

MURAI E EDIFÍCIOS MODERNOS: UMA RELAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS E A ARQUITETURA EM PERNAMBUCO (1951 E 1976)¹

MURALS AND MODERN BUILDINGS: A RELATIONSHIP BETWEEN PLASTIC ARTS AND ARCHITECTURE IN PERNAMBUCO (1951-1976)

Ana Carolina de Holanda Cantalice

Arquiteta, Doutoranda (MDU/UFPE), Professora da FCH-ESUDA

ana.holanda@gmail.com

Fernando Diniz Moreira

Arquiteto, Ph.D. (UPenn), Professor Associado da UFPE, Conselheiro Federal, CAU-BR

fernando.diniz.moreira@gmail.com

Resumo

Este artigo procura estudar a relação artes plásticas/arquitetura em Pernambuco de 1951 a 1976 por meio da análise de seis espaços realizados por arquitetos –como Acácio Gil Borsoi, Heitor Maia Neto, Vital Pessoa de Melo, Maurício Castro–, e artistas– como Anchises Azevedo, Reynaldo Fonseca, Helio Feijó, Francisco Brennand e Athos Bulcão. O recorte temporal se deu principalmente por quatro motivos: representa um momento de absorção e realização do vocabulário moderno no Estado; a unidade em torno de alguns princípios de projeto mantidos pela produção arquitetônica deste período; a efervescência ocorrida nas artes plásticas e a realização de um grande número de obras feitas para as edificações; e as parcerias existentes entre artistas plásticos e arquitetos. Assim, o objeto deste trabalho não é nem a arte nem a arquitetura, mas a integração ocorrida nesses espaços. Dessa forma, aliando-se a análise dos espaços selecionados aos escritos de Merleau-Ponty, Evaldo Coutinho e Juhani Pallasmaa, procurou-se responder algumas inquietações: Como era a relação entre o espaço arquitetônico e a obra de arte? Como a obra de arte era apreciada? Como era o diálogo entre artistas e arquitetos? Como a obra de arte pode conferir valor ao edifício?

Palavras-chave: Arte moderna. Arquitetura moderna. Integração. Pernambuco.

Abstract

This article focuses on the relationship art / architecture in Pernambuco 1951-1976 through analysis of six spaces made by architects –, such as Acacio Gil Borsoi, Heitor Maia Neto, Vital Pessoa de Melo and Maurício Castro– and artists– such as Anchises Azevedo, Reynaldo Fonseca, Helio Feijó, Francisco Brennand and Athos Bulcão. The period was defined mainly for four reasons: it marks the consolidation and the richest moment of modern architecture in the state; the unit of this architectural production around some design principles; the effervescence of the visual arts and realization of a large number of artworks in buildings; and the fruitful partnerships between artists and architects. Thus, the object of this work is neither art nor architecture, but the integration which occurred in these spaces. Thus, combining the analysis of the spaces selected writings of Merleau-Ponty, Evaldo Coutinho and Juhani Pallasmaa, we attempt to answer some concerns: How was the relationship between architectural space and the artwork? How is the work of art appreciated? How was the dialogue between artists and architects? How can the work of art give value to the building?

Keywords: Modern art. Modern architecture. Integration. Pernambuco.

¹ CANTALICE, A. C.; MOREIRA, F. D. *Murais e edifícios modernos: uma relação das artes plásticas e a arquitetura em Pernambuco entre 1951 e 1976*. In: 11° SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. Anais... Recife: DOCOMOMO_BR, 2016. p. 1-12.



1 INTRODUÇÃO

Até o século XIX, arte e arquitetura não eram vistas separadamente. O processo de secularização e racionalização que se abateu sobre a arquitetura a partir do final do século XVIII provocou uma ruptura no sistema clássico de composição, construção e ornamentação. Ao longo do século XIX, novos materiais e técnicas de construção, como a estrutura metálica e o concreto armado, fizeram com que os elementos ornamentais da arquitetura clássica aos poucos se tornassem obsoletos. Esta separação entre arquitetura e arte, então, foi questionada no início do século XX por movimentos vanguardistas como o *Arbeitsrat für Kunst* e o Construtivismo Russo.

As preocupações de união das artes também apareceram em vários encontros, como os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) de 1933 e 1947. Estas discussões não se limitaram à Europa, acontecendo também na América Latina, onde grandes exemplos de integração podem ser vistos, como na Cidade Universitária do México, ou no edifício do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Entretanto, grande parte da historiografia brasileira permanece focada no período 1930 a 1960, e nas experiências gestadas a partir do eixo Rio-São Paulo, havendo pouca concentração nas décadas posteriores e nos outros centros do país.

Em Pernambuco, desde os anos 1920, artistas como os irmãos Rego Monteiro e intelectuais como Gilberto Freyre lançaram as bases de uma rica experiência moderna. Nas décadas seguintes, os artistas plásticos locais perseguiram seu intento de socializar as artes plásticas. A Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), o Ateliê Coletivo, e o Movimento de Cultura Popular (MCP) foram alguns dos principais esforços que proporcionaram ótimas trocas entre artistas e arquitetos modernos.

O fato de artistas e arquitetos estarem congregados na Escola de Belas Artes de Pernambuco também contribuiu para essas colaborações. Criada em 1932, a Escola teve seu ensino de arquitetura reorientado em bases modernas com a chegada de Mário Russo, Acácio Gil Borsoi e Delfim Amorim entre 1949 e 1951. Apesar do curso de arquitetura ter se tornado independente em 1959, as gerações formadas nos anos 1960 continuaram a se preocupar com a integração das artes, fato demonstrado pelo surgimento de parcerias que geraram espaços onde arte e arquitetura estavam plenamente integradas. Estas parceiras foram ainda incentivadas com a aprovação da Lei Abelardo da Hora (1961).

Este artigo procura estudar a relação artes plásticas/arquitetura em Pernambuco de 1951 a 1976 por meio da análise de seis obras arquitetônicas que possuem murais: a Biblioteca de Casa Amarela (1951); a Residência Isnard de Castro e Silva (1958); o Edifício Santo Antônio (1960); o Edifício Sahara (1972); o Edifício Sede da CHESF (1975); e o Edifício Gropius (1976). Assim, o objeto deste trabalho não é nem a arte nem a arquitetura, mas a integração ocorrida nesses espaços.

O recorte temporal escolhido se deu principalmente por quatro motivos: representa um momento de absorção e realização do vocabulário moderno no Estado; a unidade em torno de alguns princípios de projeto mantidos pela produção arquitetônica deste período; A efervescência ocorrida nas artes plásticas e a realização de um grande número de obras feitas para as edificações; e a parcerias existentes entre artistas plásticos e arquitetos.

Guiados pela fenomenologia, baseamo-nos nos escritos de Merleau-Ponty, do filósofo Evaldo Coutinho e do crítico finlandês Juhani Pallasmaa. Os três autores destacaram a importância dos sentidos para a apreensão do espaço pelo corpo. Assim, criou-se e aplicou-se às obras uma metodologia de análise fincada no tato e na visão, sentidos estes mais ligados à dimensão material.

Dessa forma, o artigo está organizado em três partes: a primeira oferece um panorama da integração das artes do espectro internacional até o Brasil; a segunda analisa o cenário pernambucano; e, por fim, a terceira explora a fenomenologia e os espaços de integração através da análise dos exemplos selecionados.



2 A INTEGRAÇÃO DAS ARTES: DA EUROPA PARA O BRASIL

Em quase todos os momentos da história da arquitetura até o século XIX, é difícil delinear um limite separador entre construção e arte, mas no século XIX, a Revolução Industrial provocou uma reviravolta no cenário da construção através dos novos materiais, técnicas construtivas, e da racionalização da construção. Estes reflexos do desenvolvimento foram apontados pelo movimento *Arts & Crafts* (1880-1910) como causadores de uma crise entre o trabalho manual e a produção em massa. Já na primeira metade do século XX, muitos movimentos retomaram a questão da integração, como o Neoplasticismo (1917-1932), *Arbeitsrat für Kunst* (1918-1921), *Bauhaus* (1919-1933), ou Construtivismo Russo (1919-1923). Além dos movimentos artísticos, a integração foi tema de encontros de âmbito internacional, que envolviam arquitetos e artistas plásticos, como os CIAM de 1933 e 1947.

As discussões acerca da integração não se restringiram ao velho continente. A América Latina foi um palco exemplar para estas manifestações. Desde a década de 1920, com o desenvolvimento do muralismo mexicano, a América Latina passou a sediar as mais frutíferas experiências de integração entre arte e arquitetura modernas (Damaz, 1963). Em meados da década de 1930 surgiu um dos exemplares mais importantes da arquitetura moderna brasileira – o Edifício do Ministério de Educação e Saúde (MES) – no Rio de Janeiro; e o período de 1936 a 1956 foi bastante fértil em discussões/realizações de integração das artes na Argentina e Uruguai, como bem demonstra Liernur (2004).

Na América Latina, estas manifestações modernas foram vistas como formas de forjar uma identidade nacional para países que experimentavam um período de forte urbanização e de intenso crescimento econômico e modernização. Em países como o México, Venezuela, e Brasil, o modernismo foi aceito como sinônimo de evolução, rompimento com o passado ultrapassado e definições de novos horizontes.

A integração das artes também surgiu como uma preocupação dos arquitetos modernos brasileiros, como Lucio Costa deixou claro em *Razões da Nova Arquitetura*:

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 desagregação. (COSTA, 1995, p.109)

Como já visto em diversos trabalhos, o Edifício do MES, no Rio de Janeiro, foi um dos marcos em termos de integração entre arte e arquitetura., pois tinha o propósito de representar um novo país, atualizado, evoluído, com uma linguagem moderna. A relação do edifício com as mais variadas obras de arte foi a intenção do ministro Capanema, responsável pela encomenda do projeto, que procurou fazer do MES uma casa de arte que mostrasse os valores do homem brasileiro (HARRIS, 1987, p.153). Por todo o edifício encontram-se obras de arte que foram projetadas por grandes figuras como Cândido Portinari, Celso Antônio, Jacques Lipchitz e Burle-Marx.

Outros grupos também buscaram esta integração, como o *Concretismo*, bastante atuante nos anos 1950, com as figuras de Waldemar Cordeiro, em São Paulo, e Lygia Clark, no Rio de Janeiro. Em 1956, Clark publicou um texto intitulado *Uma experiência de integração*, no qual destacou a importância das trocas entre artistas plásticos e arquitetos.

[...] acho importantíssimo que vocês, arquitetos moços, procurem um contato mais estreito com os artistas plásticos para estudar e aprofundar essa e outras experiências já feitas neste mesmo sentido. Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude "patriarcal"... (CLARK, 1956, s/p)

Outros fatos importantes foram a formação de diversas parcerias em várias partes do país, como Rino Levi e Burle Marx, Vilanova Artigas e Mário Gruber, e de Niemeyer com Portinari, Athos Bulcão, Marianne Perretti, particularmente durante a construção de Brasília em diante, com edifícios que envolvem o trabalho conjunto de artistas e arquitetos.



Dessa forma, percebe-se que grande parte dos registros históricos que são encontrados acerca da integração arte/arquitetura no Brasil se referem ao eixo Rio-São Paulo, mas este fato não invalida as iniciativas ocorridas em outros centros do país. Neste universo está localizado Pernambuco, importante estado do nordeste brasileiro, e detentor de acontecimentos importantes dentro do cenário das artes modernas e de iniciativas integrativas entre as artes e arquitetura.

3 ARTES PLÁSTICAS E ARQUITETURA EM PERNAMBUCO

Desde meados da década de 1920, Pernambuco tem sediado discussões relacionadas ao modernismo. O *Congresso Regionalista* ocorrido em 1926, juntamente com os *Salões de Belas Artes de Pernambuco* de 1929 e 1930, e a primeira exposição de arte moderna do Recife em 1933 foram alguns eventos que comprovaram a riqueza e intensidade desses debates.

Em entrevista a Joaquim Inojosa em 1924, Oswald de Andrade destacou o progresso da cidade e o seu espírito de brasilidade, e afirmou que "[...] para a formação da pintura, da arquitetura e da poesia brasileira, tem o artista de visitar o Recife, porque aqui encontrará fontes emocionais de primeira grandeza" (ANDRADE *apud* INOJOSA, 1968, vol.2, p.144). Herkenhoff (2006, p.28) destaca inclusive que as manifestações modernistas ocorridas em Pernambuco não necessariamente passaram pela Semana de Arte Moderna de 1922, pois teve "seus critérios, seu campo específico e desdobramentos próprios". Os irmãos Rego Monteiro e Cicero Dias destacaram-se no cenário nacional. Nas décadas seguintes, várias exposições de artistas modernos foram promovidas na cidade..

Em 1932 foi fundada a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), que aglutinava arquitetos, pintores, escultores, desenhistas e intelectuais, já permitindo um intercâmbio entre os diferentes profissionais em formação. Foi neste momento que os então estudantes Abelardo da Hora e Augusto Reynaldo se conheceram. Desta amizade surgiu um rica parceria, na qual Hora criou obras de arte para os projetos de Reynaldo, anos depois.²

Em 1939, o engenheiro-arquiteto Fernando Saturnino de Brito projetou o edifício da Secretaria da Fazenda, que recebeu um mural de Cícero Dias. inaugurando um rico período no qual artistas locais, como Hélio Feijó, Reynaldo Fonseca e Lula Cardoso Ayres realizaram pinturas, murais e painéis:

Tais relações também estão claras nas pinturas murais, partes integrantes de inúmeras obras arquitetônicas neste período. Os murais, gênero de pintura muito comum na época, necessitam de uma maior integração entre arte e arquitetura, com espaços amplos e um trabalho integrado entre arquitetos e artistas, tanto Lula Cardoso Ayres como Hélio Feijó vão fazer inúmeros murais para edifícios importantes e residências abastadas. (NASLAVSKY, 2004, p.60-61)

Na década de 1940, as exposições sobre arte moderna se tornaram mais frequentes, particularmente as edições anuais dos Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Em 1948, foi fundada a *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR), uma iniciativa dos artistas plásticos locais, principalmente de Abelardo da Hora, com o intuito de organizar os artistas em prol de uma arte moderna. A SAMR impulsionou artistas como Adão Pinheiro, Samico, Helio Feijó, e outros.

A década de 1950 foi essencial para a consolidação da arquitetura. Em 1951, Acácio Gil Borsoi, proveniente do Rio de Janeiro, e Delfim Amorim, vindo de Portugal, se fixaram em Recife e passaram a lecionar no curso de arquitetura da EBAP, juntamente com o italiano Mário Russo. Através da influência destes mestres, as gerações seguintes passaram a adotar princípios projetuais modernos, que incluíam uma preocupação com a racionalidade construtiva, e uma maior atenção à adequação ao clima local. A integração das artes foi também sempre levada em consideração em projetos particulares e públicos. Além disso, as realizações tanto dos mestres quanto de seus discípulos (figuras

² Entrevista concedida por Abelardo da Hora à Ana Holanda Cantalice, no dia 21/06/2011.



como Frank Svensson, Reginaldo Esteves, Glauco Campello, Wandenkolk Tinoco e Vital Pessoa de Melo), provaram que esse grupo não estava isolado, mas continuamente aberto à assimilação de impulsos artísticos e arquitetônicos, nacionais e internacionais. Estes arquitetos buscaram parcerias com artistas em seus projetos, e muitos passaram a desenvolver uma produção artística através de experimentações, caso dos azulejos desenhados por Delfim Amorim ou as *Tramas* e esculturas de Vital Pessoa de Melo.

Em 1952, cria-se o *Ateliê Coletivo*, mais um espaço de discussão e difusão da arte moderna em Pernambuco. Wellington Virgulino revelou a Aracy Amaral, que neste grupo, os artistas discutiram a problemática social da arte moderna por meio de livros sobre o muralista mexicano Diego Rivera. Sobre esta influência internacional chegar ao Recife antes mesmo de realizações nacionais, ele destacou:

A problemática social nos chegou antes por influência mexicana que por Portinari e nós aqui não conhecíamos nada de Portinari, nunca víramos coisas suas. Em compensação chegara-nos às mãos, nem sei através de quem, um livro sobre Rivera, que muito nos impressionou. (VIRGULINO *apud* AMARAL, 1987, p.188).

No final dos anos 1950 as atividades do *Ateliê Coletivo* foram encerradas, e já em 1960 surgiu o *Movimento de Cultura Popular* (MCP), em meio a um clima de grande expectativas políticas e sociais. Contando com o apoio do então prefeito Miguel Arraes, o MCP envolvia várias instâncias artísticas e tinha o objetivo de levar a arte para o povo, enaltecendo a cultura popular (AMARAL, 1987, p.318).

Em 1961, o artigo 950 é adicionado à lei 7.427/1961. Este artigo passa a ser conhecido como *Lei Abelardo da Hora*, devido ao artista que encabeçou a iniciativa. O objetivo dessa legislação era de expandir o mercado para os artistas locais ao obrigar a instalação de uma obra de arte original em todo edifício com mais de 2000m² de construção localizado no município de Recife.. Até este momento, todas as realizações que envolviam parcerias entre artistas e arquitetos no município do Recife, ocorreram sem nenhum tipo de obrigação legal. Para os artistas poderem realizar obras em edifícios regidos por esta lei, eles deveriam ser cadastrados na Prefeitura do Recife, sendo esta mais uma forma de controlar e estimular realizações artísticas locais.³

Ainda no início dos anos 1960, o ensino das artes plásticas em Pernambuco foi impulsionado através da inclusão do curso de Artes Plásticas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Dentre os professores que compunham o corpo docente estavam Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres e Murilo La Greca. Já em 1964 ocorre o golpe militar, e o MCP suspende suas atividades e se institui um pesado período de censura. É neste momento que, para sair do foco dos militares, muitos artistas deixam Recife e vão se refugiar em Olinda.

Assim que os primeiros artistas chegaram à cidade, criou-se o Movimento Ribeira, reunindo figuras como Adão Pinheiro, Guita Charifker, José Barbosa, José Tavares, Montez Magno, José Cláudio, João Câmara, Ypiranga Filho, Anchises Azevedo, Roberto Amorim e Tiago Amorim, pois estes utilizavam-se da estrutura do antigo mercado local (Mercado da Ribeira) para expor suas produções, transformando aquele espaço em uma galeria. A cidade sediou diversos ateliês e exposições neste período.

Os artistas pernambucanos também obtiveram reconhecimento nacional. Em 1967 ocorreu a mostra *Oficina Pernambucana*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com obras de artistas como Abelardo da Hora, Anchises Azevedo, João Câmara, Maria Carmen, Gilvan Samico e

³ Apesar de ter sido bastante comemorada, o artista Paulo Bruscky, em entrevista concedida à Ana Holanda Cantalice, em 30/06/2010, afirmou que a “Lei Abelardo da Hora” não foi sempre cumprida. No período entre seu lançamento em 1961 até o início dos anos 1980 havia uma resistência dos incorporadores em não respeitar a lei, e isto foi facilitado pela falta de fiscalização rígida por meio da prefeitura. Nos anos 1980, Bruscky, envolvido com o Patrimônio Histórico e com a Prefeitura do Recife, conseguiu fazer com que as fiscalizações se tornassem assíduas e multas àqueles que não estavam cumprindo a lei fossem aplicadas.



Wellington Virgolino. No fim do mesmo ano, ocorreu o *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*, no qual João Câmara e Anchises Azevedo receberam prêmios. Entre os anos 1970 e início dos anos 1980, Pernambuco assistiu a aberturas de galerias e museus, dentre eles: o Museu do Homem do Nordeste (1975) e o Museu de Arte Sacra de Pernambuco – MASPE (1977).

Assim, percebe-se que a cidade de Recife palco de uma efervescente cena artística, da qual os arquitetos estavam muito próximos, que favoreceu oportunidades de integração entre arte e arquitetura.

4 ESPAÇOS DE INTEGRAÇÃO EM PERNAMBUCO

Uma primeira aproximação aos espaços em foco neste estudo revelou a necessidade de nos aprofundarmos na obra do filósofo brasileiro Evaldo Coutinho, que foi professor de estética no curso de arquitetura da *Escola de Belas Artes* (a partir de 1966, Universidade Federal de Pernambuco), tendo lecionado gerações de arquitetos que se encontram no recorte temporal deste trabalho⁴. Apesar de não fazer referências diretas à Merleau-Ponty, esta obra de Coutinho nos conduziu à obra do filósofo francês que enfatizou o corpo não como uma entidade neutra e abstrata, mas uma presença em um campo perceptivo. Finalmente, Juhani Pallasmaa, arquiteto e crítico finlandês contemporâneo, emergiu como uma terceira referência, por enfatizar a fenomenologia para a percepção espacial e para a dimensão sensorial da experiência da arquitetura. Os três teóricos, então, possuem trabalhos que fazem menção à importância dos sentidos para o entendimento do espaço.

Colocar em palavras a relação entre artes plásticas e arquitetura é uma tarefa um tanto quanto desafiadora. O espaço que chamamos de "de integração" consiste numa relação que ocorre entre a matéria da edificação – que forma o vazio – e o objeto de arte – no nosso caso, os murais. Falar desse vazio, desse espaço, é difícil. É algo imaterial, irrepresentável.

Os livros mostram sempre belas fachadas, mas pouco apresentam do espaço interno, porque ele é irrepresentável. Quem quiser conhecê-lo, terá de ir a ele. A arquitetura tem essa singularidade (COUTINHO, 2004, p.7).

Outro ponto importante é que, em se falando de integração – das artes –, deve-se ver a arquitetura também como um trabalho artístico. Falar de arte não é apenas considerar pinturas, murais, esculturas, mas também o espaço da arquitetura, considerá-lo "um trabalho cultural. [...] o próprio material, a textura, a escolha, já é uma confecção de uma obra de arte [...]"⁵.

Dessa forma, o espaço de integração só pode ser apreendido por modo da experiência, ou seja, é necessário que haja a mediação de um corpo dentro deste espaço, para vivenciá-lo (MERLEAU-PONTY, [1945] 1994, p.273). Este entendimento do corpo se dá pelos sentidos, que funcionam como captadores, e que fornecem ao corpo a percepção. Esta percepção não é imediata, e sim gradual, pois ela envolve um conjunto unificado resultante da interpretação de todos os sentidos.

O conjunto unificado de sensações é um dos pontos mais discutidos pelo crítico finlandês Juhani Pallasmaa, em seu livro *The Eyes of the Skin* (1996). Mais do que efeitos visuais, arquitetura, segundo Pallasmaa, deve provocar sensações que estimulam todos os sentidos, pois: "Toda experiência com a arquitetura é multissensorial; as características do espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos" (PALLASMAA, 2011, p.39). Pallasmaa critica o prevaletimento da visão acima dos outros sentidos, e da arquitetura "retiniana", que seria aquela apenas visual, para o deleite dos olhos. Além disso, chega a

⁴ Coutinho foi destacado em entrevistas com arquitetos da época como um dos professores fundamentais para o entendimento da essência da arquitetura, do espaço e de sua dimensão filosófica. Foi o caso de Marcos Domingues, em entrevista realizada no dia 04/06/2011.

⁵ Entrevista concedida por Vital Pessoa de Melo à Ana Holanda Cantalice, no dia 14/12/2007.



chamar a arquitetura atual de narcisista e niilista (ZABALBEASCOA, 2009, s/p).

Esses mesmos temas, foram tratados por Evaldo Coutinho em *O Espaço da Arquitetura* (1977), que disserta sobre o espaço, a matéria, a intuição do artista, a autonomia dos gêneros artísticos e a criatividade. Em muitos momentos ele fala da relação corpo-espaço, como também faz paralelos entre diferentes tipos de arte procurando demonstrar as relações existentes entre elas.

[...] a presença da estátua esculpida e inerente à estrutura mesma do prédio, tal o caso das cariátides, significa algo que suscitará no observador [...] o reconhecimento de que se impôs a unidade da concepção [...] (COUTINHO, 1977, p.1)

Sobre a questão da percepção captada pelos sentidos, Coutinho relata o privilégio dado à visão, e o conseqüente ofuscamento da interpretação dos outros captadores:

Nota-se a predominância do sentido visual, como habitualmente sucede nos encontros entre a pessoa e o recinto, e muito mais freqüente nas explicações acerca da arquitetura; devendo-se à prestigiosa visibilidade o assíduo conspecto das esculturas que ofuscam, aos menos sensíveis, o reconhecimento de outras captações; [...] (COUTINHO, 1977, p.155-156)

Dessa forma, é possível perceber que os três autores-base para a análise dos espaços de integração defendem fortemente um ponto específico: a necessidade de atentamento para a captação multisensorial dos espaços. Assim, no caso de uma avaliação espacial, deve-se tentar compilar as captações de todos os cinco sentidos, mas é importante frisar que, para este estudo, foi feito um recorte, elegendo-se o tato e a visão. Foi decidido fazer este recorte apenas a fim de simplificar a pesquisa de leitura do espaço, e o tato e a visão foram os sentidos eleitos por estarem mais ligados à dimensão material.

Ora, estamos tratando de um espaço que contém um mural, que não emite sons nem cheiro, e também não foi feito para ser saboreado. Claro que sabemos que no local onde estão localizados, existe estimulação sonora, olfativa e de paladar, mas para que o estudo seja mais objetivo, lembremos que, segundo Coutinho, é a escultura que encerra a matéria da arquitetura, o espaço, reforçando mais uma vez a nossa defesa de que os sentidos mais ligados à questão material podem nos ajudar a entender o vazio, mesmo que de forma mais simplificada.

4.1 Análise das obras,

A partir de um estudo mais amplo⁶, foram escolhidas seis obras que possuem murais: Biblioteca de Casa Amarela (1951), Residência Isnard de Castro e Silva (1958), Edifício Santo Antônio (1960), Edifício Sahara (1972), CHESF (1975), e Edifício Gropius (1976). Estes edifícios representam um recorte temporal importante na produção moderna do estado, e estão todas localizadas no município de Recife, sendo três desses exemplos (50%) anteriores à obrigação legal da Lei Abelardo da Hora.

Os espaços selecionados foram visitados várias vezes e foram registradas informações escritas, por desenhos e fotografias. Os registros de todas as obras visitadas foram postos lado a lado, quando foi possível perceber que haviam semelhanças no sentido funcional dos murais: é notável a existência de uma função adicional dos murais, além de sua função estética. Estas funções foram simplificadas em quatro tipos: (a) revestimento de proteção, (b) vedação; (c) atratividade; e (d) desmaterialização do plano.

⁶ Para maiores detalhes, ver: HOLANDA, A.C.H. *Integração das Artes Plásticas e Arquitetura em Pernambuco, 1950-1980*. Dissertação de Mestrado. Recife: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Universidade Federal de Pernambuco, 2011.



4.1.1 Revestimento de Proteção

Como o próprio nome denuncia, a obra de arte incluída nesta categoria, além de sua função estética/contemplativa, recebe a função de revestimento. Neste caso, normalmente ocupam grandes áreas, chegando a ocupar planos completos. Dentro do nosso universo de obras selecionadas, foi encontrada esta característica em duas delas: Biblioteca de Casa Amarela (Figura 1) e Edifício Gropius (Figura 2). Esta função de revestimento de proteção está normalmente atrelada ao fato da obra estar na fachada da edificação. Neste caso, a obra de arte sobrepõe a escultura arquitetônica, trabalhando de forma a protegê-la das intempéries.

Figura 1 – Mural de Hélio Feijó na Biblioteca de Casa Amarela (1951)



Foto: Ana Clara Salvador, 2011

Figura 2 – Mural de Athos Bulcão no Edifício Gropius (1976)



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011

4.1.2 Vedação

As obras que assumem a função de vedação, encerram o fechamento de uma área, delimitando-a. Em algumas obras, observou-se que o mural chega até a substituir o plano da parede, transformando-se também em um elemento arquitetônico. Encontrou-se esta função em três obras selecionadas: Edifício Santo Antônio; Edifício Sahara; e Edifício Sede da CHESF.

É interessante perceber que o painel de tijolos (Figura 3) projetado por Borsoi utiliza como matéria os módulos de tijolos da parede. A integração é tão forte que não há como se definir uma linha de separação de onde começa/termina o mural. A forma de integração neste caso é máxima, pois a própria parede se altera e forma o mural. Há um descortinamento do espaço, à medida que o transeunte ao adentrar na galeria e no hall tem uma surpresa. O observador é envolvido pelo espaço e atraído pela luz que vem da escada. O painel literalmente brota da superfície. Por não se diferenciar da parede com cores (apenas com luz). Por vezes o painel pode passar despercebido, e esta falta de percepção deve ser considerada positiva, pois mostra o quanto aquele trabalho de arte está integrado.

Figura 3 – Mural de tijolos de Acácio Borsoi, no Edifício Santo Antônio

Figura 4 – Portão-painel de Corbiniano Lins, no Edifício Santo Antônio



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011

No lugar de uma esquadria comum, Borsoi propõe que o portão do edifício (Figura 4) receba uma função artística ao mesmo tempo em que cumpre sua função de elemento delimitador. É formado por uma estrutura metálica pintada de preto, que serve como uma espécie de moldura para as diversas figuras que são formadas por fios retorcidos. As diferentes texturas foscas e brilhosas estimulam o anseio de tocar a obra: fios, partes semelhantes a pedras transparentes e placas metálicas, todas trabalhando em conjunto. Quando fechado, este portão-mural substitui a parede de fechamento ou a esquadria que interromperia o acesso ao interior do bloco. Quando aberto, funciona como um verdadeiro painel sobre a parede de tijolos, convidando as pessoas.

No Edifício Sahara, o mural (Figura 5) se localiza num plano privilegiado de visão (abriga a relação entre exterior e interior) e marca a área social do edifício, estando na transição do externo e interno, ou social e privado. O ponto que chamou mais atenção em relação à integração deste mural com o edifício foi a forma como ele “invade” a parede, unidade puramente arquitetônica. Ele possui um “rasgo” – solicitado pelo artista plástico – que penetra na parede, cortando-a e permitindo a entrada de luz. Neste rasgo atualmente há uma esquadria metálica, mas originalmente havia apenas uma pele de vidro sem caixilho.

Figura 5 – Mural de Anchises Azevedo, no Edifício Sahara



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011

Figura 6 – Vitral de Brennand, no Edifício Sede da CHESF

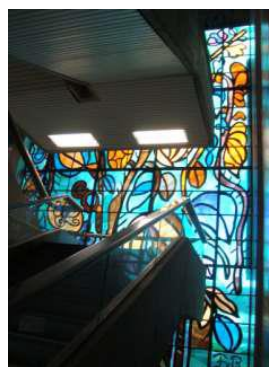


Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011

A parceria entre arquiteto e artista foi muito frutífera neste espaço. Vital elevou levemente o *lobby* em relação ao nível da rua, criando uma plataforma, definiu uma recepção relativamente estreita, recuou e transformou os pilares em dois grandes septos. Com isto, eliminou a sensação de “paliteiro”, delimitou uma ambiência adequada para admirar a parede na qual seria instalado o mural de Anchises. Aqui, arquitetura e arte se coadunam e se valorizam mutuamente, visto que ambos, arquiteto e artista, citam o edifício e o mural, respectivamente, entre suas obras preferidas.



No caso do Edifício Sede da CHESF, os vitrais de Brennand (Figura 6) e de Ferreira são exemplos de uma obra que substitui por completo a parede, transmitindo suas cores para o interior através de sua pele translúcida, encerrando os espaços, ao mesmo tempo em que desempenham sua função estética.

4.1.3 Atratividade

Esta é a função que a obra de arte assume quando tem um poder de criar no espaço um ponto de equilíbrio ou convite. Essa função é muito ligada à esculturas, que normalmente estão localizadas em algum ponto que ancora e equilibra a composição da visada, mas também pode acontecer com murais. É o caso do mural da Residência Isnard de Castro e Silva (Figura 7), que está num jardim externo, fazendo parte de um muro. O mural sozinho não define o jardim, portanto ele não foi apontado como uma obra pertencente à função de vedação, mas sua localização estratégica (visto apenas de dentro da sala íntima) nos mostra que além de sua função estética, ele convida o transeunte até a parte exterior, criando assim uma "força" que estende os limites da casa para o jardim, fazendo-se ser contemplado.

Figura 7 – Mural de mosaico da Residência Isnard de Castro e Silva



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011.

4.1.4 Desmaterialização do plano

Sabe-se que os painéis podem modificar os espaços. Para Léger (1989, p.82), a arte mural "tem uma concepção dinâmica que, por sua vez, destrói a parede". Portanto, pode-se imaginar um ambiente não muito largo, mas com paredes compridas e homogêneas: para se evitar esta situação desagradável, pode-se inserir algo que deixe estes planos mais humanos e menos austeros/frios. Ainda segundo Léger (1989, p.108), "Uma parede nua é uma superfície morta. Uma parede colorida torna-se uma superfície viva". Os painéis com seus desenhos, coloridos ou não, – por meio da criação de reentrâncias e saliências ou qualquer outra solução que atenuie a "página em branco"– destroem o plano sem expressão e "desmaterializam" o plano. Dentre as obras visitadas, encontramos esta função na Biblioteca de Casa Amarela, Residência Isnard de Castro e Silva, Edifício Sahara, e Edifício Sede da CHESF.

Percebe-se que no caso da Biblioteca de Casa Amarela (Figura 1), as figuras coloridas do mural dão a impressão de planos sobrepostos, como se migrassem para frente da fachada. É assim que conseguimos compreender o poder da mudança espacial que os murais possibilitam. Ao invés de termos um plano cego e uniforme, possuímos o trabalho de um artista juntamente com um arquiteto que resulta num plano que provoca diferentes sensações ao observador.

Na Residência Isnard de Castro e Silva, o mural de pintura (Figura 8) modifica a palidez e frieza da superfície. Localizado em uma sala íntima, a obra ocupa todo o espaço do piso ao teto faz a transição do fluxo jardim-edifício e deixa a parede bem mais leve. O observador não percebe que a parede que



ali está talvez "esmagasse" o ambiente, e é capturado pela pintura retratada pelo artista. A atenção fica nos elementos da pintura, que torna a parede extensão de uma cena em perspectiva.

Discutido também no item "vedação", o mural do Edifício Sahara, de Anchises Azevedo também está incluído na desmaterialização do plano. O plano da parede se torna dinâmico através dos volumes que sacam e recuam. A forma como o mural se relaciona com a edificação também é interessante: as placas de cimento não tocam⁷ o piso e teto, se tornando mais leve e marcando sua verdade – é um mural aplicado à parede, mas que ao mesmo tempo faz parte dela, pois o painel acompanha os detalhes da parede, como no caso da abertura vertical existente. O mural penetra na parede ao mesmo tempo em que alguns de seus elementos se projetam como se flutuassem sentido à continuidade do plano principal. A abertura permite que a luz filtrada pelo hall de elevadores (ambiente vizinho) se derrame sobre a superfície da obra destacando alguns dos seus volumes.

No Edifício Sede da CHESF, há os murais de Francisco Brennand (Figura 9), e de Mirella Andreotti. O mural de Mirella se encontra logo na entrada principal do edifício e toma toda a parede da sala de espera. Recebe finas faixas laterais de concreto aparente que marcam discretamente seu início e fim. No mural de Brennand essa marcação do início e fim da obra também está presente. Ele está localizado em um hall social (como num foyer). É interessante de ver como os dois murais da CHESF fazem parte das paredes ao mesmo tempo em que recebem marcações que demonstram o que é parede e o que é obra de arte.

Figura 8 – Mural de Reynaldo Fonseca, na Residência Isnard de Castro e Silva



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011

Figura 9 – Mural de Brennand, no Edifício Sede da CHESF



Foto: Ana Holanda Cantalice, 2011

Dessa forma, percebe-se que a desmaterialização do plano é uma função presente em quase todos os exemplos de murais. As superfícies retratadas pelos artistas por meio de cores, formas e volumes modificam a simples crueza das paredes que seriam lisas e sem expressão, prendendo a atenção dos usuários e tornando as superfícies muito mais estimulantes.

5 CONCLUSÕES

As artes plásticas e a arquitetura em Pernambuco tiveram influências das produções do eixo Rio-São Paulo, mas também teve certa autonomia, tendo sido influenciado diretamente por fontes internacionais. Além disso, a efervescência artística vivida em Recife e Olinda em meados do século XX até a década de 1980 foi bastante frutífera para a formação de parcerias e execução de obras com grande importância no campo da arte-arquitetura.

⁷ As cerâmicas acima e abaixo do painel são intervenções posteriores e que prejudicam a contemplação da obra. Originalmente o pano de parede acima e abaixo da obra era pintada de branco.



A análise da integração das artes é um tema bastante bastante desafiador e difícil de ser mensurado. As leituras de Merleau-Ponty, Pallasmaa e Coutinho ajudaram a encontrar uma forma de analisar o espaço de acordo com os sentidos. As análises desenvolvidas, mesmo com o recorte tato/visão, permitiram que os dados fossem catalogados de forma a perceber que aquela obra de arte está bem integrada quando além de sua função estética, possui outra função de influência na apreensão ou desempenho do espaço.

Percebeu-se também que as funções identificadas não são exclusivas. Uma obra de arte pode estar presente em mais de uma categoria simultaneamente. É interessante perceber também que conceitos e observações sobre cor e arte mural desenvolvidas no início do século XX por Léger estiveram presentes nas obras produzidas em Pernambuco. Os murais são os tipos de obra que demonstram maior ligação com a edificação, provavelmente por sua constituição: um plano que substitui um elemento puramente arquitetônico: um plano de fachada ou parede, ou até piso, precisando esta obra de arte, além de sua função estética, cumprir com a função arquitetônica, fazendo parte do edifício, não apenas sendo adicionada à ele. Em Pernambuco, o esforço de alguns profissionais em unir seus trabalhos em prol de um espaço de maior qualidade artística destaca esta produção, e constitui, inegavelmente, um grande patrimônio para o Estado, não só das obras de artes plásticas ou da arquitetura isoladamente, mas do conjunto formado pelas duas formas de arte.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nobel, 1987.
- CLARK, Lygia. **Uma Experiência de Integração**. In Brasil-Arquitetura Contemporânea nº.8, Rio de Janeiro, 1956.
- COUTINHO, Evaldo Bezerra. **O Espaço da Arquitetura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- DAMAZ, Paul. **Art in Latin American architecture**. New York: Reinhold, 1963.
- HARRIS, Elisabeth. **Le Corbusier: Riscos Brasileiros**. São Paulo: Ed. Nobel, 1987.
- HERKENHOFF, Paulo. **Do Recife, para o mundo: O Pernambuco Moderno antes do Modernismo**. In: TREVI, Carlos (coord.) Pernambuco Moderno. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006.
- INOJOSA, Joaquim. **O movimento modernista em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968.
- LIERNUR, Jorge Francisco. **Abstraction, Architecture, and the "Synthesis of Arts" debates in the Rio de La Plata, 1936-1956**. In: BRILLEMBOURG, Carlos. Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections. New York: The Monacelli Press, 2004. p.74-98.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2004.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ROSEMBERG, André (coord.). **Pernambuco 5 décadas de arte**. Recife: Quadro Publicidade e Design Ltda. 2003.
- ZABALBEASCOA, Anaxu. **La arquitectura de hoy no es para la gente**. Entrevista: Juhani Pallasmaa. Disponível em: http://elpais.com/diario/2006/08/12/babelia/1155337575_850215.html. Acesso em: 27 fev. 2016.