

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

JULIANA MONTICELLI

**A INTEGRAÇÃO ARTES VISUAIS E ARQUITETURA:
um estudo de murais na cidade de São Paulo**

São Paulo
2023

JULIANA MONTICELLI

**A INTEGRAÇÃO ARTES VISUAIS E ARQUITETURA:
um estudo de murais na cidade de São Paulo**

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes em 24/03/2023, com a área de concentração em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

·
Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M791i	<p>Monticelli, Juliana, 1975-</p> <p>A integração Artes Visuais e Arquitetura: um estudo de murais na cidade de São Paulo / Juliana Monticelli. - São Paulo, 2023. 195 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Artes. 2. Arquitetura - São Paulo (SP). 3. Pintura e decoração mural. 4. Arte de rua. 5. Modernismo (Arte). I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 751.73</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

JULIANA MONTICELLI

**A INTEGRAÇÃO ARTES VISUAIS E ARQUITETURA:
um estudo de murais na cidade de São Paulo**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Tese aprovada em: 24/03/2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri
Instituto de Artes/Unesp – Orientador

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes/Unesp

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Instituto de Artes/Unesp

Profa. Dra. Eliane da Graça Caramella
Puc São Paulo

Dra. Edna Atsué Watanabe
Pesquisadora Independente

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Omar Khouri, primeiramente por ter me aceitado como sua orientanda e por toda dedicação, aconselhamento e sabedoria transmitida ao longo dos últimos quatro anos, sendo sempre atencioso e prestativo ao dar apoio às minhas demandas.

Aos professores Profa. Dr. Rosangela da Silva Leote e Prof. José Paiani Spaniol, que participaram da minha banca de qualificação e atenciosamente leram meu trabalho, fazendo importantes contribuições; ambos foram fundamentais para direcionar minha pesquisa até este momento.

Aos professores com os quais tive contato nas disciplinas realizadas na Unesp, pelos conhecimentos adquiridos.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP, que contribuíram direta e indiretamente para a finalização este trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem como tema a integração arte e arquitetura no modernismo brasileiro e seus desdobramentos na cidade contemporânea. O objeto escolhido para esta pesquisa foram murais na cidade de São Paulo, realizados nas últimas décadas do século XX até à atualidade, momento em que ocorreu uma expansão da arte pública e como consequência da arte mural, com a herança moderna. Para estudar e analisar esses murais, após um primeiro levantamento do muralismo paulista, foram selecionados quatro artistas com obras murais abstratas espalhadas pela cidade, sendo eles: Claudio Tozzi, Tomie Ohtake, Burle Marx e Maria Bonomi. A escolha dos murais abstratos ocorreu após um primeiro levantamento e estudo das vanguardas de matriz concreta, no qual ficou entendido que esses murais estabelecem uma conexão maior com a arquitetura, em relação à linguagem visual comum que possuem. O objetivo deste trabalho é demonstrar como se dá a integração entre os murais abstratos, a arquitetura e sua relação com a paisagem urbana na cidade de São Paulo. Como metodologia de pesquisa foram escolhidos dois autores para dar embasamento às questões da percepção do mural e sua relação com a arquitetura e a cidade: Maurice Merleau-Ponty, com a teoria da percepção, ajudando a dar suporte no entendimento de como ocorre a percepção do indivíduo através de uma obra que está inserida no contexto urbano, e que, portanto, é apreendida por um corpo em movimento, e a teoria da percepção visual desenvolvida por Rudolf Arnheim, a partir da *Gestalt*, para analisar os murais através de seus elementos visuais. O desenvolvimento do estudo foi feito pela observação direta, registro fotográfico e entrevistas, processos estes realizados em quatro dos locais com os murais escolhidos.

A relevância da presente pesquisa se demonstra, pois, apesar de já existirem trabalhos que tratam das obras murais modernistas em São Paulo, ainda faltam estudos que tratem da evolução do muralismo após o período moderno e que analisem a arte mural junto à arquitetura, pensando como esta integração é um elemento de qualificação da paisagem urbana e de democratização da arte na cidade.

Palavras-chave: Integração das artes. Arquitetura moderna. Arte mural. Percepção visual

ABSTRACT

This work has as its theme the integration of art and architecture in Brazilian modernism and its developments in the contemporary city. The object chosen for this research were murals in the city of São Paulo, made in the last decades of the 20th century until the present time, when an expansion of public art and as a consequence of mural art, with the modern heritage. To study and analyze these murals, after a first survey of muralism in São Paulo, four artists were selected with abstract mural works scattered throughout the city, namely: Claudio Tozzi, Tomie Ohtake, Burle Marx and Maria Bonomi. The choice of abstract murals took place after a first survey and study of the concrete matrix avant-gardes, where it was understood that these murals establish a greater connection with architecture, in relation to the common visual language they have. The objective of this work is to demonstrate how is done the integration between the abstract murals, architecture and its relationship with the urban landscape in São Paulo City.

As a research methodology, two authors were chosen to give basis for the perception of the mural and its relationship with the architecture and the city: Maurice Merleau-Ponty with the theory of perception, helping to support the understanding of how the perception of the individual happens through a work that is inserted in the urban context, and that, therefore, it is apprehended by a moving body, and the theory of perception visual developed by Rudolf Arnheim, based on *Gestalt*, to analyze the murals through their visual elements. The development of the study was done by direct observation, photographic record and interviews conducted in four of the locations with the chosen murals.

This study is relevant because, although there are already works that deal with the modernist mural works in São Paulo, there is still a lack of studies that deal with the evolution of muralism after the modern period and to analyze mural art together with architecture, thinking about how this integration is an element of qualification of the urban landscape and the democratization of art in the city.

Keywords: Integration of the arts. Brazilian modern architecture. Art mural. Visual perception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Pintura Purista de Le Corbusier

Figura 02- Interior da Villa Roche, 1923 – projeto de Le Corbusier

Figura 03 e 04 - Unidade de Habitação de Marselha

Figura 05- Palácio da Assembleia em Chandigarh

Figura 06 - Porta da Assembleia em Chandigarh, por Le Corbusier

Figura 07- Pintura “A cidade” de Fernand Léger

Figuras 08 e 09 - Perspectivas para a Village Polychrome, 1953, Fernand Léger.

Figura 10- Maquete, com proposta de cores para a fachada de Hospital, Leger

Figura 11- Pintura mural de Fernand Leger

Figura 12 -Pavilhão de Bruno Taut, 1914

Figura 13 - Ilustração Lyonel Feininger e manifesto de Walter Gropius

Figura 14 - Mural de Oscar Scllemmer na Escadaria da Bauhaus, em Weimar

Figura 15 - Imagem do BaléTriádico, de Oscar Schlemmer

Figura 16 - Mural na Escadaria em Weimar

Figura 17 - Estudo de cores de Hinnerk Scheper, prédio da Bauhaus em Dessau

Figura 18 - Obras de Kasimir Malevich na “Última exposição futurista “(1915)

Figura 19 - Proun room, El Lissitzky

Figura 20 - Estudo de Mondrian para o Salão de madame B

Figura 21 - Contra-construção de Theo van Doesburg

Figura 22 - Casa Shröder, Guerrit Rietveld

Figura 23 - Biblioteca Nacional, UNAM, mural de Juan O´Gorman

Figura 24 e 25 - Vistas do pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York

Figuras 26 e 27 - Vistas do Conjunto Habitacional de Pedregulho e mural de Candido Portinari

Figura 28 - Mural de pastilhas de Burle Marx em Pedregulho

Figura 29 - Concurso do edifício do Governo de São Paulo, Flavio de Carvalho

Figura 30 - Projeto para o Farol de Colombo, 1928. Perspectiva

Figura 31 e 32 - Vila modernista e desenhos do ladrilho hidráulico, Flávio de Cravalho

Figura 33 - Casa modernista de Gregori Warchavchik

Figura 34 - Quadro de Tarsila do Amaral e almofada com tapeçaria de Sonia Delaunay na “Exposição da Casa modernista”

Figura 35 - Fachada do Teatro Cultura Artística com painel de Di Cavalcanti

Figura 36 - Mural de pastilhas de vidro de Di Cavalcanti, no edifício Montreal

Figura 37, 38 e 39 – Fachada da Galeria Califórnia. Pintura do piso de Di Cavalcanti no Terraço e parte interna da galeria com detalhe do mural de Candido Portinari

Figura 40 e 41 - Vista do Edifício Louveira e pintura mural de Francisco Rebolo

Figura 42 e 43 - Fachada do Edifício Lausanne e mural de Clóvis Graciano

Figuras 44,45 e 46 - Hotel Jaraguá, murais de Di Cavalcanti e Clóvis Graciano

Figura 47 e 48- Edifício Nações Unidas, pilotis em V no térreo e painel alabarda

Figura 49 - Painel de Clóvis Graciano, no Edifício Bienal

Figura 50 - Capela Notre-Dame du Haut, Rochamp, França

Figura 51 - Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Usp

Figura 52 - Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia – MuBE, São Paulo

Figura 53 - Casa Ennis House, com concreto estampado, Frank Lloyd Wright

Figuras 54 e 55 - Desenho do Modulor e sua reprodução em uma das paredes do Conjunto habitacional de Marselha

Figura 56 - Fachada do Banco da Guatemala, com murais de concreto em relevo

Figura 57 -Vista da implantação do Centro Cívico de Santo André, com destaque para a praça com desenhos, criada por Burle Marx

Figura 58 e 59 - Murais de Burle Marx no *hall* do Teatro

Figura 60 - Manifesto Ruptura

Figura 61 - Luís Sacilotto, Concreção 5521, 1955

Figura 62 - Unidade Tripartida, Max Bill

Figura 63 e 64 - Pinturas murais de Luiz Sacilotto, Sesc Santo André

Figura 65 - Fachada do Edifício Normanda, mural de Antonio Maluf

Figura 66 e 67 - Projeto de paisagismo, residência Ubirajara Keutenedijan

Figura 68 - Integração das artes na residência projetada por Miguel Juliano

Figura 69 e 70 - Cores casa Rubens de Mendonça e fachada com mural

Figura 71 - As cores primárias da Casa Olga Baeta

Figura 72 e 73 - Casa Taques Bittencourt, painel cerâmico de Francisco Brennand

Figura 74 - Imagem do pátio da escola estadual em Guarulhos

Figuras 75, 76 e 77- Edifício Capanema e murais de Candido Portinari

Figura 78 - Afresco Carnaúba, ciclos econômicos, no Edifício Capanema

Figura 79, 80 e 81 - Painel Epopeia Paulistana, de Maria Bonomi

Figura 82- Painel “Ventania” de Athos Bulcão em Brasília

Figura 83 - Mural de Antônio Maluf, no escritório de advocacia Alberto Muylaert Brandao

Figura 84- Edifício Prudência, painel cerâmico de Burle Marx

Figura 85 e 86 - Mural de Di Cavalcanti para o Edifício Triângulo

Figura 87- Mural de Di Cavalcanti para Duratex

Figura 88 - Mural de Tomie Ohtake na ladeira da memória, 1988

Figura 89 - Painel de Cláudio Tozzi no Fórum Ruy Barbosa, São Paulo

Figura 90 - Painel “Zebra”, em edifício na Praça da República em São Paulo

Figura 91 - Painel “Colcha de Retalhos”, na estação da Sé

Figura 92 e 93 - Pinturas “Cidade”, de 2000 e “Arquitetura Imaginária”, de 1996

Figura 94 e 95 - Painel edifício Sophistic, 2008 e mural no consulado italiano, 2006/2007

Figura 96 - Vista da Avenida Angélica com Edifício Exclusive

Figura 97 - Maquete de estudo para o mural do Ed. Exclusive

Figura 98 - Painel Sesc Bom Retiro, na área da piscina, sem título, 2011

Figura 99 - Mural na fachada do Edifício Exclusive, 2003

Figura 100 - Painel na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, USP zona leste

Figura 101 - Painel na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, USP zona leste

Figura 102 - Pintura de Cláudio Tozzi, sem título (1996)

Figura 103 - Mural de Cláudio Tozzi no Campus da USP Zona Leste

Figura 104 - Pintura de Tomie Ohtake

Figura 105 - Pintura de Tomie Ohtake

Figura 106 - Painel na Escola Maria Imaculada, São Paulo, 1994

Figura 107 - Painel em mosaico no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 1994

Figura 108 - Mural no Edifício Tomie Ohtake

Figura 109 - Vista do mural de Tomie Ohtake, as varandas redondas e a lateral com cores

Figura 110 -Tapeçaria de Di Cavalcanti, palácio da Alvorada

Figura 111 - Parte da Tapeçaria de Burle Marx, Itamaraty

Figura 112 -Tapeçaria de Tomie Ohtake Auditório Simon Bolivar – Memorial da América Latina

Figura 113 - Detalhe da tapeçaria de Tomie Ohtake

Figura 114 - Painel de Burle Marx no Instituto Moreira Salles

Figura 115 - Painel de Burle Marx no Pavilhão Arthur Neiva

Figura 116 - Painel de Burle Marx na Sede Náutica do Clube Vasco da Gama

Figura 117 - Mural no Sítio Burle Marx, construído a partir de matérias de demolição

Figura 118 - Vista interna do Banco Safra, com painel de Burle Marx ao fundo

Figura 119 e 120 - Projeto para o terraço jardim e vista aérea do projeto executado

Figura 121 - Muro e piso com desenho de Burle Marx

Figura 122 e 123 - Vista do projeto de paisagismo de Burle Marx e detalhe do mural

Figura 124 - Mural em concreto em alto e baixo relevo, Abadia de Santa Maria

Figura 125 e 126 - Casa e estúdio de Hans Broos, painel de Burle Marx

Figura 127 - Croqui do paisagismo da casa Pignatari, realizado por Burle Marx

Figura 128 - Modelo do painel realizado por Burle Marx, na casa Francisco Pignatari

Figura 129 - Vista do painel e paisagismo no Parque Burle Marx

Figura 130- Mural de concreto de Burle Marx – Casa Francisco Pignatari

Figura 131 - Fachada do auditório com painel interno

Figura 132 - Croqui de Burle Marx para o mural da Fiesp

Figura 133 - Painel de Burle Marx, Rua Alameda Santos

Figura 134 - Serigrafia de Burle Marx, 1974

Figura 135 – Xilogravura de Maria Bonomi, 1955

Figura 136 - Mural no interior da igreja da Cruz Torta

Figura 137 - Interior da Igreja da Cruz Torta com obra de Maria Bonomi

Figura 138 - Imagem do painel de concreto no Clube Sírio

Figura 139 - Maquete da proposta mural de Maria Bonomi, Estação São Paulo

Figura 140 - Imagem do mural de Maria Bonomi na estação Jardim São Paulo

Figura 141, 142 e 143 - Projetos murais de Maria Bonomi em residências, São Paulo

Figura 144 – Vista da Avenida Paulista e do Ed. Jorge Rizkallah com mural de Maria Bonomi

Figura 145, 146,147 – Murais no Edifício Jorge Rizkallah Jorge

Figura 148 - Detalhe do mural no Edifício Jorge Rizkallah Jorge

Figura 149 - Vista do átrio com os painéis de Maria Bonomi

Figura 150 e 151 - Painéis de Maria Bonomi no saguão do Hotel Maksoud Plaza

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Murais de Cláudio Tozzi em São Paulo

Tabela 2- Murais de Tomie Ohtake em São Paulo

Tabela 3- Murais de Burle Marx em São Paulo

Tabela 4- Murais de Maria Bonomi em São Paulo

Tabela 5- Percepção dos murais segundo os entrevistados

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	p.14
2 DIÁLOGOS ENTRE ARTE E ARQUITETURA NO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	p.18
2.1. A policromia em Le Corbusier e Fernand Leger:.....	p.20
2.2. Bauhaus: a arquitetura e as artes aplicadas.....	p.31
2.2.1. <i>A oficina de pintura Mural.....</i>	<i>p.34</i>
2.3. Neoplasticismo e Construtivismo Russo: relações entre a pintura e a parede.....	p.38
2.4. O mural no espaço moderno.....	p.44
3 ARQUITETURA MODERNA E ARTE MURAL NO BRASIL.....	p.46
3.1. Escola carioca: a integração das artes no modernismo Brasil.....	p.46
3.2. Experiências em torno da síntese das artes em São Paulo.....	p.52
3.2.1. <i>A expansão dos murais nos projetos modernistas em São Paulo.....</i>	<i>p.60</i>
3.2. O brutalismo e o mural de concreto.....	p.68
3.3. Relações entre a arte concreta, a arquitetura e o mural.....	p.78
4 METODOLOGIA: SÃO PAULO, OBRAS E ARTISTAS SELECIONADOS	p.93
4.1. Escolha do recorte espacial e temporal: coleta e seleção dos murais em São Paulo.....	p.93
4.2. Métodos de análise dos murais: a teoria da percepção de Maurice Merleau-Ponty e a <i>gestalt</i>	p.95
4.3. Entrevistas junto aos murais.....	p.112
5 ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	p.114
5.1. As retículas urbanas de Claudio Tozzi	p.114
5.1.1. <i>O Mural do Edifício Exclusive.....</i>	<i>p.119</i>
5.1.2. <i>O Mural da USP Zona Leste.....</i>	<i>p.124</i>
5.2. A expressão nas formas e cores de Tomie Ohtake.....	p.129
5.2.1. <i>O mural do Edifício Tomie Ohtake.....</i>	<i>p.135</i>
5.2.2. <i>A tapeçaria no Auditório do Memorial da América Latina.....</i>	<i>p.142</i>
5.3. A integração da paisagem em Burle Marx	p.145
5.3.1. <i>Os murais do Parque Burle Marx.....</i>	<i>p.156</i>
5.3.2. <i>Os murais do Edifício da FIESP.....</i>	<i>p.159</i>
5.4. O processo da xilo nos murais de Maria Bonomi.....	p.164
5.4.1. <i>O mural do Edifício Jorge Rizkallah Jorge.....</i>	<i>p.172</i>
5.4.2. <i>O mural do Hotel Maksoud Plaza.....</i>	<i>p.176</i>
6 DISCUSSÃO	p.178
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.188
REFERÊNCIAS.....	p.190

1 INTRODUÇÃO

No Brasil, os princípios da arquitetura moderna encontraram um terreno fértil para sua propagação ao longo dos anos 1940 e 1950, momento em que o país buscava fortalecer sua identidade como nação, estabelecendo-se como a principal linguagem em importantes edifícios institucionais, assim como em construções particulares. Atinge seu ápice com a construção de Brasília no final dos anos 1950, considerada por muitos críticos como a grande proposta de integração artística, na qual edifícios projetados por Oscar Niemeyer, obras de arte em si, abrigaram trabalhos de diferentes artistas, desde murais de Di Cavalcanti e Athos Bulcão, até esculturas de Alfredo Ceschiatti, além dos exuberantes jardins tropicais de Burle Marx, entre outros. Tratava-se de uma proposta de democratização das artes, que críticos como Mario Pedrosa defendiam, além da ideia de uma obra de arte coletiva, feita por muitas mãos.

A cidade de São Paulo, com seu acelerado desenvolvimento ao longo do século XX, e principalmente com a chegada do IV Centenário de seu aniversário, atraiu arquitetos e projetos que trouxeram a proposta de integração das artes, ajudando em sua difusão na cidade na década de 1950, com a arquitetura modernista despontando em edifícios e galerias comerciais, inicialmente sob a influência da Escola Carioca. Prédios icônicos contaram com murais de Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Bramanti Bufoni, Burle Marx, entre outros. A maioria dos murais deste período ainda eram figurativos e, portanto, estavam muito mais identificados com o artista em si, do que com uma integração efetiva com a parede da arquitetura.

Este momento do muralismo paulista foi criticado por seu uso indiscriminado nas construções, sem muito critério e preocupação com uma efetiva proposta de integração, aos moldes do que propunham as vanguardas europeias. Para Patrícia de Freitas, que desenvolveu uma tese sobre a integração das artes na cidade de São Paulo, estes murais eram muito heterogêneos e não representavam uma proposta efetiva de integração

Quando as ideias do concretismo se estabelecem na cidade, a partir do Grupo Ruptura, mudou-se a forma de pensar as relações de produção e recepção da arte,

trazendo a abstração como uma maneira de educar o olhar, inspirados nas teorias da *Gestalt*. Este foi um momento de inflexão na produção mural em São Paulo, pois foi a partir deste ponto que houve uma maior conexão com as ideias do Neoplasticismo, do Construtivismo Russo e da Bauhaus e, portanto, da ideia de integração das artes, não através de murais figurativos, como estava sendo feito até então, e sim a partir da geometria e da linguagem comum que envolvem a forma, a cor e principalmente o espaço, ilusório ou construído.

Ao mesmo tempo que uma mudança em relação à arquitetura também ocorreu por conta das ideias propostas pela Escola Paulista de arquitetura, trazendo consigo uma estética que revia valores do modernismo vigente e pregava uma arquitetura mais “limpa”, onde prevalecesse efetivamente a racionalidade construtiva e a verdade dos materiais. Uma hipótese levantada em relação aos murais, é, portanto, de que a valorização dos materiais e da racionalização da construção, trazidos pela arquitetura brutalista, juntamente com as ideias da abstração, fizeram com que no Brasil – e em especial em São Paulo – o muralismo, principalmente a partir da década de 70, tivesse uma característica própria com a valorização dos materiais industriais propostos pelos artistas concretos e com o uso da cor.

Uma primeira questão ao iniciar a pesquisa foi procurar entender como era, atualmente, a integração arte mural e arquitetura trazida pelos modernistas na cidade de São Paulo, e se as pessoas veem e como recebem estas propostas murais. Uma premissa para tal questão foi analisar os murais que se conectam de alguma forma com a cidade, seja por estarem nas fachadas das construções, seja por se encontrarem em locais internos de acesso livre ao público. Outra decisão foi estudar os murais abstratos, por entender que se conectavam mais com a arquitetura.

A partir desse contexto, a pesquisa se debruça sobre algumas questões: como se deu a integração arte / arquitetura em São Paulo a partir da década de 60, momento em que, como visto, a arte se volta para as propostas da abstração? Quem foram os artistas que fizeram parcerias com arquitetos e em quais locais estas obras se instalaram? Quais os principais materiais empregados, que determinam a linguagem mural na cidade de São Paulo? O que essa integração transmite aos seus usuários?

Este trabalho, portanto, estuda os murais integrados à arquitetura na região metropolitana de São Paulo, tendo como recorte temporal a década de 70 até a atualidade. Pesquisa e analisa quatro artistas: Cláudio Tozzi, Tomie Ohtake, Maria Bonomi e Burle Marx, com obras que estiveram envolvidas na construção da modernidade paulistana e em seus desdobramentos na contemporaneidade. Os murais estudados são aqueles que tenham algum tipo de visibilidade da rua ou, se internos, que tenham acesso ao público, por entender que tais obras estabelecem uma comunicação com o meio urbano e seus usuários. A escolha dos artistas estudados foi feita pela quantidade de murais e obras públicas que desenvolveram ou ainda desenvolvem, e pelo fato de seus murais serem abstratos. Os murais escolhidos possuem técnicas diferentes, entre elas a pintura, a pastilha de vidro, o concreto e a cerâmica.

Apesar de já existirem trabalhos que discutem o tema relacionado à integração das artes no Brasil e em São Paulo a partir das ideias desenvolvidas pelas vanguardas europeias, ainda faltam pesquisas que articulem as questões trazidas pela arte abstrata no Brasil e como elas dialogam com a produção mural de diferentes artistas e linguagens. Ao mesmo tempo, quando se pesquisa sobre a arquitetura, pouco se comenta sobre as soluções formais e estéticas dos projetos, existindo pouca discussão em torno dos elementos artísticos junto à arquitetura. Geralmente o que é ressaltado são os aspectos ligados as técnicas construtivas e funcionais, sendo dado enfoque na análise das plantas dos projetos em relação à sua organização e distribuição, assim como nos elementos estruturais, deixando de lado os aspectos subjetivos e simbólicos, que são os que criam uma comunicação com a cidade e seus habitantes.

Esta pesquisa, dessa forma, tem como objetivo principal ampliar o debate sobre a integração da arte mural junto à arquitetura brasileira e sua relação com a cidade, em especial a cidade de São Paulo. Outros objetivos secundários envolvem entender como funciona a relação da arte mural abstrata junto à arquitetura, através do estudo dos murais que têm uma maior aproximação com as propostas concretas, ligando a arte ao design industrial, além de buscar compreender como é a percepção dos usuários em relação aos murais na cidade de São Paulo.

O primeiro Capítulo, “Diálogos entre arte e arquitetura no início do século XX”, traz uma discussão em torno das vanguardas artísticas, que propuseram uma relação entre a arquitetura, a pintura e a escultura. Nele, será possível observar diferentes artistas e pensadores com propostas que pretendiam mudar a forma de produção e recepção da arte, ligada ao contexto da cidade, que passou a ser, naquele período, crucial nas decisões e transformações estéticas e sociais. Mesmo em não se tratando apenas do mural, será analisada a relação entre a pintura e o espaço.

No segundo Capítulo, “Arquitetura moderna e arte mural no Brasil”, propõe-se um panorama do início do modernismo na arquitetura brasileira para trazer a questão da síntese ou integração das artes do período, ocorrida inicialmente através da “Escola Carioca”, portanto no Rio de Janeiro, e que aos poucos foi sendo introduzida em São Paulo, ajudando a moldar a paisagem da cidade, que conta com diversos prédios ligados a este momento em locais como a Avenida Paulista e o Bairro de Higienópolis por exemplo. Trata ainda do início do brutalismo paulista e sua relação com os murais de concreto. Neste capítulo a intenção foi trazer alguns murais integrados à arquitetura paulistana, porém sem pretender uma varredura de todos os murais modernistas na cidade, visto que já existem pesquisas que realizaram isso.

No terceiro Capítulo é tratada a metodologia da pesquisa, que se deu através do trabalho de campo, com registro fotográfico das obras murais escolhidas e entrevistas realizadas junto a alguns destes murais. Este capítulo fala também sobre a metodologia de análise do mural, através da teoria *Gestalt*, utilizada pelos concretos por trabalhar a questão da percepção visual e das relações entre as formas e outros elementos da linguagem visual, além da Teoria da percepção de Maurice Merleau-Ponty, tratando das relações entre o corpo e a percepção, fundamentais para entender a obra mural no contexto urbano, onde o indivíduo está em movimento, tendo, portanto, uma outra percepção da arte.

O Capítulo quatro traz a análise de murais dos artistas escolhidos para a pesquisa: Tomie Ohtake, Claudio Tozzi, Burle Marx e Maria Bonomi, relacionando-os com as suas produções e o desenvolvimento de seus murais, buscando entender como estes dialogam com o edifício e seu entorno.

No quinto Capítulo foi realizada a discussão, feita a partir das análises dos murais e das trinta entrevistas feitas com os transeuntes, em quatro locais com obras murais dos artistas escolhidos para a pesquisa. Tratando da percepção destes murais

pelos usuários, assim como esses se relacionam com o entorno onde estão inseridos, numa contribuição para o entendimento da arte na cidade contemporânea.

2 DIÁLOGOS ENTRE ARTE E ARQUITETURA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

A arte e a arquitetura sempre estiveram conectadas ao longo da história, sendo principalmente nas construções que a pintura e a escultura se manifestavam. No Renascimento, período de transformações na arte, as pinturas realizadas com a técnica do afresco até aquele momento, começaram a dividir espaço com a pintura de cavalete, feita com a técnica de tinta a óleo. Ao mesmo tempo que as esculturas deixaram de ter um caráter ornamental junto à arquitetura, tonando-se mais independentes. Nesse período, portanto a arte entra em um processo de autonomia em relação à arquitetura. Ao longo dos séculos seguintes, ocorre um afastamento maior em relação à integração das artes. As pinturas continuarão inseridas nas construções, mas não mais como parte integrante delas, como era feito até a Idade Média.

No século XIX, com o processo de industrialização e a facilidade de reprodução dos ornamentos, que até então eram feitos de forma artesanal, haverá uma crise em relação aos excessos de sua utilização nas construções, tanto nas fachadas como nos interiores. Os ornamentos nesse período chegavam a ser vendidos em catálogos, à escolha do cliente, de forma indiscriminada. O Movimento *Arts and Crafts*, encabeçado por William Morris, será o primeiro a propor uma aproximação entre a indústria emergente e o artesanato, em uma tentativa de elevar a qualidade dos produtos ofertados. No início do século XX, as discussões sobre o papel da arte na nova sociedade se intensificaram, ligadas à revolução proposta pelo funcionalismo e pelas demandas da cidade moderna.

A função da arquitetura novamente ganhou protagonismo na recepção da arte durante a primeira metade do século XX, conforme propôs a Escola Bauhaus ao afirmar que a construção funcionaria como o receptáculo das artes. Visto que nesse momento a excessiva decoração das construções passou a ser criticada, como no celebre artigo de Adolf Loos, “Ornamento e crime”, escrito em 1910, surgiu a necessidade de debater uma nova arquitetura, limpa dos excessos decorativos e

capaz de reconectar-se à arte. Essa discussão apareceu em diferentes países, através de diferentes movimentos envolvendo arquitetos, artistas e teóricos, propondo uma nova forma de integração entre essas áreas artísticas que, ao longo dos séculos, se separaram, principalmente em relação às artes maiores: a arquitetura, a pintura e a escultura.

O diálogo entre a arte e arquitetura irá aparecer em diferentes lugares no início do século XX, momento de grande crescimento das cidades e de mudanças oriundas dos processos industriais, girando em torno de uma nova proposta de integração entre áreas artísticas que, ao longo dos séculos anteriores, haviam se separado, distanciando, desta forma, a arte da sociedade.

Tal momento na Europa, juntamente com as vanguardas artísticas, trouxe também transformações na arquitetura. Com o crescimento das cidades, começam a ser exploradas novas formas de se construir, incentivadas pelas transformações tecnológicas, principalmente de materiais como o ferro e o vidro, que permitiram a realização de construções fáceis de serem reproduzidas, atendendo à demanda da nova sociedade. Junto a isso, a reflexão sobre uma nova estética que representasse os novos tempos, ligada às máquinas e aos objetos fruto de seu processo, começaram a permear o pensamento da época.

Em relação à arquitetura moderna (Argan, 1992, p. 264) coloca diferentes linhas de pensamento para dentro deste debate. São elas: Racionalismo formal de Le Corbusier; Racionalismo metodológico-didático de Walter Gropius; Racionalismo ideológico; Construtivismo soviético; Racionalismo formalista; Neoplasticismo holandês; Racionalismo empírico dos países escandinavos, de Álvaro Aalto; Racionalismo orgânico americano, de F.L. Wright.

Em algumas dessas linhas de pensamento, a ideia de integração das artes está presente, com a proposta da diluição das fronteiras entre pintura, escultura e arquitetura. Tais relações se tornaram centrais em alguns desses movimentos na modernidade.

A pintura, como no Cubismo e no Construtivismo Russo, passou a ser entendida como autônoma, desvinculando-se do aspecto ilusionista e representacional que possuía até aquele momento, e começou a ser entendida como um campo de potencial construtivo, nutrindo assim uma aproximação com a

arquitetura, que tem um aspecto construtivo por natureza. Pode-se dar destaque para alguns desses movimentos que tratam desta relação. O Purismo de Le Corbusier, a Escola Bauhaus, o Construtivismo Russo e o Neoplasticismo Holandês.

2.1. A policromia em Le Corbusier e Fernand Leger

Le Corbusier foi um dos mais influentes pensadores sobre a modernidade na arquitetura, ditando muitos dos preceitos da arquitetura naquele momento, como o uso de pilotis, planta livre, terraços jardins, janelas em fita entre outros, influenciando diretamente na posterior modernidade brasileira, que será tratada mais adiante.

Seus interesses iam além da construção; também era pintor e durante anos manteve junto com Amedée Ozefant um movimento artístico e teórico, o Purismo. Como artista, sempre teve uma relação próxima entre a pintura e a arquitetura. Para Argan (1992, p.266), “Sua concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado, de fato deriva do Cubismo”.

O Cubismo foi fonte de inspiração para diferentes vanguardas no início do século XX, dando as diretrizes desta nova pintura, que rompia com a imitação da natureza, propondo o fim da perspectiva clássica renascentista e o caráter ilusionista que as pinturas possuíam até então. Essa inovação se dava através de alguns novos procedimentos em relação à tela, como a geometrização dos objetos e formas, assim como a proposta de colocar diferentes ângulos para o mesmo objeto. Tais objetos eram em sua maioria banais, cotidianos, como frutas, garrafas, copos e jarras que, a princípio, eram facilmente identificáveis, e que passavam, naquele momento, a ser entendidos pelos artistas como signos, elementos visuais e formais da composição. A inovação da visão de diferentes ângulos ocorrerá pela sobreposição e justaposição das formas em um único plano, como se o espectador estivesse se movimentando pela cena do quadro, introduzindo, assim, a ideia de espaço e tempo na pintura.

Para criar essa ideia, Picasso inspirou-se no método cartesiano, com o uso de linhas verticais e horizontais. Já com o uso das linhas curvas e oblíquas, os artistas resolvem o problema da terceira dimensão, dando a ideia de volume e de profundidade. Como sugere Argan (1992, p. 427), “por meio de linhas oblíquas (já

indicativas de profundidade) e curvas (já indicativas de volume), assim trazendo para o plano o que se apresenta como profundidade ou relevo.”

O Purismo tinha como proposta, além de ser um movimento artístico, ser uma doutrina estética, pois pretendia educar a percepção. Seus fundadores partem de uma crítica e uma depuração das ideias desenvolvidas pelo Cubismo, por entenderem que o movimento acabou tornando-se ornamental e abstrato, estimulando apenas os sentidos, mas falhando quanto à clareza para a percepção. Para o Purismo, a arte deveria alimentar não só o espírito, mas acostumar o olhar em relação à nova sociedade, baseada no funcionalismo e na produção em série. Por conta disso a escolha dos objetos representados no quadro deveria ser baseada na funcionalidade e em uma certa generalidade.

Para os artistas do Purismo, a arte deveria representar seu tempo; para tanto, deveria ter um caráter universal, capaz de organizar o caos causado pela Primeira Grande Guerra. Pretendia também uma aproximação com a Ciência, pois, ao tentar ser universal, estaria criando um método, que mostrasse a lógica construtiva dos objetos. Por isso, a pintura deveria trabalhar com objetos-tipo, objetos facilmente identificáveis, como na pintura (Fig. 01) desenvolvida por Le Corbusier.

Figura 01 - Pintura Purista de Le Corbusier



Le Corbusier, sendo pintor e arquiteto, pensava de forma interdisciplinar essas duas áreas, tendo a pintura alimentado sua arquitetura. Pode-se dizer que ele trabalhou e pensou a integração das artes em três níveis: 1 – levando os procedimentos do Cubismo para a arquitetura, ou seja, mudando de suporte, numa transcrição que ia da tela (plano) para o espaço, o *promenade architecturale*; 2 – através do uso das cores no projeto (Policromia arquitetural); 3 – através dos murais e esculturas aplicados em suas obras.

Quando Le Corbusier transpôs para o espaço a pintura cubista, ele propôs a ideia de *promenade architecturale*, que seria o percurso feito pela pessoa ao entrar em um edifício. Ao percorrer seu interior, através do controle do corpo no espaço, várias perspectivas vão se abrindo ao observador. Enquanto na pintura os cubistas trazem várias perspectivas para um único plano, a tela do quadro, no espaço Le Corbusier, cria uma profusão de perspectivas que se dará através da inserção de balanços, subtração de volumes, transparência e enquadramentos da paisagem circundante.

A rampa é uma das principais formas de construir esse espaço que se descortina aos poucos, através do percurso. A proposta não era entrar no espaço e explorar livremente o local, mas sim, conforme um roteiro determinado, criar um caminho cheio de surpresas e emoções. A percepção do homem no espaço é importante, como uma experiência.

No projeto de 1923, para a Villa Roche (Fig. 02), localizado em Paris, misto de casa e galeria, o arquiteto põe em prática suas ideias relacionadas ao Purismo, fazendo uma analogia com suas pinturas, que pensava como uma linguagem. Para a arquitetura ele também irá criar uma linguagem, a qual será feita através de elementos como varandas, aberturas e superfícies curvas.

Le Corbusier e o pintor Fernand Léger, nutriam o mesmo interesse pela cor; entendiam-na como autônoma em relação aos objetos, tendo a função de despertar sensações e modificar os espaços na arquitetura, através de seu uso em paredes e móveis. Le Corbusier chamava o uso da cor nas paredes de policromia arquitetônica, enquanto Léger defendia a ideia de que a cor em uma parede a torna “elástica”, ou

seja, pode mudar o tamanho ou a profundidade dos ambientes conforme o matiz ou tonalidade aplicada.

Figura 02- Interior da Villa Roche, 1923 – projeto de Le Corbusier



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-115473/classicos-da-arquitetura-villa-roche-slash-le-corbusier>

Para o Le Corbusier, cor é vida. Segundo suas palavras, “Aqui outra vez, uma verdade fundamental: o homem tem necessidade de cores. A cor é a expressão imediata, espontânea da vida”. Criticava os papéis de parede que revestiam os interiores das casas até então e que confundiam a clareza do espaço arquitetônico. Acreditava que as cores deveriam ser utilizadas nos espaços interiores das construções, mas não em seu volume externo, pois ao contrário do efeito que a cor cria no interior, na área externa poderia ter um resultado confuso: segundo Moreno (2019), “Sob seus critérios puristas, a cor aplicada ao exterior camuflava e destruía a unidade dos volumes, enquanto sua inclusão no interior permitia retificações intencionais da visualização espacial.”

O arquiteto desenvolveu um sistema de cores durante o Purismo. Para ele, a cor não tinha a mesma importância que a forma, mas ela tinha um papel dentro da arquitetura, servindo tanto para ressaltá-la, quanto para trazer sensações aos seus usuários. Seu sistema era dividido em três escalas cromáticas: a escala maior,

composta por cores de caráter construtivo, como os amarelos ocres, vermelhos terrosos e o azul ultramarino, que segundo ele eram cores “eternas”, pois sempre foram utilizadas ao longo da humanidade; a segunda seria a escala dinâmica, que serviria para esconder, sumir com elementos indesejáveis no espaço, pois o olho do observador não consegue manter foco nestas cores, como é o caso do amarelo limão, do laranja, do vermelho e outras “mais agitadas”. E, por fim, a escala de transição que funciona dando unidade à obra.

Segundo Le Corbusier, em seu texto a “Arquitetura e as Belas Artes”, discorrendo sobre o uso da cor nos projetos, considerava que apenas a pintura de um quadro colocado sobre uma parede não a qualifica, pois não traz massa de cor suficiente para que isso ocorra; já “A policromia arquitetônica é outra coisa: ela se apossa de toda a parede e a qualifica com a potência do sangue, ou o frescor da pradaria, ou o clarão do sol, ou a profundidade do céu ou do mar. (Corbusier, 1984, p. 64)”. Fica possível perceber nesta fala sua preocupação em utilizar cores mais ligadas à natureza, em coerência com suas ideias desenvolvidas no Purismo, de que a arte não deve se afastar totalmente daquela. Em alguns de seus projetos, as cores tinham mesmo essa característica de se fundir com a paisagem circundante.

As cores que Le Corbusier usava em seus projetos foram se alterando ao longo do tempo. A princípio, o branco dominava a volumetria externa e as cores eram utilizadas pontualmente nas paredes internas para desenvolver suas ideias ligadas ao Purismo, com tonalidades mais sóbrias. Quando começou a usar o concreto em seus projetos, sua paleta de cores ficou mais parecida com as do De Stijl, e da Bauhaus, como podemos ver nas varandas da Unidade de Habitação de Marselha, de 1945, (Fig. 03 e 04) em que se utiliza das cores primárias e do verde, além da introdução do cinza do concreto armado.

O projeto urbano para Chandigarh, a nova capital do estado do Punjab no norte da Índia foi um dos mais importantes realizados por Le Corbusier, pois foi nele que o arquiteto conseguiu colocar em prática muitas de suas ideias em relação ao que pensava ser a cidade moderna. Além da proposta do Plano Diretor da cidade, ficou à cargo do arquiteto o desenvolvimento de alguns edifícios simbólicos para a cidade, entre eles o prédio da Assembleia (Fig. 05).

Figura 03 e 04 – Unidade de Habitação de Marselha



Fonte: <https://www.liderinteriores.com.br/>

Figura 05 - Palácio da Assembleia em Chandigarh



Fonte: <https://www.messynessyctic.com/2020/09/01/indias-overlooked-concrete-city-of-oz/>
https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/30/album/1540903827_900080.html#foto_gal_8

Nesta obra pode-se ver o concreto como material principal e o uso de planos de cores como o azul, o amarelo, o vermelho e o verde, que ajudam a dar destaque aos planos da arquitetura proposta. Além das cores vibrantes, o projeto contou com a inserção de obras de arte realizadas pelo próprio arquiteto, como no caso da porta da Assembléia de Chandigarh (Fig.06), com painel em cerâmica esmaltada. As temáticas das pinturas e dos murais do arquiteto não chegavam a ser abstratas; dialogavam com o cubismo e outras vanguardas do período.

Figura 06 – Porta da Assembleia em Chandigarh, por Le Corbusier



Fonte: <https://www.messynessychic.com/2020/09/01/indias-overlooked-concrete-city-of-oz/>
https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/30/album/1540903827_900080.html#foto_gal_8

Fernand Léger estudou arquitetura no início de sua carreira, mas sua principal forma de expressão se deu através da pintura, ligada ao Cubismo. O artista tinha uma visão interdisciplinar das artes, acreditava em uma aproximação entre a arte e as pessoas, por isso seu interesse estético era abrangente, pois para ele a beleza estava em todo lugar. Como sugere Kuh (1953), “em certo sentido, ele é o artista folclórico de nossa era científica e mecanicista, mas ele faz mais do que relatar e refletir, ele faz da pintura uma parte integrante da vida”. Foi o artista responsável por retratar a modernidade, tendo seu interesse voltado para as imagens em movimento, produção em massa, motores, entre outros objetos cotidianos.

Ao descrever a proliferação de cores na cidade, comenta: “Uma orgia sem precedentes, uma desordem colorida rebenta as paredes. Nenhum freio, nenhuma lei vêm temperar essa atmosfera em brasa, que rompe a retina, cega e enlouquece.” (Léger, 1989, p. 95). Em seu quadro intitulado “A cidade” (Fig.07), de 1919, é possível verificar esse imaginário da cidade moderna, tomada por cores vindas da publicidade, como os cartazes e letreiros. Cores planas e fortes aparecem estampando todas as superfícies da tela, nas ruas e nos muros. O quadro é uma percepção do que ele vê

a seu redor e também mostra como o artista pensava o papel da cor na nova sociedade. Ao descrever o quadro e a liberdade que a cor adquire no período, comenta: “O tom puro, azuis vermelhos, amarelos laranjas, escapam deste quadro e vão se inscrevem nos cartazes, nas vitrines, à beira da estrada, na sinalização. A cor torna-se livre.” (LÉGER, 1989, p. 109).

Figura 07 - Pintura “A cidade” de Fernand Léger



Fonte: <http://beatrizlagoa.com.br/beatrizlagoa/orfistas/>

Para o pintor, após a Primeira Guerra Mundial, a cidade moderna havia se tornado ao mesmo tempo que colorida e vibrante, também desorganizada visualmente. Era preciso, naquele momento, inspirar-se nessa novidade, porém trabalhando de forma mais harmônica em relação às cores. Assim, arquitetos e pintores deveriam trabalhar juntos onde “um estado de disciplina, de concessões mútuas, de imposições e limites vai ter de agir nos três sentidos.” (Léger, 1989, p. 96). O pintor entende que a cor é autônoma, um fato em si, e tem um papel ativo na arquitetura, fazendo com que o espaço se altere a partir das sensações que a cor traz às paredes:

A cor pode entrar em jogo com uma força surpreendente e ativa, sem que seja preciso apresentar a ela elementos instrutivos ou sentimentais. Podemos destruir uma parede pela aplicação dos tons puros. Podemos, simplesmente, ilustrá-la. Podemos fazer essa parede avançar, recuar, torná-la visualmente móvel. Tudo isso com a cor. (LÉGER, 1989, p. 98)

O pintor dedicou parte de seus textos para falar sobre o uso da cor nas paredes brancas da arquitetura modernista, assim como sobre a arte mural, que para ele deveria ser abstrata, com uso de cores planas, integrando-se, desta forma, mais ao espaço. Para o artista a cor é fundamental para a vida, assim como a água e o fogo. A cor tem um papel de transformar, através das sensações, o espaço.

O que se nos coloca é o problema da cor na arquitetura, a sua função dinâmica ou estática, decorativa ou destrutiva. Uma nova orientação é possível para a pintura mural do futuro. Uma parede nua é uma superfície morta. Uma parte colorida torna-se uma superfície viva. (LÉGER, 1989, p. 108).

Assim, a cor passou a ser entendida como uma parte integrante da arquitetura, tendo os pintores a função na modernidade, não de decorar, mas de, através da cor, dar vida às paredes da arquitetura. E o pintor teria seu papel “Não se deve considerar a arquitetura como um dispositivo para pendurar quadros. É um erro antigo. É preciso estabelecer uma colaboração.” (LÉGER, 1989, p. 107).

Ao mesmo tempo, a proliferação das fábricas, do trabalho em série e as novas construções que acomodavam a classe operária, segundo o pintor, necessitavam de cor e arte para que os operários pudessem ter conforto, desfrutando da beleza. Portanto, existia uma função social na nova arte e na cor, que traria um conforto psicológico e terapêutico para as pessoas. Segundo Léger, “A cor tem um papel a desempenhar na vida social. Contribui, ainda, para atenuar as realidades diárias monótonas e realistas.” (LÉGER, 1989, p. 102).

Em dois projetos em parceria com arquitetos, não executados, é possível ver a aplicação do pensamento do pintor em relação ao uso da cor na arquitetura. São eles a *Village Polychrome*, de 1952, que ficaria localizado na Côte D’Azur e o *Hospital Memorial France-Etats-Unis* de Saint Lô. O primeiro, desenvolvido pelo arquiteto André Bruyère, foi uma encomenda de Assis Chateaubriand para abrigar estudantes brasileiros e contava com alojamentos, além de um museu, restaurante e casas individuais para abrigar amigos do escritor. Léger foi responsável pela escala

cromática a ser utilizada. Mesmo tendo sido abandonado, restaram os desenhos e pinturas feitos pelo artista (Fig.08 e 09), onde é possível observar a cor como definidora de espaços e como parte integrante do projeto. A paleta de cores se aproxima das propostas desenvolvidas pelo De Stijl.

Figuras 08 e 09 - Perspectivas para a Village Polychrome, 1953, Fernand Léger.



Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/22/ideas-of-living/667/living-in-polychrome>

No *Hospital memorial France-Etats-Unis de Saint Lô*, inaugurado em 1956, projetado pelo arquiteto Paul Nilson, Fernand Léger é chamado para o projeto de pintura das fachadas. Conforme a maquete (Fig. 10) representa, o pintor propõe o uso de cores fortes, dando destaque à volumetria do edifício; porém, foi considerado ousado na época, ficando a cargo do artista as pinturas dos espaços internos, em que pôde colocar em prática sua teoria sobre a terapêutica das cores.

Figura 10 - Maquete do Hospital, proposta de cores para a fachada, de Fernand Leger



Fonte: <http://fondation.ch-stlo.fr/un-patrimoine-classe/naissance-du-memorial,535,652.html>

Além da pintura, sua principal forma de expressão, o artista trabalhou com outros elementos da nova linguagem visual, como cartazes, cenografia, cinema e murais. Em relação a este último, Léger tratará do assunto com atenção, assim como outros artistas e arquitetos naquele período. Seu interesse pelos murais irá surgir a partir de uma viagem à Itália, quando visita a cidade de Ravena e seus murais Bizantinos, que se utilizam de uma profusão de cores, feitas de mosaico. Para o artista, os murais de mosaico eram seus preferidos, pois, segundo ele, não usavam a terceira dimensão, portanto não tentavam criar uma ilusão na parede, respeitando-a.

Desenvolveu murais para diferentes espaços, participando de projetos importantes envolvendo a integração entre arte e arquitetura, como os painéis para o prédio da Sede da Organização das Nações Unidas, em Nova York, construído entre 1949 e 1952, com projeto de arquitetura de Oscar Niemeyer e Le Corbusier, e mural e vitrais para a Universidade de Caracas, na Venezuela, que além de obras suas, conta ainda com trabalhos de Victor Vasarely e Jean Arp.

Uma de suas primeiras propostas de pintura mural (Fig. 11) foi apresentada no *Pavillon de l'Esprit Nouveau* projetado pelo arquiteto Le Corbusier para a exposição internacional de *Arts Decoratives* de Paris, em 1925. Para Fernand Léger, as cores puras e a abstração não combinavam com as pinturas de cavalete e deveriam ser utilizadas em espaços maiores, dialogando efetivamente com a arquitetura.

Figura 11 - Pintura mural de Fernand Léger



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/2446>

2.2. Bauhaus: a arquitetura e as artes aplicadas

Enquanto na França o Cubismo influenciou a forma de pensar a arquitetura moderna, na Alemanha uma outra vertente artística abriu este diálogo: o Expressionismo. Tinha uma proposta menos racional, porém de forma aparentemente contraditória, deu as bases para a inicial formação da Bauhaus e do racionalismo arquitetônico proposto por Walter Gropius.

A Arquitetura teve um papel importante dentro do ideário expressionista, pois com os novos materiais que a indústria começava a disponibilizar, avistou-se a chance de mudar a forma de viver das pessoas, possibilitando assim, o pensamento em torno de uma nova sociedade. A exposição de 1914 em Colônia foi a primeira a ser realizada pela federação alemã de ofícios Deutscher Werkbund, criada em 1907, com a proposta de valorizar o emergente *design* alemão, já dentro de uma crescente ideia nacionalista. A feira foi realizada para mostrar a produção da época em diferentes escalas. Para este fim, foram projetados em torno de 80 edifícios, como um protótipo de fábrica desenvolvido por Walter Gropius, além de uma gama de produtos realizados pela indústria, com foco na funcionalidade.

Um dos edifícios mais marcantes da exposição, que materializou o imaginário daquele momento, foi o pavilhão de vidro criado pelo arquiteto Bruno Taut (Fig. 12), exaltando o uso dos novos materiais na construção, como o vidro e o ferro, simbolicamente transformado em um cristal multifacetado.

Figura 12 - Pavilhão de Bruno Taut, 1914



O arquiteto foi influenciado pelo Expressionismo vigente na Alemanha e pelo contato com o poeta e escritor Paul Scheerbarth, que tinha uma teoria sobre o uso do vidro na arquitetura, chamada de utopia do vidro. Escreveu em 1914 o ensaio “Arquitetura de cristal”, defendendo o uso do vidro como uma ligação espiritual. Para o autor, a sociedade burguesa daquele período vivia fechada dentro de salas com cortinas densas que moldavam sua forma de vida, vivendo em esconderijos. Para ele, era fundamental repensar a forma de fazer a arquitetura, que deveria ser voltada para a luz e a transparência, o que incentivaria a vida coletiva, capaz de criar uma “civilização do vidro”, na qual cidades seriam feitas desse material.

Essa proposta de trazer uma nova arquitetura influenciou a forma como Bruno Taut e outros arquitetos do período pensavam a estética do projeto, aliada aos novos materiais, a geometria proposta pela modernidade e a espiritualidade, ligada à natureza. Na entrada do Pavilhão de vidro foi colocada uma frase dedicada ao poeta: “Vidro colorido / destrói finalmente todo o ódio”, que mostra o tom subjetivo dado ao material.

Bruno Taut foi um dos influenciadores das ideias de Walter Gropius para a Bauhaus. Em relação à integração das artes, escreveu um programa de arquitetura, na revista *Arbeitsrat*, defendendo toda forma de arte na arquitetura, acreditando que não existiam barreiras entre artesanato, escultura ou pintura, pois estes eram todos um: a construção (DROSTE, 2019, p. 29).

Quando Gropius foi convidado para ser diretor da Escola Bauhaus, levou as ideias defendidas pelo *Novembergruppe*, do qual fez parte juntamente com Bruno Taut. Entre elas estava a integração das artes, que girava em torno da arquitetura. Segundo Droste (2019, p. 30), “Para Gropius, na linha das ideias do *Arbeitsrat*, construir era uma atividade social, intelectual e simbólica”.

No manifesto de inauguração da Bauhaus, de 1919, é possível ver a proposta de integração das artes manifesta, como “O fim último de toda a atividade plástica é a construção. Adorná-la era, outrora, a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da magna arquitetura” (GROPIUS, 1919). Na ilustração de Lyonel Feininger, (Fig. 13) intitulada *Cathedral*, desenvolvida para o manifesto, fica claro como este tema se tornou central no ideário do período. Na imagem, a construção tem três estrelas nas pontas representando a união das três artes: Arquitetura, Pintura e Escultura.

Figura 13 – Ilustração Lyonel Feininger e manifesto de Walter Gropius



Fonte: <https://www.select.art.br/a-ousadia-de-educar-para-o-futuro>

A Bauhaus foi um canteiro de experimentação para a proposta de integração das artes, porém não existia um senso comum em relação ao tema, pois a escola não pretendia seguir um modelo ou um estilo, dando sim, enfoque à invenção. Pode-se dizer que a proposta geral seguiu a intenção de resgatar o trabalho de forma integral, através do contato com o material e seu processo de produção, assim como ter um caráter pedagógico do ofício, através do ensinamento passado dos mestres para os alunos, que eram antes artesãos e que só depois de passar pelas oficinas poderiam vir a ser artistas, e mesmo mestres.

Existia na escola a preocupação de aproximar-se da industrialização, o que não estava ocorrendo com os artesãos e artistas naquele momento. Assim como havia uma intenção de levar para a sociedade objetos que tivessem uma qualidade estética para que as pessoas tivessem contato com o belo. Todo o processo era feito através do ensinamento das artes a partir das oficinas, que ao todo eram sete, relacionadas aos materiais estudados: a pedra, através da oficina de escultura, a madeira através da carpintaria, assim como as oficinas de metal, cerâmica, tecelagem e vidro. Na oficina de pintura mural era onde os alunos tinham contato com o estudo da cor, que na Bauhaus passa a ser pensada como um material de construção.

2.2.1. A oficina de pintura mural

Era na oficina de pintura mural que se discutiam as questões relacionadas à pintura e à arquitetura. Esta oficina não teve um percurso linear na história da escola, muito do que foi produzido não perdurou após seu fechamento, existindo poucos registros dos murais desenvolvidos. Nela, os alunos entravam em contato com diferentes técnicas de pintura, como afresco e têmpera, e faziam experimentações nas próprias paredes da escola.

Ao estudar essa oficina, percebe-se uma mudança do que se entendia sobre pintura mural inicialmente, migrando de um pensamento figurativo para o abstrato, chegando no final aos projetos de esquemas de cores para as construções. Nesse momento já entendendo a cor como o elemento integrador da pintura no espaço construído, aproximando-se mais do que o Construtivismo russo e o movimento De Stijl também entendiam como integração entre essas áreas.

Pela oficina passaram diferentes mestres, tais como Joannes Itten, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Hinneke Scheper e Alfred Arnold, estes últimos antigos alunos que se tornaram mestres. Cada um dos professores imprimiu sua marca e mostrou o que pensava sobre a integração entre pintura e arquitetura.

Joannes Itten, foi responsável por inserir a primeira teoria das cores na Bauhaus, já desvinculando a cor de seu caráter simbólico. O pintor Oskar Schlemmer foi seu sucessor, permanecendo na oficina por alguns meses. Na oficina mural, propôs a conciliação entre a pintura mural figurativa e o espaço, através da inserção de grandes temas ao mural, aliando tradição e modernidade. No projeto para a escadaria da escola em Weimar (Fig.14), o artista projeta na parede grandes figuras humanas integrando-se ao espaço, como se estivessem em movimento pela escadaria, mostrando, assim, a intenção de relacionar a pintura com o espaço.

Para (REIDLER, 2016, p. 160), Schlemmer procurou por esse "caminho do meio" - o espaço entre a pintura e a arquitetura do cavalete – enquanto tentava alcançar uma *Gesamtkunstwerk*. Estas ideias estão presentes em sua obra mais famosa, o “Balé Triádico”, 1922, (Fig.15), na qual trabalhou as relações entre as formas, as cores, o corpo e o espaço. O triádico aparece nas três cores primárias, nas formas básicas e nas três dimensões, trazendo visibilidade a uma poética que tratava das questões de integração destes elementos básicos da linguagem visual, presentes

na estética de toda a produção da Escola Bauhaus, em busca de uma unidade para as artes.

Figura 14 - Mural de Oscar Schlemmer na Escadaria da Bauhaus em Weimar



Fonte: <https://www.alamy.com/mural-by-oskar-schlemmer-at-the-bauhaus-university-former-art-school-built-by-henry-van-de-velde-unesco-world-heritage-site-image232069866.html>

Figura 15 - Imagem do Balé Triádico, de Oscar Schlemmer



Fonte: <https://www.tribune.com/tag/oskar-schlemmer/>

Por volta de 1922 ocorreu uma mudança de pensamento na Bauhaus, influenciada por Theo Van Doesburg, que neste período foi para Weimar, e por alguns estudantes húngaros que eram contra a subjetividade da escola, fundando o manifesto KURI 4, que teve como proposta trazer o construtivo, o utilitário, o racional, o internacional para a Bauhaus. Neste momento, a Bauhaus migra de sua fase inicial, ligada ao Expressionismo, para uma fase mais construtivista.

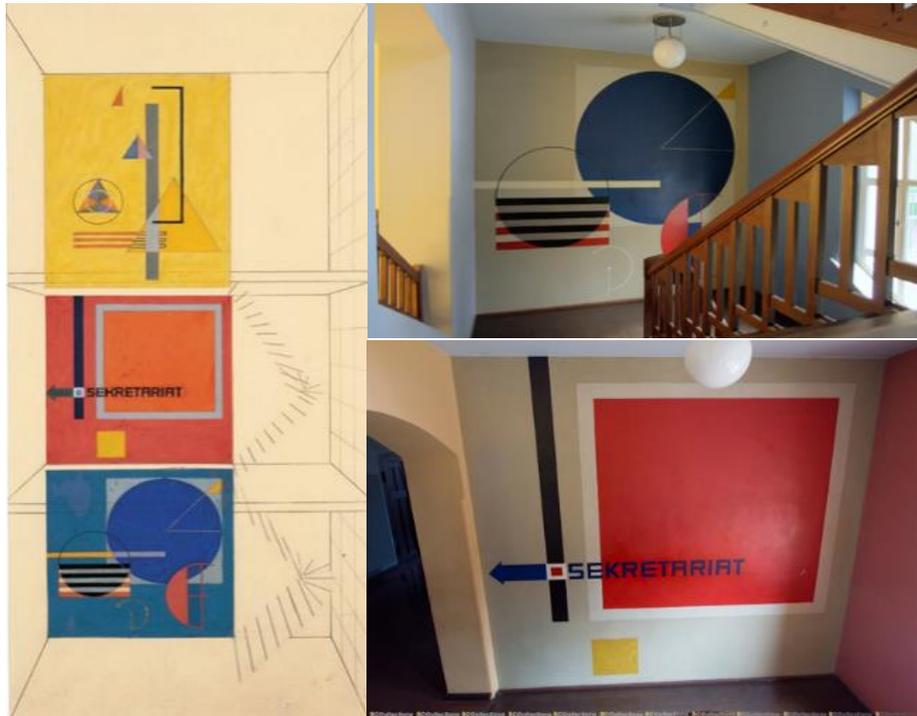
Wassily Kandinsky confirmou esta nova postura ao ser convidado a assumir como mestre da forma na oficina de pintura mural em 1923, mesmo ano da exposição da escola. Foi um dos responsáveis por mudanças na estrutura da oficina, introduzindo a abstração e o enfoque na cor. Antes de entrar para a Bauhaus, o artista já havia trabalhado em um projeto com a proposta de integração entre pintura e arquitetura, no ano de 1922, em Berlim, na exposição *Juri Free Art Exhibition*, onde desenvolveu uma pintura mural nas quatro paredes de um ambiente em que os desenhos se comunicam entre si.

Nesse momento já é possível ver que Kandinsky procurava ter um pensamento relacionado à integração das artes, principalmente em relação à cor e à forma. Ele entendia ser possível fazer uma transposição entre estes elementos, visto que a cor seria capaz de alterar a forma, dando ênfase, desta maneira, na relação desta com o espaço arquitetônico.

Segundo (DROSTE, 2019, p. 196), o pintor propôs para a oficina uma série de tarefas teóricas e práticas que incluía a aplicação de um questionário no qual os alunos deveriam relacionar as formas elementares como o triângulo, o quadrado e o círculo com as cores primárias. Na exposição de 1923, o então aluno Hebert Bayer realizou um mural na escadaria do prédio em Weimar (Fig. 16) a partir do questionário de Kandinsky, com a resposta mais dada pelos alunos, onde apareciam o triângulo associado à cor amarelo, o círculo ao azul e o quadrado ao vermelho.

Em 1925, assume a oficina de pintura mural Hinnerk Scheper, que se formou na Bauhaus, e frequentou a oficina de pintura mural com Joanes Ittem e Paul Klee. Trabalhava como designer de cores, realizando projetos que integravam a cor à arquitetura. Assumiu na Bauhaus em Dessau, permanecendo na oficina até o fechamento da escola, em 1933. Enquanto Kandinsky estava mais interessado em grandes formatos, Scheper se concentrou na relação entre cor e arquitetura, de modo que seu curso chegou ao ponto de denominar-se apenas Cor.

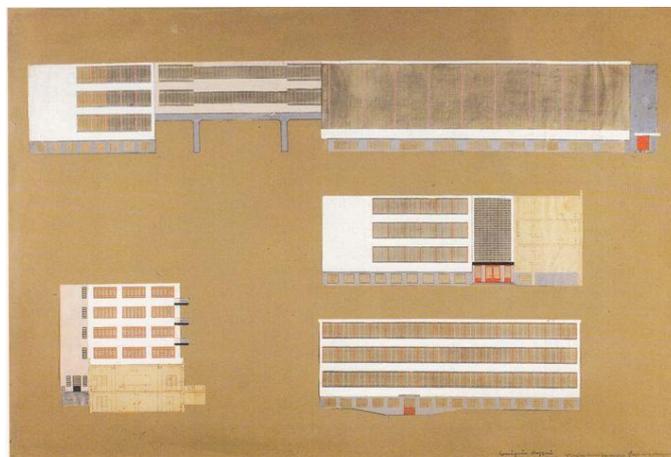
Figura 16– Mural na Escadaria em Weimar



Fonte: <https://www.apartmenttherapy.com/color-and-the-bauhaus-colorthe-102860>

Foi responsável pelo esquema de cores desenvolvido para a nova Escola em Dessau, em 1926, (Fig. 17), não realizado inteiramente na época. Para ele a cor tinha a função de destacar as estruturas da construção, assim como deixar mais evidentes as áreas distintas dentro dela. Já os contrastes de cores ajudariam a equilibrar visualmente os elementos.

Figura 17– Estudo de cores de Hinnerk Scheper, prédio da Bauhaus em Dessau



Fonte: <https://www.bauhauskooperation.com>

2.3. Neoplasticismo e Construtivismo Russo: relações entre a pintura e a parede

A visão da Bauhaus da cor aplicada à arquitetura no intuito de integrar-se aos elementos da construção também pode ser visto no Construtivismo Russo, principalmente através das obras de El Lissitzky e seus trabalhos *Prouns*, e no Neoplasticismo, nos trabalhos de Piet Mondrian e Theo Van Doesburg.

O Construtivismo Russo, movimento que deu início às diferentes correntes de matriz construtiva que ocorreram ao longo do século XX, teve como marco inicial o projeto de Vladimir Tatlin, o monumento à Terceira Internacional (1920), que pretendia ser uma junção entre arquitetura, escultura e um objeto utilitário, uma torre de comunicação. Segundo Argan (2004, p. 284), o monumento contém todas as premissas do Construtivismo, pregando a indistinção das artes. Dentro de um contexto que envolvia mudanças sociais no país, o construtivismo partiu da ideia de dissolução da arte no cotidiano, deixando de ser algo que só existia dentro de museus e galerias para uma determinada elite, para ser pensada também como uma forma de educar as pessoas em relação à nova sociedade que se pretendia na União Soviética.

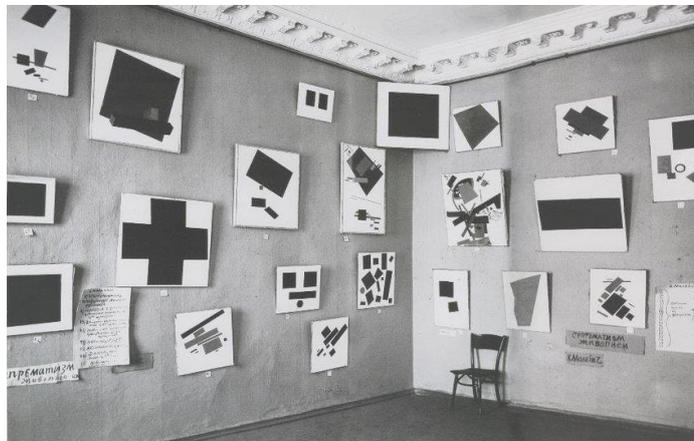
Na da pintura, foi o Suprematismo, iniciado por Kazimir Malevich, por volta de 1913, que deu as bases para a mudança na forma de relacionar a tela com a parede e, portanto, com o espaço ao seu redor. Para isso, o artista propôs uma pintura abstrata, dando ênfase nas cores puras e nas geometrias elementares. A ideia do artista foi criar uma conexão entre a pintura e a arquitetura (Fig.18), como explica Queiroz (2019): “Segundo a própria definição de Malevich, a porção branca da tela é o vazio que antecede a presença da forma suprematista exemplar: o quadrado. Esse vazio representa o recorte de um espaço puro, da arquitetura: a parede branca.”

El Lissitzky, membro do Suprematismo, aos poucos se distanciou do movimento, criando sua própria forma de pensar a pintura e sua integração com a arquitetura. Suas pinturas eram chamadas de *Proun*, podendo ser vistas como uma estética própria suprematista. O artista inseria em suas pinturas elementos que traziam a tridimensionalidade para a tela, como a linha diagonal. Para Paz (2019), os *Proun* “se movem entre a pintura e a arquitetura com o objetivo claro de eliminar os limites entre as duas, para chegar a uma ideia de síntese no Espaço *Proun*.”

O projeto *Proun room*, (Fig.19), desenvolvido em Berlim em 1923, foi emblemático em relação à transposição das questões da pintura para a arquitetura.

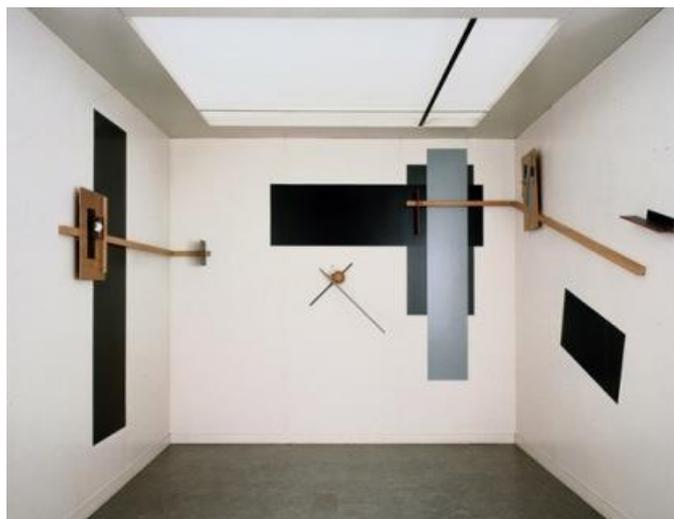
Nela, El Lissitzky parte de uma pequena sala branca, trazendo para o espaço sua pintura, como uma perspectiva explodida, trabalhando as superfícies do ambiente de forma integrada. A ideia do artista não era apenas realizar uma pintura ampliada nas paredes, mas sim trazer o indivíduo para o ambiente, fazendo com que este percorresse o espaço para apreender a obra toda, através de uma arte tridimensional. Ele acreditava que o fim da pintura seria transformar-se em espaço construído.

Figura 18 – Obras de Kasimir Malevich na “Última exposição futurista” (1915)



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Sala-de-Kasimir-Malevich-na-Ultima-exposicao-futurista-1915-Fonte-Reproducao_fig2_330693692

Figura 19 – Proun room, El Lissitzky



Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>

O Neoplasticismo, ou De Stijl, surge em 1917 na Holanda, tendo como principais pensadores Theo van Doesburg e Piet Mondrian. Os artistas, que tinham como inspiração os movimentos do Cubismo e do Futurismo, pretendiam uma linguagem comum para as artes, mas que cada uma tivesse sua autonomia. É considerado um movimento utópico, pois pretendia uma radical revisão nos conceitos da arte vigente.

O manifesto concreto foi escrito em 1930 por Theo van Doesburg, dando as diretrizes do que ele entendia ser a arte na era da máquina:

- “1º A arte é universal;
- 2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução [...];
- 3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a 'si próprio' e, conseqüentemente o quadro não tem outra significação que 'ele mesmo';
- 4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente;
- 5º A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, anti-impressionista;
- 6º Esforço pela clareza absoluta”

Para Bois (2009, p. 126), a proposta do movimento partia da “ideia de que um único princípio gerador pode ser aplicado a todas as artes sem comprometer sua originalidade”. E isso seria feito a partir de dois processos: um envolvendo a elementarização, que seria a redução a poucos elementos irreduzíveis, e a outra, a integração, que consistiria na articulação exaustiva dos elementos essenciais em um princípio estrutural sem hierarquia.

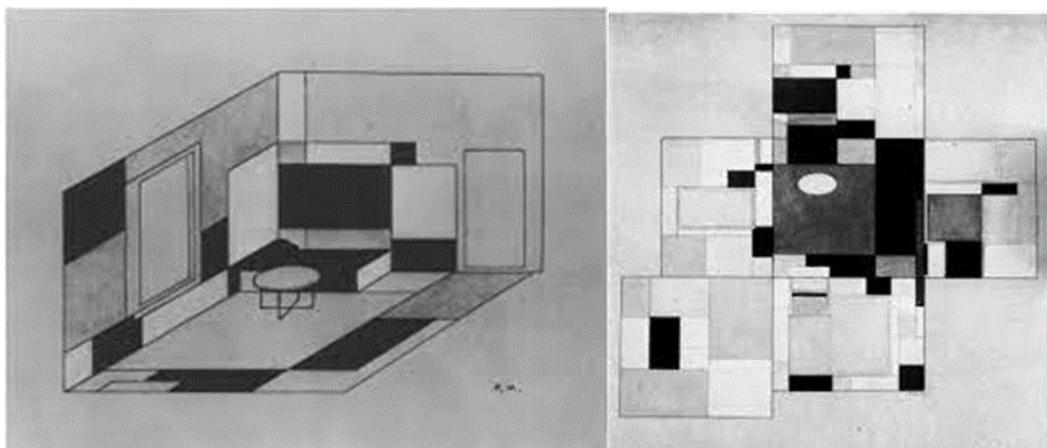
A cor teve um papel importante dentro da proposta neoplástica; na pintura, foi pensada como planos de sensação através das cores primárias, além do preto, branco e cinza. Para Mondrian (2008, p.141), a cor é fundamental para a arquitetura existir; “Como plástica planar, a arquitetura neoplástica exige a presença de cor, sem a qual o plano não pode ser uma realidade viva para nós”. Dessa forma, no De Stijl, assim como foi visto nas propostas de Policromia, a cor tem um papel de dar contraste e vida ao espaço construído, alterando a percepção do espaço.

Diferentemente da Bauhaus, o movimento não tinha interesse nas artes aplicadas, pois para Mondrian a decoração não deveria mais existir na modernidade. Para que isso ocorresse, segundo o artista, os objetos deveriam fundir-se aos ambientes “Eles não são nada em si mesmo: tornam-se parte da arquitetura por sua forma e cor” (MONDRIAN, 2008, p. 143).

No estudo para o “Salão da Madame B”, de 1926, as ideias de integração das cores e objetos no espaço aparecem de forma clara. O artista foi contratado por Ida Bienert, um colecionador de arte, para realizar uma proposta de ambiente, um misto de biblioteca e sala de estudo. O projeto não chegou a ser executado, mas permaneceram os registros do estudo desenvolvido por Piet Mondrian. Através de uma planta com as elevações das paredes posicionadas ao lado da planta, tornava-se evidente a concepção dos planos como elementos centrais da estética do movimento, tanto no plano bidimensional quanto no tridimensional.

Nos desenhos realizados pelo artista (Fig. 20), é possível ver como ele pretendia, através de suas ideias, fazer com que todo o espaço fosse percebido como uma grande pintura. Esta obra teria, se executada, um grande efeito na percepção das pessoas, mostrando já naquela época como os artistas estavam entendendo a importância de trazer a arte para o espaço, fazendo com que o indivíduo participasse da obra de arte, com o corpo em movimento, através de uma arte imersiva, como feito nas atuais instalações.

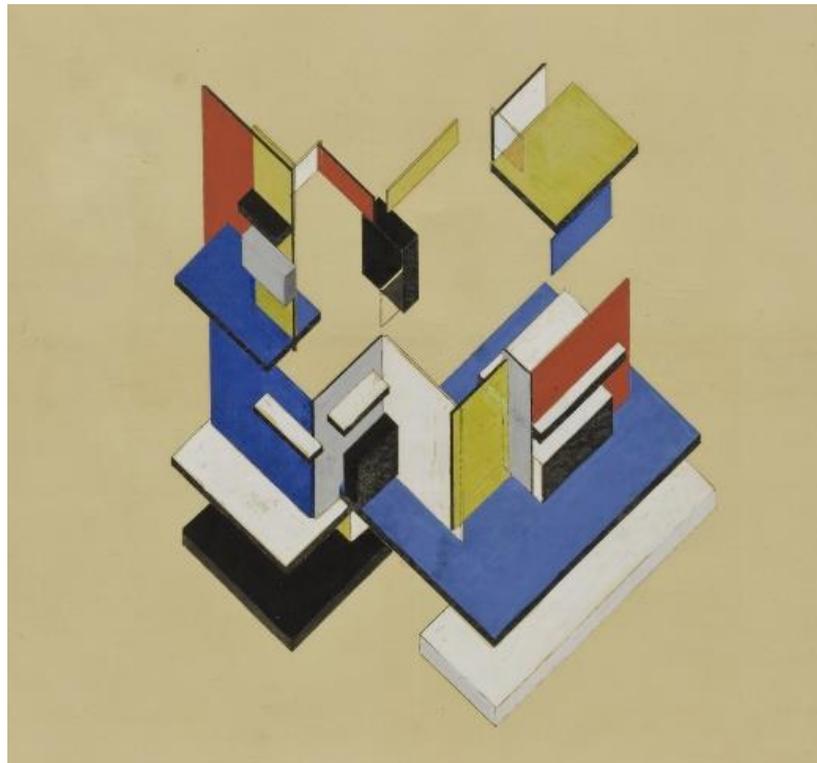
Figura 20 – Estudo de Mondrian para o Salão de Madame B



Uma das questões levantadas era a ideia de que a pintura e arquitetura poderiam ser pensadas de uma forma única, pois as duas, segundo (BOIS, 2009, p. 135), partilhavam de um elemento básico: o caráter planiforme. Assim, com o fim do uso da perspectiva nas telas e a utilização do plano como elemento espacial, fazia-se com que as duas áreas se expressassem da mesma maneira.

Theo Van Doesburg realizou algumas propostas de arquitetura baseadas nas ideias do De Stijl, as chamadas “contra construções” (Fig. 21), exercícios estéticos que não chegaram a ser realizados. Segundo Paz (2019), tais projetos eram o contrário dos Proun de El Lissitzky, pois “tornam-se totalmente independentes das paredes dadas para gerar uma estrutura totalmente livre e independente, baseada em planos retangulares dispostos perpendicularmente, dando origem a uma arquitetura informe e ilimitada, de cheios e vazios.”

Figura 21 – Contra construção de Theo Van Doesburg



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/232>

Piet Mondrian, através de suas pinturas com cores primárias e linhas ortogonais, se fixava na ideia da pura expressão plástica, que se daria pelo perfeito

equilíbrio entre linhas verticais e horizontais e planos de cor. Diferente também do espaço Proun de El Lissitzky, Mondrian entendia que tudo deveria ser pensado como planos bidimensionais e que a arquitetura deveria inserir-se, diluir-se na pintura.

A nova estética para a arquitetura é a da nova pintura. E a arquitetura em via de se purificar está preparada para alcançar as mesmas realizações que a pintura alcançou no neoplasticismo, após passar pelo processo de purificação do futurismo e do cubismo. Por meio da unidade da nova estética, a arquitetura e a pintura poderão constituir uma única arte e se integrar mutuamente. (MONDRIAN, 2008, p. 149).

Guerrit Rietveld colocou em prática as ideias do movimento no projeto da cadeira Vermelha e Azul, em 1917 e posteriormente na casa Casa Schröder (Fig. 22) em 1924, trazendo os princípios do De Stijl para o espaço da construção, onde os elementos constituintes da arquitetura como paredes, pisos, janelas, varandas, assim como o mobiliário, se integram através de planos de cores.

Figura 22 - Casa Schröder, Gerrit Rietveld



Fonte: <https://moovemag.com/2018/12/la-casa-schroder-en-utrecht-el-sueno-de-gerrit-rietveld-y-la-sra-schroder/>

2.4. O mural no espaço moderno

No período em que as vanguardas surgiram, existia uma preocupação em relação à percepção e sensação do ser humano no espaço moderno, que passava a ser feito sem ornamentos e com materiais industrializados, muitas vezes sem uma preocupação estética. Ao mesmo tempo que existia a intenção de democratizar a arte, para que toda a sociedade tivesse acesso a ela. Em um mundo em transformação, onde milhares de pessoas passaram a viver em cidades, muitas em condições precárias, a arte deveria ser vista em conjunto com outras áreas para que esta democratização e inserção no cotidiano fosse possível. Segundo Horácio Torrent (2010, p. 08):

O diagnóstico foi claro. Industrialização e produção em massa haviam povoado o mundo com feiura e estética pobre. O mercantilismo e o individualismo foram impostos à comunidade. A divisão do trabalho e a especialização havia promovido práticas e disciplinas cada vez mais distantes, e entre elas inclusive o ensino superior artes: arquitetura, pintura e escultura.

Os aspectos formais e subjetivos, mais associados ao campo da arte, começaram a ser entendidos como fatores de qualificação estética e de bem-estar para os espaços utilitários, assim como para o urbanismo, surgindo, portanto, uma proposta que “girava em torno da recuperação da expressão simbólica para arquitetura e urbanismo, sob o nome de síntese das artes.” Torrent (2010, p. 08). É nesse contexto que surgiu a resignificação da arte mural, com a função de reintegrar a arte à arquitetura e à sociedade.

A questão de como esta parede ou plano da construção e, por consequência, a arte mural deveria ser conduzida não tinha um consenso entre os artistas e arquitetos. Eles propuseram, conforme visto, trabalhar planos de cores nas paredes, fazendo com que se aproximassem ou se afastassem no espaço, a partir das sensações despertadas pelas cores, ajudando a dar volume à construção, conforme as teorias da Policromia e também pelas propostas dos artistas do The Stijl.

No Construtivismo russo, a ideia da dissolução da arte na vida teria, além dos objetivos utilitários, uma de suas formas de realização estava na relação da pintura com a parede. Isto esteve presente nas propostas de Vladimir Tatlin, em Kazemir

Malevich, quando expõe suas pinturas abstratas com fundo branco para interagir com as paredes brancas da arquitetura e em El Lizitsjk nos *Proun room*.

Na Bauhaus, as propostas murais migraram de figurativas, na fase mais ligada ao expressionismo, a planos de cores em sua oficina de pintura mural, conforme a escola foi se aproximando da produção industrial. Já Le Corbusier, além da ideia de policromia arquitetônica, criava murais com algumas figurações para seus projetos, geralmente ligados ao cubismo.

Porém, de uma maneira geral, tais vanguardas europeias associavam o mural à arte abstrata, por conta de sua maior comunicação com o espaço arquitetônico e por ser uma arte mais coletiva, não vinculada a regionalismos. Conforme Horacio Torren (2010), as discussões giravam em torno da unidade da experiência artística, figurativa e abstrata:

A arte figurativa estava intimamente associada a sua função comunicativa e, portanto, muito próxima ao realismo, com um conteúdo mais facilmente identificável em sua recepção, enquanto a arte abstrata era vista como mais impessoal e sem sentido e, portanto, mais coletiva e democrática em sua recepção.

Saindo do contexto europeu, o muralismo mexicano, movimento que teve início juntamente com as vanguardas europeias, no começo do século XX, tinha uma proposta de arte mural bem diferente daquelas, trazendo o figurativismo e o realismo social para a pintura junto à parede. Com um forte cunho social e político, propunham a democratização da arte através do mural, que era visto como uma forma de comunicação com a cidade e seus habitantes, pensando o mural com a função de educar a população. O movimento surgiu a após a revolução mexicana, sendo apoiado pelo governo, com temáticas ligadas a nacionalidade do povo e suas raízes pré-colombianas.

Um dos grandes projetos desenvolvidos no país foi a construção do campus da Universidade Autônoma do México (UNAM), que contou com a colaboração de diversos arquitetos e artistas. Um dos prédios mais icônicos foi o da Biblioteca Nacional, com um grande mural realizado em pedras coloridas, intitulado “Representação histórica da cultura”, de Juan O’Gorman (Fig. 23), no qual cada uma das fachadas conta uma fase da cultura mexicana, passando da época pré-hispânica aos dias atuais. Outros artistas desenvolveram obras para os edifícios do campus,

como o mural de David Alfaro Siqueiros, importante nome do muralismo mexicano, no prédio da Reitoria

Figura 23 – Biblioteca Nacional, UNAM, mural de Juan O´Gorman



Fonte: <http://thauucs.blogspot.com/2011/08/mural-biblioteca-central-unam-mexico.html>

No Brasil as duas vertentes, tanto a abstrata quanto a figurativa influenciaram a arte mural durante o modernismo, que inicialmente teve uma maior ligação com as obras figurativas e o muralismo mexicano, tendo destaque os artistas Di Cavalcanti e Candido Portinari. Posteriormente, com as ideias abstratas ligadas à arte concreta e à construção de Brasília, na década de 1960, vê-se uma mudança em relação à produção mural, que passou também a ser mais abstrata.

3 ARQUITETURA MODERNA E ARTE MURAL NO BRASIL

3.1. Escola carioca: a integração das artes no modernismo brasileiro

Os primeiros projetos modernistas foram desenvolvidos em São Paulo, porém foi no Rio de Janeiro que sua consagração ocorreu, tendo como marco a construção do Edifício Capanema, em 1942. Esta linha da arquitetura ficou conhecida como “Escola Carioca”, e teve como seu principal pensador o arquiteto Lúcio Costa, defensor das ideias de outro arquiteto, o franco-suíço Le Corbusier. As propostas deste último giravam em torno de uma arquitetura funcionalista, com o uso livre do espaço da cidade, que se dava através da construção sobre pilotis, elevada acima do solo. O uso do terraço jardim era uma forma de trazer as áreas de lazer privadas dos edifícios e residências para suas coberturas, liberando, assim, mais espaço livre comum para a cidade. A proposta de integração entre a arquitetura, a escultura e a pintura mural junto à construção também seriam formas de democratizar a arte, levando-a para o contexto urbano. Além dos itens acima, faziam parte da estética funcionalista as fachadas envidraçadas, com janelas “em fita”, sem as tradicionais pequenas aberturas, e o uso de *brise-soleil*.

No edifício Capanema, que abrigou o Ministério da Educação e Saúde, recém criado na época, é possível perceber a realização prática das ideias de Le Corbusier, que veio ao país em 1936, a convite de Lúcio Costa, para assessorar na concepção do projeto, sendo desenvolvido efetivamente por uma equipe que continha nomes como Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Afonso Reidy. O Rio de Janeiro no período estava sob o governo de Getúlio Vargas, que tinha como parte de sua política a criação de instituições, dentro de uma proposta de centralização política e de modernização do País, vendo na nova arquitetura um potencial de fortalecimento da identidade nacional.

Le Corbusier, entre outras ideias para o projeto, sugeriu o uso de materiais de revestimento locais, como o granito, em detrimento do mármore, que seria importado, e o uso dos azulejos de origem portuguesa como revestimento de fachada. Este último recurso, segundo Yves Bruand (1981), foi revolucionário ao mostrar para os arquitetos modernos que eles não precisavam negar recursos do passado, visto que o material já era utilizado no Brasil como elemento externo nas edificações coloniais. Ainda segundo o autor,

A pregação de Le Corbusier foi ainda mais significativa, porquanto se identificava com as tendências mais representativas do pensamento

brasileiro do século XX. A preocupação com a plasticidade, ou seja, com a riqueza formal e decorativa, correspondia aos desejos de uma sociedade em plena evolução, sensível aos aspectos exteriores e expressivos que se constituíam numa das condições de sucesso. (BRUAND, 1981, p;91)

Quando o edifício Capanema ainda estava sendo construído, no ano de 1939, ocorreu a Feira Mundial de Exposições de Nova York. O Brasil foi um dos países convidados a participar e, para isto, realizou um concurso de propostas para a arquitetura do pavilhão. Lucio Costa conseguiu o primeiro lugar no concurso, seguido por Oscar Niemeyer como segundo colocado. O projeto que acabou sendo construído (Fig. 24 e 25) foi a junção dos dois primeiros colocados, aos moldes dos preceitos de Le Corbusier, com térreo livre sobre pilotis, grandes vãos, uso de rampa, entre outros. Na fachada, foi colocado um elemento vazado de proteção contra o sol, o *muxarabi*, típico da cultura árabe, trazido para o Brasil pelos portugueses. Outra inovação foi o uso das linhas curvas nas lajes, uma característica de Oscar Niemeyer que ficaria conhecida como uma de suas marcas. Na parte interna, a proposta era divulgar o Brasil do Estado Novo, sob o governo de Getúlio Vargas.

Figura 24 e 25 – Vistas do pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York



Fonte: <https://archtrends.com/blog/brasil-em-exposicao/>

O pavilhão serviu como uma porta de acesso para a internacionalização da arquitetura moderna brasileira, tendo como consequência a realização, em 1943, no Museu de Arte Moderna de Nova York, da exposição e da publicação do livro: “*Brazil Builds: Architecture new and old. – 1652 -1942*”. A exposição foi feita a partir de uma

viagem ao Brasil, na qual o autor do livro, o arquiteto Philip L. Goodwin, e o fotógrafo G. E. Kidder Smith percorreram várias regiões do País, registrando a arquitetura colonial e as propostas da arquitetura moderna em diferentes capitais, como Rio, Pernambuco e São Paulo, registrando obras como as do escritório dos irmãos Roberto para o Aeroporto Santos Dumont e para a Associação Brasileira de Imprensa, ambas no Rio de Janeiro.

A arquitetura da Escola Carioca, apesar de bem aceita pelo público em geral, também foi alvo de críticas, tanto dentro como fora do País. Dentre elas estava o fato de os arquitetos terem uma certa liberdade expressiva, com excesso de soluções formais e decorativas, que fugiam da proposta de economia e fácil reprodução na construção e, portanto, contrário ao pensamento de como deveria ser a arquitetura na modernidade.

Isso acarretou discussões envolvendo arquitetos e críticos de arte, entre eles Max Bill, que considerava a arquitetura brasileira daquele período formalista e sem um pensamento voltado para o social, o que, segundo ele, deveria ser a finalidade principal da arquitetura. Em seu texto “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade” de 1954, escrito quando de sua visita ao Brasil, momento em que teve contato com alguns projetos como o prédio da Bienal e a Galeria Califórnia, ainda em construção, comenta como a arquitetura modernista brasileira corria o risco, naquele momento, de “cair em um academicismo antissocial”, pela materialização de fórmulas já estabelecidas (via Le Corbusier), como o uso da planta livre ou forma livre, as grandes fachadas de vidro com *brises* (que segundo ele eram utilizados pra resolver os problemas de insolação causados pelo excesso dos vidros), uso de pilotis e murais.

Esses elementos descritos por Max Bill se tornaram a grande marca de muitos projetos desenvolvidos em São Paulo, podendo-se afirmar que, quando a Escola Carioca chega a São Paulo, os elementos como os *brises*, os *cobogós* (elementos vazados), os pilotis, as cores e a arte mural serão explorados plasticamente, principalmente nas fachadas, como uma linguagem da modernidade, ajudando na difusão de seu imaginário.

Em relação ao Ministério da Educação e Saúde, que havia sido duramente criticado por Max Bill, por considerar o projeto fora da escala humana e criticar o mural

integrado à arquitetura, Lucio Costa irá justificar o uso do azulejo, e a importância que tinha em sua função de “desmaterializar a parede”, dando mais leveza ao bloco da construção apoiado nos pilotis:

Acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de 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 apoia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação (COSTA, 1953, p. 183)

Max Bill também criticava o excesso de preocupação com a expressão individual do arquiteto, que para ele seria uma confusão em termos do entendimento da arquitetura como arte. Segundo Max Bill, “isto não é arte e nem arquitetura. A arte consiste em tornar uma ideia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados. Uma obra de arte deve traduzir essa perfeição, deve expressar tal harmonia.” Já Lucio Costa, no mesmo artigo já citado, em resposta ao arquiteto suíço, irá defender a expressão pessoal do arquiteto e o seu entendimento da arquitetura como forma de arte:

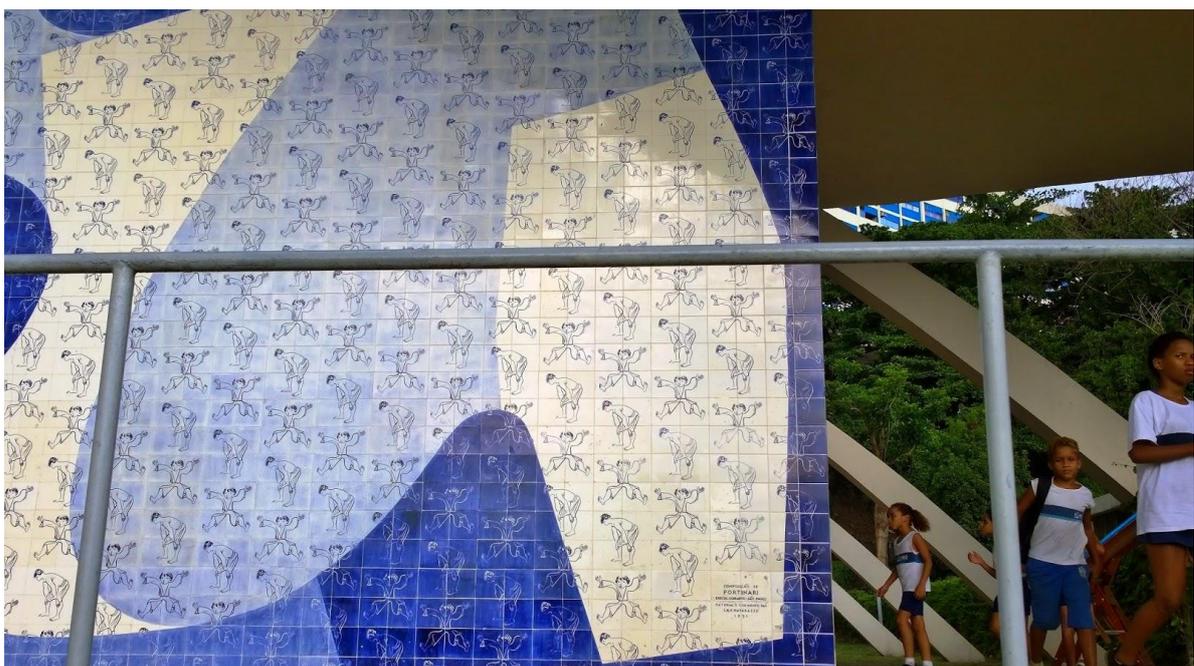
(...) sem embargo das crescentes complexidades da técnica contemporânea, ainda consideramos a arquitetura uma das belas-artes porque nela, como nas demais, o sentimento tem sempre a última palavra na escolha entre duas ou mais soluções válidas quanto às várias acepções de funcionalidade em causa, mas de cujo teor plástico difere. (COSTA, 1953, p. 182)

O certo é que os azulejos realizados no Mistério da Educação e Saúde (Edifício Capanema) foram a porta de abertura para outras propostas de integração arte e arquitetura, através dos murais em diferentes projetos ligados à escola carioca. Como o complexo da Pampulha em Minas Gerais, com o Grande Painel de Cândido Portinari pegando toda a fachada principal, ou mesmo no Rio de Janeiro, no Conjunto habitacional de Pedregulho, projeto idealizado pela urbanista Carmem Portinho e pelo arquiteto Afonso Eduardo Reydi, considerado um modelo de projeto habitacional no Brasil, contando, além da habitação, com diferentes equipamentos comunitários e artistas criando obras murais.

Sua construção teve início em 1948 e continha além dos blocos habitacionais, escola, clube, unidade de saúde, entre outros equipamentos. O mural “Pulando Carniça”, 1951 de Cândido Portinari, (Fig. 26 e 27) foi realizado nos moldes do

desenvolvido para o edifício Capanema, com azulejos em tons de azul e branco. De longe parece uma obra abstrata, mas quando se aproxima do mural aparecem as figuras das crianças brincando, estampando as formas orgânicas maiores.

Figuras 26 e 27 – Vista do Conjunto Habitacional de Pedregulho e mural de Candido Portinari



Além do mural em azulejos de Portinari para a fachada do ginásio, o projeto contou também com o paisagismo e painel desenvolvido por Burle Marx (Fig.28), localizado na escola dentro do Complexo Habitacional. A temática deste painel, assim como no desenvolvido por Portinari, é o universo lúdico das brincadeiras, de acordo com os usos dos equipamentos onde foram instalados, mostrando como existia também na arte mural a ideia de conectar seu tema com a função da edificação, favorecendo a aproximação da arte com a população.

Figura 28 - Mural de pastilhas de Burle Marx em Pedregulho



Fonte: <http://curumim.tur.br/pt/portfolio/arquitetura-modernista>

3.2. Experiências em torno da síntese das artes em São Paulo

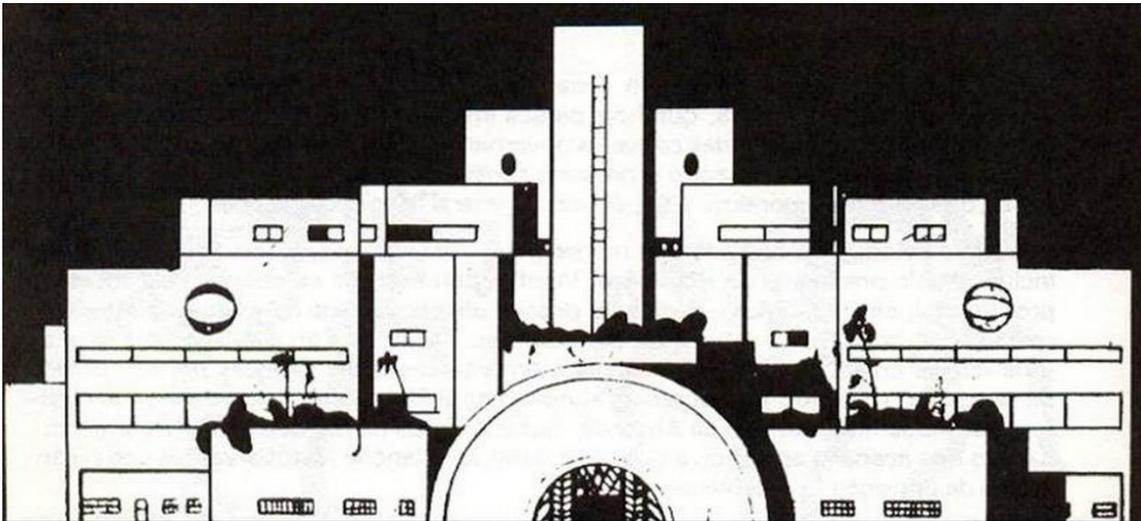
Em São Paulo, a Semana de arte moderna de 22 marcou o início “programado” do modernismo na arte brasileira. Naquele momento, os artistas ainda não tinham diretrizes concretas de como ela deveria ocorrer, porém já entendiam que era necessário o rompimento com o academicismo, que se dava através de uma arte clássica de herança europeia. A partir disso, entenderam ser necessário voltar o olhar para uma arte com características brasileiras, ou seja, com uma identidade nacional.

Em relação às propostas voltadas para a arquitetura, o evento contou com a participação de dois arquitetos estrangeiros, o espanhol Antônio Garcia Moya e o polonês Georg Przyrembel, que trouxeram, entre outros, o estilo neocolonial para suas propostas, que estava em voga naquele momento. O neocolonial era visto como uma solução capaz de aliar o passado colonial com o presente. Este modelo logo foi descartado por ser considerado um “estilo”, o que contradizia o próprio sentido de modernidade e rompimento com a história, que era proposto pelos artistas.

No início dos anos 20, a arquitetura em São Paulo seguia o ecletismo, com o predomínio da decoração da fachada imitando estilos históricos, como os casarões que surgiam na Avenida Paulista e que davam o tom à cidade do que era entendido como modernidade, ou seja, um estilo europeu. Se não foi na Semana de Arte Moderna que de fato teve início a modernidade na arquitetura em São Paulo, isso irá ocorrer ainda no final dos anos 20 e início dos anos trinta, através das propostas inovadoras de três arquitetos: Flávio de Carvalho, Gregori Warchavchik e Rino Levi, estes dois últimos responsáveis também por manifestos escritos em jornais na época, nos quais discutiam como deveria ser a nova arquitetura. Segundo Bruand (1981, p. 65), os artigos tinham pontos em comum como a proposta de “uma arquitetura ditada pela praticidade e economia, a redução dos elementos decorativos ao mínimo e que deveriam corresponder a uma função, a necessidade da união do artista e do técnico na pessoa do arquiteto.”

Flávio de Carvalho é considerado por alguns autores como o pioneiro da modernidade na capital paulista, mesmo não tendo tanto reconhecimento na historiografia quanto Gregori Warchavchik. Foi o primeiro a propor uma fachada sem ornamentos, onde é possível perceber de fato o rompimento com um estilo do passado, o projeto não construído para o edifício do Governo do Estado de São Paulo, em 1928. No desenho feito por ele (Fig. 29), vê-se uma arquitetura na qual ficam em evidência volumes mais puros e geométricos e que em nada lembram o estilo eclético ou neocolonial. O projeto na fachada previa terraços repletos de vegetação, lembrando os terraços de antigos templos, os zigurates, e demonstrando como o arquiteto entendia a volta ao primitivo, discutida pela modernidade no Brasil.

Figura 29 - Concurso do edifício do Governo de São Paulo, Flávio de Carvalho



Fonte: https://mdc.arq.br/2015/02/25/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22-parte-2/19-palacio_1927/

Artista multidisciplinar, Flávio de Carvalho criou performances, peças de teatro, figurinos, pinturas, e textos de crítica da arte, sendo considerado um visionário da moderna arte brasileira e um precursor dos *happenings* no Brasil. Com uma dupla formação, em engenharia civil e artes, ambas estudadas na Europa, o olhar do artista transitava entre a arte e a técnica. Na arquitetura, seu pensamento estava voltado para o que propunham vanguardas como o Expressionismo, com a visão de uma nova cidade que seria capaz de criar uma nova sociedade. Sua proposta “A cidade do homem nu”, em que mostrava como deveria ser o urbanismo para os trópicos, foi apresentada no 4º Congresso Panamericano de Arquitetos, do qual participou como embaixador da vanguarda antropofágica. Para ele, através da nova cidade, surgiria um novo homem, livre de preconceitos e tabus.

Nos projetos propostos por Flávio de Carvalho, a cultura brasileira e a busca pelo primitivo irá aparecer, principalmente nos interiores, onde se percebe como seu pensamento era voltado para a integração das artes e a natureza, que se dava por meio do uso da vegetação e de elementos decorativos que ele criava, como painéis e revestimentos com motivos indígenas. Participou de vários concursos nos quais é possível ver sua forma de pensar a arquitetura, como o projeto que desenvolveu para o Farol de Colombo (Fig. 30).

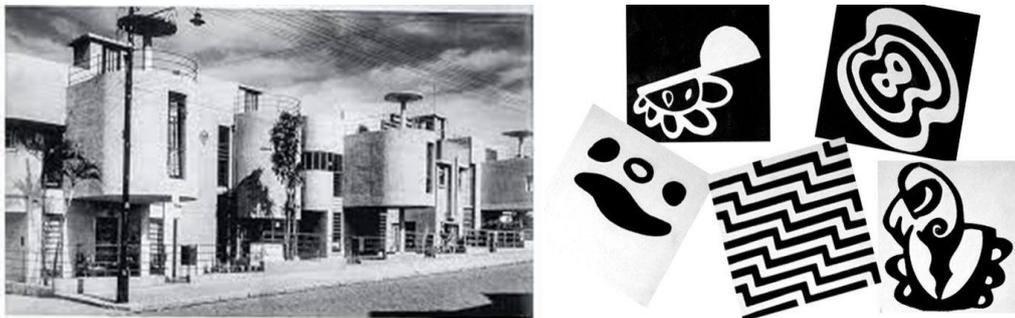
Figura 30 - Projeto para o Farol de Colombo, 1928. Perspectiva



Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/noticias/mostra-traz-obra-do-arquiteto-e-artista-fabio->

A Vila Modernista (Fig. 31), construída entre os anos de 1936 e 1938, foi uma experiência em que o arquiteto colocou em prática algumas de suas ideias sobre o homem e a cidade. Nela, além das construções serem desprovidas de elementos decorativos nas fachadas, havia uma intenção educativa em relação ao estilo moderno de morar. Os móveis interiores eram feitos de alvenaria e o próprio arquiteto escreveu um manual de como os moradores deveriam utilizar a casa. Ele também desenhou os ladrilhos das residências (Fig. 32), que tiveram como tema os cinco sentidos.

Figura 31 e 32 - Vila modernista e desenhos do ladrilho hidráulico, Flávio de Carvalho



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/913591/do-ladrilho-hidraulico-ao-aluminio-a-irreverencia-de-flavio-de-carvalho-no-brasil-moderno>

Se foi Flávio de Carvalho que deu início à modernidade paulistana, quem de fato realizou o primeiro projeto modernista para a cidade foi o arquiteto Gregori Warchavchik. De origem russa, foi um dos primeiros a trazer a discussão da arquitetura moderna para São Paulo, quando chega à capital paulista em 1923. Em seu artigo de 1925, "Futurismo", segundo Anelli (2008), alinha-se ao pensamento de Le Corbusier e ao manifesto futurista, desenvolvido na arte por Marinetti e na arquitetura por Sant'Elia. Nesse texto, propõe uma arquitetura adequada às técnicas de sua época, fazendo uma crítica ao estilo eclético que imperava ainda nas construções da capital paulista. Segundo escreveu em seu artigo, a máquina deveria ser o modelo a ser seguido: "A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma." (WARHAVCHIK, 1925, p. 37).

O arquiteto foi responsável pela primeira casa considerada modernista (Figura 33) feita na capital paulista, em 1927, na Rua Santa Cruz. O projeto foi desenvolvido com linhas retas e sem nenhum tipo de decoração na fachada, privilegiando a racionalidade e a economicidade, aos moldes do que pregavam as vanguardas europeias e que ele já havia elaborado em seu texto. Apesar disto, a construção ainda foi realizada com alvenaria convencional, portanto de um modo ainda considerado artesanal dentro da proposta racional do modernismo.

Figura 33 - Casa modernista de Gregori Warchavchik



Em 1930, o arquiteto conclui sua segunda casa modernista, cuja inauguração foi também um evento, a “Exposição de uma Casa Modernista”, tendo como proposta apresentar aos paulistanos os princípios da arquitetura moderna, com a integração entre a arquitetura, design e artes plásticas. Gregori Warchavchik foi responsável não apenas pelo projeto da casa, como também pelo desenvolvimento dos mobiliários que ela continha. Para Segawa (2018), entre os projetos desenvolvidos na época pelo arquiteto, este foi o que mais aproximou do ideal de integração das artes proposto pela Bauhaus:

Dessas obras, a casa da rua Itápolis, no Pacaembu, foi a que mais se aproximou do ideal à Bauhaus de integração das artes. Warchavchik organizou a Exposição de uma casa Modernista, evento de inauguração de uma moradia patrocinada pela loteadora, a cia. City... com interiores decorados pela nata de artistas plásticos modernistas” (SEGAWA, 2018, p. 45).

Entre os artistas brasileiros que tinham obras expostas na casa, estavam Tarsila do Amaral, John Graz, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, entre outros. Além de alguns nomes estrangeiros como Jacques Lipchitz e Sônia Delaunay (Fig. 34). A exposição teve duração de 20 dias, movimentando o cenário da arquitetura e das artes na capital paulista.

Figura 34 – Quadro de Tarsila do Amaral e almofada com tapeçaria de Sônia Delaunay na “Exposição da Casa modernista”



Fonte: <http://www.institutojohngraz.org.br/exposicao-de-uma-casa-modernista-quandoarquitetura-design-e-artes-plasticas-se-encontraram-em-sao-paulo>

Gregori Warchavchik protagonizou os primeiros projetos modernos em São Paulo, porém foi o arquiteto Rino Levi um dos responsáveis por disseminá-los na cidade, principalmente em relação à verticalização, com grandes projetos na região central da capital paulista, como o edifício residencial Columbus, projetado em 1932, demolido no início da década de 70. Nascido em São Paulo, filho de italianos, o arquiteto foi estudar em Roma e voltou para a cidade em 1926, onde depois de algum tempo abriu seu próprio escritório, tornando-se posteriormente sócio de Roberto Cerqueira César. O escritório foi responsável por edifícios icônicos na cidade, ajudando no processo de verticalização de regiões como Higienópolis.

Rino Levi acreditava na integração entre arte, arquitetura e natureza, ao mesmo tempo em que tinha uma visão racional, voltada para os avanços tecnológicos, numa linha de pensamento conectada à indústria. Foi um dos arquitetos que procurou integrar a arte em seus projetos, como o caso do Edifício do IAB, de 1946, de cujo projeto foi coautor, juntamente com Miguel Forte, Abelardo de Souza e equipe, onde foi colocado um painel de Antônio Bandeira e um mobile de Alexandre Calder, entre outras obras de arte.

Além de fazer parte do grupo que projetou a sede do IAB, o arquiteto também foi coordenador do Clubinho de Artistas, que após a realização da sede, passou a sediar as reuniões em seu subsolo, o que reforça seu interesse com as outras artes. Deste período irá nascer o projeto para o teatro Cultura Artística, em 1942, patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística, promotora de eventos musicais e saraus, que estava em busca de um local para trazer eventos importantes para a cidade. O projeto ficou conhecido internacionalmente pela qualidade das soluções projetuais e acústicas, assim como pela proposta de colocação de um painel em toda a fachada (Fig. 35), realizado por Di Cavalcanti com pastilhas de Vidrotil, com o título de “Alegoria das Artes”, medindo 48 metros de largura por 8 metros de altura.

Nos projetos de Rino Levi, existia a preocupação de pensar o projeto dentro de um contexto maior, relacionando-o com os aspectos visuais da cidade, como escreveu, quando ainda era estudante na Itália, em 1925, no artigo “*A arquitetura e a estética das cidades*”. O teor da carta fazia referência ao que ele pretendia que fosse a arquitetura moderna brasileira, e a preocupação com a questão do entorno, do

contexto onde uma obra ou arquitetura deveria ser implantada: “Toda obra de arte deve ser ambientada, isto é, deve ser vista sob uma determinada luz, sob um determinado visual e deve estar em harmonia com os objetos que a contornam.” (LEVI, 1925, p. 38).

Figura 35 – Fachada do Teatro Cultura Artística com painel de Di Cavalcanti



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70937/edificio-do-teatro-cultura-artistica>

O arquiteto, ainda no mesmo texto, descreve sobre como entendia que deveria ser pensada a estética das cidades em um país em crescimento como o Brasil, elegendo alguns princípios que considerava serem importantes para seu desenvolvimento, como a natureza, a luminosidade e a cor: “Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo.” (LEVI, 1925, p. 39).

Em 1948, em uma palestra realizada no Masp, Rino Levi expôs seu pensamento na defesa do entendimento da arquitetura como uma forma de arte, pois,

para além dos aspectos funcionais e técnicos que envolvem uma edificação, seu resultado sempre será uma forma:

A arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito.

O certo é que se classifique a arquitetura como arte plástica, de caráter essencialmente abstrato. A função do arquiteto é o estudo da forma, em ligação com o ambiente e o clima, dentro de condições funcionais e técnicas, visando à criação harmoniosa de ritmos, ordenamento de volumes, cheios e vazios, jogando com a cor e a luz. (LEVI, p. 316)

Outra questão que Rino Levi discutiu no mesmo texto foi a síntese das artes, o que reforça seu interesse em que ela ocorresse junto à arquitetura. Comenta como era difícil fazer a integração entre a arquitetura, a escultura e a pintura, que sempre havia existido na história da arte; porém, em relação à arquitetura moderna, havia um preconceito quanto a custos, além da falta de compreensão de seu significado:

Não é descabido frisar um ponto de máxima importância: o fato lamentável, hoje, da pouca possibilidade para o arquiteto realizar nas suas obras trabalhos em colaboração com pintores e escultores. No passado, essa colaboração era íntima e normal. Os exemplos que nos restam constituem testemunho inofismável disso, com resultados notáveis, principalmente quanto ao modo de compreender a interpenetração existente entre as três artes plásticas. Essa compreensão parece desaparecida há séculos (LEVI, p. 317).

3.2.1 A expansão dos murais nos projetos modernistas em São Paulo

A arquitetura vinda do Rio de Janeiro se expandiu para São Paulo a partir dos anos 1950, momento em que ocorreu um incentivo da prefeitura para a verticalização da cidade, através da criação da CNI (Companhia Nacional Imobiliária) e da vinda de arquitetos cariocas para desenvolver na capital paulista os preceitos modernistas já reconhecidos. Ao contrário do Rio de Janeiro, em São Paulo, portanto, veremos o modernismo se espalhar pela cidade através de edifícios residenciais e comerciais. Segundo Pereira,

Diferentemente da cidade do Rio de Janeiro, que teve grande investimento e incentivo à construção de obras de caráter público e institucional moderno, pelo processo de planejamento urbano, a cidade de São Paulo, não obteve tal condicionante, e apenas na década de 1950, o Mercado imobiliário começou aplicar recursos financeiros na idealização de edifícios modernos de caráter residencial, incentivando arquitetos e urbanistas virem à capital

paulista para implementar o repertório modernista na Cidade. (<https://www.archdaily.com.br/Pereira>, 2017)

Oscar Niemeyer, foi um dos arquitetos que investiu na capital paulista, tendo um escritório satélite na cidade à época, comandado por Carlos Lemos. Como um dos protagonistas da Escola Carioca, trouxe para São Paulo tal estética. Incluiu em seus projetos obras de arte, indo desde a arte mural até esculturas, tapeçarias, ajudando na propagação da integração arte e arquitetura em São Paulo, desde seus primeiros edifícios.

Deste momento, surgiram diversos projetos para a região central, em sua maioria prédios, por conta da demanda do mercado imobiliário. O edifício Triângulo, de 1955, foi um dos primeiros; conta com um painel de Di Cavalcanti feito em pastilha na fachada e no hall de entrada. O edifício Montreal, projeto de 1950, também com obra em pastilha de Di Cavalcanti (Fig. 36), a Galeria Califórnia, o edifício Copan, e o os prédios do Parque do Ibirapuera, projetos de 1951, são exemplos de obras desenvolvidas pelo arquiteto carioca.

Figura 36 - Mural de pastilhas de vidro de Di Cavalcanti, no edifício Montreal



Fonte: <https://arteforadomuseu.com.br/mosaico-no-edificio-montreal/>

Na Galeria Califórnia (Fig. 37), os preceitos da “Escola carioca”, também estão presentes, como o térreo livre sobre pilotis, que permite a conexão entre duas ruas no meio da quadra e onde se encontram os comércios, além da fachada com uso de janelas em fitas e terraço jardim. Em relação à integração com as artes o projeto contou com um mural abstrato realizado por Cândido Portinari (Fig. 38), com um desenho abstrato, feito em pastilha de vidro, além de desenho de piso do terraço realizado por Di Cavalcanti (Fig. 39). Desde a sua construção, a galeria foi alvo de críticas pelo excesso de formalismo por conta dos pilares em “V” no térreo, uma inovação em relação ao uso dos pilotis (redondos), e que se tornariam uma marca de Oscar Niemeyer, depois sendo repetidos em muitos projetos como símbolo da linguagem modernista no país.

Figura 37, 38 e 39 – Fachada da Galeria Califórnia, pintura do piso de Di Cavalcanti no Terraço e parte interna da galeria com detalhe do mural de Cândido Portinari



Fonte: < foto da autora > <<http://www.nelsonkon.com.br/edificio-california/>>

As galerias comerciais se multiplicaram no centro de São Paulo durante as décadas de 1950 e 1960, ajudando na difusão do modernismo em São Paulo. Tinham como característica, além dos elementos da linguagem modernista, a proposta de fazer com que o pavimento térreo, no nível da rua, funcionasse como uma extensão da calçada, muitas vezes permitindo uma passagem entre ruas, no meio da quadra. Os pisos ganharam destaque neste contexto, que muitas vezes começavam na calçada e se estendiam para dentro da edificação, atenuando os limites urbanos entre o público e o privado. A arte, também se fazia presente principalmente através dos murais. Como exemplos, além da Galeria Califórnia, podem-se citar a galeria do Rock e galeria Barão, estas com painéis de pastilha de Bramanti Bufoni e a galeria Monteiro de 1960, projeto de Rino Levi e revestimentos de Burle Marx.

Os Irmãos Roberto, foram alguns dos primeiros a projetar um edifício em São Paulo seguindo os preceitos da escola carioca, o edifício Anchieta, em 1941, na Avenida Paulista, seguido por outros dois edifícios emblemáticos, o Edifício Prudência, 1944, de Rino Levi e o Edifício Louveira (Fig. 40), realizado por Vilanova Artigas, em 1946. Este último, localizado no Bairro de Higienópolis, chama a atenção por sua disposição no lote, pelos altos pilotis que elevam o corpo da construção do solo e pelo uso das cores na fachada. Outra característica do projeto foi a inserção de um mural realizado por Francisco Rebolo (Fig. 41), uma paisagem, localizada no térreo de um dos blocos. O acesso é fechado por um vidro, o que permite a visualização para quem está passando na rua.

Vilanova Artigas, era próximo de Francisco Rebolo, assim como de outros integrantes do grupo Santa Helena, que conheceu quando frequentava aulas de desenho artístico na Escola de Belas Artes de São Paulo, pelas quais sempre se interessou. Segundo Turchi (2015), as cores utilizadas na fachada do Edifício Louveira foram influenciadas pela obra do artista que pertencia ao grupo Santa Helena, enfatizando assim a ideia de integração entre pintura e arquitetura:

Seu jogo de cores azul, terra de siena e amarelo nas fachadas que foi “inspirado diretamente de Francisco Rebolo, um colaborador constante de Artigas ao longo de mais de quarenta anos” (Katinsky 2003) e que introduziu nesse momento “uma intenção de cor até então inexistente na cidade. (TURCHI, 2015, p. 204 aput Katinsky 2003).

Figura 40 e 41 - Edifício Louveira e pintura mural de Francisco Rebolo



Fonte: fotos da autora

. O Edifício Lausanne (Fig. 42), projetado pelo arquiteto alemão Adolf Franz Heep em 1958, também localizado em Higienópolis, é outro projeto que comporta a linguagem do modernismo da Escola Carioca, com destaque para os elementos de

proteção contra o sol, utilizados de forma plástica na fachada. A escolha para o projeto foram as venezianas, em cores que variam entre tons de vermelho, de verde e tonalidades mais neutras. Essas aberturas estão presentes como vedação em toda a fachada, criando um jogo dinâmico de composição conforme se abrem ou fecham. Além da fachada, outro elemento de destaque do edifício Lausanne é uma pintura mural desenvolvida por Clóvis Graciano (Fig. 43) para o hall de entrada, sem título

Figura 42 e 43 - Fachada do Edifício Lausanne e mural de Clovis Graciano



Fonte: fotos da autora

O arquiteto Adolf Franz Heep foi um nome importante da arquitetura moderna em São Paulo, projetando além do Edifício Lausanne, prédios icônicos na paisagem da cidade, na região central, como o Edifício Itália, projeto de 1953. Formado pela Escola de Artes e Ofícios em Frankfurt, de inspiração racionalista, na linha da Bauhaus, teve como professor Walter Gropius, posteriormente indo trabalhar com Le Corbusier.

Dentre os projetos famosos do arquiteto em São Paulo, pode-se destacar o Edifício sede do Jornal “O Estado de São Paulo”, de 1946, atualmente Hotel Jaraguá (Fig. 44). Originalmente desenhado pelo arquiteto Jacques Pilon, foi modificado por Franz Heep a pedido deste, que adicionou os *brises* azuis em toda a fachada, lembrando a cor dos *brises* do edifício Capanema. Neste projeto existem dois murais, um na fachada, de Di Cavalcanti (Fig. 45), que demonstra os trabalhadores da imprensa, realizado em pastilha de vidro e um outro painel na área interna, de Clóvis Graciano (Fig. 46), com temática sobre os bandeirantes.

Figuras 44,45 e 46 - Hotel Jaraguá, murais de Di Cavalcanti e Clovis Graciano



Fonte: fotos da autora

Abelardo Riedy de Souza, arquiteto carioca, formado na Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, transferiu-se para São Paulo na década de 1930. Foi responsável pelo projeto de dois edifícios icônicos do modernismo na Avenida Paulista, trazendo a linguagem da escola carioca para a capital paulista, em um dos cartões postais da cidade, segundo Pereira (2017)

Abelardo veio a São Paulo, sendo um dos responsáveis pela união entre os princípios e características arquitetônicas modernas cariocas, de Lúcio Costa e modernas europeias, de Le Corbusier, reinterpretadas e implementadas de modo singular.”(<https://www.archdaily.com.br/br/878895/classicos-da-arquitetura-edificio-tres-marias-abelardo-riedy-de-souza>)

O Edifício Nações Unidas (Fig. 47), projeto de 1952, comporta vários elementos de referência da arquitetura moderna do Rio, como os pilotis em “V” no térreo aberto, que abriga os comércios, as cores da fachada em tons pastel, rosa e azul, os *brises* de concreto, retirados posteriormente, além do cobogó e a integração com a arte, que se deu através do painel Alabarda, de Clóvis Graciano (Fig. 48), localizado na fachada e executado com placas cerâmicas. Atualmente os pilotis e outros elementos receberam uma pintura diferente da original e na frente da edificação foi colocada uma proteção com vidro, o que acabou prejudicando a visibilidade do mural.

Figura 47 e 48 - Edifício Nações Unidas e painel Alabarda



Fonte: fotos da autora

Abelardo Riedy de Souza também projetou o Edifício Bienal, em 1955, localizado na Avenida Santo Amaro. Discreto em relação à arquitetura, o prédio

merece destaque pelo painel de Clóvis Graciano (Fig. 49) na fachada. Diferente de muitos edifícios do período, que acabavam tendo painéis nos halls de entrada privados, não permitindo a visibilidade pelos usuários que transitam pela cidade, este está à vista de quem passa, no nível do pedestre e da calçada.

Figura 49 - Painel de Clovis Graciano, no Edifício Bienal



Fonte: foto da autora

3.2.O brutalismo e os murais de concreto

O brutalismo pode ser entendido como um movimento internacional de diferentes origens, tendo como um de seus principais propagadores Le Corbusier. O arquiteto passou a adotar o concreto armado aparente, o “*breton brut*” como seu principal material de construção após a Segunda Guerra Mundial, tendo como consequência, uma mudança em sua proposta estética, que se torna mais “bruta”, mais pesada. Uma arquitetura que também se torna mais voltada para o interior do que para o exterior, ao contrário do que ocorria em seus projetos iniciais, nos quais a leveza dos pilotis e o uso dos vidros faziam com que a arquitetura dialogasse mais com o entorno.

O projeto que marca esta virada na obra de Le Corbusier foi uma encomenda do governo francês, para realizar o projeto da Unidade de Habitação de Marselha, finalizada em 1952. O projeto se tornou um exemplo posteriormente em termos de construções para conjunto habitacional. Neste período, havia também uma necessidade crescente de resolver o déficit habitacional, o que demandava uma solução racional e um material de fácil reprodução, onde o concreto se inseria.

Outros projetos de Le Corbusier exploraram o concreto como matéria-prima principal, como a Capela Notre-Dame du Haut (Fig. 50), mais conhecida como Capela Rochamp, projeto de 1955. Nesta construção o destaque é a grande cobertura de concreto, enfatizando a ideia de superdimensionamento dos elementos estruturais, que será uma marca dos projetos brutalistas. Apesar da mudança estética trazida pelo uso do concreto, os projetos do arquiteto continuaram propondo a integração das artes, no caso da Capela através da luz colorida e da porta em cerâmica esmaltada.

Figura 50 - Capela Notre-Dame du Haut, em Rochamp, França



Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/>

Uma outra vertente das origens do brutalismo deriva da Inglaterra, através de um grupo de jovens em torno do casal de arquitetos Alison e Peter Smithson, que ao definir sua proposta projetual na época usou o termo “novo brutalismo”. Segundo Ruth Verde Zein, (2005 p. 17), o termo não tinha um significado estilístico, mas estava

associado a uma insatisfação juvenil em relação ao que estava ocorrendo na arquitetura dos anos cinquenta, que ia contra as propostas originais da vanguarda modernista.

Em São Paulo, entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, começou um processo de revisão da arquitetura trazida do Rio de Janeiro, que se deu através de propostas de projeto nos quais os elementos estruturais de concreto armado foram o ponto central da plástica arquitetônica, privilegiando a racionalização da construção. Essas transformações mais tarde ficaram conhecidas como a “Escola Paulista” ou brutalista, que conforme aponta Guillermo Wisnik (2015, p. 01), “tem como pano de fundo a construção e inauguração de Brasília (1957-1960), e a profunda mudança na obra de Le Corbusier diante do contexto econômico e cultural do pós-guerra, à qual se dá o nome de brutalismo”.

Ao longo da década de 1960, a “Escola Paulista” da arquitetura irá se expandir, tendo como característica predominante o uso do concreto armado aparente não apenas na estrutura, mas também nas vedações e como acabamento, tendo o arquiteto Vilanova Artigas como o propagador das ideias ligadas ao “Brutalismo Paulista”. Um dos edifícios símbolo deste período, projetado por ele, foi o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fig. 51), iniciado em 1966, que naquele momento se desvinculava da Escola Politécnica.

Figura 51 – Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP



Fonte: foto da autora

Os projetos brutalistas pretendiam evidenciar o sistema estrutural da construção e, para que isso ocorresse, superdimensionavam os pilares, vigas e coberturas, que passaram a ser o diferencial estético da escola. A “verdade do material” também deveria prevalecer nos projetos, ficando evidente, de forma que nem as paredes deveriam ser revestidas, deixando assim à mostra os materiais utilizados na obra. Em alguns projetos, como o Mube (Fig. 52), desenvolvido por Paulo Mendes da Rocha, inaugurado em 1995, as marcas das formas de madeira em que as estruturas de concreto eram feitas deveriam ser preservadas, evidenciando a dimensão humana da construção civil. Para Hugo Segawa (2018), mesmo que denominar de brutalista o trabalho destes profissionais seja simplificar suas influências e seu contexto histórico, admite-se que as características formais possam ser associadas ao Brutalismo:

A austeridade e o respeito no uso de materiais e instalações à vista (tidos como acabamentos em si), a preocupação por um funcionalismo não necessariamente mecanicista, foram evidências formais que, associadas às obras de Vilanova Artigas e seu grupo, geraram a alcunha de “Brutalismo Paulista” ao trabalho dos arquitetos de São Paulo.” (SEGAWA, 2018, p. 150).

Figura 52 - Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia – MUBE, São Paulo



Fonte: foto da autora

O mural de concreto produz uma obra em relevo, e ao mesmo tempo que se liga a uma técnica e um material relativamente novo como o concreto, também remete às culturas ancestrais, pois muitos templos da antiguidade utilizavam o estuque e a pedra esculpida para desenvolver as ornamentações de suas fachadas, com soluções que o concreto atualizou. As gravuras realizadas nas rochas, surgem ainda na pré-história, anteriores as edificações, evidenciando como a necessidade de comunicar, de registrar algo nas superfícies, faz parte da história da humanidade. Mesmo sendo muito distantes no tempo, é possível visualmente comparar essas técnicas.

Um dos primeiros usos modernos do concreto estampado nas paredes foi realizado pelo arquiteto Frank Lloyd Wright nos Estados Unidos, no início do século XX, através da inserção de blocos texturizados de concreto em baixo relevo. Estes foram produzidos para a construção de algumas residências que realizou na Califórnia, dentro da proposta conhecida como *renascimento maia*. Projetos de 1923, como a Ennis House, (Fig. 53), a Storer House, e a Freeman House, são exemplos deste estilo que misturava o *art deco* e elementos da cultura pré-hispânica, com a ornamentação através de desenhos geométricos. Neste caso, não se pode dizer que é um mural, mas sim um concreto com estampa fazendo uma decoração em diferentes locais da construção.

Figura 53 - Casa Ennis House, com concreto estampado, Frank Lloyd Wright

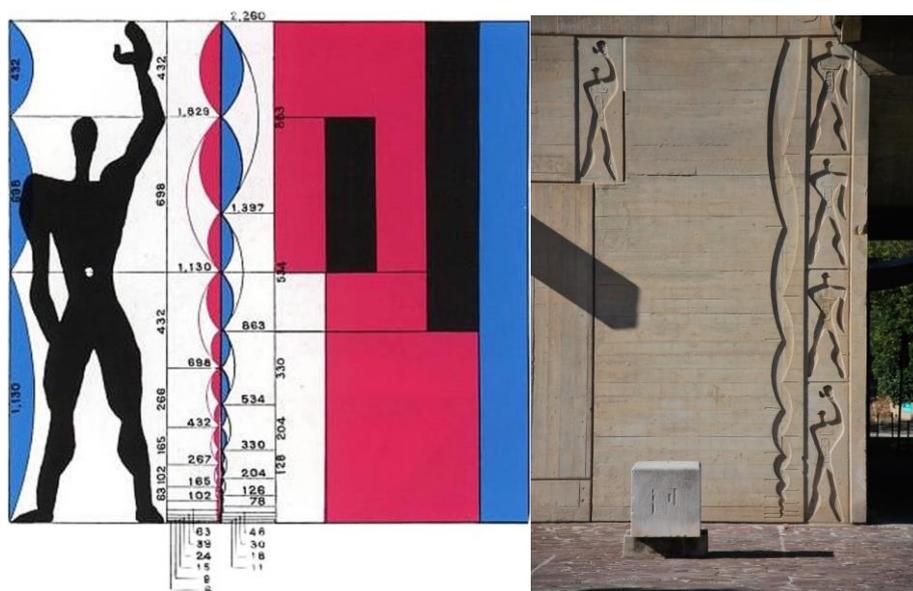


Fonte: <https://www.dwell.com/article/frank-lloyd-wrights-iconic-ennis-house-los-angeles-real-estate-3f532d7f-36e74bf9>

Na Unidade de Habitação de Marselha, projeto que é considerado um dos marcos iniciais do brutalismo, o arquiteto Le Corbusier gravou no concreto, em baixo relevo, desenhos do Modulor (Fig. 54), sistema métrico criado por ele, inspirado na proporção áurea, na sequência de Fibonacci e nas medidas de um ser humano médio de um metro e setenta e cinco de altura. A proposta do arquiteto era que estas medidas fossem utilizadas em diferentes escalas do projeto moderno, desde uma construção a um mobiliário, enfatizando a questão da funcionalidade que deveria estar presente nas mais diversas atividades cotidianas. No conjunto habitacional de Marselha, todos os espaços foram projetados conforme tais parâmetros.

Le Corbusier, ao gravar o símbolo do Modulor (Fig. 55) na parede de concreto do complexo, registra seu pensamento e comunica suas ideias em relação ao que ele acreditava ser a arquitetura moderna, indo além do meramente decorativo, mostrando mais uma vez como a arte junto à arquitetura pode ter uma função simbólica e comunicativa, neste caso a de enfatizar o pensamento em torno da racionalização e enfoque na escala humana, numa releitura da proposta do homem Vitruviano de Leonardo da Vinci.

Figuras 54 e 55 - Desenho do Modulor e sua reprodução em uma das paredes do Conjunto habitacional de Marselha



Fonte: < <https://www.flickr.com/photos/29727266@N02/5210990565>>

Em 1951, ocorreu o VIII Ciam em Hoddesdon (Inglaterra) que teve como tema “o coração das cidades”, propondo a revalorização dos centros urbanos, em um momento de revisão crítica da arquitetura e urbanismo funcionalista, criado e propagado pela Carta de Atenas anteriormente. O encontro tratou da valorização da vida social e da comunidade, em equilíbrio com a vida individual, trazendo para o debate a integração da artes como forma de conectar simbolicamente a cidade à comunidade, como aponta Marcos Antônio dos Santos et Carlos Alberto Ferreira Martins (2011, p 158): “A partir daí, o foco centra-se em três temas já conhecidos: a necessidade de um centro cívico (ou coração – core – da cidade, como proposto pelos membros ingleses do CIAM); o trabalho do arquiteto-urbanista; e a integração das artes no coração da cidade

Estas propostas já haviam sido formuladas através do manifesto “Nove Pontos sobre a Monumentalidade” , escrito em 1943 por Sigfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert, onde proclamavam a necessidade da construção de edifícios simbólicos, verdadeiros monumentos que expressassem a sociedade, através de uma obra conjunta da qual participariam diferentes agentes: “As seguintes condições se fazem essenciais: dado que o monumento ou o edifício singular combina o trabalho do urbanista, o arquiteto, o pintor, o escultor e o paisagista, exige uma estreita colaboração entre todos eles”.

Atreladas às ideias do coração da cidade, aparecem os centros cívicos, ligando a proposta da coletividade a um centro em que estivessem juntas diferentes esferas da vida comunitária, com prédios institucionais, áreas culturais e espaços de convívio. Em muitos locais, isto se junta à arquitetura brutalista, que começava a brotar em diferentes lugares, tendo uma forte incidência em países mais jovens como o Brasil e na América de uma forma geral. Para Fernanda Fernandes (2016),

Os “Nove Pontos” irão retomar o conceito de monumento, considerado como elemento de representação dos ideais sociais de um povo e fator integrador da consciência coletiva e fundamentais na tarefa proposta para o pós-guerra de abordar os aspectos da vida cívica e coletiva da cidade

O Centro cívico da Guatemala é um exemplo destas propostas, com um complexo de quatro edifícios com diferentes funções, interligados por áreas livres de

convívio, entre eles o prédio da Prefeitura. O projeto foi realizado na década de 1950, tendo como parte da proposta, fazer um resgate da cultura tanto atual quanto do passado pré-hispânico do país, em um momento em que os olhares se voltavam para as questões regionais. Para sua construção foram convocados arquitetos e artistas, mostrando o pensamento existente em relação à integração das artes.

Nos edifícios foram realizadas algumas obras murais, com destaque para os murais de concreto de algumas fachadas. O tema proposto para as obras de arte do centro cívico deveria tratar do tema da nacionalidade da Guatemala, portanto é possível ver os temas ligados à cultura pré-hispânica presentes nos murais.

O Banco da Guatemala foi o mais alto dos edifícios propostos para o centro cívico, Sua fachada é coberta por três grandes murais de concreto em relevo (Fig.56), criado pelo artista Roberto González Goyri entre 1964-65. O mural é abstrato, porém existe nele uma referência aos antigos desenhos maias, como é possível perceber nos formatos dos desenhos em relevo, que lembram hieróglifos. Segundo Silvia Lanuza, “estar frente a frente com este mural e ver suas figuras que têm algo parecido com os hieróglifos, vem na memória o conhecido Templo das Inscrições, localizado no sítio arqueológico de Palenque, em Chiapas, México.”

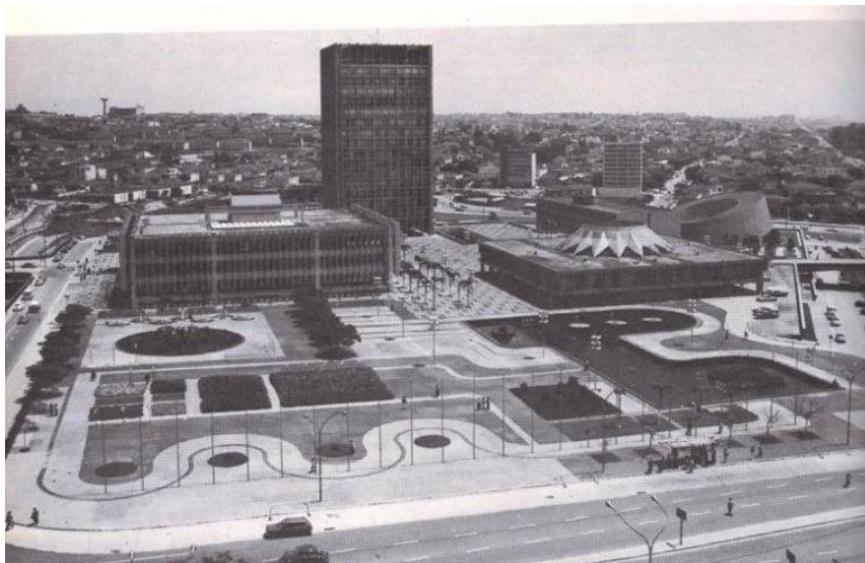
Figura 56 – Fachada do Banco da Guatemala, com murais de concreto em relevo.



No Brasil, o projeto do Centro Cívico de Santo André, inaugurado em 1953, também foi pensado dentro deste contexto de resgate do “coração da cidade”. Foi planejado para agregar os três poderes em um mesmo local, Executivo, Legislativo e Judiciário, além de equipamentos culturais e áreas livres através de praças com bancos e jardins (Fig. 57). Para a realização desta obra, foi feito um concurso pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, tendo como vencedor o projeto desenvolvido pelo escritório de Rino Levi, que começou a ser construído no ano de 1966. Neste período, o arquiteto, assim como outros, seguia a linha brutalista como proposta arquitetônica, sendo todas as construções do complexo desenvolvidas dentro desta estética.

A integração com as artes, no caso do complexo de Santo André, se deu pela participação do artista Burle Marx, que projetou as áreas livres e os jardins, com pisos e canteiros com desenhos de linhas orgânicas e geométricas, unindo as edificações. Na construção do teatro, optou-se por um volume redondo em concreto aparente na área externa, tendo internamente murais no mesmo material, criados por Roberto Burle Marx. Estes murais, apesar de não terem a mesma monumentalidade dos propostos no centro cívico da Guatemala, dialogam com eles, através das formas abstratas e linhas sinuosas, que se conectam através de diferentes espessuras de relevo dado ao mural.

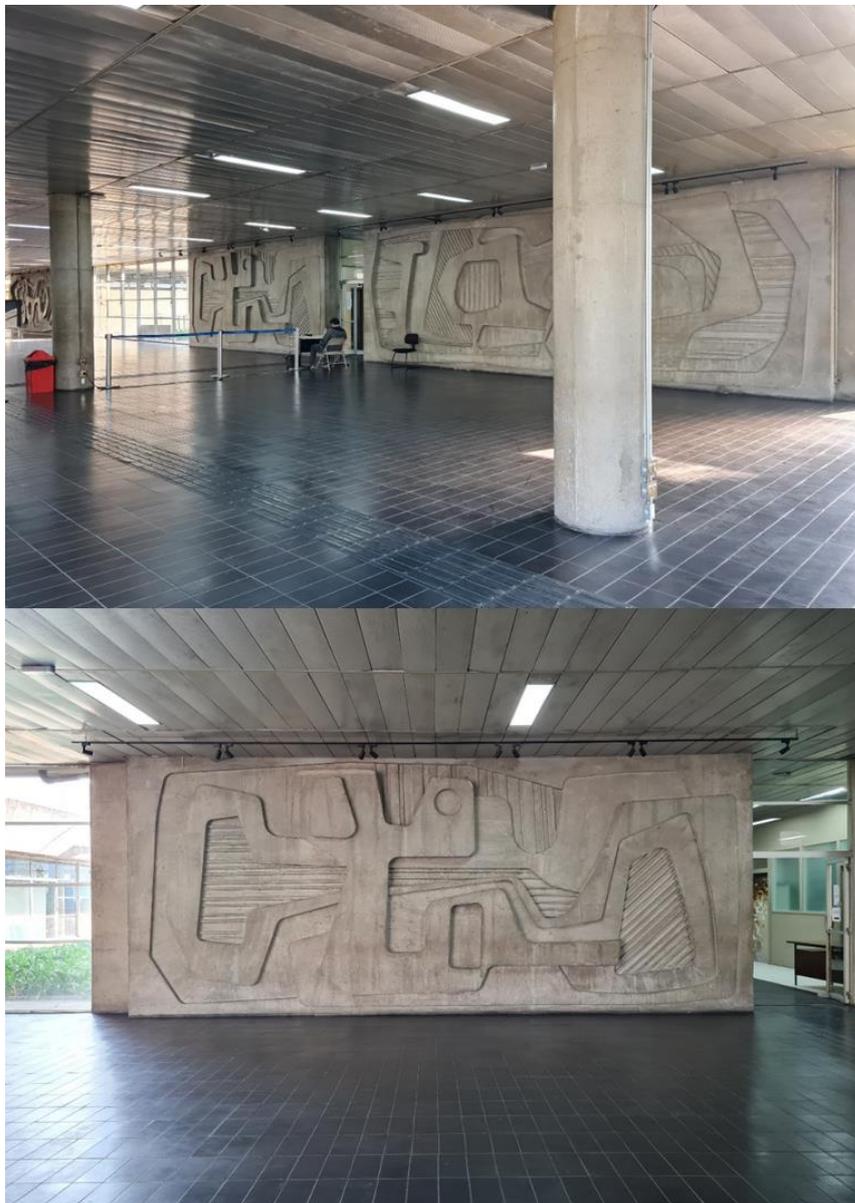
Figura 57 -Vista da implantação do Centro Cívico de Santo André, com destaque para a praça com desenhos, criada por Burle Marx.



Fonte: <https://www3.santoandre.sp.gov.br/turismosantoandre/paco-municipal/>

Os painéis criados por Burle Marx (Fig. 58 e 59) foram realizados em placas de concreto aparente, em relevo, tendo o primeiro painel 11,70m de comprimento; o segundo 7,74m e o terceiro 10m, todos medindo 3,40 de altura. Esses painéis dialogam com a arquitetura brutalista dos edifícios e, mais do que um diálogo estético em relação ao material, são as próprias paredes do projeto do Teatro, fazendo o fechamento da construção juntamente com os vidros, não sendo, portanto, apenas um mural adicionado posteriormente.

Figura 58 e 59 - Murais de Burle Marx no hall do Teatro



Fonte: fotos da autora

A partir da década de 1970, esses murais em concreto se tornaram cada vez mais comuns em diferentes locais, uma técnica intrinsicamente ligada a arquitetura, por sua própria execução, que na maioria das vezes é feita com moldes de madeira no próprio canteiro de obras, no mesmo processo utilizado para fazer as paredes de concreto. Portanto, o mural em concreto também pode ser pensando como algo entre a arquitetura, a pintura e a escultura, pois além do desenho, seu relevo faz com que ele salte da parede, dando volumetria à obra, gerando contrastes de luz e sombra e diferentes percepções conforme o indivíduo o percorre.

3.3. Relações entre arte concreta, arquitetura e o mural

No Brasil, as ideias vanguardistas iniciadas na Europa, reverberaram em São Paulo no início da década de 1950, momento em que a cidade passou por um acelerado processo de industrialização e de consequente urbanização. Por conta das comemorações do IV Centenário de sua fundação, esse processo de modernização se deu de forma ainda mais intensa, através de projetos como a abertura de instituições ligadas à arte. Regina Teixeira de Barros (2019, p. 20), ao descrever as comemorações do IV Centenário, comenta como era o clima da cidade na época:

No ano em que completou 400 anos de sua fundação, São Paulo contava com 2.300.000 habitantes, era a segunda cidade mais importante do Brasil, a terceira da América Latina e o primeiro centro industrial do continente sul-americano. Gabava-se de ser a “cidade que mais cresce no mundo”. Termos como “cosmopolitismo”, “progresso” e “dinamismo” eram empregados de forma corriqueira pelos meios de comunicação para descrever a realidade de São Paulo pós-Segunda Guerra Mundial.

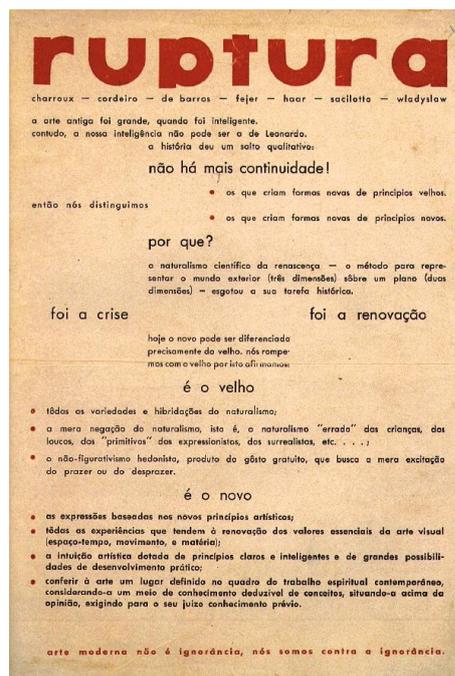
Em 1951, o arquiteto, designer e artista plástico Max Bill funda a Escola Superior da Forma, na Alemanha, pretendendo continuar os ensinamentos da Bauhaus. No mesmo ano, é convidado para expor seus trabalhos no Masp, por conta da abertura do Instituto de Arte Contemporânea, na mesma instituição. Max Bill demonstrava interesse por diferentes linguagens, tendo como enfoque o aspecto funcional dos objetos, como comenta Garcia (2008, p. 198) ao dizer que “para Bill a estética e a função estavam intrinsicamente relacionadas” e que, portanto, o aspecto material era uma configuração articuladora entre a função do objeto e sua beleza. O artista participa e ganha o prêmio da I Bienal de Arte de São Paulo com a escultura

intitulada *Unidade Tripartida*. As obras expostas de Max Bill e a vinda da delegação suíça para a 1ª Bienal de São Paulo serão pontes de destaque para o início do movimento concreto brasileiro.

A II Bienal de Arte realizada em São Paulo, no ano de 1953, foi igualmente um marco para a modernização da arte na cidade e para a abertura dos artistas brasileiros ao abstracionismo. Vieram para a exposição nomes de peso da vanguarda europeia, muitos ligados à arte construtiva, como Walter Gropius, Paul Klee, Mondrian entre outros, além de contar com salas especiais sobre o Futurismo e o Cubismo, incluindo a presença da obra *Guernica*, de Pablo Picasso.

A arte concreta surge nesse contexto de transformações pelo qual a cidade passava. Inicia-se oficialmente com o Manifesto Ruptura, em 1952 (Fig. 60), a partir de um grupo encabeçado por Waldemar Cordeiro, contando com artistas como Geraldo de Barros, Luis Scacilotto, Lothar Charoux, entre outros. A proposta dos concretos paulistas, expressa no manifesto, era romper com a figuração, propondo uma forma de arte que revisse os valores tradicionais das artes visuais como espaço-tempo, movimento e matéria, elevando a arte a uma área de conhecimento, separada da ideia de representação.

Figura 60 – Manifesto Ruptura



Fonte: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/manirup.html>

Alinhando-se ao pensamento do Construtivismo Russo, do Neoplasticismo, da Bauhaus e da posterior Escola Superior da Forma (via Max Bill), o manifesto aparece em um momento em que a arte figurativa ainda era a principal forma de expressão de artistas como Portinari, acarretando discussões sobre a figuração e a abstração na arte. Em São Paulo, em 1956, e no Rio de Janeiro, no ano seguinte, ocorrerão as primeiras exposições de arte concreta.

Para Paula Carolina Neubauer da Silva (2012), em seu livro “*A Vocação Construtiva na Arte Sul-americana*”, o manifesto Ruptura surgiu como o produto final de diferentes ideias, que irão incluir desde as experiências práticas de Sacilotto e Barros, as palestras de Breste e Maldonado, momento em que divulgam a arte abstrata geométrica de caráter construtivo, passando pela exposição de Max Bill e pelo arcabouço teórico de Waldemar Cordeiro (SILVA,2012, p. 44).

Waldemar Cordeiro, foi quem teorizou e sintetizou as ideias sobre a arte concreta no Brasil, em especial na cidade de São Paulo, deixando vários escritos sobre como ela deveria ser desenvolvida. Para ele, a arte deveria ser industrial, pois não poderia ser entendida como a expressão de algo, mas como um produto da natureza humana, como tantos outros objetos produzidos pelo homem. Neste sentido, ele estabelecia paralelos entre a conduta do artista concreto e a impessoalidade e a regularidade características da produção na indústria (Espada, 2007). Esta aproximação com a indústria, como parte da proposta de trazer a arte para a vida, incentivou os artistas do concretismo a trabalharem diferentes linguagens, como design gráfico, moda, mobiliário entre outros. Segundo Nunes (2004, p. 43):

A arte concreta será uma tomada de atitude na direção de uma arte plenamente identificada com a civilização industrial, com suas características estruturais e produtivas – e daí que a obra de arte concreta fosse tomada não como expressão, mas como produto, em todos os seus sentidos: produto como coisa fabricada em série, como modelo programático e operativo, por um lado, e, por outro, produto como invenção espontânea do espírito humano, em acordo com o pensamento da "pura visualidade".

Dessa maneira, a teoria da Pura Visualidade de Konrad Fiedler, desenvolvida no século XIX, será determinante para o pensamento do concretismo paulista, via Waldemar Cordeiro. A teoria propunha a autonomia da arte, como um sistema de conhecimento, sendo pensada a partir de suas propriedades formais, ao mesmo

tempo em que tivesse uma linguagem universal. Este conhecimento do qual a teoria da pura Visualidade trata é um conhecimento sensível, que se faz presente através de linhas, formas e cores e que se aproxima da tentativa de criar uma linguagem formal, visual.

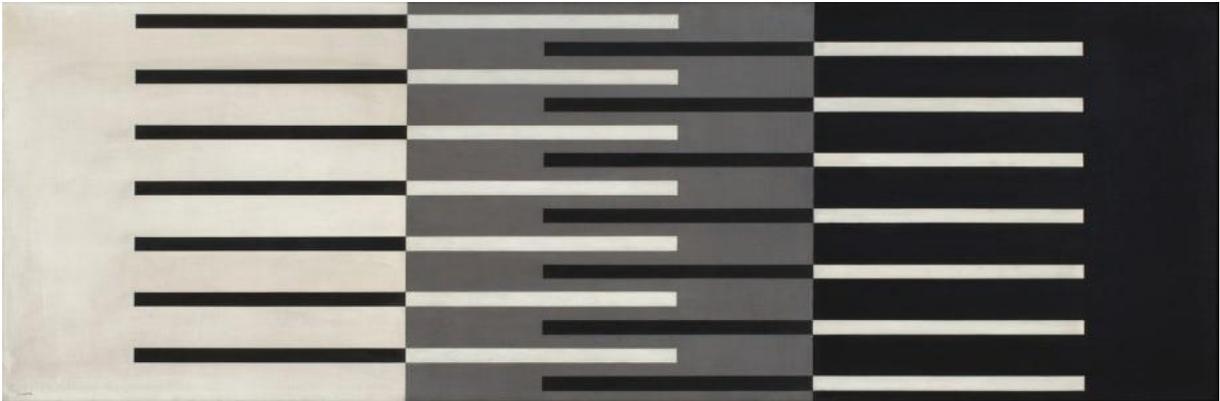
Nunes (2004, p. 59), em sua Tese sobre Waldemar Cordeiro, afirma que a proposta de Fiedler está relacionada com as ideias de Kant, no que diz respeito ao entendimento de que existe uma consciência intuitiva e sensível que é anterior à lógica, onde o ser humano tem “a capacidade de organizar cognitivamente os dados brutos dos sentidos”. Esta capacidade de organização seria dada principalmente através da geometria.

Para Waldemar Cordeiro a representação bidimensional deveria trazer, além da concepção de espaço, já desenvolvida em artistas como Piet Mondrian e Kasimir Malevich, a ideia do tempo, que seria expressa através do movimento. Este dinamismo visual será uma das características mais utilizadas nas obras do concretismo paulista, tanto na organização das formas como no uso das cores, de preferência contrastantes, que trariam uma vibração ótica à composição. As cores naturais, como tons terrosos, eram desconsideradas pelos concretos paulistas, por acharem que estas ainda guardavam alguma ideia de representação.

Na tela "Concreção 5521" (Fig. 61), de 1955, feita por Luiz Sacilotto, tal dinamismo visual estará presente pelas diferenças tonais de cinza e pela forma como as linhas se cruzam. Ana Maria Belluzzo (1977) ao analisar o quadro Concreção, comenta sobre as relações que se estabelecem entre as linhas e os planos na pintura. É possível perceber em sua análise como utiliza os elementos básicos da linguagem visual, como cor e suas tonalidades, o que traz a questão da luz também para a pintura, as linhas, os planos e suas disposições na tela, para a partir deste ponto tecer questões referentes a possíveis significados associados à obra:

A experiência parte de diferenciações precisas, enunciadas pelo quadrado por meio do retângulo, e por austera escala monocromática de intervalos também regulares entre preto/cinza/branco, escala no interior da qual as intensidades luminosas pertencem também ao campo da métrica. Tal definição na origem sustenta especulações sobre relações não definidas como a de estar sobre estar em estar entre, ser paralelo, ser congruente, ser contínuo. (BELLUZZO, 1977, p. 85)

Figura 61 - Luís Sacilotto, Concreção 5521, 1955



Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60222/Luiz-Sacilotto-Concre%C3%A7%C3%A3o-5521-A>

Além da Pura Visualidade, a teoria da *Gestalt* foi outra influência no processo criativo da arte concreta no Brasil. Esta teoria teve início na Alemanha, no início do século XX, como uma psicologia experimental. Foi aplicada em diferentes áreas do conhecimento, entre elas a Estética, no campo denominado de Percepção Visual. Também chamada de teoria da forma, parte do pressuposto de que o todo é mais importante que as partes, pois o cérebro identifica primeiro a forma, antes dos componentes que a constituem, numa tentativa de organização a partir de determinadas leis estruturais universais. As noções de unidade, harmonia e equilíbrio, dessa maneira, fazem com que uma imagem ou um objeto sejam ou não considerados agradáveis para o ser humano.

Mario Pedrosa foi um estudioso da Percepção Visual e das leis da *Gestalt*, além de defensor da abstração, por entender que ela seria uma forma de modernização da arte no Brasil, em detrimento da arte figurativa e nacionalista que perdurava no País, no momento do surgimento da arte concreta. Para Gabriela Abraços (2019, p. 21), seus interesses giravam em torno do entendimento do que era a estética abstrata, assim como o de desenvolver uma metodologia que desse à arte um caráter objetivo, através da teoria da forma.

O crítico de arte defendeu a Tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* onde, segundo Abraços (2019), pretendia compreender como o homem apreende o conhecimento através dos sentidos e ainda, como percebe as estruturas que

compõem uma obra de arte. Seu interesse também estava em entender o processo da percepção que, segundo seus estudos, é anterior a um domínio prévio de questões estéticas, chegando a pesquisar os internos do instituto de psiquiatria comandados por Nice da Silveira.

A *Gestalt*, então, seria importante ao elevar o olhar para a criação e a fruição da obra de arte, ajudando na defesa de uma apreensão estética, que é inerente ao ser humano e que poderia ser estimulada através da arte concreta. Para Nunes (2004, p. 74), ao comentar sobre a importância da *Gestalt* na arte concreta diz: “A *Gestalt* demonstrava o fator decisivo da “produtividade” do olhar, provando que o olhar não é passivo, ele organiza e estrutura o campo visual espontaneamente.”

Segundo o artista e arquiteto Max Bill, em sua teoria Concreta, a matemática e geometria são as bases para diferentes possibilidades de composição artística. A utilização da matemática na arte, proposta por ele, não se dava através de regras e fórmulas, como costuma ser entendida esta área do conhecimento, mas sim pelas múltiplas possibilidades combinatórias que ela permite. Para Bill, a partir desse momento inicial do processo criativo, em que a razão prevalece, entrariam a intuição e a sensibilidade do artista de forma determinante. Desta maneira, baseando-se na investigação da lógica e do potencial construtivo das forças da natureza, sua proposta concreta não é no sentido de um afastamento da natureza, mas sim de sua representação, como define Pereira:

Bill define o método Concreto como um tipo de criação espacial que não parte da imitação das formas visíveis no mundo, mas que, através dos elementos de composição espacial, da geometria e matemática, explora uma construção intelectual e também admite a fantasia e a imaginação. (PEREIRA, 2013, p. 124)

A matemática é abordada em seu texto, de 1949, em que o raciocínio lógico coordena os valores emocionais da arte e onde a geometria é a base da composição, servindo para determinar as relações entre as partes de uma imagem. A proposta concreta de Bill era criar um método que pudesse ser aplicado em diferentes áreas como a arquitetura, pintura, escultura e design. Iniciou seus estudos através de desenhos e esculturas com os quais pôde testar as possibilidades trazidas pela matemática para a arte, como as esculturas que desenvolveu a partir da fita de

Moebius, como a *Unidade Tripartida* (Fig. 62), atualmente no Museu de Arte Contemporânea da USP.

Figura 62 - Unidade Tripartida, Max Bill



Fonte: foto da autora

Buscando novos caminhos para a ideia de arte concreta desenvolvida por Theo Van Doesburg, primeiro a chamar a arte desta maneira, Max Bill irá propor o método *konkrete gestaltung* (design concreto), em que os princípios da composição visual são baseados na cor, forma, espaço, luz, movimento. Aqui é possível ver como a arte se aproxima da arquitetura, pois estes elementos se tornam a base de ambas as áreas.

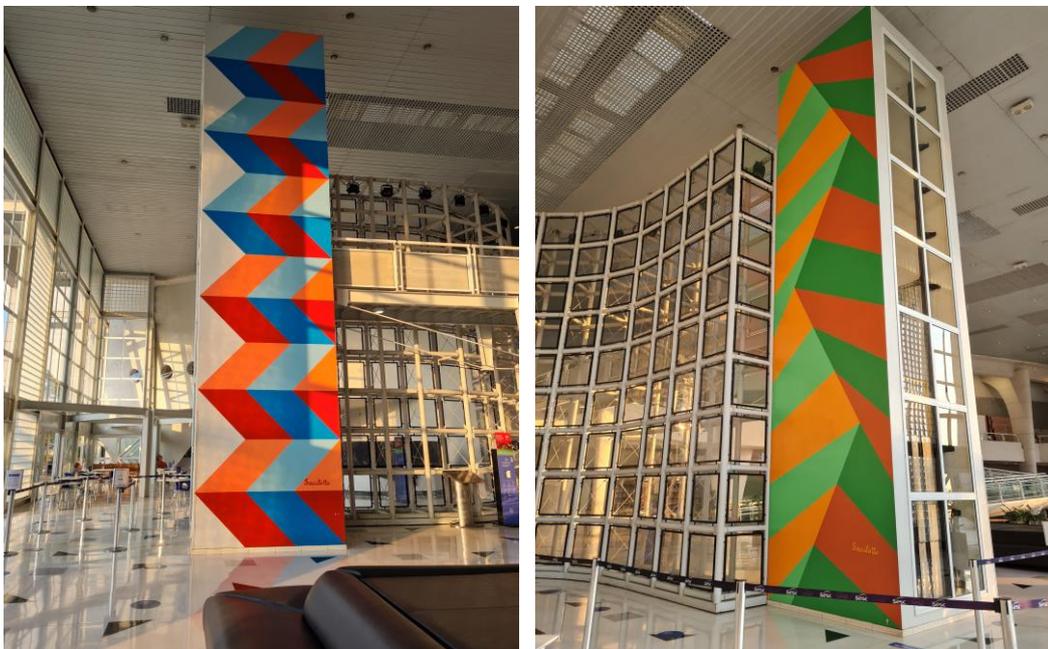
Analisando-se os conceitos desenvolvidos por Bill, fica evidente a tentativa de construção de uma linguagem que fosse comum para diferentes áreas da criação visual. Em relação à arquitetura, Le Corbusier já mencionava em seu livro, *Por uma Arquitetura*, o que ele entendia ser a arquitetura em termos estéticos, dialogando com o que Max Bill e os artistas concretos propunham:

O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza. (CORBUSIER, 2011, p. 3)

Os artistas do Concretismo no Brasil, fazendo ou não parte de algum grupo, a partir do que foi visto, propunham em suas obras essas relações entre formas e cores, que ocorriam tanto na pintura, escultura, como nos murais e painéis que desenvolveram, no intuito de despertar sensações, através das leis estruturais universais como as que a *Gestalt* e a Pura Visualidade propunham. Vários artistas do concretismo realizaram obras murais, entre eles Waldemar Cordeiro, que também trabalhava como paisagista, levando para seus projetos de jardim a linguagem concreta.

Luiz Sacilotto, além da pintura, realizou esculturas em locais públicos e murais junto a instituições, como no Sesc de Santo André, em 2002, (Fig. 63 e 64), onde estão localizadas duas pinturas murais nas paredes dos elevadores do edifício, criando uma sensação de desmaterialização da parede, que como já visto anteriormente, era uma das funções da pintura para os modernistas.

Figura 63 e 64 – Pinturas murais de Luiz Sacilotto, no Sesc Santo André



Fonte: fotos da autora

Antônio Maluf, engenheiro de formação, tinha na matemática seu processo de criação. Não chegou a fazer parte de nenhum grupo concretista, porém sua linguagem plástica se aproxima bastante do grupo concretista paulista. Trabalhou em diferentes

suportes, indo do design gráfico à estampa de tecidos e aos murais. O artista tinha como proposta artística a equação dos desenvolvimentos, que segundo Barros (2002) é uma relação de igualdade entre os elementos da linguagem e o suporte sobre o qual esses elementos são aplicados.

O artista desenvolveu alguns painéis para São Paulo e cidades vizinhas, como Guarulhos. Em 1964 criou a série de azulejos que reveste a fachada do térreo do edifício Vila Normanda (Fig. 65), projeto do arquiteto Lauro da Costa Lima. Para estes murais foram realizadas variações de um retângulo, pensando em uma estrutura infinita em um espaço finito, como o térreo do edifício. As cores dos murais foram inspiradas nas cores do edifício: a cor azul, o cinza o branco, o que reforça o diálogo do mural com o suporte onde está inserido.

Figura 65 – Edifício Normanda com mural de azulejos de Antônio Maluf



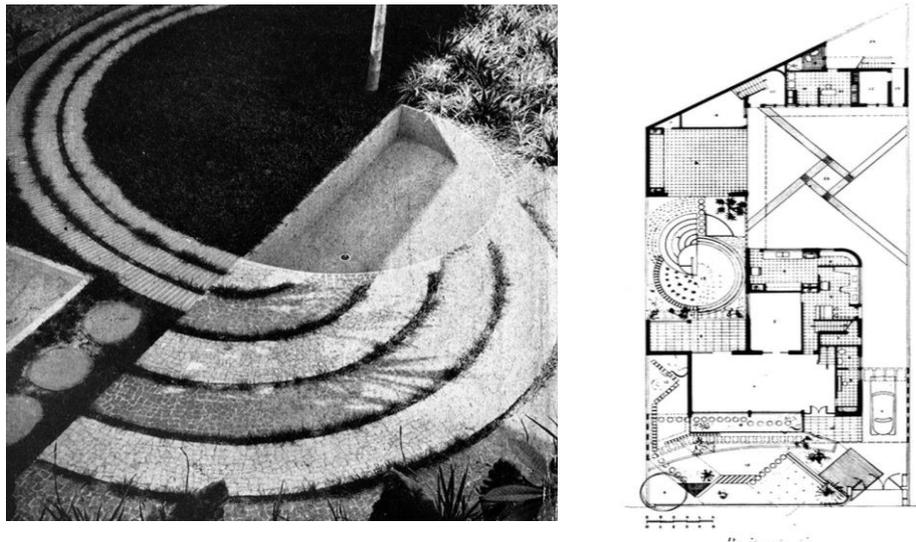
Fonte: foto da autora

Para além das artes visuais, Waldemar Cordeiro também atuava como paisagista, tendo um escritório chamado “Jardins da vanguarda”, onde colocava em prática suas propostas de aproximação entre arte e *design*, sendo pioneiro da criação

de jardins nos quais aplicava as ideias do concretismo. Através dos desenhos de piso, mobiliário e aspectos plásticos das vegetações, criava um diálogo com a arte, como pode-se ver no jardim desenvolvido para a casa Ubirajara Keutenedijan em 1955 (Fig. 66 e 67). Segundo Ribeiro e Oliveira (2018, p. 39), o artista traz para seus projetos de paisagismo os conhecimentos adquiridos como artista concreto:

Cordeiro começa a pautar o trabalho paisagístico por princípios fortemente relacionados aos aspectos formais das espécies vegetais; os princípios que estavam sendo experimentados na arte se concretizariam nas paginações de piso, desenhos de mobiliários, canteiros e massas de vegetação, assim como de objetos para o jardim (por exemplo, luminárias e esculturas) muitas vezes expressões da transposição das composições bidimensionais à tridimensionalidade do jardim.

Figura 66 e 67 - Projeto de paisagismo, residência Ubirajara Keutenedijan



Fonte: <https://arquivo.arq.br/projetos/residenciaubirajara-keutenedijan>

Muitos dos projetos de paisagismo de Waldemar Cordeiro foram modificados, restando poucas informações sobre esta experiência frutífera para a relação entre arte e arquitetura brasileiras. Outra obra com jardim projetado pelo artista foi a residência (Fig. 68) desenvolvida pelo arquiteto Miguel Juliano. Neste projeto a integração com a arte se deu através do painel desenvolvido por Mauricio Nogueira Lima para a fachada, em cerâmica preto e branco, e pelo paisagismo de Waldemar Cordeiro.

Figura 68 – integração das artes na residência projetada por Miguel Juliano



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.052/3923BRASILARGENTINAE>

O arquiteto Vilanova Artigas, dentro do Brutalismo Paulista, realizou projetos que contaram com a proposta de integração das artes e que flertaram com o concretismo. Segundo Turchi (2015) “O diálogo entre arquitetura e as artes se tornaria recorrente em suas obras, tanto em suas decisões cromáticas aplicadas à arquitetura quanto através da inserção de obras de arte em seus edifícios”. Em projetos como a casa Rubens de Mendonça, projetada em 1958 (Fig. 69), ou casa triângulo, como é mais conhecida, fica evidente tal integração, que pode ser vista desde o desenho dos pilares até a pintura mural na empena cega da fachada principal, desenvolvida pelo artista Mario Gruber (Figura 70) e executada por Francisco Rebolo. Nela, o triângulo pode ser entendido como um módulo, demonstrando como naquele momento existia uma aproximação de Vilanova Artigas com a arte concreta, assim como com uma arquitetura que, já tomava as características da Escola Paulista, onde a seriação seria uma preocupação:

Para o debate daquele momento com os concretistas, esta casa foi particularmente importante na própria definição de Artigas, em relação aos vínculos de sua arquitetura com a indústria e em particular com a standardização e a produção em série. A composição geométrica de triângulos na fachada, advinha de uma flexibilização de sua visão de arte, dentre outras questões, motivada pela presença concretista no cenário cultural, como também, pela aplicação do que ele entendia como frente única

com os arquitetos e com os profissionais ligados ao desenho industrial e disciplinas irmanadas à arquitetura. (BUZZAR,2006)

Figura 69 e 70 – Cores casa Rubens de Mendonça e fachada com mural



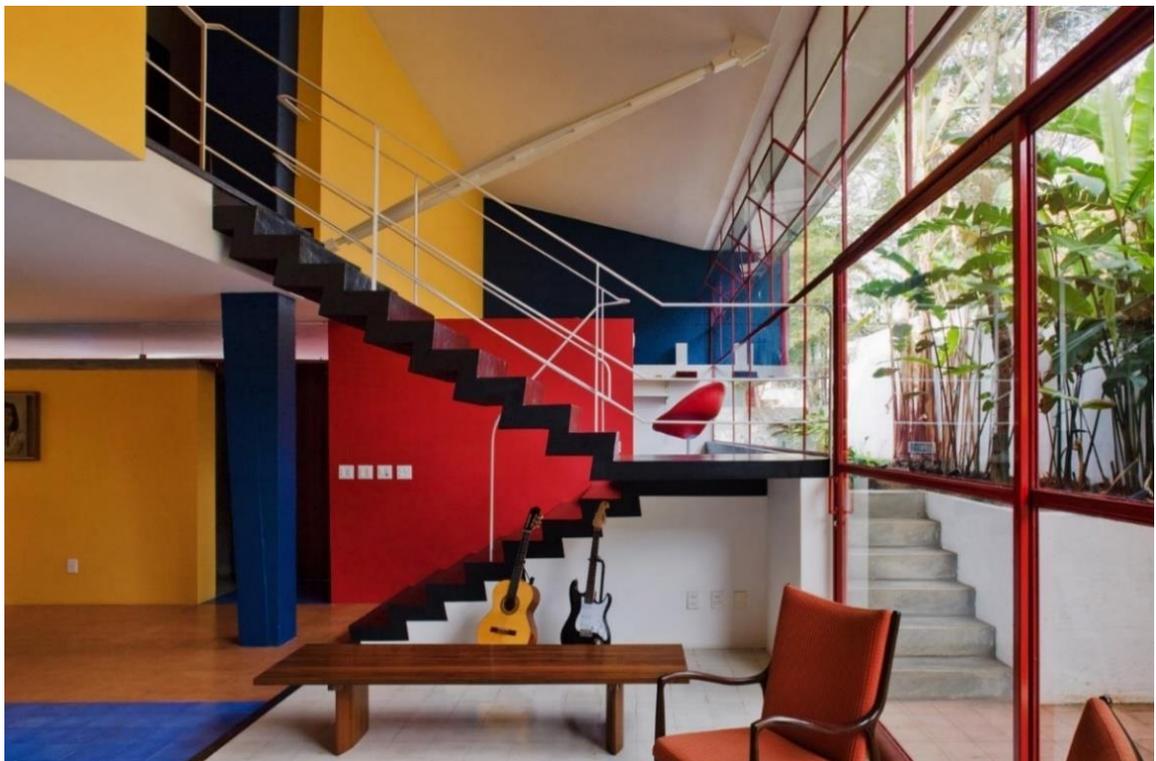
Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-rubens-de-mendonca/>

A casa triângulo compõe uma trilogia de residências que mostram inovações em relação à arquitetura moderna brasileira, conforme comenta Girard: “Nos anos 1950, Artigas deu início a uma reflexão sobre a casa brasileira, identificando temas caros à nossa sensibilidade – a posição da cozinha, por exemplo, como centro da sociabilidade doméstica.”. Estas mudanças propostas pelo arquiteto, contribuirão significativamente para o desenvolvimento de uma estética paulista de arquitetura, que tem na ideia de bloco único, fechado para a rua e no uso do concreto armado suas características principais, conforme aponta Girard:

Dessa investigação nasceu uma maneira de organizar os espaços que marcou profundamente a produção arquitetônica residencial em São Paulo e gerou o que alguns historiadores chamaram de Escola de Artigas, ou Escola Paulista de arquitetura. Geralmente organizadas em torno de um pátio interno e com aberturas no teto para receber luz natural, essas construções costumam privilegiar os espaços de convivência e se relacionar com o restante do terreno apenas no nível do chão (GIRARD- Ocupação Artigas).

A casa Olga Baeta (Fig. 71), projeto de 1956, parte desta trilogia, merece destaque, para além dos motivos descritos acima, pelo uso das cores primárias, conforme propunham os artistas do movimento holandês *The Stijl*. A forma como as cores foram distribuídas no espaço da construção, remetem à casa *Schrder*, projetada por Gerrit Rietveld em 1925, dentro do movimento neoplástico, no qual as cores são utilizadas para separar e evidenciar os planos no espaço. Como já visto, o neoplasticismo será uma das grandes influências do movimento concreto na arte paulista, com o qual Vilanova Artigas se aproximou durante um período de sua carreira.

Figura 71 – As cores primárias da Casa Olga Baeta



Fonte: [://www.nelsonkon.com.br](http://www.nelsonkon.com.br)

A casa Taques Bittencourt, projeto de 1959, a terceira casa da trilogia, mais do que as outras desenvolvidas por Artigas, trouxe a questão do bloco fechado e da interiorização dos espaços sociais. Neste projeto a proposta de integração com a arte está presente através do mural cerâmico desenvolvido por Francisco Brennand (Figuras 72 e 73), localizado na parte interna de acesso à residência. Segundo Wisnik (2015): “Como dissemos inicialmente, ao negar de certa forma a realidade contingente da cidade com suas empenas cegas voltadas para a rua, os projetos de Artigas passam a construir casas e escolas como se fossem cidades em si mesmas.” Assim, a casa se fecha em relação à rua, à cidade, se torna externamente bruta e se humaniza na parte interna. Esta reflexão pode ser vista também no artigo de Fiorin (2011), quando compara a questão da posição do mural em relação à casa Rubem de Mendonça:

Nesse ambiente ideado da casa Taques Bittencourt, o interior também faz as vezes de exterior, como pode ser atestado pelo painel de cerâmica criado por Francisco Brennand – localizado externamente na lateral da porta de entrada, porém paralelo ao acesso realizado pela garagem. Assim, se na casa Rubem de Mendonça, o mural estava presente na fachada, mediando uma relação com o espaço público, nesse projeto, a concepção do artista se volta para o lado de dentro, informando o edifício fechado que, em seu âmago, contraditoriamente, se pretende como um lugar aberto.” (FIORIN, 2011)

Figura 72 e 73 - Casa Taques Bittencourt, painel cerâmico de Francisco Brennand,



Fonte: https://twitter.com/lucio_massardo/status/1061128984828755968/photo/1

Na escola de Guarulhos, a racionalização da construção está presente através da modulação, onde se encontram as estruturas aparentes que determinam a estética do projeto. Artigas utiliza as cores primárias como forma de diferenciar os elementos

da construção, como pilares e paredes. A grande obra mural de autoria de Mario Gruber (Fig.74) foi pintada no pátio, enfatizando o espaço de convívio dos estudantes, que passa a ser pensado pelo arquiteto como um espaço público.

Figura 74– Imagem do pátio da escola estadual em Guarulhos



Fonte: <http://www.nelsonkon.com.br/ginasio-de-guarulhos/>

Vilanova Artigas, mesmo valorizando a racionalidade da construção, não deixou de inserir elementos artísticos em seus projetos, tanto residenciais quanto institucionais, como no caso das duas escolas estaduais realizadas entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. São os projetos das escolas estaduais de Itanhaém, projeto de 1959 em que foi colocado um mural de Francisco Brennand, e a escola de Guarulhos, de 1960, que possui um mural de Mario Gruber. Nestes, a arquitetura também se fecha para a rua, em um bloco compacto, “bruto”, abrindo-se para o interior através de pátios e jardins com grandes áreas envidraçadas.

Pode se concluir que a arte concreta com suas propostas de aproximação com a indústria, através de obras ligadas ao design, com experiências que iam desde jardins, passando por mobiliário, estampas de tecidos, revestimentos cerâmicos e

pinturas murais, influenciaram, assim como o surgimento da escola brutalista na cidade de São Paulo, a produção mural na cidade a partir da década de 1970, momento em que houve uma propagação da integração da artes em São Paulo.

4 METODOLOGIA: SÃO PAULO, OBRAS E ARTISTAS SELECIONADOS

4.1. Escolha do recorte espacial e temporal: coleta e seleção dos murais em São Paulo

Esta é uma pesquisa do tipo qualitativo, que utiliza as técnicas de coleta de dados através de registro fotográfico em campo e entrevista. Estuda as relações entre a arte mural, a arquitetura e a cidade, pegando como ponto de partida os murais realizados na cidade de São Paulo, do final dos anos 1970 aos anos 2000, momento da transição da arte e da arquitetura moderna para a contemporânea. Esta escolha temporal foi escolhida pois, as obras realizadas a partir deste período possuem uma maior ligação com a arte abstrata, aproximando-se, dessa forma, da linguagem arquitetônica, como propunham algumas vanguardas no início do século XX, ao mesmo tempo em que passaram a ser realizados projetos murais em maior escala em fachadas.

A partir do estudo das vanguardas europeias, concluiu-se que não existiu um consenso em relação a como se deu a integração arte arquitetura através dos murais. No entanto, foi possível perceber que esta integração se relacionou de uma forma mais intensa com as vanguardas de matriz concreta, que pretendiam expandir a arte para o cotidiano, aproximando-se dos processos industriais. Dessa maneira, pode-se ver a integração na arte ligada aos materiais como cerâmicas, mosaicos, vitrais e tapeçarias, que eram aplicados ao projeto e através do uso da cor como forma de modificar a parede, ou seja, a aplicação de planos de cor na arquitetura, que teria como proposta trabalhar a percepção do observador em relação ao espaço construído.

Em São Paulo, a verticalização da cidade e a busca de novas linguagens que remetesse ao ideário da modernidade industrial e expansão urbana fizeram com que a produção dos murais se associasse à arte concreta. Portanto, a partir da década de

60, na arte e como consequência, na arte mural, começou a existir uma relação de aproximação entre o material e a pintura, diluindo as fronteiras com a industrialização. Para Freitas (2017, p. 188), estes artistas partem da plasticidade dos materiais, de suas texturas, cores, linhas e formas, resultando em uma maior aproximação com o objeto arquitetônico.

As obras deste período, escolhidas para a pesquisa, podem ser vistas como uma herança modernista, por estarem vinculadas à proposta de integração arte e arquitetura, muito discutida no período moderno, como já visto no referencial teórico. Além disso, nesse período ainda existiam projetos desenvolvidos por Rino Levi e Oscar Niemeyer, por exemplo, que fizeram parte da escola modernista desde sua implantação no Brasil. Portanto, se a escolha do recorte não foi o momento de maior produção mural que São Paulo teve (décadas de 1940 e 1950), ela recaiu em um período de amadurecimento das suas propostas, quando os artistas tiveram uma maior liberdade expressiva, não estando mais vinculados ao momento de implementação do modernismo, no qual temas ligados a identidade nacional eram preponderantes, como o tema dos trabalhadores brasileiros e dos bandeirantes.

Ao mesmo tempo, a arte abstrata já estava consolidada no país, como uma forma de expressão escolhida por muitos artistas, sendo possível perceber sua influência na obra mural paulistana desenvolvida a partir da década de 1970. Já em relação à arquitetura, a expansão da escola paulista ou brutalista abre um novo leque de opções para os artistas murais, que viram no concreto a possibilidade de utilizar a plástica do material como partido da poética que desenvolviam, como no caso de Maria Bonomi e Burle Marx.

Para a pesquisa, portanto, foram selecionadas algumas construções que tenham murais ou painéis integrados à sua arquitetura. O recorte espacial é a cidade de São Paulo, pelo grande número de obras de arte que possui, além de importantes obras de arquitetura. A cidade de São Paulo também foi escolhida por sua importância como polo cultural e difusor da arte urbana. Como critério para a seleção da amostra, era necessário que a obra tivesse alguma conexão com a cidade, ou seja, estivesse na fachada da construção e pudesse ser vista da rua por quem passe por ela. Além disso, o mural teria que ter uma linguagem que se aproximasse da linguagem

arquitetônica, ou seja, fosse abstrato. Portanto, o primeiro filtro foi o descarte dos murais figurativos, por entender que estes, a partir do referencial teórico, não estabeleciam uma linguagem comum com a arquitetura por terem sua própria narrativa, que se dá pelo que está representado.

Outro filtro para a escolha dos murais foi a possibilidade de acesso a eles. Os locais escolhidos foram edificações, públicas ou privadas, que tivessem algum tipo de abertura ao público, deixando de lado, desta forma, obras que estivessem na parte interna de edifícios residenciais ou corporativos com acesso restrito, que necessitassem de autorização para entrar.

A partir de um levantamento bibliográfico inicial, feito em relação aos murais em São Paulo, que se deu através de outras pesquisas já realizadas em outros trabalhos acadêmicos sobre o tema, além de visitas *in loco* em muitos dos murais, chegou-se à escolha daqueles que seriam analisados nesta pesquisa. Foram selecionados quatro artistas: Burle Marx, Cláudio Tozzi, Maria Bonomi e Tomie Ohtake, com obras murais em fachadas e áreas internas. A escolha recaiu nestes artistas pela relevância e quantidade de obras espalhadas na cidade e região de São Paulo e por seu trabalho em pensar o espaço da cidade como o espaço para a arte.

4.2. Métodos de análise dos murais: teoria da percepção de Maurice Merleau-Ponty e a *gestalt*

Uma análise dos murais pode ser feita através da percepção, que está relacionada à sensação que determinado objeto transmite ao ser observado e como o ser humano recebe essa sensação, sendo, portanto, uma experiência que se estabelece entre objeto e corpo, a partir dos sentidos. Quando se pensa na percepção, tem-se que levar em consideração o movimento, ou seja, como o corpo interage com o espaço enquanto se move, o que na arquitetura e na cidade é algo cotidiano. Segundo Nóbrega (2008, p. 142): “Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo”.

O mural pode ser visto como um fator de conhecimento da cidade, a partir da experiência de sua percepção no espaço urbano. Ao se deparar com um mural em uma fachada, mesmo que de forma subjetiva, o sujeito entra em contato com o seu sentir, através da experiência trazida pela obra. Pode-se dizer que os murais nas fachadas, que possuem conexão com a rua, são os que mais interagem com as pessoas, pois o simples fato de a pessoa passar por determinado lugar, indo de sua casa para o trabalho, por exemplo, pode fazer com que ela se depare com algo novo, capaz de despertar novas sensações. A percepção não é o conhecimento exaustivo e total do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta (Nobrega, 2008, p. 141).

A análise da percepção do mural em relação ao seu contexto urbano foi feita através da observação direta no local da obra e pelas entrevistas feitas com os transeuntes. O andar pela cidade, seja a pé, de carro ou outro meio de transporte, faz com que o campo perceptivo das pessoas entre em ação ao se deparar com as informações oferecidas pelo espaço, vindas de diferentes fontes. A partir do que o ser humano percebe através dos sentidos, constrói sua visão da cidade e da cultura, desvendando as camadas da paisagem. Para Lucrecia d'Aléssio Ferrara (1988 p. 3), a percepção urbana é capaz de fazer esta leitura:

percepção urbana é uma prática cultural que concretiza certa compreensão da cidade e se apoia, de um lado, no uso urbano e, de outro, na imagem física da cidade, da praça, do quarteirão, da rua, entendidos como fragmentos habituais da cidade. Uso e hábito, reunidos, criam uma imagem perceptiva que se sobrepõe ao projeto urbano e constitui o elemento de manifestação concreta do espaço.

A arquitetura tem como essência, além de sua função primária de abrigo, despertar sensações, transmitidas pelo espaço através de diferentes fontes, como a luz, as proporções arquitetônicas, suas texturas, cores e formas, que juntas funcionam como um meio de comunicação. Le Corbusier, durante sua proposta de arquitetura moderna, criou o conceito de *promenade architecturale* o qual, como já visto, é o movimento, estimulado por rampas e percursos definidos que a pessoa faz para apreender o espaço arquitetônico. Assim como se vê uma obra de arte quando se vai a um museu, o percurso na arquitetura faz com que a pessoa apreenda as diferentes possibilidades de vistas proporcionadas por uma construção, tanto em termos

estéticos quanto sensoriais. Na cidade, o mesmo pode acontecer; sensações e percepções do espaço urbano vão sendo apreendidas através de diferentes trajetos cotidianos.

A partir do modernismo, como já visto, os sentidos eram envolvidos na arquitetura pela entrada da luz e da paisagem circundante, assim como pela inserção de cores e de obras de arte, como os murais. Em relação ao mural na modernidade, pode-se dizer que foi pensado como uma forma de popularizar a arte, vista até aquele momento apenas em museus, além de ser uma forma de comunicação com o usuário e, portanto, sujeita à sua percepção.

Os murais sempre estiveram presentes junto à arquitetura, porém nas fachadas o que prevalecia até o século XIX eram os ornamentos e as esculturas em alto e baixo relevo, feitos com os mesmos materiais utilizados na construção, como pedras e argamassas. Já na modernidade, os murais passaram a ser feitos também nas áreas externas das construções, numa tentativa de aproximação entre usuário e obra de arte. E, justamente por começarem a ser colocados no lado externo das construções, passaram a ser feitos de diferentes maneiras, explorando novas técnicas, materiais e temáticas, ampliando o conceito do mural feito até então, geralmente realizado em técnicas como o afresco, por exemplo.

O mural moderno deve ser entendido dentro de seu contexto, ou seja, junto à arquitetura e à cidade. Se no passado ele estava restrito às áreas internas das construções, no modernismo ele passou a fazer parte do ambiente urbano, dialogando com os outros elementos de informação visual da cidade, como as propagandas de uma forma geral, seja nos cartazes, letreiros ou nas vitrines. Uma divisão para a leitura dos murais deve partir de duas possibilidades iniciais: uma de o mural estar na fachada da edificação e outra de estar na parte interna desta, pois a partir de sua localização na arquitetura, sua leitura pode ser alterada, visto que sua relação com o espaço e o entorno é determinante. Desta maneira, a análise das obras murais junto aos edifícios é um exercício para entender como o entorno, a arquitetura ou a localização em relação à cidade, como acesso, circulação de pessoas, de veículos etc., pode afetar a visibilidade e entendimento de uma obra artística.

A técnica de análise de dados para os murais, portanto, se deu por seus aspectos formais, relacionados à linguagem visual e à comunicação. Como a proposta foi estudar a interação dos murais com a arquitetura, seu entorno e as pessoas com as quais com interação, partiu-se do entendimento do mural como um meio de comunicação dentro da cidade. Assim, os elementos básicos da composição e sua estruturação na parede foram o ponto de partida da análise: linhas, planos, formas, cores, texturas, relevos, materiais e técnicas formam uma linguagem que também dialoga com a linguagem da arquitetura. Com esses critérios, a teoria da psicologia da *Gestalt* serviu de suporte para as análises, a partir dos estudos desenvolvidos por Rudolph Arnheim, no livro “Arte e Percepção Visual”. Segundo Omar Calabrese (1987), o pensamento de Arnheim tem uma base perceptiva que ajuda na estruturação e abstração da realidade.

Arnheim está convencido de que todo o pensamento está fundado numa base essencialmente perceptiva e que não existe nenhuma diferença entre ver e pensar. Assim, na percepção resolvem-se os mecanismos de estruturação e abstração da realidade, que dão lugar, depois, à própria linguagem. (CALABRESE, 1987, p. 52)

A *Gestalt* foi escolhida, além do fato de se fundamentar na percepção, por ter sido utilizada por artistas e teóricos ligados ao concretismo no Brasil, como o teórico e crítico Mario Pedrosa e o artista Waldemar Cordeiro, incentivadores do início da arte abstrata no país. Segundo essa teoria, a percepção é compreendida através da noção de campo, não existindo sensações elementares, nem objetos isolados, e sim uma determinação relacional entre as partes e o todo.

A percepção, nos moldes do que propunha a *Gestalt*, foi colocada em prática pelos artistas do concretismo brasileiro, ao realizar suas pinturas, criando relações estruturantes entre a tela e os elementos da composição visual, estimulando o observador a uma participação ativa na obra. Para Belluzzo (1977, p. 106), a proposta dos concretistas era criar imagens ativas, através do desenvolvimento de um caminho experimental para a arte, tendo como base a nova sintaxe fundada no campo fenomênico da visão. Nos murais, a relação com a parede pode ser vista de forma similar ao que existiu para os concretos com a tela, que deixa de ser apenas suporte da obra, passando a ser parte estruturante dela.

A teoria da *Gestalt*, segundo Arnheim (2011), pode ser pensada a partir de alguns critérios, que serão utilizados como metodologia de leitura dos murais escolhidos nesta pesquisa. O equilíbrio é a essência da proposta da *Gestalt*, pois a leitura de um determinado objeto está sujeita a diferentes forças as quais o ser humano tende a equilibrar visualmente. Para o teórico, a experiência visual é dinâmica e, portanto, não está apenas vinculada ao objeto, mas também à pessoa que o olha. O que uma pessoa percebe é uma interação de forças dirigidas entre as partes e o todo.

Portanto, a partir do momento em que o mural está acoplado à arquitetura, as interações entre as partes (mural) e o todo (arquitetura e seu entorno) podem ser analisadas pela teoria da psicologia da forma. Para Arnheim (2011, p. 15), duas propriedades dos objetos atuam no equilíbrio: o peso e a direção, sendo que o primeiro está relacionado à localização da obra mural junto à arquitetura. Assim, dependendo do tamanho e da localização do mural na construção, ele interfere no todo, dando a sensação de equilíbrio ou não à composição final do projeto. Já a direção está relacionada ao sentido de leitura deste mural, que pode ter mais força visual dependendo de sua direção.

A configuração está relacionada ao entendimento de uma composição e sua forma, e como vemos as coisas como integradas, pois segundo Arnheim (2011, p. 37), “quando falta à coisa observada esta integridade, isto é, quando vemos uma imagem ou objeto como um aglomerado de partes, os detalhes perdem o significado e o todo torna-se irreconhecível.” Assim, a configuração pode ser entendida como as “características espaciais essenciais” que fazem com que uma determinada imagem ou forma apareça de maneira clara. Portanto, se um determinado mural não está bem inserido na arquitetura, seja em termos de posição, tamanho, cor, ou tenha uma falta de clareza em sua composição, será um elemento desagregador do todo e poderá passar despercebido. Ao mesmo tempo, se a arquitetura e seu entorno não possuem uma clareza visual isto também irá intervir na observação e leitura do mural.

Um exemplo bem-sucedido de inserção mural junto à arquitetura, por diferentes fatores, é o edifício Capanema no Rio de Janeiro, com os murais em cerâmica nas fachadas desenvolvidos pelo artista Cândido Portinari (Fig.75,76 e77). Pode-se

verificar que a arquitetura feita em concreto com acabamento em tinta branca não compete com o mural, que possui o mesmo fundo branco.

Figura 75, 76 e 77– Edifício Capanema e murais de Candido Portinari



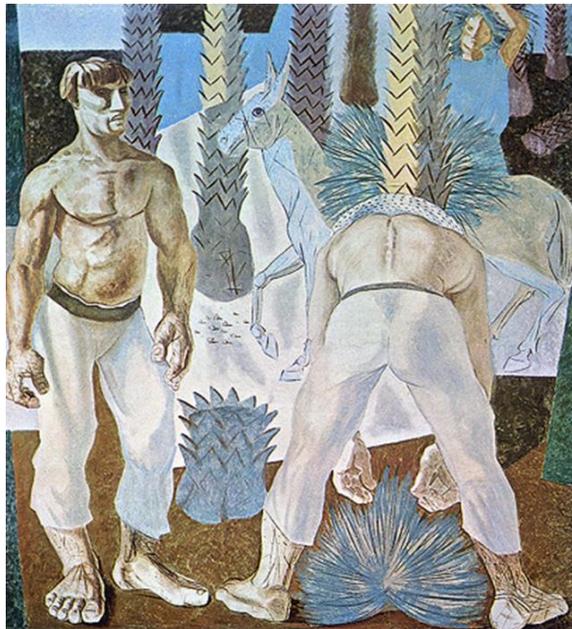
Fonte: fotos da autora

O mural está localizado no andar térreo, junto com os pilotis, que têm tons neutros, ajudando assim a dar visibilidade à obra, que tem também uma escala em harmonia com eles, começando e acabando junto em altura. A inserção do edifício no espaço urbano contribui na fruição do mural, por estar implantado em uma área aberta, junto a uma praça, sendo um convite à pessoa andar entre os pilotis e percorrer o espaço, desfrutando das várias vistas que o projeto pode oferecer. O

projeto foi fundamentado nas propostas estéticas e de urbanismo pensados por Le Corbusier, onde os térreos das construções deveriam ser livres, estimulando o passeio e o percurso.

A ideia de simplicidade da forma, pensada por Arnheim dentro da *Gestalt*, foi tomada como uma premissa para a realização dos murais modernos, pois mesmo muitos sendo figurativos, como percebe-se nos murais de cerâmica de Portinari, por exemplo, eles diferem da técnica utilizada pelo artista quando trabalha em um outro suporte, como a tela, por exemplo. No edifício Capanema, a obra mural feita para a fachada ganhou um ar decorativo e abstrato, enquanto os afrescos “Ciclos Econômicos”, como o Afresco Carnaúba (Fig. 78), realizados para a parte interna do edifício, têm uma linguagem realista. Portanto, em um período em que as obras figurativas ainda prevaleciam nas pinturas e as esculturas tinham um ar clássico, nos murais o que se buscou foi a inovação. Um meio termo entre o decorativo e o artístico, em uma aproximação com a Indústria.

Figura 78– Afresco Carnaúba, Ciclos Econômicos, no Edifício Capanema



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao333467/palacio-gustavocapanema/obras>

Na questão da simplicidade, segundo Arnheim (2011), está a ideia de que quanto menor a quantidade de informação visual necessária para transmitir uma

organização, mais facilmente esta será percebida. Isso dentro do contexto urbano é fundamental, pois com a quantidade de informação visual da cidade e o ritmo acelerado com que estas informações são captadas, o tempo de apreensão por parte do observador é mais curto, diferente de quando se está em um museu. Portanto, é necessária uma simplificação no mural para facilitar o seu entendimento. O autor entende a questão da simplicidade como o trabalho que a mente faz para organizar o que está enxergando, decodificando estruturas complexas de uma maneira mais simples, mostrando como ver é compreender.

Segundo Arnheim (2011, p. 39), as características estruturais globais são os dados primários da percepção. Isto demonstra que os elementos estruturantes de uma composição são fundamentais para a leitura e compreensão do todo. Sendo uma lei básica da percepção visual, “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem”.

Em alguns murais em concreto desenvolvidos por Burle Marx é possível perceber a redução dos elementos visuais em contornos essenciais, como no projeto do mural criado para o edifício da Fiesp, onde a questão da forma é mais importante que as linhas, texturas ou padrões. Nele é possível observar formas como fragmentos de folhagens, de elementos da natureza que remetem a fósseis, elementos ancestrais, marcados no material, o que é proporcionado pelo próprio processo de feitura, em molde de concreto.

No mural Epopeia Paulistana (Fig.79), criado por Maria Bonomi em 2005, ocorre um processo parecido com o mural da Fiesp, de Burle Marx. No projeto desenvolvido para o metrô da estação da Luz na parte de integração com a CPTM, a questão da forma se sobressai em relação aos outros elementos da composição, como as linhas, as incisões, normalmente utilizadas em seus trabalhos.

Neste mural, a artista utilizou objetos do cotidiano esquecidos pelos passageiros na estação para moldar partes do trabalho, como visto nas Fig. 80 e 81, um formato que parece uma boneca e outro um guarda-chuva. Portanto, ela tirou partido destas formas, dos contornos dos objetos, para realizar o painel em um tipo de arqueologia urbana. Enquanto a matéria prima para realizar as formas de Burle Marx no mural da Fiesp são a natureza e a multiplicidade das espécies vegetais, no

trabalho de Maria Bonomi são objetos urbanos, da vida na cidade, que são estampados no mural.

Figura 79- Painel Epopeia Paulistana, de Maria Bonomi



Fonte: Foto da Autora

Figura 80 e 81 – Detalhes do Painel Epopeia Paulistana, de Maria Bonomi



Fonte: fotos da autora

Em relação aos murais abstratos, estes foram feitos desde o início do modernismo no Brasil, porém se expandiram a partir da década de 1960, por influência da arte concreta, ganhando um ar de revestimento, aproximando-se mais do design industrial. Isso pode ser visto nos painéis de azulejos de Athos Bulcão em Brasília, como o painel “Ventania” (Fig.82), de 1970, localizado no Congresso Nacional. Estes painéis, juntamente com os projetos de Oscar Niemeyer, estão distribuídos pela cidade, criando uma linguagem visual moderna, associada à arquitetura.

Figura 82 – Painel “Ventania” de Athos Bulcão em Brasília



Fonte: foto da autora

Para Arnheim (2011, p. 140), “há uma relação significativa entre formalismo e o ornamento. Quando falamos em ornamento, queremos dizer em primeiro lugar forma visual subordinada a um todo maior, que ele completa, caracteriza ou enriquece.” Portanto, dependendo do tipo de abstração do mural, muitas vezes ele passa despercebido como tal, sendo visualizado apenas como um ornamento ou um revestimento da parede e não como uma obra de arte acoplada à arquitetura.

No caso de São Paulo, os murais desenvolvidos por Antonio Maluf também podem gerar a diluição do mural entendido em sua maneira mais tradicional, ligado à proposta de configuração de uma imagem. O artista tem um elaborado processo de desenvolvimento dos desenhos dos seus azulejos, que são baseados na matemática, com forte influência do concretismo paulista. Porém, eles podem ser vistos como revestimentos cerâmicos, por estarem em uma parede e não em uma tela, como ocorre no painel desenvolvido em 1962 para o escritório de advocacia Alberto Muylaert Brandão (Fig. 83). A simples associação com a arquitetura, principalmente na fachada, faz com que obra possa ser entendida como um revestimento. O módulo, neste caso, entra como um padrão decorativo, ornamental. Segundo Arnheim (2011, p. 201): “chamamos um padrão de ornamental quando ele é organizado por um princípio formal simples”.

Figura 83 – Mural de Antônio Maluf, escritório de advocacia Alberto Muylaert Brandão



Fonte <https://www.antoniomaluf.com.br/o-artista>

A proposta dos concretistas era a conexão com o mundo prático, onde a arte pudesse atingir o maior número de pessoas possível, indo além das barreiras estabelecidas entre as artes maiores e as artes aplicadas. Portanto, estes murais teriam esta função de se diluírem na fachada, tornando-se algo em comum com a arquitetura, como um revestimento. Se nas telas a proposta era que a obra partisse do suporte, no mural junto à arquitetura isso também irá ocorrer, com trabalhos que romperão com a proposta de figuração desenvolvida pelos primeiros murais

modernos. Segundo Beluzzo (1977, p. 110), a proposta era a criação de uma arte que também fosse prática:

Convergem aspirações industrialistas, no horizonte desses jovens artistas que atuam em São Paulo, o que explica, em certa medida, a afinidade com o paralelo russo amadurecido na Bauhaus; preparar o artista para oferecer contribuições práticas para a sociedade.

Diferente das propostas murais de Antônio Maluf é o mural de azulejos criado por Burle Marx para o Edifício Prudência (Fig. 84), projeto de 1944, pois ele tem uma configuração maior que abrange várias unidades destes azulejos; portanto, apesar de parecer um revestimento a princípio, por cobrir todas as paredes existentes no térreo do edifício e ser pensado a partir de alguns poucos módulos, ele passa uma ideia de mural pelo fato de ter uma forma ameboide no fundo, trazendo uma unidade à composição.

Figura 84– Edifício Prudência, painel cerâmico desenvolvido por Burle Marx



Fonte: foto da autora

Isso também ocorre com um dos murais de Portinari no Edifício Capanema, onde alguns azulejos podem ser entendidos como revestimentos, quando existe um padrão de conchas ou cavalos marinhos que se repetem, sem ter uma forma maior que integre a composição. Já em outras partes, a configuração dada por uma forma maior aparece, deixando a ideia de mural mais evidente.

Arnheim (2011, p. 210), ao comentar sobre o espaço na teoria da *Gestalt*, define que uma simples linha desenhada em um papel branco é vista dentro de um espaço, pois ela relaciona-se com a extensão bidimensional ao seu redor, ou seja, seu suporte, estabelecendo relações entre figura e fundo. A ambiguidade entre os dois, que conforme Arnheim é frequente, foi explorada pelos artistas do concretismo brasileiro, visando o estímulo visual do observador. O autor define que “o espaço pictórico, por isso, é melhor definido como um relevo contínuo, no qual áreas a distâncias diferentes limitam-se uma com a outra” (2011, p. 229).

Dentro da análise dos murais, a relação entre figura e fundo é fundamental para entender a inserção deste na arquitetura, ou seja, o grau de integração com esta. Para Arnheim, “áreas proporcionalmente menores tendem a ser vistas como figuras”. Muitas vezes o fundo do mural é a própria parede da arquitetura, como no caso do mural de Di Cavalcanti para o Edifício Triângulo (Fig.85 e 86), projeto de Oscar Niemeyer. Neste trabalho, pode-se perceber como a imagem dos trabalhadores é composta por formas simples e lineares, configurando homens com ferramentas, o que remete ao tema da obra, o trabalho.

Estes trabalhadores desenhados na imagem são as figuras da composição mural, sendo que o fundo – o espaço que, segundo Arnheim (2011), pode ser entendido como um relevo infinito –, é a parede da arquitetura, neste caso, branca, trabalhada com o mesmo material do mural. Esta é uma obra que pode ser considerada como integrada à construção, pois, além do fundo da obra ser a parede da arquitetura, revestida também com pastilha, a própria configuração do desenho criado pelo artista segue a curva da parede, que fica na entrada do edifício e funciona como um convite para o acesso à construção.

Figura 85 e 86 - Mural de Di Cavalcanti para o Edifício Triângulo



Fonte: fotos da autora

Arnheim define a luz e a cor como elementos fundamentais para a percepção visual. Ao longo da história da arte, a luz foi explorada visando criar tridimensionalidade aos objetos, como no Renascimento. Para além da questão da tridimensionalidade, o autor comenta sobre o papel que a luz tem de dar destaque aos elementos em uma imagem. “Num sentido mais didático, a iluminação tende a guiar a atenção seletivamente, de acordo com o significado desejado. Um objeto pode ser destacado sem que seja grande ou colorido ou situado no centro” (Arnheim, 2011, p. 315). Nos séculos seguintes ao Renascimento, o emprego da luz nas pinturas foi se alterando, chegando a ser explorada como tema principal nas obras expressionistas. Segundo o autor, já nas reinterpretações modernas (2011, p. 316), como no Cubismo, a luz ganhou autonomia nas pinturas:

Pintores como George Braque foram além da iluminação, não por criar um universo de luz, mas por transformar novamente a obscuridade das sombras em uma propriedade do objeto... Luz e sombra não mais são aplicadas aos objetos, mas deles fazem parte. (2011, p. 318)

Novamente no mural de Di Cavalcanti para o edifício triângulo é possível verificar esta influência do Cubismo na imagem criada pelo artista, assim como em muitas de suas pinturas. No caso do mural, esta aproximação se dá através dos diferentes planos de azul com o branco, criando um forte contraste de planos de cores. Em outros painéis de Di Cavalcanti este efeito de luz e sombra também foi explorado, como no mural desenvolvido para a fábrica Duratex (Fig. 87), em São Paulo, no ano de 1955. Nele, as sombras acabam se tornando formas na pintura, trazendo um grande dinamismo visual à composição, rompendo com uma hierarquia de figura e fundo.

Nas obras da artista Tomie Ohtake, a luz tem uma grande importância, tendo a função de criar uma atmosfera, como uma paisagem que se revela. No mural desenvolvido para a Ladeira da Memória (Fig. 88), é possível observar esta questão da luz, pois nesta obra a artista não procura criar grandes contrastes de áreas iluminadas e sombreadas, mas sim criar um efeito de atmosfera, através do degradê suave das cores amarelas, em contraste com o azul. Isso irá se repetir no mural que a artista realizou para o Edifício Tomie Ohtake.

Figura 87– Mural de Di Cavalcanti para Duratex



Fonte: foto da autora tirada na exposição “Di Cavalcanti Muralista”

Figura 88 - Mural de Tomie Ohtake na ladeira da memória, 1988



Fonte: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/tomie-cpfi>

As cores, dentre os elementos da percepção visual, são os elementos de estímulo visual que têm maior relatividade, sujeitas a diferentes fontes luminosas e interferências cromáticas do entorno onde estão colocadas. Para o pintor Joseph Albers (2016, p. 03): “Na percepção visual, quase nunca se vê uma cor como ela realmente é – como ela é fisicamente. Isso faz com que a cor seja o meio mais relativo dentre os empregados pela arte”. Ainda segundo Albers, uma mesma cor pode evocar diferentes leituras. O artista demonstrou esta característica da cor em suas obras e estudos, mostrando como a interação entre as cores pode produzir resultados diferentes.

Para Arnheim, “toda a aparência visual deve sua existência à claridade e cor” (2011, p. 323). Ainda segundo o autor, o ser humano tem dificuldade de distinguir e memorizar muitas cores diferentes, sendo a forma um meio de identificação melhor que a cor, pois está menos sujeita à variação do ambiente (idem, p. 324). Portanto, pode-se dizer que além da simplicidade das formas, uma grande variação de cores nos murais não resulta em um efeito positivo para sua visualização e memorização.

As cores elegidas pelo modernismo arquitetônico foram inspiradas nas vanguardas como a Bauhaus e o Neoplasticismo, no qual as cores primárias foram dominantes. No concretismo brasileiro, a proposta cromática ditava que as cores deveriam ser atonais, ou seja, não deveriam ter variações de tons e deveriam também se afastar das cores que remetessem à natureza. Já nos murais modernos desenvolvidos no Brasil, a cor que foi preponderante inicialmente foi o azul, por conta da proposta da releitura dos azulejos portugueses. Com o tempo, foram inseridas outras cores nos murais, principalmente as primárias, mostrando a conexão que se estabeleceu entre eles e a arquitetura moderna brasileira. No mural *Imprensa*, realizado por Di Cavalcanti em 1952, localizado no Edifício Jaraguá, as cores escolhidas foram as primárias, dominando o azul com variações de tonalidade.

A cor azul, tornou-se uma herança dos primeiros murais modernos brasileiros, abrangendo não apenas os murais confeccionados em cerâmica, mas também os que foram feitos em pastilhas, como no caso do artista Cláudio Tozzi, que em muitos de seus murais monocromáticos utiliza a cor azul em diferentes tonalidades, como na obra desenvolvida para o fórum Ruy Barbosa em 2004 (Fig. 89), demonstrando uma

vez mais que, mesmo nos murais realizados mais recentemente, o azul é uma cor que permanece.

Figura 89 - Paineis de Claudio Tozzi no Forum Ruy Barbosa, São Paulo



Fonte: <https://mosaicodobrasil.tripod.com/id92.html>

Pode, se concluir, portanto, que a partir das questões trazidas pela percepção, é possível gerar conhecimento sobre um determinado objeto e as relações que estabelece à sua volta, o que no estudo da obra mural é algo fundamental, visto que ela faz parte de um conjunto maior, a paisagem urbana. As relações espaciais, de figura e fundo, existentes entre o mural e a parede da arquitetura são determinantes para o entendimento da obra e o grau de integração desses elementos. Assim como o equilíbrio e a efetiva mensagem e clareza do mural fazem com que ele seja melhor compreendido no contexto urbano.

4.3. Entrevistas junto aos murais

Para a pesquisa também foram feitas entrevistas semiestruturadas com transeuntes no local dos murais escolhidos. Esses locais possuem obras murais em frente à rua, portanto com uma maior possibilidade de visibilidade. Optou-se, portanto, pelos locais de maior movimento, sendo realizadas 30 entrevistas que tiveram como finalidade entender como ocorre a comunicação entre usuário e a obra de arte junto à

arquitetura, para um maior entendimento da percepção das pessoas em relação aos murais e sua relação com a cidade.

A entrevista foi pensada a partir de questões básicas como: nome e idade do entrevistado, se a pessoa mora em São Paulo, se passa sempre em frente ao local do mural. Depois partiu-se para uma questão relacionada à integração e à visibilidade do mural junto à arquitetura: Você percebe algo de diferente neste prédio, nesta fachada? Nesta pergunta, a ideia era ver se as pessoas identificavam que ali existia uma obra de arte e se sabiam que é uma obra mural. E, depois de a pessoa observar o edifício e a obra mural, partiu-se para perguntas mais subjetivas, de observação da obra em si: O que você vê quando olha este mural? O que você acha que o artista quis expressar?

As últimas perguntas foram mais gerais, para entender como é a percepção do usuário em relação às obras de arte espalhadas pela cidade: se a pessoa lembra de ter visto uma obra parecida em algum outro lugar em São Paulo e se ela acha importante ter obras de arte em espaços públicos. Por fim, como última pergunta, se a pessoa acha que aquela obra mural lembra um grafite. Esta última questão foi pensada como uma forma de ver se as pessoas fazem alguma analogia entre uma obra mural em uma fachada com um grafite, por ser este último algo com o que, em geral, estão mais costumadas a visualizar na cidade de São Paulo. Segue abaixo as questões utilizadas para as entrevistas:

1. Qual o seu nome e a sua idade?
2. Você mora em São Paulo?
3. Você passa sempre neste local?
4. Você percebe algo de diferente neste edifício?
5. Sabe quem é o artista?
6. O que você vê quando olha a obra?
7. O que você acha que ela quer expressar?
8. Você lembra de ter visto outra obra mural em São Paulo?
9. Você acha importante ter obras de arte em espaços públicos?
10. Você acha que este mural lembra um grafite?

As obras escolhidas para as entrevistas foram em quatro pontos da cidade, entre os quatro artistas escolhidos para a pesquisa: O Edifício da Fiesp, localizado na Avenida Paulista com mural de Burle Marx. O Edifício Jorge Riscalla Jorge, também localizado na Avenida Paulista, com Mural de Maria Bonomi. O Edifício Tomie Ohtake, com mural de Tomie Ohtake e o edifício Exclusive, na Avenida Angélica, com mural de Cláudio Tozzi.

5 ANÁLISE DOS RESULTADOS

5.1. As retículas urbanas de Claudio Tozzi

Tabela 1- Murais de Claudio Tozzi em São Paulo

OBRATÍTULO	ARQUITETO	LOCAL	ANO	TÉCNICA
MURAL EM EMPENA CEGA DE EDIFÍCIO TÍTULO “ZEBRA”	-	CENTRO DE SÃO PAULO -CONSOLAÇÃO	1972	POLIURETANO SOBRE ZINCO
MURAL INTERNO TÍTULO “COLCHA DE RETALHOS”	-	METRÔ – ESTAÇÃO DA SÉ	1979	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	ALFREDO PAESANI, ICARO DE CASTRO MELLO, TERU TAMAKI	SESC CONSOLAÇÃO	1980	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO TÍTULO “MOVIMENTO”	-	METRÔ -ESTAÇÃO BARRA FUNDA	1990	TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	DÉCIO TOZZI	EDIFÍCIO SPAZIO 2222	2000	TINTA ACRÍLICA SOBRE REBOCO
MURAL FACHADA “SEM TÍTULO”		EDIFÍCIO EXCLUSIVE	2003	PASTILHA DE VIDRO
PROJETO ARTE URBANA	-	DIVERSAS VIAS	2004	PINTURA TINTA ACRÍLICA
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	DÉCIO TOZZI	FORUM TRABALHISTA RUI BARBOSA	2004	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO TÍTULO “FUSIONE”	-	CONSULADO DA ITÁLIA	2006	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	KÖNIGSBERGER VANNUCCHI ARQUITETOS ASSOCIADOS	EDIFÍCIO SOPHISTIC	2008	PASTILHA DE VIDRO
MURAL FACHADA “SEM TÍTULO”	VIGLIECCA&ASSOC + BRUNO PADOVANO	CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIFIEO CAPELA	2009	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO	OMAR MAKSOUD ENGENHARIA	SESC BOM RETIRO	2011	PLACAS DE POLIURETANO
MURAL LATERAL EDIFÍCIO “SEM TÍTULO”	SYLVIO BARROS SAWAYA E EQUIPE	CAMPUS USP LESTE	2012	PASTILHA DE VIDRO

Fonte: Criação da autora

Artista formado pela faculdade de arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo, Cláudio Tozzi começou seu percurso artístico na década de 60, tendo

como influência a *Pop Art* norte-americana e seu diálogo com os meios de comunicação de massa. Sua obra atravessa diversos movimentos artísticos, entre eles a obra de caráter político. Seu interesse pela cidade e pela comunicação fez com que expandisse seu trabalho para o contexto urbano, tendo sua arte inserida em muros e painéis pela cidade de São Paulo. Como o painel Zebra (Fig.90), de 1972, feito em uma placa de zinco com tinta automotiva, que foi fixado na empena lateral de um edifício na Consolação, no centro de São Paulo. Este trabalho é considerado um dos pioneiros em relação ao que se chama de arte urbana, ligada ao grafite. Atualmente a obra não se encontra mais no local.

Figura 90 – Painel Zebra, em edifício na Praça da República em São Paulo



Fonte: <https://laart.art.br/blog/claudio-tozzi/>

Nos trabalhos que o artista desenvolve para a cidade de São Paulo, privilegia a ênfase na cor e nas formas abstratas, mostrando como a interação com a arquitetura está presente, através do aspecto construtivo e formal dado a estas obras, que transitam da pintura ao meio urbano. Em seus painéis mais recentes, o artista cria uma releitura gráfica da metrópole e se aproxima da linguagem encontrada nos outdoors, utilizando as cores como pixels. Para Kyomura e Giovannetti, (2005, p. 15), estas reticuladas criadas Claudio Tozzi sugerem o cotidiano pulsante da cidade:

E as paisagens reticuladas que se fecham em si mesmas, repetindo as mesmas formas em outras imagens, sugerem o próprio cotidiano. O cotidiano que, como a arte de Tozzi, não deixa espaço em branco e parece impedir sonhos e viagens. Um pulsar de cores e formas que leva a um mundo próprio. Um distanciamento ou isolamento que a própria cidade provoca.

Seu interesse pela cidade e pela arquitetura fez com que defendesse, em 2001, uma tese em que propõe a integração entre a arte e a arquitetura, com o título "Construção da Imagem e Sua Relação com o Espaço - O Fazer do Artista Plástico e do Arquiteto". Nesse mesmo ano também realizou uma exposição na qual apresentou alguns dos projetos que já havia realizado para a cidade. O artista expõe seu pensamento em relação a como a arquitetura e a arte se aproximaram ao longo do século XX:

Observa-se um paralelismo de propostas na evolução recente (últimas décadas do século XX) da arte e da arquitetura. É época marcada por uma tendência crescente da percepção do espaço e importância do observador, uma vez que a arte transgride o espaço do museu e da galeria e, cada vez mais, se aproxima do público. (TOZZI, 2016, p. 88)

O artista comenta também sobre como a obra de arte inserida no contexto da cidade se aproxima da arte ambiental atualmente, onde a interação da obra com o espaço e o público passou a ser uma questão importante, ao mesmo tempo em que a arquitetura passa a ser mais fluida, com programas mais flexíveis, dialogando mais também com a arte neste sentido:

Ocorre um deslocamento do interesse por obras "autônomas e autorreferenciais para uma obra com conceitos que incluem o lugar e o público que o fruirá (site especif. e instalações). Em arquitetura os edifícios se tornam mais permeáveis e seus programas cada vez mais flexíveis e interativos. (TOZZI, 2016, p. 88)

Ao longo de sua carreira, desenvolveu vários projetos para a cidade, como o painel feito para a Estação da Sé de metrô em 1979, com o título "Colcha de retalhos" (Fig. 91). Neste trabalho, feito em pastilhas de vidro, percebe-se a preocupação do artista em relacionar-se e se comunicar com as pessoas, pois o trabalho final foi escolhido pelo público entre três propostas, que foram apresentadas através de maquetes. O tema da obra escolhida também tem uma identificação com a cultura

popular: o artesanal, as colchas feitas com restos de tecido, comum em muitas casas brasileiras.

Figura 91 - Painel colcha de Retalhos, na estação da Sé



Fonte: foto da autora

A maneira como o artista desenvolveu a obra Colcha de Retalhos, pode ser comparada a outros projetos seus, em que ele se apropria de imagens e signos do cotidiano, muitas vezes urbanos, e os amplia, tornando-os abstratos, resultando apenas em formas e cores, como retículas que, muitas vezes, seguem um padrão. Este processo para a abstração foi se dando aos poucos em seu trabalho, como podemos ver nas pinturas “A cidade” (Fig. 92) e “Arquitetura Imaginária” (Fig. 93), em que a questão do espaço, através da perspectiva, ainda está presente. O artista trabalha basicamente com planos, com um mínimo de referência ao real, porém as linhas inclinadas geram a ideia de espaço. Para Kyomura e Giovannetti (2005, p. 15), “Suas imagens são como um eletrocardiograma. Um mergulho no coração da cidade. O sobe e desce representando as escadas que levam a tantos lugares e, ao mesmo tempo, a lugar nenhum.”

Figura 92 e 93 - Pinturas “Cidade”, de 2000 e “Arquitetura Imaginária”, de 1996



Fonte: <https://www.almeidaedale.com.br/>

Muitas de suas telas partem deste mesmo princípio da utilização de uma trama, não havendo muita distinção entre sua pintura e os trabalhos em maior escala, feitos para o meio urbano. Suas pinturas em tela funcionam como estudos de sua verdadeira função, os painéis nas fachadas e paredes das construções. Estes painéis são feitos, na maioria das vezes, em pastilhas de vidro, e possuem quase todos o mesmo esquema compositivo, com linhas diagonais e a geometria de triângulos (Fig.94 e 95). O enfoque destes trabalhos abstratos de Cláudio Tozzi é o estudo das cores e a percepção delas no olho humano. As cores utilizadas pelo artista são variações tonais das cores primárias, além do verde. Em alguns trabalhos, ele utiliza também a monocromia.

Figura 94 e 95 – Mural no Consulado Italiano, 2006, e no edifício Sophistic, 2008



fonte:<https://mosaicodobrasil.tripod.com/id92.html>>< Fonte:<https://jancmosaicosecia.com.br/visite-as-obras-em-mosaico-de-sao-paulo/painel-de-claudio-tozzi-1/>

5.1.1. O mural do Edifício Exclusive

O mural do edifício Exclusive (Fig.96), fruto de um concurso, está localizado na Avenida Angélica, em Higienópolis, bairro de São Paulo que teve sua expansão juntamente com a implantação do modernismo na cidade, momento também de sua verticalização. Conhecido por ter uma quantidade expressiva de prédios modernistas icônicos – como o Edifício Prudência, do arquiteto Rino Levi, e o edifício Louveira, de Vilanova Artigas – a tipologia do bairro, em geral, é de prédios residenciais permeados por pequenos comércios. Já ao longo da Avenida Angélica, existe uma quantidade grande de comércios e serviços, com diferentes tipologias arquitetônicas.

Figura 96 - Vista da Avenida Angélica com Edifício Exclusive



Fonte: foto da autora

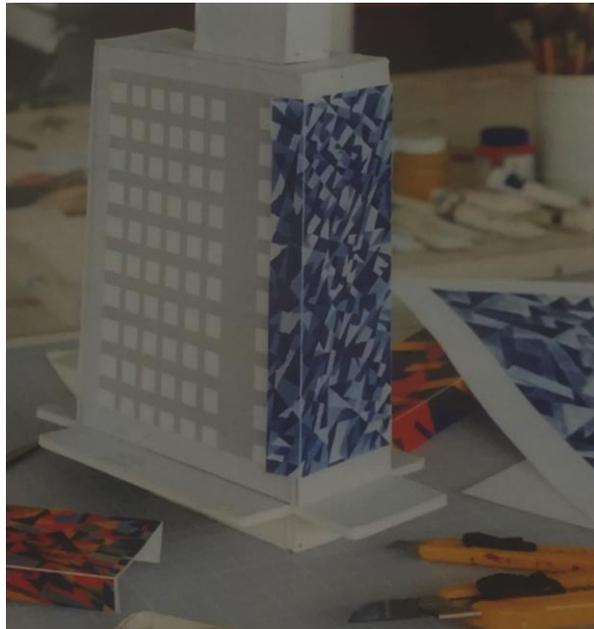
Segundo as palavras do artista Claudio Tozzi, a proposta do painel artístico foi criar um invólucro para o edifício, fazendo dele um ponto de destaque na paisagem,

ao mesmo tempo que pretendia criar um diálogo com o entorno através da cor escolhida:

A solução do projeto foi dada em função de integrar a fachada do prédio ao referencial cromático já existente em seu entorno. Seria a criação de um marco, de um edifício-signo que, ao se integrar no espaço já existente, daria uma identidade visual específica para o edifício. Escolhi a cor azul, por ser a mais adequada a criar um diálogo com o espaço existente. (Tozzi, 2010, p 25)

Esse envelopamento proposto pelo artista, foi realizado através de uma malha, uma retícula monocromática que se acopla ao edifício, como pode-se perceber ao olhar o estudo em maquete (Fig.97), em uma fachada que já foi pensada para receber a obra mural, o que não é comum, principalmente quando se trata da fachada frontal inteira de uma construção. A retícula desenvolvida por Cláudio Tozzi é uma proposta artística encontrada em muitas de suas telas e mesmo em painéis seus espalhados pela cidade, que também podem ser pensados como uma estampa.

Figura 97 – Maquete de estudo para o mural do Ed. Exclusive



Fonte: fotografia do livro “Cláudio Tozzi Público e privado”

A proposta para esse mural, portanto, não foi criar uma imagem original, mas sim trazer um diálogo com o espaço, a arquitetura e a cidade através do cromatismo, utilizando-se dos signos do próprio contexto urbano, como a paleta monocromática de azul que ele propõe, dialogando com as cores que identificou no entorno da construção. Esses tons estão presentes em alguns prédios pós-modernos que têm como revestimento da fachada o vidro espelhado azul.

A *Pop Art* tem influência nos trabalhos do artista, mesmo quando ele parte para a abstração, como no caso do mural para o Edifício Exclusive. Está presente ao revelar parte do processo de construção de uma imagem, através do uso das retículas, como propunha Roy Lichtenstein ao criar suas imagens inspiradas nas histórias em quadrinhos, como em uma operação de laboratório, onde a análise é a estrutura da imagem destas histórias. (Argan, 2004, p. 646). Cláudio Tozzi também se apropria da linguagem dos meios de comunicação de massa, porém, como visto em suas pinturas, pegando elementos urbanos, imagens da cidade, que ele vai abstraindo aos poucos a partir do real. É como se ele ampliasse muito tais imagens e tivesse como resultado a visualização dos pixels, aproximando-se também da linguagem do computador. No painel (Fig.98) que ele criou para a área da piscina do Sesc Bom Retiro, esse processo de ampliação de uma imagem até a sua estrutura formativa fica evidente.

Figura 98 - Painel Sesc Bom Retiro, na área da piscina, sem título, 2011



Fonte - https://www.secscsp.org.br/online/artigo/13798_INTERVENCAO

Em relação a sua integração com a arquitetura, pode-se dizer que a arte mural entra no projeto para o Edifício Exclusive, com o papel de qualificar a edificação, pois a plástica do edifício em si é simples: um bloco com janelas nas laterais. Portanto, o mosaico de pastilha não é apenas um mural colocado em uma parte do prédio; nesse projeto ele ganha uma nova dimensão ao fazer todo o fechamento frontal do edifício, formando parte dele.

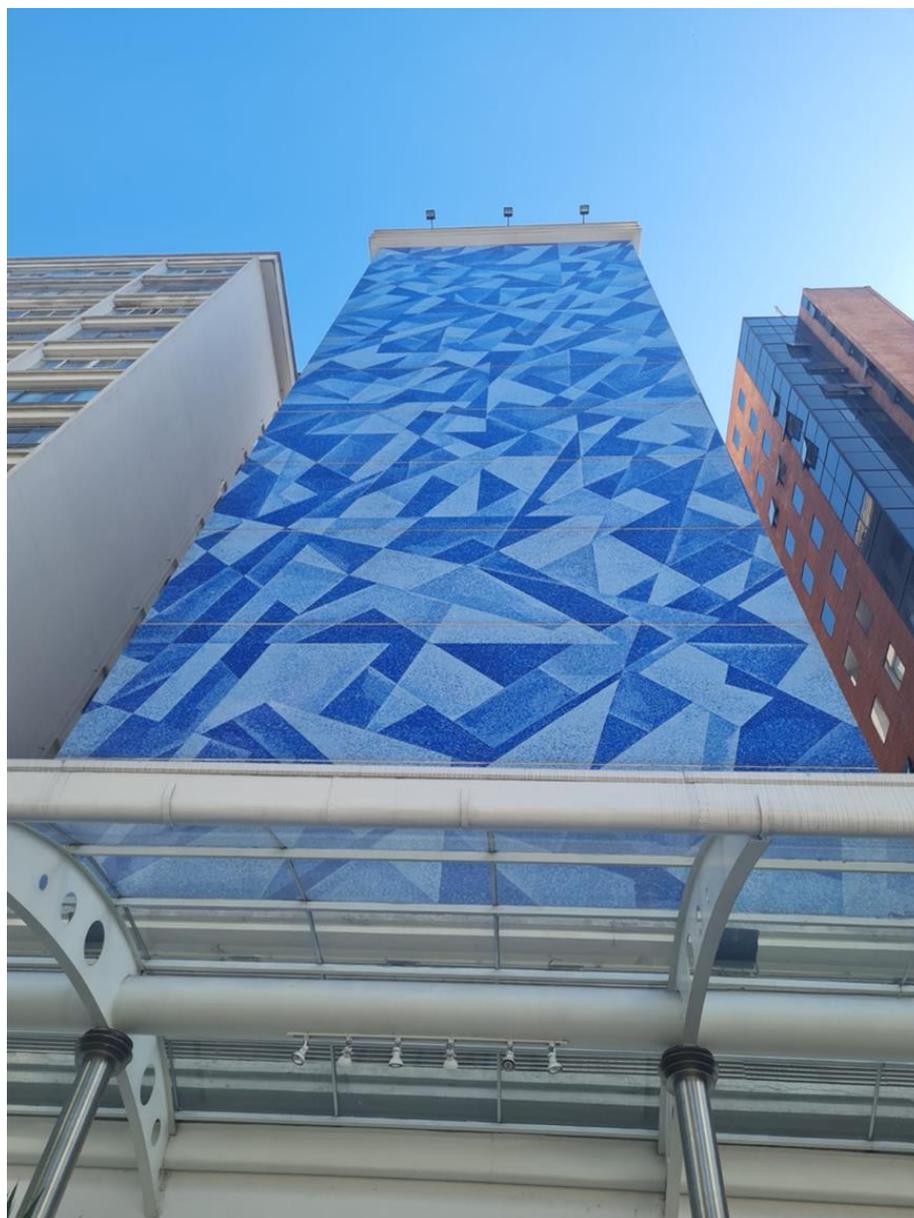
O Edifício se destaca na paisagem, não tendo muito em comum com o restante dos prédios vizinhos por conta da obra. A altura das construções do seu entorno são as mesmas, o que faz com que visualmente ele esteja inserido em um mesmo horizonte, num mesmo bloco comum edificado. Como os prédios vizinhos têm a mesma altura e estão no mesmo alinhamento em relação à rua, e os recuos laterais são pequenos, não é possível vislumbrar muito sua lateral, de modo que, ao olhar de relance, essas laterais somem, só ficando o mural, acentuando a ideia de envelopamento, de pele, de epiderme.

Esse conceito de epiderme, faz parte de algumas propostas contemporâneas na arquitetura, que veem a fachada como algo independente da estrutura do edifício, tendo, portanto, um potencial de se relacionar e de criar uma linguagem com a cidade. Essa obra mural de Cláudio Tozzi (Fig.99) pode ser pensada como essa pele, película, que é colada na fachada. Tal conceito foi aplicado pelo autor Jeffrey Kipnis (2013), denominado por ele de *cosmética*, ao comentar sobre a obra dos arquitetos Herzog & de Meuron, estabelecendo uma distinção entre o ornamento e a cosmética:

Os ornamentos se prendem como entidades discretas no corpo. Como joias decorando a estrutura e a integridade do corpo como tal. Os cosméticos são camuflagens eróticas, relacionando-se única e exclusivamente com a pele, com regiões específicas dela. (KIPNIS, 2013, p. 122)

Durante a arquitetura moderna, o que se pregava era o fim dos ornamentos nas construções e, em seu lugar, a inserção pontual de obras de arte junto à construção, que deveria ser pensada como uma coisa única, onde o programa e a plástica final estivessem em sintonia, seguindo a frase “A forma segue a função”, dita por Louis Sullivan, em 1896, no artigo “The Tall Office Building Artistically Considered”, que virou um *slogan* dentro da arquitetura moderna funcionalista.

Figura 99 -Mural na fachada do Edifício Exclusive, 2003



Fonte: foto da autora

A partir da década de 1970, com as revisões dos preceitos desenvolvidos dentro da arquitetura moderna, a ideia de que a forma deve seguir a função, ou seja, de que a volumetria da edificação deve ser coerente com seu programa e usos, passou a ser questionada. A fachada começou a ganhar protagonismo, ao ser entendida como o elo de comunicação mais eficaz na cidade dominada pela publicidade, como já propunha Denise Scott Brown e Robert Venturi, no livro “Aprendendo com Las Vegas”, de 1972, quando sugerem que os *outdoors* e luminosos

das propagandas na Rota 91 seriam a imagem que comunicava o uso dos estabelecimentos e não sua arquitetura:

Enfatizaremos a imagem - a imagem acima do processo ou da forma - ao sustentar que a arquitetura depende, para sua percepção e criação, de experiências passadas e associações emocionais e que esses elementos simbólicos e representacionais podem, com frequência, contradizer-se à forma, à estrutura e ao programa com os quais estão associados no mesmo edifício. (Brown e Venturi, 1972, p. 80)

Cláudio Tozzi, tem um diálogo com essa proposta da arquitetura pós-moderna, quando realiza, em suas obras murais, películas, como a do Edifício Exclusive, pois elas estabelecem uma comunicação mais com a cidade do que com a volumetria da construção, utilizando os próprios signos urbanos.

5.1.2. O mural da USP Leste

O painel desenvolvido para a Escola de Artes, Ciências e Humanidades, na USP Leste (Fig.100), no bairro Ermelino Matarazzo, ao lado do Parque Ecológico do Tietê, fica em uma das paredes do edifício onde se encontram os Laboratórios de pesquisa, junto a uma praça localizada em um grande espaço aberto, local central e privilegiado do Campus, ponto de encontro e circulação entre prédios, favorecendo sua visualização e fruição.

O mural foi realizado em pastilhas de vidro, técnica que Cláudio Tozzi adota na maioria dos painéis que desenvolve para o meio urbano. Foi posicionada na parte lateral do edifício, tendo, portanto, pouca conexão com a arquitetura do bloco em si, relacionando-se mais com seu entorno, integrando-se com a praça que interliga diferentes prédios dentro do campus. Possui grandes proporções, como uma ampla tela ao ar livre, que os alunos apreciam enquanto conversam em cadeiras de praia ou sentados e deitados na grama.

O campus é aberto, com bastante área verde livre, portanto o mural se destaca na paisagem, diferentemente do que ocorreria se estivesse em uma rua movimentada, onde o fluxo de pessoas e carros, além das interferências visuais do entorno prejudicariam a apreciação da obra. Assim, o bom distanciamento desta obra com as arquiteturas do seu entorno (Fig. 101) favorece também sua visibilidade; além disso,

o restante da arquitetura do campus é neutra, feita de blocos retangulares com um mesmo gabarito, sem diferenciações quanto ao formato, matérias, cores e texturas. O fato de existir um outro tempo dentro da universidade, onde existe apenas um eixo de circulação de pedestres e carros não têm acesso, também colabora para a fruição do painel.

Figura 100 - Vista da praça com o mural ao fundo, na USP Zona Leste



Fonte: foto da autora

Dos painéis abstratos analisados neste trabalho, este é o que mais se assemelha a uma tela, pois sua forma final se fecha em um retângulo, semelhante ao formato da parede em que se encontra. Ao olhar a obra, portanto, percebe-se primeiro o todo e depois as partes. Esta unidade acontece pelas semelhanças em relação à forma e à cor no mural, que geram à aproximação entre figuras geométricas, pois

similaridades de tamanho, configuração ou cor costumam unir itens distantes um do outro no espaço (Arnheim, 2011, p. 71).

Figura 101 - Painel no edifício da Escola de Artes, Ciências e Humanidades, USP zona leste



Fonte: foto da autora

A parede de fundo do edifício que recebe o mural não é totalmente coberta por ele, fazendo-a funcionar como uma moldura branca nas laterais, tornando-se o fundo da obra, algo que não se vê em outros painéis do autor, que geralmente preenchem a parede toda onde estão colocados. Em alguns de seus trabalhos, uma parte desta tela maior é retirada, e a partir disso ele cria um outro trabalho (Fig.102), que é recortado e às vezes aparece em relevo, como se explorasse várias camadas de ampliação das imagens, dessas retículas que ele cria.

Neste caso, o resultado do mosaico lembra um grafite, que geralmente se fecha em um desenho, mais do que se assemelha a uma textura ou um padrão, como ocorre, por exemplo, no painel do Edifício Exclusive. Ainda em relação ao painel, é

possível observar um eixo central na vertical, trazendo um equilíbrio à obra, mesmo que ela seja instável por conta das figuras geométricas incompletas, que tendem a se misturar. Essas formas geométricas fragmentadas, que se entrecruzam como se estivessem sendo pressionadas a ficarem dentro da tela, trazem um dinamismo à obra, fazendo com que o olho a percorra sem se deter em um ponto determinado

Figura 102 - Pintura de Cláudio Tozzi, “sem título” (1996)



Fonte: <https://laart.art.br/blog/claudio-tozzi/>

Ainda em relação ao mural, os elementos utilizados na composição são fragmentos de formas geométricas simples, partes de círculos, triângulos e quadrados, que parecem tentar encaixar-se, achar seu espaço na imagem, o que gera uma sensação de movimento à obra (Fig. 103). As cores utilizadas pelo artista são as primárias e o verde, sendo as cores azul e amarela exploradas em duas tonalidades, sempre com tons saturados. Na figura não existe a ideia de profundidade; porém é possível perceber a existência de uma sobreposição de camadas, de planos.

As cores saturadas e os fragmentos geométricos fazem parte da proposta artística de Cláudio Tozzi, que ao levar essas obras para os murais, segue fiel ao processo criativo utilizado em suas pinturas. Analisando seus trabalhos mais recentes, pode-se dizer que eles são pensados para grandes espaços, para as paredes e a cidade, como se suas telas fossem estudos para seus murais.

Figura 103 - Mural de Cláudio Tozzi no Campus da USP Zona Leste



Fonte: foto da autora

Cláudio Tozzi se aproxima da proposta artística da *Optical Art* nos murais que desenvolve para a cidade, a qual está presente nas suas duas obras murais analisadas neste trabalho. Esse diálogo acontece a partir da ideia da tela ou parede como campo, ou seja, o artista não utiliza o suporte para representar algo, e sim para trabalhar a percepção do indivíduo através do cromatismo e das relações entre as formas.

Segundo Argan (2004, p. 562), ao explicar as propostas cinéticas: “o que interessa não é a imagem em si, e sim o ritmo da produção, reprodução, associação, mutação das imagens.” Ao criar uma imagem que parece estar em movimento, Cláudio Tozzi traz para a cidade, para a vida urbana, esse dinamismo da *Optical Art*, que tem como uma de suas intenções a aproximação com a arquitetura.

5.2. A expressão nas formas e cores de Tomie Ohtake

Tabela 2 - Murais de Tomie Ohtake em São Paulo

OBRATÍTULO	ARQUITETO	LOCAL	ANO	TÉCNICA
MURAL EMPENA CEGA DE EDIFÍCIO "SEM TÍTULO"	-	LADEIRA DA MEMÓRIA LATERAL DE EDIFÍCIO (EMPENA CEGA)	1984	PINTURA ACRÍLICA
MURAL NA FACHADA "SEM TÍTULO"	RUY OHTAKE	ED. TOMIE OHTAKE	1985	TINTA EPOXI SOBRE CONCRETO
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	OSCAR NIEMEYER	AUDITÓRIO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA	1990	TAPEÇARIA
QUATRO MURAI INTERNOS TÍTULO "QUATRO ESTAÇÕES"	RENATO VIÉGAS E JOÃO BATISTA MARTINEZ CORREA	ESTAÇÃO CONSOLAÇÃO	1991	PAINEIS EM PASTILHA
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	FERNANDO BRANDÃO	ESCOLA MARIA IMACULADA – CHAPEL SCHOOL	1992	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	EDUARDO DE ALMEIDA + MINDLIN LOEB + DOTTO ARQUITETOS	INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB) DA USP	1994	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	RUY OHTAKE	EDIFÍCIO ADDRESS	1995	PASTILHA DE VIDRO
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	RUI OHTAKE	RENAISSANCE SÃO PAULO HOTEL- HALL DE ENTRADA DO 2º ANDAR.	1996	CERÂMICA
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	JERÔNIMO BONILHA	SESC VILA MARIANA -AREA DA PISCINA	1997	METAL
MURAL INTERNO "SEM TÍTULO"	RUI OHTAKE	COMPLEXO ACHÉ CULTURAL	2003	ESTRUTURA METÁLICA EM POLIURETANO E REVESTIMENTO EM FIBRA DE VIDRO.
MURAL NA FACHADA "SEM TÍTULO"	PREFEITURA DE GUARULHOS	SAAE GUARULHOS	2008	TUBO DE AÇO

Fonte: criação da autora

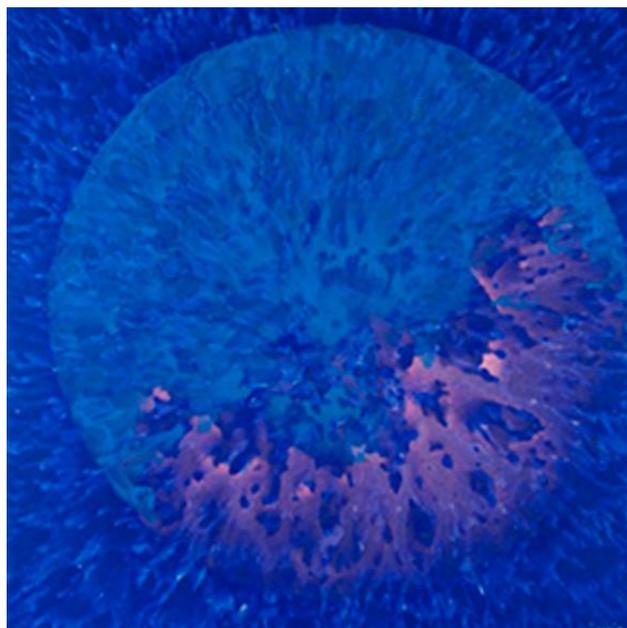
A artista começou a pintar no início da década de 1950, e logo em suas primeiras pinturas fez a opção pelo abstracionismo, que naquele momento estava sendo incrementado no meio artístico brasileiro, através dos movimentos Concreto e Neoconcreto. Suas telas não recebem título, segundo ela, para não sugerir o observador. Trabalha com a ideia de fluidez e tem as cores intensas como presença marcante. Além da pintura, trabalhou também com gravuras, como serigrafia e litografia. A partir da década de 1980, a artista passa a desenvolver obras em escalas

maiores, levando seus trabalhos para a cidade, através de diferentes linguagens como murais e painéis, esculturas e tapeçaria.

Na década de 1960, começa a fazer colagens, com papéis retirados de revistas. Através deste processo, realiza os estudos de formas e combinação de cores que aplicava nos quadros, como princípios compositivos. Tomie Ohtake utilizava formas geométricas em suas telas e gravuras, porém valorizava a imprecisão do traço e o gestual. Por isso, seu trabalho tem a ideia de arte construtiva, mas sem o rigor formal e matemático desenvolvido pelos concretos paulistas. “Contrastantes, os blocos/cores se sobrepõem, atraem-se, repelem-se, numa narrativa de sintaxe construtiva” (FARIAS, 2015).

Além da questão da geometria, para Farias (2015), as pinturas de Tomie Ohtake possuem também uma aproximação com a natureza. Suas obras, muitas vezes, são ligadas a imagens cósmicas e ao mundo microscópico (Fig. 104). “A natureza é referência oblíqua dessas pinturas, fonte que de resto sempre verteu a seu favor e que configura a peculiar compreensão que Tomie Ohtake tem da geometria...” (Farias, 2015).

Figura 104 – Pintura de Tomie Ohtake



Fonte: <https://acrilex.com.br/portfolio-item/tomie-ohtake/>

Em suas obras, o círculo é a forma que predomina. Para Paulo Herkenhoff, essa figura geométrica, para além das questões relacionadas à natureza, se aproxima do contexto artístico do período, quando o abstracionismo está em vigor no Brasil através da arte concreta, principalmente a paulista, sendo encontrado nas obras de outros artistas que pesquisavam a relação da geometria e suas variações formais:

O círculo, no entanto, oferece uma possibilidade ampla e consistente de acercamento ao inconsciente matemático de Ohtake. Em breve levantamento, o círculo tem grande presença entre artistas abstratos desde inícios da década de 1950, permitindo a contextualização do significado de Tomie Ohtake no ambiente brasileiro. (1935-1938), de Max Bill. (Tomie Ohtake Construtiva. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br>) Acesso em: 11/08/2021).

Assim, mesmo que a artista tenha seguido um caminho poético particular, sua pesquisa também se aproximou do pensamento do concretismo ao adotar as formas simples e geométricas. Outra característica da poética de Tomie Ohtake é o gestual, que envolve o corpo e seus movimentos. Nesse sentido, ela diferia dos concretos paulistas, que procuravam não ter nenhum tipo de gestual em suas pinturas para se aproximarem, assim, da linguagem da indústria. A artista fazia questão de deixar claro o gestual em sua obra, através dos traços imprecisos de suas formas e das pinceladas marcadas que transmitem a sensação de movimento no tempo e no espaço.

Para Paulo Herkenhoff, Tomie Ohtake opera entre a razão e o sensorial, aproximando-se, assim, dos Neoconcretos, que entendiam ser a pintura baseada na obra de Max Bill, exageradamente racional:

Ainda que Ohtake não estivesse preocupada em se legitimar através de possíveis afiliações, em sua pintura, a maneira da disposição desses planos no retângulo do quadro pende mais para a ortogonalidade, como em determinados Planos em superfície modulada de Lygia Clark ou em obras de Hélio Oiticica da estética do Grupo Frente. (Tomie Ohtake Construtiva. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br>. Acesso em: 11/08/2021)

Outra questão que o autor destaca é que, além do uso do círculo, uma das mais antigas formas utilizadas pela humanidade, a artista se apropria também de outros signos primitivos, como os arcos e aberturas tão presentes em suas pinturas. Segundo ele, a artista tem esse poder de, com poucos elementos, trazer signos que nos

remetem a diferentes espaços e elementos da natureza. O arco é um dos elementos arquitetônicos mais antigos e Tomie, ao criar essas aberturas, nos leva a lugares primitivos. (Tomie Ohtake Construtiva. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br>. Acesso em: 11/08/2021)

A ascendência japonesa da artista tem influência sobre sua pintura, que segundo ela, se revela na síntese de poucos elementos, como nas formas e nas cores, não passando, em geral, de duas ou três. Da tradição japonesa, Tomie Ohtake diz inspirar-se na noção de tempo do *ukiyo-e*, as imagens do mundo fluuante, que estão em constante modificação, e na poesia do haikai, que em poucas palavras traz questões universais.

O projeto para a Ladeira da memória, no Vale do Anhangabaú, 1984, foi o primeiro projeto público de Tomie Ohtake proposto e executado pela antiga Emurb, para a empena cega de um edifício com cinquenta e cinco metros de altura. A pintura foi produzida a partir do estudo realizado pela artista em uma tela de aproximadamente um metro de altura, que posteriormente foi ampliada para o mural.

A proposta do mural pensada pela artista foi levar luminosidade para o centro da cidade, através do uso dos tons de amarelo, em contraste com o azul. A questão da luz é algo importante em sua obra, e em mais de uma entrevista ela destaca o momento que chegou ao Brasil, vinda do Japão e o impacto que a luz amarela do sol, da atmosfera, causou em sua percepção. Essa relação com a paisagem e a luz natural aparece em outros trabalhos de Tomie Ohtake, como a gravura da Fig. 124, através do uso da cor amarela, muitas vezes usada em degradê, o que enfatiza ainda mais o aspecto luminoso da cor.

Outra questão formal do trabalho da artista é a relação entre figura e fundo, muitas vezes ela cria uma imagem em que a dualidade se faz presente, destacando a questão da percepção visual e da *Gestalt*. Em alguns de seus trabalhos, como na figura abaixo, é como se deixasse entrever, através dos arcos e fendas, o que tem atrás da imagem, por frestas, criando uma ilusão de espaço, porém, sem ser um espaço construído e sim uma atmosfera diferente que se descortina. Tanto no mural da ladeira da Memória, quanto na pintura da Fig.105, é possível ver uma ideia de

degradê da luz solar, como uma paisagem com o sol nascendo, onde você não consegue distinguir o que é a figura e o que é o fundo.

Figura 105 - Pintura de Tomie Ohtake



Fonte: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/tomie-cpfl>

O mosaico de pastilha de vidro foi a técnica escolhida na execução de alguns painéis de Tomie Ohtake espalhados pela cidade de São Paulo, como no realizado para a Escola Maria Imaculada (Fig.106), localizada em Santo Amaro, de 1992. Neste trabalho é possível perceber a poética das telas da artista transferidas para o painel de pastilha, técnica que possibilitou a manutenção das texturas e sobreposição de camadas de suas pinturas.

Figura 106 – Paineis na Escola Maria Imaculada, São Paulo, 1994



Fonte: <https://mosaicodobrasil.tripod.com/id103.html>

No Instituto de Estudos Brasileiros, IEB (Fig.107), localizado na USP, também foi executado um painel de pastilhas de vidro, em 1994, hoje em uma nova sede, no Complexo Brasileira USP. Com um desenho que remete ao mural da escola Maria Imaculada, em que o círculo é a figura principal das obras, remetendo a paisagens cósmicas comuns em suas pinturas. Estas formas circulares que a artista explora ganham tridimensionalidade a partir de sutis variações tonais de cor, fazendo com que se relacionem com a tela, criando uma dualidade figura e fundo.

Figura 107 - Painel em mosaico no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 1994



Fonte: <https://jornal.usp.br/institucional/ieb-reinaugura-mosaico-de-pastilhas-de-tomie-ohatake/>

O arquiteto Ruy Ohtake, incorporou alguns trabalhos murais de Tomie Ohtake em seus projetos na cidade de São Paulo, como no hall do Edifício Address, de 1995, no hall do Hotel Renaissance, este executado em cerâmica, projeto de 1996, e no edifício Tomie Ohtake, onde a artista foi responsável pelo projeto mural da fachada frontal da construção.

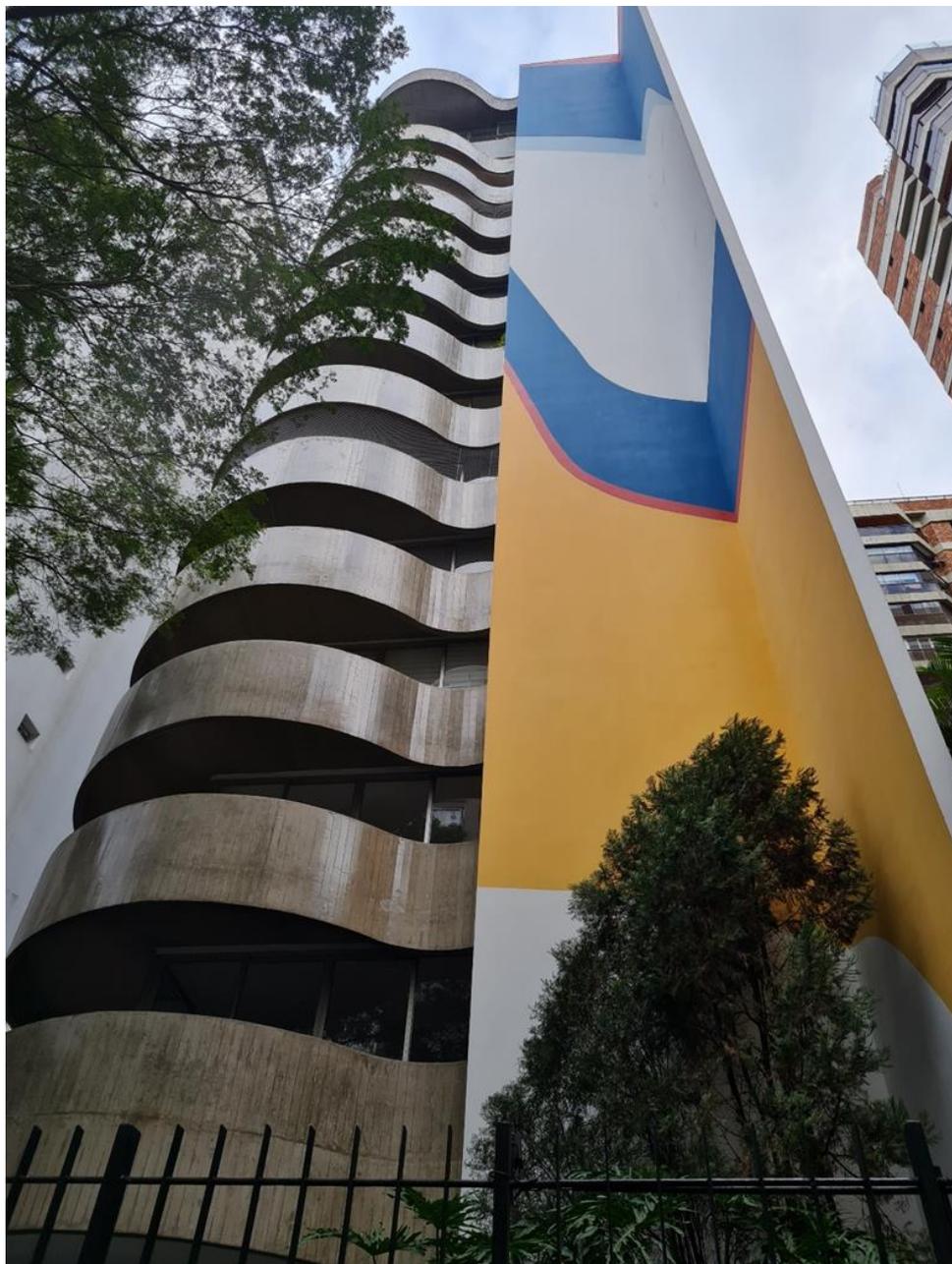
5.2.1. Mural do Edifício Tomie Ohtake

O mural criado para o edifício Tomie Ohtake, na rua Baltazar de Veiga, 501, foi realizado em 1985, com tinta epóxi sobre concreto, material utilizado no edifício todo. Possui grandes proporções pegando a altura total da construção, com quarenta e dois metros de altura por dez metros de largura.

Este mural, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com as curvas da arquitetura das varandas (Fig. 108), tem grande contraste visual com o restante da construção, podendo ser percebido como um elemento à parte do edifício, que tem no concreto o material principal de sua plástica. Isso ocorre seja por sua estrutura, uma grande parede em forma de “L”, portanto ortogonal, em contraste com as varandas redondas, seja pelas cores e formas que possui.

O projeto arquitetônico do Edifício Tomie Ohtake, como visto, é da década de 1980, momento em que o pós-modernismo na arquitetura passou a ser adotado por alguns arquitetos no país, como Ruy Ohtake. Segundo Renato Ortiz (2010), ao tratar sobre o pós-modernismo, comenta que uma das questões das propostas arquitetônicas ligadas ao movimento é a da comunicação com o usuário e do entendimento da linguagem dentro da plástica arquitetônica: “Sublinha-se, portanto, a dimensão da comunicação; é através dela que o arquiteto dialoga com o público. O que faltava ao modernismo é recuperado, procurando-se equacionar a questão dos sentidos, do isolamento das pessoas.”

Figura 108 - Mural no Edifício Tomie Ohtake



Fonte: foto da autora

O arquiteto Ruy Ohtake começou a realizar projetos na década de 1960, momento em que a arquitetura moderna passava por uma revisão de suas propostas, com a entrada do brutalismo paulista, estética que ele adotou em muitos projetos, tendo o concreto armado como protagonista. Em determinado período, nas décadas de 1970 e 1980, passou a fazer obras mais coloridas e com linhas sinuosas,

aproximando-se da arquitetura pós-moderna. Portanto, pode-se associar esse projeto do edifício com estas propostas, seja por seu colorismo, que acontece não apenas no mural, mas também nas cores utilizadas em algumas paredes da construção, seja pela volumetria que a obra possui, funcionando como fragmentos de diferentes linguagens em uma espécie de colagem com resultado não conciso.

Tanto a arquitetura do edifício Tomie Ohtake quanto o mural chamam a atenção dos transeuntes, criando destaque na paisagem do seu entorno. Localizado em uma rua calma em um bairro cheio de prédios residenciais, a construção se diferencia das demais, que em geral possuem um projeto mais conservador em termos de materiais, formatos e cores. Neste caso, o arquiteto não quis, com a inserção do mural, fazer uma diluição ou modificar alguma parede já existente, como nas propostas modernistas, tentando integrar o mural a arquitetura, mas sim criar um destaque para este mural, como uma grande tela, quase uma escultura na fachada.

A obra de Tomie Ohtake para este projeto não ocorre em uma única parede e sim em três faces de um plano que se dobra em um ângulo de 90 graus. O fato deste plano dobrado estar em relevo, ou seja, não ser uma continuação da parede do edifício, estando sobreposta a este, como algo à parte da construção, faz com que o mural tenha um movimento. A obra não entra como uma pele, ou uma camada que reveste partes do edifício, como é mais comum entender o mural; neste caso, ela se projeta para fora da construção, como um membro que foi adicionado após o projeto estar pronto.

Em relação ao mural em si, as cores utilizadas são as primárias em tons saturados, remetendo a muitas pinturas realizadas pela artista, em que a referência ao sol e à luz estão presentes. Isso ocorre através das cores amarelo e branco, circundadas pelo azul, criando uma atmosfera à obra. Neste mural, porém, executado com tinta epóxi sobre o concreto, existe uma escassez de cores. Embora em outras obras a artista geralmente utilize poucas cores de fato, há o uso de texturas. Essa obra, no entanto, tem um caráter mais singular nesse aspecto, diferente de um mural em pastilha ou uma tapeçaria, analisados mais adiante neste trabalho, nos quais as nuances de cores e texturas, bem como as pinceladas são trabalhadas.

Em relação as formas e figuras, ela é uma obra abstrata, com linhas sinuosas, que não se fecham em uma forma geométrica; elas funcionam como elementos que não terminam no mural, dando a percepção de continuidade no espaço além da parede, estabelecendo um diálogo com as varandas. Não existe um equilíbrio visual entre as partes, se pensarmos na questão da teoria da *Gestalt*, em que o todo é mais importante que as partes, ao olhar este projeto não se tem a sensação de unidade. As formas parecem flutuar e não se fixar na parede, como projeções de nuvens que passam em uma tela, lembrando o céu em contínuo movimento.

As obras de Tomie Ohtake, em geral, trazem uma calma ao olhar, porém neste caso, seja pela escala ou pelo local onde foi inserida, a obra ora analisada não traz uma sensação de paz, e sim de vibração, por estar no contexto da cidade com todas as suas interferências, diferente do ambiente isolado de um museu. A própria arquitetura do edifício compete com o mural, além de todo o entorno. A obra é melhor percebida do outro lado da rua, porém a fiação elétrica e as árvores existentes na frente do edifício dificultam sua visualização e apreciação. Novamente a questão do recuo, do espaço para a fruição da obra, não se estabelece.

No Edifício Tomie Ohtake (Fig. 109), a assimetria existente é algo que gera desconforto, pois uma parte não estabelece relação com a outra. Existe em sua fachada um jogo de oposições: de um lado, as varandas com curvas sinuosas e um material bruto como o concreto, e de outro, o mural, uma imagem sinuosa restrita, encerrada em paredes com ângulos retos, porém colorida e lúdica, uma visão etérea. Esta oposição entre superfícies, texturas e formas gera um estranhamento ao edifício, criando uma curiosidade quanto à obra, fazendo com que ela se destaque em relação à sua vizinhança. Além deste estranhamento causado por sua oposição ao edifício, o mural cria um peso visual na fachada, pois além de pegar toda sua extensão na vertical, ainda possui cores vibrantes. Portanto, nesta obra existe a monumentalidade em relação a cidade.

Figura 109 - Vista do mural de Tomie Ohtake, as varandas redondas e a lateral com cores.



Fonte: foto da autora

Tomie Ohtake também desenvolveu parceria junto a algumas obras de Oscar Niemeyer, como a grande tapeçaria localizada no Auditório Simón Bolívar, no Memorial da América Latina, e o painel-escultura instalado no saguão do Auditório do

Ibirapuera. Assim como a artista, o arquiteto Oscar Niemeyer tinha uma preferência pela linha curva, entendendo que esta se relacionava melhor com a natureza e a paisagem.

A tapeçaria, uma técnica ancestral, sempre foi utilizada por diferentes povos de forma utilitária e como expressão cultural, não apenas no chão, mas também para cobrir e decorar as paredes, caso em que pode ser pensada como um mural ou um painel. Durante o modernismo, seu uso se tornou popular, tendo diversos artistas desenvolvido tapeçarias como uma forma de trazer as artes aplicadas para a arquitetura, conforme pregava a escola da Bauhaus, dentro da proposta de integração das artes.

Le Corbusier foi um dos primeiros a propor o uso das tapeçarias como uma forma alternativa às pinturas murais. Esses tapetes de grandes dimensões eram chamados pelo arquiteto de murais nômades, existindo neles tanto a função de melhorar a acústica do ambiente, visto que muitas construções modernistas eram feitas em concreto, quanto uma forma de alterar a percepção das paredes brancas do modernismo, como já visto

Para Le Corbusier, portanto, as tapeçarias além de suas utilidades descritas acima, ainda possuíam a facilidade de serem transportadas de um lugar a outro, tornando possível seu uso para pessoas que moravam em casas alugadas, por exemplo. Sendo uma forma de popularizar os murais, dentro de um contexto no qual a funcionalidade e praticidade da vida moderna deveria ser privilegiada. O arquiteto assim explica sua ideia:

Aparece o destino das tapeçarias de hoje: torna-se o 'mural' dos tempos modernos. Nós nos tornamos 'nômades', morando em apartamentos equipados com serviços comuns, nos mudamos. Nós não podemos ter murais pintados nas paredes dos nossos apartamentos. Esta 'parede de lã' pode ser destacada, enrolada, carregada debaixo do braço, viaja para ser pendurada em outro lugar. É por isso que decidi chamá-lo Muralnomad. (LE CORBUSIER.,1960, Aput Kat Buckley)

No Brasil, diferentes artistas desenvolveram tapeçarias dentro das propostas das vanguardas do início do século XX, sendo pioneira no país as obras têxteis de Regina Graz. Estas tapeçarias estavam inicialmente ligadas às artes aplicadas e

faziam parte da decoração moderna. Regina Graz entra neste contexto, com uma estética associada ao *ArtDeco*, utilizava estampas geométricas em tapetes, almofadas, colchas etc.

Com o tempo, tais tapeçarias foram ganhando maiores proporções, conforme a proposta de Le Corbuiser, aproximando-se então do mural. Em Brasília, apogeu da integração das artes no país, é possível observar algumas dessas tapeçarias, como a criada por Di Cavalcanti (Fig.110) a partir do convite de Oscar Niemeyer, para a biblioteca do Palácio da Alvorada, em 1961. A obra chamada “Músicos” foi feita a partir de um cartão e executada pelo ateliê parisiense *Tapisserie Aubusson*.

Figura 110 –Tapeçaria de Di Cavalcanti, palácio da Alvorada



Fonte:https://www.reddit.com/r/brasil/comments/106jghj/a_obra_de_di_cavalcanti_ainda_com_cores_e_no/

Burle Marx também realizou algumas tapeçarias, entre elas a criada para o Palácio do Itamaraty, inaugurado em 1970. A obra está localizada na Sala Brasília, medindo 25 metros de largura, intitulada "Vegetação do Planalto Central"(Fig. 111),

na qual o artista trabalha uma temática comum de suas pinturas e desenhos: a vegetação. Nesta obra é como se Burle Marx transferisse para dentro da sala a paisagem da região, o cerrado.

Figura 111 – Parte da Tapeçaria de Burle Marx, Itamaraty



Fonte: <https://www.scielo.br/ij/anaismp/a/Y6jyh676z4JD7sZQ7n66hSp/>

5.2.2. A tapeçaria no Auditório do Memorial da América Latina

A tapeçaria de Tomie Ohtake (Fig. 112) foi um projeto em parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer, que privilegiava a integração com as artes. A obra, feita para o auditório do Memorial da América Latina em 1990, tem aproximadamente 800m², sendo considerada uma das maiores do mundo, e precisou ser refeita em 2017, após um incêndio que destruiu a original. Localizada em umas das paredes laterais do auditório, pode-se dizer que ela exerce uma dupla função no espaço onde está inserida: melhorar a acústica do local, que tem a arquitetura toda em concreto, e integrar visualmente a plateia com o palco.

Figura 112 – Tapeçaria de Tomie Ohtake Auditório Simon Bolivar – Memorial da América Latina



Fonte: foto da autora

Nesta obra mural é possível ver o predomínio do gestual, através das linhas que parecem dançar no espaço, trazendo uma sensação de movimento para o ambiente. O gestual e as linhas curvas são parte da poética da artista, que, como já visto, privilegiava a imprecisão ao rigor formal. Este dinamismo da obra é ressaltado pela utilização das cores primárias, com predomínio do vermelho e amarelo em contraste com o fundo azul escuro. A obra mural atravessa toda a extensão da parede lateral do auditório, como se não começasse e nem terminasse dentro dele, como uma onda que estivesse apenas passando pelo auditório.

As pinceladas do desenho original foram mantidas quando transferidas para o novo suporte, sendo adicionados ainda textura e relevo (Fig. 113) pelo fato de ser uma tapeçaria, deixando evidente a expressão do traço presente nas pinturas de Tomie Ohtake. Esse resultado contribuiu para o dinamismo e dramaticidade da obra, marcada com linhas que, ampliadas, parecem fitas, como intensas linhas de força,

como se uma torrente de água ou labaredas de fogo (pelas cores), estivessem sendo jogadas no espaço. Demonstrando desta forma, como a mudança do meio, do suporte, interfere no resultado final da obra.

Figura 113 – Detalhe da tapeçaria de Tomie Ohtake



Fonte: foto da autora

A artista utilizou seis cores para este trabalho, uma paleta restrita como é comum em suas obras, com poucas cores e formas, porém com um grande efeito e contraste visual. As cores são vibrantes e quentes, enfatizando o efeito das pinceladas. As tonalidades de amarelo, cores comuns em suas pinturas também estão presentes, remetendo à luz, ao sol e ao fogo.

Ao mesmo tempo, as linhas sinuosas desenhadas pela artista conversam com a cobertura desenvolvida por Oscar Niemeyer para o edifício, também com curvas, mostrando a integração com a arquitetura nas formas escolhidas para a tapeçaria. É como se Tomie Ohtake iniciasse seu processo criativo a partir do gestual das curvas de Niemeyer, característica do arquiteto. Porém, ao trazer as linhas sinuosas para a sua obra, as transforma em uma outra coisa, levando a diferentes possibilidades de interpretação.

As linhas sinuosas e orgânicas são exploradas pela artista em diferentes suportes, sendo levadas também para o espaço, como no caso de algumas esculturas que realizou. Entre elas a que se encontra na Avenida 23 de maio, feita em concreto armado, de 1988. Outra obra de referência foi a escultura que Tomie Ohtake realizou para o Auditório do Ibirapuera em 2004, novamente junto à arquitetura de Oscar Niemeyer. Nesse projeto, a escultura e a arquitetura do auditório se entrelaçam como em uma dança.

Essas formas sinuosas, apesar de graciosas, se transformam em alguns trabalhos em ondas, como no caso da tapeçaria analisada, em que a curva faz uma torção ao longo de seu percurso, mostrando sua força, como um *tsunami* que arrasta tudo à sua frente. Portanto, sua obra tem certa suavidade e ar etéreo e, ao mesmo tempo, carrega uma grande concentração de energia, que se espalha através destas ondas no espaço.

5.3. A integração da paisagem em Burle Marx

Tabela 3 – Murais de Burle Marx em São Paulo

OBRA/TÍTULO	ARQUITETO	LOCAL	ANO	TÉCNICA
MURAL TÉRREO “SEM TÍTULO”	RINO LEVI	ED. PRUDENCIA	1944	CERÂMICA ESMALTADA
MURAL JUNTO A ESPELHO D'ÁGUA “SEM TÍTULO”	OSCAR NIEMEYER	RESIDÊNCIA FRANCISCO PIGNATARI	1956	PASTILHA E CONCRETO
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	RINO LEVI	BANCO SULAMERICANO	1961	MADEIRA
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	RINO LEVI	EDIFÍCIO PLAVINIL- ELCLOR	1961	CONCRETO
REVESTIMENTO “SEM TÍTULO”	RINO LEVI	GALERIA MONTEIRO	1963	CERÂMICA
MURAL INTERNO E EXTERNO “SEM TÍTULO”	RINO LEVI	ED. FIESP	1969	PLACAS DE CONCRETO
MURAI INTERNO “SEM TÍTULO”	RINO LEVI	TEATRO NO CENTRO CÍVICO DE STO ANDRÉ	1971	CONCRETO
MURAL INTERNO	HANS BROSS	ABADIA DE STA. TEREZA	1975	CONCRETO
MURAL COM VEGETAÇÃO “SEM TÍTULO”	ROBERTO LOEB E MAJER BOTKOWSKI	PASSAGEM BANCO SAFRA BELA CINTRA	1982	CONCRETO
MURAL INTERNO “SEM TÍTULO”	MAURÍCIO KOGAN	BANCO SAFRA AV. PAULISTA	1988	CONCRETO
MURAL EXTERNO COM VEGETAÇÃO “SEM TÍTULO”	JÚLIO NEVES	ED. CULTURAL PAULISTA	1991	CONCRETO E MOZAICO PORTUGUÊS

Fonte: criação da autora

Burle Marx esteve presente na construção da modernidade brasileira principalmente em relação ao paisagismo, tendo uma ativa participação na concepção do seu imaginário tanto fora, quanto dentro do país. Considerado o inventor do jardim tropical, foi responsável por inserir espécies autóctones em seus projetos, mostrando a flora brasileira ao mundo. As plantas para Burle Marx também funcionavam como matéria e suas características como cores, texturas e volumes, eram vistas também como elementos de composição, muito inspirados em suas pinturas. Ele entendia o jardim como uma forma de manifestação artística, como é possível ver em sua fala proferida em uma palestra sobre composição em paisagismo de 1954:

Desde então tenho usado o elemento genuíno, da natureza, em toda a sua força e qualidade, como matéria, organizada em termos e propósitos de uma composição plástica. Pelo menos é assim que entendo o paisagismo, como uma forma de manifestação artística. (MARX,1987 p. 18)

O paisagista e artista tinha a intenção de criar uma unidade em seus projetos e, para que isso ocorresse, além das espécies vegetais, criava outros elementos como forma de integração, tanto plástica quanto espacial. A integração espacial se dava através de sua preocupação com a verticalidade dos jardins, e para isso passou a incorporar além das palmeiras, paredes e painéis, integrando-os ao espaço do entorno. Portanto, os painéis sempre fizeram parte de seus jardins, desenhados por ele mesmo. Propunha diferentes materiais para sua confecção, como azulejos, pastilhas, mosaico português e concreto, que muitas vezes tinham além da função estética, uma função prática, como estruturas para vegetação ou para a colocação de bicas junto a espelhos d'água.

Também faziam parte da integração estética os grafismos dos pisos que desenhava em seus projetos de paisagismo, que resultaram na integração entre paisagismo, arquitetura e cidade, como os desenhos do calçadão na orla de Copacabana. Jacques Leenhardt (2017, p. 12) comenta sobre a relação entre a pintura e o paisagismo na obra do artista: “Arte do pintor e concepção do espaço urbano e natural mesclam-se, portanto, logo nos primeiros anos de sua atividade, para construir uma obra irá fazer o jardim entrar na modernidade”

Ao mesmo tempo em que existia uma relação próxima entre a pintura e o paisagismo em sua obra, Burle Marx entendia as diferenças e especificidades de cada

uma das linguagens artísticas que utilizava, procurando explorar os materiais de cada uma delas. Assim, suas telas e seus jardins não podem ser simplesmente transpostos de uma linguagem a outra, mas sim entendidos dentro de suas próprias linguagens. Para os jardins, o artista explorou as possibilidades vegetais do Brasil, que na época, quase não eram utilizadas, realizando expedições para diferentes biomas brasileiros em busca de espécies para suas composições paisagísticas.

Grande parte de suas obras está no Rio de Janeiro, porém Burle Marx realizou projetos em diferentes cidades como Recife, Brasília e São Paulo. Alguns projetos do Rio de Janeiro são emblemáticos para a paisagem carioca, como o já citado calçadão de Copacabana e o Aterro do Flamengo. Além de contribuir com ícones da arquitetura moderna carioca, como o Ministério da Educação e Saúde, em que foi responsável pelo jardim do terraço e o Conjunto Habitacional de Pedregulho, projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, em 1947, onde realizou os jardins e um dos painéis artísticos do complexo.

Burle Marx teve como professor de pintura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro o artista Cândido Portinari, de quem foi próximo e que influenciou sua pintura e seus projetos murais de azulejo. Segundo Lenhard (2017), na década de trinta, o paisagista irá se aproximar da versão moderna da figuração desenvolvida por Portinari em seus afrescos.

No Rio de Janeiro também criou muitos projetos de paisagismo para residências, como o desenvolvido para a casa que atualmente é sede do Instituto Moreira Salles (Fig. 114), no ano de 1949, onde criou, além do jardim, o painel cerâmico junto ao espelho d'água. Nesse trabalho é possível perceber a influência dos painéis realizados por Portinari para a fachada do Edifício Capanema e para a capela da Pampulha, feito com azulejos 15X15 em tons de azul, inspirados nos azulejos portugueses.

Nesta mesma linha de tons de azul, Burle Marx realizou outros murais no Rio de Janeiro, como o desenvolvido para a sede da Fiocruz Manguinhos, no Pavilhão Arthur Neiva (Fig.115), projetado por Jorge Alfredo Guimarães Ferreira nos anos 1940, e para a fachada do Clube Náutico (Fig.116).

Figura 114 - Paineis de Burle Marx no Instituto Moreira Salles



Fonte: <https://www.umasehoraviagem.com/2020/11/cafe-da-manha-no-instituto-moreira-salles-rio-de-janeiro.html>

Figura 115 - Paineis de Burle Marx no Pavilhão Arthur Neiva



Fonte: <https://agencia.fiocruz.br/fiocruz-e-getty-elaboram-plano-de-conservacao-de-pavilhao>

Figura 116 – Paineis de Burle Marx na Sede Náutica do Clube Vasco da Gama



Fonte: <http://avidanumagoa.blogspot.com/2013/05/azulejaria-da-sede-do-vasco-burle-marx.html>

Além dos painéis de azulejos, revisitados pela estética modernista, é nos painéis e peças de concreto e pedra que colocava em seus jardins, como o mural localizado em seu sítio no Rio de Janeiro (Fig. 117), que talvez o artista mais consiga se aproximar de uma expressividade pessoal. Neste painel, que também funciona como fonte, o artista utilizou, como em outros trabalhos, peças de demolição de construções antigas do centro da capital carioca. Para Leenhardt (2017, p. 23):

A utilização dos materiais brutos como os rochedos, naturais do lugar ou importados, ou ainda os simples volumes de concreto concebidos pelo próprio Burle Marx, e que, portanto, derivam da escultura, estabelecem uma relação inesperada com a arte minimal dos anos sessenta.

Figura 117 – Mural no Sítio Burle Marx, construído a partir de matérias de demolição.



Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sitio-burle-marx-esta-na-lista-de-candidatos-a-patrimonio-mundial-da-unesco/>

A participação de Burle Marx através de projetos de paisagismo e murais iniciou-se no Rio de Janeiro, migrando para São Paulo quando a cidade começou a ter uma demanda em relação a arquitetura moderna, sendo convidado a realizar projetos na cidade e região, em parcerias com arquitetos como Oscar Niemeyer, Rino Levi, Hans Broos, Marcelo Fragelli, Rui Ohtake, entre outros. Em muitos casos, as parcerias se deram através de projetos de paisagismo, nos quais pode-se ver toda a complexidade de seus trabalhos, que iam além da vegetação. A maioria possui uma

riqueza em relação ao tratamento dos pisos, com grafismos que remetem muito às suas pinturas. Em alguns destes projetos, Burle Marx propôs painéis e murais integrados ao espaço, assim como outros elementos construtivos.

O Banco Safra, localizado na Avenida Paulista, foi inaugurado em 1988. O projeto desenvolvido pelo arquiteto Mauricio Kogan, tem uma fachada austera e imponente para a avenida. Em seu interior, no pavimento térreo, há diversas obras de arte, entre elas um painel em concreto (Fig. 118) realizado por Burle Marx. Esse trabalho lembra os painéis desenvolvidos pelo artista e paisagista para o Centro Cívico de Santo André; porém, diferente de lá, o painel de concreto ao fundo de quem entra no Banco difere muito do restante da arquitetura, que possui um ar mais clássico, com acabamentos em granito e mármore polidos nas paredes, pilares e piso. Se no Teatro de Santo André os painéis podem ser entendidos como paredes, vedações da construção em pleno diálogo com a arquitetura, no Banco Safra o painel tem um destaque maior como obra isolada.

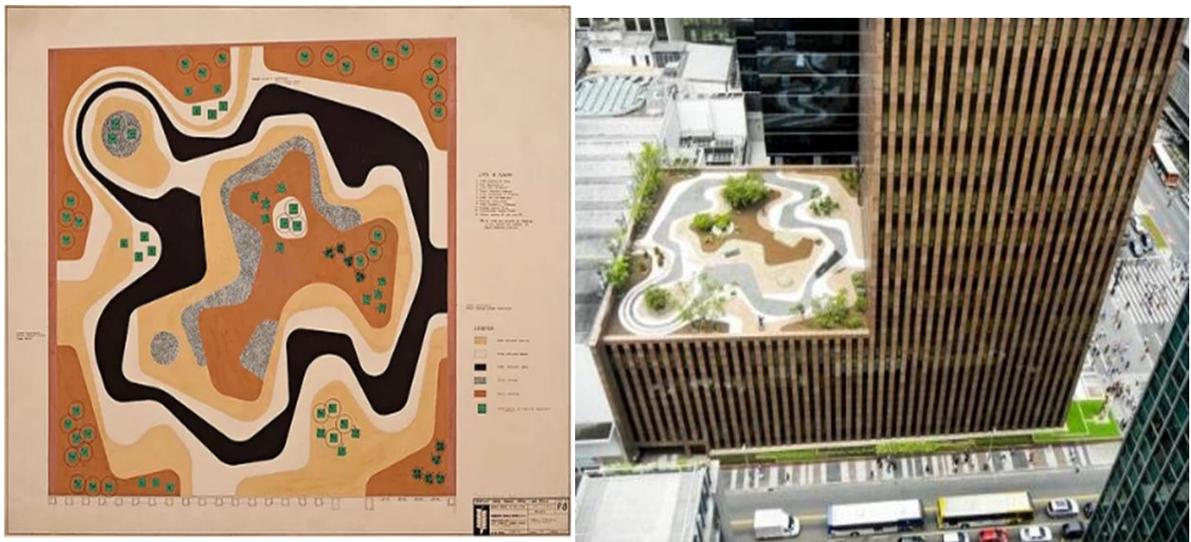
Figura 118 - Vista interna do Banco Safra, com painel de Burle Marx ao fundo



Fonte: foto da autora

Nesse projeto corporativo, Burle Marx também projetou o famoso terraço jardim, no qual prevaleceu o desenho de piso, quase como uma pintura (Figuras 119 e 120). O acesso ao terraço é restrito aos trabalhadores do banco, portanto as pessoas não conseguem visualizar a obra. Além dos dois trabalhos descritos, na parte inferior do banco, onde estão localizados alguns caixas, é possível ver algumas pinturas do artista na parede.

Figura 119 e 120 - Projeto para o no terraço jardim e vista área do projeto executado



Fonte: <https://serieavenidapaulista.com.br/2020/01/25/o-sofisticado-e-luxuoso-edificio-safra>

Outro projeto desenvolvido por Burle Marx para o Banco Safra está localizado a algumas quadras da Avenida Paulista (Fig. 121). O projeto de 1988, foi uma intervenção, uma passagem pelo meio da quadra, entre a rua Bela Cintra e a rua Consolação, no nível de baixo do Edifício. Neste projeto, Burle Marx fez o paisagismo com uma linguagem bem urbana, integrada à arquitetura, onde têm destaque os muros e os pisos, ambos trabalhados em conjunto, com grafismos. O muro se assemelha a outros murais em concreto desenvolvidos pelo paisagista, porém, neste projeto ele inseriu nichos, floreiras onde são colocadas plantas, mesclando arte e paisagismo. No piso, o mosaico de pedras portuguesas nas cores cinza, branco e vermelho cria grafismos que eram sua marca, nos quais ele podia criar livremente

desenhos que se assemelham às linhas de seus jardins, não havendo, portanto, distinção nos traços entre desenhos gráficos e canteiros de plantas.

Figura 121 - Muro e piso com desenho de Burle Marx



Fonte: foto da autora

O Edifício Parque Cultural Paulista, realizado pelo arquiteto Júlio Neves, em 1991, na Rua Alameda Santos, tem projeto de paisagismo de Burle Marx, uma passagem em nível pelo meio da quadra, que leva até a Avenida Paulista, onde está localizado um dos últimos casações remanescentes da antiga ocupação da avenida, a Casa das Rosas, hoje um centro cultural. Para esta passagem, que se dá pelas laterais do edifício, Burle Marx cobriu os muros com desenhos em alto relevo, utilizando como materiais a pedra portuguesa (Fig. 122 e 123), nas tonalidades branca, marrom e preta, e o concreto aparente, com floreiras suspensas para a colocação de plantas. O chão, assim como os muros, foi trabalhado com mosaico português, mantendo a unidade na linguagem. Esse projeto lembra as características já encontradas na passagem do Banco Safra da Rua Bela Cintra: trabalho mural com suportes para plantas e integração com o desenho de piso.

Figura 122 e 123 - Vista do projeto de paisagismo de Burle Marx e detalhe do mural



Fonte: fotos da autora

Após levantamento e análise dos trabalhos de Burle Marx pode-se dizer que ele não se acomodava em uma única forma de projetar seus jardins, principalmente em relação aos elementos construídos. Em muitos estudos verificou-se que ele propunha elementos diferentes na tentativa de reconstrução da paisagem. Acabou sendo muito conhecido pelas plantas tropicais que introduziu no paisagismo, mas pouco se comenta sobre sua contribuição como artista nos desenhos de piso e propostas de integração através de sua obra mural.

A parceria com Hans Broos arquiteto austríaco, formado na Alemanha, que veio trabalhar em São Paulo, dentro da Escola Brutalista, rendeu projetos merecedores de destaque em relação à integração com a arte mural, como a abadia de Santa Maria, em 1975, e a residência e escritório do arquiteto, construída entre 1971 e 1978. Nos dois projetos, Burle Marx também desenvolveu o paisagismo.

A Abadia de Santa Maria, projeto de 1974, está localizada no bairro do Tucuruvi em São Paulo, seguiu os preceitos da Escola Paulista, tendo uma arquitetura com um sistema construtivo racional, fechada dentro de um bloco em concreto aparente. O mural (Fig. 124) desenvolvido por Burle Marx está localizado na Capela da Abadia e tem um papel não apenas decorativo, funcionando como uma divisória, sendo o único elemento do local que difere das outras linhas ortogonais do projeto. O mural fica no centro da Capela, na diagonal, rasgando o espaço e levando o olhar de quem entra no local para o altar. Diferente de outros murais, neste, Burle Marx inseriu alguns elementos figurativos, signos da liturgia católica, como a cruz e os peixes, que fluem no desenho mural entre linhas orgânicas e elementos geométricos.

Figura 124 - Mural em concreto em alto e baixo relevo, Abadia de Santa Maria



Fonte: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,prefeitura-de-sp-tomba-duas-bibliotecas-e-tres-escolas-publicas,70002787509>

A casa e escritório de Hans Broos, concluída em 1978, também têm arquitetura brutalista, fechada em relação à rua e envidraçada para o jardim. O mural desenvolvido por Burle Marx, assim como na Abadia de Santa Maria, está localizado em um lugar central do projeto, na área social que possui um pé direito duplo, o que ajuda a dar ainda mais destaque para o mural. Por conta de a sala ser envidraçada, a visualização dele é total a partir área externa. Além de decorativo, o mural funciona como lareira e armário embutido para um bar. Neste projeto mural (Fig. 125 e 126), Burle Marx abandona as linhas curvas, comuns em quase todos os seus projetos e faz uso de linhas ortogonais, com desenhos geométricos abstratos em alto e baixo relevo.

Figura 125 e 126 - Casa e estúdio de Hans Broos, painel de Burle Marx

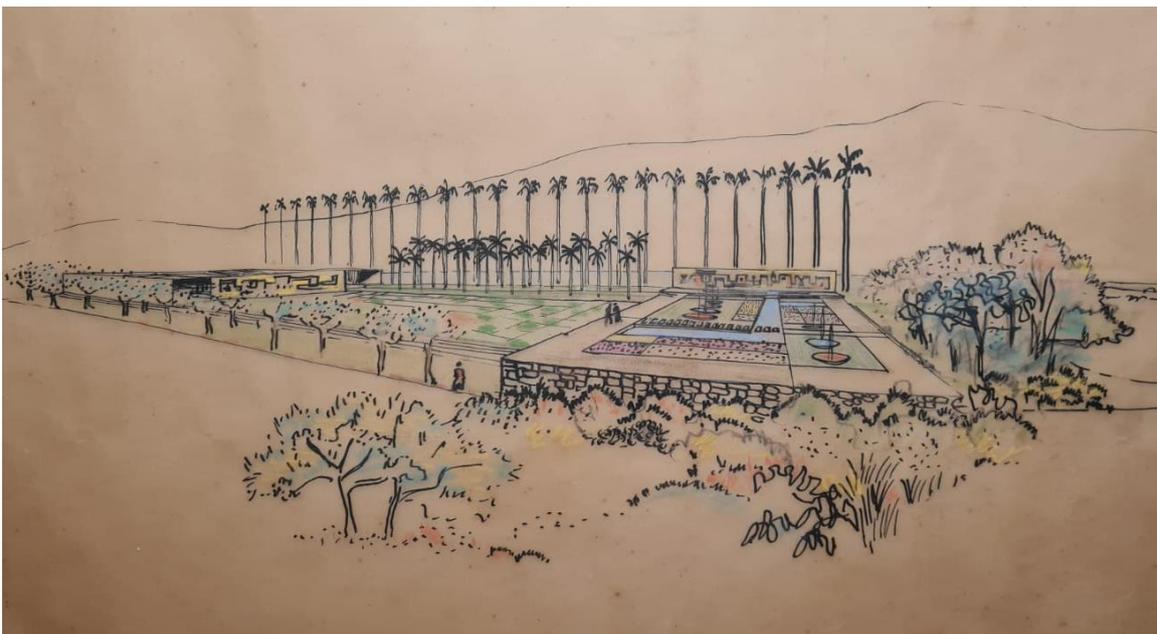


São Paulo é muito rica em relação à quantidade de estudos e projetos executados pelo paisagista, mostrando como ele ajudou a implantar a modernidade na região, deixando sua marca na cidade. Na fase brutalista da arquitetura paulista, é interesse ver como Burle Marx vai se afinar com essa linguagem, seja através dos painéis de concreto, seja pela forma mais geométrica que seu jardim adquire.

5.3.1. Os murais do Parque Burle Marx

Em São Paulo, o primeiro mural de concreto pensado dentro da ideia de integração das artes foi o projeto de Oscar Niemeyer para a casa de Francisco Pignatari (Fig. 127). A proposta mural foi desenvolvida pelo artista e paisagista Burle Marx em 1954, como parte da composição do jardim, dentro de um grande pátio em frente à residência. O projeto da casa se dava em patamares, com uma volumetria que se integrava à topografia e ao entorno. Composto com o paisagismo projetado, foram pensados dois painéis com relevos em concreto e pastilha.

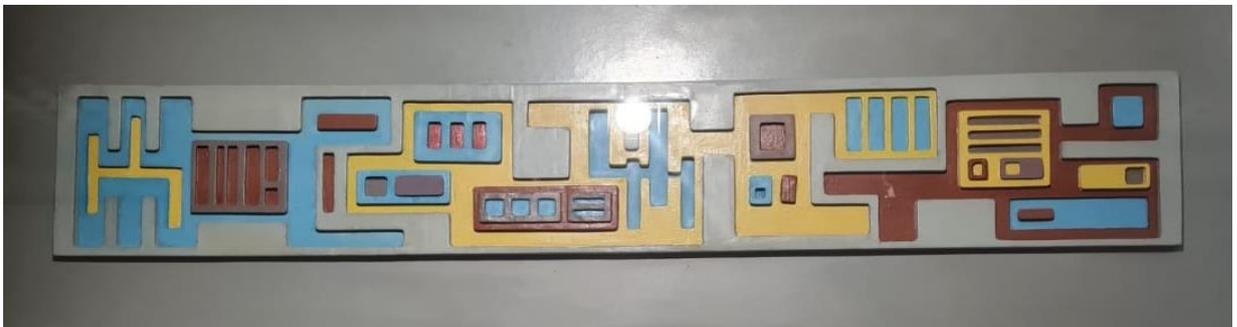
Figura 127 - Croqui do paisagismo da casa Pignatari realizado por Burle Marx



Fonte: foto da autora tirada na exposição de Burle Marx na Fiesp

Estes painéis em concreto estão localizados um na fachada da casa e um outro junto a um espelho d'água, formando um todo com o jardim (Fig.128 e129). O mural que ficaria em uma das partes da residência é o que define a fachada, ao mesmo tempo que integra a construção com o jardim. Conforme comenta Oliveira (2003) “Nesta relação com o jardim, a casa é uma espécie de plano que ajuda a configurar um dos lados do pátio. Assim sendo os planos verticais que conformam o recinto, ora constroem-se por palmeiras, por murais de concreto, por uma pérgula ou pela casa.”

Figura 128 – Modelo do painel realizado por Burle Marx, na casa Francisco Pignatari



Fonte: Foto da autora tirada na exposição de Burle Marx na Fiesp

Figura 129 – Vista do painel e paisagismo no Parque Burle Marx



Fonte: foto da autora

Em relação aos desenhos destes painéis o paisagista trabalhava como tema o seu próprio processo projetual, ao trazer para o mural linhas e formas tanto orgânicas como geométricas, que lembram caminhos, canteiros e plantas baixas de arquiteturas. No projeto para a casa Pignatari, verifica-se este partido, havendo uma união formal entre o que é piso, o que é canteiro e o que é parede ou mural. Uma integração das artes aos moldes das propostas neoplásticas, nas quais as artes, segundo (BOIS, 2009, p. 135), partilhavam de um elemento básico, o caráter planiforme.

A residência não foi finalizada e hoje em seu lugar está construído o Palácio Tangará, hotel que possui uma arquitetura em estilo Neoclássico, que em nada dialoga com o projeto modernista pensado na época. Uma parte do que foi construído, juntamente com o pátio e o jardim projetado, viraram atualmente uma área dentro do parque Burle Marx. Ao visitar o espaço existe uma percepção de ruína, de algo que não foi acabado e que ficou congelado no tempo (Fig. 130).

Figura 130 - Mural de concreto de Burle Marx – Casa Francisco Pignatari



Fonte: foto da autora tirada da exposição “Paisagem Construída: São Paulo e Burle Marx”, 2022

Para Burle Marx a verticalidade no paisagismo era importante como forma de integrar o entorno ao seu projeto, trazendo a paisagem para o contexto dos seus jardins. Os murais e as plantas, como as palmeiras, faziam este papel de criação de verticalidade, muitas vezes delimitando áreas maiores para aproximar o jardim da

escala humana. Nesse sentido, pode-se ver como a percepção do indivíduo era considerada relevante dentro da proposta do paisagista. Para Lenhart (2010, p. 18), “São vários os estratagemas criados por Burle Marx para forçar o olhar a levar em conta a verticalidade, estar no espaço do jardim e ter a relação com a paisagem e a escala humana.”

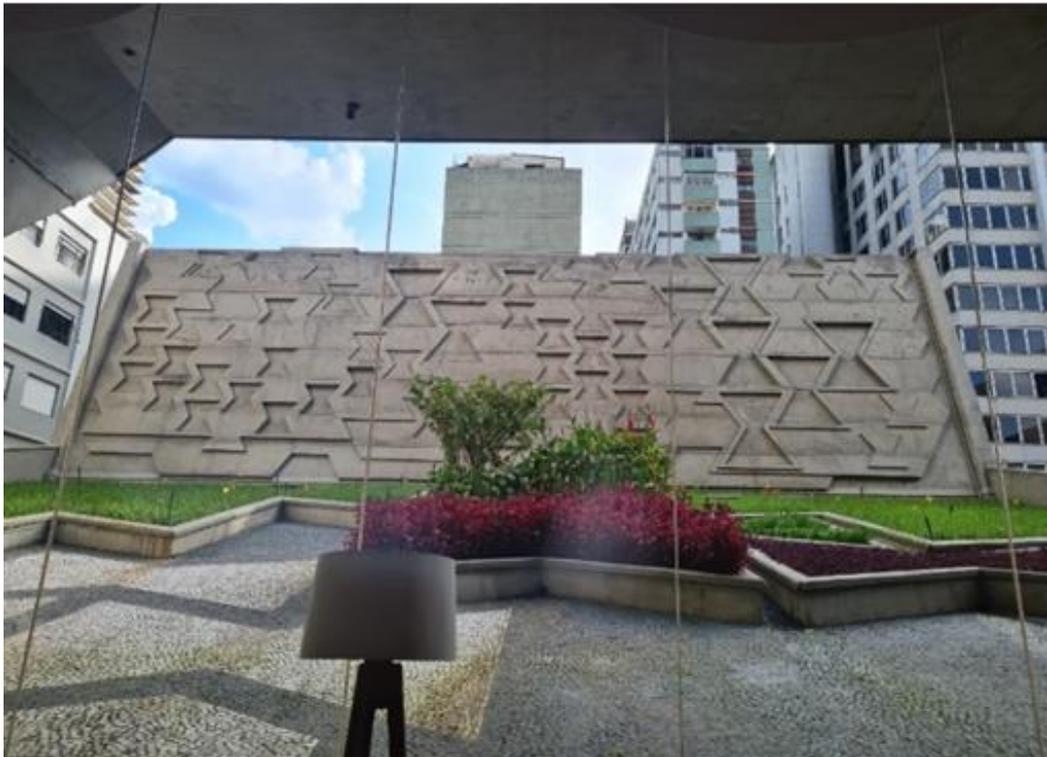
Se foi através de um projeto de Oscar Niemeyer que o mural de concreto chegou à São Paulo, ainda dentro dos preceitos da Escola Carioca, foi a partir da propagação da arquitetura brutalista que ele se difundiu na cidade, principalmente a partir da década de 1970. Muitos projetos brutalistas estão localizados na Avenida Paulista, que teve seu vetor de crescimento durante esse período, com a construção de edifícios como o do Masp, desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi, inaugurado em 1968. Esses edifícios marcam a paisagem da Avenida, trazendo um imaginário de modernidade para a cidade.

5.3.2. Os murais do Edifício da Fiesp

O edifício da FIESP, localizado no número 1313 da Avenida Paulista, foi projetado pelo escritório Rino Levi Arquitetos Associados após sua morte em 1969, sendo inaugurado em 1979, com uma arquitetura de influência brutalista. Uma obra que tem como volume principal um grande trapézio fechado, que se ergue com imponência na paisagem, sendo um dos prédios marcantes da imagem urbana do local. É um prédio corporativo, com acesso livre ao público na parte térrea, onde se encontra um centro cultural. Ao fundo, tem vista para um pequeno jardim com um painel de concreto, ambos com autoria de Burle Marx.

O projeto original do Edifício da FIESP sofreu modificações nos anos 1990, nos pavimentos térreo e inferior, realizada pelo escritório de Paulo Mendes da Rocha. A planta original do pavimento térreo, que a princípio funcionava como uma praça aberta para a rua, tinha um desenho de piso que se prolongava até o painel em concreto ao fundo (Fig. 131). Na nova proposta, instalada atualmente, o andar térreo acabou ficando fragmentado, perdendo o destaque e a integração que o paisagismo de Burle Marx propunha. O painel dentro do pavimento térreo quase não fica visível.

Figura 131 – Fachada do auditório com painel interno



Fonte: foto da autora

Os dois murais que se encontram nesta obra, estão localizados em faces opostas das paredes de fechamento do bloco do auditório, um na parte interna e o outro voltado para a Rua Alameda Santos, porém a solução formal utilizada nos dois casos foi distinta. No mural interno, ele é uma continuação do piso e do jardim interno, que pode ser visto na proposta original. Pode-se dizer também que eles têm funções diferentes: enquanto o interno desmaterializa a parede do auditório, o mural na fachada oposta a este, voltado para a rua, cria um diálogo com a cidade, a partir da monumentalidade. Portanto enquanto um camufla, traz a escala humana para o jardim interno, o outro mural se expande e se mostra para a cidade.

O painel interno é geométrico, seguindo um padrão modular, aos moldes das propostas concretistas, onde o trabalho com formas regulares, simples e simétricas são privilegiadas pela forma que afetam os sentidos (Belluzzo, 1977, p. 108). O módulo escolhido para o painel interno é formado por dois trapézios unidos pela menor base, que se encontra primeiramente no desenho de piso em mosaico português; depois, o desenho se eleva um pouco do solo formando canteiros para vegetação, e por fim

acaba no painel em concreto, onde o desenho do módulo muda para a posição vertical e aparece em diferentes tamanhos e graus de saliência. Este módulo remete ao próprio formato do corpo principal do prédio, o trapézio, que está presente também no *brise* metálico desenhado para todo o corpo do edifício.

Analisando os dois painéis de concreto do prédio da FIESP, percebe-se que eles foram pensados dentro de uma implantação de projeto que propunha a integração entre o indivíduo, a arquitetura e a cidade. O programa do edifício envolvia duas partes: uma mais privada e corporativa e uma que contemplava a parte pública, junto ao auditório e à praça. Conforme afirma Guatelli (2006), “a praça do edifício da FIESP cumpria um papel importante na estruturação do espaço urbano; como espaço intermediário, representando um ritual de passagem entre a agitação e ritmo intenso da Avenida e o interior do prédio ou teatro.”

Em relação ao painel da Alameda Santos, este possui uma proposta diferente do painel interno, pois não parte de uma modulação, estabelecendo uma outra relação com a cidade, desconectado do restante do projeto do edifício. No estudo feito por Burle Marx com giz pastel (Fig. 132) para o painel, é possível ver que ele possui uma liberdade plástica, como uma de suas pinturas ou gravuras com temas de vegetação, e que cada cor corresponde a um grau de saliência do painel em concreto.

Figura 132 – Croqui de Burle Marx para o mural da Fiesp.



Fonte: foto da autora tirada da exposição “Paisagem Construída: São Paulo e Burle Marx”, 2022

Portanto, o resultado do painel em concreto aparente em relevo (Fig. 134) é um grande desenho com formas abstratas que remetem, ao mesmo tempo, às vegetações, pedaços de folhas e galhos, e ao próprio entorno da construção, com cenas urbanas captadas em diferentes ângulos, nas quais se percebem volumes de formas geométricas e texturas.

Figura 133 – Estudo de Burle Marx - Painel na Rua Alameda Santos



Fonte: foto da autora

Este painel, ainda que de grandes proporções, não se destaca na paisagem, por conta das árvores e da fiação pública que impedem sua total apreensão e fruição. O fato de a calçada e o leito carroçável serem estreitos e a construção estar no alinhamento da rua, desfavorecem a visualização da obra, uma das mais monumentais desenvolvidas por Burle Marx. Este mural externo não tem função semelhante à de um pano de fundo, decorativo, como o que ocorre com o painel modular interno, pois sua proposta, como já dito, é estabelecer uma relação com o

usuário, comunicar com a cidade; porém, devido às dificuldades expostas acima, tal propósito acaba sendo prejudicado, já que muitas pessoas não notam a existência do painel.

Ao olhar para os painéis de concreto desenvolvidos por Burle Marx para este projeto, é possível ver a ideia de caminhos bem delimitados, como em um jardim, através de linhas que formam uma espécie de percurso. Nestes caminhos, sobressai a técnica do alto relevo, enquanto que nas texturas, o que predomina é o baixo relevo. Os desenhos do tríptico se parecem bastante com suas pinturas e serigrafias (Fig. 134), que estão relacionados, para Leenhardt (2017), com sua experiência de paisagista, mostrando, assim, como uma arte influencia no processo de criação da outra:

(...) vemos, com efeito, surgir, na obra pictórica dos anos 70, formas impressas sobre tela segundo a técnica da serigrafia. Essas estruturas são esquemas de jardim, mapas gráficos de vias de circulação, arranjos de planos cercados por seus limites. (Leenhardt, 2017, p. 12)

Figura 134 – Serigrafia de Burle Marx, 1974



Fonte: <https://blombo.com/sem-titulo-34494>

Nas obras de Burle Marx, existia o interesse em trabalhar a percepção do indivíduo ao percorrer os jardins, o que era entendido como uma experiência na qual os percursos são pensados de forma a estabelecer cenários, visuais e sensações. Para Leenhardt (2017, p. 38), o paisagista tinha uma preocupação com a experiência dinâmica do espaço, sendo este uma dimensão essencial de seu trabalho. Portanto seus painéis, inseridos ou não dentro do contexto de um jardim, são pensados também como a experiência deste, onde diferentes visuais se estabelecem, como em uma pintura cubista.

5.4. O processo da xilo nos murais de Maria Bonomi

Tabela 4 - Obras murais de Maria Bonomi em São Paulo

OBRA/TÍTULO	ARQUITETO	LOCAL	ANO	TÉCNICA
TRIPTICO EM CONCRETO "ASCENSÃO"	CLÁUDIO JOAQUIM BARRETOS E FRANCISCO SEGNINI	IGREJA DA CRUZ TORTA	1976	CONCRETO
MURAL EXTERNO "SEM TÍTULO"	SAMI BUSSAB	EDIFÍCIO JORGE RIZKALLAH JORGE	1976	PLACAS DE CONCRETO
MURAL EXTERNO TÍTULO "INTEGRAÇÃO"	SAMI BUSSAB	ESPORTE CLUBE SÍRIO	1977	PLACAS DE CONCRETO
MURAI INTERNOS TÍTULO "ARROZAL DE BENGUET: PAISAGEM E MEMÓRIA"	PAULO LUCIO DE BRITO	HOTEL MAKZOULD PLAZA	1979	PLACAS DE CONCRETO
MURAL EXTERNO TÍTULO "PAREDE DESPETALADA"	-	RESIDÊNCIA TUFY MAMED ASSY	1982	CONCRETO
-	-	RESIDÊNCIA WILLIAM ATUÍ	1985	CONCRETO
MURAL INTERNO TÍTULO: "FUTURA MEMÓRIA"	OSCAR NIEMEYER	MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA	1986	SOLO-CIMENTO
MURAL INTERNO TÍTULO: "DOIS HEMISFÉRIOS"	ESCRITÓRIO CROCE, AFLALO E GASPERINI.	ANTIGO BANCO SUDAMERIS - ATUAL SAVOY (CONSTRUTORA)	1987	MODULOS EM CONCRETO POLICELULAR
MURAL EXTERNO TÍTULO "SEM TÍTULO"	-	RESIDÊNCIA MARIA DEL PILAR SOLLÁ	1989	CONCRETO
MURAL INTERNO TÍTULO: "ERESCOPIA"	HARON COHEN	RESIDÊNCIA HARON COHEN	1990	CONCRETO
MURAI INTERNOS TÍTULO: "A CONSTRUÇÃO DE SÃO PAULO"	MEIRE GONÇALVES SELLI	METRÔ – ESTAÇÃO JARDIM SÃO PAULO	1998	POLIPTICO EM CONCRETO
MURAL INTERNO TÍTULO "EPOPEIA PAULISTANA"	-	METRÔ – ESTAÇÃO DA LUZ	2001	CONCRETO PIGMENTADO
MURAL INTERNO TÍTULO: "NEMETON"	MIGUEL JULIANO	ED. FARIA LIMA PREMIUM	2002	CONCRETO PLÁSTICO

Fonte: criação da autora

Maria Bonomi é uma artista que tem na xilogravura sua principal forma de expressão; porém, nunca se limitou aos pequenos formatos ou às maneiras tradicionais associados a esta técnica. Na década de 1960, momento de transformação da arte no mundo, a artista também propôs uma inovação ao entender que a própria matriz onde eram gravados os desenhos para a impressão, como a madeira ou o metal, já poderiam ser entendidos como arte em si, pois, para ela, é na matriz que estão as marcas da relação da artista com a matéria. Posteriormente, ao desenvolver seus trabalhos em arte pública, será este o princípio norteador do processo criativo para desenvolvimento de seus projetos murais.

A artista começou a estudar e trabalhar com gravura no início dos anos 1950, com temáticas ligadas à paisagem e à cidade, porém não de maneira figurativa, o que não foi um processo simples nos anos 1950 e 1960, momento em que, como já visto anteriormente, a figuração ainda predominava no País. Segundo a artista, naqueles anos, a arte e sua expressão buscavam, através da abstração, dialogar com a modernidade arquitetônica, cujo ápice foi a construção de Brasília:

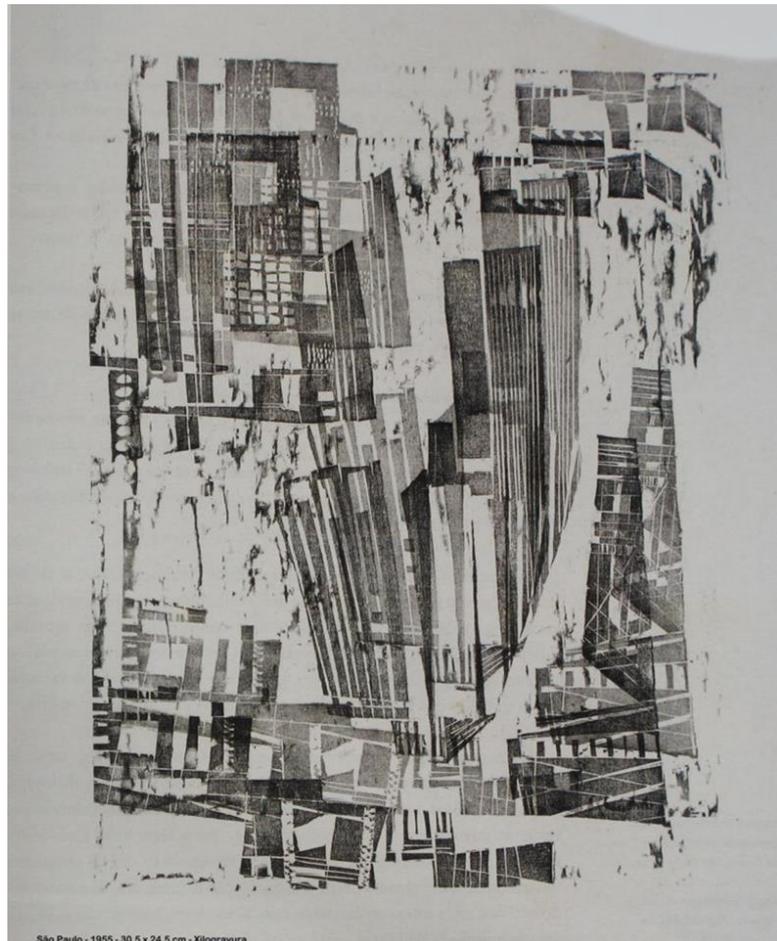
Estava-se fazendo Brasília e estávamos tentando corresponder a isso. Tentávamos dialogar com a espacialidade, com os estímulos do outdoor, da arquitetura, dos luminosos, do supersônico, dos cinquenta anos em cinco do Juscelino. (BONOMI, 2007, p. 302)

A arquitetura e o interesse pelos aspectos visuais da cidade moderna são assuntos que aparecem em seus trabalhos e em seus textos, sempre na tentativa de criação de um diálogo com o contexto urbano. Para ela a cidade moderna tinha se tornado caótica e a arte pública seria uma forma de organização deste caos.

Na xilogravura feita em 1955, uma paisagem da cidade de São Paulo (Fig. 135), já se percebe a experimentação artística de Bonomi, que desloca a matriz conforme faz as impressões. Assim, vemos uma ideia de paisagem, mas com uma sobreposição, que faz com que fiquem em evidência as linhas e os cheios e vazios da figura. Além da gravura, Maria Bonomi trabalhou também como cenógrafa, figurinista, escultora, crítica de arte. Quando seus projetos passaram a fazer parte da cidade, a familiaridade com a ambientação desenvolvida para o teatro a favoreceu.

Maria Bonomi tem como foco a expressão que é dada através de suas principais ferramentas de trabalho: os formões, que criam os sulcos nas madeiras. Para a artista, o sulco não está a serviço de outra coisa, ele é a expressão em si. Segundo ela, a gravura “é o meio expressivo em que a execução participa da invenção; por isso, resulta na arte de maior fidelidade para registrar nosso íntimo.” (BONOMI, 2007, p. 113). A partir destas palavras, é possível perceber como, para ela, a expressão e o gesto do fazer artístico são o foco de sua arte. A história e a memória também serão temas que farão parte dos trabalhos desenvolvidos pela artista. Memória de paisagens vistas e a memória do fazer da matriz, que fica gravada no material escolhido para seus trabalhos murais, como o concreto, metal ou solo cimento.

Figura 135 - Xilogravura de Maria Bonomi, 1955



fonte: <http://www.apap.art.br/associados/304/maria-bonomi/#prettyPhoto>

Quando foi solicitada a trabalhar em projetos maiores, ela partiu em busca de uma nova linguagem, um sistema expressivo novo, em que as diferentes partes da obra pudessem ser resolvidas, como o lado técnico, funcional, social, artístico e econômico. Para isso, ela recorreu à xilogravura: “Este momento decisivo me restituiu naturalmente o ofício da xilogravura, que eu praticava há mais de dez anos, sendo o único caminho a percorrer” (Bonomi, 2007, p 29). Assim, a artista leva para a escala urbana os mesmos signos com as quais já trabalhava nas suas gravuras, como linhas, cheios e vazios, os sulcos que para ela são a sua principal forma de expressão.

Maria Bonomi defendeu uma tese sobre a importância da arte pública, que dividiu, a partir de sua experiência, em três modalidades, sendo: a arte pública inserida, a paralela e a posterior. A modalidade inserida é a considerada ideal, pois é aquela em que a arte é pensada juntamente com o projeto e a construção do edifício, o que ajuda a pensar a arte integrada à arquitetura para além da função estética, tendo também uma função estrutural no projeto. Nesta categoria ela desenvolveu alguns projetos, entre eles a fachada do Edifício Jorge Ritzkallah Jorge, na esquina da Avenida Paulista com a rua Bela Cintra, e o projeto no saguão do Hotel Makzould Plaza.

A segunda vertente citada pela artista em sua Tese é a paralela, aplicada a uma superfície já existente; nesta categoria, se encontra sua primeira obra feita em concreto em grande escala, desenvolvida para a igreja Mãe do Salvador, mais conhecida como Igreja da Cruz Torta, localizada no Bairro de Pinheiros, no ano de 1976, e o mural para o Esporte Clube Sírio, assim como o Políptico em concreto da Estação Jardim São Paulo, denominado “A construção de São Paulo”, de 1998.

A Igreja da Cruz Torta foi o primeiro projeto de arte pública desenvolvido pela artista, no ano de 1976. O mural foi realizado em alto relevo (Fig. 136), em uma parede de concreto já existente. A proposta da artista, assim como em outras obras suas, foi criar uma narrativa visual, que neste caso foi a ascensão do espírito. O mural é um tríptico: no centro está a cruz como símbolo dessa ascensão; porém, os elementos visuais da cruz perpassam todo o mural, como se estivessem em conflito, e apenas na luz se alinham e conseguem ascender. Cada um dos lados do mural foi trabalhado com um tema: à esquerda, o sagrado, e à direita, o profano.

Figura 136 – Mural no interior da igreja da Cruz Torta

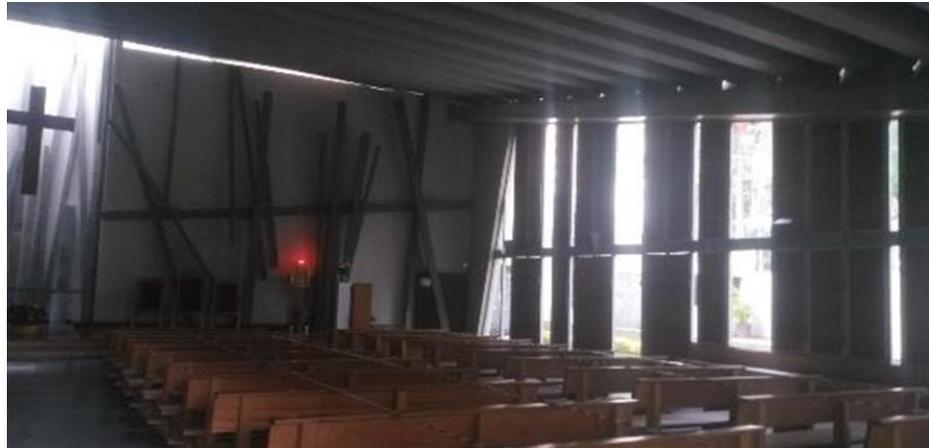


Fonte: foto da autora

O projeto arquitetônico da Igreja da Cruz Torta foi realizado através de concurso, sendo vencedores os arquitetos Cláudio Joaquim Barretos e Francisco Segnini, e tinha como premissa uma construção que fosse de simples execução. A proposta era uma cobertura em concreto pré-moldado e com as paredes também executadas em concreto.

A obra se integra à arquitetura da Igreja tanto pelo material em si, pois assim como o mural, as paredes e a estrutura da construção são de concreto armado, quanto por sua linguagem abstrata, composta basicamente por linhas, como é possível ver na imagem abaixo, em que o mural parece até ser uma continuação das linhas que formam os vãos entre a parede e as janelas (Fig. 137). O contraste entre luz e sombra é outro fator determinante nessa integração, pois a própria artista comenta que quis dar um ar cênico ao projeto, o que dialogou muito bem com a variação de luz e sombra que ocorre nas janelas da edificação.

Figura 137 - Interior da Igreja da Cruz Torta com obra de Maria Bonomi



Fonte: foto da autora

No Clube Sírio, a proposta foi criar um painel para a empena cega de uma das edificações que compõe o complexo do clube (Fig. 138), voltada para uma via movimentada, a Avenida Indianópolis. Neste trabalho, segundo Maria Bonomi, a intenção foi criar um diálogo com o entorno urbano, como pode-se perceber pelo título que a artista deu a obra, “Integração”, de 1977. Ela fica um pouco recuada da rua, portanto não é possível ter tanta visibilidade dela. O fato de estar em um segundo pavimento faz com que passe despercebida.

Figura 138 – Imagem do painel de concreto no Clube Sírio

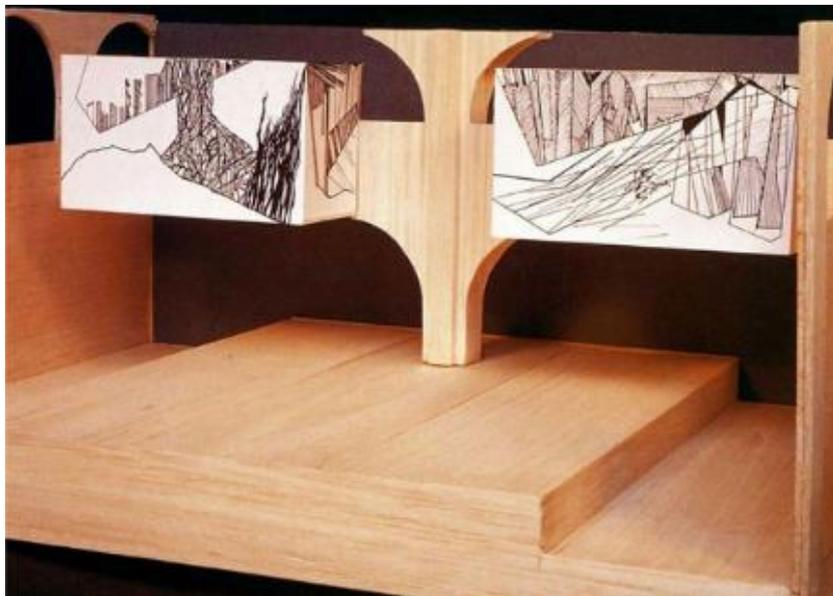


Fonte: foto da autora

A Estação Jardim São Paulo pertencente à linha azul do Metrô, é um projeto de pequenas dimensões se comparada a outras estações, mas assim como muitos projetos de estações do metrô na cidade, sua construção também é feita em concreto armado. O local da instalação dos murais de Mari Bonomi é a plataforma de embarque, situada no subsolo. A proposta da artista foi realizada com placas moldadas de concreto, onde foram inseridos os desenhos propostos, como é possível ver na maquete da proposta mural (Fig. 139).

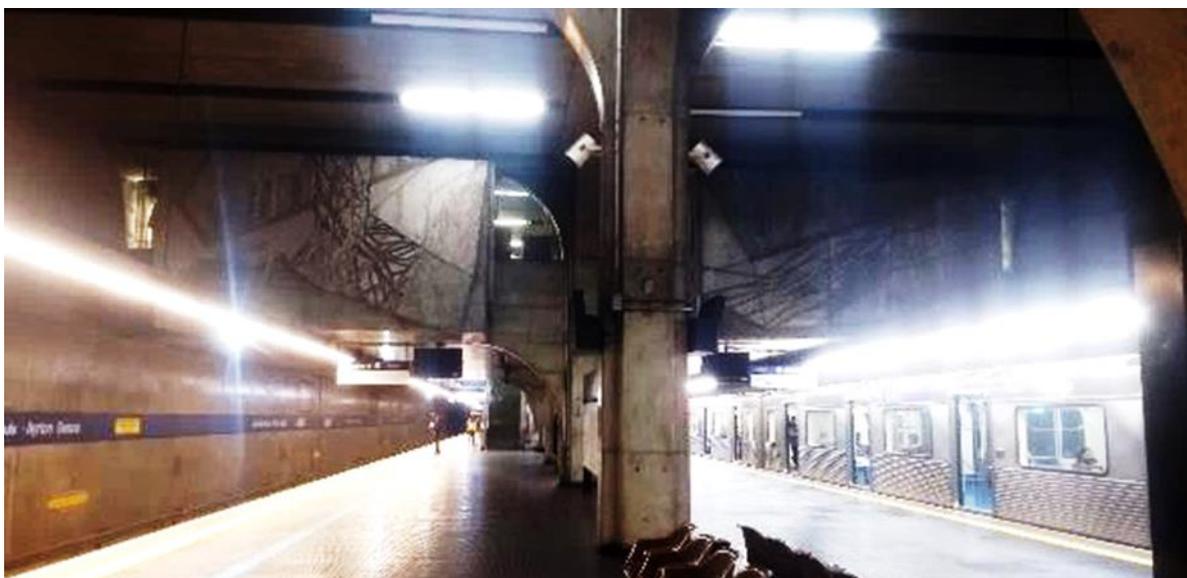
A temática da obra diz respeito à história da cidade de São Paulo, separada em dois momentos, que são as duas faces dos murais instalados na plataforma de embarque da Estação (Fig. 140). O cubo do lado esquerdo representa uma paisagem, são linhas mais orgânicas, que remetem à natureza, uma paisagem anterior ao processo de urbanização da região. Já no cubo do lado direito, temos a cidade que se tornou a Pauliceia, com linhas mais geométricas, como se pode ver na maquete.

Figura 139 - Maquete da proposta mural de Maria Bonomi, Estação São Paulo



fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=4&mt=3>

Figura 140 – imagem dos murais na estação Jardim São Paulo



Fonte: foto da autora

Na terceira vertente de integração proposta por Maria Bonomi, estão as obras que atuam isoladamente no espaço público. Segundo a artista, isso ocorre, seja pela localização especial ou circulatória ou, ainda, pela escala. Nesta vertente se encontra o mural “Futura Memória”, criado em 1989, no Memorial da América Latina e os painéis que se encontram no Palácio dos Bandeirantes, Imigração e Substituição, 1998. Nessas obras é possível perceber que a relação com a arquitetura é menos importante e a obra tem uma autonomia maior em relação ao espaço onde está colocada.

Além desses trabalhos em edifícios públicos ou comerciais, Maria Bonomi também teve uma série de trabalhos realizados em residências particulares (Fig. 141, 142 e 143). Em um momento da arquitetura no qual o concreto armado passa a ser parte não só da estrutura, mas das vedações e da estética das construções, ganhando um *status* de nobreza, seus painéis estampados em concreto foram muito utilizados. Um tipo de trabalho inovador, que marca o imaginário do modernismo brasileiro. Essas obras não possuem tanta visibilidade quanto os seus trabalhos em edifícios maiores, mas não perdem em poesia e integração entre arte e arquitetura.

Figura 141, 142 e 143 – Projetos murais de Maria Bonomi em residências, São Paulo



Fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obrasprojetos-especiais.asp>

5.4.1. O mural do Edifício Jorge Rizkallah Jorge

O Edifício Jorge Rizkallah Jorge, localizado na esquina da Avenida Paulista com a Bela Cintra, é de uso misto, sendo o corpo principal do prédio ocupado por salas de escritório e o andar térreo por lojas. Foi um projeto realizado pelo arquiteto Sami Bussab no final da década de 1970, utilizando como material principal o concreto armado (Fig. 144). Possui, portanto, uma arquitetura de influência brutalista, tendo a fachada voltada para a Avenida Paulista, uma grande empena cega em concreto, aos moldes das propostas da “escola paulista”.

Figura 144– Vista da Avenida Paulista com Ed.Jorge Rizkallah e painel de Maria Bonomi



Fonte: foto da autora

A artista Maria Bonomi foi convidada para desenvolver um projeto mural composto com o fechamento em concreto do edifício no andar térreo junto aos comércios. A obra foi projetada através de placas modulares e executada com matrizes feitas de madeira, as quais, além da questão estética, também cumprem uma função arquitetônica na construção, pois servem como anteparo para a incidência solar nas vitrines e para os pedestres que transitam na calçada, sob uma marquise criada como uma extensão do edifício com as lojas (Fig. 145, 146 e 147).

Figura 145,146 e 147– Murais no Edifício Jorge Rizkallah Jorge



Fonte: fotos da autora

Neste projeto mural, a proposta da artista foi trabalhar placas de concreto com recortes em alturas e ângulos diferentes, trazendo desta forma, um dinamismo para a

fachada. A ideia da ruptura das placas fica evidenciada através do desenho que não é contínuo. As linhas (Fig. 148), que remetem aos sulcos realizados na xilogravura reforçam esse movimento e dinamismo, pois são todas na diagonal, como linhas de força. Esta obra não possui nome e, portanto, não está associada a nenhuma temática, diferente da maioria dos outros trabalhos da artista que possuem título.

Figura 148 - Detalhe do mural no Edifício Jorge Rizkallah Jorge



Fonte: foto da autora

Em relação à localização do mural e sua inserção na paisagem urbana, pode-se dizer que tem sua visibilidade prejudicada, pois o pavimento térreo não possui recuo em relação à calçada, não sendo possível existir distanciamento suficiente entre a obra e a rua para a sua devida fruição. Sua localização na Avenida Paulista, muito movimentada, é outro importante empecilho, fazendo com que a obra mural passe muitas vezes despercebida. Além disso, as vegetações que circundam a fachada também cobrem parte do mural, dificultando sua leitura. Para se ter a apreensão do mural em conjunto com a arquitetura é preciso estar do outro lado da avenida, a uma distância longa devido à sua largura, de modo que a criação de uma conexão entre usuário e obra de arte fica mais difícil.

5.4.2. O mural do Hotel Maksoud Plaza

Outro projeto realizado por Maria Bonomi também na região da Paulista, está localizado na rua Alameda Campinas, número 150, no Bairro Bela Vista. São os murais em concreto (Fig. 149), localizados no grande átrio central do Hotel Maksoud Plaza. Neste trabalho, assim como no projeto anterior, os painéis, além da função estética, também funcionam como guarda corpo no andar superior, estando desta forma intrinsecamente relacionados com a arquitetura do lugar, que assim como os painéis, também foi feita em concreto.

O hotel foi projetado pelo arquiteto Paulo Lucio de Brito, em 1979, tendo como ponto principal do projeto o átrio central, que pega todos os andares da construção, acabando na cobertura, com uma iluminação zenital. É neste grande espaço aberto que ficam localizados os painéis de Maria Bonomi, entre o andar térreo e o pavimento superior. São dois grandes painéis que ficam em lados opostos, gerando grande impacto para quem entrava no saguão do antigo hotel, atualmente desativado.

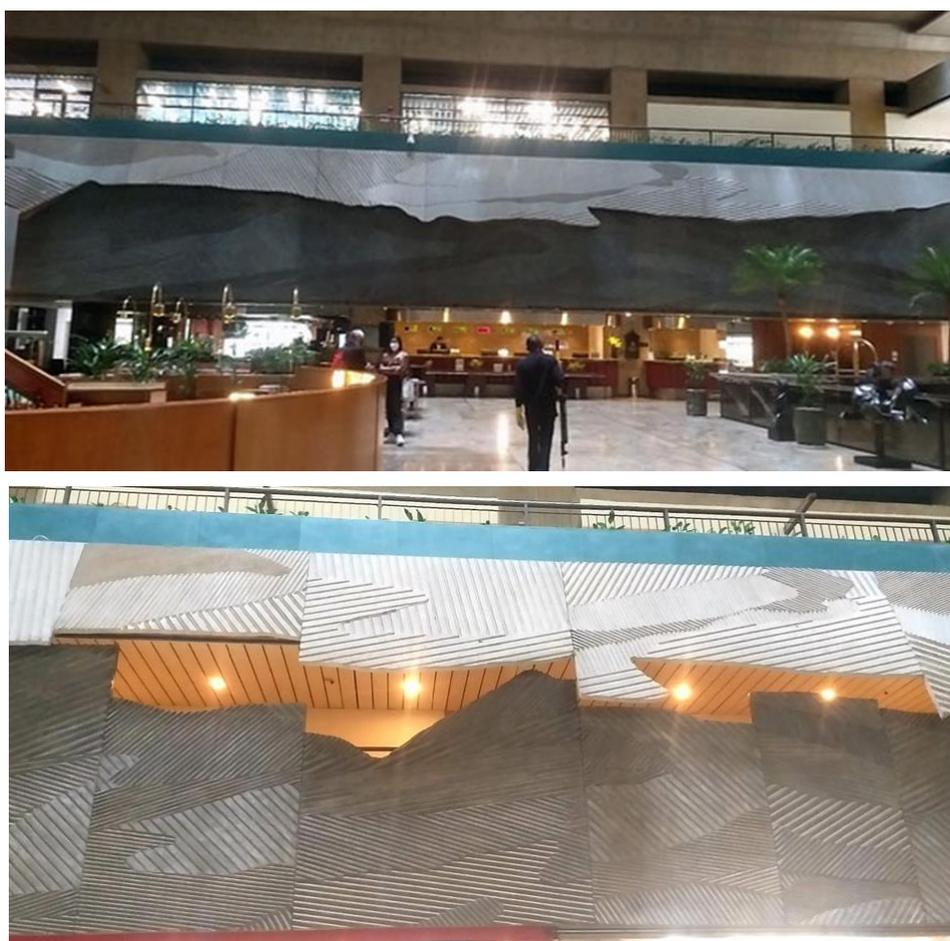
Figura 149 – Vista do átrio com os painéis de Maria Bonomi



Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/maksoud-plaza/>

Para quem chega ao saguão do Hotel Maksoud, que é bem amplo e com um grande pé direito, a obra é impactante. O concreto tem mais de uma tonalidade nos painéis, o que ajuda a dar movimento e profundidade a eles. Os painéis, como dito, possuem recortes orgânicos, que acompanham as linhas do desenho criado por Maria Bonomi (Fig. 150 e 151). Esses recortes contrastam com a edificação em si, que é toda ortogonal e faz com que o olhar reconheça que existe algo de diferente e especial no lugar, pois a obra se projeta para fora da parede, apesar de estar junto a ela. Portanto, uma obra que está integrada à arquitetura, mas que possui autonomia como obra de arte.

Figura 150 e 151 - Painéis de Maria Bonomi no saguão do Hotel Maksoud Plaza



Fonte: fotos da autora

O trabalho foi chamado de “Arrozal de Benguet: Paisagem e Memória”, pois a artista se inspirou nas paisagens de plantação de arroz das Filipinas, que têm como característica a sulcagem do solo para o plantio, criando, assim, um diálogo com a sulcagem da madeira, realizada na xilogravura. Neste trabalho, como em outras obras suas, conta uma história através da paisagem, que é feita de poucos elementos visuais.

A obra se divide em dois grandes painéis: em um deles, Maria Bonomi toma como modelo as paisagens dos arrozais, possuindo um caráter mais geométrico, tendo como resultado um mural mais recortado. No outro painel, a artista cria a memória do primeiro painel, daí o subtítulo da obra, no qual as curvas que o dividem são mais suaves, remetendo a ideia de algo que foi realizado de memória e, que portanto, é mais distante no tempo, não tendo a mesma energia do primeiro traçado.

Maria Bonomi é uma artista que traz a paisagem para seus projetos murais, estabelecendo com isso um diálogo com a cidade, através dos signos urbanos dos quais se apropria e utiliza em suas obras. Seus murais em concreto têm um diálogo direto com a arquitetura brutalista, que propunha o fechamento da construção para a rua, voltando-se para o interior desta. Portanto, suas obras cumprem esse papel de trazer o urbano e a cidade para as fachadas e interiores das construções.

6 DISCUSSÃO

Nesta pesquisa, optou-se por realizar entrevistas com pessoas que estivessem passando em frente ao local dos murais selecionados, sem nenhuma preocupação em relação ao repertório dos entrevistados sobre obras de arte, mural ou arquitetura ali presentes. Para Decio Pignatari (2008 p. 83), “O repertório não pode ser apenas considerado como um armazenamento inerte de dados, pois o que está envolvido é um problema de significado e de ação consequente”. Portanto, as análises realizadas partiram do princípio de que cada pessoa enxerga em uma determinada obra aquilo que traz de suas vivências e memórias, a partir do grau de conhecimento que ela possui. Assim, os significados associados aos murais estão relacionados com o repertório de cada indivíduo.

Após a análise das obras murais e as entrevistas realizadas nos locais escolhidos, foi possível perceber algumas questões. Uma delas é de que a maioria das pessoas entrevistadas não reconhece os murais, muitas até percebem algo de diferente nos edifícios escolhidos, mas não conseguem ou não sabem dar o nome “mural” para o que estão vendo. Algumas hipóteses podem ser discutidas em relação a isso. Primeiro a de que a arte mural no Brasil não conseguiu alcançar o imaginário ou cultura popular, pois não é um termo que faz parte do vocabulário das pessoas. Mesmo estando presente em muitos dos projetos modernistas, seu alcance não foi como o esperado dentro da proposta de democratização da arte. Outra possível resposta ao fato de os entrevistados não saberem que aquilo que estavam olhando era um mural, seria o fato de serem abstratos, realizados com materiais e técnicas que se aproximam mais da linguagem do *design* e da arquitetura do que da arte em si.

Outra análise suscitada com as entrevistas foi a de que a cor é um elemento da percepção visual que as pessoas identificam mais facilmente do que outros, dentro da linguagem visual. Mesmo os murais escolhidos sendo abstratos, através da cor é que se estabelece um meio de comunicação, momento em que se consegue fazer analogias. A cor também facilita a percepção do mural, chamando mais a atenção do que uma obra que tenha um outro material, como o concreto, por exemplo.

Nas obras que têm predomínio da cor azul, no caso do mural de Cláudio Tozzi e Tomie Ohtake, por exemplo, os entrevistados associaram a cor ao mar, piscina e céu e também com algumas sensações como calma e paz. Já no mural de Maria Bonomi na Avenida Paulista, que tem as linhas sulcadas na cor verde, as pessoas associaram a cor às árvores e à natureza, demonstrando como as pessoas relacionam a cor com sensações e sentimentos.

Em relação às formas, estas foram menos comentadas, porém em algumas entrevistas as pessoas fizeram associações com as formas do mural. Nos dois murais de concreto, tanto no localizado no Edifício da Fiesp quanto no do Edifício Jorge Riscallah, algumas pessoas falaram que existe uma sensação de modernidade na obra. O mural da Fiesp, ao mesmo tempo que remete a algo moderno, também transmite algo de antigo, ancestral, possivelmente por um paralelo com os altos e

baixos relevos utilizados nas construções do passado. Segundo um dos entrevistados, ao olhar o mural de Maria Bonomi na Avenida Paulista: “Parece um negócio meio antigo e ao mesmo tempo moderno, parece uma pedra esculpida, antigo e contemporâneo.”

Já no mural de Burle Marx no edifício da Fiesp, uma entrevistada fez uma analogia entre as formas ali presentes dizendo que parecia uma máscara africana e outra disse ainda que via um rosto no mural. Mostrando que quando as formas predominam nestas obras, as pessoas tendem reconhecer algo de familiar na imagem.

Já em relação aos materiais utilizados para a realização destes murais, foi possível observar que o painel de pastilhas de Cláudio Tozzi foi a técnica comentada em três entrevistas, mostrando como o mosaico é mais popular de uma forma geral. Em uma delas, a pessoa falou que já havia estudado durante a faculdade: “É uma arte que, Meu Deus... aprendi isso na faculdade... mosaico”.

Em alguns casos como no mural de Maria Bonomi e de Tomie Ohtake, as pessoas conseguiram falar do mural associando-o à arquitetura do edifício, podendo-se concluir que nestes dois casos, o mural está mais integrado com a construção. Dos quatro murais onde as entrevistas foram realizadas, o que se encontra no Edifício Tomie Ohtake foi mais comentado em relação à integração da obra com a construção, associando a forma redonda das varandas com as linhas do mural, que também possui linhas curvas, mostrando como, neste caso, a obra é vista junto com a arquitetura do prédio.

A pergunta relacionada ao fato de as pessoas já terem visto algo parecido, algum mural ou arte similar na cidade de São Paulo, demonstrou que como já visto, de uma forma geral elas não se identificam com a obra mural. Porém, ao serem questionadas sobre já terem visto algo parecido, associaram o mural que estavam visualizando com outras obras públicas, como um trabalho que um entrevistado comentou que viu em um edifício utilizando linhas de crochê. Outro entrevistado disse que já havia visto algo parecido no Ibirapuera, e outro no Masp, demonstrando como estes locais acabam sendo propagadores de arte, mesmo que neles não existam

obras murais. Uma entrevistada comentou, provavelmente referindo-se a alguns grafites que existem na Avenida Faria Lima atualmente:

“Pro lado da Faria Lima tem umas pinturas assim...”

Outro entrevistado, em relação ao edifício com mural de Maria Bonomi apontou que já viu algo parecido no prédio da Gazeta, localizado na mesma Avenida Paulista, local onde parte do muro da fachada em concreto tem alto relevo escrito Gazeta diversas vezes. Ainda em relação ao mural de Maria Bonomi, uma outra entrevistada disse que lembrava a ponte estaiada, associando as linhas do mural com as linhas da ponte, um marco visual na cidade de São Paulo.

A pergunta que obteve mais respostas parecidas entre os entrevistados foi a relacionada ao fato de as pessoas acharem importante existirem obras de arte em locais públicos, como nos prédios. Quase todos disseram que achavam que era importante sim, principalmente em relação ao fato destes murais deixarem a cidade mais bonita, trazendo, portanto, a ideia de embelezamento do mural na cidade. Outra questão é o diferencial que a obra acaba criando na construção, dando destaque em relação à paisagem do entorno. As respostas podem ser divididas em duas categorias, sendo uma aquela em que o entrevistado vê no mural uma possibilidade de acesso, de contato com uma obra de arte, como pode-se perceber através de algumas respostas dadas:

“Eu acredito que sim, eu acredito que seja uma válvula de escape pra sociedade em geral, sociedade que vive correndo tal e você parar às vezes, que nem eu, foi a primeira vez que eu parei pra reparar de fato, você ter essa intervenção artística, acho interessante”

“Acho importante, ainda mais nas ruas né, que é acesso livre pra qualquer um”

“Aí eu acho, acho muito, muito importante dá uma outra visão pro ambiente pro lugar, você vê que tá num lugar diferente. Porque todos os lugares são todos iguais. Você vê lugares que tem prédio são todos iguais... ali já dá um destaque.”

“Acho importante, ainda mais nas ruas né, que é acesso livre pra qualquer um.”

“Sim pra ensinar as crianças. Pras crianças vê”

“Eu acho, acho muito importante, acho que ainda mais por conta do acesso à diversas pessoas que não tem acesso à arte né, quanto mais exposto assim pra todo mundo vê, melhor.”

Uma outra categoria é a que entende a importância da obra mural como um fator de mudança na paisagem da cidade, sendo capaz de gerar destaque e contraste, além de deixar a cidade mais bonita:

“Acho importante ter obras diferentes para contrastar com “o que a gente tem”

“Acho interessante ainda mais em uma cidade como São Paulo e também outras metrópoles, acho que mostra um pouco da diversidade que pode ser a arquitetura, que não precisa ser uma coisa quadrada, branca... muda, se destaca, interessante pra paisagem”

“Com certeza, fica mais bonito o visual, dá uma outra visão”

“Eu não diria importante, mas acho que agradável, muda o cenário, a paisagem”

“Sempre é bacana, artes é sempre boa, independente do estilo que é, é um ânimo pro visual, a gente tá acostumado com umas coisas feias.”

Algumas discussões podem ser feitas a partir destas respostas. O entendimento de que a arte na cidade tem uma função que ultrapassa a obra em si, que passa a ser vista como parte de um conjunto maior, como parte da paisagem, com poder de ser diferente de seu entorno, provocar sensações de beleza ou até mesmo estranhamento. Diferente de quando ela está em um museu e pode ser vista de forma independente, quando colocada no espaço da cidade, a obra ganha uma outra dimensão, na qual o contexto favorece ou não sua visualização, permitindo que ela passe a interferir também nesse contexto.

TABELA 5 - Efeitos dos murais conforme respostas dadas nas entrevistas

Efeitos dos murais nas fachadas, segundo os entrevistados
Destaca mais

Chama a atenção
Gera contraste com o entorno
Funciona como uma válvula de escape
Traz clareza
Não é uma visão poluída
Traz alegria
Muda o cenário
Uma obra de arte no meio
Fica linda a cidade

Fonte: criação da autora

Para Maurice Merleau-Ponty (2011), a percepção de um determinado objeto não é isolada; sempre vai estar associada ao seu entorno, sendo este fenômeno o que ele define como estrutura objeto-horizonte. Segundo o autor: “Portanto o horizonte é aquilo que assegura a identidade do objeto no decorrer da exploração.” (2011, p. 105) Dessa forma, pode-se pensar que o mural faz parte de um conjunto maior e que sua fruição pelo indivíduo se dá no contexto da paisagem onde está inserido, pois ele está situado na experiência do real, e não isolado do seu entorno. Arnheim (2011) comenta esta questão em relação a percepção da forma, que ele chama de relação figura e fundo, na qual a percepção de um determinado objeto se destaca ou se camufla dependendo de como se dá essa interação.

A experiência perceptiva do objeto, no caso o mural, também tem uma relação com o tempo, pois, segundo Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 106): “Cada presente funda definitivamente um ponto de tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto portanto a partir de todos os tempos”. Assim, quando um indivíduo olha para um mural, dentro da cidade atual, este mural carrega histórias passadas, da época em que foi feito, em um outro momento de cidade, assim como as experiências presentes e futuras. Demonstrando como o repertório da pessoa, ou seja, seu conhecimento em relação ao assunto, assim como o imaginário coletivo e também o contexto social onde o indivíduo está inserido, interferem na interpretação da obra.

A percepção urbana e a leitura da cidade foram trabalhadas pelo autor norte americano Kevin Lynch (2011), no livro “A imagem da cidade”, escrito na década de 1960, momento em que os urbanistas e estudiosos voltaram o olhar para a cidade existente, com suas características boas e ruins, numa tentativa de entendimento da dinâmica urbana e de como as pessoas se sentem no espaço construído. O estudo teve como foco entender como se estabelecia a percepção do indivíduo em relação ao meio urbano, através dos aspectos visuais da cidade.

Lynch (2011) defendia a ideia de que uma cidade bem estruturada visualmente seria capaz de transmitir uma imagem positiva para a sociedade, estabelecendo uma comunicação entre indivíduo e meio urbano. Já uma cidade caótica, dificultaria tal leitura, pois não favorece a percepção e o entendimento do ser humano em relação ao espaço onde habita. Para isso, apontou cinco elementos como estruturantes na percepção urbana, que ele descobriu a partir de entrevistas com usuários de três cidades norte-americanas. Estes elementos são: as vias, os limites, os bairros, os pontos nodais e marcos visuais.

Os murais, após a análise das entrevistas feitas para este trabalho, podem ser entendidos como marcos visuais na paisagem, nos moldes do que propôs Lynch (2011, p. 90) ao descrever o que seriam estes marcos visuais na paisagem urbana: “Uma vez que o uso de elementos marcantes implica o isolamento de algo de uma série de possibilidades, a característica chave destes é a originalidade, um aspecto que é memorável ou único em um contexto”. Pois pode-se dizer que ele estabelece uma comunicação com o usuário, quando este comenta nas entrevistas que a arquitetura em que o mural está inserido se destaca em relação a seu entorno.

O autor escreve ainda que quando este objeto contrasta com o cenário de fundo, é um fator importante para que possa ser visto como um marco visual, portanto como parte estruturante da paisagem urbana. Assim, o mural deixa de ser apenas uma obra de arte e passa a compor e intervir nesta paisagem e por conseguinte, no entendimento, na percepção do ser humano no ambiente onde vive.

Em relação à última pergunta feita nas entrevistas, se as pessoas achavam que aquela obra que estavam vendo parecia com um grafite, nos diferentes locais as

peças afirmaram que não, que grafite é um outro tipo de arte. Duas repostas foram dadas justificando a não associação entre mural e grafite:

“Não lembra, grafite tem mais cor, mais vida, o mural já é muito abstrato, muito azulzinho, branquinho, amarelinho... teria que ser um pouco mais vivo

“Não acho que lembra grafite, grafite tem mais desenhos”

Portanto, ainda que na maioria das vezes o suporte seja o mesmo – no caso, a parede junto à arquitetura –, as pessoas de uma maneira geral não identificam mural com grafite. Pode-se concluir com isso que o mural de fato é algo que está mais relacionado à arquitetura, seja por conta do material utilizado, seja pela temática ou desenho.

Desta maneira, o que as vanguardas modernas pretendiam fazer na cidade através da integração arte e arquitetura, na primeira metade do século XX, está presente na cidade de São Paulo atualmente, a partir de propostas individuais que trabalham a percepção do observador, mostrando a conexão com a arte concreta brasileira, e nesse sentido, aproximando-se do desenho industrial. A maioria das pessoas entrevistadas, apesar de não enxergarem os murais de forma isolada, como uma obra de arte, são receptivas a eles e entendem que interferem de forma positiva na paisagem.

O mural passa a ser realizado não como se fosse uma tela ou uma extensão de uma pintura, pois, ao analisar os artistas estudados, verificou-se que, na maioria dos casos, eles partem para a cidade com obras que se relacionam com esse espaço, esse entorno, tendo uma preocupação com a paisagem criando a partir disso uma nova obra, que se coloca entre a pintura, a escultura e as artes aplicadas. Esse mural se torna mais diluído na paisagem urbana, e por conta disso também mais integrado a ela.

Conclui-se que, de certa maneira, o que pregavam as vanguardas estudadas, desde a Bauhaus até o Construtivismo russo, quando propunham a aproximação da arte com a vida, se faz presente nestes murais, que ganham uma outra dimensão: deixam de ser obras de arte pensadas da maneira tradicional, aproximando-se do

desenho industrial; tornam-se uma outra coisa, ligada ao urbano, conforme comenta Argan (1998, p. 220):

A necessidade desta transformação das artes visuais em urbanismo, em visualização do espaço urbano, foi proposta, foi até teorizada, partindo sempre do pressuposto tão civil quanto impopular de que também o trabalho do artista é um serviço social e a posição apartada ou privilegiada do gênio já é decididamente estéril e inatural. A integração das artes visuais na empresa urbanística, ou seja, na empresa de construção da cidade, ou da civilização (mais uma vez vale lembrar que as duas palavras têm a mesma raiz), chama-se desenho industrial.

Em São Paulo, o processo de expansão da urbanização ocorreu na década de 1940 e 1950, quando a cidade começou a se verticalizar e realizar murais junto à arquitetura, trabalhando a percepção dos transeuntes. Um dos primeiros exemplos, como já mostrado, foi o mural de Di Cavalcanti no Edifício Triângulo, com arquitetura de Oscar Niemeyer, localizado na Rua Direita no centro da cidade, local onde o comércio nas galerias se tornava uma realidade, e o convite ao passeio fazia parte da fruição urbana, aos moldes das galerias parisienses, momento de ver e ser visto.

Portanto, na arquitetura moderna, a ideia de integração arte e arquitetura esteve vinculada à cidade, dentro da proposta de fruição urbana, onde grandes espaços livres entre as edificações geravam possibilidades de diferentes visuais sobre as obras de arte junto à arquitetura. Já na cidade contemporânea, momento em que os murais estão sendo analisados neste trabalho, não existe uma continuidade deste pensamento acolhedor para quem transita pelas ruas. Os grandes vãos e recuos generosos foram, nas últimas décadas do século XX, deixando de acontecer. Ao realizar o trabalho, percebeu-se que a relação mural e entorno é problemática. Mesmo nas fachadas não existe recuo suficiente para a sua observação, além dos diferentes tipos de interferências visuais que ocorrem no entorno destas obras.

Em relação aos artistas pesquisados percebeu-se que nos murais coloridos de Tomie Ohtake e Cláudio Tozzi, muitos realizados em pastilhas, estão presentes o cromatismo e relação entres formas abstratas, aproximando-se assim das propostas trazidas pelo concretismo no país, assim como da *Gestalt*, onde a percepção do usuário é estimulada pelas relações que se estabelecem na obra artística. Essas obras também se relacionam com a ideia de Policromia, defendida por Le Corbuiser

e Leger, pois elas trazem para a cidade uma série de relações e sensações, causando também o efeito de diluição da parede arquitetônica.

Nos murais de concreto, essas relações da percepção também estão presentes, existindo ao mesmo tempo que uma conexão com o moderno, pelo material e por sua associação com a profusão de construções brutalistas em São Paulo, também uma comunicação com o passado, ao trabalhar com temáticas e elementos que trazem as culturais ancestrais para o presente. Assim como os edifícios brutalistas são uma marca da arquitetura de São Paulo, estando presentes em diferentes lugares, como nas diversas estações de metrô e na região da Avenida Paulista, considerada um cartão postal da cidade, os murais de concreto ajudam a reforçar essa linguagem, contribuindo para uma identidade urbana paulista.

O mural tem, em muitos casos, uma função arquitetônica associada, uma forma de alterar a percepção do usuário em relação ao espaço, integrando a arquitetura ao contexto urbano. Nos murais de concreto, isso ocorre de forma mais evidente, pois muitos não são feitos apenas como um elemento estético, tendo também uma função prática.

Andar pela cidade e se deparar com obras de arte, mesmo para o indivíduo que não tenha consciência de estar tendo uma experiência estética, contribui na formulação e na ampliação de seu repertório visual e cultural. O mural, assim como outras obras de arte no espaço da cidade, aproxima a arte do espectador, que por diferentes razões, muitas vezes não frequenta os espaços mais formais de exposição, como museus e galerias. A artista Maria Bonomi (2007, p. 74) comenta sobre esta possibilidade que a arte pública tem de se aproximar da população:

Pela minha sede, sempre insaciável, de instigar pela percepção visual pessoas que quase nunca tiveram a oportunidade de convivência com emoções artísticas, sou levada, sempre que possível, a provocar novas visibilidades. Transpor do micro para o macro, detonando limites intimidados pelos circuitos fechados dos tradicionais redutos da arte, para os grandes espaços urbanos.

Além disso, os murais abrem um campo de possibilidades de qualificação na cidade contemporânea, agregando um valor estético, tendo uma interdisciplinaridade com o urbanismo, diluindo as fronteiras destas duas áreas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da exposição, foi possível perceber que a proposta mural moderna brasileira não esteve vinculada a um estilo ou escola, como ocorreu no muralismo mexicano ou mesmo nas propostas das vanguardas de matriz concreta, estando mais vinculada à linguagem pessoal dos artistas que dela fizeram parte, tendo, portanto, um caráter singular e heterogêneo. Porém, mesmo não estando vinculado a um movimento específico, percebeu-se que o mural em concreto, geralmente abstrato, está mais ligado à ideia de síntese das artes, sendo pensado, em muitos casos, junto com a construção, como parte integrante desta. Na maioria dos projetos é difícil perceber onde acaba a arquitetura e onde começa a arte feita em concreto.

Nos murais estudados em São Paulo observou-se que, em um primeiro momento de implantação da arquitetura moderna na cidade, existiu a proposta da arte acoplada à construção como uma moda modernista, ligada à “Escola Carioca”, e mais vinculada ao artista do que realmente com um propósito de integração com a arquitetura, como no caso de alguns murais estudados: os desenvolvidos por Di Cavalcanti ou Clóvis Graciano, por exemplo, onde a parede funcionava como uma tela em que o artista expunha sua obra. Esses murais em São Paulo, feitos na década de 1940 e 1950, geralmente não tinham grandes proporções ou mesmo uma conexão com a construção, em termos compositivos.

Esses murais eram feitos em paredes relativamente pequenas, em comparação com a edificação toda, às vezes na entrada principal do edifício, em construções verticais, deixando esta desproporção mais evidente. Se nos primeiros exemplos do muralismo feitos no Edifício Capanema ou na Pampulha, a proposta era desmaterializar a parede, com grandes superfícies recebendo os painéis, fazendo com que a edificação se tornasse mais leve, nos murais paulistas, em muitos casos, esta proposta não foi realizada.

Na pesquisa, observou-se uma mudança na produção mural depois da chegada da arte abstrata ao País e da construção de Brasília, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Em São Paulo, foi possível perceber que foi nas propostas murais encontradas a partir do final da década de 1970, momento de maior incentivo em relação à arte pública, com produções abstratas realizadas com diversas técnicas, aproximando-se da indústria da construção civil, que houve um resultado maior de

integração com a arquitetura e a paisagem urbana. Como consequência, esses murais passaram a ser um fator de qualificação urbana¹, agregando valor estético e visibilidade aos projetos.

Esses murais estudados, seguiram duas linhas principais na contemporaneidade: uma ligada aos murais de concreto, presentes nas obras de dois dos artistas pesquisados, Maria Bonomi e Burle Marx que, portanto, estabelecem uma associação com a linguagem da arquitetura moderna, principalmente a Brutalista; já a outra vertente é ligada ao uso da cor como forma de expressão plástica, presente nos murais de Tomie Ohtake e Cláudio Tozzi que, com trabalhos cheios de cores vibrantes, atraem mais a percepção do indivíduo no meio urbano, podendo-se dizer que esses dois artistas dialogam com o universo da Pop Arte e com a arquitetura pós-moderna.

As visitas a campo e as entrevistas em alguns dos locais selecionados foram fundamentais para direcionar o entendimento de como é a percepção do usuário em relação ao mural na arquitetura e na paisagem da cidade, portanto, dentro do contexto onde estão inseridos, que difere muito dos museus e galerias, ajudando no entendimento de como as interferências sensoriais que o meio urbano produz afetam diretamente a apreensão dessas obras. Os olhares dos indivíduos para o mural foram fundamentais para a reflexão sobre a relação arte e cidade e para pensar sobre qual a importância de ela existir no meio urbano.

Ainda em relação às entrevistas, não foi possível ampliar os locais de sua realização, por conta da restrição do tempo da pesquisa; porém, seria interessante que fossem realizadas em frente a outros murais e com uma quantidade maior de pessoas, visando ampliar a discussão em torno da percepção dos murais na cidade e sua comunicação com os indivíduos. Já em relação às visitas aos murais, um fator de limitação foi o fato de alguns deles estarem localizados em edifícios privados, aos quais o acesso é restrito, impossibilitando a sua visualização, de modo que, no trabalho, foram selecionados somente murais aos quais o acesso era livre.

¹ O mural pode ser entendido como um marco visual aos moldes do que definiu Kevin Lynch, sendo, portanto, um ponto positivo dentro da cidade contemporânea, pois ele contribui com a melhor estruturação desta, ajudando em sua organização e leitura. Ao mesmo tempo que, ao ser visto como parte da paisagem, faz com que esta seja visualmente mais agradável.

Para trabalhos futuros, seria importante estender a pesquisa para mais artistas que possuem obras murais em São Paulo, a partir das últimas décadas do século XX, além disso, seria interessante fazer um comparativo de como se deu a proposta mural em cidades como o Rio de Janeiro, precursora do modernismo no Brasil, Belo Horizonte e Brasília, e seus desdobramentos nas cidades contemporâneas, para entender melhor as especificidades de cada região e a produção mural brasileira de uma forma mais ampla, entendendo os caminhos da integração arte e arquitetura no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBERS, Josef. A interação da cor. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- ANELLI, Renato; Guerra, Abilio & Kon, Nelson. Rino Levi: arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2019.
- ARGAN, Carlo Giulio. Projeto e Destino. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- _____. História da Arte como História da Cidade. São Pulo: Martins Fontes, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BARROS, Regina Teixeira. As Obras da Coleção de Arte da Cidade e o IV Centenário. In Projeto de Restauo Painéis e mural do IV Centenário de São Paulo. Centro cultural São Paulo, 2019.
- BELLUZZO, Ana Maria. In AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950-1962. São Paulo; Ed. Mam - pinacoteca do estado, 1977.
- BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura e a sociedade. In Arberto Xavier (org.): Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BOIS, Yve-Alain. A Pintura como Modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva,

1981.

BUCKLEY, Kat. Threading through the interwar: nomadism, tapestry, and the rediscovery of Marie Cuttoli. Tese de Doutorado, Departamento de História, Teoria e Crítica da Arte, Instituto de Arte de Chicago, 2017.

CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Rio de Janeiro: Globo, 1897.

COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. In Arberto Xavier (org.): Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DROSTE, Magdalena. Bauhaus, 1919-1933. Berlim: Taschen, 2019.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Ver a cidade. São Paulo: Nobel, 1988.

KIPNIS, Jeffrey. A astúcia dos cosméticos. In: SYKES, Krista. O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KLINTOWITZ, Jacob, Claudio Tozzi - Público I Privado. São Paulo: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2016.

KYOMURA. Leila e GIOVANNETTI. Cláudio Tozzi. São Paulo: EDUSP, 2005.

LAUDANNA, Mayra. Maria Bonomi: da gravura à arte pública/ Mayra Laudanna(org.) – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

LEENHARDT, Jacques. Nos Jardins de Burle Marx. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

LÈGER, Fernand. Funções da Pintura. São Paulo: Nobel, 1989.

LEVI, Rino. A arquitetura e a estética das cidades. In Arberto Xavier(org.): Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. A arquitetura é arte e ciência. In Arberto Xavier (org.): Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MARX, Roberto Burle. Arte e Paisagem. Conferências escolhidas. São Paulo, Editora Nobel, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MONDRIAN, Piet. Neoplasticismo na pintura e na arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

PIGNATARI, Decio. Informação. Linguagem. Comunicação. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: Edusp, 2018.

SILVA, Paula Carolina Neubauer da. A Vocação Construtiva na Arte sul-americana: os cinéticos e os concretos paulistas. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

TOZZI, Cláudio. Claudio Tozzi: Artes Plásticas. Portifólio Brasil. São Paulo: J.J.Carol,2009

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

WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. In Arberto Xavier (org.): Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Teses e dissertações

ABRAÇOS, Gabriela B. A Dimensão afetiva da Arte: Mario Pedrosa e a Percepção Estética. Tese de Doutorado em estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

FREITAS, Patrícia Martins dos Santos. Muralismo em São Paulo: Convergência das artes entre 1950 e 1960. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2017.

NUNES, Fabricio Vaz. Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto” - Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2004.

RIDLER, Morgan. The Bauhaus Wall Painting Workshop: Mural Painting to Wallpapering, Art to Product. University of New York, 2016.

TURCHI, Thiago Pacheco. Artigas e o Ed. Louveira: Edifícios residenciais e a verticalização de São Paulo na obra de Vilanova Artigas. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2015.

ZEIN, Ruth Verde. A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura, 2005.

Artigos

ANELLI, Renato Luis Sobral. 1925 - Warchavchik e Levi: dois manifestos pela Arquitetura Moderna no Brasil. *Revista De Urbanismo E Arquitetura*, 5 (1), 2008. Recuperado de <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3129>.

BUZZAR, Miguel Antônio. Triângulos e a casa. Uma *promenade* pela Casa Rubens Mendonça. Risco, 2006.

CORBUSIER, Le. A Arquitetura e as Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Nº19, 1984, p 53-69.

ESPADA, Heloísa. O debate em torno da Primera Exposição Nacional de Arte Concreta (1956–1957). ICAA Documents Project Working Papers Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

FARIAS, Agnaldo. Tomie Ohtake: Vida e obra em movimento contínuo. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 10, p. 177-190, janeiro/fevereiro/março 2015.

FERNANDES, Fernanda. Síntese das artes e cultura urbana: relações entre arte, arquitetura e cidade. *Docomono Brasil*.

FIORIN, Evandro. Arquitetura paulista: do bloco único à grande cobertura. *Topos* V. 5, Nº 1, p. 173 - 184, 2011.

GARCIA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: Intervenções de Max. Revista USP, São Paulo, nº79, p.196-204, setembro/novembro 2008.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras e José Carlos Huapaya Espinoza. Diálogos modernistas com a paisagem: Sert e o Town Planning Associates na América do Sul, 1943-1951. Scielo Books, 2009.

GUATELLI, Igor. Edifício FIESP–CIESP–SESI: De “landmark” a “container”? São Paulo, ano 07, n. 079.03, Vitruvius, dez. 2006.

MORENO MORENO, María P. ‘Fernand Léger: Pared-arquitecto-pintor. Cromatismo espacial’, Universidad Politécnica de Cartagena, España. *Rita nº11*, mayo 2019, p. 166-177.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia, 2008, 13(2), 141-148.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Nove anos sem Burle Marx. São Paulo, ano 04, n. 037.01, Vitruvius, jun. 2003.

ORTIZ, Renato. Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura. Revista Brasileira de Ciências Sociais. RBCS Volume nº 20, out 92.

PAZ, Luz. Procesos creativos en las Vanguardias: De la pintura a la arquitectura. Estoa, Cuenca, v. 8, n. 15, p. 28-49, jun. 2019.

QUEIROZ, Rodrigo. Kazimir Malevich, a figura e o fundo. Revista vitruvius, ano 18, mar. 2019.

RIBEIRO, Ana Carolina Carmona e OLIVEIRA, Vitor Nascimento. Waldemar Cordeiro e o playground do Clube Espéria: paisagismo, experiência e participação. Paisagem e Ambiente: Ensaio, São Paulo, n. 42, p. 37-52, jul./dez., 2018.

TORRENT, Horacio On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes. Docomomo 42. Summer, 2010.

WISNIK, Guilherme. Artigas e a dialética dos esforços. Novos estud. CEBRAP (102). Jul 2015.

Catálogos

Angelis, Carolina de e Miyada, Paulo. Cor e Corpo. Catálogo exposição caixa cultural, 2017.

GIRARD, Lucas. Ocupação Vilanova Artigas. Itaú cultural. São Paulo, 2015.

KUH, Katharine_Lèger. Catalogue of the exhibitiiion organized by the Art Institute of Chicago in collaboration with the Museum of Modern Art, NewYork, 1953.

Sites

Tomie Ohtake Construtiva. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br>)
Acesso em: 11/08/2021).

PEREIRA, Matheus. Clássicos da Arquitetura: Edifício Três Marias / Abelardo Riedy de Souza. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/878895/classicos-da-arquitetura-edificio-tres-marias-abelardo-riedy-de-souza>. Acesso em: 10/02/2023.