

O vitral na síntese da arquitetura moderna

Sonia Marques
Doutora (École de Hautes Études em Sciences Sociales)
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ Universidade Federal do Rio
Grande do Norte

Guilah Naslavsky
Doutora (FAUUSP)
Departamento de Arquitetura/
Universidade Federal da Paraíba

Endereço para correspondência:
Sonia Marques
Rua João Ramos
Graças
Recife-PE
Telefone: (81) 34237127
e-mail: marquessonia@hotmail.com

Endereço para correspondência:
Guilah Naslavsky
Rua Irmã Maria David 200/102
Casa Forte
Recife-PE
52061-070
Telefone: (81) 34412782/ (81) 99620608
Fax: (81) 32233201

e-mail: guilahn@uol.com.br

Palavras-chaves: artes plásticas; Brasil; Pernambuco.

O vitral na síntese (ou integração) da arquitetura moderna

Introdução:

Em 1953, dizia Pedrosa (1981:258) que “*no Brasil, a primazia do plano artístico coube à arquitetura*” (1981:258); e que “*excetuando-se o jardim, nem escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura*”.(...) “*as tentativas de revestimento das paredes de mosaico, com azulejo (...) ainda não deram resultados convincentes*” (1953: 262). Se a qualidade desta colaboração entre arquitetos e artistas não convencia Pedrosa, nem por isso deixaria de ser apreciada pelos profissionais e provavelmente por sua clientela. Assim, três anos depois, Mário Barata afirmava que todos reconheciam o final do período das paredes brancas, que eram doravante frequentemente enriquecidas por pinturas e esculturas. Como consequência, a esta riqueza decorativa deve, em parte, a arquitetura brasileira o reconhecimento que teve mundialmente. Mais tarde, em 1971, Bruand (1981:377) nas conclusões de seu clássico estudo evidenciou como nos revestimentos e na plasticidade dos acessórios se revela a colaboração que nossa arquitetura recebeu das demais artes, da pintura, da cerâmica e da escultura.

No entanto, ao longo deste debate sobre a síntese ou integração das artes e, posteriormente, inclusive nos estudos mais recentes sobre o assunto, o vitral permanece um grande ausente. Não aparece na listagem de Bruand, tampouco é destacado nas obras selecionadas pelo guia de Cavalcanti (2001) ou naquelas dos modernismos não canônicos (Segawa, 1998). É possível que esta ausência deva-se ao fato de que o vitral tenha continuado, na mente da maioria tanto dos profissionais e dos estudiosos da arquitetura moderna, associado essencialmente ao decorativismo neomedieval¹, aos *revivals* oitocentistas, aos ensinamentos de Belas Artes e ao Art Nouveau. Comparecendo apenas nas primeiras obras de arquitetos como Victor Horta, Frank Lloyd Wright e Robert Mallet-Stevens, seria ainda algo pertencente à cultura do século XIX.

A presença do vitral na arquitetura estado de Pernambuco, nos oferece um bom exercício de reflexão sobre a questão. Até os anos 30, o vitral marca presença de duas formas. A mais prestigiosa é a que se vê, sobretudo através das obras figurativas de Heinrich Moser, em edifícios e residências nobres (Residência Costa Azevedo e a Escola de Aprendizes Artífices). Outra forma de utilização mais discreta é a de pequenos vitrais abstratos que se pode encontrar em obras pioneiras de Georges Munier e outros. A forma de maior prestígio, associada ao ecletismo poderia ter acarretado o seu completo abandono.

Ausente da obra de Luiz Nunes e Mario Russo, o vitral voltará, no entanto, mais tardiamente a ser convocado pelos arquitetos modernos, do estado, tendo sido introduzido à cena local

1 O vitral que teve seu apogeu dos séculos XII ao XV na França, foi redescoberto pelo filósofo inglês John Ruskin (1819-1900), responsável pelo renascimento dessa arte decorrente do *revival* gótico. (Fontenelle). Os vitrais assumiram caráter intrinsecamente religioso, vínculo esse que permanece nos dias de hoje associado à arquitetura religiosa, e aos espaços monumentais das igrejas góticas. (<http://www.continentemulticultural.com.br/index.>)

possivelmente por Janete Costa que divulga o trabalho de Marianne Peretti. A contribuição desta artista francesa, chegada em São Paulo em 1953, à obra de Oscar Niemeyer e posteriormente àquela dos arquitetos recifenses parece evidenciar que os modernos da segunda geração devolveram ao vitral o prestígio perdido. Concebidos dentro de uma nova linguagem, ao longo dos anos sessenta, quando a artista plástica se fixa em Olinda, os vitrais de Peretti beneficiam também da evolução da tecnologia construtiva o que nos leva a pensar que eles cumpram um papel diferenciado, neste momento, na articulação com os meios construtivos de uma maneira geral e na sua relação com os meios expressivos. É a partir dessas considerações que o presente artigo tem como foco o vitral na síntese das artes da segunda modernidade, com destaque para a obra de Marianne Peretti.

1.O debate sobre síntese ou integração das artes: a afirmação do arquiteto

Recuperando ainda que muito rapidamente um debate que nos permitirá melhor apreender o sentido do reingresso do vitral na arquitetura brasileira, lembremos que este debate, a saber o da relação entre a arquitetura moderna e as demais artes, remonta, no plano internacional, aos eixos delineados no manifesto proposto por Giedion, Sert e Léger em 1943, *Nove pontos sobre a monumentalidade*², no qual destacam a colaboração entre paisagistas, pintores, escultores, arquitetos e urbanistas como meio para atingir a nova monumentalidade cívica. Esse debate terá desdobramentos e o tema da monumentalidade relacionado à integração das artes se apresentará com destaque nas três edições dos CIAMs seguintes à guerra entre eles o CIAM 6, de 1947 em Bridgwater, Inglaterra, dedicado ao tema “Nova monumentalidade e centro cívico”.³

A questão do convívio com as demais artes foi retomada num Congresso em Veneza em 1952 do qual participavam Lúcio Costa e Le Corbusier. Mas em 1959, no Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília, Zevi afirmava que a *síntese das artes estava ainda “muito longe de ser alcançada”* e que bastava “*ver-se o edifício da Unesco, em Paris, exemplo complexo de fiasco (...) pois ‘a pintura e escultura que lá se encontram ou foram superimpostas indiferentemente à arquitetura ou foram tentativas de corrigir os erros arquitetônicos’*” (Pedrosa, 1981: 373).

Aparentemente os brasileiros teriam tido um papel significativo na retomada desta discussão, nos CIAM, desde Pampulha, obra que junto com Ronchamp para Pevsner constituiriam exemplos típicos do “novo irracionalismo”⁴, das acrobacias estruturais e de revestimento que reintroduziriam, aos seus olhos, a gratuidade do ornamento, colocando para ele, na qualidade de historiador, a questão de saber se o estilo criado entre 1900 e 1914 seria ainda o mesmo de 1950 ou se este ano deveria ser definido em termos completamente diferentes ou até opostos.

Assim, vale lembrar que vários fenômenos foram concomitantes: o reconhecimento internacional, a afirmação da arquitetura moderna no país, a afirmação profissional (Durand, 1973;

2 SERT, J.L., LÉGER, F., GIEDION, S.. Nine Points on Monumentality. In: OCKMAN, Joan, **Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology**. New York: Columbia Books of Architecture/ Rizzoli, 1993.pp.29-30.

3 Giedion,S., Leger,F., Sert, J.L. Nine Points on Monumentality. N.York, 1943. (publicado em Siegfried Giedion *Arquitectura y Comunidad*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1963, p.51-53.) Debates ocorridos nos CIAM de Bridgwater (1947); Bergamo (1949), Hoddeston (1951).

4 Lembramos que a nossa edição é uma versão francesa de 1970 da versão original, ver nota xxx

Marques, 1983) a colaboração com as demais artes e o debate sobre esta colaboração (Fernandes, 2005). Ou seja, o reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira, em parte devido ao diferencial conferido pela presença das demais artes, ocorre num momento de *turnpoint* da ascense racionalista e do questionamento desta virada, que Pevsner considerava “irracional.” As opiniões, no entanto, se dividiam, sendo preferencialmente favoráveis às fantasias brasileiras que ao rigor ascético de Pevsner. Já no Brasil, a discussão sobre o ingresso das demais artes – como síntese ou como integração – correlaciona-se justamente com a nova hierarquia profissional proposta pelos modernos. Se o grande protagonista da arquitetura moderna é o espaço, a nova tectônica ou relação dos meios construtivos e expressivos implica em que, em que pese a colaboração das demais, artes, quem deve presidir, comandar ou decidir é o arquiteto.

Esta posição é visível em Lúcio Costa, quando, no texto *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea* questionava a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem maior atenção para uma postura de integração (1952). Acentuava a necessidade de que a obra do pintor e do escultor devia integrar-se ao conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, ainda que mantivessem autonomia e caráter próprio. Apontava como fator essencial pensar a arquitetura na sua dimensão plástica e afirmava que o trabalho conjunto de profissionais atuantes em diferentes esferas artísticas deveria acontecer muito mais como inter-relação do que como síntese, ficando assim preservada a dimensão específica de cada fazer artístico. (Fernandes, 2005).

Assim, logo quando, como bem salientou Mário Barata, após um certo período, já se admitia que as paredes brancas deveriam receber obras de arte e que isto era diferente de serem ornamentadas ou decoradas preconizava-se “*a idéia profunda da arquitetura como arte total, isto é, não como construção, mas no papel de geradora e incorporadora de várias artes* 5, *que lhe ficam subsidiárias. É o problema da integração das artes na arte “maior”, que é a Ictinus – ou a integração recíproca das mesmas*”. (Barata, 1956)

Ora, como é sabido 6 a síntese é o inverso da análise, ou posterior a esta, a síntese reúne, reagrupa, oferece uma visão de conjunto mais ou menos exaustiva. A síntese é uma fase final, conclusiva ou redutora. A integração é algo bem diverso 7. A síntese das artes, a fusão como havia proposto Van de Velde, diluiria a força do comando da arquitetura e do arquiteto. Daí porque contra ela, Costa e Barata pregavam uma **integração que mais que uma autonomia de cada gênero seria uma submissão de todas as artes à arquitetura**. É a mesma visão de Le Corbusier, quando, no início dos anos cinqüenta, botou sua colher no caldeirão desta discussão, escrevendo no prefácio ao livro de Damaz:

« *Or, si la peinture, ou la sculpture, veut entrer dans La bâtisse, deux méthodes sont possibles. L'une, c'est que le bâtisseur, ayant réalisé sa bâtisse, rencontre par le bienfait des dieux, sur son chemin, quelque part, telle sculpture qui lui fait dire: il me faut cette sculpture dans mon bâtiment; ou lui fait dire: je mettrai cette peinture dans mon bâtiment. Toutes deux, peinture et*

5 Grifos nossos.

6 cf. definições oferecidas por dicionários e enciclopédias.

7 O termo existe hoje em diferentes campos do conhecimento mas, geralmente se refere a uma operação de inserção num processo em curso. Retomando o sentido etimológico da palavra tal como cunhada no dicionário.

sculpture, peuvent entrer en parfaite harmonie à ce moment-là dans l'architecture. L'autre méthode, c'est que le bâtisseur se mette en dialogue avec le sculpteur et le peintre. »

Reafirmando a batuta da integração, sob controle do arquiteto, Lúcio Costa, no célebre encontro de 1952, fechava a questão quando criticou a expressão síntese entendendo que não é isto que deve ser buscado e sim, uma **integração**. Não uma fusão cenográfica e sim uma comunhão com a arquitetura, concebida e executada com consciência plástica, como arte em si mesma, condição para que a pintura e a escultura possam a ela integrar-se. (Fernandes, 2005).

Como corolário de sua preferência pelo termo, Lúcio Costa nos oferece uma perspectiva que justifica as razões da integração às questões tectônicas, remontando à Renascença, quando o muro era elemento fundamental, estrutural da arquitetura e por isso se desenvolveram técnicas de pintura mural, como o afresco. Analogamente, para Costa, na medida em que, na arquitetura moderna, que privilegia a estrutura, a parede pode ser dispensável como elemento portante, tendo somente a função de vedação, estas vedações ou divisórias são “suscetíveis de serem pintadas em um sentido sinfônico” e podem receber trabalhos como os de Athos Bulcão, “*grandes painéis destacados como retábulos (...) concepções espaciais que poderiam ser chamadas de pintura arquitetural ou escultura arquitetural.*” (Costa, 1952).

Deste modo, sob a égide intelectual de Costa e de outros, a integração (ou submissão) das artes à arquitetura, no Brasil evoca a questão tectônica, ou seja de como as demais artes colaboram na relação entre concepção espacial e meios expressivos. Esta, por sua vez, imbricou-se com o debate que travavam as vanguardas artísticas sobre o valor de meios expressivos figurativos e abstratos.

2. Figurativo e abstrato: o vitral fora de questão.

A polêmica entre figurativo e abstrato foi, em grande parte, associada à questão da arte social, na medida em que num determinado momento, chegou-se a considerar que o realismo figurativista era politicamente mais correto, era uma arte para as massas enquanto a abstração seria uma expressão de elite. Este debate foi muito vivo com a ascensão Stalinista na URSS e o repúdio aos construtivistas e demais vanguardas considerados representantes da arte ocidental burguesa decadente, tendo conseqüentemente repercutido no Brasil, onde muitos artistas e arquitetos simpatizavam com o comunismo, numa sensibilidade semelhante aquela dos muralistas mexicanos.

Neste ambiente, o crítico de arte Mário Pedrosa, em artigo onde analisa a participação brasileira na II Bienal (1953-54), testemunha uma invasão muralista nas ruas da cidade.

“Está na moda a pintura mural. Portinari, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, entre outros, monopolizam as paredes disponíveis de São Paulo”⁸. Os murais, em sua maior parte de caráter figurativo diversificam-se quanto às temáticas abordadas, observando um curioso diálogo com a arquitetura. Verifica-se aí uma dissonância de vozes, a arquitetura moderna brasileira já tinha avançado consideravelmente na exploração da linguagem abstrata, por outro lado, as artes plásticas

⁸ Mário Pedrosa Dentro e Fora da Bienal, in Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p.53.

mantinham predominantemente o caráter figurativo, cuja narrativa comentava a formação do país, a cidade ou ainda a própria finalidade arquitetônica.” (Fernandes, 2005).

Costa, no entanto, pontuava diferentemente. Para ele:

*“A presunção de ser a **arte pela arte** antítese da **arte social**, é tão destituída de sentido como a antinomia **arte figurativa – arte abstrata**, não passando, em verdade, de uma de formação teórica inexplicavelmente aceita pela crítica de arte, a título de tabu, assim como se fosse, por exemplo, ato condenável a prática do bem só por bondade.”* (Costa, 1952: 253).

“Semelhante equívoco sobreveio também a propósito da pseudo-querela entre partidários da arte “figurativa” e da arte “não-figurativa”, distinção destituída de sentido do ponto de vista plástico, mas retomada por ocasião da exposição da obra significativa de Portinari, em Paris, e ultimamente avivada.”(Costa,1952: 252).

Aceitos com simpatia pela cultura progressista dos anos cinquenta, os painéis figurativos do Recife atraíram o olhar de Geraldo Ferraz, crítico da revista Habitat, de Pietro M.e Lina Bo Bardi 9 que, em passagem pela cidade, em 1952, narrou suas impressões sobre a exposição de Cícero Dias, *“o pintor do Recife, o grande pernambucano que mantém com a sua arte uma resposta ao background pictórico destas igrejas e paredes*¹⁰. Além de Cícero Dias, Abelardo da Hora¹¹ Lula Cardoso Ayres que *“Insiste em captar o material humano do Nordeste, os seus retirantes, os seus homens e mulheres e crianças de plena tragédia. (...) fez há anos atrás um sucesso espetacular em S. Paulo e no Rio, com os seus quadros de folclore e de superfície. (...) retoma (..) uma pesquisa no plano do figurativo e outra no plano do abstrato”* (Ferraz,1952).

Para Ferraz, *“a moda de colocar painéis nos edifícios, inaugurada pelo Ministério da Educação no Rio de Janeiro, os novos edifícios do Recife apresentam-se agora reclamando painéis”*.¹² Entre eles destacam-se as contribuições de Lula Cardoso Ayres no edifício Duarte Coelho e os de Cícero Dias no Palácio da Fazenda, projetado por Fernando Saturnino de Britto,

“pequenos trechos poéticos de límpida pintura, estilizações da flora, sumários da paisagem, abstrações. Algumas destas existem já hoje apenas em fotografias que o fotógrafo Alexandre Berzin nos mostra. (...) “No novo edifício do Rádio Clube de Pernambuco, vamos encontrar alguns painéis certas decorações em relevo de Abelardo da Hora figuras desenhadas por Augusto Reinaldo, mas realmente nada de mais importante. De todos os painéis o melhor ainda deve ser considerado, entre os mais recentes, o que Lula Cardoso Ayres está terminando no edifício do cinema São Luiz: gente e paisagem urbana.” (...) Francisco Brennand parece ser a maior esperança de Pernambuco. **Pareceu-me um impressionista retardado, embora falte muito desenho**”¹³.

Presente em esculturas ou painéis, a arte figurativa chegou, desse modo, a ser aceita, sem maiores debates, sobretudo porque retratava a realidade social, e melhor ainda, os temas

9 FERRAZ, Geraldo. Reportagem do Recife. São Paulo: **Habitat**, nº 3, 1952.

10 Idem. Idem.

11 *“É um artista, seus 27 anos deveriam nos dar muitas esperanças, vida de artesão, desde menino, modelando, desenhando, pintando, operário de estuque, estudando com Francisco Brennand pintura e cerâmica, continua com seu sonho de ser escultor. Sua melhor escultura tem um ressaibo social autêntico. Fez um grupo para o Salão de 1945 que não aconteceu, regressou ao Recife em 1946 realizando sua primeira exposição em 1948 além de outras participações coletivas”*. Idem. Idem.

12 Idem. Idem.

13 Idem. Idem.

regionalistas, tão apreciados pelas elites artísticas.

Enquanto isto, o vitral, que poderia muito bem ser entendido como um painel, permaneceu no esquecimento dos estudos e das práticas da cultura modernista dos anos cinquenta.

3. O vitral na arquitetura moderna brasileira pernambucana:

3.1. Os precedentes: Moser, a cultura eclética e os pré-modernistas

O esquecimento das realizações vitralistas, mais especificamente em terras pernambucanas, poderia talvez ser imputado, ainda que parcialmente, a duas razões principais: o progressivo desejo de afastar-se da cultura eclética, já presente em meados dos anos trinta e posteriormente, o gosto que a cultura da década de cinquenta manifestou pelo realismo social e pelo regionalismo temas que se mesclam muitas vezes¹⁴. Deste modo os vitrais foram esquecidos ou porque eram associados ao ecletismo ou porque, quando aparecem nas realizações pré-modernistas são julgados elementos secundários e pouco expressivos.

A cultura eclética recifense conhecera, no entanto, uma harmoniosa colaboração entre arquiteto e vitralista, nas figuras Giacomo Palumbo e do pintor alemão Heinrich Moser, este último pioneiro na difusão dessa expressão artística no estado. Em 1930, Moser concluiu o seu primeiro vitral¹⁵ para a cidade: concebido para o majestoso edifício de cinco pavimentos do Palácio da Justiça, no centro da capital pernambucana, projeto de Palumbo em estilo eclético. Em 1932, Moser fundou, junto a Murillo La Greca, Balthazar da Câmara, Georges Munier e outros artistas, a Escola de Belas-Artes, ambiente onde junto à cultura tradicional inovadores pré-modernistas se afirmavam. Esta convivência refletia o gosto da clientela e pode ser evidenciada inclusive na obra de grande qualidade de Heitor Maia Filho, que se fazia eclética ou proto-moderna, ao gosto do freguês¹⁶.

Convocado principalmente por uma clientela de gosto eclético, Moser assinou também na primeira metade do século XX a pintura e os vitrais da Igreja da Madre de Deus, Palácio do Governo, Basílica do Carmo e Igreja Matriz das Graças¹⁷, as preciosas pinturas e notáveis vitrais que a ornamentam, algumas delas são datadas de 1931 e 1932. Tipicamente novecentistas, tanto na expressão figurativa como nas temáticas abordadas, temas históricos dos grandes feitos ou religiosos, os vitrais de Moser inserem-se de maneira coerente e harmoniosa nas obras arquitetônicas - ainda historicistas ou proto-modernas do início do século XX e ainda muito presente no Recife dos anos 30 - onde geralmente são colocados em janelas seqüenciadas ou painéis localizados em caixas de escada. O vitral da Escola de Aprendizes Artífices é um exemplo de uma

14 O poema Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (1955) é a expressão desta sensibilidade. Esse poema escrito na tradição do auto de natal medieval, narra trajetória do migrante nordestino que viaja rumo ao litoral e se depara, por onde passa, com a miséria e a morte. A fé na vida ressurgue com o nascer de uma criança em Recife, seu último pouso. **DICIONÁRIO Enciclopédico: Veja Laurousse**, São Paulo: Editora Abril, 2006. v. 16v. p.1789.

15 Como tema, a instalação, em 1640, por Maurício de Nassau, da primeira Assembléia Legislativa em terras americanas.

16 Afirmação de D. Marta Maia, esposa do arquiteto em entrevista as autoras em 1996.

17 Templo que havia sido concluído em 1878, um dos mais belos e harmoniosos dos construídos no final da segunda metade do século XIX.

boa integração entre vitral e obra arquitetônica, as aberturas se dão nas extremidades dos corredores para iluminá-los, e na caixa de escada.

Por sua vez, paralelamente, os arquitetos inovadores proto-modernos, colegas de Moser, recusavam o vitral com motivos figurativos, porém utilizavam o vitral geométrico, também inserido de forma tradicional. Ou seja, se a linguagem era inovadora por ser abstrata, a relação tectônica mantinha-se ainda tradicional. Por exemplo, na residência proto-moderna projetada por Fernando Almeida para sua família, cuja harmoniosa volumetria parece-nos muito wrightiana e, portanto vanguardista em relação ao padrão local, o vitral, no entanto, não é, como o foi muitas vezes em Wright uma criação do arquiteto ad hoc. Funcional, mas pouco expressivo, os vidros coloridos estão inseridos na caixa de escada aos moldes tradicionais. Do mesmo modo na Igreja Nossa Senhora de Fátima (1934), o arquiteto Georges Munier, contemporâneo de Moser na Escola de Belas Artes, colocou painéis de vidros coloridos em grelhas geométricas aos moldes dos tradicionais vitrais das igrejas góticas francesas.

Varias edificações com vitrais de Moser só foram concluídas no governo de Carlos de Lima Cavalcanti, quando Luiz Nunes e o grupo da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo afirmavam a hegemonia da cultura modernista em Pernambuco, cultura que esquece por completo a tradição vitralista. A colaboração com as demais artes se fez então com painéis ou murais onde os temas são os regionalistas, a exemplo do mural de Lula Cardozo Ayres (1947) para a Clínica do Dr. Arthur Moura e do painel cerâmico da residência Isnard de Castro e Silva, ambas projetadas por João Norberto Silva, ex-integrante da equipe da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo. Em seguida, a geração dos primeiros profissionais modernistas formados por Mario Russo no início dos anos 50 (Maurício Castro, Heitor Maia Neto e Everaldo Gadelha) foi, sobretudo racionalista ascética ou preocupada com problemas urbanos.

Neste processo, Moser teve sua obra considerada como anacrônica e condenada a um ostracismo temporário. Por outro lado, as vidraças coloridas ou vitrais abstratos dos pré-modernistas como Almeida e Munier aguardam até hoje uma análise que faça justiça às suas qualidades expressivas. Uma recuperação do vitral e um entendimento do vitralista como artista independente, só ocorreu, no segundo modernismo, em decorrência sobretudo, do trabalho da artista plástica Marianne Peretti como veremos a seguir.

3.2. O vitral no segundo modernismo: a obra de Marianne Peretti: síntese e integração

Artista plástica brasileira nascida em Paris, filha de mãe francesa e pai pernambucano, Peretti, registrada no Consulado Brasileiro, cresceu e foi educada no meio de escritores e artistas, na capital francesa, onde estudou desenho e pintura na Ecole des Arts Décoratifs e na Academie de La Grande Chaumière, em Montparnasse, onde foi aluna de Goerg e de Desnoyer. Peretti viajou bastante pela Europa e veio, em 1953, morar em São Paulo, onde se dedica a elaborar ilustrações,

desenhos e guaches. 18

Naquela época, seu principal trabalho era a elaboração de vitrines, o que, segundo a própria Peretti, ofereceu-lhe a experiência de apreensão de grandes dimensões espaciais. Também passou a desenhar e pintar paisagens do Ceará, e aspectos variados do Recife e da Bahia. Participou de várias Bienais entre outras realizações e ganha em 1959 um prêmio na 5ª Bienal de São Paulo com a ilustração da melhor capa de livro “As Palavras”, de Paul Sartre. 19

O início do trabalho com vitrais veio através por solicitação de um arquiteto francês em decorrência de uma encomenda para a sala do restaurante da escola de eletricidade em Paris, essa sala deveria ser toda iluminada por trás, como afirma a artista, o vitral cabia perfeitamente. Este meio de expressão estava longe de ser privilegiado pela própria artista. Ao contrário, conforme nos confirmou julgava que *“eram uma coisa morta, sem expressão, que tinha sido muito bonito no século 11 e 12, mas depois tinha decaído.”* Foi através da colaboração com Janete Costa, cujo início data de 1965, que Peretti começou a modificar sua opinião sobre os vitrais interessantes, ao produzir pequenas peças murais e esculturas para residências e apartamentos decorados pela arquiteta de interiores.

“Com essas encomendas, comecei a ver que não era bem assim. Podia fazer coisas modernas para inserir nesses apartamentos modernos. Aí comecei a trabalhar muito. E, a partir daí, me interessei pelo vidro”. (Peretti, 2009)

Foi esta colaboração com Janete Costa que levou-a àquela com Oscar Niemeyer. Este ao conhecer um vitral de Peretti feito para a arquiteta de interiores, convidou a vitralista a participar de seus projetos. A partir de então, o vitral tornou-se o foco principal da atividade artística de Peretti que, no entanto, continua até o presente a expressar-se por outros meios como a escultura. Acreditando ser “uma cretinice” copiar vitrais do século XIX em uma obra moderna, uma vez que não há qualquer relação com a arquitetura nova, Peretti afirma haver buscado uma nova linguagem de vitral que tivesse relação com o espaço moderno *“Eu criei uma maneira diferente de trabalhar com o vidro, criei uma linguagem diferenciada”.* (Peretti, 2009)

Niemeyer foi, no entanto, definitivo para Peretti na sua busca por uma nova linguagem do vitral compatível com a concepção espacial moderna. A título de hipótese que exigiria, no entanto, uma análise mais aprofundada, ousaríamos dizer que a colaboração de Peretti com os demais arquitetos sugerem dois modos diversos do ponto de vista tectônico. Um deles, o mais corrente é a relação por integração, seus vitrais são colocados em janelas segundo a moda wrightiana mas deixam diferentemente do que ocorria na obra de Wright indicam ser obra de um artista diverso do arquiteto.²⁰ Noutro modo, a fusão entre vitral e consciência construtiva é de tal amplitude que,

18 Marianne Peretti (1927-) <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariPere.html>; Marianne Peretti (Artista plástica brasileira) 1927 - http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2344.html.

19 Idem. Idem.

20 No Unity Temple, de Frank Lloyd Wright, o vitral está presente na junção de várias janelas para dar a impressão de um vão maior; nas clarabóias, insere-se entre a grelha estrutural.

paradoxalmente nos faz pensar numa síntese aos moldes da concepção de um Van de Velde ou de um Horta.²¹

O primeiro modo é visível em vários projetos, onde a artista plástica pode intervir com sua arte, a exemplo da residência Emir Glasner, do arquiteto Vital Pessoa de Melo, que ostenta belos jardins do paisagista Roberto Burle Marx e uma escultura incorporada à arquitetura do artista plástico e pintor João Câmara. Nesta, Marianne Peretti introduziu vitrais em janelas de canto, em uma forma mais próxima a concepção wrightiana. Também é deste modo que se fez a sua primeira colaboração com Niemeyer, que, segundo a artista deu-lhe liberdade absoluta para a elaboração do complexo painel de vidros transparentes e desiguais, diferentes como em um quebra-cabeça do Palácio do Jaburu, em 1976, criado em constantes visitas ao palácio. *“Ele gostou muito. Para um arquiteto, a obra é mesmo interessante, porque não corta o espaço e é uma peça dinâmica”* analisa Peretti. ²²

Porém, na catedral de Brasília parece configurar-se uma síntese, nas quais, arte e arquitetura se fusionam como se ambas tivessem sido pensadas por uma única mente juntos ao longo do processo projetual. Esta fusão é tanto mais surpreendente neste caso, quando sabemos que os vitrais foram colocados bem a posteriori.

Os vitrais na catedral: Uma tectônica subvertida

Para melhor precisar a nossa sugestão analítica tomamos de empréstimo a análise de Holanda (2007) sobre as relações espaço interno x espaço interno na arquitetura de Niemeyer, na qual sugere que na casa das Canoas, no Museu de Niterói, por meios diferentes, o arquiteto traz a natureza para protagonista dos espaços que cria, desmaterializando as suas obras, borrando a fronteira entre o natural e o construído, incorporando o que Evaldo Coutinho chamara de elementos da natureza artísticos em si mesmo.

Ao analisar a catedral de Brasília, no entanto, Holanda nos convida a olhar a foto anterior à colocação dos vitrais de Peretti lamentando que estes tenham comprometido o que teria sido um mesmo modo de incorporação da paisagem. O relato de Peretti parece até de certo modo dar razão a Holanda, quando ao ser chamada por Niemeyer para fazer os vitrais da catedral retrucou que não conseguia ver a razão para isto. Indicando compreender perfeitamente a estratégia compositiva do arquiteto, para a artista, as nuvens do céu de Brasília que podiam ser vistas a partir do vidro transparente que, à época, cobria a catedral configuravam verdadeiros painéis decorativos, dinâmicos e mutáveis. Tentou assim interferir positivamente.

“Eu trago sentimentos que têm a ver com a nossa sensibilidade moderna. A transparência permite que as paisagens entrem dentro dos ambientes” . (Peretti, 2009).

A análise que Holanda faz em termos de legibilidade, lamentando inclusive a pintura da estrutura de concreto em branco não se marcaria pelo mesmo ascetismo dominante na cultura

²¹ Na casa de Victor Horta em Bruxelas, 1898-1901, onde os vitrais estão nas clarabóias que iluminam o vão central da escada.

²² A musa dos vitrais. http://www.brasiliense.hpg.ig.com.br/marianne_per.htm

moderna? 23 Se como ele afirma, a catedral de Brasília radicaliza São Francisco, Pampulha e ecoa a Sainte Chapelle, de Paris, os vitrais de Marianne não teriam justamente um papel fundamental, eles não se fundiram de tal maneira à catedral e à concepção arquitetônica que parece que Niemeyer havia assim pensado ou que finalmente – achou o que vinha buscando na arte de Marianne? Não estaria aí confirmado o que se chama o efeito *serendipity* 24 na arte e na ciência?

Casamento perfeito com sua obra, o nome de Peretti permanece associado ao de Oscar Niemeyer até hoje para quem fez mais de 20 parcerias, entre esculturas, murais, painéis, colunas, peças e vitrais e importantíssimas colaborações. Realizou grandes projetos em vitrais e painéis de vidro, entre eles, os do Panteão da Pátria, da Catedral de Brasília, do Superior Tribunal de Justiça, da Câmara dos Deputados, do Senado Federal, do Palácio do Jaburu, do Memorial JK e do Teatro Nacional. 25

Concluídos no fim dos anos 80, grande energia e criatividade foram necessárias para envolver com os estupendos vitrais de 2.240 m² toda a circunferência da catedral de Brasília. O projeto desafiou todos os seus limites: “*Marianne Peretti é uma artista de excepcional talento. Os vitrais que criou para a Catedral de Brasília são invejáveis pelo valor e esforço físico, são monumentais obras da Renascença*”, escreveu o grande arquiteto.²⁶ O vitral da Catedral de Brasília trouxe uma nova interpretação desse elemento na arquitetura.

Sua intensa produção artística, também abrange várias e importantes obras no exterior, como, por exemplo, um mural de 48m² em relevo e vidros de cor no Boulevard Voltaire, para a Câmara Sindical de Eletricidade, em Paris, e seis grandes vitrais para o Edifício Burgo, do arquiteto Oscar Niemeyer, em Turim, além das duas esculturas, grandes pássaros, em fibra de vidro branco, para o Espaço Cultural do Havre, Maison de la Culture, e da sede da Editora Mondadori, em Milão.²⁷

Em Pernambuco elaborou mais de 30 obras que dialogam com as fachadas de edifícios residenciais e empresariais (como o JCPM Trade Center), halls de hospitais, salas de hotéis, igrejas, tribunais, além de apartamentos particulares. Um dos trabalhos mais importantes fica no Tribunal de Justiça de Pernambuco: um vitral na capela. Mas muitas obras são feitas de ferro, material que ela adora, como é o caso da Igreja Messiânica do Rosarinho, que abriga uma grande peça escultural em sua fachada.

A colaboração entre Marianne Peretti e arquitetos como Oscar Niemeyer, Janete Costa, Acácio Gil Borsoi e outros, é de fundamental importância para compreender a presença do vitral no segundo modernismo e sua relação com a concepção espacial em outros termos talvez que ultrapassem a datada discussão sobre síntese ou integração. Concebendo seu trabalho concomitantemente com o projeto arquitetural, integrando-o perfeitamente a um nível fusional a

23 A pintura foi feita para evitar a deterioração do concreto armado em contato com a água fez minar um líquido resultante da oxidação da ferragem, assim, com o intuito de esconder essa deterioração e proteger a estrutura, a artista aplicou uma pintura branca no interior da obra, resultado que, segundo Peretti tanto agradou o arquiteto que estendeu o branco para o exterior da catedral.

24 **ser.en.dip.i.ty**: n serendipismo: dom de fazer descobertas felizes, por acaso (conto de H. Walpole, 1754). Dicionário Michaelis- Uol.

25 Marianne Peretti (1927-) <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariPere.html>; Marianne Peretti (Artista plástica brasileira) 1927 - http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2344.html.

26 <http://www.continentemulticultural.com.br/index>.

27 Marianne Peretti (1927-) <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariPere.html>; Marianne Peretti (Artista plástica brasileira) 1927 - http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2344.html.

posteriori ou mesmo, em outras ocasiões, sugerindo modificações projetuais ao arquiteto, as diversas situações que tem enfrentado em seu trabalho, evidenciam que o resultado depende da qualidade do trabalho envolvido. Desse modo, o alto de nível atingido através da colaboração com arquitetos como Janete Costa, Acácio Gil Borsoi, Vital Pessoa de Melo, Oscar Niemeyer e outros, nem sempre se evidencia em outras obras contemporâneas, onde a grandeza de Peretti parece estrangida a conviver com uma arquitetura menor. 28

Considerações finais:

A discussão sobre síntese ou integração das artes que animou o debate dos modernistas no século passado pode ser hoje ainda interessante na medida em que cada termo remete a colaboração diferente entre os campos de produção. Como categorias analíticas, síntese e integração podem guiar uma verificação – em projeto ou em obra - das relações entre meios expressivos, que, na maioria das vezes, no caso brasileiro, foram produzidos por artistas diferentes.

A riqueza do exemplo de Mariane Peretti além de sua obra em si reside no que ela nos sinaliza para que o problema de síntese ou integração seja correlacionado com a questão da qualidade. O debate entre síntese ou integração é hoje um debate datado, no entanto, prevalece a questão da sintonia entre os artistas e o arquiteto: quando há um bom arquiteto e uma boa artista plástica essa colaboração pode resultar em uma colaboração de altíssimo nível, a exemplo da célebre comunhão entre arquiteto e artista na Catedral de Brasília e no Panteão de Brasília.

Referências bibliográficas:

BARATA, Mário. A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes.(1956). In: XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 408p., pp. 318-322.

BIOGRAFIA de Marianne Peretti. <Disponível em http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2344.html> Acesso em 12 abr. 2009.

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

CAVALCANTI, Lauro. (org.) **Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.468 p.

CAVANI, Júlio. Gente de Olinda. Marianne Peretti.< Disponível em <http://olindaurgente.blogspot.com/2008/01/gente-de-olinda-marianne-peretti.html>> Acesso em 12 abr. 2009.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. O arquiteto e a sociedade contemporânea (1952).In: COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp.268-275.

28 No Hotel Pirâmide Blue Tree, por exemplo, o projeto de Peretti não apenas se apresenta como muito superior a uma concepção arquitetural inexperiente.

Curtas metragens Vitrais (PE, 1999, 15 min), de Cecília Araújo. Um caleidoscópio de imagens, cores e vitrais de Heinrich Moser e Mariane Peretti.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf>

FONTENELLE, Paula. As cores mágicas da luz.
< Disponível em <http://www.continentemulticultural.com.br/index.>> Acesso em 31 de maio de 2009.

Giedion, S., Leger, F., Sert, J.L. Nine Points on Monumentality. N.York, 1943.
In: GIEDION, Siegfried Giedion **Arquitectura y Comunidad. Buenos Aires.** Ediciones Nueva Visión, 1963, p.51-53.

<http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/criticosarte.pdf> acessado em 31 de maio de 2009.

Palácio da Justiça. <http://www.tipe.jus.br/judiciario/.../historia.shtml> acessado em 31 de maio de 2009.

http://www.memorialpernambuco.com.br/memorial/paginas/recife_leonardo/4historia_recife_recifeassimseja.htm acessado em 31 de maio de 2009

HOLANDA, Frederico. **De vidro e concreto: relações espaço interno x espaço externo na arquitetura de Oscar Niemeyer.** Brasília, 2007, mimeo s/ref.

MARIANNE Peretti. Cronologia dos trabalhos. <Disponível em <http://www.marianneperetti.com.br/> > Acesso em 12 abr. 2009.

Marianne Peretti e a arte dos vitrais. Disponível em <<http://videolog.uol.com.br/video.php?id=424581>. Acesso em 31 maio. 2009. Publicado dia 01 de abril de 2009 às 12:45.

PERETTI, Marianne. **Currículo da artista.** Recife, Mimeo, 2009.

PERETTI, Marianne. **Entrevista concedida a Sonia Marques e Guilah Naslavsky.** Recife, 2009.

SERT, J.L., LÉGER, F., GIEDION, S.. Nine Points on Monumentality. In: OCKMAN, Joan, **Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology.** New York: Columbia Books of Architecture/ Rizzoli, 1993.pp.29-30.

PEDROSA, Mario. A arquitetura moderna no Brasil. (1953). In: AMARAL, Aracy A.. (org.). Mário Pedrosa. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** São Paulo: Editora Perspectiva S./ A.,1981.416p. , p.255-264.

XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 408p. □