura a pintura e escultura estavam sempre subordinadas a arquitetura, existindo uma hierarquia entre os ofícios, embora se afirmasse o contrário. Além do mais, podemos afirmar que a “fusão” das artes não foi alcançada no país por nunca ter sido almejada pois, na verdade, o que se buscava era a “coesão” da obra final construída.

É importante ressaltar que esse conceito foi o responsável pelo “impulso” que motivou os arquitetos brasileiros a retomarem o uso de obras de arte nas edificações modernas, entretanto, após o êxito dos primeiros projetos que se valiam dessa relação, os murais convertem-se em uma moda no Brasil. A seguir, nos debruçaremos sobre o retorno da arte parietal, os novos materiais, as novas técnicas, as questões plásticas, enfim, sobre o desenvolvimento e consolidação do mural moderno brasileiro

1.3 O MURAL NO BRASIL

Estão já delineadas todas as condições para se chegar ao transeunte, a cena final perseguida, para nós magna. Culminam esforços isolados em que os produtores de diversas modalidades agregam-se, em uma experiência integradora a

---

⁶² PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 352.

denotar as múltiplas possibilidades da arte moderna. Existem inúmeras tentativas, mas sem dúvida, em escala, nada se compara a implantação de painéis e murais, que, como as demais manifestações aqui apresentadas, reúne os modernistas históricos ao segmento emergente, pós-Salão Paulista⁶³.

Após ser utilizada como ornamentação parietal desde a Antiguidade, a pintura mural cai em desuso no primeiro ato da arquitetura moderna. Era a vez de um racionalismo linha dura, no qual a pintura decorativa era considerada desnecessária, uma futilidade burguesa, pois agora a qualidade da obra não deveria se encontrar mais na sua riqueza decorativa, mas na sua capacidade de cumprir uma função. Não existia tempo para frivolidades pois havia uma sociedade a ser construída, esse era o raciocínio vigente.

Logo, a problemática urbana passa a ser o centro de todas as discussões e, o arquiteto, o encarregado por criar espaços salubres e residências eficazes, reforçando o papel social da profissão. Além disso, após a Primeira Guerra Mundial a arquitetura assume um papel fundamental na reconstrução das cidades e, conseqüentemente, na normalização da vida das pessoas, o que ajuda a popularizar a crença de que ela seria capaz de modificar a sociedade por inteiro.

A funcionalidade era o lema da arquitetura moderna, que preconizava que a estrutura e as novas formas- possibilitadas pela indústria- deveriam ser destacadas, e não mais escondidas por ornamentos, que durante séculos foram utilizados para ocultar os defeitos de execução das edificações. Assim se exaltava os avanços tecnológicos que permitiam construções e espaços mais eficientes pois, nesse momento, uma vida civilizada significava viver de forma racional, em uma cidade racional e em uma casa racional (ARGAN, 1992).

É importante ressaltar que desde o seu nascimento a arquitetura racionalista dedicou-se a busca por uma expressão que melhor se adequasse ao “tempo presente” e, a ornamentação, se associava a uma herança historicista que deveria ser superado por essa nova linguagem. Nesse momento, os adornos

---

⁶³ LOURENÇO, Maria Cecília. **Operários da Modernidade**. São Paulo, EDUSP/HUCITEC, 1995, p.163.

passam a ser evitados a qualquer custo, convertendo-se em um “crime” – usando as palavras de Adolf Loos⁶⁴ – a veracidade da arquitetura.

Pelos motivos acima citado – o compromisso social, a procura por uma poética do seu próprio tempo e a verdade estrutural – a arquitetura moderna, em um primeiro momento, é deliberadamente “antiornamental, voltando-se ao purismo geométrico sob bases radicais” (SÁ, 2005, p. 78). Esse rechaço total da ornamentação era defendido por uma corrente mais radical do modernismo europeu, que refutava a historicidade da tradição Beaux-Arts, privilegiando uma arquitetura mais engajada e alinhada as demandas da sociedade.

Os integrantes desse grupo eram críticos ferozes do léxico formal de arquitetos como Le Corbusier, cuja estetização eles consideravam elitista e não sintonizada com o momento histórico (SEGRE, 2013). Para eles, a integração entre a arquitetura, a pintura e a escultura - a tríade das Artes Maiores clássicas- deveria ser deixada de lado para o advento de uma arquitetura formalmente nova, que se despia de qualquer elemento que não fosse estritamente necessário.

Para Sá (2005), o ornamento nunca foi eliminado por completo pela arquitetura moderna, apenas foi “reformulado”. Visto que a função dos adornos era embelezar os edifícios, essa responsabilidade foi transferida para o revestimento- que não deixava de possuir um “caráter ornamental”, e para a forma da edificação pois, “ao se resolver abolir o ornamento, ele teria deixado de ser parte da composição para passar a ser o todo”⁶⁵, ou seja, a obra arquitetônica se converteu em um “grande ornamento”.

---

⁶⁴ O arquiteto austríaco Adolf Loos foi o principal arauto da luta contra a ornamentação no começo do século XX, tendo as suas ideias contribuído para “a desvalorização moderna do ornamento” (PAIM, 2000, p. 62). Nos seus artigos condenava veemente o ornamento “supérfluo” - que atrapalhava a correta fruição de uma obra, além de configurar um grande desperdício de tempo e dinheiro- e defendia que a edificação devia ser concebida como um objeto utilitário, e não como uma obra de arte. Logo era completamente contrário a “união entre as artes” e a aproximação entre arte e artesanato. No seu principal escrito, o manifesto “Ornamento e Crime” (1908), empreende um impetuoso ataque aos adornos, que considera ultrapassados e não alinhado as demandas da sociedade industrial, cujo desenvolvimento exigia desprender-se de todos e qualquer excesso em nome da eficiência.

⁶⁵ Ibid. p.100.

A ideia que a arquitetura moderna transforma a edificação em um “grande ornamento” é apresentada por Venturi no livro “Aprendendo com Las Vegas”⁶⁶, no qual ele defende que “quando os modernos abandonaram, de modo justificado, o ornamento nos edifícios, eles projetaram inconscientemente prédios que eram ornamentos” (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p. 132). Portanto ele levanta a hipótese que do abandono dos adornos nasce uma tendência de projetar edificações como “objetos escultóricos”, que dispensavam qualquer ornamentação pois, a beleza se encontraria na sua forma/estrutura, que por si só deveria se destacar da paisagem e conseguir passar uma mensagem clara as pessoas.

É importante ressaltar que parte da aversão “moderna” ao ornamento parte do rechaço a utilização das superfícies arquitetônicas como suporte para histórias ou alegorias. Por séculos as construções – em especial de templos religiosos – recebiam “imagens” que deveriam transmitir informações e apresentar narrativas, legando a construção a um segundo plano. Contudo, a linguagem racionalista defendia que as edificações deveriam comunicar por si só, resguardando para si própria o aspecto simbólico, que não deveria ser delegado as outras artes pois, a boa arquitetura não precisaria do auxílio da pintura e da escultura.

Por esse motivo no Brasil, assim como em grande parte do mundo, as pinturas murais entram em declínio na fase da implementação da arquitetura moderna, quando passam a ser consideradas supérfluas, associando-se automaticamente aos excessos decorativos burgueses e a baixa qualidade arquitetônica. Além disso, de acordo com Tirello (2001, p. 64), “nas paredes monocromáticas, valorizam-se as formas e as potencialidades expressivas dos materiais construtivos”, que podem ser lidos como um novo “ornamento”.

Todavia, após a II Guerra Mundial volta-se ao tema síntese das artes, que já era defendido há mais de uma década pela corrente racionalista/cubista francesa, que acreditava que obras de arte quando inseridas em um edifício tornavam-se elementos de estruturação arquitetônica do mesmo. O retorno

---

⁶⁶ VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

desse conceito ocorre devido a busca por uma arquitetura mais sensível, na qual a pintura e a escultura teriam como função tornar as novas formas mais palatáveis ao homem “comum”.

Como já discorrido anteriormente, o retorno da cooperação entre artistas e arquitetos no Brasil deve em grande parte a visita de Le Corbusier para prestar consultoria ao MES. Segundo Bruand (2014), os primeiros discípulos brasileiros do arquiteto franco-suíço tinham focado todos os seus esforços na funcionalidade, em detrimento das preocupações plásticas. No entanto, a sua visita em 1936 resgatou a preocupações formais e estéticas no país, incluindo a questão da síntese das artes, que depois foi utilizada para o estabelecimento de uma arquitetura moderna brasileira.

De todas as expressões artísticas, a arte mural foi a mais empregada nas novas edificações pois, quando localizada no exterior dos prédios, ela promove o diálogo entre o transeunte e a construção, e entre a construção e a cidade. Além disso, trata-se de uma arte com caráter arquitetônico intrínseco, fato que não pode ser ignorado por arquitetos e artistas. Para Tirello (2001, p. 67):

Pensar murais como se pensa pinturas de cavalete ou considera-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.

Claro que é impossível pensar em pintura mural sem fazer uma associação direta com o movimento que se instaurou no México na primeira metade do século XX, do qual os principais expoentes foram Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Em primeiro lugar, diferentemente da “tendência generalizada”⁶⁷ que ocorreu no México, no Brasil não podemos afirmar que existiu um movimento muralista, mas sim, artistas que realizaram pinturas murais. Apesar de algumas similaridades, e dos mexicanos terem influenciado o trabalho de alguns pintores brasileiros-como Portinari-, os artistas dos dois países possuíam ambições estéticas e ideológicas completamente diferentes.

---

⁶⁷PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 256.

Enquanto no México o mural nasce como uma forma de apresentar os ideais da Revolução Mexicana e os feitos heroicos do país, no Brasil, ele surge com o objetivo de complementar e humanizar uma arquitetura demasiadamente abstrata, sem objetivos revolucionários. De acordo Pedrosa (1981, p.258), no México:

O muro foi conquistado pela pintura, não a pintura para o muro, isto é, para a arquitetura. Esta não conheceu, como no Brasil, uma renovação total, permaneceu o que era antes da revolução. Entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural. Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil a primazia no plano artístico coube a arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem⁶⁸.

Desse modo, o relacionamento entre o mural e a arquitetura nos dois países foi completamente diferente. Enquanto no Brasil o mural surgiu em um contexto de integração das artes, no qual ocorria um diálogo efetivo entre as duas expressões, no México isso não ocorria, pois, salvo em alguns casos, as pinturas eram realizadas em obras já prontas, não possuindo uma relação simbiótica com o restante da edificação. Isto porque no Brasil a renovação estética ocorreu antes no campo arquitetônico, ao passo que no México foi na pintura mural que ela aconteceu primeiro.

Deve-se acrescentar que por se tratar de uma arte cujo principal intuito era informar a população sobre as conquistas do seu povo, o mural realizado no México era sempre figurativo, trazendo consigo uma estética que, por muitas vezes, lembrava o realismo socialista soviético. No caso brasileiro, os murais também foram inicialmente figurativos, contudo, isso se deve mais a tentativa de humanizar uma arquitetura monumental do que de apresentar uma história.

Quando se discorre sobre o mural moderno geralmente aceita-se os painéis azulejados do Ministério da Educação e Saúde Pública como o seu marco fundador no Brasil. A obra seminal da arquitetura racionalista brasileira foi

---

⁶⁸PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 258.

a primeira a colocar em prática o conceito síntese das artes, tendo os seus murais – além das demais obras de arte e os jardins – uma função compositiva, não se configurando apenas como decorações. Assim, para além de uma “visualidade” nova”, esses murais enquadram-se em uma nova forma de utilizar pinturas e esculturas, na forma “moderna”, na qual elas tornam-se elementos de estruturação arquitetônica.

Os azulejos do embasamento do MES foram sugeridos pelo próprio Le Corbusier, que entrou em contato com o revestimento durante uma visita ao Outeiro da Gloria, certamente por ele perceber que as superfícies de azulejos poderiam tirar “o peso do muro branco em relação a linearidade da estrutura em pedra” (SEGRE, 2013, p. 414). Esse conselho foi muito bem recebido pela equipe de arquitetos locais, que gostou da possibilidade de utilizar um elemento próprio da tradição construtiva brasileira em uma edificação moderna. Para Lúcio Costa (apud RUAS, 2015), a retomada do azulejo insere-se em uma tendência que já havia sido iniciada pelo movimento neocolonial, que buscava o retorno aos valores genuinamente brasileiros.

Segundo Segre (2013), a utilização da azulejaria “azul e branca” nesse edifício, além realizar uma ponte entre a herança construtiva brasileira e a arquitetura moderna, se justifica por criar uma imagem complexa da obra, proteger as superfícies das intempéries e promover um sistema cromático que confere leveza as paredes secas e maciças. Este último ponto- que se associa a teoria sobre a policromia arquitetônica -é a “forma moderna” por excelência de utilização do mural, no qual ele tem como principal função “dissolver” ou “ressaltar” superfícies, como no caso do MES, nos quais os painéis são utilizados para esvanecer o único volume apoiado diretamente no solo.

Para Ruas (2014, p.48):

O conjunto de painéis em azulejo do MES, antes de ser uma obra de arte, é um revestimento de superfície. Enquanto tal, afirma a arquitetura e se deixa afirmar por meio dela (devido a sua forma, escala e localização espacial). Assim, olhando para eles, não nos damos conta de quais das suas características provem da arquitetura e quais provem da própria criação

artística(...). Tal simbiose é talvez a própria definição da integração das artes na arquitetura⁶⁹.

O escolhido para desenhar esses azulejos foi Candido Portinari, que decidiu trabalhar com temas marinhos, que remetiam a paisagem do Rio de Janeiro, e com formas sinuosas, que dialogavam com os jardins de Burle Marx, o que reforça a intenção de que os painéis não sejam lidos como obras completamente autônomas, mas como elementos pertencentes a uma arquitetura específica, que por sua vez está inserida em uma malha urbana específica.

Figura 13: Azulejos do MES (Autor: Candido Portinari)

Fonte: Arquivo Pessoal

Para executar os painéis do MES é criada a Osirarte, empresa especializada na fabricação de azulejos pintados cujo surgimento “está intimamente ligado à amizade entre Portinari e Paulo Rossi Osir”⁷⁰, o seu fundador (LOURENÇO, 1995, p. 172). O sucesso dos azulejos do MES concede sobrevida a firma, que produziu vários painéis “exclusivos” para edificações

⁶⁹ RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014.

⁷⁰ LOURENÇO, Maria Cecília F. **Operários da Modernidade**. São Paulo, EDUSP/HUCITEC, 1995.

modernas entre as décadas de 1940 e 1950, quando contava com colaboradores do quilate de Mário Zanini e Alfredo Volpi. Entre os azulejos que foram produzidos por ela destacam-se os que compõem o mural da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (1943) e os que revestem a fachada do ginásio localizado dentro do Pedregulho (1947), ambos com autoria de Portinari.

Segundo Lourenço (1995), correspondências trocadas entre os dois artistas em 1939 mostram que a intenção inicial de Portinari era realizar uma composição abstrata, que futuramente foi substituída pelos temas marinhos, modificação que não se sabe se partiu do próprio artista ou de uma interferência direta da equipe de arquitetos. É possível que ele tenha percebido que o painel serviria para mediar a relação entre uma edificação “pouco usual” e os transeuntes, objetivo mais facilmente alcançado pela figuração, mas como não existem documentos que comprovem, isso não passa de uma especulação.

Ainda que usualmente se atribua a Portinari a autoria dos cinco painéis azulejados do MES, de acordo com Moraes (1988. p. 31), os últimos três foram criados por Paulo Rossi Osir, o que “confirma-se na inscrição no canto esquerdo inferior do painel que dá para a Rua da Imprensa, onde se lê: Composição de Paulo C. Rossi Osir, Osirarte, São Paulo, 1946”⁷¹. Essas obras seguem a mesma linguagem das duas primeiras, possuindo igualmente o fundo do mar como “partido temático”⁷².

É essencial lembrar que o trabalho de Portinari no MES não se restringiu ao desenho de dois painéis azulejados. Ele também foi o responsável pelos famosos murais que representavam os ciclos econômicos do país, um mural sobre a infância e as composições abstratas que enfeitavam o gabinete do ministro Gustavo Capanema. Assim:

É surpreendente verificar a pouca importância dada até hoje a unidade existente nas obras realizadas por Portinari no ministério. Os críticos valorizam independentemente os painéis do Ciclo Econômico, o mural sobre as cenas da infância; mas marginalizam tanto os painéis abstratos do escritório do ministro quanto os murais em azulejos no embasamento, referindo-se tangencialmente ao vínculo do artista com a obra arquitetônica. Uma visão restrita, já que Portinari ao colaborar com Lúcio

⁷¹ MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil – Volume II**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990.

⁷² Ibid.p.56

Costa, Oscar Niemeyer e Burle Marx no MES, no Pavilhão do Brasil na feira de Nova York (1939), na capela de São Francisco de Assis em Pampulha (1943) e no banco Boa Vista no Rio de Janeiro (1948) desenvolveu uma sensibilidade especial pela linguagem abstrata da arquitetura e pela busca da integração com sua obra pictórica⁷³.

Falar sobre a importância de Portinari para a arte moderna brasileira pode até soar redundante. De qualquer maneira, é preciso ter em mente que além da sua incalculável contribuição a pintura de cavalete e mural, ele é um artista fundamental para compreender a dialética entre arte e arquitetura moderna, tendo sido o primeiro a criar obras especificamente para as novas edificações⁷⁴. Suas obras parietais, em geral figurativas, respeitavam e se adaptavam perfeitamente as novas formas, sendo a sua fruição inseparável delas.

Voltando ao projeto do MES, este assinala o início de um “novo modo de se relacionar” entre os artistas e arquitetos brasileiros, parceria cujo propósito era sempre a criação de edificações que possuísem unidade formal e uma clara assinatura. Para Segre (2013), Ruas (2014) e Cavalcanti (2006), esses murais ajudavam a “regionalizar” a arquitetura moderna produzida no Brasil, afastando-a da produção europeia. Tratava-se da construção de uma nova “imagem” da arquitetura brasileira, e do próprio Brasil, que ao mesmo tempo que vislumbrava um futuro promissor não esquecia as suas raízes.

A onda de ascetismo funcionalista, tinha por razões doutrinárias tentado provisoriamente abafar esses aspectos (os elementos locais), em vez de considera-los, na elaboração de uma arquitetura realmente racional; no entanto, não se havia perdido por completo a consciência de seu significado. As propostas de Le Corbusier abriram novos horizontes e possibilitavam aos arquitetos brasileiros sair do impasse em que encontravam: conciliando posições arbitrariamente consideradas como antagônicas, o mestre franco-suíço demonstrava que o estilo do século XX era internacional, mas que isso não impunha, muito

⁷³ SEGRE, Roberto; BARKI, José; KÓS, José; VILAS BOAS, Naylor. **O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira**. Arqtextos ano 6, fev.2006. Disponível em: <<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.069/376A>>>. Acesso em: jun.2017

⁷⁴ A primeira obra muralista de Portinari foi um painel para o Monumento Rodoviário, em 1936. De acordo com Lourenço (1995, p. 256), o prêmio que o artista recebeu pelo óleo “Café” em Carnegie, que o transformou no primeiro artista moderno brasileiro premiado internacionalmente, foi crucial para as encomendas que ele passou a receber; como as da Rádio Tupi e os murais para a Biblioteca do Congresso, em Washington, que assinalam o seu êxito internacional.

pelo contrário, o abandono das variáveis regionais que assegurassem uma expressão nacional⁷⁵.

Entre os elementos “regionais” adotados pela arquitetura moderna brasileira encontra-se o azulejo “azul e branco”⁷⁶. Como mencionado, esse elemento deveria facilitar a apreensão das novas formas, deixar a passagem da arquitetura neocolonial para a moderna menos “abrupta” e auxiliar na criação de uma “expressão nacional” que se distanciasse do *International Style*. Contudo, aos poucos, a linguagem da azulejaria foi sendo renovada, expandindo a sua paleta cromática e visualidade, libertando-se por completo dos padrões luso-brasileiros. Nesse momento, começa-se a alinhar a poética do azulejo as tendências das artes plásticas brasileiras, passando a ser o material também uma opção de suporte para experimentações plásticas.

Um dos principais responsáveis pela renovação da linguagem da azulejaria, Athos Bulcão é dono de uma obra plural, na qual prevaleceu o viés construtivo e geométrico. Colaborador de Niemeyer, com que iniciou uma prolífica parceria no projeto do Hospital Sul América, transfere-se para Brasília em 1957, criando obras para as principais edificações da cidade. Na capital federal, ele cria azulejos - e murais, relevos, divisórias, etc. – para edifícios como a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1958), a sua única azulejaria figurativa, e o Hotel Brasília Palace (1958), que se converteram em verdadeiros símbolos da cidade.

Figura 14: Azulejos Brasília Palace

Fonte: <<<http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>>>. Acesso em: jan. 2018

⁷⁵ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008, p.91.

⁷⁶ De acordo com Ruas (2014, p. 49), no ano de 1953 já existiam pelo menos nove edifícios importantes que utilizavam os azulejos azul e branco.

Figura 15: Azulejaria Igreja Nossa Senhora de Fátima

Fonte: <<<http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>>>. Acesso em: jan. 2018

Quase que simultaneamente ao início da utilização do azulejo, retoma-se também o uso do mosaico que, no auge da nova arquitetura brasileira, tornou-se até mais popular que o revestimento recomendado por Le Corbusier. A primeira obra musiva em uma edificação racionalista no país é o conjunto de murais projetados por Paulo Werneck para o Instituto de Resseguro do Brasil (1942), que foram planejados concomitantemente a execução dos azulejos do MES pela Osirarte. Diferentemente do azulejo, que assinala um retorno a tradição, a introdução do mosaico no Brasil é fruto direto da industrialização e, consequentemente, da modernização do país.

Embora o mosaico fosse uma técnica com milênios de utilização, não se referia ao vocabulário vernáculo nacional, estando relacionado a uma tradição europeia, oriental ou até mesmo mesoamericana. O seu retorno é empreendido pela vanguarda italiana e francesa nos anos 30, tendo chegado no Brasil graças a influência dessa produção e, principalmente, devido ao surgimento das primeiras indústrias de pastilha cerâmica. Assim, a arte musiva moderna brasileira é tributária do desenvolvimento industrial, não tendo como objetivo “reafirmar um legado artístico”, como era o caso do azulejo.

Figura 16: Propaganda da Vidrotil na revista Módulo

Fonte: Revista Módulo n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

No livro “Mosaicos na arquitetura dos anos 50”⁷⁷, Ruas defende que embora o azulejo e o mosaico tragam consigo “cargas culturais” diferentes – um representando a tradição e outro a modernidade- eles possuem muitas similaridades técnicas, como o seu “caráter decorativo”, a resistência a intempéries e o seu “caráter de arte aplicada” (RUAS, 2014, p. 45). Nessa publicação a autora ainda nos lembra que os dois materiais foram utilizados ao mesmo tempo em várias edificações da Escola Carioca, como por exemplo:

(...) Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (Belo Horizonte, 1943), projeto de Oscar Niemeyer, com painel de azulejo de Cândido Portinari, de quem Athos Bulcão foi assistente, e mosaico de Paulo Werneck; a Unidade de Habitação do Pedregulho(Rio de Janeiro, 1950-51) projeto de Affonso Eduardo Reidy, com painel de mosaicos assinado por Roberto Burle Marx na Escola Municipal e painel de azulejos na parede do Ginásio , por Cândido Portinari; o Edifício Clube Juiz de Fora, de 1954, com painéis de azulejo e mosaico desenhados por Candido Portinari, sendo os azulejos executados pela Osirarte e o mosaico por José Moraes e Paulo Fonseca; entre outros⁷⁸.

⁷⁷ RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014.

⁷⁸ Ibid, p. 50.

Um projeto no qual se utilizou os dois tipos de murais combinados – três, se contarmos o afresco – é o complexo da Pampulha, conjunto arquitetônico fundamental para o estabelecimento de uma linguagem moderna brasileira e que chancela a colaboração entre as artes nas edificações funcionalistas do país. Nele, Oscar Niemeyer recorre novamente a Portinari para criar os murais com temática sacra da igreja de São Francisco de Assis e, pela primeira vez, a Paulo Werneck, para projetar o mosaico que recobre a igreja e executar os azulejos de repetição que conferem unidade ao conjunto. Além destas, também estão presentes no conjunto outras obras de arte como:

O monumental nu feminino em pedra de August Zamoisky que cria uma silhueta impressionante e sólida em contraste com as aberturas luminosas do exterior. A pintura aparece em cuidada harmonia com a especialidade arquitetônica em composições murais de Roberto Burle Marx, Tomás Santa Rosa e Percy Deane. A escultura retorna às mãos de Alfredo Ceschiatti. E no Baile Público, em que a arquitetura é envolta pelos contornos caprichosos da represa, a escultura grave de José Pedrosa, rítmica e graciosa a um tempo, delineando reflexos no espelho d'água⁷⁹.

O êxito nacional e internacional alcançando pelos projetos do Ministério da Educação e Saúde e do conjunto da Pampulha- além de outras obras racionalistas que também utilizavam a arte como elemento estruturador- fez com que após décadas no ostracismo, os murais voltassem a se espalhar no Brasil a partir da segunda metade dos anos 40. E, em pouquíssimo tempo, eles saem dos programas ditos “nobres”, como sedes de órgãos públicos, para estarem presentes em grande parte das novas construções modernas.

Também é importante destacar que, concomitantemente a discussão sobre a união entre a artes, iniciou-se um movimento da arte moderna brasileira em direção ao espaço público. Esse deslocamento da arte dos lugares historicamente destinados a ela – como museus e galeria – para os palcos da cotidianidade, tinha como objetivo principal acabar com o que Walter Benjamin

---

⁷⁹CAMPOFIORITO, 1977 apud XAVIER, 2003. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2003, p. 323.

chamava de “aura” da obra de arte⁸⁰, promovendo a sua “dessacralização” ao aproxima-la das massas que nunca haviam tido acesso a ela.

Em outras palavras, esses artistas modernos começaram a se preocupar com a popularização da arte, deixando de lado a posição elitista adotada pela linguagem no seu início, quando era um privilégio da fatia mais intelectualizada e rica da população. A conquista do espaço público pelos artistas é um “marco significativo da transformação do moderno em cultura” (LOURENÇO, 1995, p. 249), e é reflexo da busca por uma estetização da vida. E, quando a estetização do cotidiano entra na agenda modernista brasileira, as superfícies arquitetônicas convertem-se em um precioso aliado para se alcançar esse objetivo.

O anseio dos artistas modernos de expandir o seu público e democratizar a sua arte fez com que alguns dos principais pintores modernos brasileiros experimentassem esse suporte. Assim, os murais passaram a dominar a nova paisagem construída brasileira, em cidades como o Rio de Janeiro e, principalmente, São Paulo, cujas paredes Mário Pedrosa⁸¹ (1981) afirmou estarem tomadas por obras de Portinari, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano, no começo da década de 50.

Os primeiros exemplares modernos e em edificações modernas surgiram em palácios do governo, porém, após a década de 40, eles se alastraram por todos os tipos de programa arquitetônico, em especial nos prédios de apartamento. Entretanto, a proliferação dos murais em edifícios residenciais deve-se mais ao seu caráter decorativo – que coloriam e enfeitavam halls de entrada – do que por uma ambição de síntese entre artes. Existem vários bons exemplos da integração entre o mural e construção em programas residenciais, porém, tratam-se de exceções.

Isso porque o auge da utilização de obras parietais coincide com um forte processo de verticalização de várias cidades brasileiras, o que provocou o surgimento de novos bairros residenciais. Obviamente grande parte das novas edificações foram erguidas em linguagem moderna ou, possuíam influência dela,

---

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: Editora ZOUK, 2012.

⁸¹ “Está em moda a pintura mural. Portinari, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano entre outros monopolizam as paredes disponíveis de São Paulo”. PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 53.

de modo que se começa a se incorporar vários elementos do recém constituindo léxico moderno brasileiro, como os murais. Nesse momento, devido a uma espécie de efeito “contaminativo” – quando um edifício possuía obras de arte, os que o circundavam logo passavam a ter também – quase todo novo empreendimento possuía um painel, especialmente em mosaico ou azulejo.

Embora em muitos edifícios os murais tenham sido tratados como decorações, em especial nos residenciais, nos projetos “conceitualmente” modernos eles possuíam uma importância bem maior. Como vimos, após a Segunda Guerra inicia-se a busca por uma arquitetura mais humana e, conseqüentemente, mais significativa para a população. Assim começa-se a utilizar os murais com o propósito de comunicar algo para as pessoas ou deixá-las mais confortáveis para explorar a nova edificação, abrandando as desconfiças iniciais que uma arquitetura “desconhecida” e monumental poderia provocar.

Afora isso, é importante ressaltar que por volta da década de 50 aproximadamente metade da população brasileira era analfabeta⁸², de modo que os murais também serviam para explicar o que a edificação abrigava. Logo existiu uma tendência de o mural brasileiro apresentar narrativas alusivas ao local onde estava alocado (RUAS, 2014), o que tinha como propósito passar uma informação visual sobre o que funcionava no prédio ou apresentar a história do país para a população iletrada, aos moldes do que fazia o muralismo mexicano.

Em relação a temática, pode-se afirmar que de maneira geral as tendências do mural seguiam as da pintura de cavalete. Logo, em um primeiro momento foram representadas as questões relacionadas ao nacionalismo e a identidade, com ênfase no “trabalhador” e no “homem” brasileiro, as quais depois foram acrescentadas as narrativas a respeito da modernização do país, que reinaram até os experimentos concretos da sua fase derradeira⁸³. Contudo, é

---

⁸² 56,17%, essa era a taxa de analfabetismo no Brasil segundo o censo realizado no final da década de 1940. Fonte: BONEMY, Helena. **Educação e desenvolvimento**: o debate nos anos 1950. Disponível em: <<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950>>>. Acesso em: nov. 2017.

⁸³ O único tema recorrente na arte brasileira que não foi desenvolvido na arte parietal foram as obras de denúncia social. Assim, raras foram as obras diretamente alocadas nas superfícies arquitetônicas que apresentavam narrativas que denunciavam as mazelas sociais pois, expô-las nas novas edificações não era de interesse dos arquitetos e, muito menos, de quem contratava esses projetos.

importante ressaltar que o tema das obras variava de acordo com a cidade, de modo que, por exemplo, enquanto no Rio de Janeiro as narrativas centravam-se na exaltação da natureza e dos índios, em São Paulo, elas debruçavam-se sobre a indústria e os bandeirantes.

Embora essa afirmação se aplique a grande parte da produção mural, é importante ressaltar que devido ao seu caráter e materialidade, as obras em mosaico e, principalmente, em azulejaria, possuíam um léxico visual próprio, o que acarretou que muitas vezes tivessem ocorrido “tendências” paralelas nos murais nesses materiais. Soma-se a isso também o fato de que algumas inovações estéticas, como a abstração, que depois viriam a se manifestar na pintura, foram adiantadas nessas obras, o que pode ser explicado pelo fato de que para muitos críticos e artistas essas obras eram uma arte menor, decorativa, e logo estavam livres dos cânones da pintura.

No momento que se aceitou o mural como uma expressão artística que muito poderia contribuir para a organização arquitetônica e para aproximar a arte da vida das pessoas, começa-se a discutir qual deveria ser a visualidade dessas obras. Tratava-se de uma discussão já em curso na Europa havia algumas décadas, que confrontava os defensores do figurativismo, que nesse momento era associado aos governos totalitários- e do abstracionismo, que além de relacionar-se com as tendências estéticas em voga no momento, era a poética ideal para os que acreditavam que o mural, para complementar a arquitetura, deveria ser baseado em cores e linhas.

No Brasil, já nos primeiros anos da década de 1950 surgem os primeiros grupos abstracionistas, cuja aparente falta de compromisso social assustou aqueles que acreditavam que a arte era um instrumento essencial para formar a identidade de uma nação e denunciar as suas mazelas. Entretanto, embora as resistências iniciais, esse grupo de artistas foram progressivamente galgando espaço no cenário artístico, convertendo-se em menos de uma década na principal tendência estética em curso no país.

Em pouco tempo, o abstracionismo também é transposto para a arte parietal, de modo que na década de 60 poucos são os murais figurativos no Brasil, o que se deve mais ao triunfo do Concretismo e Neoconcretismo, do que a aplicação da síntese das artes ou da teoria sobre a policromia arquitetônica.

Nesse momento, além da nova visualidade, altera-se também a relação do mural com a construção, com as demais artes e com as pessoas.

Segundo Freitas (2017, p.184), “o declínio das narrativas na arte – principalmente as de cunho social – representava neste momento o triunfo da forma, dos volumes e cores como linguagem plástica”. Inaugurava-se assim uma nova “consciência” da arte brasileira, que deixa de lado os problemas sociais e identitários para focar-se nas questões estéticas e formais, libertando-se enfim da primazia do tema.

A falta de compromisso com a representação da realidade permitiu, além das experimentações plásticas, o trabalho com novos materiais em obras parietais. Este fato pode ser observado no trecho abaixo, no qual Freitas (2017) refere-se ao mural paulista, mas que pode estendido ao mural brasileiro como um todo:

As iniciativas desse período mostraram importantes reflexões, como o uso de grafismos, a exploração de cores como elemento estrutural da obra e a valorização de complexas criações geométricas e abstratas. Notou-se também um movimento de conexão entre as artes plásticas e o design industrial. Este é o momento em que apareceram nos murais, de modo mais sistemático, os materiais empregados na construção civil como o granito, mármore, cimento, madeira, entre outros. Embora esses materiais não sejam exatamente novos, seus usos foram repensados durante esse período, de modo a transformar o perfil de inserção das obras de arte na arquitetura paulista⁸⁴.

A utilização de novos materiais e técnicas é uma questão primordial para a arte moderna. Ao se romper com as limitações da narrativa, as pesquisas formais se acentuam na arte parietal, que além dos materiais “empregados na construção civil”, também passa a utilizar os proporcionados pelo desenvolvimento industrial, como a fórmica, o poliéster e a resina, pois, o mural não precisava apenas possuir uma visualidade moderna, precisava, preferencialmente, ser realizado com uma técnica moderna também (ou com uma antiga renovada).

---

⁸⁴ FREITAS, Patrícia. **Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: 2017, p. 184.

É importante ressaltar que não existiu um muralismo brasileiro, termo exclusivamente associado ao movimento mexicano, mas artistas que devido uma evolução do seu trabalho passaram a trabalhar com as superfícies arquitetônicas. Tratam-se de produções diversas que não podem ser inseridas em uma mesma categoria pois, não exista uma visualidade em comum.

Logo, existiam poéticas distintas dentro da arte parietal, que podiam ser transpostas da produção pictórica, quando o artista era um pintor de telas, ou desenvolvida diretamente no suporte, como é o caso dos que trabalharam exclusivamente com mosaico ou azulejo, o que nos leva a concluir que o mural não se tratou de um movimento estético, mas de um suporte utilizado pelos artistas modernos brasileiros.

Por fim, a utilização de obras parietais no Brasil, embora iniciada por uma aplicação do conceito síntese das artes, é popularizada devido a união de três variáveis: a ambição do arquiteto de criar uma imagem “singular” para o seu projeto, o desejo do artista de expandir o seu público e a vontade do contratante de possuir “obras de arte” na sua edificação. Portanto, podemos inferir que os murais, além de serem um reflexo da integração das artes, são um fenômeno cultural no Brasil de meados do século XX, fruto da necessidade de estreitar a relação entre as artes e o público, que se careciam mutuamente.

PARTE 2. PAULO WERNECK

2.1 UM ARTISTA EM FORMAÇÃO

Nascido no dia 29 de julho de 1907 na cidade do Rio de Janeiro, Paulo Werneck viveu grande parte da sua primeira infância em uma fazenda no interior do Estado, em Paraíba do Sul. Aos sete anos, o mais novo dos nove filhos do engenheiro José Inácio Werneck e de Regina Cabral da Rocha Werneck, mudou-se definitivamente com a família para a capital federal, mais especificamente para Laranjeiras, bairro que se tornaria indissociável da sua história e no qual viveria quase toda a sua vida.

Ao regressar à sua cidade natal, em 1914, ingressa no colégio Santo Antônio Maria Zacarias, onde seria colega de classe de Marcelo Roberto e Oscar Niemeyer, que se tornariam grandes amigos e figuras essenciais na sua trajetória profissional. Aliás, pode-se afirmar que a sua carreira como muralista⁸⁵ provavelmente não haveria acontecido se não fosse a influência dos seus amigos de infância, que o estimularam a seguir esse caminho ao lhe encomendar os seus primeiros trabalhos para arquitetura.

Eu conheci o Paulo Werneck você sabe, 60 anos atrás, nós morávamos próximos, eu morava na rua Ribeiro de Almeida e ele morava na rua Pereira da Silva, estudávamos no mesmo colégio, no colégio barnabitas, de modo que era uma conversa muito antiga, éramos feito irmãos(...) depois no trabalho, eu sempre pedia a colaboração do Paulo⁸⁶.

Recém-saído do colégio, começa a trabalhar como ilustrador na revista “A Época”, publicação dos estudantes de direito da Universidade Federal. Nos anos seguintes, trabalha como ilustrador nos principais periódicos da cidade como na Revista Sousa Cruz, Fon-Fon, Para Todos, Esfera, Diretrizes, Sombra, Rio Magazine, Diário de Notícias, A manhã, Correio da Manhã e Imprensa Popular.

Em 1928, inicia uma sociedade com Marcelo Roberto, então estudante de arquitetura, em um escritório na rua Sachet, Vila Isabel, no qual se dedicavam a

---

⁸⁵No Brasil não podemos afirmar que existiu um movimento muralista- termo que se refere unicamente ao grupo mexicano-, mas artistas que por uma necessidade estética de expansão do campo pictórico ou para cobrir as grandes superfícies lisas criadas pela arquitetura moderna, realizaram obras de grandes dimensões, os murais. Esses artistas, são usualmente conhecidos como muralistas.

⁸⁶ Depoimento de Oscar Niemeyer em “Paulo Werneck - Arte e Raiz”. Documentário dirigido por Paula Saldanha. Ano 1992

ilustração de revistas e jornais, ao design de interiores, a cenografia teatral e a decoração de eventos, como os bailes de carnaval do Botafogo Football Club e do Tênis Club de Petrópolis. Pouco tempo depois, o escritório é transferido para um espaço cedido pelo ABI, na Rua da Quitanda número 21, onde funcionou por mais alguns anos.

Na mesma época, assume a chefia do Serviço de Cartografia do Departamento de Geografia e Estatística da Prefeitura do antigo Distrito Federal, cargo que ocuparia por aproximadamente 8 anos. Também é nessa época que o artista começa a dedicar-se ao aprendizado do desenho de arquitetura, ofício em que se tornaria um experto, com o auxílio do arquiteto Celestino Severo de San Juan.

Produzindo perspectivas e desenhos de apresentação de grande sensibilidade, começa a colaborar com arquitetos como Firmino Saldanha, Oscar Niemeyer e Marcelo Roberto, tornando-se em 1935 desenhista do escritório de arquitetura que este último fundou com o seu irmão Milton, o MM Roberto, futuro MMM Roberto após a entrada do seu outro irmão, Maurício. No escritório dos irmãos Roberto foi responsável pelos desenhos de alguns dos primeiros edifícios modernos do Rio de Janeiro, entre eles, do projeto que se sagrou campeão no concurso para a nova sede da Associação Brasileira de Imprensa - ABI (1935).

Artista de fortes convicções políticas, também colabora com várias publicações de esquerda, como a revista Movimento⁸⁷, do Club de Cultura Moderna, grupo que reunia intelectuais e artistas de posicionamento antifascista. A revista contou com apenas quatro edições, devido a coibições impostas pelo governo Vargas e, de acordo com Werneck, era uma iniciativa encabeçada por poucas pessoas, chegando a ser produzida a “quatro mãos” por ele e Tomás Santa Rosa (apud AMARAL, 2003).

---

⁸⁷De acordo com Amaral (2003), a revista Movimento do Club de Cultura Moderno é resultado da atmosfera de euforia causada pelo regresso de Prestes ao Brasil e do seu manifesto em apoio à Aliança Nacional Libertadora (ANL). Com primeiro exemplar publicado em maio de 1935, a revista contava no seu comitê de redação com nomes como Jorge Amado, Tomás de Santa Rosa, Febus Gikovate, Paschoal Leme, Flávio Poppe, Américo Leite e Miguel Costa Filho. Lamentavelmente, a revista deixou de ser produzida no final do mesmo ano, devido ao acirramento da repressão às esquerdas no país.

Figura 17: Ilustração de Werneck

Fonte: Movimento, Rio de Janeiro, n.2, jun. 1935

Figura 18: Desenho de Werneck

Fonte: Movimento, Rio de Janeiro, n.4, out. 1935

Em setembro de 1935, participa com uma gravura representando os horrores da escravidão da 1ª Exposição de Arte Social no Brasil, promovida pelo Club de Cultura Moderna. Segundo Aníbal Machado, em uma mostra de arte social “era natural que fossem convocados os artistas do desenho e da gravura”⁸⁸ que foram os que desde sempre “se voltaram de preferência para a realidade quotidiana, para os costumes do povo, utilizando-se dos meios gráficos mais simples e diretos para a reportagem social e para a sátira política”⁸⁹. Sendo assim, os desenhos e as gravuras possuíam “uma tradição revolucionária”⁹⁰, diferentemente da pintura, que nesse momento passava por uma crise de identidade, o que explica ela não aparecer nessa mostra.

Mesmo contando com trabalhos de renomados artistas como Goeldi, Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Carlos Leão, Guignard, Waldemar da Costa, Teruz, Santa Rosa e Alcides da Rocha Miranda, essa exposição tem como principal destaque a palestra citada acima, realizada no seu encerramento. Nela, Machado defende uma arte realista a serviço da transformação social, condenando a arte pela arte, que ele define como um “convite ao isolamento, ao prazer secreto e ao suicídio. É uma forma de evasão num simbolismo que só tem sentido para o próprio artista e mais ninguém”⁹¹.

Essa máxima parece nortear o trabalho gráfico de Werneck que, durante toda a sua carreira como ilustrador, se manteve fiel aos temas relacionados a questão social e a identidade brasileira. Além da 1ª Exposição de Arte Social, ele também participou de outras inúmeras mostras coletivas no Brasil e no exterior, o que lhe colocou em contato com o trabalho de vários artistas modernos cuja influência, em algum momento, ecoaria na sua produção.

Cabe destacar a sua presença no 2º Salão de Maio (1938) que ocorreu no Hotel Esplanada, em São Paulo. Essa mostra contou com a presença em massa dos modernistas da primeira geração, além de um grupo de surrealistas ingleses e de artistas relacionados a arte social mexicana, sendo a segunda em ordem cronológica, mas a que apresentou os melhores trabalhos dos três salões

---

⁸⁸ MACHADO, Aníbal. **Mostra de arte social**. Movimento, Rio de Janeiro, n.4, p.19-23, out. 1935. Disponível em: <<<http://icaadocs.mfah.org>>>. Acesso: dez.2017.

⁸⁹Ibid.

⁹⁰Ibid.

⁹¹Ibid.

(ALMEIDA, 1976, p. 96). Werneck participou dessa mostra com um desenho em bico de pena inspirado na cultura brasileira, como relatado por Sergio Millet, no seu catálogo da exposição:

Se lhe agradar [ao visitante] a pintura social pare diante das xilogravuras mexicanas e de Livio Abramo ou Oswaldo Goeldi, contemple o grande quadro de Segall, tão cheio de angústia, as aquarelas fortes de Mohaly, o “14 de maio” de Andrade Filho, certos óleos de Di Cavalcanti. Se preferir a etnografia ou o folclore, examine os trabalhos de Guignard, de Teruz, de Luiz Soares, de Paulo Werneck, todos eles inspirados nos costumes dos negros e mulatos brasileiros⁹².

Esses salões inseriam-se em uma série de iniciativas dos modernistas brasileiros- sejam artistas plásticos, gravadores, escritores ou intelectuais - para divulgar e discutir as novas tendências estilísticas no país. Eles tiveram um papel fundamental no cenário das artes dos anos 30, em especial o 2º salão, que foi o primeiro a trazer obras abstratas para o Brasil⁹³, arte que só viria a se popularizar na década de 50. Portanto, foi provavelmente nessa exposição em que Paulo Werneck teve o seu primeiro contato com o abstracionismo, linguagem com a qual ele produziria grande parte da sua obra mural.

Figura 19: Desenho de Werneck – 2º Salão de Maio

Fonte: Catálogo do 2º Salão de Maio, 1938

⁹²MILLET, Sergio. In: Catálogo do 2º Salão de Maio, 1938. Consulta em: Biblioteca Mário de Andrade.

⁹³ Os abstracionistas ingleses que participaram dessa exposição foram Ben Nicholson, Roland Penrose, Erik Smith, John Banting e Julian Trevelyan.

Figura 20: Obra de Bem Nicholson

Fonte: Catálogo do 2º Salão de Maio, 1938

Figura 21: Obra de Roland Penros

Fonte: Catálogo do 2º Salão de Maio, 1938

Ainda nos anos 30, realiza litografias para o livro infantil *Lenda da Carnaubeira* (1939), de Margarida Estrela Bandeira Duarte, que alcançou o terceiro prêmio da categoria livro para menores de sete anos em um concurso

promovido pelo Ministério da Educação e Saúde. O livro, que se converteu em um clássico da literatura infanto-juvenil brasileira, deve grande parte do seu êxito às ilustrações de Werneck, que recorreu a figuras simplificadas e a uma restrita cartela de cores para criar imagens expressivas, como pode-se observar no prefácio que Manuel Bandeira escreveu para o livro:

Bastará lembrar esse fato para demonstrar o apreço em que tenho as admiráveis aquarelas com que Paulo Werneck ilustrou o gracioso texto da sra. Margarida Estrela Bandeira Duarte. De fato, as imagens do artista encantaram-me pela sua deliciosa ingenuidade, que me parece tão próxima da sensibilidade da primeira infância, pela singeleza da composição e do traçado. Em “Lenda da Carnaubeira” revela Paulo Werneck uma verdadeira vocação de ilustrado para a idade pré-escolar. Só depende agora dos nossos editores tirar-se partido dessa capacidade tão brilhantemente manifestada num concurso que tinha por fim principal descobrir vocações para um gênero tão pobremente cultivado por nós⁹⁴.

No embalo do sucesso de a Lenda da Carnaubeira, ele publica em 1941 o livro Negrinho do Pastoreio, com texto e ilustrações de sua autoria. A escolha da famosa lenda gaúcha para o seu primeiro livro não foi por acaso, pois ela toca em assuntos recorrentes da sua produção- as tradições, o negro e a identidade brasileira, o que lhe permitiria conceber desenhos sobre um universo já conhecido. As ilustrações desse livro seguem a sua gramática visual, com o uso de poucas cores, preferencialmente tons terrosos, e figuras estilizadas, claramente inspiradas na estética dos muralistas mexicanos.

Em toda a sua obra, e também na sua vida pessoal, Werneck sempre demonstrou uma forte preocupação com a coletividade. Isso se reflete nas suas posições políticas claramente de esquerda- o se ateliê chegou a receber reuniões do partido comunista-, nos desenhos que produziu para os jornais da época e nas suas gravuras com forte teor social. Dessa forma, de uma maneira ou de outra, ele sempre buscou trabalhar para a construção de uma sociedade mais justa, seja através do seu ativismo político ou das denúncias contidas no seu trabalho.

---

⁹⁴Prefácio de Manuel Bandeira In: BANDEIRA, Margarida; WERNECK, Paulo. **A lenda da carnaubeira**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação, 1939.

Figura 22: A Lenda da Carnaubeira

Fonte: Própria

Figura 23: Negrinho do Pastoreiro

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Sendo assim, talvez fosse natural que ele se envolvesse com a arte pública, especialmente com o painel, que “é o primo moderno da pintura de cavalete, pois relativa-se para preocupar-se com o outro, saindo da sua majestade” (LOURENÇO, 1995, p. 250). A oportunidade para ele se aventurar na arte parietal veio por intermédio de Marcelo Roberto que, ao saber que o amigo procurava novos caminhos artísticos, o convidou para realizar seis painéis para o novo projeto do seu escritório, o Instituto de Resseguros do Brasil (IRB).

Esses painéis assinalam o início dos seus projetos pensados para arquitetura. São painéis de mosaico de grandes proporções – as vezes com mais de 30 metros de altura – que visam completar e colorir as superfícies cinzas das novas edificações modernas brasileiras, adaptando-se perfeitamente as exigências dessas construções. Essas obras o converteram em dos mais importantes muralistas do país e, certamente, no mais importante mosaicista moderno brasileiro.

2.2 PAULO WERNECK E O MURAL MUSIVO

Meados da década de 30. O mundo há poucos anos da guerra não realiza mais nada. A arquitetura está em crise. No Brasil oito ou dez arquitetos, preparadíssimos, aguardam uma oportunidade. Le Corbusier vem ao Brasil, surge a possibilidade dos projetos da A.B.I e do Ministério da Educação. Esboça uma arquitetura nova, brasileira. Uma arquitetura de cores e curvas, inteiramente adaptada às condições do país para onde é feita. Os arquitetos brasileiros passam a ser nomes mundiais. No meio deles, colaborando com eles, também inovando com os seus painéis de mosaico cerâmico, Paulo Werneck. Esta aí um artista eternamente ligado ao movimento mais importante da arquitetura brasileira⁹⁵.

Paulo Werneck estava com trinta e cinco anos quando a sua carreira sofreu uma reviravolta. Ilustrador e desenhista de prestígio, ele já havia participado de importantes exposições coletivas, trabalhado em renomados periódicos e colaborado com alguns dos mais promissores arquitetos do país, quando começou a exercer a atividade na qual mais se destacaria: a de muralista.

Como já discorrido, após anos de acaloradas discussões acerca da utilização dos murais na arquitetura, em meados do século XX eles se proliferam, marcando presença em grande parte das novas construções modernas do país. Se na década de 30 a arte mural era considerada uma frivolidade, a partir dos

---

⁹⁵ Depoimento de Maurício Roberto, 1991. In: Paulo Werneck: **Muralista Brasileiro**. Catálogo da mostra realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

anos 40 ela começou a se popularizar, até chegar ao auge da sua utilização entre os anos 50/60, quando se torna quase que um atributo necessário à legitimação estética da edificação.

Um ponto importante levantado por Ruas (2014), é que a decisão dos arquitetos modernos de colocar os murais, ou outras obras de arte, na área externa dos edifícios, era uma maneira de fazer com que eles não se relacionassem apenas com a construção em que estavam alocados, mas também com o seu entorno e, conseqüentemente, com a cidade. Assim, além de mediar a relação entre a construção e a urbe, a inserção de obras no “lado de fora” também pretendia popularizar a arte, fazendo com que os transeuntes entrassem em contato com ela de uma maneira natural e despretensiosa.

Alinhados ao ideal de síntese das artes, ou integração das artes⁹⁶, os arquitetos começaram a convidar os artistas não apenas para ornamentar espaços já construídos, mas também para integrar a equipe de criação dos projetos, a fim de que esses criassem obras que conseguissem superar o simples decorativismo para se tornar elementos de composição arquitetônica.

Pintura e escultura exercem na arquitetura função nitidamente arquitetônica. A parede que suporta um afresco ou um baixo relevo deve permanecer parede. O afresco ou o baixo relevo, plasticamente, na parede, tornam-se matéria arquitetônica, tal qual a pedra, o concreto ou a madeira(...) Pintura e escultura poderão ter vida independente. No entanto, quando aplicadas a arquitetura, tornam-se detalhes de um todo⁹⁷.

A escolha dos artistas colaboradores se dava por preferências estéticas, decisões projetuais e afinidade pois, para a cooperação ser efetiva, devia existir um canal de comunicação livre e honesto entre as duas partes. Dessa maneira, é provável que a amizade que mantinha com alguns dos principais arquitetos modernos do Rio de Janeiro tenha alavancado a carreira de Paulo Werneck como muralista, porém, não se deve esquecer que nessa época ele já era dono

---

⁹⁶ “Trata-se, portanto, de integração mais que de síntese. A síntese subentende a ideia de fusão: ora uma tal fusão, apesar de possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea, pelo menos nas primeiras etapas, pois tal propósito por prematuro poderá conduzir à decadência precoce” (COSTA, 1995, p. 267).

⁹⁷ LEVI, Rino In: Síntese das artes plásticas. **Revista Acrópole** nº 192, set. 1954, p. 567.

de um extenso e consistente trabalho, em especial no campo da ilustração e gravura.

De fato, ele se encaixava em vários dos requisitos que os arquitetos modernos buscavam em um colaborador: Ele era um artista sensível e possuía um amplo conhecimento sobre arquitetura. Além disso, por não pintar quadros, ele não carregava vícios provenientes da pintura de cavalete e, conseqüentemente, não os transporia para as superfícies construídas, o que costumava ser um erro clássico dos pintores ao criar obras para edificações.

Mas creio que em muitos casos é imprescindível a colaboração do artista plástico. E, nesses casos, agradamos particularmente trabalhar com Paulo Werneck, grande artista e magnífico artesão. Convivendo desde o colégio com Oscar Niemeyer e comigo e, por nosso intermédio, com vários outros arquitetos, conhece profundamente qual a colaboração que necessitamos. Depois, nunca tendo em toda a sua vida pintado um quadro de cavalete, não corremos o risco dele colocar ampliações esquemáticas de trabalhos que ficariam possivelmente esplêndidos, porém em menores dimensões e emoldurados e pintados a óleo⁹⁸.

Portanto, não é de se estranhar que Marcelo Roberto o tenha convidado para criar uma série de painéis para o terraço-jardim do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), embora ele nunca tivesse realizado uma obra parietal. Isso porque, além da forte amizade, os dois já tinham um longo histórico de cooperação, de forma que o arquiteto carioca conhecia bem o trabalho de Werneck, e confiava na sua capacidade de criar obras que, além de esteticamente atrativas, conseguissem conversar com a construção.

A encomenda dos painéis para o edifício do IRB promove uma guinada na carreira do artista que encontra nos murais não apenas um interessante novo suporte para a sua arte, mas também um ofício para a vida inteira. No mesmo ano, ele também começa a conversar com Niemeyer sobre os painéis e a azulejaria da Pampulha, o que torna o ano de 1942 crucial na sua vida, por ter sido o ano em que ele se tornou um muralista.

---

⁹⁸ Entrevista de Marcelo Roberto para o jornal Correio da Manhã, em 1955. In: Paulo Werneck: **Muralista Brasileiro**. Catálogo da mostra realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

No artigo “Mosaico na arquitetura moderna”⁹⁹, o agora muralista afirma que ao receber o convite para confeccionar os painéis do IRB pensou automaticamente no azulejo, que já vinha sendo utilizado pelos arquitetos com quem mantinha uma “velha amizade”¹⁰⁰, porém, ao conversar com Marcelo, este o aconselhou utilizar o mosaico “da mais antiga tradição e abandonado durante séculos ou reduzido à função de imitar a pintura religiosa”¹⁰¹.

Na verdade, a arte musiva nunca foi totalmente abandonada e, no Brasil, ainda era muito utilizada como decoração de palacetes ecléticos, especialmente nos seus pisos. Essas composições eram geralmente realizadas em pastilha de “porcelana importadas da Europa”¹⁰², e visavam conferir uma imagem de refinamento a essas edificações. Esse foi o caso do edifício Alexandre Mackenzie (1929), mais conhecido como edifício da Light, projeto de Ramos de Azevedo que teve o seu piso em mosaico totalmente produzido por uma fábrica europeia, assim como era de costume na época.

A tendência de utilização de mosaicos no piso chegou também a pavimentação de ruas. Segundo Mucci (1962), a utilização de mosaicos de basalto e calcário- comumente nas cores branco e preto- no calçamento de ruas, iniciou-se em Portugal no início do século XIX, sendo utilizado pela primeira vez no país na Avenida Central (atual Rio Branco), aberta durante a reforma urbana de Pereira Passos. Após a sua utilização na então capital federal, esse tipo de pavimento se espalhou por todo o Brasil, ficando popularmente conhecido como “pedra portuguesa”.

Apesar do seu amplo uso em pisos, o mosaico parietal no país- salvo raros exemplares- data do início da década de 40¹⁰³, sendo fruto direto da industrialização. Pode-se afirmar que a propagação de obras musivas no Brasil é resultado do surgimento das primeiras fábricas de cerâmica, que vislumbraram na utilização de pastilhas em grandes murais uma bela vitrine para expor os seus

---

⁹⁹ Entrevista de Paulo Werneck em “Mosaico na arquitetura moderna”. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

¹⁰⁰ Ibid.p.11

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014, p.76.

¹⁰³ MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico-compêndio histórico-técnico da arte musiva**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1962 p.106

produtos. Portanto, o mural de mosaico brasileiro é um fenômeno moderno, tanto pela sua causa quanto pela sua originalidade.

É importante ressaltar que desde a década de 30 já estava sendo ensaiado um retorno do mosaico na Europa, recuperado pelos artistas modernos, que começaram a propor a utilização dessa técnica tradicional para produzir obras plasticamente nada ortodoxas, promovendo a sua renovação formal. O epicentro desse processo ocorreu na França e Itália, que redescobriram a arte musiva e decidiram, como os exemplares de Ravenna, produzi-la de maneira totalmente artesanal.

Entre as características que fizeram os artistas modernos se voltarem para o mosaico bizantino, estão o fato dele superar o conceito tradicional de resolução do espaço pictórico- sendo “o claro-escuro, a cor gerando profundidade e as proporções formalmente equilibradas substituídos pelo simbolismo da proporção e da cor”(RUAS,2014, p.55) – e dele fragmentar a cor em pequenas unidades, as tesselas¹⁰⁴, que só adquirem formas reconhecíveis se observadas de longe, assim como as pinceladas das obras impressionistas.

Para Mucci (1962, p.105), “o espírito livre da arte moderna encontrou se no mosaico um meio de poderosa expressão”, o que não poderia ser diferente pois:

(...) as nascentes históricas da arte musiva encontram-se com as expressões mais puras da arte moderna: o forte esquematismo das suas tesselas, a obrigada síntese pictórica, a composição rítmica e expressiva (que nos faz lembrar a estética dos impressionistas), a concepção do espaço como pesquisa de equilíbrio, a força cromática¹⁰⁵.

As Escolas de Paris e Ravenna, onde se centrava grande parte das discussões acerca do uso e renovação da linguagem musiva, também defendiam que as tesselas deveriam ser produzidas manualmente por mosaicistas, em oposição as pastilhas industriais que vinham sendo produzidas

¹⁰⁴ “As tesselas (do latim *tessella*, ou seja, cubo) - materiais duros, com qualidades plásticas específicas como o brilho, a durabilidade, a vivacidade da cor e a forma- são as “peças” que compõem toda a superfície do mosaico. São feitas de pedra, vidro, cerâmica, porcelana, madrepérola ou outros materiais de difícil desgaste” (RUAS, 2014, p. 67).

¹⁰⁵ MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico-compêndio histórico-técnico da arte musiva**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1962, p.105.

desde o fim do século XIX. Além do mais, esses artistas preconizavam que os mosaicos deveriam ser realizados, preferencialmente, com tesselas grandes, irregulares, que permitissem a apreensão da técnica com a qual era realizada pois, o mosaico não deveria nunca tentar imitar a pintura, devendo possuir um vocabulário plástico próprio e autônomo.

Provavelmente os dois mais importantes expoentes do mosaico moderno na Europa foram Lino Melano e Gino Severini, sendo que este último fundou em 1951 a Escola de Arte Aplicada Italiana de Paris. Por essa escola, na qual o artista “ensinava o mosaico de Ravenna, como uma releitura moderna da linguagem bizantina” (RUAS, 2014, p.55), passaram vários artistas brasileiros na década de 50, como Antônio Carelli e Flávio Shiró, o que torna esse artista italiano uma figura essencial para o desenvolvimento da linguagem no Brasil.

É imprescindível notar que a utilização do mosaico na Europa acontece em um contexto cultural completamente diferente do Brasil. Enquanto no velho continente a técnica é retomada “pelo fato de ser uma arte cujo caráter artesanal se contrapunha à produção industrial”¹⁰⁶, no Brasil, ele “entra com a industrialização tardia, que chega com total intensidade devido a um enorme incremento na construção civil e na urbanização”¹⁰⁷

Além do mais, diferentemente da Europa, o desenvolvimento da linguagem no país aconteceu devido a pesquisas e ações individuais de alguns artistas. Dentre eles, Paulo Werneck, que foi seguramente o primeiro artista a utilizar o mosaico na produção de obras esteticamente modernas. Além disso, ele também foi o primeiro a criar painéis musivos para edificações racionalistas, inaugurando uma tradição que perduraria até meados dos anos 1960, quando o seu uso começa a decair devido a ascensão do Brutalismo.

Um dos principais motivos para o alastre de obras musivas nas edificações modernas, se encontra no fato de que o mosaico se adaptava muito bem as formas curvilíneas da nova arquitetura, o que fez com que ele chegasse a ser mais utilizado do que o azulejo nos anos 1950. Isso porque a variedade e versatilidade das tesselas possibilitavam que as obras recobrissem

---

¹⁰⁶ RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014, p.84.

¹⁰⁷ Ibid, p.85.

perfeitamente as superfícies sinuosas das novas construções, coisa que a planura e as dimensões fixas dos azulejos não permitiam.

Segundo Mucci (1962, p.104):

A arquitetura dos nossos dias, com suas linhas audaciosas, pediu à arte um tipo de decoração que fosse capaz de se fundir harmonicamente ao dinamismo das suas formas; pediu um tipo de arte forte, viva, eterna: que espécie de decoração conseguiria, melhor que o mosaico, amalgamar-se com as arrojadas superfícies arquitetônicas, como se fizesse parte do mesmo concreto?¹⁰⁸

O fato das tesselas “amalgamar-se com as arrojadas superfícies arquitetônicas”¹⁰⁹ colaborou para a sua ampla utilização, assim como a sua durabilidade e o fato do mosaico ser uma arte inseparável da arquitetura. Contudo, como já apresentado, provavelmente a grande força incentivadora à sua utilização foi o florescimento da indústria de cerâmica no país – que muitas vezes patrocinava os artistas – e o surgimento de verdadeiros “ateliês” para a produção de mosaicos dentro dessas fábricas.

Assim, no auge da arte moderna brasileira, quase todos os artistas que produziam obras murais chegaram a trabalhar com a técnica musiva, de Candido Portinari a Emiliano Di Cavalcanti. Entretanto, esses artistas não conseguiram alcançar um resultado superior ao seu trabalho original no mosaico pois, eles não criaram “um novo repertório formal a partir do uso desse material” (RUAS, 2014, p. 91). Por esse motivo, poucos foram os artistas que conseguiram alcançar uma qualidade “equivalente a pintura”¹¹⁰ no mosaico e, entre eles, encontra-se Paulo Werneck.

É importante notar que, especialmente em São Paulo, grande parte dos mosaicos eram totalmente produzidos pela indústria. Ou seja, o artista desenhava o cartão preparatório¹¹¹ e o levava à fábrica para eles serem ampliados e executados nas dimensões desejadas para o painel. Sendo assim,

¹⁰⁸ MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico-compêndio histórico-técnico da arte musiva**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1962.

¹⁰⁹ Ibid. p.104.

¹¹⁰ RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014, p.91.

¹¹¹ “Na criação do mosaico, o artista usa as tesselas, o andamento e o tamanho da junta entre as tesselas para criar a sua obra, partindo de um desenho ou uma pintura previamente elaborada e chamada de cartão preparatório, maquete ou simplesmente, cartão” (RUAS, 2014, p. 66)

o artista não tinha muito controle do resultado final do mural pois, muitas vezes, após entregar o desenho, ele só iria ver o seu projeto quando estivesse pronto. Claro que existiam alguns artistas que acompanhavam todo esse processo, mas esses eram a minoria.

Isso acarretava uma perda do “caráter artesanal” que, durante séculos, era uma qualidade intrínseca a técnica, e devido ao qual ocorreu a sua retomada na Europa. Além do mais, muitas vezes o artista concebia o cartão como um desenho que poderia ser executado em qualquer material, sem compreender as potencialidades e as exigências da arte musiva, o que provocava o que Ruas (2014, p.91), chama de “anulação do mosaico como linguagem”.

Contudo, existiam artistas que se procuravam conhecer as especificidades da técnica musiva, se esforçando para compreender todas etapas da sua produção. Esse era o caso de Paulo Werneck, que não apenas dominava todas etapas do mosaico, mas era um dos poucos que executava, com ajuda de assistentes, todas elas. Isso lhe proporcionava um total controle do que seria transposto para a parede, e o converteu em um dos raros artistas-mosaicistas do país pois, ele não apenas desenhava os murais, mas também produzia todas as peças e orquestrava a instalação do painel.

Cabe notar, que durante toda a história, poucos foram os mosaicos assinados, pois eles eram considerados uma arte menor, produzida por um artesão. Quando ocorre a retomada do mosaico nos anos 30 na Europa, começa-se a preconizar que essas obras deveriam ser assinadas, aliás, deveriam possuir duas assinaturas: a do artista e do mosaicista. No caso de Werneck, artista e artesão ao mesmo tempo, todas as obras recebiam o seu inconfundível P.W em um dos cantos da composição.

Como ele tratava manualmente todas as tesselas, ele desenhou e construiu duas máquinas para quebrar as pastilhas que comprava em tamanho padrão¹¹², na Vidrotil ou na CCB, no formato mais apropriado para os seus painéis. Assim, eles eram inteiramente produzidos pelo artista em seu ateliê, com a ajuda de um assistente e, às vezes, da sua esposa Yolanda, que por possuir mãos pequenas conseguia manusear melhor as peças delicadas. Segundo Ruas

---

¹¹² Informação obtida com Cláudia Saldanha. Entrevista: jun.2016

(2014, p.83), ele é dono de uma das “maiores, senão a maior, produção de mosaicos feita diretamente por uma mosaicista em seu ateliê, no Brasil”.

Figura 24: Paulo Werneck e Assistente

Fonte: Projeto Paulo Werneck

O mosaicista carioca também participava da execução de todos os seus murais, o que possibilitava que ele colocasse algumas sutilezas como mudar os ângulos das tesselas, alterar a direção do andamento¹¹³, aplicar peças de dimensões variadas e mudar a tonalidade do rejunte em algumas áreas. Essas minúcias alteravam completamente a visualidade do painel e permitiam que ele obtivesse um resultado muito parecido com o que estava previsto no cartão preparatório, o projeto do mosaico.

Aliás, esse é um dos principais méritos do seu trabalho musivo: os painéis eram bastante fieis ao projeto. Pode até parecer dispensável salientar essa característica, mas, em muitos casos, quando o artista não participava da colocação dos mosaicos ou não especificava direito no cartão, o resultado final era completamente diferentemente do projeto, seja por que a equipe contratada não era capacitada para o serviço, o desenho não era possível de ser

---

¹¹³ “O andamento é o movimento dado às tesselas na composição do mosaico, de certa forma comparável a uma frase ou à própria linguagem escrita, se a tessela for comparada a uma palavra” (RUAS,2014, p.71).

confeccionado integralmente na técnica ou porque o artista não conseguiu transmitir a sua intenção para os ladrilheiros.

Por esse motivo, o artista fazia questão de participar todas as fases do projeto, chegando até a mudar de cidade para acompanhar a instalação dos seus painéis. Este processo começava quando o cartão preparatório era passado para um papel Kraft em escala 1:1, onde depois se pregava as tesselas na disposição e no ângulo desejado com uma cola fraca. Após essas primeiras etapas, que eram inteiramente realizadas por Paulo Werneck e seus assistentes, se entregava o serviço aos ladrilheiros ou pastilheiros, que eram os profissionais responsáveis por assentar as peças na parede.

Uma questão chave para compreender a sua produção, é perceber que ele conseguiu criar obras visivelmente interessantes, principalmente, por ser um grande artesão que trabalhava incansavelmente para conseguir passar as suas ideias para as paredes. Dessa forma, o resultado estético alcançado é reflexo direto do seu trabalho manual e do seu esforço para conseguir transpor para a linguagem musiva os seus desenhos em papel.

Também é necessário ressaltar a qualidade dos seus desenhos e cartões preparatórios. Os desenhos de estudo do artista, normalmente feitos em pastel ou guache, além de uma importante fonte documental, também podem ser considerados obras de arte por si só, pela riqueza de detalhes e pelo uso cauteloso das cores e das linhas. Infelizmente, o artista não tinha o hábito de arquivá-los e, de acordo com a família, acabou perdendo, doando ou até jogado no lixo vários deles¹¹⁴.

Já seus cartões, a fase seguinte aos estudos preparatórios, eram extremamente detalhados e ricos em informações. Neles, o artista desenhava cada peça que iria compor o mosaico especificando a sua localização, o seu formato e a sua tonalidade. Em alguns casos, os cartões eram acompanhados de detalhamentos e perspectivas arquitetônicas, o que exemplifica bem a preocupação do artista com os pormenores do projeto.

---

¹¹⁴ Informação obtida com Cláudia Saldanha. Entrevista: jun.2016

Figura 25: Guache sobre papel (13x 24,8 cm). Provavelmente projeto para o Banco do Brasil

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 26: Guache sobre papel (14,8 x 70cm). Projeto para o restaurante da revista Cruzeiro

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 27: Desenho técnico de projeto e detalhe de painel em mosaico para fachada de agência do BB em Itabuna, Bahia (29,5 x 20 cm)

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 28: Guache sobre papel (49 x 64,5 cm). Projeto para residência

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Werneck ficou famoso pelos seus mosaicos em pastilha vitrificada e cerâmica, porém, ele também produziu obras em madeira, vidro, fórmica, poliéster, cimento e resina. Os seus experimentos com outros materiais foram mais intensos após ele ser convidado por Rubem Serra, chefe do setor de arquitetura do Banco do Brasil, para criar uma série painéis para as novas agências do banco.

Figura 29: Projeto de Painel em madeira (38 x 50 cm). Provavelmente para o Banco do Brasil

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Essa longa e frutífera parceria durou mais de uma década e rendeu mais de 100 obras ao redor do Brasil, o que fez com que Werneck tivesse que se reinventar e lançar mão da sua imaginação, técnica e criatividade para não se repetir. Assim, esse grande fluxo de trabalho o estimulou a pesquisar outros materiais e rendeu interessantes composições a partir dos anos 1960, algumas dessas bem diferentes do que ele estava acostumado a fazer. Sem contar que materiais como madeira e fórmica o permitia criar composições com peças maiores e mais fáceis de produzir, artifício que ele se valeu nos seus trabalhos em idade mais avançada¹¹⁵.

Uma especificidade da arte musiva que o artista percebeu logo no início do seu trabalho com ela, é que por fragmentar o todo, o mosaico torna “mais complexa a forma original”. Por esse motivo, ele decidiu simplificar “os seus planos e linhas” (RUAS, 2014, p. 90) a fim de conseguir uma expressão mais clara, limpa e de fácil assimilação. Esse processo pode ser observado, em especial, nas suas obras figurativas, cujas imagens naturalistas e cheias de detalhe do período inicial vão cedendo espaço para representações cada vez mais esquemáticas.

---

¹¹⁵ Informação obtida com Cláudia Saldanha. Entrevista: jun.2016

Se o seu trabalho não fosse suficientemente avançado por ter resgatado o mosaico e o inserido nas novas construções modernas, ele também foi o responsável pela criação de uma nova gramática para essa linguagem, sendo o primeiro artista no Brasil a criar murais que não apresentavam narrativas. E essa decisão é ainda mais admirável se percebemos que ele assumiu essa postura logo nas suas primeiras experiências parietais.

Assim, ele optou logo na sua primeira obra mural por debruçar-se sobre a abstração, estilo com o qual nunca havia trabalhado e que, embora já estabelecido na Europa, ainda não havia se manifestado no Brasil. A explicação para essa escolha são várias, e vão desde dialogar com os jardins de Burle-Marx, experimentar um estilo com o qual havia entrado em contato no 2 Salão de Maio até realizar uma releitura dos arabescos.

A escolha da abstração o coloca na contramão do que estava sendo feito nos grandes painéis que, de maneira geral, acompanhavam as tendências estéticas e temáticas ditadas pela pintura de cavalete. Ou seja, enquanto a maioria dos artistas estavam pintando murais com temática nacionalista e sobre assuntos relacionados à identidade, Paulo Werneck surge com painéis que não possuíam temas aparentes e que flertavam com um estilo que ainda nem sonhava em aparecer no país.

Os murais abstratos são a parcela mais famosa da sua obra, porém, a sua produção se insere em um leque muito mais amplo, de forma que ele também produziu vários painéis figurativos, alguns destes com uma visualidade bastante tradicional e intenção realista. Dentre estas obras, existem algumas que se acostumou chamar de híbridas, por se tratarem de representações esquemáticas, sem nenhuma preocupação mimética, mesmo que ainda figurativas.

Como o artista recebia muitas encomendas e suas pesquisas plásticas nunca cessaram, a sua produção mural é bastante diversificada, não sendo possível agrupá-la cronologicamente, pois elas não se desenvolviam de maneira linear. Por esse motivo, para efeito de pesquisa e catalogação, o Projeto Paulo Werneck separou a sua produção por afinidades estéticas, divisão que respeitaremos nesse trabalho.

Na divisão criada pelo projeto além dessas duas categorias, e uma subcategoria, existe um terceiro grupo que o artista costumava chamar de padrões ou módulos. Tratavam-se de desenhos-padrões que se repetiam até preencher por completo uma superfície, aos moldes do azulejo de repetição ou dos mosaicos “opus tessalatum”¹¹⁶. O grande trunfo dos “módulos” produzidos pelo artista é que, por não possuírem uma dimensão pré-estabelecida, eles se adaptavam perfeitamente a escala do plano que recobriam, o que era especialmente interessante nos painéis em grandes empenas.

Dono de uma carreira longa, Werneck produziu centenas de painéis em mais de quatro décadas de atuação mas, infelizmente, por se tratar de um nome que foi esquecido, vários desses trabalhos foram destruídos e outras obras só não tiveram o mesmo destino pois a família conseguiu em 2007 o tombamento municipal de 43 painéis de sua autoria, localizados na cidade do Rio de Janeiro. Porém, mesmo que muitos painéis seus tenham sido apagados, ainda existem inúmeras obras suas, algumas ainda não catalogadas, espalhadas por várias cidades do país.

Por isso, ao caminhar pelo Rio de Janeiro, cidade que concentra grande parte da sua produção parietal, é fácil esbarrar acidentalmente em murais que possuem o P.W no seu canto inferior, a inconfundível assinatura do artista. Esses painéis, com suas formas e padrões que adaptam perfeitamente a arquitetura, são um convite a contemplação, capturando a atenção dos transeuntes que passam displicentemente por elas. Tratam-se de obras públicas cuja intenção é valorizar as superfícies construídas e, ao mesmo tempo, aproximar a arte da vida das pessoas.

Por mais que necessite da parede para existir, a sua obra parietal não pode ser considerada um simples “apêndice arquitetônico” (LOURENÇO, 1995, p. 268) e, por esse motivo, necessita de um estudo mais aprofundado para entender as suas peculiaridades estéticas e o seu lugar na arte moderna brasileira. De ilustrações cheias de signos e ideologia a painéis que não

---

¹¹⁶ Tipo de mosaico greco-romano que era muito utilizado em “pisos e murais, e executava-se com pequenos cubos de várias cores, de pedra, terracota, ou ainda de massa vidrosa, colocados conforme um determinado desenho” (MUCCI, 1962, p.125). Esses mosaicos, sem intenção figurativa, se contrapunham ao *opus vermiculatum*, que eram as composições formadas por tesselas pequeninas e que, geralmente, apresentavam narrativas.

possuem significado algum, a carreira do artista acompanhou os caminhos das artes a partir dos anos 30 no país.

Paulo Werneck encontrou no mural um suporte que o permitiu explorar simplesmente a materialidade das obras, sem nenhum comprometimento com a realidade, tentando sempre produzir obras esteticamente atraentes. Seus painéis, adornam paredes e empenas que sem eles seriam comuns, tornando-as singulares e interessantes, e são extremamente importantes para compreender como ocorreu a sofisticada relação entre arte e construção em meados do século XX.

2.3 O PAINEL ABSTRATO

O que acho, porém vital é fugir do Abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentes¹¹⁷

O trecho acima é retirado de um artigo de 1949 no qual Di Cavalcanti defende ferozmente que a arte brasileira não se deve deixar contaminar pelas tendências abstratas que estavam pouco a pouco chegando ao país, mesmo que com décadas de atraso. Em uma época em que o engajamento político era uma das principais virtudes da arte e do próprio artista, a escolha por uma representação que se afastava da realidade era extremamente contestada por uma parcela da intelectualidade.

No artigo *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, o crítico belga León Degand¹¹⁸ define a arte abstrata como aquela “que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo”¹¹⁹. Assim, ela objetivaria criar um novo léxico visual através da dissolução do compromisso com a realidade, o que provocou uma discussão que se arrastaria por anos.

¹¹⁷ DI CAVALCANTI, Emiliano. In: FERREIRA, Glória (org.). **Brasil: Figuração X Abstração no final dos anos 40**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea-IAC, 2013. p.108.

¹¹⁸ DEGAND, Leon. In: Ibid. 161.

¹¹⁹ Trata-se de uma visão da época, já ultrapassada, entretanto, essa leitura é essencial para compreender a discussão que estava em curso na década de 50.

A polêmica em relação à abstração não se centrava em questões estéticas e formais- essa era até uma questão secundária -, mas no temor de que ao se afastar do real, a arte perdesse o seu poder de denúncia e crítica, o que para alguns era algo abominável, visto o momento político pelo qual o país passava, recém-saído da ditadura varguista. A perda do fundamento humanista da arte, esse sim era o grande temor dos modernistas brasileiros que defendiam a figuração.

Dessa forma, o que estava sendo discutido era a responsabilidade do intelectual brasileiro com a sociedade e se um “novo projeto estético” deveria estar ou não ancorado em questões político-sociais. Porém, essas questões não pareciam afligir os defensores do abstracionismo, que não mediam esforços para “romper com o passado que, segundo eles, identificava-se com os princípios formais dominantes na pintura moderna brasileira” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 32).

Os primeiros núcleos de artista abstratos surgiram no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro e São Paulo, no final da década de 1940, influenciados por diversos fatores como o retorno de Mário Pedrosa ao país após o exílio, a criação do Atelier-Abstração de Samxor Flexor, o Art Club de Waldemar Cordeiro e a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” (1949), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. De início pouco numerosos, mas sempre extremamente militantes, eles conseguiram um lugar efetivo no circuito artístico nacional no começo década de 1950, após alguns anos de intensa luta.

Antecedendo toda essa discussão, e sem provocar nenhum estardalhaço, Paulo Werneck inicia a sua experiência com a abstração logo nos seus primeiros trabalhos em arquitetura, produzindo os primeiros painéis nessa linguagem que se tem notícia no Brasil. Tratam-se de murais nos quais se observa claramente as pesquisas do artista por várias vertentes do estilo, do gestual ao geométrico, que se desenvolvem de maneira não linear e, muitas vezes, simultânea.

Segundo Cavalcanti (2008), várias inovações estéticas e rupturas formais ocorreram inicialmente em áreas considerados menores, como nas ilustrações e artes decorativas, por essas serem livres dos dogmas da academia, diferentemente da pintura, que estava submetida a um mercado e crítica ainda muito conservadores na primeira metade do século XX. Assim, é compreensível

que o artista optasse por testar uma nova linguagem em seus painéis, que eram suscetíveis apenas ao seu próprio crivo e do arquiteto da edificação.

Além do mais, o artista considerava o seu trabalho uma “arte decorativa permanente”¹²⁰, o que o descredenciava a participar da discussão sobre a abstração que ocorria no Brasil, embora certamente ele a acompanhasse. Portanto, as questões sobre a representação não impactavam o seu trabalho mural pois, Werneck, acreditava que essa era uma questão referente à pintura de cavalete, e não a arte parietal.

Além disso, mesmo que grande parte dos seus painéis não possuam temática aparente, e nem remetam a uma visualidade conhecida, Paulo Werneck nunca se considerou um abstracionista. Ele acreditava que seu trabalho buscava estabelecer uma relação dialética com o passado, sendo uma espécie de releitura moderna dos padrões existentes na azulejaria luso-brasileira, como podemos observar em seu depoimento a Revista Módulo, em 1955:

Não me considero um abstracionista, apesar de meus painéis, em sua maioria, não terem assunto, nem imitarem formas naturais. Eles não contem símbolos, nem alegorias. Destinam-se a alegrar, enriquecer ou mesmo iluminar certas paredes. Ligam-se, portanto, à tradição decorativa que recebemos dos nossos colonizadores, o arabesco. Não se pode negar que existe neles, no entanto, a influência cubista do estilo. E não esqueçamos que a mesma influência gerou o abstracionismo¹²¹.

Ao relacionar os seus painéis não-figurativos com o arabesco¹²², ele se ampara no principal argumento utilizado para justificar o emprego da azulejaria nas novas construções modernas, que era reafirmar a tradição construtiva do país (SEGRE, 2013). Se objetivava então criar painéis cujo repertório plástico se adequasse perfeitamente as novas construções, mas, que ao mesmo tempo, carregassem consigo o respeito a “identidade” cultural do país.

---

¹²⁰ Entrevista de Paulo Werneck in: **Mosaico na arquitetura moderna**. Revista Módulo n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

¹²¹ Ibid.

¹²² De acordo com Gombrich (2013), os artesãos orientais impedidos de representar imagens pelo islã, criaram o arabesco para decorar as paredes das suas construções. Esses padrões de ornamentação “rendilhada e sutil” estampavam os azulejos que são levados para Península Ibérica pelos árabes, incorporando-se na arquitetura desses países.

Se ao valorizar o passado artístico do país os seus murais se afastavam do abstracionismo, pois ele era por definição anti-historicista, é inegável que eles se aproximam do estilo pelo ponto de vista formal. Tratavam-se de obras sem tema e cuja visualidade não fazia referência a nenhuma imagem existente, inovações essas suficientes para o converter em um dos precursores da abstração não-geométrica no país (CAVALCANTI, 2008 p. 16). Assim, por mais que Werneck não se considerasse um abstracionista, ele era um.

Os murais abstratos são a parcela mais famosa da sua produção por possuírem a estética que ficou associada ao seu nome. A heterogeneidade que permeia toda a sua obra também se faz presente nesses painéis, que refletem as suas inúmeras influências e o seu desenvolver como artista, dos primeiros painéis ainda tímidos, mantendo uma nítida relação de figura/fundo, as suas “explosões”, nas quais ele começa a trabalhar com “borrões” de cores, rompendo totalmente com essa hierarquia.

Figura 30: Painel Banco do Brasil Copacabana

Fonte: Arquivo pessoal

Entre os estilos cuja reverberação é claramente identificável no seu trabalho abstrato, em especial nas primeiras duas décadas de produção, estão a abstração biomórfica e o cubismo. O primeiro, tornou-se quase que um

sinônimo do modernismo das décadas de 1930 e 1940 no país e, de acordo com Frederico Moraes (1988, p. 56-57), pode ser definido como:

Um estilo, ou um tema formal, que fundindo sonho e construção, o racional e o irracional, o surrealismo tardio e a abstração situada entre a geometria e o informal(...)um estilo que, tendo rompido com o imperialismo do ângulo reto, não se perdeu, entretanto, na gratuidade, introduzindo na tela, nos volumes, nos espaços, nos jardins, linhas ou planos ondulantes que se interpenetram como a própria vegetação ou que se reproduzem geneticamente, como corpos amorosos¹²³.

O estilo que distorce as formas naturais pode ser observado da arquitetura de Oscar Niemeyer aos jardins de Roberto Burle Marx, passando pelos painéis de Candido Portinari para o MES e para a Igreja São Francisco de Assis. E, provavelmente, foi através da obra deles que o biomorfismo impactou a produção de Paulo Werneck, que trabalhou com esses artistas logo nos seus primeiros projetos, para os quais teve criar painéis que dialogassem perfeitamente com os demais elementos artísticos e arquitetônicos.

Esse estilo se reflete em várias obras dos seus primeiros anos de produção, em especial, naquelas que se convencionou chamar das “amebas” ou de painéis “ameboides”, pelas formas orgânicas que Joaquim Cardoso (apud MORAES, 1988) costumava chamar de “o contorno do protoplasma primitivo”¹²⁴. Entre os murais que se enquadram nessa categoria estão os para o Ginásio de Cataguases, Residência Nélia Peixoto e Edifício MMM Roberto.

---

¹²³ MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil – Volume II**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990.

¹²⁴ MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil – Volume II**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990. p. 56

Figura 31: Guache sobre papel. Projeto ginásio Cataguases

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 32: Mosaico cerâmico. Residência Nélia Peixoto

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 33: Mosaico cerâmico. Edifício MMM Roberto

Fonte: Arquivo Pessoal

A outra influência que se manifesta logo nos seus primeiros murais, e a única declarada do artista, é a do cubismo, que pode ser observada na recusa pela representação fiel da natureza, pela decomposição dos planos e pelos intentos construtivos inspirados na estética de Fernand Léger. Aliás, diferentemente da maioria dos muralistas da época, cujas obras continham uma latente influência picassiana, a obra do carioca foi mais impactada não só pela estética, mas também pelas ideias do artista francês, que foi o primeiro do movimento a experimentar a abstração, aplicando-a inclusive aos murais.

Após a pesquisa e catalogação realizada pelo Projeto Paulo Werneck, observou-se a existência de quatro grupos dentro da sua produção abstrata. Esses grupos abarcam obras que possuem uma visualidade semelhante, mesmo que produzidas em épocas variadas pois, como dito anteriormente, a produção do artista não era linear.

O primeiro grupo é composto pelos primeiros painéis do artista nos quais se observa uma “sobreposição de formas estilizadas” e o tratamento da superfície arquitetônica como uma tela retangular; o segundo abarca as obras

nas quais eles começa a trabalhar o suporte com maior liberdade, desenhando formas alongadas ou ameboides que se entrelaçam; o terceiro é formado pelas obras nas quais “as linhas se cruzam e os ângulos se convergem, definindo as superfícies de cor” e o quarto grupo, os trabalhos nos quais ele começa explorar a abstração informal.

Nos próximos itens, aprofundaremos a análise desses conjuntos através do estudo de quatro projetos de Paulo Werneck, cada um relacionado com um dos grupos acima citados. São eles Instituto de Resseguro do Brasil (grupo I), Igreja São Francisco de Assis na Pampulha (II), Sede do Banco Boa Vista (III) e Itamaraty (IV), obras chaves para compreender a obra do artista e a sua relação com o abstracionismo.

2.3.1 Instituto de Resseguros do Brasil

O artista autodidata e artesão habilidoso viu a sua carreira mudar de rumos quando foi convidado por seu fiel amigo Marcelo para criar uma série de murais para o terraço-jardim do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB). Tratava-se do novo projeto do escritório MM Roberto que, após o êxito dos projetos da Associação Brasileira de Imprensa e do Aeroporto Santos Dumont, se tornou uma das primeiras opções para construir as novas edificações modernas do Rio de Janeiro, cidade que passava por um forte processo de verticalização.

O IRB (1941) possui algumas mudanças em relação aos projetos anteriores do escritório, apresentando uma arquitetura “tecnicamente moderna, mas plasticamente clássica”¹²⁵, que foi possível devido a pesquisas técnicas que possibilitaram “novas experiências, além do aperfeiçoamento de processos já existentes”¹²⁶, e de estudos plásticos “sobre os aspectos de proporções, cores, materiais, integração das artes”¹²⁷. Além disso, trata-se de uma das primeiras edificações brasileiras a utilizar integralmente os 5 pontos da nova arquitetura (pilotis, janelas em fita, estrutura independente, planta livre e terraço-jardim).

---

¹²⁵ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.99.

¹²⁶ Ibid. p.101-102

¹²⁷ Ibid. p.102

Figura 34: Edifício IRB

Fonte: Arquivo Pessoal

A edificação foi concebida como um paralelepípedo suspenso por pilotis e teve o seu terraço-jardim “engradado dentro do volume de composição”¹²⁸, solução inspirada no projeto da Ville Savoye, de Le Corbusier. Esse pavimento, acessível apenas por escada, abrigava a caixa d’água, a casa de máquina, o mezanino do salão de conferência e um jardim de autoria de Burle Marx, no qual se localizavam os murais de Paulo Werneck. Segundo Marcelo Roberto:

No terraço-jardim há de fato um jardim. Um jardim em que flores, plantas, areia branca, pó de tijolo, lascas de pedra, águas, se dispõem seguindo formas abstratas. E nas paredes que limitam o terraço, o artista Paulo Werneck, solto, sem peias, fazendo ressurgir uma velha expressão de arte absurdamente em desuso, executou maravilhosos painéis em mosaico que seriam suficientes para celebrar um edifício¹²⁹.

¹²⁸ Ibid. p.101

¹²⁹ Depoimento de Marcelo Roberto. **Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil**, nº 28. 1964. Disponível em: <<<http://paulowerneck.org>>>. Acesso: dez. 2017

Figura 35: Terraço-jardim IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Ao receber o convite para criar os painéis do IRB, em 1942, o artista imediatamente pensou em trabalhar com o azulejo, porém, ao comunicar essa intenção a Marcelo, ele o desencorajou e sugeriu o mosaico. Paulo Werneck, em uma entrevista à revista do Ministério da Fazenda, em 1983, conta que o arquiteto lhe disse: “Paulo, eu conheço a Itália, conheço Ravena, porque que você em vez de pensar em azulejo, que é uma coisa muito precária, você não tenta o mosaico?”¹³⁰

Mais que sugerir a técnica musiva, ele o apresentou Jorge Ludolf, da Companhia Cerâmica Brasileira (CCB)¹³¹. De acordo com o artista, o industrial o recebeu com “grande carinho”¹³² e, mesmo sendo um empresário, se interessou por assuntos de ordem estética, se colocando a total disposição para auxiliá-lo a compreender as potencialidades do mosaico, além de se comprometer a disponibilizar todo o material que ele necessitasse.

Esse material, inteiramente novo para mim, não me decepcionou. Vencidas as primeiras dificuldades –que não

¹³⁰ 60 anos do Palácio da Fazenda. Rio de Janeiro, 2003, p.76.

¹³¹ Segundo Ruas (2004), a Companhia de Cerâmica Brasileira (CCB) foi a primeira indústria a produzir pastilha cerâmica no Brasil.

¹³² 60 anos do Palácio da Fazenda. Rio de Janeiro, 2003, p.76.

foram pequenas-tive a alegria de ver todas as minhas intenções correspondidas. Assim, o desenvolvimento da criação artística, desde os primeiros esboços; o projeto básico; a montagem do painel, quando cada pedra colocada corresponde a um toque do pincel; o assentamento na parede e o trabalho que surge enfim definitivamente incorporado ao prédio; a certeza de que as cores que agora brilham aos nossos olhos são inalteráveis e que resistirão ao sol e a chuva, ao calor e ao frio, a patina do tempo e aos movimentos do suporte, sejam eles de alvenaria ou concreto –tudo isso proporciona ao artista esplendidas emoções que compensam de sobra a árdua tarefa concluída; porque é oportuno dizer, trabalhar em mosaico é muito duro¹³³.

Nesse projeto, além de se aventurar em um suporte e uma técnica com os quais nunca havia trabalhado, Werneck, também começa a testar uma nova poética, o abstracionismo, em uma das primeiras experiências desse caráter que se tem notícia na arte brasileira. Assim, nos seis painéis – quatro abstratos e dois híbridos – que faziam parte do projeto inicial para o edifício do IRB, ele inicia a sua pesquisa sobre a linguagem que se tornaria a marca registrada do seu trabalho.

A escolha da abstração, provavelmente, ocorreu como forma de realizar um contraponto aos jardins não convencionais de Burle Marx, de pesquisar uma tendência já em voga há algum tempo na Europa e de produzir uma obra declaradamente decorativa, cujo desenho não deveria se sobressair a edificação. Aliás, segundo Marcelo Roberto (BRUAND, 2010), o essencial dos valores plásticos deveria estar contido na sua arquitetura, de modo que os painéis entravam apenas para “embelezar” o edifício.

Essa escolha também vai de encontro com o que defendia Fernand Léger, para quem o mural deveria tratar as paredes como superfícies arquitetônicas que eram, e não como um espaço ilusório, e por isso tenderia à abstração. Para ele, a ruptura com a representação naturalista também possibilitava uma maior liberdade do uso da cor, elemento que poderia ter uma função compositiva, reforçando ou alterando a percepção do espaço (RUAS, 2004). Dessa maneira, os painéis não deveriam ser figurativos pois, a sua intenção não era contar uma história, mas valorizar as formas e os planos arquitetônicos.

---

¹³³ Entrevista de Paulo Werneck In: Mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

A concepção das suas primeiras obras parietais, obviamente, não foi uma tarefa fácil, e inúmeros estudos foram realizados até ele chegar nas versões definitivas. Os primeiros desenhos do IRB são claramente figurativos, no entanto, ao avançar do processo de criação, eles vão se tornando cada vez menos elucidativos, com animais e paisagens cedendo espaço para formas geométricas e linhas sinuosas. Isso nos permite afirmar que trabalhar com a abstração não era a intenção inicial do artista, e que ele acabou recorrendo a essa poética por entender que ela era a mais apropriada para o projeto.

Nessas obras, Paulo Werneck começa a explorar o abstracionismo, utilizando várias das suas vertentes ao mesmo tempo- como a geométrica, a biomórfica e a gestual- em uma justaposição de linhas, planos, texturas e figuras estilizadas, que constituem murais com uma visualidade muito peculiar e, por vezes, “desconcertantes”¹³⁴. Nelas, as cores fortes também cumprem um importante papel de composição arquitetônica, entrando para reforçar o viés construtivo da obra e do seu suporte.

Figura 36: Guache sobre papel (28 x 26.5 cm). Projeto IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

¹³⁴ MARTINS, Carlos. Paulo Werneck: arte nos muros. In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

Figura 37: Guache sobre papel (16 x 21 cm). Projeto IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 38: Guache sobre papel (16 x 52). Projeto IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

De qualquer forma, por mais que explorem uma tendência ainda não estabelecida no país, os painéis do IRB ainda são bastante conservadores, por tratarem a parede como uma tela retangular, liberando as suas bordas e estabelecendo uma clara relação entre a figura e o fundo. Isso começará a mudar no seu próximo projeto abstrato, para a Pampulha, quando ele passa a compreender melhor as particularidades desse novo suporte e a ocupa-lo de maneira menos óbvia.

Por se tratar do seu primeiro trabalho do gênero, esses painéis expressam o desejo do artista de experimentar todas as possibilidades plásticas possíveis, o que resultou em painéis um pouco confusos, cheio de referências e informações. Ao perceber isso, ele começa a retirar os elementos desnecessários dos seus murais, o que faz com que essas obras constituam um

conjunto único, muito diferente de tudo que o artista produzirá nos anos seguintes.

Embora os painéis abstratos do IRB sejam os mais importantes dessa série- por serem precursores da linguagem- é importante lembrar que ele também produziu duas obras figurativas, ou melhor, híbridas. A primeira apresenta dois cavalos correndo sobre um fundo no qual linhas sinuosas mesclam-se com figuras e sólidos geométricos. A outra composição, remete a um tema marinho, com uma sereia e peixinhos rodeados por linhas e formas orgânicas, que dialogam com os outros murais do terraço-jardim.

Figura 39: Guache sobre papel (14 x 47.5). Projeto IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 40: Guache sobre papel (19 x 26 cm). Projeto IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Dois anos após o convite para criar esses murais, mais uma obra é acrescida ao projeto, que será concluída em 1945. Devido a defasagem de tempo, o sétimo painel do IRB possui uma visualidade completamente distinta dos anteriores, e que já reflete as pesquisas que o artista estava realizando para os murais da Pampulha. Se trata de uma composição bidimensional, em branco e azul, na qual formas longilíneas se tramam e se desencontram, e que se assemelha muito a pintura-mural para a igreja de Belo Horizonte.

Figura 41: Guache sobre papel manteiga (9 x 31, 3 cm). Projeto IRB

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Portanto, no Instituto de Resseguros do Brasil, Paulo Werneck inicia os seus estudos sobre essa linguagem que até então era uma incógnita para ele, tentando criar painéis que se adaptassem perfeitamente a essa nova arquitetura. Esse trabalho, que é considerado um dos pioneiros da abstração, ainda é bastante incipiente, mas nele podemos observar várias referências visuais que ele irá utilizar de forma mais cautelosa nos próximos anos, quando conseguirá domar a técnica mosaica e o uso das cores, planos e linhas para criar composições harmoniosas e ritmadas.

2.3.1.2 A Reconstituição dos Painéis do IRB

Destruído na década de 80, após um curto-circuito, o terraço-jardim da edificação foi reconstruído em 2017, assim como os 7 painéis de Paulo Werneck. Trata-se de uma iniciativa que se insere dentro da solicitação de tombamento do edifício pelo IRB, que precisou resgatar a “integridade” da obra para levar o processo adiante na Prefeitura e no Iphan, além de conseguir algumas vantagens tributárias.

De acordo com Marcelo Chidid¹³⁵, superintendente de suprimentos do IRB e responsável pela obra, a ideia de solicitar o tombamento do bem começou em 2002, juntamente com a reforma do edifício. Entre os anos 2007 e 2009, restaurou-se a fachada e, no ano de 2015, iniciou-se o processo de reconstrução do terraço-jardim, incluindo os jardins de Burle Marx e os painéis de Werneck.

A reconstrução do terraço-jardim foi uma parceria entre o IRB e o Iphan, auxiliados pelo escritório que representa a obra de Burle-Marx e os netos de Werneck, Claudia e Gaspar Saldanha. Para conseguir informações sobre o projeto, além da consulta as plantas baixas, foram realizadas pesquisas nos acervos dos artistas e em bibliotecas públicas, tendo sido as publicações e fotografias da época da sua inauguração extremamente importantes para essa empreitada, principalmente para resolver a questão da escala e localização dos murais.

A reconstituição dos painéis foi realizada pela Oficina de Mosaicos, chefiada pela arquiteta Isabel Ruas, uma das maiores especialistas em arte musiva no Brasil. Amparada pelos netos de Werneck, realizou-se uma pesquisa aos desenhos e as amostras de pastilha cerâmica presentes no ateliê do artista, para lograr se aproximar das cores originais. A partir dessas informações, conseguiu-se recriar fielmente seis painéis, entretanto, o projeto de um deles desapareceu. Por esse motivo, o sétimo mural foi uma criação original de Ruas e de Gaspar Saldanha, que desenharam uma nova composição em acordo com as demais obras do terraço.

---

¹³⁵ Entrevista com Marcelo Chidid realizada no dia 8 de junho de 2017.

Figura 42: Fotos do terraço-jardim após a reconstrução

Fonte: Arquivo Pessoal

2.3.2 Igreja de São Francisco de Assis - Conjunto da Pampulha

Quando Juscelino Kubistchek, então prefeito de Belo Horizonte, retoma os planos da gestão anterior de expansão da cidade até a distante região da Pampulha, ele decide convidar Oscar Niemeyer. Tratava-se de um complexo as margens de um lago artificial, com edificações de arquitetura arrojada, cujo o objetivo era atrair uma elite endinheirada para viver e investir nessa região (CAVALCANTI, 2006), de forma que o projeto poderia se desenvolver futuramente com capital privado.

O programa inicial consistia em cinco edificações, entre as quais um late Clube e um Cassino - o que já evidencia a intenção elitista do empreendimento - além de uma igreja católica, uma casa de baile e um hotel, este último nunca construído. Impulsionado pelo espírito desenvolvimentista que se instalou na época, esse projeto também servia como uma espécie de propaganda eleitoral de Kubistchek (BRUAND, 1999) que, nesse momento, já ambicionava voos mais altos.

Para incentivar a população mais abastada a investir na região, o prefeito decide construir para si uma casa de fim de semana na Pampulha, cujo o projeto também ficou a cargo de Niemeyer. Porém, a empreitada não conseguiu atrair moradores para essa área isolada da cidade, devido uma série de infortúnios, como a proibição do jogo e a proliferação do caramujo da esquistossomose no lago, de modo que o conjunto arquitetônico se ergueu em uma área ainda desocupada.

Como já discorrido, a Pampulha é a obra seminal da arquitetura moderna brasileira, pois nela Oscar Niemeyer começa a contestar a monotonia e as limitações do funcionalismo em nome de uma maior liberdade plástica. Antes, o que se via era uma arquitetura internacional transposta para os trópicos, sendo esse projeto o ponto de partida dessa estética nova, na qual o ângulo reto cede espaço para a curva.

Integrante da equipe que projetou o Ministério da Educação e Saúde, o arquiteto decide aproveitar um ponto muito bem desenvolvido dessa edificação na sua nova empreitada: a estreita relação entre arte e construção. Assim, Niemeyer chamou dois artistas que colaboraram no prédio do MES para participarem do novo projeto em Belo Horizonte, Candido Portinari e Roberto Burle Marx. Além deles, também convidou o escultor Alfredo Ceschiatti e o seu amigo de infância, que há pouco tempo havia começado a produzir obras parietais, Paulo Werneck.

Sempre que me permitem, convoco os artistas plásticos. Na obra do memorial da América Latina convoquei nove pintores e cinco escultores. Na da Pampulha, meu primeiro projeto, convidei

Portinari, Ceschiatti e Paulo Werneck. Eram grandes artistas, bons amigos e, como é natural, a eles sempre recorri¹³⁶.

Paulo Werneck havia acabado de projetar os murais do IRB quando começa a conversar com Niemeyer sobre a possibilidade de colaborar no projeto da Pampulha. Após muito diálogo- que envolveu o pedido de Werneck por uma obra na igreja- decidiu-se que o artista criaria um mural para a casa de Juscelino Kubistchek, os azulejos do complexo e a pintura-mural nas laterais do templo.

Figura 43: Fotos dos azulejos de repetição da Pampulha

Fonte: Arquivo Pessoal

A primeira obra realizada pelo artista foram os azulejos de repetição que revestem todos os edifícios do conjunto, menos a igreja. São azulejos com padrões tradicionais portugueses, que visavam estabelecer uma relação entre “a nova e a velha arquitetura brasileira”, criar uma unidade entre os diferentes edifícios do complexo e, é claro, auxiliar na dissolução das robustas paredes modernas conferindo maior leveza e “graça” as edificações.

¹³⁶ NIEMEYER, 1998. In: catálogo da exposição “Paulo Werneck: muralista brasileiro”, realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

A pedido do arquiteto, Paulo Werneck criou os azulejos de repetição tendo como base os padrões que recobrem a fachada da Igreja Nossa Senhora da Lapa de Desterro¹³⁷, no Rio de Janeiro, uma joia da arquitetura barroca nacional. A utilização de um revestimento típico do período colonial nessa obra adquire ainda mais significado por ela está localizada em Minas Gerais, estado que abriga alguns dos melhores exemplares da arquitetura do período.

A segunda obra executada pelo artista é um painel para a casa de Juscelino Kubistchek (1943). Esse mural, mais simples e claro que os produzidos para o IRB, é composto por formas ameboides em tons de azul e branco que se sobrepõem sobre um fundo amarelo. Esse projeto pode ser considerado quase como um estudo para a sua principal obra no complexo e, provavelmente, o mais importante trabalho da sua carreira: Os painéis para a Igreja de São Francisco de Assis.

Figura 44: Mosaico cerâmico. Casa Juscelino Kubistchek

Fonte: Arquivo Pessoal

Os mosaicos da igreja da Pampulha foram por muitos anos atribuídos à Portinari, mesmo com todas as revistas especializadas da época da construção afirmando terem sido projetados por Paulo Werneck. Trata-se de um erro curioso pois, ademais, eles não se assemelham em nada a linguagem do pintor. A única explicação plausível para esse fato é que, como Portinari –artista bem mais famoso que Werneck–criou os demais murais da igreja, as publicações tenderam

---

¹³⁷ Informação cedida por Claudia Saldanha. Entrevista em: jun. 2016.

a atribuir-lhe a autoria de todas as obras de arte da edificação, estendendo a também aos painéis musivos.

Apenas em 2006, quando as pesquisas da equipe que realizava a restauração da igreja apontaram que o autor do mosaico era Paulo Werneck, é que essa confusão começou a ser desfeita. Nesse momento, com o auxílio da família do artista, realizou-se uma busca ao seu antigo ateliê a procura de informações que colaborassem para a execução da obra, e encontrou-se estudos, cartões preparatórios, comprovantes de pagamento, correspondências, além de uma grande quantidade das pastilhas cerâmicas originais do mural.

Munidos de todas essas provas documentais que comprovavam a autoria da obra, a família do artista entrou com um pedido formal para que todas as publicações sobre a Pampulha incluíssem o nome de Paulo Werneck como o responsável pela criação dos painéis em mosaico. Assim, começou-se a corrigir uma injustiça de décadas, e a se redescobrir uma figura extremamente importante para a arte mural brasileira.

Entre os documentos encontrados no seu ateliê, encontra-se uma carta que Werneck enviou para Niemeyer justificando a sua proposta para a igreja¹³⁸. Nela, o artista tentava persuadir o arquiteto a aceitar o seu projeto, afirmando que sabia que ele não gosta muito dos seus mosaicos, mas que tinha certeza que lhe agradaria esse desenho pois as formas leves e flexíveis conversavam perfeitamente com o lago e com a arquitetura da edificação.

A proposta apresentada, e também executada, eram duas pinturas em mosaico que se projetavam sobre um fundo de pastilhas azuis que revestem uma casca de parábola basilar. Essas composições, em tons de azul escuro e branco, projetam-se nas suas laterais externas com suas formas alongadas que se “entrelaçam sobrepõem”¹³⁹, como que “sopradas pelo vento”¹⁴⁰. A fluidez dessa obra se adequa perfeitamente a gestualidade da arquitetura de Niemeyer

---

¹³⁸ Esse documento foi citado por Cláudia Saldanha, entretanto, a pesquisa não teve acesso diretamente a ele. Entrevista realizada em: jun.2016.

¹³⁹ MARTINS, Carlos. Paulo Werneck: arte nos muros In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

¹⁴⁰ Ibid.

e realiza um belo diálogo com o mural azulejado de Portinari, assim como com a tradição luso-brasileira.

Figura 45: Projeto em papel para uma das fachadas laterais.

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 46: Montagem juntado o desenho e o mosaico pronto

Fonte: Projeto Paulo Werneck

A Igreja da Pampulha é considerada um dos principais e, melhores exemplos, da integração das artes na arquitetura moderna brasileira pois, nessa obra, o trabalho pictórico encontra-se “indissoluvelmente ligado a construção” (CAVALCANTI, 2006, p. 199) de modo que o edifício não provocaria o mesmo impacto sem a pintura em azulejo retratando passagens da vida de São Francisco ou sem os mosaicos azuis e brancos.

Interessante notar que o arquiteto ao mesmo tempo que projetou um edifício com uma arquitetura inovadora, demonstrou um enorme respeito a tradição cristã, adotando um partido que abarcou todos os elementos presentes em uma igreja franciscana. Mesmo assim, como era de se esperar, a releitura moderna de um templo católico desagradou a conservadora Arquidiocese mineira que só a consagrou 11 anos após a inauguração, em 1954.

Figura 47: Foto da Igreja de São Francisco de Assis

Fonte: Arquivo Pessoal

Contudo, o mosaico abstrato-gestual de Werneck, uma das primeiras experiências do gênero no Brasil, espantosamente não aborreceu o clero, que concentrou as suas críticas a arquitetura formalista de Niemeyer e, especialmente, a representação não naturalista da vida de São Francisco de Assis presente nos painéis de Portinari. Isso aconteceu, provavelmente, porque as suas formas se adaptam tão bem e respeitosamente a arquitetura e ao entorno que não provocam nenhum solavanco. Elas não buscam a representação, não apresentam imagens, não buscam comunicar nada. São simplesmente elemento compositivos, assim como os arabescos o autor tanto tentava gostava.

2.3.3 Sede do Banco Boa Vista

Para projetar o edifício sede do Banco Boa Vista (1946) – atual banco Bradesco – é convidado Oscar Niemeyer, cujo projeto do conjunto da Pampulha acabara de converter no principal nome da nova geração de arquitetos modernos brasileiros. O terreno destinado a edificação, no começo da recém-aberta Avenida Presidente Vargas, apresentava uma insolação irregular, o que gerou três soluções diferentes de proteção solar, respondendo a necessidade de cada uma das três fachadas (ao leste ela é geminada), como podemos observar em Mindlin (2010, p. 227):

A fachada sul, que quase não recebe insolação, é totalmente envidraçada e obtém um feliz efeito, ao refletir a imagem da igreja da Candelária localizada em frente, no início da avenida Presidente Vargas. A fachada oeste, que dá para uma rua estreita (rua Teófilo Ottoni), é protegida por *brise-soleil* móveis, em madeira, que podem ser ajustados às diferenças sazonais do grau de insolação. Na fachada dos fundos, que recebe a exposição do norte, foi adotada a solução clássica já dada ao prédio do Ministério da Educação: *brise-soleil* horizontais móveis, em madeira, encaixados em módulos feitos de lâminas verticais e horizontais de concreto armado¹⁴¹.

Apesar de uma legislação que impunha uma série de regras para a construção- ela deveria seguir as recomendações do Plano Agache -, o arquiteto conseguiu articular uma solução bastante inventiva como forma de impor a sua assinatura no volume pré-definido: a utilização de uma parede sinuosa de tijolos de vidro no térreo. Para Bruand (2008, p. 160), “onde foi possível, ele retomou sua liberdade com vigor, imaginando essa parede translúcida serpenteante para mascarar as colunas e definir um espaço interno de extrema flexibilidade”. Cabe ressaltar que essa foi a primeira experiência do arquiteto com o tijolo de vidro, material que esse projeto ajudaria a popularizar.

Além da plasticidade dos *brise-soleil* – cuja cor varia do branco nos andares inferiores, para ajudar a reflexão, ao azul escuro – e da parede ondulante translúcida, um elemento que ajudou a conferir uma imagem singular

---

¹⁴¹ MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora /IPHAN, 2000, p. 227.

a essa edificação foi a inserção de murais abstratos no nível da rua, na altura da vista do transeunte. Tratam-se de duas composições em mosaico cerâmico de Paulo Werneck, que o arquiteto voltou a convidar após a bem-sucedida parceria da Igreja de São Francisco de Assis.

O primeiro painel localiza-se na quina da edificação, entre a rua da Quitanda e Teófilo Otoni, abaixo da parede ondulante em tijolo de vidro. Trata-se de uma composição na qual o artista começa a explorar o abstracionismo informal, embora ainda contenha uma forte influência do biomórfico, com linhas sinuosas que se encontram e se transpassam, criando formas orgânicas que são coloridas em tons de marrom, azul e branco. Esse mosaico possui uma visualidade semelhante as suas obras do período, embora ocupe a parede de maneira mais efetiva, na qual ele trabalhava com formas que ficaram conhecidas como “amebas”.

Figura 48: Projeto em papel para o Banco Boa Vista (13.3 x 63.5 cm)

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 49: Foto do Painel no Banco Boa Vista

Fonte: Rodrigo Queiróz

O segundo, em frente à Avenida Presidente Vargas, é uma composição que ocupa toda a parede, preenchendo-a com linhas retas e tortuosas que se cruzam a fim de criar campos de cores, que são preenchidos por tons de azul, marrom e branco. Comparado com a sua produção anterior, esse mural apresenta um artista bem mais seguro, que começa a explorar toda a superfície arquitetônica que lhe é oferecida, ao invés de estabelecer uma hierarquia de figura x fundo, como em obras passadas.

Figura 50: Estudo de Painei

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 51: Foto do painel

Fonte: Arquivo Pessoal

Nos painéis do Banco Boa Vista, assim como em todos os seus trabalhos, o mosaicista demonstra um grande apreço pelos pormenores da execução, tendo um mesmo mosaico vários tamanhos de tessela e direções de andamento, de modo que cada “campo de cor” era preenchido por uma combinação diferente dessas duas variáveis. Esse detalhe – causado pela mudança de padrões de uma área para outra – além de ser extremamente bonito quando visto de perto, confere movimento ao mural.

A partir desses murais, a produção de Paulo Werneck sofre uma mudança de rumo, como podemos observar na fala de Carlos Martins:

Seu trabalho passa a apresentar uma estrutura com planos organizados de tal forma que, de seus contornos definidos e jogo de cores, surge uma nova ordem e dinâmica visual que vai perdurar por décadas na produção do artista. Ele cria uma arquitetura própria para o espaço pictórico, onde as linhas se cruzam e os ângulos se convergem, definindo as superfícies de cor. Os planos se sobrepõem ou parecem girar sobre si mesmos, indicando movimento e dinamismo. Por vezes arrisca de modo arbitrário formas variadas, arredondadas, recortadas por diagonais. As cores são relacionadas com ousadia, dentro de uma paleta mais ampla, que passa a caracterizar o artista, com a predominância de azuis, verdes, ocres e terras. É nessa época que passa a utilizar também o mosaico de vidro e o cerâmico vidrado, com o intuito de potencializar a luz e intensificar a cor de painéis propostos para o interior de edifícios com áreas de grande circulação¹⁴².

Por fim, concluímos que nos painéis do Banco Boa Vista, em especial no mosaico localizado na fachada principal, o artista começa a usufruir de uma maior liberdade plástica, desgarrando-se aos poucos da visualidade dos seus primeiros anos de produção, na qual predominava as formas biomórficas dispostas sobre um fundo monocromático. Sem dúvida, trata-se de uma evolução do seu trabalho, fruto de uma melhor compreensão do suporte com o qual trabalhava e, principalmente, uma maior compreensão do poder compositivo das cores.

Para Cavalcanti (2008)¹⁴³, “A arte de Werneck se juntou ali à arquitetura de Niemeyer para estabelecer um novo parâmetro estético e funcional, quebrando o outrora vetusto, carrancudo e inexpugnável aspecto de sedes bancária”. Assim, os murais do artista nessa edificação, mais do que compor a arquitetura, prestam-se a humanizá-la e são, acima de tudo, uma arte pública, por estarem alocadas de frente para a rua, ou seja, para os transeuntes, para o povo.

¹⁴² MARTINS, Carlos. “Paulo Werneck: arte nos muros” In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

¹⁴³ CAVALCANTI, Lauro. Arte e Arquitetura In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

2.3.4 Itamaraty

Era quase impensável que um artista cuja trajetória acompanha a arquitetura moderna brasileira não participasse do seu mais audacioso passo, a construção de Brasília. Assim, em 1958, Paulo Werneck transfere-se para a futura nova capital a convite de Oscar Niemeyer, criando obras para o Senado Federal, o Brasília Palace Hotel, o Itamaraty e o edifício da Telebrás, atual Anatel. Também criou um painel para o edifício do Banco de Créditos da Amazônia, atual Banco de Brasília (BRB), projeto do escritório dos irmãos Roberto.

As obras produzidas em Brasília apresentam uma evolução do seu trabalho e são um belo conjunto para compreender a sua produção no começo da década de 60. Além dos seus painéis modulares, que ele utilizou por toda a sua carreira, existe um baixo relevo em cimento, um mosaico cerâmico- ainda ancorado na abstração biomórfica- e outro vitrificado no qual o artista começa a flertar com um novo estilo, a abstração livre.

Desses painéis, dois são claramente composições modulares: o do Brasília Palace Hotel e do BRB. O primeiro tratava-se de um mosaico vitrificado em tons de azul e branco para o primeiro hotel da cidade, obra que, infelizmente, perdeu-se durante o incêndio que destruiu a edificação em 1978. O hotel foi reconstruído e reaberto em 2006, contudo, diferentemente dos painéis e azulejos de Athos Bulcão, o painel de Paulo Werneck não foi reconstituído.

O segundo é também uma obra modular, que foi criada para o edifício que abriga atualmente a sede do BRB. Esses murais, que recobrem as paredes do térreo da edificação, são formados por módulos compostos por inúmeros quadrados- alguns deles dispostos com um dos vértices para baixo - que são pintados em tons de marrom, azul, branco e laranja, formando outras formas geométricas. Devido a sua localização, trata-se de uma obra pública, que ajuda a “valorizar, alegrar e dramatizar”¹⁴⁴ as paredes exteriores do edifício, complementando a arquitetura.

---

¹⁴⁴ Entrevista de Marcelo Roberto para o jornal Correio da Manhã, em 1955. In: **Paulo Werneck: Muralista Brasileiro**. Catálogo da mostra realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

Embora a evidente qualidade dessas obras, certamente os painéis mais interessantes na cidade são o localizado no Senado e, principalmente, o do Itamaraty. São composições que representam bem as pesquisas do artista pela abstração, assinalando o surgimento de novas poéticas na sua produção, a qual ele futuramente chamaria de “borrões” ou “explosões”¹⁴⁵.

A obra do Senado, apesar de ser um mosaico cerâmico, é muito parecida com o baixo-relevo em cimento do edifício da Anatel¹⁴⁶. Trata-se de um painel localizado no térreo da edificação, que apresenta formas sinuosas concêntricas na cor azul sobre um fundo branco que, mesmo que de maneira mais simplificada, ainda se relaciona com a organicidade da abstração biomórfica.

Em compensação, o mosaico vitrificado do Itamaraty apresenta uma visualidade completamente nova. Esse painel originalmente encontrava-se no restaurante do edifício, no 8º andar¹⁴⁷, entretanto, após sucessivas reformas, ele atualmente localiza-se o Departamento de Administração do órgão. Trata-se de uma imensa composição em tons de azul e branco composta por retângulos preenchidos por fileiras de pastilhas inclinadas, ainda que algumas encontram-se deslocadas dessa ordem. Os retângulos que dividem o mural, e dão ritmo a ele, são delimitados pelo andamento na posição horizontal e vertical, enquanto que as tesselas dentro desses encontram-se majoritariamente na diagonal.

O mais interessante dessa composição é que esses retângulos são dispostos “espelhados” um para o outro, de modo que o mural é formado por rebatimentos de um mesmo padrão, o que faz que com que ele seja, ao final, também uma obra modular. Na verdade, cada quatro retângulos constituem uma figura maior, de forma que o painel é formado por 4 “módulos grandes”, gerados pelos 16 retângulos. A diferença dessa obra para os demais painéis modulares de Werneck, é que ele não é formado por formas geométricas, mas por linhas que se encontram e que se agrupam de modo a criar um degrade cromático.

---

¹⁴⁵ Informação cedida por Claudia Saldanha. Entrevista em: jun.2016.

¹⁴⁶ GOUGON, Henrique. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id137.html>> Acesso em: ago.2017.

¹⁴⁷ Segundo a família eles pensavam que a obra havia sido destruída após as sucessivas reformas e o fim do restaurante que se encontrava no local. Entretanto, esse painel foi mantido no mesmo lugar, apesar das mudanças no edifício. Entrevista em: jun.2016.

Figura 52: Foto do Painel no Itamaraty

Fonte: Arquivo Pessoal

O painel do Itamaraty (1960) é acima de tudo um estudo sobre as cores, sobre os efeitos óticos, o que faz com que as formas se alteram a cada vez que o espectador o observa. É uma obra que aponta um novo caminho na produção do artista, que deixa de lado as linhas e formas geométricas para debruçasse sobre as potencialidades compositivas da cor, experiência que se acentuará nos murais para a agência do Banco do Brasil em Copacabana (1961) e na casa da sua filha Regina Yolanda, na ilha de Paquetá (1962).

2.4 O FIGURATIVO E HÍBRIDO

É de conhecimento que a produção parietal de Paulo Werneck é bastante diversificada no que tange a visualidade. Claro que os seus painéis abstratos e modulares são a parcela mais extensa e importante do seu trabalho, porém, ele também produziu várias obras figurativas, principalmente nos seus primeiros

anos de atuação como muralista e, essa parcela da sua obra, é essencial para compreender a sua evolução como artista.

Trata-se de um artista que veio da ilustração, cujos os desenhos deveriam ter um compromisso com a realidade ou, no caso dos livros, com a história que se propunha a contar, de modo que a sua produção era figurativa. Por isso, é seguro afirmar que ele era artista figurativo que optou por aventurar-se em uma nova linguagem na sua produção mural, provavelmente por concluir que a abstração conversava melhor com as formas das novas edificações modernas.

Como já comentado, pode-se especular diversas razões para as suas obras parietais serem majoritariamente abstratas, a principal delas, que os painéis não poderiam se sobressair à arquitetura, existindo apenas para complementar e valorizar a construção e, por esse motivo, não deveriam apresentar narrativas. Além do mais, muitas vezes a “discrição” era uma exigência dos arquitetos, que não queriam que os murais roubassem os holofotes da arquitetura, que por si só já deveria provocar uma experiência estética.

Cabe ressaltar que o artista nunca considerou as suas obras abstratas¹⁴⁸. Portanto, debandar para abstração nunca foi uma ação consciente dele, que não buscava romper com uma forma de representação naturalista, mas encontrar figuras e padrões que se adaptassem perfeitamente a arquitetura. Dessa maneira, a visualidade do mural deveria se adequar ao estilo da construção e, como a grande maioria das suas encomendas era para edifícios racionalistas, imagens realistas não eram pertinentes.

Entretanto, como o artista relatou à revista *Módulo* em 1955, as vezes o tema era solicitado e, quando isso acontecia, ele preferia excutá-lo de maneira realista¹⁴⁹. Esse foi o caso dos painéis do edifício Maracati (1949), do Ministério da Fazenda (1943) e do Clube Monte Líbano (1955).

---

¹⁴⁸ “Não me considero um abstracionista” In: Mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

¹⁴⁹ “O assunto, porém, às vezes é solicitado, e deve estar presente, ao meu ver, então em caráter realista”. Trecho extraído do depoimento de Paulo Werneck In: Mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

Na verdade, ele foi um dos poucos muralistas cuja produção é majoritariamente abstrata pois, na época, a figuração era vista como um artifício para facilitar a fruição de uma arquitetura que havia se tornado demasiadamente abstrata. Sem contar que grande parte dos artistas que se embrenharam pela arte mural vinha da pintura de cavalete e, esses, levaram a sua poética para o novo suporte, embora com algumas adequações (GONSALES,2009).

Além dos ajustes que eram exigidas pelo novo suporte, a parede, o mosaico também exigia algumas adaptações pois, como sabemos, trata-se de uma técnica que fragmenta o todo. Ao perceber isso, Paulo Werneck começa a simplificar os seus painéis figurativos, descartando todos os elementos considerados desnecessários, e deixando apenas as figuras essenciais para passar a informação desejada. Surgiram assim murais onde as figuras de homens e animais se sobrepõem a fundos abstratos, normalmente com forte influência biomórfica, que iremos chamar de híbridos. Vale destacar que as composições híbridas ainda são figurativas, compondo um subgrupo dentro dessa categoria.

Figura 53: Fotografia dos painéis do Edifício Maracati

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 54: Fotografia dos painéis do Edifício Maracati

Fonte: Projeto Paulo Werneck

As composições híbridas de Werneck são uma adaptação da figuração à técnica musiva e a linguagem moderna. Isso porque o mosaico requeria que as imagens fossem mais claras, efeito que ele conseguiu ao descomplicar o fundo das composições, de modo a ressaltar apenas as figuras. Ao mesmo tempo que a arquitetura formalista exigia que as figuras se apresentassem de forma menos rígida, o que fez com que elas se tornassem mais simples, esquemáticas. Eram murais figurativos, entretanto, também eram murais em mosaico moderno.

Figura 55: Estudo painel do Senai Benfica (17x 45cm)

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Toda essa discussão é importante para explicar o fato de alguns dos seus painéis serem “pictoricamente” diferentes do resto da sua produção, especialmente os naturalistas. Eles eram figurativos por inserir-se em edificações que exigiam uma visualidade mais tradicional ou, a pedido dos arquitetos, que precisavam de murais que transmitissem uma determinada mensagem ou que humanizassem a construção. Assim, a poética do mural seguia as demandas do projeto arquitetônico.

3.4.1 Ministério da Fazenda

O espírito desenvolvimentista propagado pelo governo Vargas provocou, na década de 30, um surto de novas construções públicas para abrigar diferentes repartições do governo federal. Estão inseridas nessa tendência além das sedes dos novos ministérios, a Central do Brasil (1936/1940), a Alfandega (1939/1942) e o edifício da ABI que, de acordo com Cavalcanti (2006), mesmo não sendo um órgão público, foi financiado com capital quase cem por cento estatal. Essas grandes obras, além de servir de maneira satisfatória ao programa a que eram destinadas, também deveriam cumprir uma função estético-civilizatória, e se tornarem estandartes do Estado Novo.

Na mesma época, aproveitando a maré progressista pela qual passava a capital federal, o governo da cidade decide remodelá-la. Para isso, contrata o urbanista francês Alfred Agache para estabelecer um novo plano urbanístico para a cidade, fato que contribuiu para a “avalanche” de novos concursos públicos que estremeceu o meio arquitetônico da época, que era formado, em sua grande maioria, por profissionais que estudaram na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. E, esses arquitetos, levam para dentro dos concursos das novas edificações a rixa estilística que já existia dentro da instituição.

Inicialmente tratava-se de um embate entre os defensores de uma arquitetura baseada em modelos importados – eclética ou neoclássica – e os que defendiam uma linguagem que resgatava a tradição construtiva luso-

brasileira, o neocolonial. Entretanto, na virada da década de 20 para 30, as ideias racionalistas europeias pouco a pouco começam a adentrar em território brasileiro e a chegar na ENBA, processo que foi acelerado com a chegada a diretoria da instituição de Lúcio Costa, que contratou professores alinhados a corrente moderna.

Embora tenha permanecido menos de um ano na diretoria da escola, a gestão de Costa foi essencial para criar um grupo de estudantes e, logo depois, recém-formados, interessados na nova arquitetura, e esses logo começaram a inscrever projetos na nova linguagem nos concursos que proliferavam na cidade. Nesse momento o embate é atualizado, estando de um lado os conservadores, alinhados as arquiteturas pretéritas, e os que buscavam uma arquitetura nova.

O concurso para a escolha da futura sede do Palácio da Fazenda- que além do Ministério, também deveria abrigar o Tribunal de Contas e repartições submetidas a pasta- é autorizado em 1934. Para a construção do novo edifício, demole-se a antiga sede da Academia Real de Belas Artes, projeto de Grandjean de Montigny, o que parece ser um gesto do governo Vargas para assinalar a passagem da “modernidade” por cima do “antigo país”.

Após um crivo inicial, o concurso para escolher a futura sede do Palácio da Fazenda selecionou os dois anteprojetos que melhor se adequavam as exigências do edital: a proposta do grupo formado por José Reis, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer e a de autoria de Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva. Ao final, foi declarado vencedor o segundo projeto, que propunha uma edificação racionalista, com as fachadas principais recobertas de brise-soleil. Contudo, esse projeto – nenhum deles, na verdade – agradou o ministro da pasta.

Segundo Cavalcanti (2006), o concurso para o Ministério da Fazenda teve uma reviravolta muito parecida com o que ocorreu no Ministério da Educação e Saúde, embora com um resultado diferente. Enquanto no MES o ministro Gustavo Capanema rejeitou o projeto marajoara de Archimedes Memória por acreditar que ele não estava em sintonia com o futuro, no Ministério da Fazenda, o ministro Souza Costa desiste do projeto campeão por considerá-lo muito simples e moderno.

Para o ministro da Fazenda, o projeto que venceu o concurso não era o que ele esperava do “mais belo monumento arquitetônico da linda capital do Brasil” (apud CAVALCANTI, 2006) e, por isso, convocou alguns profissionais do próprio quadro do Ministério para criar uma edificação em estilo neoclássico em um terreno que agora quadruplicara de tamanho.

Assim, em setembro de 1938, é criado um escritório especialmente para esse projeto, composto por seis arquitetos e quatro engenheiros civis, com Luís Eduardo Frias de Moura como arquiteto responsável e Ary Fontoura de Azambuja como chefe-executivo. Os projetistas tiveram que se submeter aos desejos do ministro, que ambicionava uma arquitetura neoclássica italiana inspirada em Piacentini, de forma que tiveram pouquíssima autonomia na criação do edifício que deveria ser monumental e ostensivo.

A nababesca construção inaugurada em 1943, ocupa de maneira integral a área que lhe foi destinada, e resultou em uma construção de escala exagerada, volumes pesados e fachadas de clara inspiração neoclássica. Com um pavimento térreo que se assemelha a uma estação de trem da época, andares subsequentes extremamente espartanos e um terraço-jardim que se aproxima dos preceitos modernos, trata-se de uma “edificação eclética no sentido etimológico do termo” (CAVALCANTI, 2006, p. 82).

O terraço-jardim do Ministério se transformou em uma lenda na cidade do Rio de Janeiro, devido ao conjunto formado por uma fonte projetada pelo próprio Luiz Moura – que possuía um sofisticado mecanismo de propulsão de água, pelos cinco painéis de mosaico cerâmico com temática indianista e pelas duas esculturas representando os nativos do país. Extremo luxo que era totalmente inacessível a população, pois esse pavimento possuía acesso restrito.

Segundo Paulo Werneck¹⁵⁰, Luiz Moura planejou cinco painéis em mosaico para o terraço da edificação e, para executá-los, o convidou. O artista conta que a proposta o surpreendeu pois, ele havia acabado de finalizar o seu trabalho mural para o IRB, cuja visualidade era completamente diferente daquela que se esperava para a nova sede do Ministério da Fazenda. Mesmo assim, ele

---

¹⁵⁰ Entrevista de Paulo Werneck realizada em julho de 1982. In: **60 anos do Palácio da Fazenda**. Rio de Janeiro, 2003, p. 75.

recebeu um voto de confiança do arquiteto, que lhe disse: “Você é da corrente moderna mas sabe desenhar. Vai fazer os mosaicos do ministério, o tema é livre”¹⁵¹.

Cabe salientar que esse convite acontece logo após o artista ter projetado os painéis para a Igreja da Pampulha, embora eles só fossem executados após os murais do Ministério da Fazenda. Assim, influenciado pelos seus dois primeiros projetos, os estudos iniciais apresentados à Moura estão longe de ser representações naturalistas e, por isso, são rechaçados. Após rejeitar as propostas iniciais, o arquiteto pede à Werneck que crie algo mais tradicional e em sintonia com o estilo do edifício, missão que ele tinha certeza que o artista conseguiria realizar¹⁵².

Atrás de uma estética mais tradicional, ele lança mão do seu repertório plástico e acaba recorrendo a sua temática predileta: o nativo e a natureza brasileira. Nesse projeto, o artista autodidata contou pela primeira vez na sua carreira com a ajuda de modelos vivos, com o seu ajudante posando de índio e uma aluna da Escola de Belas Artes posando de índia.

Figura 56: Fotografias dos painéis de mosaico cerâmico

Fonte: Arquivo Pessoal

¹⁵¹ Entrevista de Paulo Werneck realizada em julho de 1982. In: **60 anos do Palácio da Fazenda**. Rio de Janeiro, 2003, p. 75

¹⁵² Ibid.

O artista conta que o painel do índio “representava um bravo que a serviço dos jesuítas defendia as Missões, e que chamava-se Sepé Tiaraju”¹⁵³, mas a índia ele não lembrava da história, talvez fosse a Lua. Além desses dois painéis, ainda foram executados mais um com temática indígena e dois que representavam a natureza do país com patos selvagens e tucanos. Todos eles foram produzidos dentro do ministério, em uma sobreloja que na época da execução se transformou em um atelier para o artista.

Figura 57: Guache sobre papel

Fonte: Projeto Paulo Werneck

¹⁵³ Entrevista de Paulo Werneck realizada em julho de 1982. In: **60 anos do Palácio da Fazenda**. Rio de Janeiro, 2003, p. 75.

Figura 58: Fotografias dos Painéis

Fonte: Arquivo Pessoal

Pelos motivos já explicitados, Paulo Werneck acaba optando pela linguagem realista nesses painéis, interrompendo uma tendência que se delineava na sua produção parietal. É provável que essas composições tenham influência dos livros que ele havia ilustrado pois, eles possuem uma visualidade facilmente associável aos desenhos da literatura infantil, no qual se apresentam uma natureza frondosa e índios idealizados, em uma ilusão romântica as raízes do país. Eles são quase uma extensão dos seus desenhos para o livro “A lenda da Carnaubeira”.

Nos cinco painéis para o Ministério da Fazenda, o artista produz pela primeira vez obras com estética naturalista usando mosaico. Neles, o artista tenta apresentar inúmeros detalhes, como as ranhuras dos troncos das árvores, o movimento das águas e uma grande variedade de plantas, mas, como se sabe, a técnica musiva não é a mais adequada para representar imagens rebuscadas, por tornar o todo mais complexo. Talvez por esse motivo, os painéis temáticos do artista vão se simplificando, mesmo que ainda figurativos. Por isso, dentro da sua produção mural, não são muitas as obras nitidamente realistas, existindo

mais exemplos do que se acostumou chamar de hibridismo, que tornam as formas mais claras e de fácil fruição.

Embora diferente da maior parte da sua produção, os painéis do Ministério da Fazenda estão entre as suas obras mais famosa. Tratam-se de murais essenciais para compreender a sua evolução como artista e demonstram a rápida adaptação de Werneck a técnica pois, mesmo com pouca experiência, ele consegue imprimir inúmeras sutilezas ao mosaico- como a mudança na direção do andamento das tesselas e um *dégradé* nas cores das pastilhas para expressar profundidade. Entretanto, essa obra é ainda muito semelhante as suas ilustrações, mas isso, provavelmente, era intenção do artista e do contratante.

3.4.2 Maracanã

Diferentemente de outras obras de Paulo Werneck, não se conhece em detalhes a história por trás dos painéis localizados no Maracanã. O que se sabe é que ele projetou dois murais para a edificação em 1955, que foram executados na entrada do Portão 2, e por lá permaneceram por algumas décadas, até desaparecerem após os sucessivos reparos pelos quais passou a edificação. Contudo, durante a reforma do estádio para receber jogos da Copa do Mundo, eles foram localizados em “relativo” bom estado, por de baixo de alguns elementos decorativos.

A materialidade do mosaico faz com que seja muito difícil removê-lo por completo das paredes, de modo que muitas vezes, ao invés de destruí-los, é mais fácil cobri-los com argamassa, gesso ou lambri de madeira. Esse foi o caso desses murais, que embora estivessem bastante arranhados, com várias pastilhas faltando, 8 centímetros soterrados pelo piso – resultado das inúmeras reformas – e que, ao painel da direita lhe faltasse 40 cm de mosaico, foram encontrados de forma apta para a restauração, não precisando ser reconstruídos.

A partir dos desenhos localizados no acervo do artista, foi possível restaurar os dois imensos painéis, com 7,25 m de largura e 4,15 m de altura,

trabalho que ficou a cargo da arquiteta Isabel Ruas e da sua empresa Oficina de Mosaicos, sob a supervisão do Instituto do Patrimônio Histórico (Iphan). Além do projeto original desses painéis, também foram encontrados no ateliê de Werneck documentos que comprovam que existiam duas outras obras do artista no estádio, um painel modular na bilheteria e outro no portão 18, porém essas foram destruídas.

Os dois painéis do Maracanã inserem-se na parcela da obra do artista conhecida como hibridismos, que nada mais são do que uma adaptação da figuração à linguagem musiva e as edificações modernas. Desse modo, tratam-se de duas obras figurativas que apresentam uma narrativa referente a um estádio de futebol – duas pessoas “jogando bola”. Entretanto, essas figuras aparecem de forma esquemática sobre um fundo abstrato.

Figura 59: Estudo para os painéis do Maracanã. Guache sobre papel recortado (21,5 x 49 cm)

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Figura 60: Estudo para os painéis do Maracanã. Guache sobre papel recortado (21,6 x 49 cm)

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Portanto, esses painéis apresentam uma narrativa de “forma moderna”, com figuras que embora consigam transmitir uma mensagem de maneira clara e satisfatória, não possuem nenhum comprometimento com uma representação realista. Essas são simplificadas, geometrizadas e achatadas, mesclando-se com um fundo abstrato, que ora parece estar em primeiro plano, composto por linhas retas e sinuosas.

Segundo Ruas (2014, p. 91):

Ao unificar as cores do corpo e das roupas dos jogadores e restringir deliberadamente o volume dado ao planejamento do vestuário, o artista se distancia do mosaico clássico, não pretendendo criar degrade de tonalidades nem efeito excessivamente volumétrico, mas tratando a figura a partir do desenho-linha preta sobre fundo claro. Essa decisão fica clara no cartão preparatório para o mosaico, tendo o artista controle do resultado desde o início¹⁵⁴.

Um ponto extremamente importante da obra de Werneck, e que já foi levantado por este trabalho, é que como ele tinha domínio de todas as etapas do mosaico, do desenho a sua execução, os seus painéis são extremamente fieis aos cartões preparatórios. Assim, ao conceber uma obra, ele sabia exatamente o que poderia ser realizado na técnica ou não, e a maneira exata de conseguir o efeito almejado. Essa é talvez uma das principais qualidades como muralista pois, diferentemente de alguns artistas que concebiam obras musivas como pinturas, ele as criava pensando no material em que o desenho seria realizado.

Essa questão é facilmente constatada nos dois painéis do Maracanã, no qual conseguimos observar o “recurso da mudança de inclinação das pastilhas, quando se definem planos diferentes, e também uma calculada variação no andamento, sem excessivo volume nem mudança de cor, no corpo dos jogadores e em suas roupas”¹⁵⁵, de modo a evitar uma linguagem naturalista. Logo, o artista utiliza das potencialidades do material para conseguir alcançar a visualidade ambicionada, o que o converte não apenas em um artista moderno

---

¹⁵⁴ RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014.

¹⁵⁵ Ibid, p.91.

que criou desenhos para serem executados em mosaico, mais também em um grande mosaicista.

2.5 O MODULAR OU PADRÃO

Como já discutido, ao receber a sua primeira encomenda mural, Paulo Werneck de imediato pensou em trabalhar com a azulejaria, entretanto, essa ideia foi desestimulada por Marcelo Roberto, que o aconselhou a trabalhar com o mosaico. A preferência pelo azulejo azul e branco era natural, visto que no momento em que ele foi convidado para criar os murais do IRB, os painéis do Ministério da Educação e Saúde estavam sendo instalados- e se convertendo em uma marca da linguagem brasileira- o que certamente influenciou a sua escolha inicial.

Mesmo após conhecer e se especializar na arte musiva, o artista criou alguns azulejos, como para a casa da sua filha Regina Yolanda em Paquetá, e os de repetição do Conjunto da Pampulha, no entanto, essa sua produção é irrelevante se comparada aos seus mosaicos. Todavia, o artista nunca esqueceu do revestimento luso-brasileiro e, de alguma forma, tentou absorve-lo no seu trabalho.

Ele gostava do decorativismo do azulejo, da sua capacidade de gerar uma unidade, do sistema cromático que ele criava e do diálogo que ele realizava com o passado. Provavelmente por isso, ele decidiu desenvolver um tipo de composição em mosaico que se comportava como azulejos de repetição. Tratavam-se de módulos que se multiplicavam por toda uma superfície até preenche-la, sendo o seu “curinga” para cobrir as grandes empenas das edificações modernas.

Os painéis modulares de Werneck também se aproximavam dos mosaicos *opus tessellatum*, que era um tipo de mosaico greco-romano “que era executado com cubos de tamanhos regulares, colocados à mesma distância uns dos outros, criando formas geométricas” (RUAS, 2014, p. 63). Tratavam-se de composições não figurativas e de clara intenção decorativa, o que o diferenciava

do outro tipo de mosaico existente, o *opus vermiculatum*, que eram as minuciosas obras-produzidas com tesselas de dimensões mínimas-figurativas.

Esses módulos, que constituíam os painéis que o artista apelidava de padrão ou modular, tinham como principal vantagem não possuírem uma dimensão fixa, como os azulejos, adaptando-se a escala da superfície, podendo ser maiores ou menores, dependendo do efeito que se pretendia criar e da maneira como deveria ser realizada a fruição do mural. Portanto, eles eram padrões adaptáveis, que se repetiam ao longo das superfícies arquitetônicas até completa-las.

Figura 61: Fotografia painel cerâmico no BRB

Fonte: Arquivo Pessoal

Normalmente esses módulos eram formados por formas geométricas simples, que se “combinavam” a fim de criar padrões arrojados, como bem nos descreve Martins (2008, p. 28):

Utiliza na maioria das vezes elementos da geometria plana – círculo, quadrado e triângulo – que, combinados, permitiram formas mais complexas. As cores utilizadas são sutis e delicada, para o exterior, permitindo a utilização de gamas mais fortes

para os painéis de interiores. O resultado é sempre uma composição equilibrada, ao mesmo tempo que de efeitos óticos instigantes. São painéis que chegam a cobrir empenas de até 30 metros, postos em disponibilidade à população¹⁵⁶.

A escolha de Werneck por criar módulos semelhantes ao azulejo, é um gesto simbólico pois, ao se recobrir enormes superfícies arquitetônicas com mosaico, imprime-se a “mão de artista” em locais nos quais, normalmente, utilizava-se um revestimento pré-fabricado. Assim, opta-se por executar artesanalmente painéis que, se fossem realizados com azulejos industrializados, ficariam prontos em bem menos tempo, o que em si guarda uma grande contradição, assim como o próprio mosaico realizado em pastilha cerâmica ou de vidro também guarda. Essa dualidade – tradição X modernidade – é a essência da arte musiva moderna.

Figura 62: Fotografia painel cerâmico no Bando do Brasil de Santos

Fonte: Arquivo Pessoal

Os “módulos” são provavelmente a parcela da sua produção com maior “caráter ornamental”. Eles não possuem a ambição artística de outras obras do

¹⁵⁶ MARTINS, Carlos. Paulo Werneck: arte nos muros In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

artista, não possuem autonomia, não podem ser lidos em separado da edificação. Eles são simplesmente revestimentos que, além da proteção a intempéries, “destinam-se a alegrar, enriquecer ou até mesmo iluminar certas paredes”¹⁵⁷. São as obras que mais se assemelham aos “arabescos”¹⁵⁸, nos quais tanto o artista se inspirava.

Paulo Werneck sempre colocou os seus painéis como “uma arte decorativa permanente”¹⁵⁹, cuja finalidade era adornar e complementar a arquitetura, conferindo graça e leveza as robustas superfícies lisas das edificações modernas. Contudo, hoje em dia, sabemos que a sua obra é bem mais que um simples “acessório”, possuindo uma gramática visual extremamente rica e diversificada.

2.5.1 Edifício das Seguradoras

Um dos projetos mais importante do escritório M.M.M Roberto, o Edifício das Seguradoras (1949), também conhecido como edifício da Senador Dantas, devido uma das ruas no qual se localiza, chama a atenção do transeunte por uma característica peculiar: um enorme painel de pastilhas que recobre uma parede cega curvilínea, disposta na quina do prédio. Trata-se de uma obra de Paulo Werneck, assim como o painel em mosaico de vidro que se localiza no *hall* de entrada do edifício.

Localizado em um terreno complicado, uma interseção entre duas ruas do centro do Rio de Janeiro, o projeto dos irmãos Roberto buscou abrandar o ângulo de 45° que, inevitavelmente, se formaria entre as duas fachadas dispostas para a rua. A inventiva solução foi inserir uma parede ondulada que conectava essas suas duas fachadas – uma totalmente envidraçada e outra recoberta por *brise-soleil* – e que suavizava a transição entre faces tão diferentes do edifício.

Segundo Bruand (2010, p.175), o Edifício das Seguradoras foi o primeiro prédio “importante onde se manifestou uma tendência para o movimento no

---

¹⁵⁷ Entrevista de Paulo Werneck In: Mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

desenho de fachadas”, experiência que se tornaria ainda mais radical no edifício Marquês de Herval¹⁶⁰ (1953-1955), projeto do mesmo escritório no qual uma parede oblíqua inserida entre duas paredes paralelas à calçada, junto a venezianas móveis, criava as “ondulações” na fachada que renderam a esse prédio o apelido de “tem nego bebo aí”¹⁶¹.

No Edifício das Seguradoras, assim como no Marques de Herval, o movimento das fachadas também é produzido pelo sistema de proteção solar, que é composto por brises que “giram em torno de um eixo horizontal”, podendo ser regulados dependendo da necessidade¹⁶². Soma-se a isso a parede curva que liga a fachada com proteção solar à envidraçada, e tem-se um dos edifícios mais originais do período, exemplo da “arquitetura dinâmica” ambicionada pelo escritório. (BRUAND, 2010)

Entretanto, não bastava responder corretamente aos problemas funcionais apresentados, era preciso que o resultado final fosse esteticamente interessante. Por esse motivo, os irmãos Roberto decidiram convidar Paulo Werneck – o seu colaborador mais frequente – para criar um mosaico que recobrisse a parede cega, transformando-a não apenas em um elemento estrutural, mais em uma obra de arte.

Para revestir essa imensa superfície, o artista escolheu trabalhar com a fatia da sua produção que apelidava de “modular” ou “padrão”. Tratam-se de módulos formados por quadrados inseridos dentro de círculos que se repetem, em alternância com duas retas, por todo o plano, ajudando a suavizar e colorir o que sem eles seria uma pesada parede de concreto. Segundo Mindlin (2000, p. 236), a escolha das cores para a fachada deu-lhe uma “aparência mais alegre”, como podemos observar no trecho abaixo:

A parede curva que liga a fachada envidraçada à fachada protegida é revestida por um painel de mosaico cerâmico de Paulo Werneck, também autor dos painéis em mosaico de vidro no *hall* que leva aos elevadores. Em contraste com os prédios da ABI e do Instituto de Resseguros, ambos projetados pelos

¹⁶⁰ O edifício Marques de Herval foi o último projeto que contou com a participação de Milton Roberto, que veio a falecer em julho de 1953. Após a sua morte, o escritório continuou com os seus irmãos Marcelo e Mauricio.

¹⁶¹ Essa edificação também possui painéis de Paulo Werneck. Eles estão localizados em uma galeria no subsolo.

¹⁶² Lamentavelmente as venezianas dos edifícios Marquês de Herval e Seguradoras foram retiradas poucos anos após as suas conclusões.

mesmos arquitetos, este prédio foi contemplado com um generoso uso e cores (rosa, cinza, verde, ocre e marrom) no tratamento das fachadas, conferindo-lhe uma aparência alegre¹⁶³.

Figura 63: Fotografias do Painei Cerâmico Modular

Fonte: Arquivo Pessoal

Os “módulos” criados por Werneck recobriam as paredes aos moldes da “azulejaria de repetição”, mas com a vantagem de se ajustar a escala ao tamanho do suporte. Às vezes, vistos de longe, esses painéis passam tranquilamente por azulejarias – o que era a intenção do artista – enganando até “olhos experientes”, como podemos perceber no trecho abaixo, no qual Bruand (2017, p. 177) erroneamente refere-se aos azulejos dessa edificação.

Toda composição é assim equilibrada por uma mistura brilhante de caracteres estáticos e dinâmicos, cuja expressão é ainda mais reforçada pela escolha judiciosa dos motivos decorativos: de fato, os azulejos de Paulo Werneck cobrem toda parede do canto com um desenho geométrico muito simples e muito sério (um quadrado dentro de um círculo), mas cuja repetição sistemática, disposição em quincunce e jogo discreto de cores(

¹⁶³MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora /IPHAN, 2000.

cinza, verde-claro, branco e ocre) aliam-se admiravelmente ao movimento da parede a fim de ressaltá-lo¹⁶⁴.

Além da sua obra de maiores dimensões até o momento marca que futuramente será superada pelo mosaico da empena do edifício sede do Banco do Brasil em Recife, o Edifício das Seguradoras ainda possui mais dois trabalhos de Werneck localizados no seu *hall*. O primeiro é a paginação do piso em pedra portuguesa do *hall* que, ao utilizar o mesmo material do calçamento dos arredores, marca uma continuidade entre o exterior e o interior do prédio, embora os desenhos sejam diferentes. O segundo é um mosaico de pastilha de vidro em frente aos elevadores.

Figura 64: Mosaico de Pastilha de Vidro

Fonte: Projeto Paulo Werneck

Esse painel está alocado na parte inferior da parede, entre o piso de pedra portuguesa e um fechamento de tijolos de vidro. O painel é uma composição abstrata em azul, verde, rosa, branco e ocre, em que linhas sinuosas se entrelaçam criando campos de cor, não existindo hierarquia entre figura e fundo, pois esses elementos ocupam toda a superfície disponível. Trata-se de uma obra que mantém a “tendência ao movimento” do resto do edifício, o que em conjunto

---

¹⁶⁴ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

a paginação do piso e a ondulação do suporte, a parede é curva, brinca com as nossas percepções visuais, causando algumas ilusões de ótica.

É importante ressaltar que o painel do hall é a primeira obra do artista em pastilha de vidro, material que depois se converteria em um dos seus preferidos. Segundo ele, em áreas com forte incidência de luz, o ideal era utilizar o mosaico cerâmico, enquanto o de vidro, era reservado para o interior das edificações¹⁶⁵.

Essa edificação é um excelente exemplo de um projeto que sem o mural teria a sua percepção comprometida pois, em primeiro lugar, o mosaico “suaviza” a imensa parede ondulada, ao mesmo tempo que os seus desenhos reforçam o movimento existente nessa superfície. Em segundo, devido as suas proporções, ele converte-se automaticamente em uma “referência visual”, sendo o primeiro elemento que o olho capta quando olha para o prédio, sendo assim essencial para criar a “imagem” ambicionada pelos arquitetos. Do mesmo modo, ele não é um mero suplemento arquitetônico, ele é elemento fundamental da arquitetura do edifício.

O Edifício das Seguradoras é um modelo quase ideal de trabalho conjunto entre artista e arquiteto(s). Enquanto os irmãos Roberto buscavam conciliar as preocupações funcionais com as estéticas na edificação, valendo-se das obras de Paulo Werneck para torna-las mais atraente aos transeuntes, o artista compreende perfeitamente a vontade dos arquitetos, criando obras que se integram perfeitamente a intenção do projeto. Para isso acontecer, deveria existir um altruísmo muito grande de ambas as partes envolvidas, o que raramente acontecia.

2.5.2 Teatro Popular Armando Gonzaga

O ano 1950 foi decisivo na carreira de Affonso Eduardo Reidy, pois nele o arquiteto se torna nacionalmente famoso devido o conjunto do Pedregulho. Tratava-se de uma das primeiras iniciativas que pensava a habitação social integrada com a cidade no Brasil, e do seu primeiro projeto pelo Departamento

---

¹⁶⁵ Entrevista de Paulo Werneck In: Mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal. Antes desse projeto, ele já possuía uma carreira considerável, havendo participado da equipe de projetistas do Ministério da Educação e Saúde, o que lhe proporcionou um imenso repertório plástico e técnico, que futuramente lhe permitiria criar algumas das obras primas da arquitetura moderna brasileira, como é o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953).

Ainda em 1950, ele projeta o teatro Armando Gonzaga, localizado em Marechal Hermes, Zona Norte do Rio de Janeiro, que se converteu em um dos símbolos do bairro e em uma obra essencial para compreender a sua produção. Segundo Bruand (2010, p. 233), essa edificação é muito parecida com os edifícios do Pedregulho, “tanto na forma como no espírito”¹⁶⁶, por também se tratar de “um volume claro, constituído pela interpenetração de dois prismas de faces oblíquas”¹⁶⁷. Todavia, esse projeto era muito diferente do conjunto habitacional em outros aspectos, a começar pela escala, e por adotar algumas soluções estruturais e tipológicas bastante inventivas.

Ainda de acordo com Bruand (2010, p. 233), a intenção de unificar a planta do teatro marca uma ruptura deliberada com a “repartição tripartite em voga desde a Renascença, onde o saguão, plateia e palco se exprimem sem rodeios em volumes distintos, perceptíveis tanto do exterior como do interior”¹⁶⁸. Trata-se de um projeto com um enorme poder de síntese, no qual poucos planos e volumes combinam-se com elementos artísticos, criando um todo muito harmonioso.

As colaborações entre artistas e arquitetos, uma das marcas da linguagem brasileira, é também uma assinatura da obra de Reidy. Pode-se afirmar que a sua produção, concomitantemente a arquitetura moderna brasileira, superou as preocupações estritamente funcionais dos seus primeiros anos- nos quais rejeitava a inserção de qualquer pintura ou escultura- para desenvolver uma relação íntima com as demais artes após o projeto do Ministério da Educação e Saúde. Assim, enquanto as primeiras edificações do arquiteto são radicalmente racionalistas, leia-se avessas a qualquer ornato ou arte, a partir

---

¹⁶⁶ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

do ministério nota-se uma mudança de direção, o que pode ser constatado no Conjunto Residencial Pedregulho.

No Pedregulho, estão presentes os três tipos de murais que se desenvolveram no Brasil: o afresco, o mosaico e o azulejo. Contudo, enquanto é muito comum a referência aos azulejos que cobrem fachada do ginásio, de autoria de Candido Portinari, esquece-se quase sempre da azulejaria de repetição de Anísio Medeiros, do afresco de Burle Marx e, do painel de mosaico também desenhado pelo paisagista, que além dessas obras também criou os jardins do complexo. A inserção de obras de arte nesse projeto, não apenas ajudam humanizar essas edificações, mas demonstram a enorme importância que os projetos de moradia popular adquiriram para a arquitetura moderna brasileira, que passa a trata-los com tanto, ou até mais esmero que os demais programas.

Voltando ao Teatro Armando Gonzaga, a principal característica desse projeto é a leveza, que foi alcançada por um “jogo de planos e volumes” (BONDUKI, 1999, p. 146) e pelos mosaicos que recobrem as duas fachadas principais da edificação. Esses painéis fazem com que “a laje continua de concreto, dobrada como uma folha de papel em ângulos alternativamente agudos e obtusos, unindo num todo inseparável o teto em “V e os elementos que a sustentam” (BRUAND, 2010, p. 233) pareça flutuar, invertendo a relação de peso usual.

Portanto, os mosaicos criados por Paulo Werneck são de enorme importância para o êxito do projeto pois, além da importância decorativa, eles possuem um papel estruturador decisivo. Além do mais, se tratando de uma edificação com tão poucos elementos, cada um deles adquire um valor enorme, de modo que qualquer “informação desnecessária”, abalaria por completo a unidade da obra.

Para recobrir as duas fachadas do teatro, o artista decidiu trabalhar com os seus “módulos”, tipo de painel a que sempre recorria quando precisava criar mosaicos para grandes superfícies arquitetônicas. Tratam-se de composições com um caráter arquitetônico inerente, que se adaptam perfeitamente as formas das edificações, sem nunca se sobrepor a elas pois, em momento algum, eles têm como intenção se comportar como uma obra de cavalete. São painéis que

existem unicamente para complementar a arquitetura e “resolver o problema da cor inalterável”¹⁶⁹ que prevalecia nas primeiras edificações modernas.

Figura 65: Projeto em guache sobre papel (39.5 x 50.5 cm)

Fonte: Projeto Paulo Werneck

O painel de mosaico cerâmico planejado por Werneck é formado por quadrados que se repetem por toda a superfície da obra. Esses, quando divididos pelas diagonais que saem das duas extremidades do mural, formam inúmeros triângulos, que são coloridos em tons de azul claro e branco¹⁷⁰, o que ajuda a suavizar os seus planos. Essas formas coloridas provocam alguns efeitos visuais no espectador – em semelhança ao que depois viria a ser conhecido arte ótica (*Op Art*) – o que torna o conjunto ainda mais interessante.

¹⁶⁹ Entrevista de Paulo Werneck In: Mosaico na arquitetura moderna. **Revista Módulo** n. 3, p.10-11. Rio de Janeiro, 1955.

¹⁷⁰ Como se pode observar no cartão do projeto, a proposta inicial era executar os mosaicos em tons de rosa e branco. Não se sabe o motivo dele não ter sido executado nessas cores, no entanto, pode-se levantar algumas hipóteses. A primeira delas, e a mais óbvia, é que os tons de azul e branco remetiam a azulejaria colonial luso-brasileira, a segunda, é que o azul era a cor mais utilizada para se “dissolver” volumes, tendo sido a recomendada por Le Corbusier(1984) e Léger(1989) para essa finalidade.

Figura 66: Fotografia da fachada do teatro

Fonte: Arquivo Pessoal

O Teatro de Marechal Hermes é uma obra exemplar da leitura sobre a “síntese das artes” defendida pelos arquitetos funcionalistas, possuindo o mural e a arquitetura uma relação simbiótica. O mosaico criado por Werneck especialmente para a edificação não possui sentido sozinho, pois é um complemento arquitetônico, enquanto a arquitetura sem ele não seria apreendida da mesma forma. Portanto, dificilmente consegue-se dissociar um do outro nesse projeto, o que seria a essência desse conceito estético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse trabalho, conclui-se que a proliferação de murais atrelados as novas edificações racionalistas brasileiras é resultado de uma série de fatores. Existia um governo que buscava construir uma “identidade” para o Brasil, arquitetos que desejavam renovar a linguagem brasileira, artistas que buscavam popularizar o seu trabalho – além de testar novos suportes – e uma população que, imbuída do sentimento desenvolvimentista instaurado no país, ansiava agora por beleza e arte.

A utilização de obras parietais nas novas edificações foi iniciado pela aplicação do tema “síntese das artes”, entretanto, em pouco tempo ele converte-se em uma “moda” no país, passando a ser um elemento que contribuía à qualidade da construção e que ajudava a imprimir uma “imagem” de modernidade aos edifícios. Em especial os murais em mosaico, técnica que passou a se popularizar a partir da implementação das fábricas de pastilhas.

Embora já existissem obras em mosaico no Brasil, em especial nos pisos das edificações ecléticas, essas eram quase que sempre produzidas na Europa. Somente com a chegada da indústria cerâmica, que possibilitou a sua confecção em solo nacional, é que os mosaicos parietais começaram a se alastrar pelo país, chegando a ser o tipo de arte mais utilizada nas edificações modernas.

Essas obras, em geral, quando utilizadas em edificações residenciais, não possuíam nenhum “caráter ideológico, nenhuma preocupação social ou informativa e nenhum caráter estritamente público” (RUAS, 2014, p. 86). Seriam apenas uma solicitação do proprietário para valorizar a arquitetura, tornando-a mais refinada. Contudo, nas edificações públicas, elas adquiriram outros significados, sendo muito utilizadas para inflamar o sentimento ufanista da população, apresentando narrativas relacionadas a história do país ou ao progresso econômico. Além dessas, também existiam as edificações nas quais elas eram utilizadas como complemento arquitetônico e, nessas, o conceito “síntese das artes” era colocado em prática.

Não se pode esquecer ainda que, quando alocadas nas paredes das edificações, esses painéis transformavam-se automaticamente em obras

públicas, levando a arte da vida das pessoas, ajudando a aproximá-las daqueles que nunca haviam entrado nos espaços historicamente reservados a ela. Portanto, o uso de murais pode ser justificado a partir de vários argumentos, e dependiam, às vezes, muito mais da intenção do contratante – sendo ele o arquiteto ou proprietário da edificação – do que dos próprios artistas.

Mesmo que geralmente contratados para produzir murais com recomendações específicas, os bons artistas criavam obras que ao mesmo tempo que conseguiam se integrar perfeitamente à arquitetura, também possuíam a clara assinatura do seu autor. Contudo, muitos que produziram majoritariamente obras parietais foram negligenciados pela historiografia, sendo a sua obra muitas vezes considerada menor, ou reduzida apenas a um acessório. Esse foi o caso de Paulo Werneck.

Como exposto na dissertação, Werneck é fundamental para compreender o mural brasileiro, dono de uma obra vasta e heterogênea que, devido ao caráter do seu suporte, muitas vezes foi eclipsado por artistas que também produziram pinturas de cavalete. A sua importância é ainda potencializada pelo fato de ter sido o responsável pela renovação da linguagem musiva, produzindo os primeiros mosaicos abstratos não geométricos no país e, até onde esta pesquisa apurou, no mundo. Além do mais, não tem como não ressaltar que essas foram as primeiras obras nessa poética no país, antecedendo em quase uma década a sua utilização nas pinturas de cavalete.

Entretanto, como era comum ao mosaico ao longo dos séculos, essas obras eram consideradas uma arte aplicada, decorativa, não sendo valorizadas e apreciadas como as pinturas e esculturas. Fora isso, aqueles que executavam essas obras, os mosaicistas, eram historicamente considerados artesões, não recebendo o mesmo tratamento dado a aqueles que a projetavam, esses sim os “verdadeiros” artistas.

Artista e artesão ao mesmo tempo, Werneck produziu algumas das obras mais impactantes em mosaico do Brasil – tanto pela visualidade, quanto pelo apuro técnico – certamente por dominar e executar todas as etapas da arte musiva. Assim, a produção de painéis tão pouco usuais se deve ao fato dele

desempenhar dois ofícios que, durante séculos, encontravam-se distanciados, rompendo “o muro”¹⁷¹ que existia entre eles, assim como proclamava Gropius.

A análise da obra e da trajetória profissional de Paulo Werneck permite inferir que mais do que um artista talentoso, ele era um operário do seu ofício. Provavelmente por esse motivo, nunca se interessou em escrever sobre o seu trabalho, nem em divulgá-lo de maneira mais efusiva, deixando que a sua obra comunicasse por si mesma. Ele era um prático e um idealista ao mesmo tempo.

Compreendendo plenamente a arquitetura e as necessidades do projeto como poucos, o artista conseguiu criar obras que encontram-se no “imaginário” sobre a arquitetura moderna brasileira, se integrando tão bem a essas edificações que é difícil imaginá-las sem elas. E era essa a intenção do artista, que os seus painéis complementassem tão bem a construção, que muitas vezes não nos damos conta deles como uma arte autônoma.

---

¹⁷¹ In: **Tradução do Manifesto da Bauhaus**. Disponível em: <<http://bauhaus-belasartes.blogspot.com.br/2008/06/manifesto-bauhaus_09.html>>. Acesso em: jan. de 2018

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BANDEIRA, Margarida; WERNECK, Paulo. **A lenda da carnaubeira**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação, 1939
- BARONE, Ana. **Team X: arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: Editora ZOUK, 2012
- BONDUKI, Nabil (org.). **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- BONEMY, Helena. **Educação e desenvolvimento: o debate nos anos 1950**. Disponível em: <<[<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950>>](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950)>>. Acesso em: nov. 2017
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- COSTA, Maria Elisa (org.). **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889: Uma História Mundial**. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- CORBUSIER, Le. A arquitetura e as belas-artes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 19, p. 55-68, jan. 1984
- COSTA, Lúcio. **A Crise da Arte Contemporânea**. Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Artistas em 1952. Disponível em: <<[<http://icaadocs.mfah.org>>](http://icaadocs.mfah.org)>>. Acesso em: set. 2017
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus Archiv**. Berlim: Taschen, 2006

FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. 1.ed. São Paulo: Ed Nobel, 1987.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2010.

FERNANDES, Fernanda. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra - a síntese das artes**. Rio de Janeiro: DOCOMOMO, 2005

FEREIRA, Glória (org.). **Brasil: Figuração X Abstração no final dos anos 40**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea-IAC, 2013

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO. **Athos Bulcão**. São Paulo: Fundação Athos Bulcão: Petrobras, 2001

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

GONSALES, C.H.C. **Síntese das Artes: sentido, implicações e abrangência**. In: In: 8º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL CIDADE MODERNA E CONTEMPORÂNEA: SÍNTESE E PARADOXO DAS ARTES, 2009, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: MES, 2009. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/177.pdf>. Acessado em: 6 de fevereiro de 2016.

GUERRA, Abílio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: parte 1**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GUERRA, Abílio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: parte 2**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

FREITAS, Patrícia. **Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: 2017

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LÉRGER, Fernand. **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989

LEVI, Rino In: Síntese das artes plásticas. **Revista Acrópole** n° 192, set. 1954

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

MACHADO, Aníbal. **Mostra de arte social**. Movimento, Rio de Janeiro, n.4, p.19-23, out. 1935. Disponível em: <<<http://icaadocs.mfah.org>>>. Acesso: dez. 2017

MARTINS, Carlos. Paulo Werneck: arte nos muros. In: **Paulo Werneck: muralista brasileiro**. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1988.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil – Volume II**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora /IPHAN, 2000

MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico-compêndio histórico-técnico da arte musiva**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1962

MUMFORD, Eric. **The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960**. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

RUAS, Isabel. **Mosaicos na Arquitetura dos Anos 50-Quatro Artistas Modernos em São Paulo**. São Paulo: Via das Artes, 2014

SÁ, Marcos. **Ornamento e Modernismo: a construção de imagens na**

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014

SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde: Ícone Urbano da Modernidade Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013

SEGRE, Roberto; BARKI, José; KÓS, José; VILAS BOAS, Naylor. **O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira**. *Arquitextos* ano 6, fev.2006. Disponível em: <<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376A>>. Acesso em: jun.2017

TIRELLO, Regina. **O Restauro de um Mural Moderno na USP: O Afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Cpc USP, 2001.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2003

CATÁLOGOS:

60 anos do Palácio da Fazenda. Rio de Janeiro, 2003.

Paulo Werneck: muralista brasileiro. Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial entre os dias 18 de setembro e 09 de novembro de 2008.

Catálogo do 2º Salão de Maio, 1938. Acesso em: Biblioteca Mario de Andrade.

FONTE AUDIOVISUAIS:

“Paulo Werneck- Arte e Raiz”. Documentário dirigido por Paula Saldanha. Ano 1992

O mural de Paulo Werneck- Rio Arte Cidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lk3_jY-K4oc>> . Acesso em: nov.2017.

A restauração painel maracanã. Vídeo on-line. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=Jo-GqANPmDE>>>. Acesso em: dez. 2017.

REVISTAS:

Revista Acrópole, São Paulo, nº. 192, set. 1954.

Revista Movimento, Rio de Janeiro, nº.2, jun. 1935.

Revista Movimento, Rio de Janeiro, nº. 4, out. 1935.

Revista Módulo, Rio de Janeiro nº. 3, 1955.

SÍTIOS ELETRÔNICOS:

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em: <<<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Último acesso em: dez.2016

GOUGON, Henrique. **Mosaicos do Brasil**. Disponível em: <<<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id137.html>>>. Último acesso em: jan.2018.

Paulo Werneck: muralista brasileiro. Disponível em: <<<http://paulowerneck.org/>>. Último acesso: jan.2018.

ENTREVISTAS:

Entrevista com Marcelo Chidid realizada no dia 8 de junho de 2017

Entrevista com Claudia Saldanha. Realizada em junho de 2016