

Síntese das artes: sentido, implicações e abrangência

Célia Helena Castro Gonsales

Arquiteta (UFPeI)

Doutora em arquitetura (Universidad Politécnica de Cataluña)

Professora Adjunto, UFPeI

Docomomo Brasil

Rua Uruguai 1137, Pelotas-RS, (53) 30252146

Email: celia.gonsales@gmail.com

Síntese das artes: sentido, implicações e abrangência

Resumo:

O processo de “síntese das artes” se dá de duas maneiras na arquitetura do século XX: uma a partir das vanguardas do começo do século e que de alguma forma vai marcar toda essência da arquitetura daí em diante, outra com os desdobramentos da arquitetura moderna a partir dos anos 30. A primeira acontece a partir de sua essencial dimensão artística através de modelos e ideais comuns entre os diversos campos da arte. A segunda através do diálogo ou fusão das várias manifestações artísticas ou “obras de arte” em um – ou com um - espaço arquitetônico e urbano. A primeira se dá a partir de uma “deshumanização” da arte. A segunda vai em busca de uma nova “humanização” que preencha a lacuna existente entre a cultura e a sociedade. Na arquitetura moderna brasileira ocorre uma simultaneidade dessas duas abordagens. É uma arquitetura que nasce desse diálogo em comum entre os campos artísticos que está na gênese da arquitetura moderna e que a partir da ruptura com a idéia de representação e mimese propõe uma nova maneira na construção da forma. Mas também se dá uma busca, no trabalho integrado de pintores, escultores, arquitetos e paisagistas e através do diálogo com a cultura local, da satisfação dos ideais humanistas de um fenômeno artístico constituído como “manifestação normal da vida”.

Palavras-chave: arte-arquitetura, síntese das artes, arquitetura moderna

Abstract:

The process of “synthesis of the arts” occurs in two ways in 20th century architecture: one, after the vanguards of the beginning of the century, which would somehow impress all the essence of architecture from then on; the other, with the developments of modern architecture from the 30s on. The first one happens starting from its essential artistic dimension, through models and ideals common to the various fields of art. The second, through the dialogue between or the fusion of the various artistic manifestations or “artworks” in one – or with one – architectural and urban space. The first takes place after a “dehumanization” of the art. The second searches for a new “humanization” that may fill the gap between culture and society. In Brazilian modern architecture these two approaches occur simultaneously. It is an architecture given birth to by this dialogue between the art fields which is found in the genesis of modern architecture and which, after the rupture with the idea of representation and mimesis, offers a new manner to the construction of form. But there is also a search in the integrated work of painters, sculptors, architects and landscapers and, through a dialogue with local culture, the satisfaction of the humanistic ideals of an artistic phenomenon constituted as “normal manifestation of life”.

Key-Words: art-architecture, synthesis of the arts, modern architecture

Síntese das artes: sentido, implicações e abrangência

A arte artística

Na primeira proclamação da Bauhaus em 1919, estava escrito: *Os arquitetos, os pintores e os escultores devem reconhecer o caráter compósito do edifício como uma entidade unitária. E mais adiante: Juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade...*¹. É a mais contundente manifestação do tema da integração das artes no panorama da arquitetura moderna do entre - guerras.

Na verdade, a citação acima reflete uma realidade que se estava concretizando desde o começo do século XX. Mesmo se tendo presente que a relação entre as artes sempre tenha existido, a partir das vanguardas artísticas e suas novas concepções da arte, as fronteiras entre as disciplinas começaram a ser diluídas e as relações interdisciplinares se converteram em essenciais e predominantes.

As vanguardas artísticas estiveram permeadas pelo ideal de união das artes como forma de resgatar uma totalidade formal. O renascimento da sociedade e da humanidade seria possível através da união de meios e de potenciais artísticos. No século XX o diálogo entre arquitetura, por meio de sua dimensão estética, e arte aparece de maneira especialmente forte e se dá através de modelos e ideais em comum – a lógica da máquina, o espaço-tempo, a rejeição do artesanato em favor de um antinaturalismo geométrico, o pensamento lógico como suporte absoluto da forma

Na fase inicial do movimento De Stijl, aparece essa ênfase na idéia de colaboração entre arquitetura e pintura. Van Doesburg acreditava que a arquitetura – pelo mero feito de existir no espaço tridimensional real e não virtual – teria um papel privilegiado no alcance da unidade da vida e da arte. O ideal, compartilhado entre as vanguardas, de um observador não separado do que se observava, que de alguma maneira é a tradução da oposição do conceito de representação na arte em geral, era já algo imanente da arquitetura.

Nessa via, vários artistas de vanguarda vão estender suas concepções ao campo da arquitetura entendendo essa disciplina como importante meio de exploração das novas concepções espaciais. O próprio Van Doesburg com suas *Contraconstruções* de 1924, uma composição reduzida a planos de cores flutuantes e intersecantes, que permite que o espaço flua entre eles (figura 1); Malevich na URSS com o *Arjitekton*, esculturas prismáticas e quase arquitetônicas (figura 2); El Lissitzky com o *Proun*, que explora o terreno comum da arquitetura, escultura e pintura (figura 3).

¹ Em Leonardo Benévolo, 1976, p. 404.

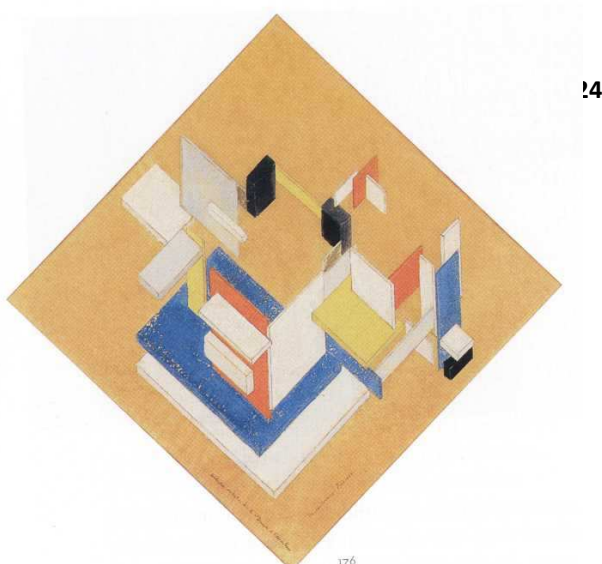


Figura 1- Contraconstrução. Theo van Doesburg, 1924. Alan Colquhoun, Uma historia desapasionada.

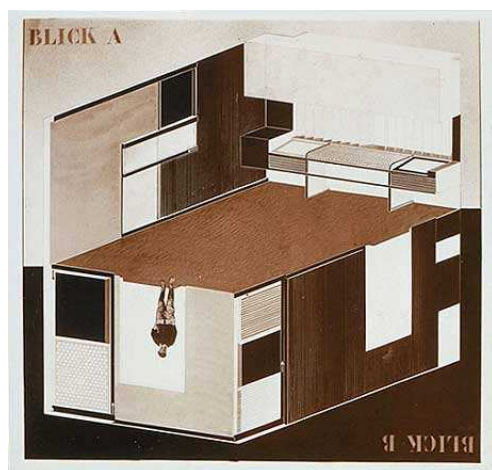


Figura 3 - Proun. El Lissitzky
Fonte: <http://www.rouge.com.au/images/7/eisenstein/30grand.jpg>



Figura 2 - Arjitekton Gota, 1923. Kasimir Malevich . Fonte:
<http://www.exporevue.com/images/magazine/1429archisculptur02a.jpg>

O século XX está repleto de exemplos que demonstram como os conceitos artísticos podem se constituir como meios ativos de intervenção em concepções arquitetônicas, que sugerem a importância e eficácia da integração ou diálogo entre arte e arquitetura. Le Corbusier talvez seja o exemplo mais contundente: sua arquitetura a partir dos anos vinte reflete a utilização dos descobrimentos formais e plásticos – ocorridos em sua atividade como pintor já anos antes – na ordenação dos espaços. Alan Colquhoun² destaca a influência cubista em sua obra ao se referir à Casa Citrohan, de 1920, esse *prisma abstrato, com muros homogêneos e desmaterializados: os muros perdem sua memória tectônica, exatamente igual que o cubismo na pintura, ao fragmentar-se perde sua memória narrativa. Como no cubismo, a arquitetura já não reitera a história: se torna reflexiva.*

² Alan Colquhoun, 2005.

O que está bastante claro é que o tema da inter-relação da arte e arquitetura nas vanguardas não é tratado, na quase totalidade de suas manifestações, como uma composição entre os diversos campos da arte ou um diálogo de “obras de arte” que seguem os mesmos princípios – o próprio conceito de obra de arte é posto em questão - mas simplesmente como uma única “dimensão artística” que investiga novos princípios de construção da forma e do espaço.

A arte moderna é um resultado de transformações já propostas por volta de 1870 com o impressionismo. As três dimensões ilusórias da geometria euclidiana cediam lugar à expressão colorida do espaço e ao espaço bidimensional. A matriz renascentista, caracterizada pela perspectiva, dava lugar a uma nova possibilidade estética não mais apoiada na morfologia naturalista e cada vez mais auto-referenciada. Tal redução da obra à arte pura, liberada de qualquer componente cotidiano que dificultasse a experiência estética, supunha o abandono da mimese como procedimento habitual da arte e a adoção da concepção como momento essencial da construção de uma forma livre da aparência natural e, em troca, consistente, dotada de finalidade interna.

Em 1924, na obra *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset dá as claves para o entendimento da arte moderna. Através da idéia de “arte artística”, explica que, ao se abandonar a idéia de representação o que passa a dominar em uma obra de arte são os elementos puramente estéticos.

Esse fato, apesar de abrir a possibilidade sem precedentes de uma aproximação mais integral entre os diversos campos artísticos – que dialogam sob esse único tema da arte, a estrutura formal – como o próprio autor explica, tem como conseqüências sociológicas o estabelecimento de uma distância muito grande entre a arte e as “pessoas comuns”. A arte passa a ser assimilada apenas por uns poucos iniciados. A união de arte e vida, como ambicionavam as vanguardas, ou a idéia do fenômeno artístico como manifestação normal da vida, como Lucio Costa anunciava - são impossíveis de se concretizar por sua contradição original. *Essa ocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética*, deixa claro Gasset; *o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real*, insiste o autor³.

A inclusão de elementos “não artísticos” no “fenômeno artístico”, vai ser o meio de tentativa de resgatar a conexão entre arte e vida por parte dos arquitetos em períodos posteriores da arquitetura moderna.

³ Jose Ortega y Gasset, 2008, p. 27.

Síntese de obras de arte

O tema “síntese das artes” retomado já nos anos 30 e ganhando maior repercussão nos anos do 2º pós-guerra, agrega ao ponto de vista das vanguardas a idéia de convivência de “obras de arte”. Isso significa que, somado à abordagem da essência única da arte moderna, aparece a idéia de que obras de arte devem estar presentes no espaço da arquitetura e da cidade, dialogando, fundindo-se em parte e interferindo umas sobre as outras.

Para Le Corbusier a “interferência” de manifestações artísticas qualificaria a arquitetura e colaboraria para a estruturação de seus espaços.

É o lugar tal como o foco de uma parábola ou uma elipse, como o ponto exato onde se interceptam os diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica. Lugares porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes. Entra aqui o escultor, se vale a pena sustentar o teu discurso. (...) Explosão da parede antes de mais nada: há paredes incômodas, impostas – ou tetos ou solos – por razões intempestivas, alheias à disciplina arquitetural Essa dinamitação recompõe em ordem as coisas da arquitetura. ⁴

Há uma via, mais ou menos paralela à via das vanguardas, que começa a construir esse olhar já no final do século XIX. As discussões que se processam em torno do contraponto entre forma e função e por conseqüência, do questionamento da necessidade do ornamento pode ser traduzida já como uma reflexão sobre a relação entre as diversas manifestações da arte. .

O Art Nouveau surge dentro desse contexto e deixa como legado uma resposta à síntese da arquitetura e arte decorativa. O ornamento, ao invés de obedecer simplesmente à forma do objeto, começa a fundir-se com ele insuflando-lhe uma nova vida. Isto provoca dois efeitos: no primeiro, o objeto passa a ser concebido mais como uma entidade orgânica única do que como uma agrupação de distintas partes, como na tradição clássica; no segundo, o ornamento já não se concebia como esse “recheio do espaço”, senão como parte de um diálogo entre dois valores positivos: o ornamento e o espaço vazio, o ornamento e a arquitetura⁵. Assim, de certa maneira, o Art Nouveau é um exemplo de concepção de arquitetura que incorpora em sua estrutura manifestações artísticas (figura 4). O *De Stijl*, mais tarde, também vai propor um espaço interior em que se dê a fusão da estrutura, do ornamento/pintura e do mobiliário em uma nova unidade (figura 5), seguindo assim a orientação do *Art Nouveau* de diluição da diferença entre o fundo - a arquitetura - e a figura - o ornamento, o mobiliário.

⁴Le Corbusier, *Arquitetura e Belas Artes*, 1936, publicado na Revista do Patrimônio histórico Nacional, Rio de Janeiro, em 1984. Em Renato Anelli, 2001, p. 137-138.

⁵ Alan Colquhoun, op. Cit.



Figura 4 - Loja de Charutos, Berlim. Henry van de Velde, 1899. Fonte: Alan Colquhoun, *Uma história desapasionada*.

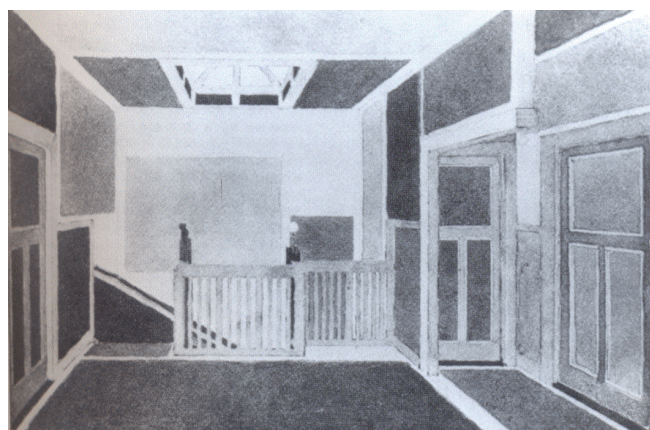


Figura 2 - Composição espacial de cores para uma escada. Vilmos Huszár, 1918. Alan Colquhoun, *Uma história desapasionada*.

A arquitetura moderna em seu desdobramento retoma esse tema. Mas a operacionalização dessa integração é abordada de modo muito geral. Apesar das especificações em seu texto de 1936, Le Corbusier nos anos 50, se refere à síntese entre a arquitetura e outras “artes maiores”, a pintura mural e a escultura, como um recurso para recuperar a expressão e o significado perdido pela linguagem demasiado abstrata que vai adquirindo a arquitetura moderna. No Congresso Internacional de Artistas, organizado pela Unesco em Veneza, em 1952, Lúcio Costa na comunicação *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea* destaca 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. O arquiteto ainda questiona, nessa mesma oportunidade, a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem maior atenção para uma postura de integração. Acentua a necessidade de que a obra do pintor e do escultor deve integrar-se ao conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, ainda que mantenham autonomia e caráter próprio e ainda aponta como fator essencial pensar a arquitetura na sua dimensão plástica⁶ reforçando e mantendo ainda a convicção herdada das vanguardas da essência estética da arquitetura como arte.

O Congresso Internacional de Críticos de Arte, ocorrido em Brasília, em 1959 às vésperas da inauguração da nova capital, com o tema “A cidade nova – síntese das artes”, é uma oportunidade importante como fórum de discussão desses assuntos.

Entre os vários críticos e arquitetos presentes no congresso, Alberto Sartoris trata do assunto apontando o centro cívico como emblema e núcleo vital da cidade nova onde estariam localizados

⁶ Lúcio Costa, *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea*, 1952. Em Lúcio Costa, 2007, p. 268-275.

os monumentos e os edifícios públicos. Mas esses monumentos e os edifícios públicos não tem finalidade decorativa, pois nascem de necessidades precisas e dão caráter a ao ambiente. André Bloc, destaca como exemplo de síntese das artes em território Latino- americano a Cidade Universitária de Caracas, do arquiteto Villanueva que recorreu a colaboração de artistas como Fernand Leger e Henri Laurens. Bloc ainda comenta que sob o título de síntese das artes Le Corbusier propõe a policromia arquitetural, certas composições murais e mesmo o emprego de relevos de cimento armado⁷.

A questão que está colocada nesse momento é em que medida a união da arquitetura com a pintura e a escultura poderia preencher a lacuna existente entre a cultura e a sociedade. Está por traz de toda essa discussão da síntese das artes a tentativa de humanização de uma arte concebida e nascida sob pressupostos de cisão entre arte realidade. É a dimensão deshumanizada da arte - que por sua vez permitiu a integração de princípios artísticos e assim a própria gênese da arquitetura moderna – que se tenta desradicalizar, combater, fazer retroceder.

O caso brasileiro

Esse retroceder no sentido de uma humanização – no sentido que dá Ortega y Gasset como vimos – que pretende unir arte e vida, aparece cedo no Brasil. Está presente na gênese da arquitetura moderna brasileira através de representações da história, do lugar e do “convívio” entre arte e arquitetura, ou melhor, entre obras de arte e objeto arquitetônico.

O pensamento brasileiro em arquitetura trabalha na direção da fruição da arquitetura em sua dimensão estética, delimitando o *âmbito do arquitetônico como um subsistema do território do artístico* como define Piñon⁸. Mas nunca somente nessa direção e assim é possível utilizar como referência conceitual as duas abordagens expostas acima – a das vanguardas e a do desdobramento da arquitetura moderna - para uma análise do tema no caso brasileiro. Os arquitetos brasileiros sempre indicaram a dimensão plástica e artística como fator essencial da arquitetura mesmo de cunho funcionalista. Por outro lado a Arquitetura Moderna no Brasil se caracterizou pelo trabalho integrado de pintores, escultores, arquitetos e paisagistas e através do diálogo com a cultura local, buscou a satisfação humanista de um fenômeno artístico constituído como “manifestação normal da vida”.

Cândido Portinari e Di Cavalcanti são dois artistas que estão entre os maiores colaboradores da arquitetura. Portinari, pintor com influência da arte moderna do começo do século XX,

⁷ Em Fernanda Fernandes. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes.

⁸ Helio Piñon, 1999, p. 235.

essencialmente expressionista mas admirador da arte renascentista – o que esclarece parte o fato do uso de uma representação perspectiva do espaço em alguns de suas obras. Sua pintura é sempre figurativa, mas nem sempre “representativa”, utilizando muitas vezes não uma definição formal de uma experiência da realidade, mas o espaço como ornamento, onde, como esclarece Focillon⁹, o fundo se separa e se mostra independente da figura. Mas ao mesmo tempo em que o artista como pintor de vanguarda, atenta para o essencialmente artístico mesmo em um motivo figurativo, declara: *estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social*. Insistindo em considerar fatores exteriores ao artístico como conteúdo, sua arte já surge em um contexto de “humanização”.

Di Cavalcanti faz sua primeira viagem à Europa em 1923. Conhece Picasso, Léger, Matisse, Eric Satie, Jean Cocteau e outros intelectuais franceses. Retorna ao Brasil em 1926 e ingressa no Partido Comunista – mostrando já a presença de uma consciência social de uma maneira muito contundente. Aproxima-se de alguma maneira de uma pintura expressionista e sensual principalmente através do trabalho com a cor, onde o “gesto” pictórico tem protagonismo fundamental e o espaço tem pouca profundidade. Como Portinari, mergulha na procura de uma arte genuinamente brasileira através de uma pintura temática nacional: *é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais*, segundo o escritor Mário de Andrade. Di Cavalcanti através da pintura dos aspectos cotidianos da vida brasileira define nossa identidade cultural.

Como é sabido, a partir do Ministério começa um processo intenso de colaboração entre artistas e arquitetos. Mário Pedrosa, em artigo de 1953-54 comenta sobre a proliferação da pintura mural que *está na moda (...) Portinari, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, entre outros, monopolizam as paredes disponíveis de São Paulo*¹⁰.

A passagem do produto desses artistas da pintura de cavalete ao mural da arquitetura se dá com a manutenção de alguns dos seus princípios: grande parte dos murais – de azulejos, de pastilhas ou afrescos - são figurativos, mas há uma adaptação à matéria. Mas claro, a mudança do meio provoca uma mudança na expressão. Focillon em “A vida das formas” chama a atenção sobre o destino ou vocação formal da matéria: *as matérias da arte não são intercambiáveis, isto é, a forma, passando de uma matéria para a outra, sofre uma transformação*.¹¹

Os artistas em questão tentam fazer uma adaptação de sua linguagem pictórica para os painéis. Nestes, principalmente os de azulejos ou pastilhas, o espaço profundo em perspectiva não aparece de maneira tão clara. Em tais “matérias” o destaque figura-fundo é dificultado. Assim, intencionalmente ou não a composição se dá de maneira mais moderna, onde o fundo é

⁹ Henri Focillon, 1983, p. 57

¹⁰ Mário Pedrosa, 1981, p.53.

¹¹ Henri Focillon, op. cit, p.72.

dinamizado juntamente com a figura, como no cubismo e construção do espaço se dá com a sobreposição de planos (figura 6)



Figura 6 - Paineis de Azulejos Ministério de Educação e Saúde. Cândido Portinari.
Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html

É evidente também o caráter de “decorativo” que esses painéis assumem quando a composição se dá a partir de uma repetição do motivo como um padrão, alguns como pano de fundo de figuras estratégia, própria da arte aplicada e do ornamento. O tema padrão pode ser uma forma abstrata ou um motivo figurativo – que nesse caso usado de maneira repetida se transforma em um padrão abstrato. (figuras 7 e 8)

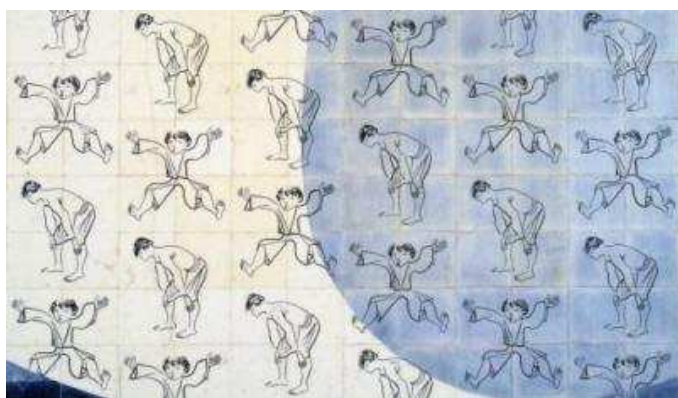


Figura 7 - Paineis de azulejos da Escola Municipal Edmundo Bittencourt no Conjunto Habitacional Pedregulho. Cândido Portinari. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html

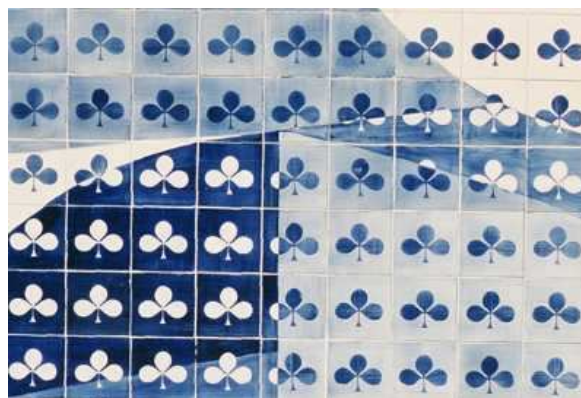


Figura 3 - Paineis de Azulejos As Quatro Estações, Associação Civil Clube de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG. Cândido Portinari. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html

A arquitetura moderna brasileira se configura com forte tendência à caracterização da época, do lugar e do programa. O conceito de representação – de trazer novamente em presença esses conteúdos – esteve sempre presente nessa produção. Mas é uma arquitetura essencialmente moderna porque se não parte de um ato puramente artístico, de uma “idéia forma”, primária e é “interessada” em sua origem, em sua essência é totalmente “isenta”¹²

Mario Pedrosa cita Geoffrey Scott para apresentar esse tema que diz respeito às questões sensitivas e estéticas: *olhamos e vemos diante de nós uma forma colorida, e dizemos: é uma cadeira. Mas o que vimos foi apenas uma simples forma colorida. E talvez um “artista” não “saltasse” tão facilmente, assim, à noção de cadeira. Por que? Porque poderia ter parado na mera contemplação de uma bela cor e de uma bela forma*¹³. E complementa falando da necessidade de treino para essa contemplação desinteressada da arte. Pedrosa reforça a idéia destacando que *perceber, simples e imediatamente, a arquitetura, como tal, é operação que precisa de alto treino; e significa senti-la agindo sobre nós, como massa, linha, cor, espaço*. Como indica já havia indicado Ortega y Gasset, *para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida*¹⁴.

É nesse sentido que a arquitetura brasileira, assim como a pintura moderna e com a ajuda desta, trabalha com aquele conteúdo de realidade, com o prazer estético praticamente se misturando às coisas cotidianas, permitindo que o usuário mescle juízo sensitivo com juízo estético que é como diz Helio Piñon¹⁵, o momento essencial de qualquer aproximação à arquitetura como atividade orientada à ordenação do espaço. Uma estrutura formal consistente – baseada em princípios modernos assim como a arte com a qual dialoga - permite o acesso à complexidade da arquitetura e expõe toda a mobilidade da forma, sua aptidão para criar uma diversidade de figuras.

Quanto à segunda questão que se refere ao papel das obras de arte na composição das obras da arquitetura Lúcio Costa dá uma indicação

*Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis tem a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação*¹⁶.

¹² Lúcio Costa em Considerações sobre arte contemporânea, 1952, destaca a diferença entre essência e origem na obra de arte. V. em Lucio Costa, op. Cit., p. 216.

¹³ Geoffrey Scott, A arquitetura do Humanismo, 1914, citado em Pedrosa, 1981, p. 252.

¹⁴ Jose Ortega y Gasset, op. Cit. p. 26.

¹⁵ Helio Piñon, op. cit. p. 236.

¹⁶ Lucio Costa. Desencontro, 1953, em Lucio Costa, Registro de uma vivência. São Paulo, Empresa da Artes, 1995, p. 202.

O arquiteto brasileiro nessa explicação segue os passos de Le Corbusier que fala – em citação exposta anteriormente - da função dinamizadora ou de porta voz da arte contida no espaço da arquitetura.

Mas dentro do referencial conceitual que estamos trabalhando aqui, o papel das obras de arte – e aqui estamos nos referindo essencialmente aos murais – é maior que esse, é essencialmente humanizador, comunicador, caracterizador.

Os artistas como, Portinari e Di Cavalcanti, trabalham com certas especificidade ao passarem para o trabalho no suporte arquitetônico: se valem de uma representação “programática”. É como se ao dialogarem com uma arte “essencialmente funcional” como a arquitetura, que em sua correção e decoro, deve externalizar seu conteúdo programático, os artistas se empenhassem em reforçar esse ato (figuras 9, 10, 11, 12)



Figura 6- Painel Teatro da Cultura Artística, São Paulo. Di Cavalcanti. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html



Figura 7 - Painel Imprensa, São Paulo. Di Cavalcanti. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html



Figura 5 -, Painel de azulejos do Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro. Burle Marx, 1949. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html



Figura 4 - Painel de pastilhas da Escola Municipal Edmundo Bittencourt no Conjunto Habitacional Pedregulho. Burle Marx. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html

Mas também o tema do lugar – presente, como já destacamos, na pintura – é aqui trazido pelos artistas de modo a reforçar a caracterização desse aspecto, tão caro à arquitetura brasileira. (figuras 13 e 14) Com essa atitude caracterizadora, arte e arquitetura alcançam um status de obra mais social, no sentido de uma comunicação mais direta entre obra - artística - e público.



Figura 9 – Paineis de Azulejos Ministério de Educação e Saúde. Cândido Portinari. Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html



Figura 8 - Afrescos Ciclos Econômicos – Pau-brasil, Cana-de-açúcar, Gado, Algodão, Erva-mate, Café, Ministério de Educação e Saúde. Cândido Portinari.

Mas queremos chamar também a atenção para a importância da exploração da expressividade em si da parede para a “aculturação” – e humanização - de uma arquitetura. A noção de “caráter arquitetônico” utilizada pelos brasileiros traz em seu cerne um gosto pelo tratamento da superfície e pelo ornamento que torna a idéia do “vestir” fundamental na arquitetura brasileira.

Por um lado essa valorização da superfície é algo essencialmente moderno. Na arquitetura tradicional a ênfase está nas ordens e na modinatura, ou seja, nos elementos sobre o muro e não no muro. Por outro lado, Ernest Hans Gombrich chama a atenção para os efeitos do objeto ou “edifício decorado”. Referindo-se primeiro ao volume puro, primário - o cubo ou a esfera por exemplo, diz

ao caminharmos ao redor ou tê-los nas mãos não temos dificuldade de antecipar os aspectos que se oferecerão à nossa vista. O mesmo não acontece com uma forma fortuita - nossa expectativa pode ser no máximo aproximada. O objeto decorado, um edifício ou uma caixa, se encontra em algum lugar entre esses dois extremos. Nossa expectativa surgirá no

*que se refere à forma geral, mas fica agradavelmente alterada dentro dessa estrutura principal pelas variedades do desenho.*¹⁷

O objeto decorado, além de contribuir para muitos dos anseios da arquitetura moderna - o concreto aparente reforça a idéia de verdade arquitetônica, a textura enfatiza o jogo de planos e, por outro lado, os materiais naturais dotam as construções de um caráter doméstico, aspecto tão importante para uma arquitetura que se propunha romper com a monumentalidade do passado -, proporciona riqueza e flexibilidade de adaptação de uma arquitetura universal compreensível a uma realidade local.

Considerações finais

Este escrito é uma tentativa de construção de um marco conceitual para o assunto que estamos investigando: o real diálogo entre arte e arquitetura, em seus vários aspectos. As análises apresentadas aqui se constituem somente como um ensaio de aplicação desses conceitos.

Com este trabalho temos como ponto de partida, estruturar uma visão que amplie as possibilidades de leitura conjunta entre arte e arquitetura assim como de avaliação das possibilidades do universo artístico como ferramenta analítico-interpretativa da arquitetura. A forma, em sua concepção estrutural, aceita como conceito chave e veículo de conexão do campo artístico em seus diversos campos, é o meio de organização de sua complexidade e se constitui como categoria que permite o acesso a fatores imprescindíveis como técnica, função social e lugar¹⁸.

Referências bibliográficas

ANELLI, Renato.; GUERRA, Abilio. y KON, N. Rino Levi: arquitectura y ciudad. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

DI CAVALCANTI: UM PERFEITO CARIOCA. Curadoria: Denise Mattar. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2006

BENÉVOLO, Leonardo, História da arquitetura moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COLQUHOUN, Alan. La arquitectura moderna. Una historia desapasionada. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

COSTA, Lúcio. Sobre Arquitetura. 2 ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

¹⁷ Ernest Hans Gombrich, 1980.

¹⁸ V. Josep Maria Montaner, 2002.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf>. Acesso em 22 jun. 2009, 19:33:00.

FOCILLON, Henri. Vida das formas. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1983.

GOMBRICH, Ernest Hans. El sentido del orden. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

KLINTOWITZ, Jacob. Candido Portinari: retrato do Brasil. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48portinari.htm>>. Acesso em 20 jun. 2009, 17:45:00.

MONTANER, Josep Maria. As formas do século XX. São Paulo: Gustavo Gili, 2002.

ORTEGA Y GASSET, Jose. A desumanização da arte. São Paulo: Cortez, 2008

PEDROSA, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIÑON, Helio. Miradas intensivas. Barcelona: Edicions UPC, ETSAB, 1999.