

Da Construção de uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande

Adriana Leal de Almeida

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/USP (bolsista Fapesp) e arquiteta pesquisadora do grupo "Projeto e Memória" (UFPB)

Endereço: Rua Cesar Ricome, 121, Jardim Lutfalla – São Carlos/SP – CEP: 13560-510

E-mail: lalmeida@sc.usp.br. Telefones: (16) 9229-9160 / (83) 8820-0008

Da Construção de uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande

Resumo

Pretende compreender os painéis de Campina Grande-PB (décadas de 1950 e 1960), a partir das abordagens conhecidas sobre os murais modernos no Brasil e de um apanhado geral sobre o projeto modernista na construção de uma Arte Nacional, tendo a questão do muralismo como extensão do projeto de construção do moderno como cultura. Entender a configuração dos painéis de Campina Grande a partir da comparação com painéis consagrados pela bibliografia especializada do Brasil torna-se difícil, talvez impraticável, se esse tema da difusão for pensado como simples aceção de expansão geográfica. Inseri-los nos debates coetâneos que se manifestavam no país e refletir sobre o momento em que essa cidade buscava consolidar seu ideário de modernidade e progresso, podem elucidar algumas questões em aberto sobre a temática. Dessa maneira, o texto está estruturado a partir de três abordagens: a questão da Identidade Nacional e das relações entre Estado e projeto modernista na construção de uma arte brasileira; um histórico das origens do muralismo no Brasil e sua inserção no projeto de construção do moderno como cultura, perpassando os debates sobre a “síntese das artes” no Movimento Moderno; e a aproximação dessas reflexões no contexto de Campina Grande, através de cinco pinturas murais encontradas em edificações construídas no período mencionado, numa tentativa de resgatar as relações que se estabelecem entre arte e arquitetura nesses exemplares e incitar o debate para além dos grandes centros metropolitanos.

Palavras-chave: síntese das artes. Campina Grande. Murais modernos.

Abstract

This paper intends to comprehend the panels of Campina Grande-PB (1950 and 1960's decades), from the known approachings on Brazil's modern murals and a roundup of the modernist project on the National Art construction, keeping the question of muralism as an extension of the construction project of modern as culture. To understand the configuration of Campina Grande panels from the comparison with consecrated panels by the brazilian specialized bibliography is difficult, perhaps impracticable, if this subject of diffusion is thought as simple meaning of geographic expansion. Inserting them on coeval debates which were appearing in the country and reflecting on the moment this city wanted to consolidate its conception of modernity and progress, may elucidate some outstanding questions on the thematic one. In this way, the text is structured in three lines: the question of National Identity and the relations between State and modernist project of a brazilian art construction; a characterization of muralism origins in Brazil and its insertion in the construction project of modern as culture, spanning the “synthesis of the arts” debates in the Modern Movement; and the approach of these reflections in the context of Campina Grande, through five mural paintings found in buildings from the period mentioned, on an attempt to rescue the relations established between art and architecture on these examples and to instigate the debate looking beyond the great metropolitan centers.

Keywords: synthesis of the arts. Campina Grande. Modern murals.

Introdução

Comemorando os 50 anos do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959), cujo tema era “Cidade Nova, a Síntese das Artes”, o 8º Seminário DOCOMOMO Nacional 2009 chama a atenção para a presença da síntese das artes no núcleo constitutivo do Movimento Moderno e para a pertinência da sua discussão. A historiografia da arquitetura moderna brasileira se caracteriza pela ausência de uma incorporação positiva das relações entre arquitetura e artes plásticas, inclusive como instrumentalização subordinadora, como no caso da “síntese das artes”¹, o que aponta para a necessidade de uma revisão sobre a temática.

Estudos relativamente recentes exploram a idéia da extensão do projeto de construção do moderno como cultura² ou, mais especificamente, o painel como um espaço de qualificação do ideal de difusão de uma identidade nacional e de conquista do transeunte no âmbito urbano, construindo um símbolo de progresso e modernidade a partir da década de 1950. Entretanto, os trabalhos são poucos e dificilmente rompem as fronteiras em torno do eixo Rio-São Paulo, impossibilitando o conhecimento da dimensão desse projeto e da extensão da difusão da arquitetura moderna brasileira.

O título do trabalho aqui proposto, numa analogia e homenagem ao livro de Mário Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, sintetiza a estrutura geral proposta, dividida em três partes: a primeira trata da questão da Identidade Nacional e das relações entre Estado e projeto modernista na construção de uma arte brasileira. Fazendo distinções entre “caráter nacional” e “identidade nacional”, percebe que os anos de 1920 no Brasil foram de forte experimentação estética, mas que, a partir dos anos 1930, as preocupações estavam mais voltadas para um projeto político-cultural, em que as relações entre política e cultura eram a questão central dos artistas modernos.

A segunda parte mostra que os murais modernos acompanharam o projeto de construção do moderno como cultura, destacado especialmente na Arquitetura Moderna Brasileira. Procurou identificar as origens do muralismo moderno no país, entender os debates sobre a “síntese das artes” em São Paulo e no Rio de Janeiro, e perceber algumas características recorrentes nesses murais consagrados pela bibliografia especializada do país.

O último item busca aproximar a discussão do mural moderno no contexto da cidade de Campina Grande através de cinco pinturas murais de fins dos anos 1950 e década de 1960, encontradas em edificações da cidade.³

¹ Ver MARTINS, C.A.F. **O Fixo e o fluxo**: arquitetura na fronteira entre o construído e o sócio-cultural. In: Feldman, Sarah; Fernandes, Ana. (Org.). *O Urbano e o Regional no Brasil Contemporâneo*. Salvador: EDUFBA/FEUNESP/ANPUR, 2007, p. 191-204.

² Ver LOURENÇO, M.C.F. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995 e FERRAZ, A.L.M.O. **Insigne presença**: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). EESC/USP.

³ Dado o caráter pioneiro da pesquisa no âmbito local, a propositura de algumas reflexões é ainda prematura e, por isso, a necessidade de uma pesquisa documental mais profunda acerca desses painéis.

Construção da Arte Nacional, Nacionalismo e Estado

Para entender a Identidade Nacional na construção de uma arte brasileira e suas interlocuções com o projeto modernista e o Estado no Brasil, é necessário, mesmo que sucintamente, compreender alguns conceitos ligados à “questão nacional”.

Marilena Chauí (2000, p.20), descrevendo a periodização proposta por Eric Hobsbawn, data o aparecimento do termo “nação” no vocabulário político a partir de 1830. Mostra, partindo dessa cronologia, que as mudanças do conceito ocorrem em três etapas: de 1830 a 1880, quando se fala em “princípio da nacionalidade”; de 1880 a 1918, com a “idéia nacional”; e de 1918 aos anos de 1950-1960, com a “questão nacional”.

Um primeiro modelo de Estado-nação viria da “era das revoluções”, com o surgimento do Estado moderno, o qual a autora define como o “*espaço dos sentimentos políticos e das práticas políticas em que a consciência política do cidadão se forma referida à nação e ao civismo, de tal maneira que a distinção entre classe social e nação não é clara e freqüentemente está esfumada ou diluída.*” (CHAUÍ, 2000, p.20).

Chauí entende que, no Brasil, assistiu-se à passagem da idéia de “caráter nacional” para a de “identidade nacional”, sendo o primeiro correspondente aos dois primeiros períodos de Hobsbawn, enquanto o segundo aparece no período da “questão nacional” (1918-1960). Ela define da seguinte forma:

(...) caráter nacional refere-se à “natureza humana” determinada, apresenta a nação totalizada. A “identidade nacional” aparece dentro de uma totalidade incompleta e lacunar, pressupondo uma relação com o indiferente, ou seja, precisa ser concebida como harmonia e/ou tensão entre o plano individual e social e no interior do próprio social, operando numa dimensão reflexiva ou subjetiva. (CHAUÍ, 2000, p.21, p.26 e 27)

Identidade Nacional e Estado na Construção do Projeto Modernista

Para Carlos Martins (1992, p.71), as transformações urbanas e sociais que ocorreram entre fins do século XIX e início do século XX, no Brasil, aprofundaram cada vez mais o descompasso entre um esforço de atualização que deveria ser estruturado no país para se incorporar às novas formas de articulação do sistema econômico internacional e os limites internos representados pela extensão territorial. Ademais, seria difícil a tarefa de transformar um país que sequer se conhecia adequadamente, já que persistia um sentimento de impotência perante a situação de atraso social e cultural e de miséria popular, além da dificuldade em incorporar ao sistema produtivo os contingentes de ex-escravos, de migrantes e estrangeiros.

Desse contexto, aparece o Estado como agente fundamental no processo: “*será necessário que, após o golpe de 30, se afirme, progressivamente, a convicção de que o novo tipo de governo*

central, autoritário e centralizador, é a via possível de construção da nacionalidade.” (MARTINS, 1992, p.72).

Com relação ao campo da produção cultural, literária, plástica e musical, o autor relata o surgimento de um pequeno grupo de intelectuais preocupados com um novo olhar sobre o Brasil, a partir dos seus contatos com a produção cultural da vanguarda européia. Essa ocorrência gerava uma tensão entre local e universal própria de um país cuja *“condição subordinada, colonial ou não, não obscurece o fato de ser, ele próprio, criação do sistema econômico internacional em expansão e, portanto, parte integrante de seu próprio movimento”* (MARTINS, 1992, p.72).

É esse caráter ao mesmo tempo universal e localista que, então, irá marcar a produção inicial do modernismo no Brasil. Porém, dentro dessa condição, ainda existia a necessidade de construção de uma nacionalidade, como apontado anteriormente, e que seria, portanto, uma direção para as preocupações dos modernistas, como nos episódios que envolvem Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, entre outros (MARTINS, 1992, p.73).

Para Gilda de Mello e Souza (1974, p.250-251), o período que se inicia em 1917, com a Exposição de Anita Malfatti, é o das conquistas da vanguarda, de pregação teórica ininterrupta, de revisões feitas através das pequenas revistas, das polêmicas nos jornais, dos manifestos e das exposições posteriores: a de Vicente do Rego Monteiro em 1920, da Semana de Arte Moderna em 1922, de Lasar Segall em 1924 e 1927, de Tarsila do Amaral em 1929, da Escola de Paris em 1930 e de Portinari em 1931.

Confrontando as críticas de Flexa Ribeiro e de Mário de Andrade e caracterizando quatro artistas de importância na acomodação do período (Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Ismael Nery), ela conclui que *“o Nacionalismo constituiu, na década de 20, a solução mais adequada que os modernistas brasileiros encontraram para superar o período experimental das vanguardas, sem romper, no entanto, com algumas das suas conquistas fundamentais”* (SOUZA, 1974, p.276).

Portanto, nesse período inicial, de forte experimentação estética influenciada pelos movimentos de vanguarda de outros países (Futurismo, Cubismo, Expressionismo), a questão do nacional ainda não está colocada, mas, com o interesse em se afirmar uma cultura brasileira, o tema nacional logo aparece como necessário, numa lógica em que o Estado e o projeto modernista se complementam.

Há, então, uma reciprocidade: os artistas do movimento, numa situação de impasse, permitem a construção da nacionalidade e, o governo, com destaque para a figura de Capanema, abre espaço para o trabalho desses artistas:

É a auto-atribuída tarefa de construção da identidade nacional que orienta o projeto modernista a pensar e propor a ação cultural como política cultural. Por isso, pelo menos tanto quanto pela locação repressiva e controladora do varguismo, o Estado será, no Brasil,

do pós 30, não apenas o árbitro, mas o promotor privilegiado da produção cultural.
(MARTINS, 1992, p.76)

Essa mesma idéia aparece em Annateresa Fabris (1996, p.82):

(...) o movimento modernista ganha terreno nas instituições oficiais, desejosas de forjar a imagem de um país moderno. O ponto de encontro entre intelectuais/artistas e governo dá-se no âmbito da criação de uma unidade cultural, capaz de dar vida a uma idéia de nacionalidade que pusesse fim a dois males endêmicos: o divórcio da realidade nacional e a cópia de modelos estrangeiros.

A autora coloca que, se a questão central da década de 1920 era a tentativa de definição de uma identidade artística, na década seguinte o debate se desloca para o campo da identidade social, levando os artistas a se defrontarem com a problemática de uma linguagem menos hermética e mais acessível ao público (FABRIS, 1996, p.51).

Assim, o projeto modernista é uma busca simultânea pelo moderno e pelo nacional, uma busca de atualização formal e construção de uma arte que fosse símbolo desse nacionalismo, isto é, uma arte que ajudasse na construção da identidade nacional.

Tendo em mente esse projeto de uma arte brasileira ancorada na construção de uma identidade nacional é que buscamos subsídios para compreender os murais modernos e suas características no Brasil, já que, como destaca Ana Lucia Ferraz (1998, p.17), *“a experiência muralística brasileira se encontra nesse período como uma extensão desse projeto de construção do moderno como cultura, como extensão dessa produção de cunho social, que sai do museu e vai para a rua”*.

O Mural Moderno no Brasil

Comentando sobre os murais/painéis⁴ modernos no Brasil, Lourenço (1995, p.249) defende ser um marco significativo na *“transformação do moderno em cultura”*, a confluência de pintores, escultores e arquitetos na execução de obras no espaço público. Fala de uma pintura pública cujo alvo é a multidão⁵. Tentaremos, aqui, identificar as origens e a relação desses painéis na arquitetura moderna brasileira, buscando aportes para compreender a condição específica da cidade objeto do estudo.

Pennacchi, segundo Lourenço, é o pioneiro da implantação mural em edifício destinado a atividades laborais no Brasil, executando, em 1938, o afresco *“História da Imprensa”* no edifício de *“A Gazeta”*. Para a autora, o muralismo surge, no Brasil, como um desejo em se erigir arte pública

4 Seguindo a definição de Lourenço (1995, p.250), temos o termo painel como designativo genérico, tanto em pinturas, como mosaicos e relevos. Ela utiliza o termo *“mural”* acompanhado da palavra *pintura*, para conotação de uma obra feita diretamente no muro, englobando as diversas modalidades (afresco, têmpera e tinta a óleo). Tentaremos utilizar os termos propostos por Lourenço, mas sem a preocupação de relacionar esses conceitos com as técnicas utilizadas.

5 É válido questionar até que ponto seria o espaço, *“público”*, já que muitas dessas obras foram realizadas para particulares e em espaços internos. Mas essa discussão não cabe nesse texto.

acessível ao transeunte e, alguns fatores contribuíram para esse interesse, entre eles a palestra do artista mexicano, Siqueiros, no Clube dos Artistas Modernos, em 1933, e o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos que participaram do VIII Congresso Pan-Americano de Arquitetura na Cidade do México, em 1952. Nessa mesma ocasião há uma palestra de Walter Gropius, defendendo a necessidade de um trabalho sincronizado entre pintura, escultura e arquitetura, temáticas que foram veiculadas na revista *Acrópole* no mesmo ano (LOURENÇO, 1995, p.250, 254, 255 e 266).

De acordo com Coelho (2000, p.35), duas pinturas murais encomendadas para o foyer do Teatro João Caetano (projeto do arquiteto Alejandro Baldassini), datadas de 1929 e executadas por Di Cavalcanti, acontecem precocemente no panorama da arte mural moderna brasileira.



Figuras 1 e 2: Painéis de Di Cavalcanti para o Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1931.
(Fonte: www.inepac.rj.gov.br)

Mário Pedrosa (1981, p.13), de maneira mais abrangente, sobre as origens do muralismo moderno, conclui que se tratava:

(...) de uma reação às limitações da pintura a óleo, que desde o movimento impressionista começou a ser ameaçada, de várias partes, por intenções monumentais contemporâneas, não fundadas numa nova arquitetura (mas em valores ou ideologia já cristalizada ou sem força inspiradora coletiva) e pela própria desagregação, diante de novas necessidades de expressão, da estética particular da pintura de cavalete (a regra das três unidades, etc.).

Pedrosa dedica grande atenção aos murais de Cândido Portinari e, vale salientar aqui, a repercussão na conformação de uma arte nacional através da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), com os painéis do artista executados por volta de 1938 e encomendados pelo então ministro Capanema. Os painéis buscavam representar os ciclos econômicos do Brasil, mostrando cenas de trabalho em um país “uniforme”, com trabalhadores “dignos”.



Figuras 3 e 4: Painéis de Portinari para salões do MES, Rio de Janeiro, 1938.
(Fonte: www.portinari.org.br)

Apesar de Fabris (1996, p.52 e 54) apontar o texto de “A Nação”, 1936, lembrando as contribuições pioneiras de Tarsila do Amaral e de Di Cavalcanti em relação aos murais, também dá destaque aos encaminhamentos muralistas de Portinari, com sua exposição de 1934 e atuação como professor de pintura mural por volta de 1935. Nessa ocasião, Portinari já havia realizado o painel da Rodovia Dutra para decorar o salão principal do Monumento Rodoviário, localizado na mesma rodovia.



Figuras 5, 6, 7 e 8: Construção de Rodovia, 1936.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (Fonte: www.portinari.org.br)

Mesmo com as discordâncias acerca do pioneirismo e/ou contribuições fundamentais para a consolidação dessa arte no país, parece unânime nessas críticas a influência dos murais mexicanos.

Pedrosa (1981, p.14-16) afirma que foram os artistas mexicanos os primeiros a utilizarem o alargamento do campo pictórico, mas defende que Portinari trilhou seu próprio caminho. Para o autor, no México criou-se um movimento que chama de “verdadeira escola” e “estilo nacional”, ao contrário do Brasil, em que teve um caráter limitado. Nos afrescos de Portinari “*esteve sempre presente, ao lado ou acima da realidade, a finalidade plástica*”, o que difere da intenção mexicana.

Coelho (2000, p.39), na tentativa de sintetizar a cronologia do muralismo moderno no Brasil, mostra que, nos anos 1920, “*a afirmação cultural e a influência da Escola de Paris foram determinantes na produção de uma arte figurativa*”; já nas décadas de 1930 e 1940, o exemplo da arte mural mexicana contribuiu para “*dar continuidade a uma tendência para o figurativismo, associado ao acirramento de posições políticas que não vinham apenas trazidas pelos ventos mexicanos mas correspondiam a uma conjuntura mundial*”.

De fato, não se pode questionar a expressividade e a importância dos murais mexicanos para uma “arte oficial”, mas sua influência no Brasil deve ser dosada, dadas as condições estruturalmente diferentes dos dois países. Se no México os murais caracterizavam um “estilo nacional”, a construção de uma identidade nacional no Brasil estava mais definida na relação entre Arquitetura Moderna e Estado, daí o surgimento de discussões sobre a necessidade de uma integração entre as artes e a arquitetura.

A Discussão sobre a “Síntese das Artes”

Em praticamente toda a bibliografia consultada um tema é recorrente: a integração arte/arquitetura, questão fundamental para esse texto. Como descreve Coelho (2000, p.21), “*a proposta de trazer a obra de arte para o lado de fora do edifício, tornando-a acessível aos cidadãos e se relacionando não apenas com o edifício mas com a cidade, foi um dos aspectos do movimento moderno*”.

Observando as edificações consideradas marcos da historiografia da arquitetura moderna do país, percebe-se a recorrente inserção de painéis: os de Portinari para o MES e para a Catedral da Pampulha são apenas alguns exemplos. E, como bem aponta Ferraz (1998, p.20), “*não se trata*

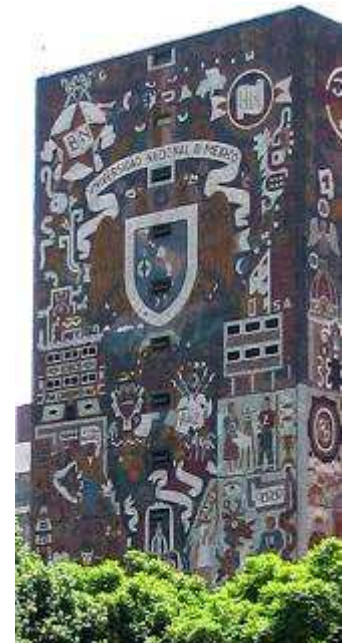


Figura 9: Biblioteca da Universidade do México. Mosaicos de O'Goorman, 1951/53. (Fonte: [www. bc.unam.mx](http://www.bc.unam.mx))

mais de locar um quadro sobre a parede; mas de estabelecer relações de integração real entre as duas produções, arte e arquitetura, através do mural'.



Figura 10: Painel de Portinari para o MES, Portinari. (Fonte: www.ceramicanorio.com)



Figura 11: Painel de Portinari para a Igreja da Pampulha. (Fonte: www.ceramicanorio.com)

Lourenço (1995) aborda a implantação dos painéis e a importância das ideias de Le Corbusier sobre a participação da escultura e pintura na arquitetura moderna, que denomina de “insígne presença”, mais tarde título da dissertação elaborada por Coelho (2000, p.21 e 22). Esta última defende que o conceito de integração das artes no Brasil teve também a influência de Fernand Léger, que expôs sua pintura mural na exposição de artes decorativas de Paris, em 1925, e que associava a arte abstrata à “decoreção mural”, ressaltando a utilização da cor livre na arquitetura.

Para Le Corbusier, a presença da escultura e da pintura é desejável, porém respeitando preceitos adequados de forma, conteúdo e localização, contribuindo para a ordenação do conjunto. Para ele, a pintura teria a função de ordenar paredes que são necessárias, mas desordenadas da composição. É o que chama de “dinamitação” de certas paredes, “*recompondo em ordem as coisas da arquitetura*” (LOURENÇO, 1995, p.263).

Ferraz (1998, p.32) irá falar também da contribuição de Gropius, distinguindo-o e aproximando-o, ao mesmo tempo, de Le Corbusier:

Para Gropius, a incorporação dos painéis, do objeto artístico no cotidiano da vida é a possibilidade de formalização da realidade. É a construção de uma visibilidade só possível de existir através do fazer artístico. A arte, para Gropius, é útil no sentido de ser ordenativa. Já para Jeanneret (Corbusier), o fazer artístico é imbuído do dever de revelar a forma, no sentido mais clássico do termo.

Entrando na discussão que se realiza no Brasil, Lourenço (1995, p.265) afirma que até a década de 1940, os debates restringiam-se às “*necessidades de colaboração das outras artes com a arquitetura, sem entrar na questão das soluções pictóricas ou plásticas ideais*”. Somente com o

pós-guerra é que fatores econômicos e artísticos incentivarão a difusão de painéis, primeiramente em São Paulo e Rio de Janeiro e, mais tarde, nas outras capitais.

É então, a partir da década de 1950, que alguns teóricos e artistas começam a explorar o tema da “síntese das artes”. Ferraz (1998, p.53-55), lendo os textos de Lucio Costa e de Rino Levi, para entender a repercussão na bibliografia especializada do país, fala de conceitos distintos, mas que confirmam uma hegemonia da arquitetura sobre as demais manifestações artísticas: Rino Levi, com o termo “Síntese das Artes”, *“admite que a arquitetura, de certa forma, direciona as demais artes, o que na verdade qualifica uma postura de integração clara. A arquitetura é o campo da integração e é a propositora dessa integração”*; já Lucio Costa prefere falar de integração, alegando que síntese subentende idéia de fusão, caminho que não seria o da arquitetura moderna.

Ainda segundo Ferraz (1998, p.26), para Lucio Costa, a integração entre arte e arquitetura está pautada na possibilidade de correção que a obra artística possui em relação à arquitetura, posição vinculada à idéia de “explosão das paredes” de Le Corbusier: *“A apropriação do painel, nesse sentido, não se dá pelo conteúdo estabelecido em si mesmo, mas na relação do plano da arte com o plano da arquitetura”*.

Em São Paulo, dois arquitetos aparecem em meio a essas abordagens: Warchavchik, com *“uma arquitetura de superfícies e volumes simples, para a qual desenha também mobiliários e acessórios”*, e Rino Levi, que incorporou de forma mais ampla obras de arte em seus edifícios, *“inaugurando a moderna integração das artes no estado com o projeto do edifício do Teatro da Cultura Artística (1942-49)”*, com painel executado por Di Cavalcanti (COELHO, 2000, p.31).



Figura 12: Teatro Cultura Artística, Rino Levi (arquiteto). Painel de Emiliano Di Cavalcanti, 1947/49. (Fonte: www.culturaartistica.com.br)

Na produção de Rino Levi, Ferraz (1998, p.71) percebe que o plano é um dado importante para a construção espacial, ficando os painéis com a função de qualificar determinadas superfícies: *“o painel é índice do espaço, é matéria arquitetônica”*. Analisando as colaborações de Di Cavalcanti e Elisabeth Nobeling em projetos de Rino Levi, mostra que a incorporação artística enfatiza o caráter monumental da inserção no espaço urbano.

Em texto publicado na Revista *GAM*, de 1967, Mário Pedrosa conclui que “*não se pode considerar a **síntese das artes** como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral, se bem que qualitativo*” (PEDROSA, 1998, p.423, grifo nosso). E acrescenta que “*excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura, e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura*” (PEDROSA, 1981, p.264).

De qualquer forma, a partir da década de 1950, cresce o número de painéis em diversas cidades do país, motivando a associação entre arquitetos, pintores e desenhistas nessa atividade. Fato indiscutível é que houve ao menos uma tentativa de “inserção” desses painéis em diversas construções, manifestação que repercutiu também na cidade de Campina Grande.

Os Murais de Campina Grande

Buscando ampliar a pesquisa sobre a Arquitetura Moderna em Campina Grande, foram identificados cinco painéis em edificações da cidade, executados entre as décadas de 1950 e 1960. O objetivo é reconhecer a existência dessas obras, levantar informações sobre elas e seus respectivos autores, além de relacioná-las às construções em que estão inseridas.

Não convém aqui explorar a modernidade e a Arquitetura Moderna na cidade, uma vez que o trabalho aprecia o estudo dos murais e sua inserção no caso campinense. Porém, vale salientar, resumidamente, que durante as décadas de 1930 e 1940, surge em Campina Grande um gosto por construções *Art Déco*, que aparecerão inclusive na década posterior, mas em paralelo às primeiras manifestações de arquitetura moderna. Somente nos anos 1950 é que a arquitetura moderna irá se firmar na cidade, tendo maior disseminação durante a década de 1960, quando da política desenvolvimentista de Kubitschek e a repercussão de Brasília em todo o país. É natural, deste modo, que a utilização dos painéis se dê nessa mesma década, quando o moderno se consolida na cidade e quase que contemporânea às manifestações nacionais dos murais a partir da década de 1950. E, como confirmam Córdula Filho e Pereira Júnior (1979, p.07), as artes plásticas na Paraíba tiveram seu período mais expressivo durante os anos 1960.⁶

Com relação às artes plásticas de Campina Grande, alguns marcos são significativos para a época, entre eles: a criação da Escola de Arte, em 1953; a construção do Teatro Municipal, em 1963, tornando-se o principal apoio para as manifestações culturais da comunidade; a realização do Centenário de Campina Grande, em 1964, com diversas atividades artístico-culturais; e a implantação do Museu de Arte de Campina Grande⁷, em 1967.

⁶ Tendo em mente o caráter propedêutico da pesquisa e sabendo-se que são escassos, se não muito “inexistentes”, os estudos sobre as produções dos artistas responsáveis por essas obras, é compreensível que algumas informações valiosas possam não ser contempladas nas análises.

⁷ O museu foi inaugurado no dia 20 de outubro e contou com presenças de renome, como Mário Pedrosa, Mário Barata, Rubens Gerchman e Antonio Dias. Este último nasceu em Campina Grande e retornava à terra natal depois de quase dez anos afastado. No

Painel da Estação Nova

O primeiro painel identificado encontra-se na Estação Nova de Campina Grande e foi assinado por Paulo Neves, com data de 1960. Ainda não foram encontrados detalhes sobre o projeto arquitetônico da estação, mas sabe-se que foi construída na segunda metade da década de 1950, provavelmente em 1957. O autor do painel também é uma incógnita.

Apesar da ausência dessas informações, optou-se por incluir este painel pela relevância da Estação Nova para a cidade, edificação que viria simbolizar o progresso da ferrovia, fundamental na expansão do comércio do algodão e marco para o alcance da hegemonia comercial no interior da Paraíba, desde a chegada do trem na cidade, em 1907. Não por acaso, a cidade transformou-se na “*terceira praça de algodão do mundo*”, segundo atesta o Anuário da Paraíba de 1936 (CÂMARA, 1991, p. 124).

Quanto à arquitetura da edificação, demonstra uma transição na produção campinense: ela se confunde com os resquícios do *Art Déco* das décadas de 1930 e 1940 na cidade, mas já traz alguns elementos da arquitetura moderna que se manifesta na década de 1950 na cidade.



Figura 13: Estação Nova, Campina Grande, segunda metade da década de 1950. (Fonte: Marcus Vinícius Queiroz)



Figura 14: Entrada da Estação Nova, com painel de Paulo Neves, 1960. (Fonte: Sergio Di Basto)



Figura 15: Painel da Estação Nova, Paulo Neves, 1960. (Fonte: autora)

O painel (figuras 14 e 15) está localizado na parte superior da entrada principal da estação e, apesar de certa timidez do espaço destinado a ele, percebe-se que a implantação foi prevista, de modo que ficasse visível às pessoas que ali chegassem. Em relação à técnica utilizada, o artista plástico Chico Pereira⁸ afirma tratar-se de tinta cerâmica sobre azulejo comercial, fundidos em alta temperatura.

A pintura mural é figurativa, composta de alegorias que buscavam transmitir uma mensagem: o trem, que transporta o algodão e está fortemente vinculado à cidade. Ferrovia, indústria, algodão e outras edificações (casas, igreja e uma construção de pavimentos) refletem o cenário da cidade. Aliás, essa mesma forma de representação já aparecia na pintura de Tarsila do Amaral em meados dos anos 1920 como, por exemplo, na Estação de Ferro Central do Brasil, de 1924, respeitando-se os distintos discursos e contextos.



Figura 16: E.F.C.B., Tarsila do Amaral, 1924.
(Fonte: www.itaucultural.org.br)

Painel do Banco Industrial de Campina Grande

O Edifício Rique foi projetado pelo arquiteto-licenciado pernambucano Hugo Marques, na segunda metade dos anos 1950. Jornais locais divulgaram o projeto e vincularam a idéia de verticalização ao progresso da cidade. É o primeiro dos três edifícios altos que marcaram a paisagem citadina da década de 1960.

⁸ Chico Pereira é autor de dois dos painéis que estão sendo aqui tratados e, em entrevista realizada no dia 04 de Julho de 2008, não apenas falou de sua obra, mas acrescentou contribuições sobre os demais painéis da pesquisa.



Figura 17: Propaganda do edifício do Banco Industrial de Campina Grande, projeto do arquiteto-licenciado Hugo Marques. (Fonte: Diário da Borborema, 02/out/59, pp.04-5)



Figura 18: Perspectiva do edifício do Banco Industrial de Campina Grande. (Fonte: Diário da Borborema, 02/out/57, p.01)

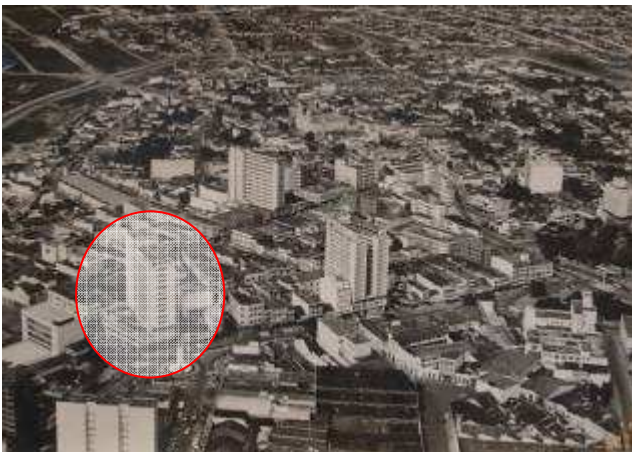


Figura 19: Vista parcial de Campina Grande, década de 1960, com o Edifício Rique em destaque. (Fonte: Museu Histórico de Campina Grande)



Figura 20: Vista parcial do centro de Campina Grande, vendo-se o Edifício Rique à direita. (Fonte: Arquivo de Antonio F. Bióca).

O painel, executado pelo arquiteto Tertuliano Dionísio⁹, está em uma das paredes internas do antigo Banco Industrial de Campina Grande, espaço que depois foi destinado ao Banco Mercantil e hoje é utilizado para fins comerciais. A figura 21 é uma vista geral do painel, esquecido, pode-se dizer “conquistado”, pelo tão almejado “desenvolvimento da tecnologia”.

⁹ Tertuliano Dionísio foi arquiteto formado em Recife e autor de diversos projetos em Campina Grande, incluindo o do Clube Campinense, cuja boate também tinha um painel por ele assinado (1962). Infelizmente o painel foi destruído e a edificação bastante modificada.



Figura 21: Pannelo do Banco Industrial de Campina Grande (BICG), Tertuliano Dionísio, fins dos anos 1950 e início da década de 1960. (Fonte: Sergio Di Basto)

Em tinta cerâmica sobre azulejo comercial, também retrata o cenário da cidade: a cultura do algodão, a figura dos trabalhadores e a inserção da arquitetura moderna, representada pelos pilares em “V” de Niemeyer, também presentes na edificação em que está inserido o painel. Destacam-se as formas geometrizadas e as sobreposições de diferentes cenas, algumas repetidas.



Figuras 22 e 23: Detalhes do painel do BICG, Tertuliano Dionísio. (Fonte: Sergio Di Basto)

Painel do Clube do Trabalhador (SESI)

O Clube do Trabalhador do Serviço Social da Indústria foi inaugurado em 1962¹⁰, em um momento de acelerado desenvolvimento industrial da cidade, amparado pela criação do seu Distrito Industrial (1963).

Luiz Gonzaga Cardoso Ayres¹¹, autor do mural executado com a técnica de vitrificação, nasceu em Recife, em 26 de setembro de 1910. Pintor, cenógrafo, professor, fotógrafo, desenhista industrial, muralista, ilustrador e decorador, estudou com o artista alemão Heinrich Moser entre 1922 e 1924. Viveu em Paris de 1925 a 1926, tendo participado da Exposição Internacional de Arte Decorativa. Ainda em 1926 muda-se para o Rio de Janeiro, ficando lá até 1933.

Já em 1932, Lula C. Ayres aparece numa crônica da revista *Para Todos*, como um artista dedicado aos tipos e costumes da terra (desenhos de negros, mulatos, bananeiras estilizadas, coqueiros, palmeiras, cactos...). Em 1934 volta para Recife e passa alguns anos percorrendo cidades do interior de Pernambuco. É quando aparecem em suas obras temas relacionados à região: bonecos de barro, num cubismo sintético que dá origem às fisionomias, temários relacionados ao bumba-meu-boi etc. (VALLADARES, 1978, p.19 e 30).

Segundo Valladares (1978, p.94 e 129), as Bienais Internacionais de São Paulo, a partir de 1951, provocaram profundas mudanças de conceituação e de expressões em Lula. Nesse período, vê-se na obra do artista uma ruptura com o figurativismo em busca da abstração (como no painel do SESI), mesmo que a partir de 1964, a figura volte para as obras do artista.



Figuras 24 e 25: Vistas do painel de Lula Ayres para o Clube do Trabalhador, 1962.
(Fonte: autora)

¹⁰ Foi encontrado no Arquivo Municipal da Prefeitura de Campina Grande um projeto para a sede datado de outubro de 1962 e de autoria do arquiteto Tertuliano Dionísio e do engenheiro Edson da Costa. Provavelmente, foi submetido juntamente com a construção ou inauguração.

¹¹ Dois painéis de Lula Cardoso Ayres aparecem em "Artistas do Muralismo Brasileiro", publicação de 1988 da Wolkswagen do Brasil: o do Museu do Trem e o do Aeroporto Guararapes, ambos em Recife. Existe, também em Recife, um instituto com o nome do artista, mas está fechado.

Ainda sendo um painel abstrato, é possível perceber a forte referência à indústria, através das posições de seus operários e das roldanas que aparecem em determinados espaços do painel, assim se articulando com a própria função da entidade que rege o clube. A movimentação das linhas e curvas parece estar relacionada ao funcionamento das máquinas nas fábricas.



Figuras 26 e 27: Detalhes do painel de Lula Ayres para o Clube do Trabalhador, 1962.
(Fonte: autora)

Os painéis de Chico Pereira

Francisco Pereira da Silva Junior, mais conhecido como Chico Pereira, é artista plástico e professor de artes. Nasceu em Campina Grande, em dezembro de 1944. Estudou desenho e pintura na Escola de Arte da cidade, tendo sido desenhista técnico por mais de vinte anos. Em 1966, cria, juntamente com Eladio Barbosa (na época estudante de engenharia) e Anacleto Eloi (funcionário do Banco do Brasil, depois artista plástico em Pernambuco), o chamado Grupo 3, realizando diversas obras na cidade e participando de exposições como a IX Bienal Internacional de São Paulo.

Em entrevista, Chico Pereira afirma ter sido a Bienal o primeiro contato do Grupo 3 com a *por art* norte-americana, o que marcaria sua produção de então. Sua visão de arte reflete algumas questões que influenciaram sua obra: as histórias em quadrinhos; a pintura do forro e das paredes laterais da Catedral de Campina Grande, com reproduções de cenas de manifestações religiosas cujos personagens eram pessoas da sociedade local; uma viagem de aprendizado do Grupo 3 em 1966, quando conheceram São Paulo (e, nessa ocasião, estiveram na referida Bienal), Minas Gerais (com destaque para Pampulha e as cidades históricas), Rio de Janeiro e Brasília; e, por fim, o Museu de Arte Moderna de Campina Grande, que proporcionou um olhar mais abrangente da arte, desde pinturas neoclássicas até obras contemporâneas de artistas nacionais e estrangeiros.

Em 1969, Chico Pereira assume a direção do Museu de Arte da cidade, espaço que utiliza para fazer experimentações, numa busca por novas técnicas e materiais alternativos, entre os quais a

pintura de PVC de parede com pigmentos e o estêncil, a exemplo dos dois painéis que serão aqui apresentados. Tendo sido encomendados em momentos posteriores ao das construções em que estão inseridos, e com finalidades específicas, os painéis não pretendiam promover qualquer integração arte/arquitetura.

Painel do Restaurante da Universidade Regional do Nordeste

Executado para o antigo restaurante da Universidade Regional do Nordeste, hoje biblioteca da Faculdade de Administração da Universidade Estadual da Paraíba, data de 1969 e é quase todo confeccionado na base de recortes de cartolina, uso de spray e tinta de PVC.



Figuras 28 e 29: Edifício da Faculdade de Administração, fachada e interior.
(Fonte: autora)

Tratava-se de uma encomenda do então reitor da universidade, Edvaldo do Ó, e que seria:

um marco divisor entre a arte dos anos 60 e um documento visual (...) para a posteridade as novas linguagens estéticas que surgiam e a década que ia começar. Por influência do movimento tropicalista o mural recebeu uma forte dosagem pictórica de colorismo intenso e dos “quadrinhos”, na época despontando sob a crítica de uma revisão, a participação de seus “heróis”, maculados pelas situações criadas na composição. (CÓRDULA FILHO; PEREIRA JÚNIOR, 1979, p.83)

Para Chico Pereira, o mundo daquela atualidade era o da *pop art*, da conquista da lua, da pílula, do Rock'n Roll e da Tropicália, daí a miscelânea: uma fotografia da Terra vista da lua, um astronauta americano e outro russo, uma mão apontando a pílula, junto de uma mulher que parece ser Eva, despida e com cabelos “pop”, os Beatles, um girassol que fala de um sol tropical. Aparecem ainda outras referências, como sinais de trânsito que, segundo o artista, são a síntese

da comunicação universal; super-heróis das histórias em quadrinhos (Capitão Marvel, o Fantasma); seu próprio retrato em negativo; e referências ao cinema.



Figura 30: Paineis de Chico Pereira para o Restaurante da Universidade Regional do Nordeste, 1969. (Fonte: Sergio Di Basto)

Explorando a arte moderna brasileira, destaca uma faixa verde e amarela para representar o verde-amarelismo dos modernistas, e um liquidificador que deixa tudo desabar no céu brasileiro (tentando ser antropofágico), um céu ao mesmo tempo tropical.



Figura 31: Detalhe do painel de Chico Pereira, Restaurante da URNe, 1969. (Fonte: autora)

Painel dos Diários Associados

Utilizando a mesma técnica, e já em 1970, Chico Pereira pinta o painel para os Diários Associados (no Edifício Rique). Localizado na parede entre os elevadores, deveria estar visível para as pessoas que por ali passassem, e buscava homenagear Assis Chateaubriand, paraibano que dirigiu a maior cadeia de imprensa do país.

Além da figura de Chatô (de chapéu), uma série de outras alegorias que não fazem referência à personalidade em questão aparece no painel de maneira aleatória: a evolução do homem, a

influência norte-americana na cultura brasileira, o astronauta, a televisão, cartas de baralho, uma garota de maiô e outra de cabelos verdes.



Figura 32: Painel de Chico Pereira para os Diários Associados, 1970.
(Fonte: autora)

Considerações sobre os painéis de Campina Grande

Este estudo reafirmou que a existência de painéis na Arquitetura Moderna Brasileira é um tema conhecido e discutido. Porém, a dimensão da difusão dessa idéia de extensão do projeto de construção do moderno como cultura ainda não foi suficientemente explorada. Acreditamos que aproximando esses painéis executados em Campina Grande aos debates coetâneos que se manifestavam no país, novas reflexões podem ser propostas, especialmente no que tange ao alcance da difusão da arquitetura brasileira e aos debates sobre a integração das artes.

Como aponta Ferraz (1998, p.133), o painel, no movimento moderno, é o espaço de qualificação do ideal de difusão de uma identidade nacional e de conquista do transeunte no âmbito urbano,

procurando uma nova visualidade (moderna e nacional), que se torna símbolo do progresso a partir da década de 1950. Portanto, é compreensível que Campina Grande, num momento em que busca consolidar o moderno e ressaltar o seu progresso, procure alinhar-se às manifestações culturais e repercussões de contexto nacional.

Os painéis da cidade, de forma abrangente, transparecem um caráter decorativo para as edificações em que estão inseridos. A integração arte/arquitetura ora se manifesta, ora não é pretendida, dependendo da função do mural. Em geral, assumem uma simbologia própria, mas tentando fazer alguma referência à cidade ou ao caráter da edificação, como no caso dos painéis da Estação Nova e do Clube do Trabalhador. Aqui cabe menção ao contraste entre os murais executados no início da década de 1960 e os de Chico Pereira, de fins da mesma década, quando parece que a tradição de se fazer painel é diluída pela *pop art*, num processo em que o consumo não tem mais bases racionais.

A discussão sobre a “síntese das artes” deve ser aqui entendida como uma busca por maior “interação” entre os painéis e o projeto da edificação e seu entorno. Entretanto, a profundidade dessa integração deve ser analisada levando em consideração as especificidades de cada caso (a realização conjunta ou não do projeto de arquitetura e do estudo dos painéis, ou mesmo a condição de subordinação de certos painéis a interesses que possam influenciar no resultado final da obra). Mesmo nos painéis consagrados, quando de fato se propunha uma busca por integração das artes, é difícil falar em “síntese”. Estamos tentados, portanto, a concordar com Pedrosa (1981, p.264) em que, com exceção dos jardins, escultura, pintura e decoração das paredes não atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura.

Referências

- CÂMARA, Epaminondas. **Datas campinenses**. Campina Grande: Caravela. Secretaria de Educação, Núcleo Cultural Português. 1998.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista: 1945-1964**. São Paulo: USP, 2000. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- CÓRDULA FILHO, Raul; PEREIRA JÚNIOR, Francisco. **Os anos 60: revisão das artes plásticas da Paraíba**. João Pessoa/Campina Grande: UFPB/FUNARTE, 1979.
- FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERRAZ, Ana Lucia Machado de Oliveira. **Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi**. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MARTINS, Carlos A. F. A identidade nacional e estado no projeto modernista: modernidade, estado e tradição. **Óculum**. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, n. 2, setembro/1992.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Testos escolhidos III. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Aracy A. Amaral (org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Baile das quatro artes**: exercícios de leitura. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Lula Cardoso Ayres**: revisão crítica e atualidade. Rio de Janeiro, Recife: Construtora Norberto Odebrecht S.A., 1978.