



A POÉTICA DO VERNÁCULO

OS PAINÉIS DE GERALDO QUEIROZ NO
TRIÂNGULO MINEIRO

**A poética do vernáculo: Os painéis de Geraldo Queiroz no
Triângulo Mineiro**

Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia-2011

Juscelino Humberto Cunha Machado Junior

Juscelino Humberto Cunha Machado Junior

**A poética do vernáculo: Os painéis de Geraldo Queiroz no
Triângulo Mineiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Tema: Artes Visuais e História.

Orientador: Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade.

Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia-2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Q3. Ym Machado Junior, Juscelino Humberto Cunha, 1976-
2011 A poética do vernáculo: os painéis de Geraldo Queiroz no Triângulo
Mineiro / Juscelino Humberto Cunha Machado Junior. - 2011.
328 f.: il.

Orientador: Marco Antonio Pasqualini de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Artistas brasileiros – Teses. 3. Mosaicos - Teses.
4. Queiroz, Geraldo – Crítica e interpretação. I. Andrade, Marco Antonio
Pasqualini de. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

Juscelino Humberto Cunha Machado Junior

Prof. Dr. Marília Maria Brasilero Teixeira Vale - UFU



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

A poética do vernáculo: os painéis de Geraldo Queiroz no Triângulo Mineiro

Dissertação defendida em 05 de agosto de 2011.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade
Presidente da banca

Prof. Dr. Emerson Dinizvo Gomes de Oliveira - UNB
Membro externo

Prof. Dr. Marília Maria Brasilero Teixeira Vale
Membro interno - UFU

À minha mãe, pelo amor incondicional
e à memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

Ao professor Marco Andrade, pela orientação precisa.

À professora Marília M. Brasileiro Teixeira Vale e à professora Luciene Lehmkuhl, pela leitura e importantes comentários sobre o relatório de qualificação, fundamentais para o encaminhamento desta pesquisa.

Aos professores da pós-graduação em Artes, em especial ao Paulo Merisio, Bia Rauscher, Lília Neves, Narciso Telles e Renata Meira.

À minha grande amiga Cris Alcântara, pelas discussões, análises, viagens e tantas reuniões, me ajudando nos momentos de insegurança e compartilhando dificuldades e sonhos.

Às amigas Ana Paula Tavares e Barbara Calaça, pela pesquisa e participação no dossiê de tombamento do conjunto da obra em mosaico de Geraldo Queiroz.

À Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design I UFU, pela compreensão nas atividades acadêmicas e aos alunos.

Aos meus familiares, minha avó Anésia e meus irmãos João Cláudio e Rodrigo.

Às alunas bolsistas do programa de aprimoramento discente (PROGRAD), Lara Lopes e Carolina Pelegrino, pelo empenho e dedicação à pesquisa, auxiliando na coleta e catalogação das imagens das obras de Geraldo Queiroz.

Aos grandes amigos Ariel Luís Lazzarin, Juliano Pereira, Cleber Rodrigues e Bruno Freitas, pela colaboração na coleta de depoimentos, imagens das obras de Geraldo Queiroz (Cleber), discussões e formatação deste trabalho (Ariel) e pela companhia no ócio criativo.

Aos familiares de Geraldo Queiroz, especialmente aos filhos Vladimir e Valeria Queiroz que me concederam muitos depoimentos.

À colega e professora Patrícia Pimenta Azevedo Ribeiro, pelos “atendimentos” e esclarecimentos.

Aos funcionários dos Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e demais instituições pesquisadas, especialmente aos funcionários da Oficina Cultural, Casa da Cultura e Arquivo Público de Uberlândia.

Aos amigos e colegas pela presença e ausência no período de dedicação à pesquisa.

A Geraldo Queiroz (*in memoriam*), razão deste trabalho.

Juscelino Machado Junior | Artista Plástico e Decorador graduado pela UFU em 2003. Atualmente cursa o 5º ano do Curso de Arquitetura e Urbanismo na UFU e é Mestrando em Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Suas pesquisas têm sido feitas acerca do tema do Patrimônio Histórico vinculado à Arte e às Cidades. É Professor de projeto de interiores da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da UFU.

Palavras-chave: mural na modernidade, Geraldo Queiroz, mosaico.

RESUMO

O objeto desta dissertação vem a ser a pesquisa, a documentação e a análise da produção de painéis em pastilhas de vidro do artista uberlandense Geraldo Queiroz, procurando contribuir para uma lacuna não preenchida, no campo acadêmico, que é a análise e a documentação historiográfica da produção periférica de arte, fora dos grandes centros ou capitais, mas dentro de uma discussão acerca da síntese das artes e ideais modernistas debatidos não apenas em todo o país, mas também internacionalmente no segundo pós-guerra. Ainda, obras em mosaicos pouco são referenciadas pela literatura, demonstrando carência no estudo da arte musiva no Brasil, mesmo esta obtendo repercussão no movimento moderno.

Geraldo Queiroz confeccionou diversos painéis integrados a uma arquitetura de caráter modernista muito difundida na região do Triângulo Mineiro, na década de 1950, principalmente, pela atuação do arquiteto João Jorge Coury, com o qual manteve parceria em muitos projetos. Dentro de uma vertente criativa orientada pela tradição, a obra do artista retomou a pastilha de vidro na composição de obras com caráter densamente figurativo, imprimindo, assim, um virtuosismo técnico admirado pelo seu caráter ornamental.

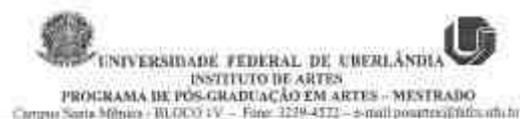
A study of the mosaic panels of Geraldo Queiroz: an artist from the Triangulo Mineiro region

ABSTRACT

The objective of this thesis is to research, document and analyse the production of glass mosaic panels by Geraldo Queiroz an artist from Uberlandia. The study aims to contribute towards filling a gap in this academic field, which historically lacks analysis and documentation of artistic production outside major cities and capitals. It also highlights discussion about the synthesis of art and modernist ideals not only nationwide but also internationally in the second post-war period. The study is also noteworthy due to the shortage of literary references about mosaic art in Brazil despite its importance in the Modern movement.

Geraldo Queiroz created several panels that complemented the architecture of a modernist character widespread in the Triangulo Mineiro region in the 1950s. His work was influenced mainly by the activity of architect João Jorge Coury, with whom he worked on many projects. Working within a creative framework shaped by tradition, the artist's work is summarised by glass mosaic panels, with densely figurative compositions, much admired for their ornamental character.

Key-words: panels in modernity, Geraldo Queiroz,



Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/013

Discente: Josécelino Humberto Cunha Machado Junior - N° Matrícula: 100082

Título do Trabalho: A poética do vernáculo: os painéis de Geraldo Queiroz no Triângulo Mineiro.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Projeto de Pesquisa: Arte fora dos eixos: subsídios para a construção de uma história das artes visuais no Triângulo Mineiro e entorno.

As quatro horas da tarde e dois de agosto do ano de dois mil e onze, no Auditório do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professoras doutoras: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira - UnB; Marília Maria Brasileira Teixeira Vale - UFU e Marco Antônio Pasqualini de Andrade orientador do aluno. Iniciado o trabalho o presidente da mesa Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade concedeu, preliminarmente, a palavra ao discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultrapassada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito APROVADO e emitiu o parecer final PARECER: a Comissão Julgadora considerou a importância e ineditismo da pesquisa documental e artística, significativa para a História das Artes da cidade e região, e a capacidade de articular conceitos de diferentes áreas de conhecimento, e recomenda a publicação dos resultados, discussões e análises apresentadas. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato aprovado. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e do artigo 55 da Resolução 12/2008, do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.


Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade
Orientador


Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira - UnB


Prof. Dr. Marília Maria Brasileira Teixeira Vale - UFU

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** | Geraldo Rodrigues de Queiroz. Fonte: Imagem digitalizada do arquivo da família Queiroz29
- Figura 2** | Óleo sobre tela Batista da Costa, Queresmas. 97 x 130 cm, 1914. Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP). Fonte: www.itaucultural.org.br (acesso em 14/09 às 17:01 hs) Reprodução fotográfica Horst Merkel.....33
- Figura 3** | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, ‘As Mangueiras’, 1930. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 03/09/2010.....33
- Figura 4** | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, ‘A Casa’, 1930. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 03/09/2010.....34
- Figura 5** | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, ‘Igreja Matriz’, 1942. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 03/09/2010.....34
- Figura 6** | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, ‘A velha Ponte Afonso Pena Rio Paranaíba’, 1956. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 03/09/2010.....35
- Figura 7** | Mercado Municipal de Uberlândia. Baixo relevo de Geraldo Queiroz representando trabalhadores rurais, 1955. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 2009.....35
- Figura 8** | Detalhe baixo relevo de Geraldo Queiroz representando trabalhadores rurais, no Mercado Municipal de Uberlândia, 1955. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 2009.....36
- Figura 9** | O artista plástico Geraldo Rodrigues de Queiroz entre os participantes (terceiro da direita para esquerda), o arquiteto Jorge Coury e artista Ido Finotti (não identificados), no Salão de Arte em Uberlândia (21/10/1946). Fonte:

Fotografia digitalizada arquivo da família Queiroz. Data da imagem: 07/11/2009.....38

Figura 10 | Uberlândia Clube Sociedade Recreativa, de 1957 Autor: Engenheiro Almôr da Cunha – Uberlândia, MG. Fonte: Núcleo de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design – UFU. Data da imagem: 03/09/2008.....39

Figura 11 | Hall de entrada com painel do artista plástico José Moraes Uberlândia Clube Sociedade Recreativa - Uberlândia, MG. Fonte: Núcleo de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design – UFU. Data da imagem: 03/09/2008.....39

Figura 12 | Painel de José de Moraes e Geraldo Queiroz. Residência Waldemar Silva, 1957, demolida. Fonte: Núcleo de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design – UFU. Data da imagem: 03/05/2008.....40

Figura 13 | Painel executado por José de Moraes no Rio de Janeiro, sem data.....41

Figura 14 | Óleo sobre tela de José Moraes, 'Auto-Retrato Cubista', 1940. 65 x 54 cm Fonte: www.itaucultural.org.br Acesso em 09/09/2010 às 10:46 hs Reprodução fotográfica Romulo Fialdini Data da imagem: não consta.....42

Figura 15 | Edifício-sede da Sociedade Médica de Uberlândia projetado pelo arquiteto Miguel Juliano em 1953. Fonte: Núcleo de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design – UFU. Data da imagem: não consta.....52

Figura 16 | Espacialização dos painéis de Geraldo Queiroz no centro da Cidade de Uberlândia.....61

Figura 17 | P Arca funerária da rainha Subad, Ur (2.500 a.C). Mesopotâmia. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....63

Figura 18 | Detalhe do mosaico grego Os músicos 43 x 41 cm. Obra de tradição helenística. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....64

Figura 19 | Detalhe do mosaico grego de seixos com tiras de chumbo incrustadas. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....65

Figura 20 | Mosaico romano Peixes. Museu Arqueológico, Torragona, Espanha. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....66

Figura 21 | Mosaico romano Medusa. Museu Arqueológico, Torragona. Espanha. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....67

Figura 22 | Mosaico em medalhão com retrato do imperador. Século IV. Catedral de Aquilea, Itália. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....67

Figura 23 | Detalhe do mosaico de seixos com tiras de chumbo incrustadas. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....68

Figura 24 | Detalhe do mosaico islâmico do pavimento da sala do trono do Castelo de Jibart AL-Mafjar, Israel. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....69

Figura 25 | Mosaico de seixos. Vila Medieval de Tossa de Mar, Girona, Espanha. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....69

Figura 26 | Mosaico de turquesas e conchas Serpente de duas cabeças. Cultura asteca. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....70

Figura 27 | Discos para orelhas de turquesa, conchas e ouro, adornados com guerreiros com cabeça de pássaro que levam escudos, lanças e arcos. 10 cm de diâmetro. Cultura mochica. Séculos I – XII. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....71

Figura 28 | Miniatura (4,2 x 3,3 cm) Século XIX. Coleção L. Morani, Roma. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....71

Figura 29 | Nicola de Vecchis. Século XVIII, altura 51,4 cm, diâmetro de 20,7 cm. Vaticano. Los Angeles Country Museum of Art, Estados Unidos. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....72

Figura 30 | Detalhe da fachada do palácio Barbarigo. Século XX, Veneza, Itália. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....75

Figura 31 | Detalhe da fachada do Museo Léger, mosaico de Fernand Léger. Biot, Itália. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....75

Figura 32 | Detalhe do banco ondulado de Antoni Gaudi. Parque Guell, Barcelona, Espanha. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006...76

Figura 33 | Detalhe do mosaico da reitoria da Universidade do México. David Alfaro Siqueiros. (1952-56), México. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim. El mosaico. Barcelona: Parramón, 2006.....76

Figura 34 | Dona Tereza Cristina. Fonte: <http://imperioibrazil.blogspot.com/2010/06/dona-teresa-cristina.html>, acesso em 04/10/2010 às 17:22 hs.....78

Figura 35 | Mosaico de conchas e cacos de louças realizado por Dona Tereza Cristina, jardim das princesas, Museu Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id9.html>, acesso em 07/09/2010, às 17:23 hs. Data da imagem: não consta.....78

Figura 36 | Detalhe mosaico de conchas e cacos de louças realizado por Dona Tereza Cristina, jardim das princesas, Museu Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id9.html>, acesso em 07/09/2010, às 17:23 hs. Data da imagem: não consta.....79

Figura 37 | Pintura de Lelli de Orleans e Bragança em ambiente de fazenda no interior paulista de 1850, restaurado pelo antiquário carioca Arnaldo Danemberg. Fonte: revista Casa Vogue (junho de 2009).....84

Figura 38 | Pintura de Lelli de Orleans e Bragança em ambiente de fazenda no interior paulista de 1850, restaurado pelo antiquário carioca Arnaldo Danemberg. Fonte: revista Casa Vogue (junho de 2009).....84

Figura 39 | Pintura de Lelli de Orleans e Bragança em ambiente de fazenda no interior paulista de 1850, restaurado pelo antiquário carioca Arnaldo Danemberg. Fonte: revista Casa Vogue (junho de 2009).....85

Figura 40 | Paineis Os garimpeiros de Alfredo Mucci, em Belo Horizonte, situado numa fachada residencial em frente à Assembleia Legislativa, sem data. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id67.html>, acesso em 05/10/2010 às 17:51 hs. Data da imagem: não consta.....87

Figura 41 | Paineis de Mario Silésio com colaboração de Gianfranco Cerri, Salão de Festas Condomínio Retiro das Pedras - BH - MG, 1957. Fonte: <http://blog.retirodaspedras.com.br/category/casa-jardim/arquitetura/> acesso em 05/10/2010 às 17:44 hs. Data da imagem: não consta.....88

Figura 42 | Obra de Francisco Reboloto, o porta-voz do Grupo Santa Helena. Fonte: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp613/pag1011.htm>, acesso em 02/10/2011 às 22:29 hs.....89

Figura 43 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Inicialmente, no chão, o desenho é ampliado para o papel craft em modo “espelho”, ou seja, às avessas. Desenho de Márcia Barroso.....92

Figura 44 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Posteriormente, no chão, as pastilhas 2x2cm são coladas sobre o papel craft com goma arábica. Para os contornos, o artista utilizava o instrumento torquês para fazer cortes. Desenho de Márcia Barroso.....93

Figura 45 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Depois de recoberto com o papel craft já seco, o mosaico era recortado em placas de aproximadamente 70x50 cm. Desenho de Márcia Barroso.....93

Figura 46 | Pannel de Mario Silésio com colaboração de Gianfranco Cerri, Salão de Festas Condomínio Retiro das Pedras - BH - MG, 1957. Fonte: <http://blog.retirodaspedras.com.br/category/casa-jardim/arquitetura/> acesso em 05/10/2010 às 17:44 hs. Data da imagem: não consta.....94

Figura 47 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Inicia-se o processo de assentamento do mosaico com argamassa conforme a quadrícula. Desenho de Márcia Barroso.....94

Figura 48 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Por fim, após assentado e seco, retirava-se o papel externo que recobria as pastilhas com água e vassoura, limpando-o e corrigindo possíveis problemas. Desenho de Márcia Barroso.....95

Figura 49 | Pannel Cisnes, provável autoria de Cleber Gouveia. Projeto de arquitetura de João Jorge Coury. 1964. Fonte: fotografia de Cleber Rodrigues. Data da imagem: 2009.....100

Figura 50 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/66471673@N00/397892287/>. Acesso em 09/12/2010 às 16:30 hs. Data da imagem: não consta.....124

Figura 51 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Detalhe azulejos de Paulo R. Osir e Portinari. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/servuloh/3928032173/sizes/z/in/photostream/>. Acesso em 09/12/2010 às 16:35 hs. Data da imagem: não consta.....130

Figura 52 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Detalhe jardins de Burle Marx. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/66471673@N00/397910022/>. Acesso em 09/12/2010 às 16:50 hs. Data da imagem: não consta.....131

Figura 53 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Detalhe painel interior de Portinari. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/66471673@N00/397910010/in/photostream/>. Acesso em 09/12/2010 às 16:41 hs. Data da imagem: não consta.....135

Figura 54 | Igreja São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte. Detalhe mosaico de Paulo Werneck. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: Agosto de 2009..137

Figura 55 | Igreja São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte. Detalhe azulejos de Portinari. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: Agosto de 2009.....140

Figura 56 | Tipologia 1 observada por Ribeiro (2001) no início dos anos de 1950 na obra de João Jorge Coury. Fonte: Ribeiro (2001).....168

Figura 57 | Tipologia 2 observada por Ribeiro (2001) no início dos anos de 1950 na obra de João Jorge Coury. Planta residência Jose Naves (1954). Seta indicativa do local do painel. Fonte: Ribeiro (2001).....168

Figura 58 | Tipologia 2 observada por Ribeiro (2001) na obra de João Jorge Coury. Fonte: Ribeiro (2001).....170

Figura 59 | Tipologia 3 observada por Ribeiro (2001) . Planta de João Jorge Coury, residência Benedito Modesto (1954). Seta indicativa do local do painel. Fonte: Ribeiro (2001).....171

Figura 60 | Tipologia 4 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury na segunda metade da década de 1950. Planta residência Waldemar Silva. Fonte: Ribeiro (2001).....172

Figura 61 | Tipologia 4 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury, já na segunda metade da década de 1950. Fonte: Ribeiro (2001)..172

Figura 62 | Tipologia 4 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury, já na segunda metade da década de 1950. Fonte: Ribeiro (2001)..173

Figura 63 | Residência de Omar Alves Oliveira, projeto de João Jorge Coury em Tupaciguara-MG, 1967. Fonte: Núcleo de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design – UFU. Data da imagem: não consta.....173

Figura 64 | Imagem digitalizada do projeto Residência de Omar Alves Oliveira, de João Jorge Coury em Tupaciguara-MG. Detalhe para desenho do painel sugerido na fachada principal. Desenho de João Jorge Coury. Fonte: Núcleo de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design – UFU. Data da imagem: não consta.....174

Figura 65 | Aquarela Marinha de Geraldo Queiroz 1956/57. Fonte: fotografia do autor. Data da imagem: agosto 2010.....174

Figura 66 | Tipologia 6 observada por Ribeiro (2001) na obra de João Jorge Coury, presente na segunda metade dos anos de 1950 e nos anos de 1960. Fonte: Ribeiro (2001).....175

Figura 67 | Tipologia 6 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury na segunda metade da década de 1950. Planta residência Alfredo Fonseca Marquez (1956). Fonte: Ribeiro (2001).....175

Figura 68 | Mural de Geraldo Queiroz, Mercado Municipal de Uberlândia. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 2009.....180

Figura 69 | Esboço de Geraldo Queiroz para afresco Mercado Municipal Fonte: Imagem digitalizada Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....181

Figura 70 | Pintura a óleo de Geraldo Queiroz. As Criações, 1930. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 03/09/2010.....182

Figura 71 | Pintura a óleo de Geraldo Queiroz. Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 07/11/2009.....182

Figura 72 | Pintura a óleo sobre madeira. Acervo do Muna (Museu Universitário de Arte de Uberlândia) Sem título. 1941 (15-11-41). Fonte: www.artevisualeinsino.com.br/index.php?option=com_docman. Data da imagem: sem data.....183

Figura 73 | Desenho a grafite de Portinari, Crianças jogando peão na praça Brodowski, (1933) Fonte: Candido Portinari - Catálogo Raisonné (2004).....184

Figura 74 | Detalhe do mural Ciclo Econômico afresco de Portinari 280 x 298 cm Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro, RJ) Reprodução Fotográfica Autoria desconhecida.

Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_da_dos_obra.cfm?cd_obra=44411&cd_idioma=28555&cd_verbete=121&num_obra=29. Acesso em 31/05/2011 às 22:12 hs.....185

Figura 75 | Esboço baixo relevo. Autoria: Geraldo Queiroz (provavelmente Mercado Municipal de Uberlândia) sem data. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....185

Figura 76 | Aquarela de Geraldo Queiroz, Vladimir, 1951. Fonte: fotografia do autor. Data da imagem: 03/09/2010.....186

Figura 77 | Painel Athos Bulcão Data: 1955; Local: Rio de Janeiro. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id50.html>. Data da imagem: não consta...194

Figura 78 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Tema “boiadeiro”. Data: 1955. Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....197

Figura 79 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Tema “pescador”. Data: 1956. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....197

Figura 80 | Painel de Geraldo Queiroz. “Cena Portuguesa”. Data 1956. Painel remanescente. Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural-Minas Gerais. Data da imagem: 2003.....198

Figura 81 | Mural de Geraldo Queiroz no Mercado Municipal de Uberlândia. Data: 1956/1957. Mural remanescente. Fonte: fotografia do autor. Data da imagem: agosto 2011.....198

Figura 82 | Painel de Geraldo Queiroz. “Índigena Brasileiro”. Data: não confirmada. Painel remanescente. Fonte: fotografia do autor. Data da imagem: outubro de 2009.....199

Figura 83 | Painel de Geraldo Queiroz. “Ciranda das Crianças”. Data: 1956. Painel remanescente. Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural-Minas Gerais. Data da imagem: 2003.....199

Figura 84 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Compreende um dos poucos painéis abstratos concebidos pelo artista. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....200

Figura 85 | Painel de Geraldo Queiroz. “Descobrimiento do Brasil”. Data: 1957. Demolido. Fonte: fotografia autor não identificado. Data da imagem: não consta.....200

Figura 86 | Painel de Geraldo Queiroz. “Ambiente Rural”. Data: 1957. Painel remanescente. Fonte: fotografia do autor. Data da imagem: 2008.....201

Figura 87 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz, tema: fauna brasileira. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....201

Figura 88 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Casa de saúde”. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....202

Figura 89 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Caminhoneiro”. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....202

Figura 90 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Garça”. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....203

Figura 91 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Caça” [cervo]. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....203

Figura 92 | Mural “Meninos”, provavelmente para o Mercado Municipal de Uberlândia. Fonte: Imagem digitalizada do Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....204

Figura 93 | Painel no interior da residência de Waldemar Sendim em São Paulo. Data: década de 1940. Fonte: MORAIS, 1990.....208

Figura 94 | Painel no interior do Bar API em São Paulo. Data: não consta. Fonte: MORAIS, 1990.....208

Figura 95 | Painel no interior da Pastelaria Imbuhy em Niterói, RJ. Data: não consta. Fonte: MORAIS, 1990.....209

Figura 96 | Painel no interior da residência de Waldemar Sendim em São Paulo. Data: década de 1940. Fonte: MORAIS, 1990.....209

Figura 97 | Painel no interior da residência de Waldemar Sendim em São Paulo. Data: década de 1940. Fonte: MORAIS, 1990.....210

Figura 98 | Painel para o motel Astúrias em São Paulo. Data: não consta. Fonte: MORAIS, 1990.....211

Figura 99 | Painel no interior da Padaria Ayrosa em São Paulo. Data: não consta. Fonte: MORAIS, 1990.....212

Figura 100 | Foto painel Descobrimento do Brasil de Geraldo de Queiroz demolido. Data: 1957 local: Avenida Rio Branco 267, Uberlândia Dimensão: 490x250cm. Fonte: Inventário Prefeitura Municipal de Uberlândia. Data da imagem: 2003.....213

Figura 101 | Descoberta do Brasil (1922). Obra de Oscar Pereira da Silva, óleo sobre tela, 190 x 333 cm. Acervo do Museu Paulista (São Paulo, SP) Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.

Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseacti on=artistas_obras&acao=mais&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=2952

Acesso em 31/05/2011 as 22:32 hs.....214

Figura 102 | Chegada dos Portugueses ao Brasil. Óleo sobre tela, tem 1,04 x 1,42m. 1947. Kurt Guilherme Herrmann, artista autodidata. Fonte: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/page/7/>. Acesso em 31/05/2011 as 22:38 hs.....215

Figura 103 | Foto painel de Geraldo de Queiroz existente. Painel "Ambiente rural". Data: 1957 local: Avenida João Pinheiro 220, Uberlândia Dimensão: 550x330cm Fonte: Fotografia do autor. Data da imagem: 2008.....216

Figura 104 | Painel Cena Portuguesa, Geraldo Queiroz, 1956, Residência de Oswaldo Garcia. Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural-Minas Gerais. Data da imagem: 2003.....218

Figura 105 | Napoleão em Jafa de Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 39 x 50.2cm. Data: entre 1850/1860. Fonte:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_Napole%C3%A3o_em_Jafa.jpg?uselang=pt, acesso em 31/05/2011 às 22:55 hs.....219

Figura 106 | Obra de Van Eyck (Madona do Chanceler Rolin) 1435. Retábulo para igreja Notre Dame-du-Chastel (Autum) Fonte: http://observarte.zip.net/arch2008-04-06_2008-04-12.html Acesso em 31/05/2011 às 23:03 hs.....220

Figura 107 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Fonte: fotografia do autor, Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....221

Figura 108 | Painel Ciranda das crianças, Geraldo Queiroz, data:1956, Residência Alfredo Fonseca Marquez. Fonte: Fotomontagem de Ana Paula Tavares. Devido ao fato de este painel estar em local de difícil acesso fotográfico, a fotomontagem apresenta distorções de cores e formas, não compreendendo a real situação do mesmo. Data: 2009.....223

Figura 109 | Detalhes painel Ciranda das crianças, Geraldo Queiroz,1956, Residência Alfredo Fonseca Marquez. Fonte: Fotomontagem de Ana Paula Tavares. Devido ao fato de este painel estar em local de difícil acesso fotográfico, a fotomontagem apresenta distorções de cores e formas, não compreendendo a real situação do mesmo. Data: 2009.....225

Figura 110 | Cartão para painel Ciranda das crianças, de Geraldo Queiroz (1956). Fonte: fotografia de Cleber Rodrigues, Arquivo Público de Uberlândia. Data da imagem: 2009.....226

Figura 111 | Principais eixos de composição abstrata na obra Ciranda das crianças de Geraldo Queiroz, 1956. Fonte: Fotomontagem de Ana Paula Tavares. Devido ao fato de este painel estar em local de difícil acesso fotográfico, a fotomontagem apresenta distorções de cores e formas, não compreendendo a real situação do mesmo. Data: 2009. Destaque do autor.....227

Figura 112 | Pannel de autoria e execução de José de Moraes no Rio de Janeiro, sem data. *Fonte:* <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id54.html>, acesso em 07/09/2010 às 17:23 hs. *Data da imagem: não consta*.....229

Figura 113 | Oleo de Portinari, Ronda infantil, 1932. 39 x 47 cm. *Fonte:* Candido Portinari - Catálogo Raisonné (2004).....230

Figura 114 | Pintura a óleo Ciranda de Milton Dacosta. Data: 1942.....230

Figura 115 | Pannel em mosaico vidroso de Burle Marx na Escola Municipal Edmundo Bittencourt no Conjunto Habitacional Pedregulho (projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, 1946). *Fonte:* <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id83.html>, acesso em 31/05/2011, às 15:56 hs. *Data da imagem: não consta*.....231

Figura 116 | Residência Ubirajara Zacarias. Data não confirmada: década de 1950. Pannel Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz. *Fonte:* Fotografia do autor. *Data da imagem:* outubro 2009.....232

Figura 117 | Pannel Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz. Data não confirmada: década de 1950. *Fonte:* Fotografia do autor. *Data da imagem:* outubro 2009...232

Figura 118 | Detalhes pannel Indígena Brasileiro, de Geraldo Queiroz. Data não confirmada (década de 1950) *Fonte:* fotografia manipulada pelo autor.....236

Figura 119 | Apolo do Belvedere, cópia em mármore de original em bronze de Leócares (350 a.C. - 325 a.C.) *Fonte:* <http://pt.fantasia.wikia.com/wiki/Apolo>, acesso em 31/05/2011 às 21:06 hs.....237

Figura 120 | Gravura Adão e Eva (1504) de Albrecht Durer. *Fonte:* http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/drawings_and_prints/adam_and_eve_albrecht_durer/objectview.aspx?collID=9&OID=90003211, acesso em 31/05/2011 às 21:35 hs.....240

Figura 121 | Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.....243

Figura 122 | Detalhe Modulo A- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.....244

Figura 123 | Detalhe Modulo B- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.....245

Figura 124 | Detalhe Modulo C- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.....246

Figura 125 | Detalhe Módulo D- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.....247

Figura 126 | Quadro comparativo de linguagens desenvolvidas por Geraldo Queiroz por meio de encomenda com tema sugerido e encomenda livre (caráter mais autoral ou espontâneo)249

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
CAPÍTULO 1: MODERNIDADE X TRADIÇÃO: O CONTEXTO UBERLANDENSE E A ATUAÇÃO DE GERALDO QUEIROZ.....	27
1.1 O ARTISTA GERALDO QUEIROZ.....	29
1.2 UBERLÂNDIA EM BUSCA DA MODERNIDADE.....	43
1.3 MOSAICO: HISTÓRIA E TÉCNICA.....	62
1.4 O MOSAICO, A PINTURA MURAL E A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS-ARTESÃOS NO BRASIL.....	77
CAPÍTULO 2: DAS ARTES DECORATIVAS À SÍNTESE DAS ARTES.....	104
2.1 DAS ARTES DECORATIVAS À SÍNTESE DAS ARTES.....	105
2.2 BRASIL <i>AVANT-GARDE</i>	115
2.3 ESTUDOS DE CASO: O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE E A IGREJA DE SÃO FRANCISCO.....	126
2.4 A EXPERIÊNCIA MURALÍSTICA: A CONSTRUÇÃO DO MODERNO BRASILEIRO COMO CULTURA.....	141
CAPÍTULO 3: A POÉTICA DO VERNÁCULO E OS PAINÉIS DE GERALDO QUEIROZ NO TRIÂNGULO MINEIRO.....	157
3.1 ARTE, CULTURA E SOCIEDADE: ACERCA DO MÉTODO DE ANÁLISE DA OBRA.....	159

3.2 SOB A PERSPECTIVA DE SÍNTESE: A OBRA DE JOÃO JORGE COURY E GERALDO QUEIROZ.....	167
3.3 ENTRE AS VANGUARDAS E O RETORNO À ORDEM: A OBRA DE GERALDO QUEIROZ.....	178
3.4 A POÉTICA DO VERNÁCULO: OS PAINÉIS DE GERALDO QUEIROZ NO TRIÂNGULO MINEIRO.....	193
CONCLUSÃO.....	251
REFERÊNCIAS.....	254
APÊNDICE.....	265
ANEXOS.....	268

INTRODUÇÃO

O objeto desta dissertação vem a ser a pesquisa, documentação e análise da produção de painéis em pastilhas de vidro do artista uberlandense Geraldo Queiroz, procurando contribuir para uma lacuna não preenchida no campo acadêmico, que é a análise e documentação historiográfica da produção periférica de arte, fora dos grandes centros ou capitais, mas dentro de uma discussão acerca da síntese das artes e ideais modernos debatidos não apenas em todo o país, mas também internacionalmente no segundo pós-guerra.

Ainda, obras em mosaicos poucos são referenciadas pela literatura, demonstrando carência no estudo da arte musiva no Brasil, mesmo esta obtendo repercussão no movimento moderno.

Geraldo Queiroz confeccionou diversos painéis integrados a uma arquitetura moderna muito difundida na região do Triângulo Mineiro, na década de 1950, principalmente, pela atuação do arquiteto João Jorge Coury¹, o qual manteve parceria com o artista em muitos projetos. Dentre

1 Nascido em Abadia dos Dourados/MG em 1908, formou-se em 1937 pela Escola de Arquitetura de Belo Horizonte (EABH). Iniciou sua carreira em Goiandira e Catalão, no estado de Goiás. Foi um dos principais arquitetos difusores da linguagem de arquitetura moderna na região do Triângulo Mineiro, onde em Uberlândia, conforme Ribeiro (1998), instala seu escritório “Arquitetura – Urbanismo – Jardins”, no ano de 1940.

um grande número de painéis executados entre os anos de 1955 a 1958, elencou-se nessa pesquisa cerca de 20 painéis distribuídos, principalmente, pelas cidades de Uberlândia, Tupaciguara e Campina Verde. Atualmente, restam-se apenas quatro deles na cidade de Uberlândia, já tombados pelo Conselho Municipal de Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Cultural de Uberlândia (COMPHAC) no dia 16/03/2011, cujo dossiê fora realizado por uma equipe interdisciplinar (professores e alunos dos cursos de História, Arquitetura e Urbanismo e Design de Interiores da Universidade Federal de Uberlândia) sob nossa coordenação.

Os painéis como parte da obra do artista tem grande relevância na história de Uberlândia. Com o desenvolvimento da cidade e a crescente descaracterização das edificações, por reforma ou demolição, os painéis estão se perdendo, representando não apenas a perda de um patrimônio artístico de um bem integrado, mas a perda de referenciais culturais, empobrecendo os conteúdos de nossa memória coletiva.

De acordo com Tadeu Chiarelli (2002), seria de muito interesse para a compreensão da arte brasileira que mais estudos se detivessem na recuperação/análise da produção de artistas-artesãos que aqui trabalharam no revestimento de fachadas e interiores dos edifícios públicos e privados. Segundo o autor, o trabalho desses artistas fez com

que muitas pessoas redescobrissem o gosto vernacular pela ornamentação, pelo trabalho artesanal, sem outras pretensões que não fossem a estética, ou seja, o trabalho decorativo. Evocando o título deste trabalho, a expressão **vernacular** refere-se justamente a esse gosto pela ornamentação. Por meio da linguagem do painel pôde-se transmitir uma experiência visual na modernidade ainda atrelada à decoração, se apresentando de maneira ambígua em relação à arquitetura moderna, como veremos.

A sucessão dos capítulos desta dissertação está estruturada da seguinte maneira:

Capítulo I | MODERNIDADE X TRADIÇÃO: O CONTEXTO UBERLANDENSE E A ATUAÇÃO DE GERALDO QUEIROZ

O objetivo deste capítulo é contextualizar vida e obra do artista, desse modo trata de Geraldo Queiroz, sua prática artística, formação e influências, assim como a interação do artista com o arquiteto João Jorge Coury e a profusão da arquitetura moderna na região. Ainda, traz um histórico da técnica do mosaico, traça um paralelo entre os pintores-decoradores do século XIX, os artistas modernos e Geraldo Queiroz.

Capítulo II | DAS ARTES DECORATIVAS À SÍNTESE DAS ARTES

Discute acerca da síntese das artes e da relação entre arte e política, a fim de esclarecer como regionalmente o assunto foi abordado.

Sabemos que desde a década de 1930, com a estadia de Le Corbusier no Brasil e a implantação do edifício do antigo Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro até a construção de Brasília, o tema-síntese das artes se apresentou de maneira efetivamente expressiva no discurso da arquitetura moderna brasileira, evocando questões acerca da obra de arte, de conceitos de monumentalidade, da dualidade entre funcionalismo e ornamento. Ainda na década de 1950, desembocaram todos os problemas da arte moderna que, de acordo com Ferreira Gullar (1983), se esquadrihavam por uma arte metafórica não representativa. O capítulo ainda detém-se na análise do reemprego do azulejo pelos arquitetos modernos nas décadas de 1940 e 1950, e a repercussão envolvendo a integração com a arquitetura, analisando o Ministério da Educação e Saúde (MES) e a igreja da Pampulha sob essa perspectiva.

Os desdobramentos repercutidos pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) foram tratados, assim como também foram elencados estudos recentes que contribuiriam significativamente com esta pesquisa.

A experiência muralística brasileira como projeto de construção do moderno enquanto cultura também foi discutida nesta parte do trabalho.

Capítulo III | A POÉTICA DO VERNÁCULO: OS PAINÉIS² DE GERALDO QUEIROZ NO TRIÂNGULO MINEIRO

Este capítulo trata da produção em mosaicos de vidro do artista. Para isso foi necessário um levantamento documental, biográfico, iconográfico, revisão historiográfica, abrangendo obras como pinturas, croquis, esboços e desenhos, possibilitando desta maneira uma melhor compreensão da obra e linguagem de Geraldo Queiroz que possui uma produção de caráter diversificado e concentrada principalmente na cidade de Uberlândia.

Assim, detém-se uma análise crítica dos painéis remanescentes em mosaicos de vidro do artista, considerando-os em seu contexto social de época e lugar, de modo a compreendê-los enquanto fato artístico, aproximando-se dos métodos iconológicos e de Francastel para leitura.

² Temos neste trabalho o designativo genérico do termo painel, como define Lourenço (1995), tanto em pinturas, mosaicos e relevos. O termo mural, ora acompanhado da palavra pintura, refere-se a uma obra executada diretamente sobre o muro, podendo ser feita tanto por meio do afresco, tempera e tinta a óleo. Aqui, utilizaremos os termos propostos por Lourenço, porém sem nos preocuparmos em relacionar com as técnicas utilizadas.

Para a realização desta pesquisa, tomamos como base dois tipos de pesquisa: pesquisa teórica (bibliográfica) e pesquisa de campo (entrevistas, documentos e obras). A pesquisa teórica englobou áreas de artes visuais, história, arquitetura, sociologia, filosofia, dentre outras a fins, para fundamentar discussões e a análise dos dados, compreendendo também, documentos diversos, como jornais, revistas, catálogos, relacionados ao artista e a sua produção.

A obtenção dos dados foi feita por meio de revisão de literatura e pesquisa documental: fotografias, dimensionamento, materialidade; abarcando questões vinculadas à plasticidade (cores, composição, estrutura e forma) e fornecendo informações acerca das obras.

A pesquisa de campo foi realizada por meio de entrevistas³ com a família, amigos, historiadores de arte e pessoas ligadas ao artista. Esta etapa foi fundamental para o esclarecimento de questões relacionadas à vida e obra, bem como de características relacionadas à expressão artística em termos técnicos e de materialidade, para análise das imagens numa demanda “extra-artística”.

³ A obtenção dos dados foi feita por entrevista do tipo ‘Despadronizada ou não estruturada’, enquadrando-se na modalidade ‘Entrevista Focalizada’, em que houve um roteiro dos tópicos relativos ao problema estudado e o entrevistador teve liberdade de fazer as perguntas que quis, sondando os motivos e as razões, dando esclarecimentos e não obedecendo, a rigor, a uma estrutura formal. (LAKATOS E MARCONI apud ANDEREGG, 1982)



I MODERNIDADE X TRADIÇÃO: O
CONTEXTO UBERLANDENSE E A ATUAÇÃO
DE GERALDO QUEIROZ

Da minha aldeia vejo quando da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é grande como outra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista a chave,
Escondem o horizonte, empurram nosso olhar para longe de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem
dar,
E tornam-nos pobres porque a única riqueza é ver.

*Alberto Caeiro em "O Guardador
de Rebanhos" (heterônimo de Fernando Pessoa).*

1.1 | O ARTISTA GERALDO QUEIROZ

Geraldo Rodrigues de Queiroz⁴ (1916-1958), artista uberlandense autodidata, desenvolveu vários trabalhos⁵ em técnicas diversas como: aquarela, óleo sobre tela, *cartoons*, bustos em bronze, painéis em mosaico de pastilhas de vidro⁶, entre outras. Pioneiro na instalação de uma escola de arte na cidade, na década de 1950, a qual não cobrava mensalidade, viveu e se dedicou praticamente para o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e para a arte. Sua temática conservou a figuração, porém encontramos alguns trabalhos que dialogam com a abstração e ainda com a linguagem dos quadrinhos. Sabemos, por depoimentos⁷ obtidos com familiares, que Queiroz desde criança apresentava aptidão artística, sendo até perseguido por um professor de arte do Ginásio Mineiro de Uberlândia⁸, por ciúme devido à habilidade de Queiroz nas atividades de desenho, motivo pelo qual abandonou os estudos na década de 1930.



Figura 1 | Geraldo Rodrigues de Queiroz.

⁴ Ver cronologia em apêndice.

⁵ Ver imagens em apêndice. A finalidade de remeter o leitor às imagens é para ilustrar o caráter diversificado da obra do artista.

⁶ A técnica do mosaico realizada pelo artista será tratada neste capítulo na seção 1.5 O mosaico e a atuação dos artistas artesãos no Brasil.

⁷ Entrevistas disponíveis em mídia digital (em apêndice).

⁸ Atual Escola Estadual de Uberlândia, conhecida como museu.

Queiroz, mesmo sem formação acadêmica, tinha conhecimento de outras línguas, como francês e inglês, e contato direto com obras de Marx, entre outros comunistas. “Homem de idéias avançadas, escrevia artigos sobre artes plásticas onde defendia o surgimento de uma escola de pintura realmente brasileira” (Jornal Correio de Uberlândia 07/03/1985), afirmando que não existe ainda uma escola de pintura genuinamente nacional, havendo simplesmente meras cópias e imitações dos grandes artistas estrangeiros.

Em artigo publicado pela Revista *Uberlândia Ilustrada*⁹ (15/01/1952), as palavras de Geraldo Queiroz exprimem informações que confirmam conhecimento da produção de pintura brasileira e também internacional. Faz um breve histórico das principais contribuições no campo da técnica, iniciando com o romantismo, realismo, impressionismo, até as vanguardas modernas, em que destaca o futurismo, cubismo, fauvismo, surrealismo e o expressionismo.

Ainda, Queiroz alega que a pintura no Brasil vive no completo esquecimento, havendo muita ignorância por parte dos críticos de arte, especialmente quando se trata de obras no interior do país, apontando como uma crítica padronizada. “A crítica de arte no Brasil, sempre foi uma só. Estandarizada. Os críticos mudam apenas os nomes, sendo de resto a

⁹ Artigo disponível nos anexos.

mesma linguagem convencional.” (Geraldo Queiroz. Revista *Uberlândia Ilustrada* 15/01/1952). Os apontamentos de Geraldo Queiroz, perante a crítica de arte, demonstram também conhecimento acerca das publicações críticas. Declara, também, que vários pintores como Almeida Junior e Batista da Costa, o qual aponta como “o lírico da nossa paisagem, o maior da América Latina, neste gênero, e que passou toda a sua existência cantando a poesia dos nossos campos, nossos céus e dos nossos rios”, são completamente ignorados. Cita que as conquistas de Cândido Portinari na América do Norte foram superficialmente noticiadas pela imprensa nacional¹⁰. Relatando dados ainda da trajetória artística de Portinari, como a crítica que o mesmo recebeu ao retornar da Europa, influenciado pelo expressionismo, deformando suas “cousas” e defendendo uma arte social, escreve:

‘Pintor romântico que era, cultor apaixonado do Belo, voltava agora a título de modernismo, deformando os seus e as cousas!’

A crítica clássica foi impiedosa. Ele não se moveu e continuou a rota traçada, porque na sua concepção ‘a sociedade não é tão bela quanto a natureza. A Pintura de hoje deveria ser antes de tudo uma arte

¹⁰ Provavelmente, Queiroz se refere à menção honrosa que Portinari recebe na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, pela obra *Café*, em 1935, e quando a obra *O Morro* é adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1938.

social. A época do romantismo já havia passado, e já era tempo de pintarmos com tintas fortes a idade das máquinas, das 'blitzkriegs', da mecanização da vida humana, das viagens rápidas e das guerras relâmpagos. ' As suas pinceladas a favor dos humildes, daqueles que lutam pela grandeza da coletividade, valeu-lhe os sucessos famosos que vem obtendo na Feira Internacional de Nova York. É hoje a mais alta reafirmação da pintura brasileira de todos os tempos. (Revista Ilustrada 15/01/1952)

Portinari foi tema de inúmeras notas e textos críticos publicados pela imprensa nacional. Provavelmente a Feira Internacional de Nova Iorque, da qual o artista se refere, seja a participação de Portinari, em 1939, com três painéis para o pavilhão brasileiro. A fala de Queiroz comprova a discussão gerada pelo retorno de Portinari da Europa já em 1931, ao participar do novo Salão de Belas Artes, no Rio de Janeiro, que conforme Annateresa Fabris (1990), foi notado por Mário de Andrade que escreve para o Diário Nacional em 13 de setembro, destacando três artistas, dentre eles Guignard, Vittorio Gobbis e Portinari com a melhor obra do Salão, o Violinista.

Em torno de Portinari começa a concentrar-se um pequeno número de intelectuais, que vêem nele o representante plástico do Modernismo. A escolha de Portinari pelos jovens intelectuais não deixa de ser significativa. O antigo pintor acadêmico, ao aderir à

nova expressão plástica, permite demonstrar que deformação, tão criticada pelos passadistas, não significa desconhecimento do desenho, implicando apenas uma escolha estética. (FABRIS, 1990, p. 7)

A obra de Portinari recebe, assim, tanto por parte de críticos modernos quanto pelos críticos acadêmicos uma cobertura amistosa, sendo "o aríete pela qual a arte tornou-se vitoriosa no Brasil." (PEDROSA, 1962, apud FABRIS 1990, p. 7).

Pelas diversas manifestações técnicas as quais Portinari experimentou, considerado o traço psicológico mais significativo do artista, escreve Mário de Andrade:

Cândido Portinari é um infatigável experimentador. Não é preciso lhe conhecer a vida, basta seguir-lhe a obra em seus diversos estádios e manifestações transitórias para verificar que esse experimentalismo ansioso de verdades, é o mais significativo traço psicológico do artista. Na técnica, tudo ele tem experimentado, todos os processos de pintar, não só no sentido superior da técnica, como no próprio artesanato. Artista somado a artesão, os mistérios da preparação da tela, de variar a natureza das tintas, da análise das areias com que irá construir seus afrescos lhe são tão familiares como a lei do corte do ouro e a repartição dos claros e das sombras em Rubens, as cadências de cor em Cézanne ou as doutrinas estéticas do Abstracionismo contemporâneo. (ANDRADE, 1939, apud FABRIS, 1990, p. 13-14)

Nesse artigo, o autor enxerga em Portinari a figura do artesão, reconhecendo no artista um vigor técnico e uma variedade expressiva.

Sabe-se que Geraldo Queiroz também obteve uma obra de caráter diversificado, experimentando diversas técnicas já descritas, porém foi um artista autodidata. Confeccionou suas próprias telas, muitas em maderite¹¹ e aglomerado¹². A chapa de maderite era utilizada do lado texturizado, proporcionando uma trama característica em suas pinturas. Chegou, também, a fabricar o próprio suporte por meio de papéis. Também selecionava a argila a ser utilizada em seus afrescos, caracterizando-o como artesão¹³.

A partir de um universo regional, no qual estava inserido, Geraldo Queiroz buscou, por meio de sua obra, uma produção de caráter universal, representado nas pinturas, aquarelas, paisagens da cidade e da região, naturezas-mortas, cenas urbanas e rurais, bem como o universo cotidiano, trabalhadores locais, crianças em suas brincadeiras e até mesmo indígenas em meio à natureza. A realização desses temas

concretiza um ideal maior de uma produção de caráter universal. Mais que apenas ser um *retratista* do contexto onde estava inserido, Queiroz produziu uma obra em diálogo com outros artistas contemporâneos, seja no âmbito nacional ou internacional. Exemplo desta interlocução está no contato de Queiroz com o artista carioca José de Moraes¹⁴, influenciador da produção de seus murais e também na sua concepção de representação no espaço pictórico. As obras do artista, das décadas de 1930 e 1940¹⁵, geralmente paisagens, apresentam um apelo visual mais expressivo e melancólico que a obra de cavalete da década de 1950, visto que há uma harmonia cromática em tonalidades suaves e pardas, os tons pastéis estão presentes na vegetação rasteira e na “terra” caracterizando a ambiência local como “sertão”, a vegetação apresenta vários tons de verde e sua forma é reduzida quase a figuras geométricas bem como à representação das casas. Outra característica é a utilização do branco na linha do horizonte conferindo profundidade à paisagem. Esse cromatismo

¹¹ Muito utilizada em construção civil conhecida também por tapume, a chapa de maderite é comercializada nos padrões 2,20 x 1,10 m ou 2,44 x 1,22 m com espessura variante em 6, 10, 12, 14, 17 e 20 mm, possuindo um lado liso e outro texturizado.

¹² Chapa constituída de partículas de madeira selecionada, geralmente pinus ou eucalipto, aglutinadas por resina sintética, comumente usada para fabricação de móveis.

¹³ Essa discussão será retomada na seção 1.5 O mosaico e a atuação dos artistas artesãos no Brasil deste capítulo.

¹⁴ José de Moraes (1921-2003), natural do Rio de Janeiro, formou-se em pintura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, trabalhou como assistente de Portinari em Brodóski, também atuando no painel da igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (1945), em Belo Horizonte. Realizou diversas exposições, individuais e coletivas, e viagens ao exterior, chegando a aperfeiçoar-se em algumas técnicas como: serigrafia, litogravura e pintura mural. Atuou como docente na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) São Paulo em 1967 e, posteriormente, entre os anos de 1972 e 1978, ministrou curso de pintura no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia. (Informações obtidas pelo site Itaú Cultural)

¹⁵ Sua obra de cavalete será analisada no último capítulo desta dissertação.

adotado permeia as obras do período 1930/40. Já nas obras de 1950¹⁶ é nítida a introdução de cor às composições, demonstrando provavelmente a influência de outros artistas.



Figura 2 | Óleo sobre tela Batista da Costa, Queresmas. 97 x 130 cm, 1914.



Figura 3 | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, 'As Mangueiras', 1930

¹⁶ Ver imagens em apêndice.



Figura 4 | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, 'A Casa', 1930



Figura 5 | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, 'Igreja Matriz', 1942



Figura 6 | Óleo sobre tela Geraldo de Queiroz, 'A velha Ponte Afonso Pena Rio Paranaíba', 1956.



Figura 7 | Mercado Municipal de Uberlândia. Baixo relevo de Geraldo Queiroz representando trabalhadores rurais, 1955.

A partir da década de 1950, Geraldo Queiroz desenvolveu, junto ao arquiteto João Jorge Coury, amigo e militante do PCB, manifestações significativas para o alargamento cultural da cidade, como exemplo um Salão de Arte em 1946. Em diversos projetos, Queiroz e Coury trabalharam em conjunto, sendo delegadas ao artista a criação e a execução de diversos painéis em mosaicos de vidro.

João Jorge Coury foi um dos arquitetos difusores da linguagem moderna na região, por meio de uma produção diversa em tipologias residenciais, comerciais, urbanísticas, hospitalares e industriais. Sua obra, mesmo não se utilizando de pilotis, dialogava com a arquitetura moderna debatida nos grandes centros, conciliando os elementos modernos ao caráter regional: como o uso de lajes planas, brises, cobogós¹⁷, seixos rolados, granitina, pedra portuguesa, etc. Era em seu ateliê que intelectuais de diversos ramos profissionais se reuniam, valendo-se de discussões dentro do contexto político e dos fatos da época (RIBEIRO, 1998).

O fato de haver discussões políticas e ainda sobre acontecimentos sociais e culturais da época é de suma importância, pois Coury era um



Figura 8 | Detalhe do baixo relevo de Geraldo Queiroz representando trabalhadores rurais, no Mercado Municipal de Uberlândia, 1955.

¹⁷ Nome dado ao elemento vazado (bloco) inicialmente produzido em cimento, seu nome é uma derivação das iniciais dos sobrenomes dos engenheiros que o idealizaram: Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann e Antônio de Góis. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo Dicionário Aurélio)

intelectual engajado, e juntamente com Geraldo Queiroz, um dos fundadores do PCB em Uberlândia, mantendo contato com a intelectualidade local entre eles o professor Nelson Cupertino¹⁸ (RIBEIRO & GUERRA 1993).

Além dos mosaicos, Geraldo Queiroz realizou, também, na década de 1950¹⁹, baixos relevos em residências e no Mercado Municipal de Uberlândia, construído em 1944 e cujo anexo de 1951 foi projetado por João Jorge Cury. Os baixos relevos no Mercado Municipal permaneceram encobertos por massa, pinturas, poeira e fuligem, devido às várias reformas que o edifício sofreu, sendo revelados somente no ano de 2008 pelo processo de restauração. Percebemos em fotos²⁰ do local que recentemente janelas foram abertas recortando um dos painéis, demonstrando a ausência de conhecimento do mesmo pelo usuário do espaço.

A técnica utilizada pelo artista para a confecção destes murais, conforme informação dos familiares era de baixo-relevo, ou seja, no reboco ainda fresco utilizava argila própria do local (hoje Avenida Getúlio

Vargas)²¹ e com o cinzel desenhava no próprio reboco, demonstrando habilidade na representação em perspectiva e figura humana.

Sabemos que a história da arte da região deve muito ao trabalho do artista. A presente pesquisa busca compreender não apenas a expressividade estética da obra de Geraldo Queiroz, mas, principalmente, sua importância como precursor, enquanto atitude artística, que representou elemento importante no traço do panorama da arte realizada no município, principalmente na década de 1950, quando se insere na produção de murais²².

Além disso, constitui parte da obra de um artista que tem grande relevância na história da cidade e com o seu desenvolvimento e a crescente descaracterização das edificações, por reforma ou demolição, os painéis estão se perdendo, representando, conforme Cristina Freire (1997), não apenas a perda do patrimônio artístico de um bem integrado, mas a perda de referenciais culturais, empobrecendo os conteúdos de nossa memória coletiva. Assim a análise da produção do artista se justifica uma vez que contribui para a compreensão da própria identidade socio regional, expressa em determinado contexto de época.

¹⁸ Nelson Cupertino (1902-1971), natural de Araguari e radicado em Uberlândia, foi escritor, professor e líder socialista, publicou os livros *M'Boitatá* e *M'boiveraguassu*,

¹⁹ Não sabemos a data exata em que Geraldo Queiroz realizou os afrescos, mas por depoimento de Vladimir Queiroz (filho do artista) ao pesquisador, sabemos que provavelmente datam de 1956 ou 1957.

²⁰ Ver imagens em apêndice.

²¹ Informação duvidosa, pois não compreendemos como a argila era utilizada: seria misturada ao reboco ou aplicada sobre o mesmo?

²² É instigante a existência de uma produção de arte mural em uma cidade interiorana ocorrida paralelamente à produção nos grandes centros nacionais e internacionais.

Em depoimentos concedidos pelos familiares de Geraldo Queiroz ao pesquisador, afirma-se que o artista José de Moraes, autor do painel em mosaico de vidro do Uberlândia Clube Sociedade Recreativa, de 1955, necessitava de um auxiliar para a confecção do painel, e foi por intermédio do Partido Comunista, do qual Moraes também era filiado, que o nome de Queiroz foi indicado, pois Moraes solicitou alguém que “entendesse” de arte.

A contradição é mesmo uma evidência. O Uberlândia Clube como uma Sociedade Recreativa da elite contrata um artista comunista para conceber uma obra de caráter significativo em seu *Hall*, parece mesmo uma situação conflitante. Essa questão pode ser esclarecida pelo fato de que a arquitetura moderna em Uberlândia, como em outras cidades, foi amparada pela burguesia emergente. Thais Velloso Cougo Pimentel (1989), sobre o assunto, alega que, na década de 1950, o partido PCB colocou-se ao lado da burguesia no encaminhamento das soluções políticas que visavam a facilitar a concentração de esforços para viabilizar o desenvolvimento nacional, pois a modernização interessava a todos, assim os comunistas viram na burguesia sua maior aliada. De fato, desde os anos de 1930, com a Revolução/Golpe, o PCB é acusado de compactuar com a burguesia.



Figura 9 | O artista plástico Geraldo Rodrigues de Queiroz entre os participantes (terceiro da direita para esquerda), o arquiteto Jorge Coury e artista Ido Finotti (não identificados), no Salão de Arte em Uberlândia (21/10/1946)



Figura 10 | Uberlândia Clube Sociedade Recreativa, de 1957 Autor: Engenheiro Almôr da Cunha – Uberlândia, MG.



Figura 11 | Hall de entrada com painel do artista plástico José Moraes Uberlândia Clube Sociedade Recreativa - Uberlândia, MG.

Dessa interação entre Moraes e Queiroz, nasce uma amizade que se afirmará posteriormente, em 1957, com o convite²³ de Queiroz ao artista estimulador, para auxiliá-lo na produção de sua primeira obra parietal: o painel do atual restaurante Sahtten, situado a Avenida João Pinheiro 220, centro de Uberlândia. Chegaram também a trabalhar em parceria no painel para a residência de Waldemar Silva (1957), projeto de João Jorge Coury, um dos poucos trabalhos abstratos do artista.

José Moraes, além de desenvolver obras em mosaicos de vidro, executou vários trabalhos em azulejos com Portinari, como exemplo a igreja da Pampulha²⁴ (1944) que obteve considerável repercussão internacional.

²³ Informação obtida em depoimentos de familiares.

²⁴ A igreja da Pampulha será tratada no segundo capítulo.



Figura 12 | Painel de José de Moraes e Geraldo Queiroz. Residência Waldemar Silva, 1957, demolida.



Figura 13 | Painel executado por José de Moraes no Rio de Janeiro, sem data.

Chegou a se corresponder por cartas com Carlos Oswald²⁵, aprofundando o conhecimento em algumas técnicas de gravura, a fim de publicar um manual, no entanto não o fez. Suas cartas valeram-se como registro do diálogo com Oswald e estão publicadas, em fragmentos, no livro *Gravura em metal* de Marco Buti e Anna Letycia, editado pela Editora da Universidade de S. Paulo- Edusp²⁶. Podemos apontar a obra de Moraes como principal agente influenciador na produção dos painéis de Queiroz, podendo assim constatar claras e óbvias associações. Há indícios de que foi também o primeiro a iniciar o artista Glênio Bianchetti²⁷ na década de 1940.

Conforme Leite (1988), Moraes manteve-se constante à figuração, praticando retratos, paisagens e naturezas-mortas, foi fortemente influenciado por Portinari, Lasar Segall, “por ocasião da exposição desse no Museu Nacional de Belas Artes, em 1943, em que apreciava sobretudo

²⁵ Carlos Oswald (Florença, Itália 1882 - Petrópolis RJ 1971). Gravador, pintor, vitralista, desenhista, decorador e escritor. Foi professor de gravura e desenho no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro a partir de 1914. Autor do desenho final do *Monumento ao Cristo Redentor* (1930), obra executada na França pelo escultor Paul Landowski (1875-1961) e instalada no Morro do Corcovado, Rio de Janeiro, em 1931. Informações obtidas no site Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br, acesso em 18/09/2011 às 10:16 hs)

²⁶ Informações obtidas no site Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br, acesso em 07/09/2010 às 16:42 hs)

²⁷ Tapeceiro, pintor, gravador, desenhista e professor. Natural de Bagé-RS, iniciou seus estudos na década de 1940 sob orientação de José de Moraes. (www.itaucultural.org.br, acesso em 08/09/2010 às 14:11 hs)

a articulação das formas, obtida através de elaboradas modulações de cor, e a sofrida temática social.” (LEITE, 1988, p. 332-333) A influência de Cézanne também pode ser detectada, desde 1943 e acentuando-se em 1945.

Uma de suas pinturas mais admiráveis chama-se inclusive **Homenagem a Cézanne**, é de 1945 e entremostra um canto de ateliê, com maçãs envelopadas num característico espaço cezanniano, vendo-se à direita uma quina de cavalete e, por detrás dele, um retrato de Cézanne, e ao fundo a paisagem, por uma janela aberta. A nota cezanniana é ainda intensa na **Paisagem de Bagé**, de 1946, mesclando-se, para o fim da década, a um realismo crescente (**Modelo Negra**, 1949), e reaparecendo, atenuada embora, cerca de dez anos mais tarde (**Paisagem de São Paulo**, 1958) (www.itaucultural.org.br, acesso em 08/09/2010 às 14:11 hs)

A partir de 1960, paulatinamente articulou uma linguagem mais pessoal, principalmente em composições com objetos e paisagens.



Figura 14 | Óleo sobre tela de José Moraes, 'Auto-Retrato Cubista', 1940. 65 x 54 cm

1.2 | UBERLÂNDIA EM BUSCA DE MODERNIDADE

No interior do estado de Minas Gerais, mais especificamente no Triângulo Mineiro, grande parte das cidades nasceu ao final do século XIX, sob fortes influências do urbanismo progressista. Uberlândia, nos remonta pela sua história, ao processo de colonização da América Portuguesa entre o final do século XVII e início do XVIII, apresentando um traçado urbano “irregular”, ou melhor, “fora de esquadro”, que pouco a pouco adquire um esquema progressista ao longo do tempo. A história do município irá assumir assim, gradativamente, o imaginário disseminado nacional e internacionalmente de cidade progressista e moderna.

Em 1850, com uma população pouco expressiva, agrupamentos já situados ao entorno da igreja matriz, influência do catolicismo, serviam-se de ponto de passagem para os desbravadores do “sertão” em busca de riquezas.

Ocupada por indígenas caiapós, a região aos poucos foi povoada²⁸ por grupos não indígenas com a finalidade de exploração do interior, instalando-se os núcleos iniciais, sendo apoio dos locais de mineração na

²⁸ Nesse período não houve adensamento.

capitania de Goiás. Mas apenas ao final do século XVIII, com objetivos na agropecuária é que se deu a ativa ocupação.

Sertão da Farinha Podre²⁹, como era designada, em 1816, deixa de pertencer a Goiás tomando-se parte da Comarca de Paracatu de Minas Gerais. As políticas de povoamento das regiões não litorâneas incentivaram o desenvolvimento, elevando a criação de arraiais, principalmente a partir da organização política do Império, em 1822, é que se deu o efetivo aumento da população do Brasil, relacionando-se aos planos de expansão para o “sertão”. Em relatos³⁰, o povoado de Desemboque, atual distrito do município de Sacramento aparece como o primeiro assentamento oficial, em 1736, no Triângulo Mineiro, e em 1817, Uberlândia. Algumas famílias se instalaram em terras uberlandenses com a finalidade de demarcar posse e outras posteriormente para trabalhar ou adquirir território, incentivadas pela Coroa portuguesa e brasileira na tentativa de ocupação do “sertão”.

É bastante comum na história da ocupação do interior e de zonas de fronteira a criação de um patrimônio específico como base para o estabelecimento de um templo no futuro núcleo urbano, comumente em honra a um santo de

devoção. O patrimônio urbano ou da capela em geral se iniciava com a doação ou venda pelos donatários das sesmarias ou proprietários de fazendas dela originadas. Algumas vezes o estabelecimento do patrimônio se dava a partir de duas ou mais propriedades, noutras vezes a partir de uma única fazenda, como foi o caso de Uberlândia. Houve a mobilização de membros da comunidade e de uma herdeira de terras na formação do patrimônio, inicialmente doado a Nossa Senhora do Carmo e Mártir São Sebastião. A barra do ribeirão São Pedro com o Rio Uberabinha demarcava seus limites, e acabou determinando a denominação do arraial. Ao povoado original, que posteriormente configuraria a Uberlândia atual, chamou-se Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião da Barra de São Pedro de Uberabinha, ou simplesmente Uberabinha. (CERASOLI, J. et al, 2009, p.7)

Em 1842, é então oficializado o primeiro povoado às margens do rio Uberabinha. O local passou a atrair novas famílias, se constituindo, assim, a população recebe a primeira capela curada no local, com autorização dos eclesiásticos, que depois de implantada (1853) passa a atrair novos moradores. No ano de 1857, tanto o povoado é elevado à Freguesia, quanto a capela à Matriz. Posteriormente, em 1888, a população cobiçando a emancipação administrativa é expedida documentação ao governo provincial reivindicando a elevação à categoria de Vila. No mesmo ano, sem nome alterado, recebe o título de cidade.

29 Nome dado à região do Triângulo Mineiro devido ao fato de os bandeirantes enterrarem farinha no solo, sendo a mesma posteriormente deteriorada.

30 De acordo com registros documentais de 1820 e 1821.

Com a promulgação da Constituição do Estado de Minas Gerais, deu-se início, em 1891, a uma organização administrativa do município, coincidindo com a mudança do regime imperial pelo republicano no Brasil, havendo assim uma série de modificações na gerência da cidade. A dinâmica do município, a partir de então, obteve várias melhorias em infraestrutura urbana e serviços.

Ao final do século XIX, a cidade necessitava de um plano de expansão, que ficou a cargo do engenheiro inglês James John Mellor³¹ que imprimiu ao projeto um traçado ortogonal (tabuleiro de xadrez), escolhido justamente pelo fato de comunicar uma visão moderna e progressista, estendendo-se do bairro Fundinho, antigo núcleo, até a Estação Ferroviária, onde atualmente se encontra o Fórum da cidade. Constituído assim, dentro da concepção de racionalidade, que segundo Lopes (2010), determinou a direção e o sentido de ruas e avenidas, as dimensões e os formatos dos lotes urbanos, impondo um ritmo ao cotidiano.

Ao analisar a cartografia de uma quadra do Fundinho, Lopes (2010) alega que é possível ver as mais variadas figuras geométricas formadas pela dimensão irregular dos lotes.

Terrenos quadrados, retangulares, triangulares, quinas e bicos somente explicados pela não padronização do espaço, cada um deles tem sua particularidade que possivelmente, também era a do seu proprietário, são histórias múltiplas e variadas. Paradoxalmente, os lotes da 'cidade nova' foram padronizados como todas as mercadorias; deixaram de ser quintais, agora transformaram-se em 'datas', são medidos de forma precisa e todos têm o mesmo ângulo, comprimento e formato, contam histórias diferentes, são antes de tudo um produto vendido pelo mercado imobiliário. (LOPES, 2010, p. 78)

O traçado urbano é desse modo a materialização do discurso acerca do progresso e desenvolvimento, no qual as elites procuraram intervir, onde

As mudanças visavam, sobretudo, a adequar a forma urbana às possibilidades de acumulação do capital, de modo que a cidade simbolizasse o progresso, indicativo das novas condições econômicas implementadas pela atividade comercial. Para atingir esse objetivo, era necessário criar uma nova concepção de cidade e de sociedade, pela qual seriam impostos aos seus personagens novos valores, atitudes e comportamentos, que, sem dúvida, criariam uma nova urbanidade (SOARES, 1995, p. 100)

³¹ James John Mellor foi responsável pelo primeiro planejamento urbano de São Pedro do Uberabinha, que projetou ruas e avenidas que seriam abertas. (LOPES, 2010)

Assim, no imaginário cultural da população uberlandense, conforme nos diz Leandro José Nunes (1993), se calcava o discurso progressista, compondo uma cidade disciplinarizada e moralizada pelo ideário burguês.

Em obras como *Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central* (1970), de Tito Teixeira, considerado um dos principais memorialistas da cidade, percebemos pela fala do autor a visão de uma cidade concebida pela saga de modernos e pioneiros bandeirantes, numa exaltação de homens destemidos que transformaram a região quase agreste em um dos locais mais prósperos do Brasil. Características éticas e morais foram assim atribuídas aos “desbravadores”, dotados de força, moral e vontade, quede acordo com Nunes (1993), elementos subjetivos e princípios ideológicos burgueses utilizados para compor uma imagem, como marca distintiva dessa sociedade, sempre apontando para um futuro superior, assim, por meio do trabalho, do esforço próprio, poder-se-iam gerar fortunas pessoais tanto quanto o progresso da cidade.

O fio condutor que alinhava o discurso é sempre o mesmo: a história da cidade e de seu progresso é a vitória do trabalho, da inteligência, da capacidade de empreendimento e da determinação de alguns homens -a classe dominante- que souberam dar continuidade às iniciativas pioneiras. (NUNES, 1993, p.28)

Desse modo, o crescimento de Uberlândia foi caracterizado por uma ideologia positivista, que foi incorporada ao imaginário brasileiro, segundo Selmane Felipe de Oliveira (2002), após a segunda metade do século XIX, quando ocorreu a mudança do trabalho escravo para o trabalho livre.

Essa mudança não redefiniu somente as relações de trabalho, mas também os lugares e as funções destes agentes na sociedade. Para tanto, houve uma reformulação do Estado – tornando-o Estado de Direito -, que tinha como objetivo assegurar a reprodução do capital, através da redução dos conflitos entre capital e trabalho. Neste contexto, a redefinição do discurso dominante foi fundamental, na medida em que junto com uma nova noção de trabalho, era incorporada também a idéia de ordem e progresso. (SALLES, 1986 apud OLIVEIRA, 2002, p. 21)

O discurso ideológico produzido pela burguesia, ressaltando assim a ordem e o progresso da cidade como interesse comum, ou seja, de todos, escamoteava a desigualdade social. Oliveira (2002) afirma que além de escamotear a desigualdade e as contradições sociais, a burguesia uberlandense se colocava como principal agente no processo de crescimento da cidade. Apesar de afastada de centros urbanos e mesmo não sendo Uberlândia sede de governo, o que caracterizou o *boom* no crescimento da cidade é o fato da construção do terminal de Uberabinha

da Estrada de Ferro da Companhia Mogiana³². Temer (2001) aponta ser por influências das elites locais e por questões políticas, que a ferrovia e o terminal se instalaram na cidade. A ferrovia era na época sinônimo de progresso, e foi essa a imagem que se passou a imprimir na cidade.

Esse fato deve-se à influência desta elite³³ forte, principalmente grandes proprietários de terra, cujas ambições contrastavam com as dimensões e a dinâmica da cidade. Apesar de serem essencialmente rurais, os grandes proprietários vislumbravam, no meio urbano, lucros maiores que o rural, atividade rentável na época (final do século XIX). Houve também, conforme Oliveira (2002), uma associação entre políticos e empresários a favor de interesses da cidade, prevalecendo a aliança entre setores dominantes urbano e rural e desses com a classe política e poderes governamentais.

³² A companhia Mogiana trouxe, de acordo com Lopes (2010), muitas mudanças decorrentes da apropriação do espaço, inicialmente como símbolo de progresso ao final do século XIX (1895) e, posteriormente, a partir dos anos de 1950, como entrave ao desenvolvimento da cidade, sendo demolida na década de 1970.

³³ Conforme Soares (1995), a elite era composta por um grupo político e econômico que iria se perpetuar no poder por décadas, “empregando um discurso que privilegia o progresso da cidade e o caráter ordeiro de seus habitantes, na busca inexorável do desenvolvimento do município. Nesse intuito, ela procura, no seu cotidiano, criar fatos e acontecimentos que vislumbrem grandiosidade e o progresso da cidade, colocando-a como um modelo ideal de cidade para se viver” (SOARES, 1995, p. 77)

A concepção moderna de cidade esteve comprometida com o ideal da burguesia de criar um código nacional de administração que, atravessando fronteiras, ligasse os cidadãos em torno de princípios universais que os igualassem juridicamente como cidadãos na relação uns com os outros e não através de mediação de castas, clãs ou grupos. (BOMENY, 2002, p. 209)

A imagem de cidade “metrópole” ambicionada e amparada pelo discurso do progresso não condizia mais o nome Uberabinha, de “pequena Uberaba”, sendo cogitado o nome Maravilha, mas foi como Uberlândia, em 1929, que se constituiu o imaginário “terra fértil”.

Com as políticas de interiorização do país, a partir da década de 1940, no governo de Getúlio Vargas, o desenvolvimento uberlandense foi impulsionado pela Fundação Brasil Central³⁴, reafirmando a tentativa de

³⁴ “A Fundação Brasil Central (FBC), que teve origem na Expedição Roncador-Xingu, inicialmente comandada por João Alberto Lins de Barros (ministro da Coordenação de Mobilização Econômica e ex-tenente da Coluna Prestes), foi um órgão, criado em 1943, com o objetivo de ‘desbravar e colonizar as zonas compreendidas nos altos rios Araguaia, Xingu e no Brasil Central e Ocidental’, região alvo da chamada ‘Marcha para Oeste’, programa de colonização e ocupação de fronteiras impulsionado pelo então presidente Getúlio Vargas nos primeiros anos do Estado Novo. Essa iniciativa fundou as cidades de Aragarças, em Goiás, e Nova Xavantina, no Mato Grosso; assumiu a administração da Estrada de Ferro Tocantins; firmou convênios com outros órgãos para mobilização de trabalhadores do norte do país; construiu usinas de cana, estradas, campos de pouso, redes de comunicação; e adquiriu entrepostos comerciais.” (http://www.coc.fiocruz.br/comunicacao/index.php?option=com_content&view=article&id=278, acesso em 18/09/2011 as 10:47 hs).

transmitir a identidade de uma cidade moderna. Novas estradas foram abertas, conectando o Centro-Oeste até as áreas mais populosas do litoral, fazendo, conforme Oliveira (2000), com que a cidade efetivasse seu caráter de entroncamento viário, auxiliando na afirmação de polo comercial. A população local entre os anos de 1947 e 1958 passou de 31.850 para 64.660 habitantes (SOARES, 1995); e juntamente com o crescimento populacional crescia o discurso progressista.

Essas evidências demonstram que no transcorrer da ditadura do Estado Novo não houve estudos locais, privilegiando um crescimento urbano racionalizado. Isto talvez esteja associado ao fato de, neste período, os prefeitos terem sido interventores nomeados, às vezes procedentes de outras localidades, (...) fazendo-nos pensar em submissão a um governo federal, cuja prioridade era criar antes estratégias de dominação, evitando contentas particularizadas/setoriais que pusessem em jogo seu projeto político ditatorial. (LOPES, 2010, p. 79)

O que Lopes (2010) nos indica é para a lacuna nos projetos de planejamento urbano de Uberlândia que são interrompidos em 1927 e só reaparecem no final da década de 1940 e início de 1950, portanto, não há projetos que contemplem questões referentes à organização espacial nas administrações compreendidas entre os anos de 1930-1948.

Com o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek (1956/1961), políticos, empresários, imprensa, associações classistas e clubes de serviço criaram uma Comissão Permanente de Defesa dos Interesses de Uberlândia, pressionando e controlando negociações para uma efetivação industrial na cidade, demonstrando que nenhuma outra cidade se equiparava geograficamente a Uberlândia. A construção da nova capital federal acarretou a modernidade e o progresso que o governo divulgava, atrelados tanto na arquitetura como no planejamento urbano, impulsionando a urbanização, a industrialização e o desenvolvimento econômico.

Não apenas Uberlândia, mas inúmeras cidades interioranas brasileiras incorporaram elementos de modernidade sob égide das elites e/ou do Poder Público, tomando força a utopia nacionalista. “A nova sociedade aparece diretamente comprometida com a nação, o progresso e o desenvolvimento industrial.” (VELLOSO, 2002, p.172)

Por meio da imagem de progresso, Uberlândia era projetada regionalmente e nacionalmente, como ilustra o trecho abaixo publicado em jornal³⁵ local de 1956:

³⁵ Sabe-se que estes textos são impregnados de ideologias, não sendo neutros e imparciais.

(...) E Uberlândia, o ponto de convergência e marco de atração do Triângulo Mineiro. E nessa meca econômica, uma “Nova York” em pleno sertão do Brasil.

Na América do Norte, Nova York representou em nossos dias a capital econômica do mundo. Aqui no Brasil, Uberlândia representa a capital econômica do Centro Oeste do país. (Jornal O Repórter 20/10/1956)

A ideia de uma sociedade era calculado comunicando características como o “espírito” empreendedor de seu “povo” e o progresso sem limites, aliada a um ideal de cidade-jardim³⁶ representado pelo espaço urbano: avenidas limpas, praças construídas sob novos conceitos paisagísticos e edifícios “modernos”, assim, o ideal estético moderno era transmitido, conforme transcrito no trecho abaixo:

O que evidencia o progresso de uma cidade é a transformação de sua fisionomia urbana (...). Uma cidade que não muda sua fisionomia, através de obras de urbanização, é uma cidade verdadeiramente estacionária, onde não se constrói, não se melhora nada, não se empreende nada. Felizmente, assim não

³⁶ Termo já utilizado por Ebenezer Howard (1898), porém não há relação da cidade de Uberlândia com as garden cities inglesas, aqui o desígnio partiu de um repórter da revista Noite Ilustrada, na era Vargas, que esteve na cidade para criar uma propaganda do município, apelidando assim de cidade-jardim, nome que marcou, devido ao fato de a cidade possuir “belos e aprazíveis jardins”, mesmo estes estando secos no momento da visita. (SOARES, 1995)

acontece em Uberlândia, que gosta de andar na moda, de saber dos últimos figurinos (Jornal Correio de Uberlândia, 06/10/1956).

A arquitetura e o urbanismo, desse modo, foram instrumentos das elites na tentativa de se propagar a expressão de uma cidade voltada para o futuro, para o progresso e, conseqüentemente, para a modernidade. Por meio de sua cartografia urbana, como nos diz Lopes (2010), Uberlândia era descrita como “reduto do desenvolvimento, da moralidade, de hábitos e costumes estreitamente vinculados a uma ordem social comprometida com o poder político e econômico local.” (LOPES, 2010, p.90)

Não apenas as ruas e avenidas delineadas pelo Plano de Urbanização Róscoe³⁷ dos anos de 1950, o caráter das futuras construções também, nesse sentido, o processo do Legislativo 909, deliberava sobre as construções

entre as praças Antonio Carlos e Oswaldo Cruz, Avenida Floriano Peixoto, entre a Praça Ruy Barbosa e a Rua Coronel Antonio Alves Pereira, decidindo que não serão permitidas reconstruções, reformas ou modificações de prédios de um só pavimento.

³⁷ Conforme Lopes (2010), o Plano de Urbanização Róscoe foi sendo sistematizado aos poucos na década de 1950, propondo novas, largas e simétricas avenidas, como também desapropriações para suas aberturas, a construção de muros e passeios, a taxação de terrenos vagos e a arborização. Como sendo sua execução atacada aos poucos se evitou descontentamento popular.

(CÂMARA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA [Uberlândia]
Processo nº 909, Projeto nº 712, 750, 847, 1957,
apud, LOPES, 2010, p. 89)

Na perspectiva do autor, essa urbanística moderna seria o referencial que constituiria os discursos, conformando a paisagem.

De acordo com Lima (2008), os artigos de jornais locais serviram-se de uma apologia da destruição, por vezes de uma futilidade quase cômica, termos do próprio autor, a favor de uma estética moderna, como afirmam os trechos abaixo:

Finalmente, está sendo demolido o velho prédio existente na esquina da avenida Floriano Peixoto com a Rua Santos Dumont, que há muito tempo contrastava com a edificação de uma das mais belas artérias urbanas. É um prédio que deve ter sido dos melhores da cidade no seu tempo, há meio século passado. Forrado, assoalhado de tábuas, material usado nesta época, com vidraças de orelha, que eram as conhecidas, por certo embelezou um trecho de rua quando Uberabinha começou o seu moroso crescimento acima da Praça Antonio Carlos, antigamente com o nome de Praça da Liberdade (...) Mas Uberlândia progride, e o progresso tem suas exigências que atentam contra as tradições. A avenida Floriano Peixoto, a segunda via pública comercialmente falando, não podia permanecer com aquele edifício antiquado ocupando o terreno que se presta para uma construção predial de três andares,

como o que está fronteiro. (Jornal Correio de Uberlândia, 15/01/1953)

Trata-se de um quisto urbano que enfeia uma de nossas formosas artérias. E note-se que não é só por ser prédio antigo, sem segurança, sem arquitetura, despojando das construções elegantes que aparecem no centro da cidade. (...) o governo tem o dever de se interessar pelo urbanismo, estimulando a construção de edifícios de aspecto moderno e substituindo por eles os pardieiros que ainda demoram em via pública, contrastando com o nosso desenvolvimento (Jornal Correio de Uberlândia, 16/10/1958).

Os fragmentos acima elucidam o desprezo pelo passado em virtude de uma ideologia progressista, menosprezando edifícios históricos, considerados símbolos do passado de uma cidade interiorana e rural, em benefício de um ideal moderno, acatado como belo. Esse ideal, de acordo com Nunes (1993), buscava materializar o modo capitalista da elite, incutindo na população um entusiasmo pelo aparente desenvolvimento e a admiração pelos que eram considerados empreendedores, enaltecendo as conquistas e realizações privadas dos seus empresários como sendo benfeitorias que atingiriam toda a população.

A elite local remodelou a cidade, segundo sua imagem, construindo, assim, um lugar que materializava seus princípios políticos, econômicos e culturais. Ao mesmo tempo, foram sendo

introjetados no cotidiano de seus moradores, valores e modos de vida que pudessem projetar Uberlândia na divisão inter-regional do espaço mineiro, num primeiro momento e, posteriormente, em nível nacional. (SOARES, 1995, P. 80)

Nesse sentido, em dimensões diferentes, o espaço socialmente produzido apresenta o reflexo de uma formulação ideológica clara, em que valores materiais são utilizados como suporte na transmissão de mensagens. Barrios (1986) alega ser fato físico, ou seja, o espaço transformado, um fato social, em seus atributos de propriedade, valor e símbolo. Dessa maneira “são essas razões que respaldam as proposições segundo as quais não existe teoria do espaço que não seja parte integrante de uma teoria social geral.” (CASTELLS, 1974 apud BARRIOS, 1986, p. 2).

Edifícios residenciais, indústrias, praças, bairros, clubes e instituições públicas foram incorporados ao espaço, apresentando novos modos, novas técnicas construtivas, nova plástica e uma nova utopia.

Influenciados principalmente por Le Corbusier, os arquitetos dissiparam a linguagem moderna no Brasil, ao final da década de 1920, obtendo-se seu ápice a partir de 1950 com o ideal desenvolvimentista de JK, associando uma identidade urbana de cidade voltada para o futuro, projetada para um tempo sem fim em seu traçado retilíneo e racional. A

arquitetura brasileira, com a Bienal de 1951³⁸, estava sendo divulgada internacionalmente e, ainda, a discussão da mudança da capital federal também era debatida no Triângulo Mineiro, como já mencionado.

Através da arquitetura, feiras industriais e exposições, o Brasil busca superar o atraso técnico, mostrando que nada fica a dever às grandes nações. A década de 1950 é conhecida pelas suas monumentais exposições industriais e artísticas. Inauguram-se os primeiros salões de propaganda e a Bienal de São Paulo; também são realizadas exposições no exterior destinadas a divulgar a imagem do nosso envolvimento. É o chamado ‘efeito de vitrine’, no qual se encena a urbanidade, cidade e metrópole. O progresso técnico-científico, exigido em valor supremo, precisa ser exposto, demonstrando, projetado. Assim, a apologia ao futuro, coroado pelo êxito da tecnologia, torna-se objeto de inúmeras matérias na imprensa. Vive-se a crença no ‘progresso indefinido’. (VELLOSO, 2002, p. 174)

É nesse contexto que a sociedade, conforme Ribeiro (1998), começa a absorver as linguagens arquitetônicas modernas baseadas nos cinco postulados de Le Corbusier, como o uso de “pilotis”, “planta livre”,

³⁸ A Bienal de Arte de 1951 de São Paulo também contemplava a arquitetura. É, principalmente, pelas bienais que os artistas e arquitetos locais tiveram contato com a produção internacional, modificando, conforme Tadeu Chiarelli, “o ambiente artístico local, tornando-o permeável às novas indagações estéticas que vinham do exterior.” (CHIARELLI, 2002, p. 30)

“fachada livre”, “janelas longitudinais” e o “teto/jardim”, ligadas à proposta de governo desenvolvimentista. Ribeiro (1998) ainda aponta que, ao final da década de 1940, estrutura-se em Uberlândia um comércio forte em todas as áreas inclusive na de construção civil. Neutra (1948), conclui que “a arquitetura moderna, em qualquer país, teve início em cidades que ofereciam facilidades técnicas e uma clientela dotada de recursos financeiros”, assim, diferentemente dos centros políticos do país, em que a arquitetura moderna foi gerada pelo poder público, em Uberlândia vemos, em sua maioria, patrocinada pela burguesia emergente. São exemplos os edifícios do Uberlândia Clube e a Sociedade Médica, projetado pelo arquiteto Miguel Juliano³⁹, no ano de 1953.

³⁹ Atuou, de acordo Ribeiro (1998), como desenhista do arquiteto João Jorge Coury, formando-se em São Paulo.



Figura 15 | Edifício-sede da Sociedade Médica de Uberlândia, projetado pelo arquiteto Miguel Juliano em 1953.

De acordo com Soares (1995), empresários locais passaram a investir em imóveis comerciais nas avenidas Afonso Pena e Floriano Peixoto e na construção de casas luxuosas nas avenidas Cipriano Del Fávero e João Pinheiro, demolindo as construções antigas e fazendo surgir, ao longo dos anos de 1940 e 1950, “casas comerciais, serviços e edifícios, que redesenharam o espaço da cidade, mas que, no entanto, expulsaram a população de renda mais baixa, alojada em partes daquela área já algum tempo.” (SOARES, 1995, p. 88)

O centro de Uberlândia constituiu-se, ainda conforme Soares,

no lugar para onde se convergiam as pessoas a fim de trabalhar e divertir-se, descansar, encontrar amigos, pois ali se concentravam os setores de consumo e de serviços público e privados; as áreas destinadas ao lazer e religiosidade, os entroncamentos das principais vias públicas. Sinteticamente, os pontos de referência da cidade. (SOARES, 1995, p.100)

Desde os anos de 1930, a elite política e econômica instalou-se no centro, principalmente entre as avenidas João Pinheiro e Cipriano Del Fávero. Em 1939, a Avenida João Pinheiro passou por uma reformulação urbanística, recebendo “novo calcamento, ajardinamento central, iluminação por meio de linha subterrânea, com postes duplos centrais, para melhor abrigar essas construções.” (SOARES, 1995, p. 105). Eram

residências luxuosas projetadas por arquitetos renomados⁴⁰, atribuindo uma nova linguagem ao espaço, não sendo permitido construir ali casas comerciais, populares, fragmentando a cidade.

A partir de então, a cidade com seus equipamentos, suas obras arquitetônicas, seu desenho urbano deveriam obedecer aos preceitos de modernidade, enfim de tudo aquilo que se trazia na expansão das relações capitalistas. Para que isso acontecesse era preciso, segundo essa visão, acabar com a memória velha, carcomida, assim sendo inevitável a demolição de prédios antigos para dar lugar aos novos empreendimentos imobiliários; a remodelação e conservação constante dos edifícios, limpeza das ruas e praças principalmente nas áreas centrais. (SOARES, 1995, p.115)

Já na década de 1950, arquitetos como João Jorge Coury, Miguel Juliano, Ulpiano N. Muniz, Sylvio de Vasconcelos, o engenheiro Almor da Cunha, entre outros, contribuíram para o “desenho” da paisagem uberlandense, mesmo não se integrando ao cotidiano da cidade, ou seja,

⁴⁰ Na década de 1940 destaca-se, de acordo com Ribeiro (1998) a atuação dos engenheiros Luiz Rocha e Silva, projetando e construindo grande número de edificações, Edésio Alves Carneiro e Vinicius de Vasconcelos, e dos construtores Luciano do Amaral, Sylvio Rugani, Manoel Ascenço Baptista e Ranulpho Bernarde. Sabemos, ainda de acordo com a autora, que a partir da década de 1940, Uberlândia recebeu arquitetos formados em várias localidades do Centro-Sul do país, como exemplos têm-se João Jorge Coury (EABH-1940); Hélio Felice (UFMG- 1954); Natalino David Thomaz (UFMG- 1960); Paulo Henrique Carrara Arantes (UFMG- 1972), Paulo de Freitas (Mackenzie SP- 1955); Elifas Lopes Martins (UnB – 1968).

não estabelecendo escritório aqui, iniciando uma produção arquitetônica e urbanística moderna na cidade, mantendo um diálogo muito próximo aos ideais discutidos pelos “mestres”. Por exemplo, a obra de João Jorge Coury, cujo programa residencial abrange sua maior parte, abarca aspectos sintetizados por Lúcio Costa e que se apresentam como peculiaridades do modernismo brasileiro que, de acordo com Yves Bruand (1981), foi marcado pela tentativa de conciliação entre as proposições da arquitetura moderna e as da tradição local, inserida pelos colonizadores.

No ponto de vista do autor, é que Lúcio Costa assim como outros arquitetos modernos, como Coury, assimilaram a linguagem moderna proposta pelos precursores, porém adequaram esta às condições locais, sem deixar de dialogar como o pensamento europeu. Um posicionamento crítico de reflexões particulares, como já dizia Bruand. O fato de se promover um “estilo internacional” é mesmo considerado paradoxal quando analisamos os casos particulares de aplicação das premissas do movimento, muito relacionadas ao vernáculo.

Refletindo acerca dessa afirmação da nacionalização do modernismo arquitetônico, de que vários arquitetos eram adeptos, trata-se de um olhar retrospectivo sobre o passado colonial, referindo-se aos valores da tradição construtiva colonial “a simplicidade, a harmonia e a

austeridade – deveriam reger o sentido e a intenção do projeto moderno.” (TELLES 1989 apud RIBEIRO 1998, p. 79)

O que Lúcio Costa efetivamente aprecia na arquitetura civil luso-brasileira é sua simplicidade e sua pureza (...) o caráter perfeitamente funcional e lógico dessa arte antiga prestava-se, aliás, a uma aproximação como o movimento moderno. Para escapar dos modismos estilísticos a arquitetura deverá ter um fio de ligação com o passado colonial. (BRUAND 1981 apud RIBEIRO 1998)

A arquitetura moderna instalada, então, na cidade de Uberlândia, assim como em outras cidades do interior, vai assim se mesclando a técnicas tradicionais.

A utopia de um Brasil moderno da década de 1950 é o conceito de desenvolvimento, que passa pela expressão de novas técnicas, pela funcionalidade e racionalidade dos espaços, por componentes que determinavam a forma e a organização espacial independentemente de valores estilísticos da arquitetura. (RIBEIRO, 1998, p. 60)

A presença da edícula no fundo do lote, a varanda, a segunda cozinha com fogão a lenha e os pisos em parquet presentes em projetos de arquitetura moderna na cidade são exemplos dessa interação

“estilística” e também admitindo que o “moderno” não desconsidera o “ecletismo”, mesclando tradição ao novo, assim como também o conteúdo imagético presente nos painéis em mosaico de vidro de Geraldo Queiroz, cujos temas estão relacionados com a memória afetiva e a história de vida dos encomendantes.

Talvez a proposta moderna⁴¹ no Brasil seja mais branda em termos de negação ao passado, do que a ocorrida na Europa. A dureza das formas puras adquiriu uma poética formal particular, unificando a “rigidez” do funcionalismo ao passado colonial revisitado. Os brises e elementos vazados presentes nas empenas dos edifícios, além de tornar a arquitetura confortável, recordam um passado de vielas e ruas estreitas das cidades mineiras, uma alusão aos muxarabis⁴² dos grandes casarões.

Mas não apenas na arquitetura o passado foi revisitado. No Brasil, o modernismo inaugurou o desejo revolucionário em diversas áreas do conhecimento.

A formação da expressão da modernidade no Brasil, na visão de Mindlin em *“Modern Architecture in Brazil”* de 1956, é montada a partir de dois acontecimentos significativos: na formação do novo

41 É menos branda devido ao fato do mesmo grupo de arquitetos cariocas que “criam” a arquitetura moderna fundarem o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e também ser uma busca de identidade nacional.

42 Muxarabi, de influência árabe, é um dos elementos mais característicos da arquitetura colonial brasileira, caracterizado por um balcão fechado por treliças.

movimento, do ponto de vista atual, dois eventos, um cultural e outro político, se sobressaem como os principais pontos de referência, produzindo as condições favoráveis para seu aparecimento e sua ampla aceitação pelo público em geral: a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922, e a revolução de 1930, que forçou um novo regime que afetou todos os níveis da vida administrativa, social e econômica do país”. (RIBEIRO, 1998, p. 169)

Nas artes e literatura, o Movimento Antropofágico representou uma crítica direta às vanguardas europeias:

A vanguarda européia exprimiu fundamentalmente uma angústia existencial com respeito a um passado que, de um lado, a afogava, de outro, temia perder. Ninguém exprimiu essa dramática vontade de liquidar violentamente o passado tão bem como Marinetti ou Mondrian. Já artistas como Rivera, Huidobro, Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, para citar alguns exemplos, foram ao encontro das tradições antigas, das línguas e símbolos populares, como fontes de renovação, para criar, num diálogo ininterrupto com elas, o novo, o futuro. (SUBIRATS, 2001, p. 151)

Oswald de Andrade “observou que o projeto antropofágico significou uma verdadeira imersão nas raízes étnicas e históricas das culturas do Brasil, o que levou a descobrir as verdadeiras fontes de uma nova criação poética.” (SUBIRATS, 2001, apud FROTA, 2002, p. 53, tradução nossa) Mário de Andrade, em suas viagens etnográficas nos anos

de 1919, 1924, 1927 e 1928, também confirma a imergência no universo de outras culturas passadas. Assim, por meio da defesa do indígena, o conceito de nacionalismo é construído e reinterpretado pelo Modernismo, implicando também em um projeto de Estado, desprovido de roupagem europeia e etnocêntrica, como aponta Frota (2002)

A necessidade de construir uma identidade nacional a partir da interiorização do exterior (as novas conquistas da produção europeia de 'ismos', atualização, modernidade), e a posição racionalista manifestada nos anos trinta e quarenta implicando a cultura em um projeto de Estado. A contraditória relação que se estabeleceu entre os intelectuais modernistas e o projeto modernizante da ditadura de Vargas (1937-1945) funda um pensamento moderno que não só se caracteriza pela apropriação das vanguardas europeias, e a atitude crítica e desconstrutora, como também pelo compromisso com um projeto estatal orientado à preservação de princípios nacionalistas e universalizantes." (SOUZA, 2002, apud FROTA, 2002, p. 52, tradução nossa)

Na arquitetura moderna, outro exemplo de apropriação do passado é a retomada da azulejaria⁴³ portuguesa, que já havia sido valorizada pelo movimento neocolonial.

43 A retomada do azulejo pelos modernos também será abordada no segundo capítulo.

Quando em 1936, as conferências de Le Corbusier no Rio de Janeiro fascinaram os arquitetos, a valorização dos materiais e hábitos vernaculares foi estimulada, considerando as intenções estéticas além das funcionais. Assim, antes mesmo de Brasília, experimentações no campo estético formal já haviam sido testadas por arquitetos como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy e J. J. Coury, dentre outros.

Dentro das atividades do CIAM, a busca por questões além das funcionais, principalmente no segundo pós-guerra, previa um debate intrínseco ligado às questões estéticas relacionadas à vida emocional do homem. A chamada síntese das artes era um dos objetivos do movimento, incentivando a colaboração entre artistas e arquitetos.

O primeiro edifício de caráter moderno significativo, o antigo Ministério da Educação e Saúde⁴⁴ (MES), no Rio de Janeiro, cuja obra foi iniciada em 1937, sendo construído sobre os ideais de junção entre as artes, apresenta dois painéis em azulejos de autoria de Portinari e três do pintor Paulo C. Rossi Osir, além de conter também jardins de Burle Marx e esculturas dos artistas Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz, entre outros, resultado da integração de artistas, arquitetos e paisagista.

44 O projeto do Ministério e sua repercussão serão abordados no segundo capítulo.

O Ministério mostrou, pela primeira vez, que a nova arquitetura pode resolver exigências técnicas complexas e dificuldades de planejamento de maneira simples e fora da resolução padrão, produzindo um edifício rico na textura e escala, incorporando com maestria o sucesso das artes do escultor, do pintor e do paisagista, ou seja, a síntese das artes. (CAPPELLO, 2008, p. 149)

Oscar Niemeyer, no Conjunto Arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, expressou em sua linguagem arquitetônica, aspectos estéticos e estilísticos que iria culminar em Brasília. A igreja de São Francisco, também conhecida como igreja da Pampulha, abriga a obra de Portinari, considerada pelo autor a sua mais importante contribuição no campo do azulejo, mesmo alguns críticos, considerando o painel externo de “pura e encantadora finalidade decorativa” (MORAIS, 1988, p. 55).

Outro exemplo é o conjunto residencial Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, sintetizando, de acordo com Cappello (2008), o ideal do movimento moderno no segundo pós-guerra: habitação social, urbanismo, centro cívico, núcleo urbano e síntese das artes.

É nesse contexto que se insere a obra em mosaico de vidro de Geraldo Queiroz, que, como já dito anteriormente, por intermédio do arquiteto João Jorge Coury, confecciona vários painéis parietais. Artistas

como Portinari, Di Cavalcanti, Paulo Werneck, Regina Bologna, Burle Marx, Delfim Amorim, Paulo C. Rossi, dentre outros, produziram obras parietais em azulejos e/ou mosaicos de vidro⁴⁵ em comunhão com a arquitetura, debatendo acerca do tema, evidenciando que o interesse pelo muralismo provém, conforme Lourenço (1995), desde a palestra do artista mexicano Siqueiros⁴⁶ no final de 1933 em São Paulo, no Clube dos Artistas Modernos, até o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos participantes do VIII Congresso Pan-Americano na Cidade do México, em 1952. Porém, de acordo com Pedrosa (1981), aqui no Brasil, ao contrário do movimento muralista mexicano, em que o muro foi conquistado pela pintura, é a arquitetura que precede o mural e, ainda, é a finalidade plástica que prevalece nas obras brasileiras ao contrário do caso mexicano, em que a expressão plástica é submetida ao social e político.

A utilização de painéis parietais por arquitetos modernos, assim como

a surpresa provocada pelos materiais aparentes, os cheios e os vazios, a iluminação natural permitida pelo vidro temperado e outras soluções típicas dessa arquitetura supõe uma clientela cultivada e cúmplice, social e culturalmente próxima do arquiteto, para

⁴⁵ A utilização de pastilhas de vidro foi possível devido à instalação da Indústria Vidrotel em 1947 na cidade de São Paulo, fundada por Horácio Pelliciotti, “filho de um artesão, Ulisses, proprietário da Decorações EDIS.” (LOURENÇO, 1995, p. 273)

⁴⁶ A repercussão da palestra de Siqueiros será tratada no segundo capítulo.

identificar-se com ele, expor-lhe suas necessidades e estilo de vida e conceder-lhe a autonomia pretendida para uma proposta ousada. (DURAND, 1989, p. 280)

Desse modo, no ponto de vista do autor, toda essa carga estética da “arquitetura dos arquitetos”⁴⁷ (panos de vidro, materiais aparentes, uso intenso de vegetação, volumetria plástica e formal, dentre outros a interação arte/arquitetura) presente não somente no domínio dos projetos residenciais, permite melhor compreender o sistema de oposições sociais envolvendo gosto e estilo de vida.

A clientela particular e suas demandas por mansões e apartamentos de luxo não foi o principal suporte da arquitetura corbusiana no Brasil. Palácios, centros administrativos, escolas, museus e centros culturais, entre outros “temas”, colocaram o poder público em confortável dianteira na condição de patrono da “modernidade” arquitetônica. Em cidades onde a concentração de capital privado é maior e a presença estatal mais fraca, como São Paulo, a residência de luxo chegou a ter peso relativo na renovação arquitetural, sem contudo, chegar a algo excepcionalmente notável. (DURAND, 1989, p. 276)

Como Neutra (1948), a arquitetura moderna, em qualquer país, iniciou-se em cidades que ofereciam facilidades técnicas e uma clientela

dotada de recursos financeiros, como já dito anteriormente. Localizando essa exígua clientela consumidora de arquitetura “contemporânea”, percebemos a presença desse gosto “apurado”, compondo um grupo de parentes, amigos e uma alta burguesia que “trazem em sua biografia bagagem destacada de viagens e de consumo cultural.” (DURAND, 1989, p.280)

A presença do gosto “educado” no cliente de arquitetura erudita poderá ser vista nas telas gravuras abstratas que ostenta na parede “rústica”, no pote de barro de artesanias populares, mas de forma rara que lembra o mais sofisticado design estrangeiro; nos cartazes e *souvenires* trazidos de itinerários profissionais ou de lazer pelos lugares mais legítimos ou exóticos. O conjunto desses traços caracteriza o cliente do arquiteto como alguém “despojado” da necessidade de mostrar riqueza, portanto se trata de uma riqueza cultural incorporada, destinada a ser vista basicamente por familiares, colegas e amigos, em grande parte também portadores dos mesmos trunfos. (DUARAND, 1989, p.280)

Ilustrando também a composição social da clientela de “arquitetura dos arquitetos” residencial, Marlene Milan Acayaba (1993), em *Residências em São Paulo: 1947/1975* (dissertação de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU-USP) confirma a tese de Durand. Em São Paulo, 15 residências dos anos de

⁴⁷ Termo já utilizado por Durand (1989).

1950, cinco eram para arquitetos e/ou seus parentes; dentre 18 nos anos de 1960, sete são novamente para os mesmos usuários.

Em Uberlândia, igualmente, várias residências projetadas pelo arquiteto João Jorge Coury eram de amigos e/ou militantes do Partido Comunista, como também moradores influentes. Dentre alguns projetos⁴⁸ do arquiteto podemos destacar as residências de alguns “ilustres” moradores:

▪ **Residência Oswaldo Oliveira (1951)**, Avenida Rio Branco 267, Centro. Proprietário da maior casa de material de construção de Uberlândia que auxiliou no abastecimento de materiais de construção para Brasília.

▪ **Residência Benedito Modesto de Souza (1954)**, Rua Machado de Assis 340, Centro, foi demolida em 2009.

▪ **Residência Alfredo Fonseca Marquez (1956)**, Av. João Pinheiro 646, Centro. O proprietário era fazendeiro. Painel remanescente *Ciranda das Crianças*.

▪ **Residência Oswaldo Garcia (1956)**, Rua Santos Dumont 174, Centro, proprietário da Garcia S.A., Irmãos Garcia e diversas outras empresas – especializou-se ao longo dos anos na distribuição de automóveis (General Motors), posto de gasolina, distribuição de autopeças, filho de pais

⁴⁸ Alguns desses clientes constam nas reportagens publicadas no Jornal Correio intituladas *Moradores influentes*, em 08/11/2009 (parte I) e 15/11/2009 (parte II) e *A história e sua gente*, em 29/05/2009.

portugueses, irmão de Alexandrino Garcia fundador do grupo Algar; parte de uma das famílias mais influentes da cidade, o painel é homenagem à ascendência portuguesa. Atualmente o painel se encontra encoberto por uma placa de comunicação visual de uma clínica de obesidade. (painel *Cena Portuguesa*)

▪ **Residência Waldemar Silva (1957)**, Rua Princesa Isabel, demolida.

▪ **Residência Ubirajara Zacharias (data: não constatada)**, de ascendência sírio-libanesa, criador de gado. Painel remanescente *Indígena Brasileiro*.

Transpondo-se no mapa da década de 1950 a localização das residências destes moradores, comprova-se a tese de Durand (1989) acerca da relação arquitetura moderna e clientela. Percebe-se, no mapa abaixo, a proximidade entre as casas inseridas em um bairro específico, ou seja, o Centro de Uberlândia, muitas destas com obras musicais de Geraldo Queiroz. Apenas na Avenida João Pinheiro restam ainda dois painéis e sabemos que essa avenida era local de casas luxuosas, confirmando o caráter burguês.

Essas são evidências que demonstram a aspiração de modernização das elites da cidade, tornando os sentimentos e emoções da população objeto de interesse da urbanística moderna,

a medida em que as transformações, reconstruções, demolições e resignificações dos espaços vem acompanhadas pelas mudanças correspondentes nos

hábitos, sentimentos e caráter da população urbana.
(PARK 1979 apud LOPES 2010, p. 81)

Assim, a configuração espacial particular da urbanística moderna se apropria dos sentimentos e emoções da população, convertendo-se numa história, assim como sua arte, enquanto expressão age conforme um “ideal” próprio.



Figura 16 | Espacialização dos painéis de Geraldo Queiroz no Centro da Cidade de Uberlândia

1.3 | MOSAICO: HISTÓRIA E TÉCNICA

A palavra mosaico provém do grego mousein, que também originou as palavras música e museu, e significa “próprio das musas”⁴⁹. Apesar de o mosaico ser uma técnica milenar, pouco há publicado na literatura sobre o assunto, mesmo em estudos recentes acerca da produção de painéis em azulejos e/ou mosaicos, o método é ignorado por autores importantes, não sendo sequer mencionado.

A definição de mosaico, segundo E. Arvois (1970), é a reprodução de um desenho com a disposição de pequenos cubos ou pastilhas de pedra, mármore, barro cozido ou vidro, fixados numa camada de argamassa, gesso ou cimento. Como suporte, não importa o tipo da superfície, desde que a mesma seja firme e lisa.

Na história, o mosaico encontra-se relacionado à arte, religião e material de revestimento. O mosaico pode ser considerado arte primária em todos os processos civilizatórios, já que, conforme Henrique Gougon (<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id9.html>, acesso em 27/09/2010 às 16:22 hs), o ato de agregar pedaços de coisas para a formação de outras peças é instintivo, impulso primordial do homem. Os mosaicos mais antigos datam de 3.500 anos a.C., confeccionados pelos sumérios. Na

⁴⁹ Conforme site da vidrotil (www.vidrotil.com.br, acesso em 07/09/2010 às 10:50 hs)

Mesopotâmia, a técnica abarcou também a utilização de seixos rolados em pavimentação de ruas, como posteriormente ocorreu na Idade Média. Cenas ilustrando a agricultura, a pecuária, cenas de guerra, vida doméstica de reis, frutos, ramos, insetos e animais compõem os principais motivos representados, principalmente em templos, decorados com mosaicos em madrepérola, lápis-lazúli e mármore vermelho. Outros exemplos são instrumentos musicais (harpas), em que animais simbólicos ou sacerdotes mascarados eram trabalhados com a técnica. A paleta contrastante, principalmente entre o azul do lápis-lazúli e o dourado do ouro era muito explorada. Os gregos introduzem a representação do rosto humano e os florais, numa execução muito realista, encontrando-se mosaicos com grande variedade cromática no século II a.C. Um dos documentos mais antigos sobre a arte do mosaico foi encontrado na Grécia e compreende um fragmento de papiro descrevendo o método de realizar um pavimento de mosaico para uma sala de banho. Outra contribuição dos gregos foi a colocação de pedras de cores diferentes de modo que remeta à sombra, conferindo volume à composição, demonstrando certa investigação pictórica.



Figura 17 | Arca funerária da rainha Subad, Ur (2.500 a.C). Mesopotâmia.

Desenhos brancos sobre fundo preto e vice-versa também eram muito comuns. Mas é em Roma que a técnica do mosaico se expande. Conforme Argan (2002), as escavações arqueológicas, do início do século XIX, revelaram vestígios das cidades romanas de Pompeia e Herculano, destruídas pelo Vesúvio em 79 d.C., conservando rico material do período clássico, como os mosaicos.

Em termas, estabelecimentos públicos, palácios, templos e lojas, encontram-se mosaicos dotados de um colorido incomparável e exatidão de desenho, conforme análise de Arvois (1970). Monstros marinhos, peixes, cenas mitológicas, jogos de circo juntamente com motivos abstratos e geométricos como o xadrez, a espiral, as “tranças” de duas ou quatro “cordas” eram os motivos mais representados. Utilizavam materiais nacionais, como o mármore e outros importados como o mármore africano. O material era “troçado” pelos “tessellarius”, espécie de operário encarregado da preparação das “tesselas”⁵⁰ (espécie de tabuleiro), de forma quase sempre cúbica para, posteriormente, o “mosaquista”, ou seja, o artista-artesão recortá-lo na forma apropriada. Existiam, de acordo com Joaquim Chavarria (2006), três tipos de calçamento das peças: *Tessellatum*, *vermiculatum* e *sectile*. Já Alfredo

⁵⁰ O nome tesselas provém do latim “tessellae ou tesserae musiva”, isto é, dados de mosaico, ou simplesmente cubos.

Mucci (1962), além das três últimas, considera ainda as técnicas *Opus spicatum* e *opus alexandrinum*.



Figura 18 | Detalhe do mosaico grego Os músicos 43 x 41 cm. Obra de tradição helenística.

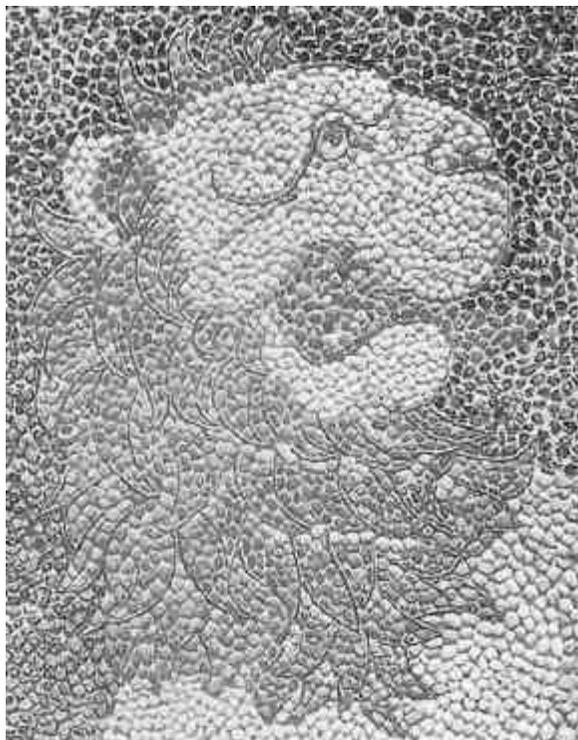


Figura 19 | Detalhe do mosaico grego de seixos com tiras de chumbo incrustadas.

No *Tessellatum* (obra tesselada), as peças eram brancas e pretas e o tamanho menor, sendo assim os motivos geométricos, executados geralmente em pedras, terracota ou massa vidrosa. Eram utilizadas em pisos e murais. Já o *Vermiculatum*, o tamanho era ainda menor, e as peças se adaptavam com pressão no contorno do desenho, geralmente com pedras de lados curvos, facilitando as composições curvas ou espirais. O motivo principal do mosaico era denominado “emblema”, como, por exemplo, um brasão. O conjunto era realizado em oposições, sendo a técnica *Tessellatum* usada no fundo e a *Vermiculatum*, no emblema. Este tinha como base, ou suporte, uma placa de mármore e, geralmente, de pequeno tamanho, aproximadamente 90 x 90 cm, e era feito na oficina do mosaicista, enquanto o fundo do pavimento era preparado *in loco*. Assim, após a conclusão do emblema, este era incrustado. Esta técnica era para mosaico de piso, sendo necessários o nivelamento e o polimento.

A *Opus sectile* era um tipo de mosaico elaborado com mármore de diferentes tamanhos e dimensões, formando um trabalho similar à marchetaria, também chamado de mosaico florentino.

Mucci (1962) indicou ainda a técnica *spicatum* composta por pedras combinadas em forma de espinha de peixe e a *alexandrinum* composta por fragmentos de pedras duras de variados formatos,

dispostos a configurarem motivos geométricos combinados a revestimentos do tipo granilite ou fulget.

Os romanos realizaram, também, mosaicos de tamanhos muito pequenos sobre suporte de terra cozida.

Em meados do século IV, com a arte Cristã, deixará de ser utilizado como pavimentação e passará a ser mural. Nas paredes, abóbodas e cúpulas, motivos do Antigo e Novo Testamento, a Paixão de Cristo, os milagres e as parábolas junto a pássaros e motivos vegetais, representam as principais figuras. Na Bizantina, os mosaicos apresentam outra inovação: são desnivelados, ou seja, não são lisos e polidos. Desse modo, novas técnicas foram introduzidas, como também o recobrimento das peças em ouro e prata (espécie de banho), produzindo efeitos de luz potencializados pela colocação irregular em diferentes ângulos de inclinação, adquirindo um efeito realista. Utilizavam, também, para mãos e rostos, pedras de tamanhos menores do que as empregadas em cabelos e roupas. Há obras importantes na basílica de Santa Sofia em Istambul (séculos IX e XIII), catedral de Monreale na Sicília (final do século XII), igreja de Santa Maria de Torcello e a basílica de São Marcos, ambas em Veneza (entre os séculos XI e XV). Devido ao fortalecimento da religião cristã num período de paz e prosperidade que reinou no império bizantino, os mosaicos foram utilizados, “mesmo com a invasão persa, no

século VII e a subsequente conquista do império pelos árabes, os mosaicos continuaram a ser utilizados nas edificações dos oponentes dos bizantinos.” (FREITAS, 2006, p. 75)

A técnica tradicional, observada principalmente nos mosaicos do período bizantino, consiste em agrupar tesselas, cubos de pedras de tamanho e formato desigual, mas aproximadamente regular, com pasta de vidro, em um chão úmido de cimento, onde o artista esboça um traçado que é preenchido pelas pedras coloridas. (FREITAS, 2006, p. 74)



Figura 20 | Mosaico romano Peixes. Museu Arqueológico, Tortagona, Espanha.



Figura 21 | Mosaico romano Medusa. Museu Arqueológico, Tarragona. Espanha.

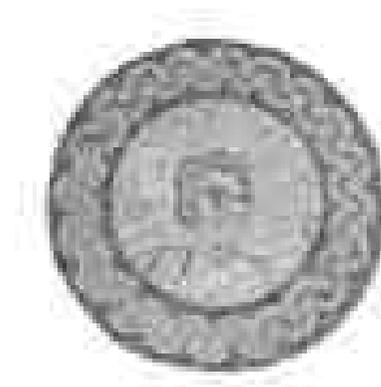


Figura 22 | Mosaico em medalhão com retrato do imperador. Século IV. Catedral de Aquileia, Itália.



Figura 23 | Detalhe do mosaico de seixos com tiras de chumbo incrustadas.

No Oriente, os mosaicos recobrem muros e tetos de edifícios e eram obras de artistas bizantinos, cedidas ou enviadas pelo imperador de Constantinopla para ornar as mesquitas de Meca, Medina e Damasco. Paisagens, palácios e templos (utilizando-se da perspectiva), animais e flores estilizadas, elementos geométricos, letreiros com frases do Corão compreendem os temas mais utilizados, sendo os geométricos mais encontrados pelos muçulmanos.

Na Idade Média, eram comuns os pavimentos de seixos utilizados em edifícios e como pavimentação de ruas, pois a igreja não permitia algo mais rico, conforme Chavarria (2006), no entanto queria uma decoração “pavimental”. Geralmente, estes pavimentos cobriam toda a superfície da igreja, menos o espaço decorado com as técnicas *tessellatum* ou *Sectile* (herdadas dos romanos), reservadas aos lugares mais importantes do edifício. Os temas abarcavam cenas bíblicas do Antigo Testamento, mitologia, signos do zodíaco, literários e lendas populares, animais reais e fantásticos.



Figura 24 | Detalhe do mosaico islâmico do pavimento da sala do trono do Castelo de Jibart AL-Mafjar, Israel.



Figura 25 | Mosaico de seixos. Vila Medieval de Tossa de Mar, Girona, Espanha.

Os pré-colombianos aplicaram a técnica do mosaico em objetos de valor de uso pessoal, com função funerária e litúrgica, encontrada também em diversas culturas como asteca, maia, entre outras. As peças eram fixadas com goma natural recebendo polimento com areia fina, promovendo assim um efeito brilhante. Em alguns edifícios eram utilizados como revestimento de parede. As combinações geométricas e representações de guerreiros eram muito comuns.

A partir do século XIV, o mosaico, segundo Chavarria (2006), parece estar subordinado à pintura, perdendo autonomia artística, tomando força novamente no século XV. Em Veneza, formou-se uma importante escola de mosaico, sob influência de pintores florentinos importantes como: Paolo Ucello e Andrea Del Castagno.

Na Itália, durante o século XVI, houve o renascimento de um tipo de decoração com mosaicos feitos em marfim ou osso, utilizado na confecção de arcos e caixas, técnica denominada tarsia, intarsia, ou certosina. Essa técnica passou a ser utilizada posteriormente na decoração de tampos de mesa, em que animais, naturezas-mortas, paisagens e ruínas pitorescas compunham os principais motivos.

No século XVII, Roma volta a se tornar hegemônica, como centro produtor de mosaicos e na formação de especialistas, impulso dado

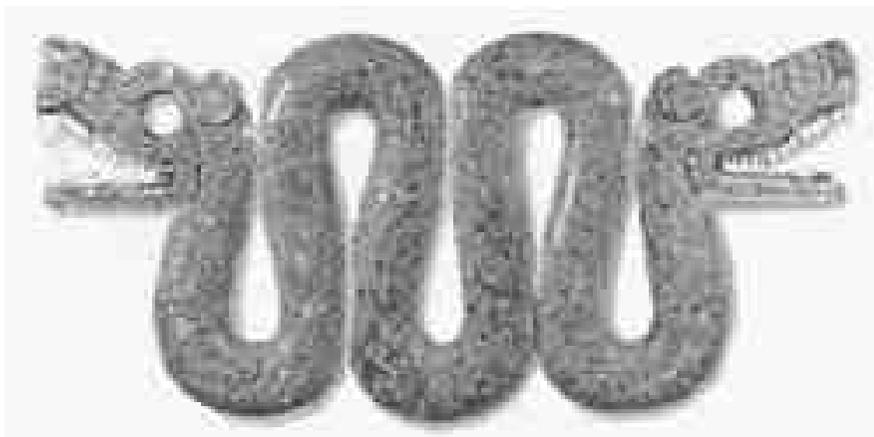


Figura 26 | Mosaico de turquesas e conchas Serpente de duas cabeças. Cultura asteca.

principalmente, de acordo com Chavarria (2006), pela decoração da basílica de São Pedro.

No século XVIII, o mosaico é apreciado pela sua durabilidade, em comparação com a pintura e a vivacidade de suas cores que não variam com o passar do tempo.



Figura 27 | Discos para orelhas de turquesa, conchas e ouro, adornados com guerreiros com cabeça de pássaro que levam escudos, lanças e arcos. 10 cm de diâmetro. Cultura mochica. Séculos I – XII.



Figura 28 | Miniatura (4,2 x 3,3 cm) Século XIX. Coleção L. Morani, Roma.



Figura 29 | Nicola de Vecchis. Século XVIII, altura 51,4 cm, diâmetro de 20,7 cm. Vaticano. Los Angeles Country Museum of Art, Estados Unidos.

Há predileção por mosaicos em grandes formatos e reproduções de obras pictóricas. Segundo Joaquim Chavarria (2006), são obras que apenas aproximando-se, comprova-se que foram feitas em mosaico. Novamente, o mosaico em miniatura é encontrado na decoração de objetos pequenos, utilizados de maneira comum, assim como também na decoração de mobiliário.

Chavarria (2006) aponta para a inauguração de uma escola imperial de mosaicos, em meados do século XIX, na França neoclássica, cuja atividade principal era a imitação e restauração de modelos antigos. Até a metade desse século, o czar da Rússia, Nicolas I, instalou uma escola de mosaico em Roma que, posteriormente, se transportou para San Petersburgo, reproduzindo grande quantidade de pinturas.

No último quarto do século XIX, começaram a ser produzidos mosaicos originais, conforme Chavarria (2006), porém pouco importantes artisticamente. A obra de Antoni Gaudí impulsionou a técnica a partir de 1900. Ainda conforme o autor, estes mosaicos, que são em sua maior parte não figurativos e que se adaptam como escamas sobre a superfície dos edifícios, telhados, lareiras e cúpulas, bem como nos bancos, como no caso dos bancos “ondulados” do Parque Guell (Barcelona), foram feitos com restos de azulejos cerâmicos, vidros, pedaços de varetas, unidos por argamassa. Outros mosaicos, como os que cobrem as paredes de Sacre

Coeur em Paris (1912-1922) e os realizados na fachada do Palácio Barbarigo no canal de Veneza (1920), são exemplos do renascer desta atividade, que volta a retomar sua importância enquanto arte, aparecendo a figura do “artista-mosaiquista” que desenha e realiza seus próprios mosaicos (CHAVARRIA, 2006, p. 19).

No entreguerras, artistas importantes como Klint, Georges Braque, entre outros, prepararam obras que se converteram em mosaicos. Entre um grande número de artistas que trabalharam a arte do mosaico estão Fernand Léger, Lucio Fontana, os mexicanos David Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman, Diego Rivera e Rufino Tamago, executando importantes obras, como a reitoria da Universidade do México (de Siqueiros) e as empenas da Faculdade de Medicina (de O’Gorman). Aqui no Brasil, temos como pioneiros⁵¹ Di Cavalcanti e Paulo Werneck, principalmente, a partir de 1947, que como já dito anteriormente, a indústria de pastilhas de vidro Vidrotil instala-se, em São Paulo, iniciando uma produção artesanal e sob encomenda, ainda apenas para aplicações artísticas, sendo utilizado posteriormente como revestimento, por especificação de arquitetos e

⁵¹ Pioneiros no sentido de integração com a arquitetura, pois se sabe, conforme Coelho (2003), que houve na década de 1940, dentro do repertório do eclétismo, mosaicos decorativos em pastilhas de porcelana comuns em pisos, porém não assinados, ou seja, cuja autoria é desconhecida.

engenheiros⁵². Já na década de 1950, conforme Coelho (2003) havia em São Paulo cerca de 11 fábricas de pastilhas em vidro, dentre elas Indústria Paulista de Porcelanas Argilex S/A, Cerâmica Jatobá S/A, Vidrotil, Mosaicos Cristais Veneza S/A, Indústrias Reunidas Vidrobras Ltda., C. Pugliese & Cia Ltda., Dema, Sulamericana, Lompi e Atlas⁵³.

Conforme a autora, uma das principais características que diferencia os mosaicos modernos brasileiros dos mosaicos modernos europeus explica-se pelo incremento que a industrialização possibilitou na produção de painéis não necessitando mais do artista-artesão para a confecção e instalação do mesmo, ou seja, aqui no Brasil os painéis não eram mais executados de maneira artesanal, mas produzidos e instalados pelos fabricantes do material. Já na Europa, os princípios fundamentais da renovação do mosaico eram justamente a conservação do modo artesanal de fabricação e assentamento do painel. As tesselas eram irregulares, nunca quadradas e preferencialmente trapezoidais. Artistas precursores da retomada do mosaico no Brasil, enquanto integração à arquitetura, como já citado Di Cavalcanti⁵⁴, assumiram em sua produção mosaicos fabricados e instalados pela Vidrotil. No entanto, várias empresas

⁵² Conforme site da vidrotil (www.vidrotil.com.br, acesso em 07/09/2010 às 10:50 hs)

⁵³ Marca que Geraldo Queiroz utilizava na confecção de seus mosaicos.

⁵⁴ Di Cavalcanti, mesmo trabalhando com o mosaico, não se interessou pela técnica musiva.

recorriam à figura do mosaicista, para definição de cores, quantitativo de material e coordenação de todo o processo de transposição da escala do projeto⁵⁵ para a escala real.

O interesse nacional pelo mosaico coincide, assim, com a industrialização tardia, atrelada ao desenvolvimento da construção civil. Nessa conjuntura, a aceitação do mosaico foi imediata, pois as pastilhas atendiam às exigências funcionais do edifício: eram duráveis, padronizadas e “modernas”.

Outra diferença evidenciada também por Coelho (2003), principalmente pela renovação fomentada nas Escolas de Ravenae Paris⁵⁶, se refere ao abandono dos conceitos clássicos de resolução do espaço pictórico, característica específica do mosaico bizantino, referencial para os artistas modernos.

No mosaico bizantino são abandonados os conceitos clássicos de resolução do espaço pictórico: o claro-escuro, a cor gerando profundidade e as proporções formalmente equilibradas são substituídas pelo simbolismo da proporção e da cor. A preciosidade e refinamento das formas a que tinha chegado o mosaico clássico, perde o significado, cedendo lugar a

máxima riqueza de cor, reverberação de luz e brilho, com tesselas de corte rústico, muito maiores do que antes.

O mosaico bizantino realizava também aquela separação da cor nos seus elementos primários – tão longamente pesquisada pelos artistas do impressionismo. As pequenas tesselas de pedra representavam pontos de cor pura e isolada a distância pelo olho humano. (COELHO, 2003, p. 4)

Desse modo, os artistas-artesãos europeus também tiraram partido, como indicou a autora, dos elementos estruturais do mosaico como o formato das tesselas, o “rejunte”, e o movimento⁵⁷ criado pelas peças lado a lado, propondo o fim do projeto, ou cartão, e sua elaboração material.

Coelho (2003) também atenta para os artistas *fauvistas* cujas principais investigações se davam nos aspectos plástico-construtivos da cor como elemento estrutural da visão, reconhecendo no mosaico bizantino semelhanças aos seus princípios.

Dentre os principais artistas europeus adeptos da renovação da linguagem do mosaico têm-se Gino Severini⁵⁸ (1883-1966) e Lino Melano⁵⁹ (1924-1984).

⁵⁵ Chama-se de cartão o projeto-tema que será transposto em maiores dimensões.

⁵⁶ A Escola de Arte Aplicadas Italiana de Ravena e a Escola de Paris são consideradas as melhores escolas de mosaico, defendendo o uso de tesselas irregulares e artesanais, reforçando a importância do mosaicista executar a própria obra.

⁵⁷ Esse movimento gerado pelas tesselas assentadas lado a lado era conhecido como andamento.

⁵⁸ Pertenceu ao movimento futurista italiano, realizou mosaicos na década de 1930 na Itália, França e Suíça, criou em Paris nos anos de 1950 a Ecole d'Art Appliqué ensinando



Figura 30 | Detalhe da fachada do palácio Barbarigo. Século XX, Veneza, Itália.



Figura 31 | Detalhe da fachada do Museo Léger, mosaico de Fernand Léger. Biot, Itália.

cerâmica Faenza e mosaico de Ravena. Conforme Coelho (2003), vários artistas brasileiros passaram por essa escola, dentre eles Jorge Mori, Flavio Shiro e Antonio Carelli.

59 Artista italiano conhecido também, conforme Gougou (disponível em: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id66.html>, acesso em 20/05/2011 às 19:33 hs) pela execução de peças em mosaicos para artistas como Marc Chagal, Braque, Picasso dentre outros.

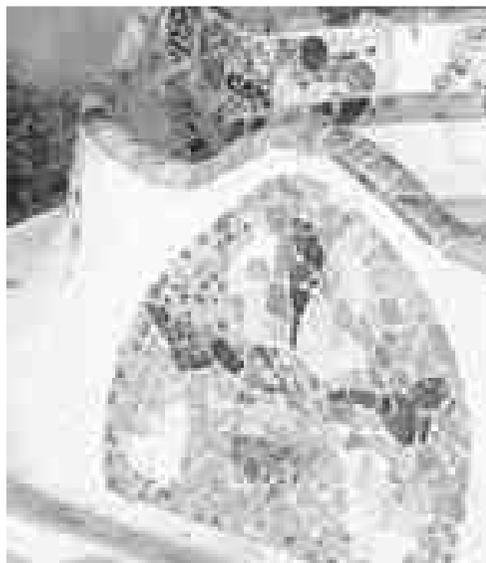


Figura 32 | Detalhe do banco ondulado de Antoni Gaudí. Parque Guell, Barcelona, Espanha

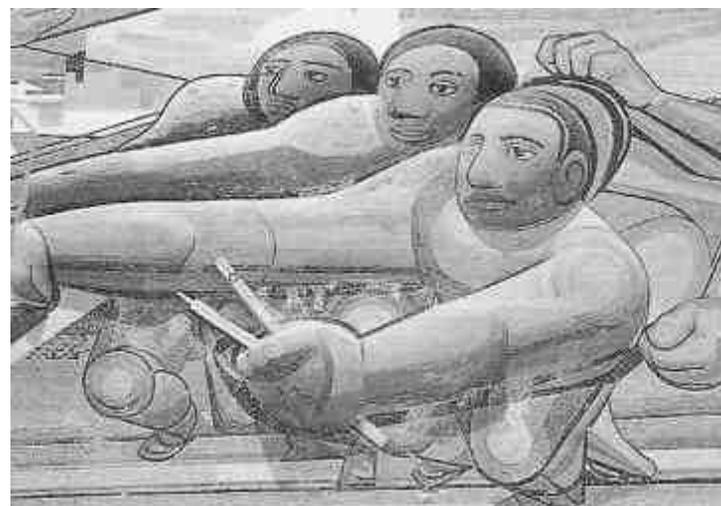


Figura 33 | Detalhe do mosaico da reitoria da Universidade do México. David Alfaro Siqueiros. (1952-56), México.

1.4 | O MOSAICO, A PINTURA MURAL E A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS-ARTESÃOS NO BRASIL

Conforme pesquisa do mosaicólogo Henrique Gougon (<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id9.html>, acesso em 27/09/2010 às 16:22 hs), baseada em estudos realizados pela pesquisadora Maria Beltrão, do Museu Nacional, é sabido da existência de mosaicos provavelmente realizados por Dona Tereza Cristina, princesa italiana, filha do rei das Duas Sicílias, Dom Francisco I, e esposa de D. Pedro II, casada sob procuração em 1843. Mãe das princesas Izabel e Leopoldina, Dona Maria Tereza trouxe, ao Brasil, professores, botânicos, artistas, entre outros, estudiosos que contribuíram para o alargamento cultural e científico brasileiro.

Dona Tereza Cristina realizou mosaicos com conchas e louças (cacos das peças de serviço de chá da Casa Imperial) que compuseram bancos, fontes e paredes do jardim denominado Jardim das Princesas, anexo ao Palácio de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, atual Museu de Ciências Naturais. A data de confecção dos mesmos é de 1852, e a importância desta datação

é que a obra da Imperatriz e sua opção pelo uso de quebras de porcelanas no revestimento de bancos, fontes e paredes ocorre pelo menos 50 anos antes de Gaudi e Josep Jujol optarem pelo uso de azulejos no revestimento de suas obras no Parque Guell, na Casa Millá e na Casa Batló, em Barcelona, todas dos primeiros anos do século XX. (<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id9.html>, acesso em 27/09/2010 às 10:23 hs)



Figura 34 | Dona Tereza Cristina.



Figura 35 | Mosaico de conchas e cacos de louças realizado por Dona Tereza Cristina, jardim das princesas, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Porém, indígenas brasileiros, principalmente os tupi, antes da colonização, já faziam mosaicos de penas em cocares, escudos, mantos e ornamentos.

No século XVII, por influência de Portugal, a Igreja adquire mosaicos em mármore para utilizar como revestimento de sacristias e outros espaços. Posteriormente, de acordo com Freitas (2006), no século XVIII, o mosaico aparece como revestimento nos arremates das torres dos templos, como uma espécie de mosaico mais simplificado. Têm-se exemplos, como na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Feira de Santana, Bahia, onde é possível verificar o uso de cacos de louças nas torres. No entanto, os mosaicos foram utilizados de maneira pontual, não sendo difundidos como foram os azulejos.

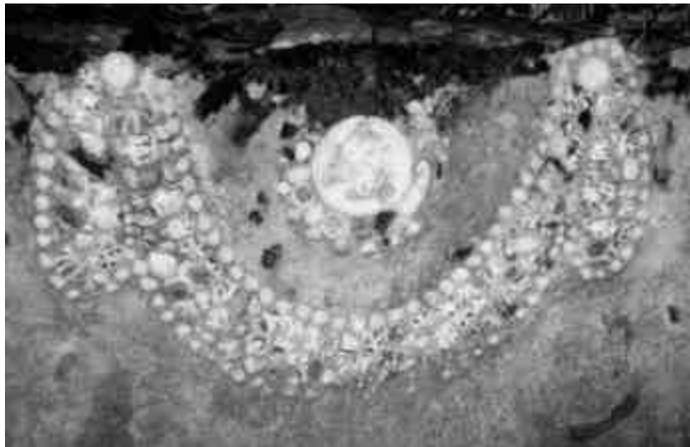


Figura 36 | Detalhe mosaico de conchas e cacos de louças realizado por Dona Tereza Cristina, jardim das princesas.

Embora a Igreja católica portuguesa tenha transportado para o Brasil, desde o descobrimento, seus valores sagrados e estéticos, que remontam ao período medieval, esse movimento não nos trouxe a arte dos mosaicos porque ela não fora difundida nas igrejas lusitanas, que preferiram cultivar a azulejaria, seguindo a forte influência da presença moura na Península Ibérica. Esta sim, veio para o Brasil, com a mesma função que aquela, para revestir monastérios, palácios eclesiais, igrejas e mosteiros. (<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id89.html>, acesso em 27/09/2010 às 15:14 hs).

Conforme Gougon, os mosaicos só chegaram às igrejas brasileiras devido aos padres missionários procedentes da Itália, a partir do século XIX, seja dentro do processo de expansão das ordens religiosas ou seguindo a imigração italiana.

Foi entre os anos de 1779 e 1783, com a construção do Passeio Público no Rio de Janeiro, primeiro jardim público da cidade e do país, projeto de Valentim da Fonseca e Silva, que data-se oficialmente o primeiro contrato no Brasil de um artista musivo.

No início do século XIX, com a vinda da família real e sua corte para o Brasil, D. João VI, interessado no desenvolvimento cultural da Colônia, trouxe em 1816, artistas franceses encarregados de fundar a Academia de Belas Artes (1826), na qual alunos poderiam aprender ofícios artísticos. A esse grupo atribuiu-se o nome de Missão Artística Francesa. Devido a este fato, a arte musiva se desenvolveu sendo utilizada principalmente em pisos.

Os dois pisos de mosaico civil mais antigos sobreviventes são os da casa do arquiteto Grandjean de Montigny, na Gávea, hoje Centro Cultural da PUC, que pode ser datado de 1828; e os pisos em mármore e madeira do Solar da Marquesa de Santos, hoje Museu do Primeiro Reinado, em São Cristóvão, da mesma época. Nada sabemos dos artistas que os executaram, mas demonstram grande conhecimento da arte musiva, em especial os mosaicos da casa da Marquesa, onde até há uso da perspectiva. (TEIXEIRA,

2009, apud
<http://bairroeducadorcomplexodoalemao.wordpress.com/2009/10/02/breve-historia-da-arte-do-mosaico-%E2%80%93-europa-e-brasil/> acesso em 04/10/2010 às 18:24 hs)

Já no início do século XX, também no Rio de Janeiro, com a reforma de Pereira Passos, os mosaicos foram utilizados para ornamentar as novas construções destinadas ao embelezamento da cidade. O Cristo Redentor em 1931, quando inaugurado, também apresentava em sua superfície externa mosaicos em pedra-sabão.

Vários são os exemplos de obras musivas que compõem interiores e/ou exteriores de igrejas, salões, palácios, monumentos públicos, dentre outros. Porém, entre os artistas que utilizaram a técnica como expressão, poucos são conhecidos. Dentre obras em espaços sacros, podemos citar a Catedral de Porto Alegre, cuja construção data de 1920, porém a finalização da obra se dá somente em 1986. Basílica de Nazaré (1909), em Belém do Pará, na igreja dos Capuchinhos no Rio de Janeiro, construída entre 1928 e 1931, na Matriz de Serra Negra, em São Paulo, nas igrejas do Carmo em Belo Horizonte (1963), na de Extrema (sem data) e na de Salto da Divisa (sem data), em Minas Gerais, na Catedral da Sé, em São Paulo, e na Basílica de Nossa Senhora da Aparecida, em Aparecida do Norte (1980). Outro exemplo, desvinculado do “espaço sagrado”, está no edifício

da antiga Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, que a partir de 1938, fixa o Museu Nacional de Belas Artes, edifício eclético construído entre 1906 e 1908. O mesmo detém pisos e painéis em mosaico. Os painéis são de autoria do artista parisiense Felix Gaudin, já os pisos carecem de identificação.

Conforme Maria Cecília França Lourenço (1995), o mosaico reaparece vinculado à arquitetura, somente em 1942, em que Paulo Werneck⁶⁰ desenvolve um trabalho pioneiro no Edifício Resseguros do Brasil, no Rio de Janeiro, projetado pelos irmãos Roberto (Marcelo e Maurício), sendo indicação do próprio arquiteto Marcelo Roberto a opção pela técnica do mosaico. Assim, o método passa a existir novamente num contexto fomentado pela síntese das artes, a partir da década de 1930. Mas, não apenas o mosaico pode refletir a integração da obra de arte com a arquitetura, pode-se extrapolar a discussão e perceber que a junção entre elas vinha de muito antes⁶¹. Desde a descoberta da decoração em estuque nas Termas de Tito e na Casa Dourada de Nero no Monte Esquilino em Roma, que forneceu, conforme Phyllis Bennett Oates (1981),

um vasto e novo repertório sobre ornatos para os desenhistas do século XVI. Motivos florais, animais, figuras humanas e motivos grotescos eram utilizados por joalheiros, artesãos que projetavam móveis, ceramistas, tecidos e murais, “os exemplos mais puros da adaptação deste estilo para a decoração de interiores são as ornamentações de estuque pintado nas Loggie do Vaticano por Rafael e discípulos, e os interiores da Villa Madama, em Roma, de Giulio Romano e Giovanni da Udine.” (OATES, 1981, p. 52) É durante o século XV que esses pintores-decoradores conquistaram prestigiada posição social.

Com a expansão da atividade mercantil na Europa, fazendo surgir comerciantes ambiciosos e mecenas envolvidos em agiotagem, atividades que lhes renderam fortunas, houve a construção de novos palácios nas cidades e vilas, estimulando novas experiências no campo estético e induzindo o aparecimento de maior variedade de estilos e ornamentos.

Os novos *palazzi*, mais do que domésticos, eram construções grandiosas não só na escala mas também na concepção. (...) Preferiam espaços elegantes e grandiosos, e aos artistas foi dada a mão livre para criarem grandes casas que atraíssem a atenção do mundo. (OATES, 1981, p. 53, tradução nossa)

60 A atuação do artista Paulo Werneck será tratada no segundo capítulo.

61 Sabemos que a tônica da relação entre arte e arquitetura no contexto da síntese das artes se refere à conquista do espaço urbano, conforme Lourenço (1995), como símbolo de modernidade e progresso, constituindo uma obra de arte menos hermética e mais acessível, como aponta Fabris (1996), assunto que será abordado no capítulo 2.

Assim, o patrocínio que esses novos príncipes mercadores⁶² dispunham aos artistas fez com que se desenvolvesse, durante o século XVI, uma maior preocupação no arranjo interno das residências, ou seja, uma concepção mais organizada dos interiores.

Os *palazzi* continuavam a aumentar de magnificência, a sua concepção e decoração eram cuidadosamente organizadas, e os pintores ocupavam-se com o embelezamento das paredes e dos tetos (OATES, 1981, p. 56, tradução nossa)

Dentre os artistas italianos, que, nas palavras de Oates (1981) revolucionaram o estilo dos interiores, estão Rosso e Primaticcio (arquitetos, pintores, estucadores e escultores). Seus afrescos compreendiam grandes composições de frisos com floreios estilizados, ramos, frutos, figuras nuas e vestidas, máscaras, dentre outras, que influenciaram vários artesãos na decoração de interiores e no mobiliário, como exemplo, os alemães designados como *Kleinmeisters* (desenhistas de ornatos) que abandonaram os motivos góticos em benefício dos da Antiguidade Clássica.

62 Termo utilizado por Oates (1981) ao se referir aos comerciantes que empregavam artistas.

Outro exemplo da utilização de murais são as ricas casas nos Países Baixos, compreendendo pinturas com pavimentos em ladrilhos brilhantes e mobiliário confeccionados com o uso de painéis, criados exclusivamente para conjugar com os lambris.

No século XVII, a opulência barroca, ligada ao desejo de exibição de luxo, conforme Oates (1981), e o espírito de competição entre as antigas e novas famílias, geraram nos *palazzi*, interiores com tetos pintados em afrescos entre coleções de arte expostas nos *saloni*, principalmente pintura e escultura, e mobiliário concebido muito mais para ostentação do que para o uso cotidiano.

Lélia Coelho Frota (2005), ainda, nos recorda das pinturas realizadas em superfícies, como retábulos, painéis e forros para fins religiosos.

Não estou comparando artistas nem estilos, (...) estou recordando o muralismo que se deu no Brasil através da decoração religiosa em imensas e variadas superfícies de tablados. Para se ter uma idéia do volume das obras e da magnitude do trabalho desse muralismo, ou dessa pintura painelista (...), bastaria imaginar o número de igrejas onde se manifestou, praticamente em todo país ao longo de três séculos, com grandiosidade artesanal e inventiva. (VALLADARES, 1971 apud FROTA, 2005 p. 48, tradução nossa)

A autora, além de elucidar as pinturas de Ataíde⁶³ como decoração do revestimento interno em madeira nas igrejas, retratando anjos, madonas, santos com feições negras, sendo exímio na representação em perspectiva, cita também as placas pintadas de ex-votos⁶⁴, confeccionadas pela população pobre.

Nessas pinturas, a forma popular se une ao modelo culto europeu de representação dessas placas votivas, configurando a circularidade de temas e imaginário que transita secularmente entre as representações do povo comum e aquelas das elites. (FROTA, 2005, p. 48, tradução nossa)

Assim, criando outra lógica arquitetônica do espaço, “objetos os mais diversos possíveis, vão sendo assemblados uns sobre os outros, cobrindo paredes, pilares, tetos, pisos e prateleiras” (DUARTE, 2003, p. 46), quase não havendo espaços vazios.

Outro exemplo, de acordo com Lemos (1983), na segunda metade do século XIX, era a decoração ilusória, ou seja, painéis

mostrando hipotéticas paisagens de um mundo de fadas, maravilhosas composições agrupando flores e frutos entremeados por folhagens, em torno das quais voltavam pássaros. Outras vezes, o sonho vinha carregado de um pouco de humor e a pintura ilusionista apelava para perspectivas enganosas, ou então colocava, aqui e ali, portas ou janelas falsas pintadas à perfeição, que sempre enganavam os distraídos. (LEMOS, 1983 apud DURAND, 1989, p. 41)

Eram nas fazendas luxuosas de café e nas casas de alto padrão que se dava a contribuição de pintores, compondo painéis internos das áreas sociais. A presença do pintor-decorador também pode ser encontrada nos cenários de estabelecimentos fotográficos da época que produziam ambientes nada comuns às casas brasileiras, pois tratavam de representar, conforme Lemos (1983), principalmente no que diz respeito ao mobiliário, móveis entalhados, profundamente rebuscados.

63 Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) pintor, decorador, entalhador e professor pintou em forros de igrejas, como a de São Francisco de Assis em Ouro Preto, foi também colaborador de Aleijadinho.

64 Conforme Oliveira (1995) ex-votos são objetos colocados em desobriga nas salas de milagres de santuários católicos, cujos aspectos são bastante representativos nos campos da comunicação, antropologia, arte e história.



Figura 37 | Pintura de Lelli de Orleans e Bragança em ambiente de fazenda no interior paulista de 1850, restaurado pelo antiquário carioca Arnaldo Danenberg.



Figura 38 | Pintura de Lelli de Orleans e Bragança em ambiente de fazenda no interior paulista de 1850, restaurado pelo antiquário carioca Arnaldo Danenberg.



Figura 39 | Pintura de Lelli de Orleans e Bragança em ambiente de fazenda no interior paulista de 1850, restaurado pelo antiquário carioca Arnaldo Danemberg.

O trabalho dos pintores-decoradores (estrangeiros ou nacionais) substituiu com superioridade os afazeres de homens livres que sobreviviam como agregados nas grandes fazendas, passando o tempo ora colocando cromos em álbuns ora decorando paredes ou assentando campainhas (LEMOS, 1989). Ainda, levando em consideração que muitos artistas estrangeiros recrutaram mão de obra para os trabalhos maiores, tendo assim que capacitar aprendizes, conduímos, de acordo com Lemos (1989), que a atuação do pintor-decorador substituiu ou completou, silenciosamente, o trabalho dos liceus de artes e ofícios.

Nos casarões de fazenda, paisagens (fazendas de café), naturezas-mortas, fauna e flora europeias, bem como marinhas e frisos, se alternavam em espaços regulares, circunscritos por formas ameboides, abertas ou fechadas, compondo os principais motivos (LEMOS, 1989).

Já em ambientes urbanos, Yvoty Macambira (1985), em sua obra *Os mestres da fachada*, demonstra a importância da mão de obra dos imigrantes na configuração da edificação da cidade.

Essa imensa quantidade de mão-de-obra arregimentada na Europa, que, a partir de 1870 começa a chegar aos milhares a São Paulo a fim de substituir na lavoura o braço escravo, transfere-se em pouco tempo para a cidade. Ali, munidos de alguma instrução, ou na maioria das vezes, trazendo dentro de si apenas a 'memória' que a herança cultural lhes

garantia, vão pouco a pouco se configurando como elemento imprescindível para a edificação da cidade. (MACAMBIRA, 1985, p. 9)

A citação de Macambira demonstra que as formas espaciais podem adquirir dimensões diferentes, neste caso, do ornamento e, ainda, a presença destes artesãos não caracteriza uma simples transposição do imaginário natal ou memória afetiva, pois ao vivenciar novos ambientes são, ao mesmo tempo, agentes de transformação e adaptação espacial ativos, numa interação recíproca, o homem modifica o espaço e é também modificado por ele.

Barrios (1986) aponta que as formações sociais, em sua evolução, passam de uma situação de simples ocupação e aproveitamento do espaço (adaptação passiva) para uma situação de transformação cada vez mais ampla e profunda desse espaço (adaptação ativa). Essa transformação compreende não apenas a produção de bens materiais como também a adequação do meio ambiente circundante às necessidades individuais, familiares, comunitárias e das formações sociais em seu conjunto. (BARRIOS, 1986, p. 4). Exemplo disso, conforme Macambira (1985), são as mudanças refletidas na configuração espacial, não apenas da fachada, mas também na maneira de construir, ou seja, nas

técnicas construtivas, na estrutura e divisão interna das casas e novos bairros.

Vindos principalmente da Itália, os pintores-decoradores e os artistas-artesãos contribuíram para a redescoberta, como nos diz Tadeu Chiarelli (2002), do gosto pelo trabalho artesanal.

Muito provavelmente o trabalho desses artistas fez com que uma parcela considerável da população redescobrisse o gosto vernacular pela ornamentação, pelo trabalho artesanal, sem pretensões, a não ser de criar relações, jogos formais e/ou cromáticos prazerosos aos olhos de quem observa. (CHIARELLI, 2002, p.9)

Mesmo no século XX, a contribuição dos ítalo-brasileiros foi muito conspícua. Alfredo Mucci, Gianfranco Cerri são exemplos. Alfredo Mucci transferiu-se para o Brasil em 1953 e foi um dos difusores da arte musiva no país, chegou a publicar um livro sobre a técnica em 1962, intitulado *Compêndio Histórico-técnico da arte musiva*, uma das poucas publicações nacionais sobre o tema e com apresentação de Ricardo Averini, professor de História da Arte da Universidade de Perugia (Itália). Mucci relata no livro, além da história do mosaico, as descobertas arqueológicas e alguns artistas como Paulo Werneck, porém não cita a si próprio.

Além dos trabalhos importantes realizados em igrejas mineiras, como os mosaicos da igreja do Carmo em Belo Horizonte, os de Santa Rita de Cássia em Extrema (sul de Minas), os da igreja de Salto da Divisa na fronteira norte de Minas com Bahia, dentre outras obras, podemos citar os painéis: *A evolução da moeda através dos tempos* em Juiz de Fora na antiga sede do Banco Mineiro, atual Secretaria da Fazenda, *Os garimpeiros* em Belo Horizonte, situado numa fachada residencial em frente à Assembleia Legislativa, dentre outros.

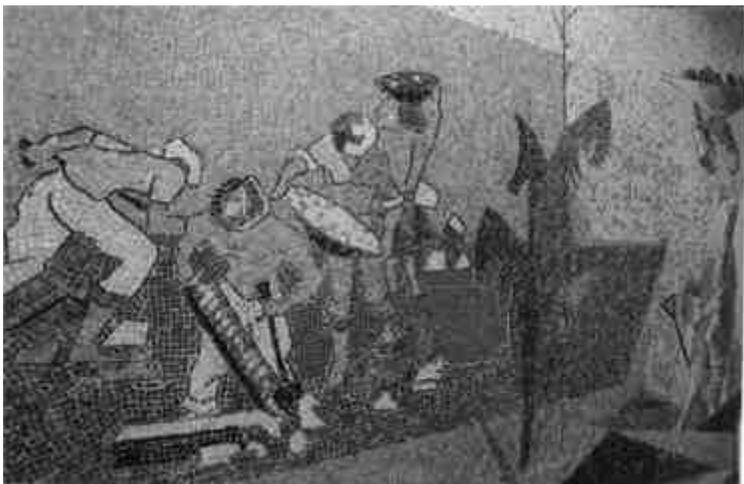


Figura 40 | Paineel Os garimpeiros de Alfredo Mucci, em Belo Horizonte, situado numa fachada residencial em frente à Assembleia Legislativa, sem data.

Diferentemente de Alfredo Mucci, que concentrou suas atividades na arte do mosaico e manteve-se fiel à figuração, Gianfranco Cerri executou bustos em bronze, pinturas, desenhos, dentre outras técnicas trabalhou também como fotógrafo, assim como Geraldo Queiroz.

Cerri (1928-2008) nasceu em Pisa na Itália e instalou-se em Belo Horizonte no ano de 1951, porém começou a atuar somente no ano de 1957, quando, juntamente com Mário Silésio⁶⁵, executou o mural do Retiro das Pedras.

⁶⁵ Pintor, desenhista e vitralista. Nasceu em Pará de Minas-MG (1913-1990) e graduou-se na Faculdade de Direito da UFMG e posteriormente em pintura na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte (Escola Guignard), sob a orientação de Guignard, entre 1943 e 1949. Executou painéis em edifícios públicos de Belo Horizonte entre os anos de 1957-1960. (<http://blog.retirodaspedras.com.br/category/casa-jardim/arquitetura/> acesso em 05/10/2010 às 17:38 hs)



Figura 41 | Painel de Mario Silésio com colaboração de Gianfranco Cerri, Salão de Festas Condomínio Retiro das Pedras - BH – MG, 1957.

Outra contribuição relevante foi a atuação do Grupo Santa Helena. Formado por uma união espontânea de alguns artistas de São Paulo que utilizaram salas como ateliê no Palacete Santa Helena⁶⁶ a partir de 1934, no qual, como primeiro integrante tem-se Francisco Rebolo, empreiteiro e artista-decorador, que se instalou na sala 231, começando a pintar em 1935. Nesse ano, Mário Zanini passa a dividir a sala com Rebolo, logo aluga a sala 233. Posteriormente, formando uma comunidade de pintores, integraram-se à dupla Manoel Martins, Fúlvio Pennacchi, Bonadei, Clovis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa e Alfredo Rullo Rizotti. A movimentação desses artistas, deixando e ocupando os ateliês-escritórios, configurou-se, conforme Peccinini (<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/stahelena.htm>, acesso em 05/10/2010 às 18:22 hs), em uma oficina comum ao final da década de 1930, por meio dos quatro integrantes iniciais: Francisco Rebolo, Mario Zanini, Fúlvio Pennacchi e Manoel Martins. No ateliê, pela noite, havia sessões em conjunto de desenho de modelo vivo e nos fins de semana excursões pelos subúrbios de São Paulo para a execução de pintura ao ar livre. A formação básica da maioria desses artistas foi em escolas

⁶⁶ Construído na década de 1920, na Praça da Sé em São Paulo, foi demolido em 1971, dando lugar à Estação Sé do metrô.

profissionalizantes como Liceus de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina do Brás. Somente pela exposição *Família Artística Paulista* (FAP)⁶⁷ é que passam a ser conhecidos pela crítica especializada como Grupo Santa Helena.



Figura 42 | Obra de Francisco Rebolo, o porta-voz do Grupo Santa Helena. Fonte: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp613/pag1011.htm>, acesso em 02/10/2011 às 22:29 hs.

⁶⁷ Grupo formado em 1937, em São Paulo, fundado e dirigido por Rossi Osir (1890-1959) e Waldemar da Costa (1904-1982), conta com a participação de diversos artistas destacando a atividade de criação de diversas associações.

Mário de Andrade em 1939, após visita ao 2º Salão organizado pela FAP, conceitua como modernismo moderado as manifestações plásticas do grupo, que oscila entre “as experimentações formais da vanguarda dos anos de 1920 e o academismo ainda vigente no meio paulistano”

(http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=338, acesso em 05/10/2010 às 20:58 hs), afirmando a existência até então de uma “escola paulista”.

A preocupação com o refinamento técnico, a volta à tradição do fazer pictórico e o interesse pela representação da realidade concreta são os elementos que unificam os expoentes. Além disso, como imigrantes ou filhos de imigrantes de origem humilde, tinham outro meio de sobrevivência. Eram pintores-decoradores Francisco Rebolo, Alfredo Volpi e Mario Zanini. Fúlvio Pennacchi era decorador de interiores e professor de desenho. Clóvis Graciano trabalhava com artes gráficas. Alfredo Rullo Rizotti, alfaiate e torneiro. Bonadei, bordador e costureiro. Manoel Martins – relojoeiro e vendedor e Humberto Rosa era também professor de desenho técnico.

Conforme Peccinini, eram, em sua maioria, autodidatas, exceto Pennacchi e Bonadei que cursaram Belas Artes na Itália, e devido à

ascendência ou origem italiana, recebem uma forte influência da arte do Novecento⁶⁸.

O debruçar-se na pintura como exercício de um ofício, os artistas-artesãos, como dizia Mário de Andrade, contribuem para um projeto moderno dedicado ao honesto, humilde proceder do metier trazendo para o campo da pintura visualidades novas locais, temas populares e paisagens urbanas, suburbanas, rurais, cenas de gênero e marinhas. Mais que registro são estas pinturas nas tonalidades marrons, cinzas frescos a manifestação de uma sensibilidade nova que Mário de Andrade atribuía a um refinamento de espírito. (<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/stahelena.htm>, acesso em 05/10/2010 às 21:33 hs)

Ao final da década de 1930, o grupo começa a se desfazer de modo espontâneo, em que muitos deles despontam para carreiras individuais, porém os artistas não deixaram de conviver e se reunirem em outros locais.

⁶⁸ Novecento compreende um movimento que se inicia em Milão (1922) pela atuação de artistas relacionados à galeria Pesaro: Anselmo Bucci (1887 - 1955), Leonardo Dudreville (1885 - 1975), Achille Funi (1890 - 1972), Gian Emilio Malerba (1880 - 1926), Pietro Marussig (1879 - 1937), Ubaldo Oppi (1889 - 1942) e Mario Sironi (1885 - 1961). O nome sugere uma dupla associação: ao século XX e aos grandes períodos clássicos da arte italiana como o Quattrocento e o Cinquecento. Pretendia-se revitalizar a arte italiana com base em uma volta a sua fonte mais pura, o classicismo, inaugurando uma nova fase de ouro na história dessa arte. (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=886, acesso em 07/02/2010 às 13:02 hs)

Percebemos, assim, que vários artistas se encaminharam pela arte mural desde a década de 1930 por questões intrinsecamente plásticas, como o próprio Portinari desde a realização da pintura *Café* (1935) como também contribuições pioneiras de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Coelho (2000) atenta, por exemplo, para as pinturas murais de Di Cavalcanti encomendadas para o foyer do teatro João Caetano no Rio de Janeiro, projetado por Alejandro Baldassini, datadas de 1929.

Muitos, por meio de um repertório composto pelo popular, integrando as cenas de gênero, as paisagens urbanas, suburbanas, rurais, as marinhas, contribuíram assim para um projeto moderno⁶⁹ dedicado ao honesto, tornando-se talvez expressões de linguagens próprias, espontâneas, é que resgatamos aqui o artista Geraldo Queiroz.

Traçando-se um paralelo entre os pintores-decoradores, não apenas os do século XIX (deslocados em contexto, época e lugar) e Geraldo Queiroz, *a priori*, nos parece impróprio. Mas, a técnica, no sentido genérico do termo, a questão da encomenda e, talvez a finalidade da obra podem conjugar diretamente, além do fato de ambas as atividades estarem associadas, no caso das casas urbanas, quase sempre, aos engenheiros e arquitetos. Outra comparação, talvez mais próxima,

compreende a atuação do Grupo Santa Helena, principalmente ao retomar a obra de cavalete de Queiroz e ainda seus trabalhos como “decorador”, ou seja, sua obra musiva, claramente distinta de sua experiência espontânea.

O pintor-decorador do século XIX reproduzia em suas pinturas nas paredes, a imitação dos tecidos importados, que eram muito caros, imitando as sedas, os adamascados, atendendo o “cliente” em suas solicitações. Por vezes, o tema a ser trabalhado estava diretamente relacionado à função do ambiente. Assim, uma sala de música se reportava às alegorias da música, acompanhadas, quase sempre, de motivos florais. Nas salas de jantar, paisagens relacionadas à origem do proprietário, circundadas de frisos, flores e frutas. A sala de visitas era elaborada com decorações mais sutis, aplicando-se diretamente o tecido ou a pintura imitativa, sempre acompanhada de frisos e florais. Os motivos marinhos eram estampados em banheiros e setores mais íntimos (MACAMBIRA, 1985).

Quanto à técnica, após aprovado o projeto, iniciava-se o processo de pintura, sendo as cores manipuladas pelo próprio pintor. Após a ampliação do desenho na proporção desejada, o mesmo era transposto para um quadriculado maior. O mesmo, ou muito semelhante ao processo utilizado na transposição das imagens, feito pelos pintores-decoradores

69 Será analisada ao final desta dissertação a polêmica entre acadêmicos e modernos.

era efetuado por Geraldo Queiroz, assim como os artistas modernos europeus nas décadas de 1940/50 que trabalharam com mosaico, criando e executando-o, assumindo necessariamente uma maneira artesanal de trabalho.

O também decorador, como o próprio Queiroz se designava em seus projetos, após a aprovação do cliente, transportava o desenho em proporção para a escala real em um papel craft, posteriormente aplicava “goma arábica” (espécie de cola caseira) para fixar as pastilhas de vidro, quadriculando, recortando e enumerando o papel, de modo a aplicá-lo sobre a superfície em modo “espelho”, retirando após a lâmina de papel craft e assim transferindo a imagem.

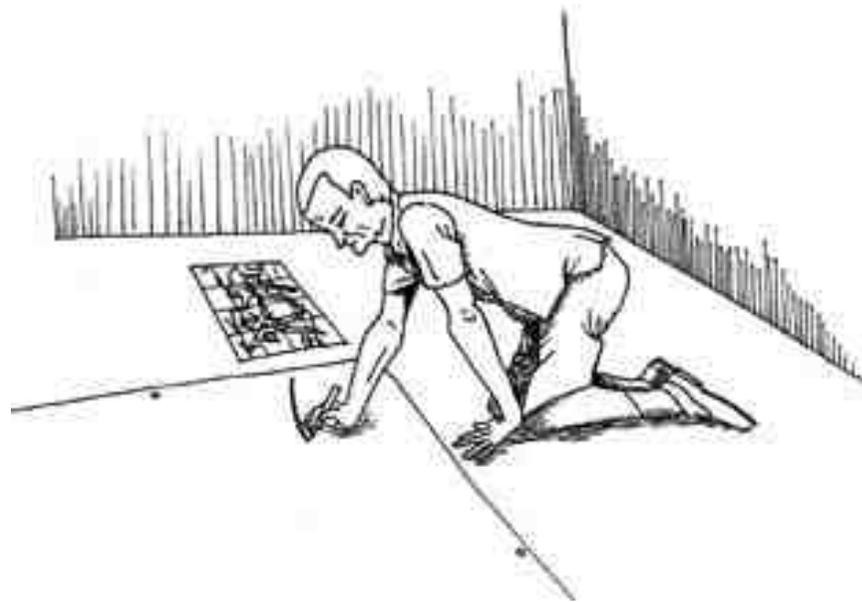


Figura 43 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Inicialmente, no chão, o desenho é ampliado para o papel craft em modo “espelho”, ou seja, às avessas. Desenho de Márcia Barroso.



Figura 44 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Posteriormente, no chão, as pastilhas 2x2cm são coladas sobre o papel craft com goma arábica. Para os contornos, o artista utilizava o instrumento torquês para fazer cortes. Desenho de Márcia Barroso.

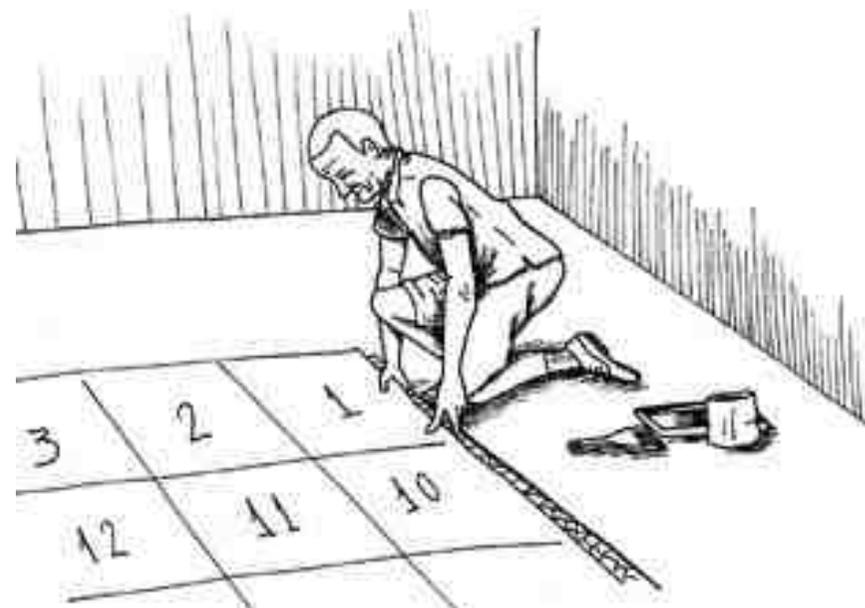


Figura 45 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Concluída a colagem das pastilhas, após seco o mosaico era recoberto por outro papel craft já quadriculado. Desenho de Márcia Barroso.

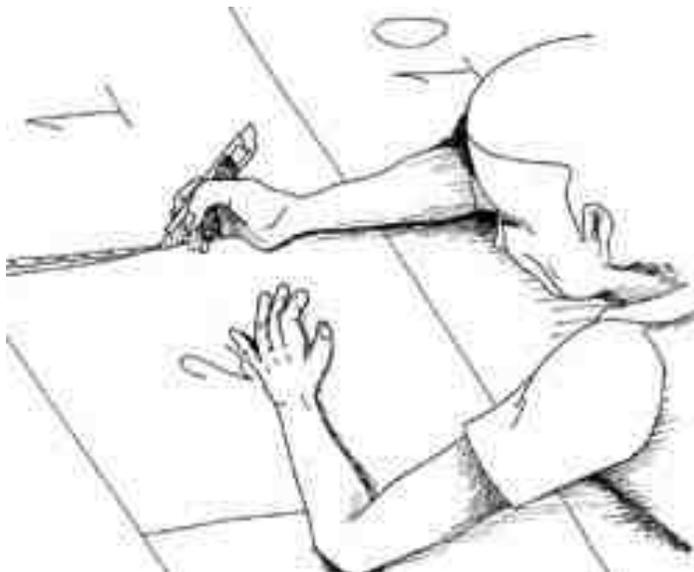


Figura 46 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Depois de recoberto com o papel craft já seco, o mosaico era recortado em placas de aproximadamente 70x50 cm. Desenho de Márcia Barroso.

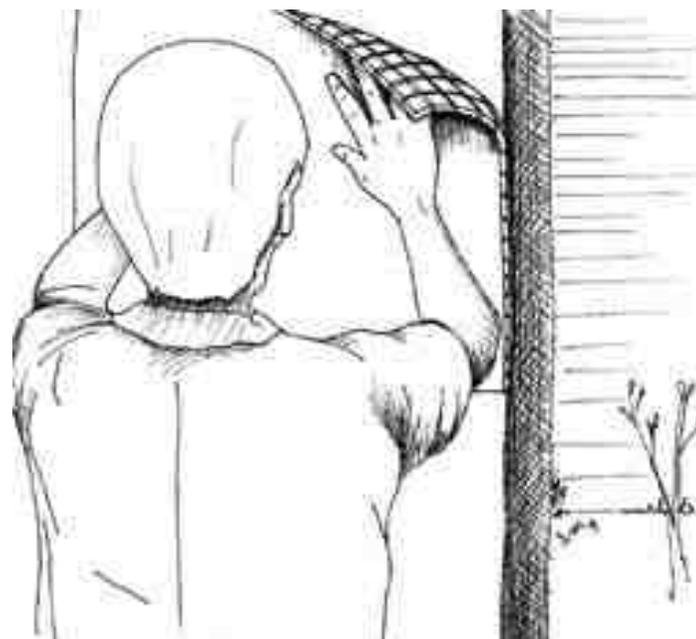


Figura 47 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Inicia-se o processo de assentamento do mosaico com argamassa conforme a quadricula. Desenho de Márcia Barroso.

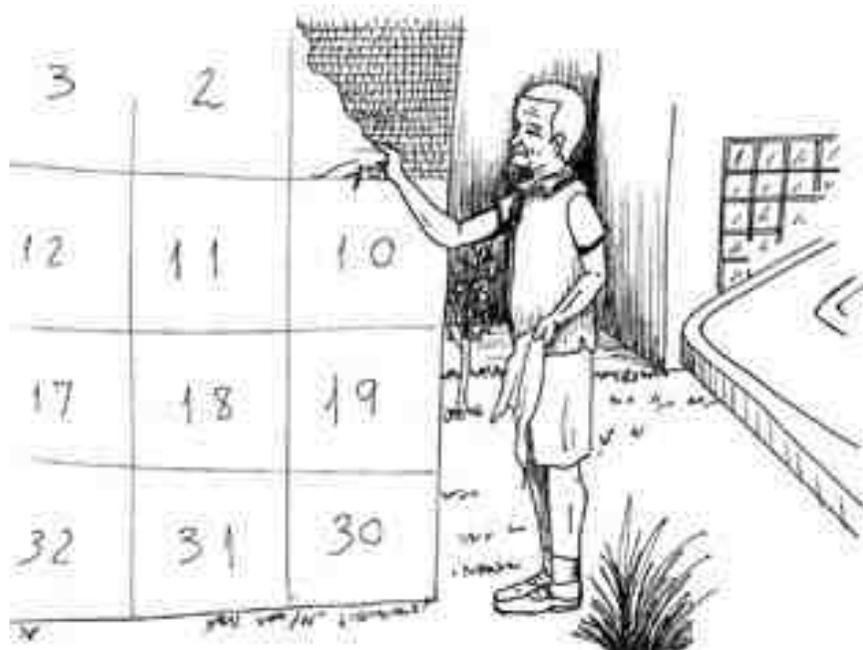


Figura 48 | Croqui ilustrativo da técnica utilizada por Geraldo Queiroz na confecção dos murais. Por fim, após assentado e seco, retirava-se o papel externo que recobria as pastilhas com água e vassoura, limpando-o e corrigindo possíveis problemas. Desenho de Márcia Barroso.

Esse processo⁷⁰ realizado pode ser caracterizado como método indireto, também chamado de veneziano ou de rebatimento, no qual Mucci (1962) descreve como composição preparada sobre papel às avessas:

Feito o croqui (...) faz-se a sua ampliação no tamanho requerido, pelo sistema de quadrículas, porém às avessas, quer dizer, os motivos que no croqui estão localizados à direita deverão depois da ampliação, ficar à esquerda, e vice-versa. Isso é fácil de conseguir; pois ao invés de ampliar diretamente o croqui, faz-se uma cópia deste material em papel transparente, vira-se o papel do lado contrário, copiando as linhas que já estão marcadas pela transparência do papel e amplia-se então o croqui para o tamanho desejado.

(...) Depois de feita a ampliação, estende-se o desenho no chão ou sobre a mesa, conforme suas dimensões, e inicia-se a colocação das pastilhas por meio de adesivo líquido, colando-as pelo avesso, isto é, colando o papel à face que ficara exposta quando o trabalho for colocado definitivamente na parede. Terminada a colocação das pastilhas na composição musiva, deixa-se secar por alguns dias; depois de seca, divide-se a composição, se for grande, em partes de 50x70cm aproximadamente, numerando-

⁷⁰ Existem, conforme Alfredo Mucci (1962) dois métodos de execução da composição musiva: Método direto, também chamado de bizantino ou ravenato; e Método Indireto. “Entende-se por método direto a colocação das tesselas ou pastilhas diretamente na parede ou sobre outra superfície estável, por meio de argamassas especiais de secagem lenta.” (MUCCI, 1962, p. 131)

as. Inicia-se então a colocação na parede ou outra superfície, recompondo-se a composição. A colocação é feita sobre uma camada de cimento ou argamassa fresca, onde serão estendidas as partes do painel, batendo-se sobre elas com um macete achatado, de maneira a fazer penetrar o cimento em todos os interstícios das pastilhas. Deixa-se secar por algum tempo; em seguida, molha-se o papel com água, para que ele se descole facilmente das pastilhas, ficando a obra, assim, colocada conforme o croqui. Corrige-se as eventuais imperfeições e remata-se com cimento (...), para bem fechar os interstícios; limpa-se e lustra-se. (MUCCI, 1962, p. 134-135)

É nessa perspectiva que se vislumbra o trabalho do artesão, aproximando-se Geraldo Queiroz dos pintores-decoradores, no apuro pelo artesanato, pelo fazer, dominando as exigências do material. Ainda, podemos comparar outra evidência, que não apenas pela técnica, percebemos que o pintor-decorador e o artista estão unidos, pois a obediência quanto aos motivos, também confere afinidade.

Lourenço (1995) aponta também para o trabalho dos artistas-artesãos e de imigrantes.

Estes, vindos de outros trabalhos, conferiam dignidade ao produtor artístico, inserindo o fazer moderno na comunidade obreira, e assim superando a velha imagem de que o debate artístico é uma

distinção inerente aos bem nascidos, tão ao gosto da provinciana Paulicéia. (LOURENÇO, 1995, p. 17)

Pela técnica, os “produtores” alargavam o debate artístico, absorvendo assim o repertório cultural da época, talvez mais diretamente relacionado à classe burguesa. A distinção e o gosto burguês que Lourenço (1995) nos chama atenção, retoma Pierre Bourdieu (2007), que em seus estudos, além do questionamento sobre o gosto, aponta para outras questões que envolvem a prática do fazer.

Bourdieu (2007) alega que para a classe burguesa o que importa é a forma, mais do que o conteúdo ou função da obra de arte, o que irá distinguir o ideal de beleza é a maneira como o objeto, no caso a obra de arte, foi feito. É o que o autor chama de disposição estética que depende de dois fatores. O primeiro é a capacitação ou competência artística adquirida pelo contato direto com as obras. O segundo seria o distanciamento das classes burguesas das necessidades mundanas. Logo, a disposição estética pressupõe certo distanciamento do mundo material, possível apenas para a burguesia, que não possui necessidades urgentes, de ordem prática. Indiretamente, poderíamos compreender, num primeiro momento, que a associação entre objeto feito e seu produtor esteja relacionada somente aos homens que possuem necessidades práticas ou urgentes, ou seja, à classe baixa. Do mesmo modo, como a

disposição estética prevê um distanciamento do mundo material, somente cabe à burguesia a atividade de raciocínio.

A questão que se coloca é a distinção entre as atividades do fazer e do pensar, amplamente tratada após a Revolução Industrial. A intenção, neste caso, não é resgatar o ideal do artista-artesão da Idade Média, como William Morris e John Ruskin, mas atentar sobre as atividades humanas.

Richard Sennett (2009) e Hannah Arendt (1972) dialogam acerca do assunto. De acordo com a autora, existem três experiências humanas básicas que são o Labor, o Trabalho e a Ação. O Labor se refere às condições do homem em manter-se vivo, comum também aos animais, daí a denominação de animal laborans. O Trabalho que se refere acerca da transformação da natureza feita pelo homem, retomando novamente o fio condutor deste trabalho, em que a identidade humana é impressa no produto modificado, ou seja, no objeto, portanto homem criador, *Homo faber*. Por fim, a definição de Ação, de acordo com Arendt (1972), é definida como atividade exercida entre homens, independentemente da produção de coisas ou da manutenção da vida. Assim, a Ação está relacionada à atividade eminentemente social do homem. Essas experiências definem praticamente todas as atividades de relacionamento do homem no mundo. Portanto, ao se relacionar, o homem se expressa de maneiras variadas, mas sempre na dependência de uns aos outros.

Ao se atentar para a Era Moderna, ou seja, para a sociedade de produção em massa, em que os objetos são produzidos para o consumo e para a acumulação de riqueza, pois são passíveis de troca, sendo coisas derivadas da violência do homem contra a natureza, Arendt (1972) atenta para a ideia de relatividade,

Valores são bens sociais que não têm significado autônomo, mas, como outras mercadorias, existem somente na sempre fluida relatividade das relações sociais e do comércio. Através desta relatividade, tanto as coisas que o homem produz para seu uso como os padrões conforme os quais ele vive sofrem uma mudança decisiva: tornam-se entidades de troca e o portador de seu valor é a sociedade e não o homem que produz, usa e julga. (ARENDR, 1972, p. 87)

Os objetos produzidos tornam-se desse modo um valor que pode ser trocado em outro valor, criando um mercado de trocas e por consequência reflete uma esfera pública distorcida pela relatividade dos valores, o que seria impossível para o animal laborans, pois este trata os objetos apenas para o consumo e não para trocas. Desse modo, a Era Moderna substitui a ação pela produção, visto que o sentido da ação seria inútil no mundo preocupado apenas com o lucro. As atividades humanas seriam assim diferenciadas pela sua relação com a natureza, portanto ao transformá-la, o homem cria o modo de permanência no mundo. Por

meio da ação humana na fabricação das coisas, esta adquire um tipo de durabilidade.

O que se pontua na questão relacionada ao objeto, no pensamento de Arendt, é a perda do sentido ou significado da ação do homem ao transformar a natureza, ou seja, ao produzir as coisas. Pelo fato do *Homo laborans* se ater na ação do trabalho como um fim em si mesmo, é considerado inferior, “besta de carga”, distinguindo-se do *Homo faber*, visto como superior, pois dá sentido às coisas. Nessa linha de raciocínio o artífice ou artesão, cuja obra - o artesanato - é um fim em si mesmo, estaria desprivilegiado.

Sennet (2008) percebe incongruência nessa divisão de “saberes”. Em sua obra *O artífice*, o autor aponta que a atividade do homem “fazedor” engendra um pensar, privilegiando assim um fazer em geral e não somente o fazer artístico, considerado pensante. Em dicotomias como mente e corpo, prática e teoria e *Homo laborans* e *Homo faber*, Sennet argumenta acerca da atividade material como síntese dessas contradições, em que sentimento e pensamento são admissíveis pelo ato do fazer.

Em várias comparações, como o músico e o insuflador de vidros, entre outras, nos atenta para questões como o aprendizado, o erro, o prazer, o hábito, assunto pertinente ao desenvolvimento de habilidades artesanais que se relacionam, conformando assim o trabalhador, na busca

constante de resoluções para os problemas surgidos, demonstrando que o fazer e o pensar estão vinculados.

Desse modo, refletindo sobre o assunto, colocamos a questão: como e por que as coisas são feitas? Pois como objetos culturais, as coisas se apresentam, conforme Horta (2003) como fonte de informação sobre a rede de relações sociais e o contexto histórico em que foi produzido, utilizado e dotado de significado pela sociedade que o criou.

Cada época, circunstância, ou contexto histórico são marcados por ‘códigos’ de comportamento, de valores, de costumes, que regem a vida social e suas formas de expressão. (Disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/ep/tetxt2.htm>, acessado em 21/09/2009)

Na história da arte, vários são os exemplos em que o objeto, neste caso a obra de arte, se configura como elemento dotado de jogos de significações. Mesmo aquela arte produzida com a intenção de se despir de qualquer significação, como a minimalista, que reduzida à formalidade ao se apresentar, pode se colocar em xeque sua forma fechada. É o que Didi-Huberman (1998) aponta como uma inversão dos valores tautológicos, tanto reivindicados pelos minimalistas. Exemplo é o cubo preto de Tony Smith, no qual suspeitamos de outras leituras além do que é visto.

Mesmo a arte, conforme Ferreira Gullar (1993), se constituindo uma linguagem, um sistema de significações e não um sistema de coisas como o mundo material, não é como a “natureza”, pronta, acabada; não se pode desconsiderar a materialidade. É justamente por meio desta que ela se comunica; materialidade que se pode chamar talvez de meio. Por meio então da pintura, da instalação, da música, do objeto, dentre outros exemplos, o homem se comunica, transforma algo sem sentido em significado, incute um pensamento em matéria. Já Sennet chama de consciência material, a qual todos os artífices dispõem, demonstrando que as ideias, os pensamentos e representações estão diretamente atrelados aos objetos. Por meio de símbolos ou particularidades que aplicava ao produto de seu trabalho, o artífice imprime marcas de sua existência.

Sennet também aponta para a questão do trabalho voltado para a qualidade, relacionando-se à motivação pela atividade bem feita como característica da personalidade do artífice, apontando também para as formas de gestão que favorecem a socialização e a transferência de conhecimento, papel das organizações sociais. São pelas organizações sociais que o desejo pessoal de qualidade, atribuído ao trabalho, alcança um ambiente positivo, seja fortalecendo a capacitação do artífice, seja

contribuindo para que ele aprenda a gerir sua obsessão, “questionando-a e moderando-a.” (SENNET, 2008, p. 297).

Reafirmando a citação de Sennet quanto à transferência de conhecimento, Geraldo Queiroz, apreendeu a técnica do mosaico, como já sabemos, em contato com o artista José Moraes que também, como já dito, iniciou o artista Glênio Bianchetti na década de 1940. Geraldo Queiroz também teve discípulos, o pintor e gravador Cleber Gouveia é um exemplo. Cleber Gouveia⁷¹ cursou pintura mural com Geraldo Queiroz em 1954 aqui em Uberlândia.

71 Em 1958, aperfeiçoa-se em pintura com Alberto da Veiga Guignard e estuda cerâmica, litografia e gravura. Como professor, atua no Instituto de Belas Artes de Goiânia em 1962 e no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás desde 1979. (www.itaucultural.org.br, acesso em 07/09/2010 às 16:42 hs)

Assim, pela técnica, houve transmissão de conhecimento, característica própria do artesanato. De acordo com Mário de Andrade (1975), em *O baile das quatro artes*, o artesanato é imprescindível para que exista um artista verdadeiro. Fugir das exigências do material seria sempre prejudicial.

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente ele não é artista bom. E desde que vai se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (ANDRADE, 1975, p. 12)

Atribuindo, assim, o artesanato à técnica pessoal, o artista cria sua visão particular da realidade, expressando-se. Desse modo, técnica e artesanato não são sinônimos, sendo o artesanato a parte da técnica que se pode ensinar, sendo a parte objetiva da técnica, como diz Otavio Leonidio (2007), a outra parte, a técnica pessoal estaria relacionada à “verdade interior do artista”, ou seja, à expressão pessoal.

O aprendizado do material, virtuosidade e solução pessoal são as características em que o autor define o artesão. Pelos problemas técnicos



Figura 49 | Painel Cisnes, provável autoria de Cleber Gouveia. Projeto de arquitetura de João Jorge Coury. 1964.

e pela experimentação, o artista se prepara para desafios em novos meios. A virtuosidade, como a impressão de um caráter sempre pessoal, define talvez juntamente a solução pessoal, uma imagística própria, como afirma Fabris (1990), ao falar de Portinari, “(...), pois o artista, mesmo partindo de influências e elementos heterogêneos, acaba criando uma imagística própria, que reflete uma consciência crítica do próprio tempo e da própria gente.” (FABRIS, 1990, p. 41)

Mário de Andrade ainda afirma que a virtuosidade é também ensinável e útil, para tanto é necessário o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas acadêmicas da arte, ou seja, o conhecimento da técnica tradicional. A concretização de uma vontade interior, a qual chama de objetivação, também confere ao artesanato uma característica imprescindível. Seria o que Sennet chama de desejo pessoal de qualidade atribuído ao trabalho realizado.

Recorrendo a exemplos na história da arte, como a arte egípcia e grega, em que a produção artística era norteadada por princípios de utilidade, mais do que por um ideal de beleza, como no Renascimento, o autor aponta para o problema ou tragédia da arte contemporânea. Nessa perspectiva, essa tragédia residia no aspecto técnico “mais precisamente no âmbito da ‘técnica pessoal’, a qual, com a materialização da beleza, havia alcançado uma primazia descabida e danosa para a arte.”

(LEONIDIO, 2007, p. 108). Porém, rejeitar a técnica não seria a solução, pois a eliminando implicaria em extinguir a própria arte.

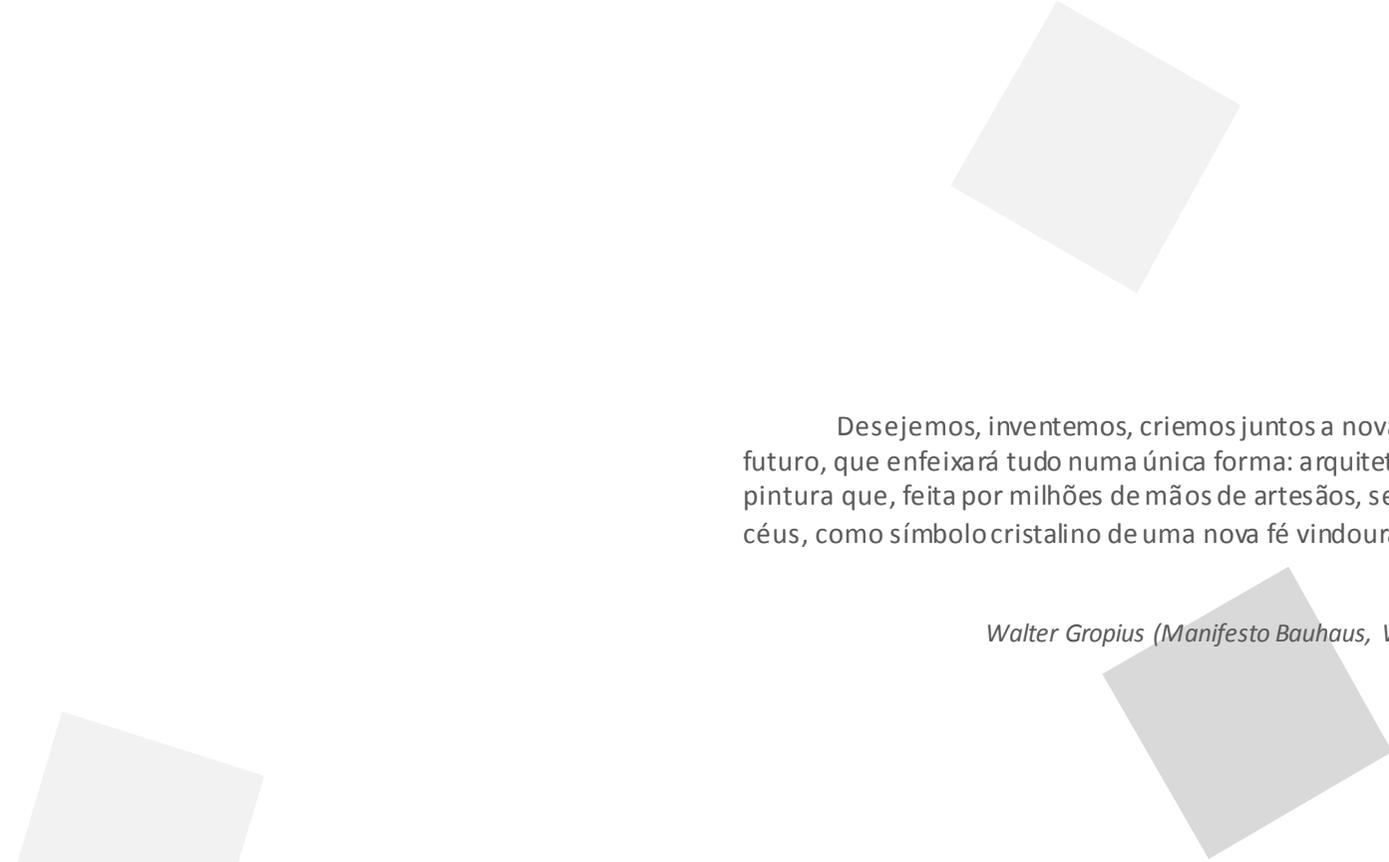
A técnica por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto da relação entre um espírito e o material. E si, psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas, que se sujeite, que se escravize as mais desabridas liberdades, a matéria por seu lado, é isso, a pedra, o óleo, o lápis, o som, a palavra, o gesto, a tela, o pincel, o camartelo, a voz, etc., etc., tem suas leis, por ventura flexíveis, mas certas, tem suas exigências naturais que condicionam o espírito. A ‘técnica’, no sentido que estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limitações na criação, a matéria o limita na criatura. (ANDRADE, 1975, p. 25)

A técnica como a interação entre o artista e a matéria é a causa e simultaneamente a solução para a tragédia da arte contemporânea, assim, a solução dependeria da atitude estética capaz de libertar o artista de sua vaidade. O artista, sendo conduzido pela própria técnica e obedecendo a exigências do material, atingiria o estágio de artesão, ou seja, atingiria a condição de obediência ao artesanato, que não parece mais existir na maioria dos contemporâneos, conforme Andrade (1975). O

que o autor descreve como vontade estética, ou atitude estética, a determinante do trabalho do artesão, é justamente o que está ausente nos artistas contemporâneos, que primam mais por uma vaidade de ser artista em vez de uma atitude verdadeiramente artística.



DAS ARTES DECORATIVAS À SÍNTESE DAS
ARTES



Desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura.

Walter Gropius (Manifesto Bauhaus, Weimar, abril de 1919)

2.1 | DAS ARTES DECORATIVAS À SÍNTESE DAS ARTES⁷²

Tema fundamental na constituição do movimento moderno brasileiro, a ideia de síntese ou integração das artes visava a estabelecer uma relação entre as artes plásticas e a arquitetura, de forma a atribuir à arte e ao paisagismo a mesma relevância do edifício e ainda torná-los um mesmo “corpo”, mantendo, simultaneamente, seus valores estéticos e sua independência. Esta concepção deve-se, principalmente, pela visita de Le Corbusier ao Brasil, em 1936, e sua contribuição no projeto para o edifício do antigo Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro, encontrando-se a gênese do pensamento nas Vanguardas Europeias do início do século XX.

No plano internacional, como aponta Fernanda Fernandes (2006), a questão já aparece no âmbito do Arts and Crafts (Inglaterra - final do século XIX) que nega a indústria em favor do artesanato. O movimento buscava a integração entre as chamadas artes maiores e menores⁷³, esquadrinhando por uma arte integrada ao ambiente humano, o que iria

⁷² Título retirado do texto de Anelli (2005).

⁷³ Artes maiores são caracterizadas como atividades relacionadas ao momento ideativo ou inventivo, exemplos são a Arquitetura, a Pintura, a Escultura, entre outras, enquanto as artes menores estariam relacionadas a todos os gêneros de artesanato, conforme Argan (1992).

frutificar no Art Nouveau, cuja premissa estaria em dotar de dimensão artística todos os objetos, sendo resultado de um projeto que se estende a todas as esferas da vida.

O Deutscher Werkbund, Alemanha – 1907, propunha a adaptação dos produtos aos novos tempos, buscando o artista e o artesão melhor qualidade para os produtos industriais, sendo a favor da indústria e contra o artesanato.

Diferentemente dos movimentos do início do século XX, vê-se no Construtivismo russo o sentido de uma integralização das artes a serviço da sociedade, buscando suprir as necessidades físicas e intelectuais da população. Experiências que transcenderam o campo artístico começaram a redefinir o espaço da escultura no século XX e sua relação com a arquitetura.

Pretendendo unificar as artes em uma síntese construtiva, o neoplasticismo holandês (1917) baseou seus ideais nas expressões culminadas na revista *De Stijl*, formulando uma linguagem universal expressa por um ideal coletivista, buscando integrar novos meios de construção e produção industrial.

Walter Gropius (membro do Werkbund), em 1919, procurou, em seu método de ensino na Bauhaus, juntar arte e política, adotando também o paradigma da Idade Média de trabalho comunitário, orientado

para a integração de arquitetos, pintores e escultores. É na Bauhaus que se reúnem todas as condições para uma efetiva síntese das artes, exprimindo a necessidade de comunicação entre as “belas artes”. Pesquisas dentro da Bauhaus, amparadas por proposições vindas do neoplasticismo e do construtivismo russo, contribuíram para novas configurações e soluções projetuais desprovidas de “excessos”, valendo-se de formas geométricas e matemáticas, mais condizentes com a nova sociedade.

Desde a década de 1920, formulações acerca da relação entre arte e arquitetura já eram debatidas pelos arquitetos italianos que objetivavam por uma renovação arquitetônica desprovida de elementos decorativos, produzindo uma arquitetura “simples”, evitando mascarar a verdade dos materiais. Apesar da afinidade com as artes, havia, conforme Anelli (2001), um provincianismo romano avesso a qualquer aproximação aos movimentos artísticos que floresciam na Europa, até mesmo ao Novecento italiano.

Os arruobos de artcidade dos arquitetos romanos estavam mais destinados a conferir uma aura de sofisticação a seus projetos, permanecendo como “citações, complacência formal, gosto por uma alegria exterior”, em vez de refletir adesão a correntes artísticas com existência efetiva. (ANELLI, 2001, p. 133)

Essa artcidade em questão se configurava ou de maneira grotesca, em que a expressão individual do arquiteto era evidenciada, ou a expressão artística era explorada na decoração e ornamentação vinculada quase sempre dentro de um enfoque historicista e acadêmico. As revistas europeias, principalmente a italiana *Arquitettura Ed Arti Decorative*, seu principal veículo nos anos de 1920, promoveram discussões e ataques à falsidade das composições arquitetônicas e um elogio a uma arquitetura de linhas e volumes mais simples. Para isso era necessário formar arquitetos, de modo a assegurar, conforme Anelli (2001), a sobrevivência do status quo da arquitetura, combatendo as fantasiosas ornamentações floreadas e neobarrocas das décadas anteriores, fazendo-se “um apelo à simplicidade, praticidade e honestidade das artes decorativas, atualizando-se com a produção que faria sucesso em 1925 na exposição de Paris.” (ANELLI, 2001, p. 134) Essa exposição, que excluía qualquer referência à tradição, paradoxalmente, firmou duas vertentes que caracterizaram as artes decorativas até a Primeira Guerra. Obras modernas apresentadas nos diversos pavilhões, como mobiliário, objetos de adorno, pinturas e esculturas coabitaram juntamente a um neoclassicismo ainda dominante.

Os discursos de apologia à “arte-mãe” evocavam o papel de responsabilidade do arquiteto em articular a arte e a decoração na

arquitetura, colocando-a como prioridade sobre as demais artes, e assim permanecendo até a década de 1930, quando Ernesto Nathan Rogers⁷⁴ defende, na revista italiana *Quadrante* em 1933, a decoração na arquitetura moderna. Neste, o autor confere ao ornato a tarefa de poetizar a realidade imanente da arquitetura, alegando que a decoração consiste na “orquestração, na medida e na relação recíproca entre os diversos meios ornamentais.” (ROGERS, 1997 apud ANELLI, 2001, p.134). O autor ainda afirma que mesmo a cultura sendo expressa na forma arquitetônica, apenas com a ornamentação é possível identificar a função histórica e o sentido ético da obra. Para isso, alega a necessidade da decoração em não falsear a realidade construtiva, tornando-se meramente exaltação, mas integrando-se e potencializando o significado do objeto.

Friso, arabesco e cornija são diversos instrumentos do ornato, mas um contraponto de planos curvos, uma parede branca, uma textura de tijolos à vista, uma superfície monocromática, são também aparências válidas disso. (ROGERS, 1997 apud ANELLI, 2001, p. 135)

74 Arquiteto. Dirigiu nos anos de 1950 a revista italiana *Casabella- Continuita*, membro dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) começa uma revisão crítica da história da arquitetura moderna, tentando corrigir algumas visões dogmáticas e simplificadas produzidas pelos historiadores daquela época. (CAPPELLO, 2008, p. 145)

Rogers sugere, como exemplo da citação acima, que alguns procedimentos acadêmicos tenham continuidade à arquitetura moderna. Esse posicionamento também é identificado na atuação de alguns arquitetos brasileiros, como Rino Levi, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, dentre outros, em que a decoração se dá, num primeiro momento na concepção de interiores e mobiliários modernos, posteriormente com a incorporação de painéis, pinturas, esculturas e tapeçarias, desempenhando um papel orgânico na obra arquitetônica, como diz Anelli (2001). Abordando assim a questão como ideia de síntese das artes, na busca por dimensões mais humanistas e comunitárias para a arte, o debate começa a ser fomentado pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs⁷⁵) apenas no segundo pós-guerra, quando

75 Congresso Internacional de Arquitetura Moderna foi uma organização internacional que reunia expoentes da vanguarda de arquitetura com a intenção de estudar e difundir as bases teóricas da arquitetura moderna. As atividades dessa associação culminavam em congressos periódicos. O primeiro foi realizado no Castelo de La Sarraz, Suíça, em 1928; o décimo e último em Dubrovnik, ex-Iugoslávia em 1956. Em 1959 no encontro de Otterlo, Holanda, decide-se pela dissolução da organização. (CAPPELLO, 2008, p. 171)

A contribuição dos CIAMs foi fundamental para o desenvolvimento da crítica sobre a produção arquitetônica, especialmente da primeira metade do século XX, em seus aspectos artístico, estético, sociológico e econômico, entre outros. Além disso, o debate conduzido pelos CIAMs não se restringiu a abordar a “arquitetura” entendida como “edificação”; ao contrário, contemplou um abrangente espectro de elementos das artes aplicadas (entre as quais Ernesto Nathan ROGERS incluía a arquitetura): “da criação de uma colher até a de uma cidade” (ROGERS, 1965. p.95), “da torneira à urbanização de toda uma região” (GIEDION, s.d. p.30). (MAYUMI, 2005, p.3)

procura rever a predominância funcionalista e racionalista da arquitetura moderna do entreguerras. Nessa perspectiva, conforme Fernandes (2005), a dimensão cívica da cidade como local da política e da vida coletiva ganha ênfase em detrimento do racionalismo, adotado no período, que passa a ser restritivo.

A dimensão artística é então evocada como meio para modelar a vida emocional das massas participando na construção de centros cívicos e comunitários, como espaços qualificados para a ação coletiva. Entende-se que arquitetura e arte, atuando em conjunto, podem conferir uma significação além da técnica às novas formas desejadas para o centro cívico, lugar representativo de um sentimento de coletividade. Delineia-se assim um novo vínculo entre arquitetura e cidade na cultura arquitetônica do pós-guerra. (FERNANDES, 2005, p. 4)

Porém, apontamentos anteriores à Segunda Guerra, acerca da importância da arte na concepção arquitetônica, a fim de aproximar a arquitetura do “homem comum”, já eram debatidos no 4º CIAM de 1933, em Atenas, no qual o artista plástico Fernand Léger, por meio de sua contribuição “Discurso aos Arquitetos”, defende a importância da cor como elemento arquitetônico e a colaboração entre artistas e arquitetos. Em 1943, estas colocações são retomadas no manifesto de Fernand Léger,

Sigfried Giedion e Sigfried Sert⁷⁶ intitulado Nove pontos sobre a monumentalidade, em que novamente é destacada a colaboração entre arte, arquitetura e paisagismo, para a nova monumentalidade cívica. Giedion percebe uma nova inclusão do artista nos grandes empreendimentos públicos que se haviam perdido há mais de dois séculos; ainda, enxerga na ideia de monumento algo que deve ser repassado a gerações futuras, mantendo-se como um elo entre passado e futuro.

O caminho assumido pela arquitetura moderna até então passa a ser revisto e questionado, e a dimensão do supérfluo, antes erradicada, é também recuperada por Sert, sendo justificada na medida em que atende às necessidades subjetivas do homem. Os CIAMs posteriores à Segunda Guerra dedicam-se ao tema-síntese das artes relacionado à monumentalidade, sendo esta

ligada à capacidade da arquitetura de representar os sentimentos da coletividade, recuperando sua face simbólica e portadora de significados esquecidos nos últimos anos frente à permanência da necessidades

⁷⁶ Neste manifesto os autores apresentam inúmeras justificativas para as sociedades erigirem monumentos, atribuindo a esses a tônica da relação entre arquitetura e cidade e entre esta e a região.

sociais de um mundo em transformação.
(FERNANDES, 2005, p. 5)

No 6º CIAM de 1947, em Bridgwater – Inglaterra, foram discutidas questões para se transcender a esterilidade da cidade funcional, havendo preocupação com o bem-estar emocional e material da população, sendo a dimensão estética colocada pela primeira vez como meio de “organizar a vida emocional do homem comum, participando nos centros cívicos e comunitários, como espaços qualificados para a vida coletiva.” (CAPPELLO, 2008, p. 146). Nos CIAMs posteriores, é assinalada como questão fundamental a colaboração entre artistas e arquitetos, desde a etapa inicial na elaboração do projeto de arquitetura e urbanismo, ponderando a especialidade do artista na composição dos planos e volumes espaciais.

O 8º CIAM de 1951, em Hoddesdon, já assinala para uma relação do espaço público e a obra de arte, conferindo local privilegiado ao centro cívico, pois este abrigaria “os monumentos e os edifícios públicos, constituindo-se em espaço representativo de uma dada comunidade.” (FERNANDES, 2009, p. 2)

Joseph Luis Sert, em seu pronunciamento de abertura do Congresso, retoma o conceito de polis enquanto lugar de encontros e, assim, resgata a dimensão na política nos espaços dedicados às funções públicas. Sobre as características de lugares que propiciam a sociabilidade

urbana, exemplificando com as praças italianas, Sert amplia sua reflexão para a construção do centro cívico, advertindo que a arquitetura moderna propiciaria tal propriedade. Ao se referir à arquitetura moderna, Sert critica a tendência puramente prática e racionalista da década de 1920, propondo uma arquitetura mais “completa”, defendendo a cor e o papel das artes como fator fundamental na expressão plástica arquitetônica, evocando o tema de integração das artes maiores de Le Corbusier.

Gropius, no 8º Congresso Pan-americano de Arquitetura, direcionado a estudantes e realizado em 1951 na Cidade do México, proferiu um discurso bastante esclarecedor sobre o assunto, afirmando o sentido do trabalho coletivo não como obrigatoriedade, mas como pressuposto, já que há dificuldade de se reunir em uma só pessoa todas as atribuições necessárias. Desse modo, o autor atenta para que a arquitetura, a pintura e a escultura sejam pensadas integralmente no planejamento de uma obra.

(...) Pintura, Escultura e Arquitetura devem ser consideradas integralmente no projeto de uma obra. E se isso for feito por um só homem, tratar-se-á de uma empresa si não impossível, muito difícil; por esta razão o trabalho de grupo, desde o início da civilização: necessário se torna, pois, que os elementos que compõem tal grupo, estejam perfeitamente ligados entre si pela perfeita harmonia. O ideal é que um arquiteto conheça tanto de pintura quanto de arquitetura deve conhecer um pintor.

Projetar um edifício e depois recorrer a um escultor é errado e prejudicial à unidade arquitetônica. Os fatores artísticos devem trabalhar sincronicamente e com o mais completo acordo. (GROPIUS, 1952 apud ROSA 2005, p. 22)

Na Conferência Internacional de Artistas (Veneza-1952), promovida pela United Nations Economic Social and Cultural Organisation (UNESCO) e considerada como a amadurecimento das ideias expostas no 6º CIAM, Le Corbusier, apontando para a necessidade de abrir “canteiros de síntese” das artes maiores, coloca que arquitetos e artistas vivem separadamente, e os contatos ocorridos aconteceram de modo acidental. Nos “canteiros”, pintores, escultores e arquitetos trabalhariam em conjunto, em tempo e proporções reais, em contato com o público e entre si. Nesse sentido, afirma que é preciso que existam “condições arquitetônicas” que poderiam ser desde uma obra até uma exposição. Le Corbusier ainda critica o patrocínio do Estado na delegação de obras a determinados artistas, mesmo não descartando o benefício deste para a viabilidade do “canteiro-síntese”, o que o arquiteto menciona como negativo é a ausência de espontaneidade na eleição de apenas “alguns” artistas.

(...) É preciso, portanto criar exposições fixas, permanentes, renováveis e mesmo itinerantes, de obras realizadas dentro de condições arquitetônicas. Este é o ponto crucial: “CONDICÕES

ARQUITETÔNICAS”. Estas condições são numerosas, multiformes, diversas, abrangendo todas as dimensões, todos os materiais e todos os temas... As “condições arquitetônicas” serão um produto do espírito novo... Este produto será um “canteiro” onde escultores e pintores trabalharam junto da obra com os materiais, as dimensões e os prospectos reais... Isto ainda não foi feito e sempre pareceu um objetivo inacessível... Assim os escultores e pintores entrarão na arquitetura e, reciprocamente, os arquitetos se abrirão às riquezas oferecidas pela pesquisa pictórica e escultórica contemporânea. Os pintores e escultores forjaram para si uma consciência arquitetural: estética, plástica e ética (conjunto de responsabilidades). Através de obras arquitetadas, aparecerão frente à opinião. Os arquitetos aprenderão e compreenderão... Assim poderá começar uma síntese das Artes Maiores...(SANTOS, 1987 apud ROSA, 2005, p.23)

A posição de Le Corbusier é clara quanto à contribuição de artistas numa obra e apresenta também uma visão bastante objetiva quanto ao “canteiro-síntese”, onde artistas e arquitetos experimentariam juntos a construção de um espaço. Em 1956 publica no jornal francês *Volonté* um manifesto em defesa da síntese das artes maiores.

Lúcio Costa que também participou da Conferência com o texto *O Arquiteto na Sociedade Contemporânea*, questionando a atuação de alguns artistas que utilizariam a arquitetura como “pano de fundo” para suas obras, afirmando que a noção que os artistas tinham da arquitetura

era equivocada, pois esta não era “cenário” para as obras de arte, discute que a suposta síntese das artes apenas aconteceria quando a arquitetura fosse executada com consciência plástica, sendo o arquiteto o próprio artista. Caso contrário, seria então integração e não síntese ou fusão, em que a função do arquiteto como coordenador do processo era fundamental para a efetivação dessa possibilidade de integração.

Seria, pois, integração, mais do que síntese. A síntese subentende a idéia de fusão, ainda que possível e mesmo que desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea. Pelo menos nas primeiras etapas, porque esse desenlace prematuro poderia conduzir à decadência precoce. (COSTA, 1995 apud ROSA 2005 p. 20)

Costa, também, no mesmo artigo vislumbrou, na produção em massa, uma articulação entre os conceitos “arte pela arte” e “arte social”, como aponta Lobo (2009):

a obra arquitetônica moderna, embora se originasse em função de fatores externos, em sua essência era pura, pois a escolha entre as cores, as tonalidades, as formas, os volumes e as soluções funcionais era “arte pela arte”. Por outro lado, a capacidade ilimitada da produção industrial, em contraposição ao caráter restrito da produção artesanal, fazia com que o interesse coletivo e o interesse individual não se excluíssem contraditoriamente e que a obra

arquitetônica moderna fosse também “arte social”.
(LOBO, 2009, p. 7)

Essa abordagem centrada na ideia de colaboração entre profissionais, enfocada como “canteiro”, foi amadurecida, de acordo com Fernandes (2005) pela reflexão dos círculos parisienses⁷⁷ associados aos estudos propostos pelos CIAMs, “centrados na ideia de monumentalidade, baseada na colaboração artístico-arquitetônica que remontava à gesamtkunstwerk⁷⁸ das catedrais góticas.” (FERNANDES, 2005, p. 6. Nota do autor). O trabalho coletivo assim era sinônimo de uma nova “fé” no futuro, que se sobrepunha à “estética da máquina” do funcionalismo, embasada no paradigma da catedral gótica, como lugar onde se concretizara a ideia de “arte-total”, já presente no manifesto da Bauhaus.

O Congresso de Lisboa da União Internacional de Arquitetos, ocorrido em 1953, Gropius, em sua posição na seção Síntese das Artes

⁷⁷ Eram círculos de exposição de ideias em arte e arquitetura que no entreguerras discutiam questões relacionadas à reavaliação da linguagem cubista conforme diretrizes puristas.

⁷⁸ Gesamtkunstwerk, termo alemão que significa obra de arte total, definido pelo compositor Richard Wagner na segunda metade do século XIX, que compôs uma obra harmoniosa reunindo música, drama e espetáculo. “O manifesto a adesão à ‘obra de arte total’ direcionaria um trabalho conjunto em que a arquitetura exerce papel fundamental como símbolo de uma espiritualidade nova e universal, a partir da qual se daria a reunificação das disciplinas artísticas erguidas como grande construção. Ao paradigma da máquina, até então vigente, sobrepe-se aquele da catedral gótica, como local mítico onde se realizaria a obra total, fruto de diferentes contribuições regidas por um sentido de consenso e unidade”. (FERNANDES, 2005, p. 6)

Plásticas, defende que a colaboração dos artistas deveria ocorrer no plano de igualdade e não no sentido de subordinação das artes à arquitetura.

A integração ou síntese das artes tornou-se assim um dos objetivos dos movimentos internacionais e não apenas dos CIAMs, gerando debates nas principais revistas internacionais.

Em setembro de 1948, a revista inglesa *Arquitetural Review* publica o debate “In Search of a new Monumentality”, no qual convida alguns arquitetos e críticos de arquitetura de vários países para contribuir com suas opiniões sobre a necessidade de uma nova monumentalidade e os meios para adquiri-la. (CAPPELLO, 2008, p. 146)

Desse modo, a questão acerca da monumentalidade persiste, e o debate é estendido, procurando ampliar a linguagem da arquitetura moderna já concretizada. A conclusão aparece, conforme Cappello (2008), em forma de questões que deveriam refletir no trabalho do arquiteto, como exemplo:

É possível que a monumentalidade no século XX não encontre a expressão no edifício isolado, mas preferencialmente na nova cidade como um todo, na área urbana reconstruída, etc., ou no tratamento em grande escala da paisagem típica do século XX, ou na pintura, escultura, e talvez, nas artes não-visuais? (CAPPELLO, 2008, p. 146)

Desse modo, o trabalho do arquiteto como “gestor”, no qual caberiam as funções não apenas de resolver os problemas de habitação, urbanismo, dentre outros, também incumbiria um papel de cuidar da consonância dos elementos plásticos do edifício e da cidade, e assim restabelecer a “monumentalidade”.

Diferentemente das colocações dos arquitetos que conferem, no âmbito geral, uma primazia da arquitetura sobre as artes visuais, vê-se na fala do escultor inglês Henry Moore, intitulado O Artista na Sociedade Contemporânea, apresentado também na Conferência Internacional de Artistas de 1952, justamente uma “reclamação” acerca do papel secundário que a arquitetura moderna confere à obra de arte, como ilustra o fragmento abaixo:

Nos edifícios modernos ocorre com excessiva freqüência que a obra de arte vem depois de terminada a construção, a título puramente decorativo ou para encher um espaço demasiado nu. O ideal seria que o conjunto do edifício se ordenasse ao redor da obra de arte, considerada como elemento essencial do plano geral, da estrutura e do efeito estético. (MOORE, 1952 apud LOBO 2009 p. 8)

O escultor defende, assim, a participação do artista na concepção do projeto, reivindicando até mesmo a centralidade da obra de arte em relação ao edifício. Quanto à proposta de concepção de novas cidades

como fruto de uma colaboração entre as artes, ou seja, do trabalho conjunto entre arquitetos, pintores e escultores, Moore defende a causa, porém, questiona o caráter artificial da cidade planejada como “arte-total”, pois esta retira o caráter orgânico e a espontaneidade de vida, como visto no trecho abaixo:

Se, ao iniciar, por exemplo, a construção de uma nova cidade, os urbanistas, os arquitetos, os escultores, os pintores e outros artistas pudessem trabalhar em colaboração desde o princípio, a unidade assim obtida poderia, todavia, ter um caráter artificial e sem vida porque, em vez de nascer espontaneamente de um certo modo de vida, teria sido deliberadamente imposta a um grupo de indivíduos. (...) a cultura (como seu próprio nome indica) é um processo orgânico. Não existe cultura sintética ou, se existir, será uma cultura falsa e transitória. (MOORE 1952 apud LOBO 2009 p. 9)

Já o pintor Jacques Villon, em seu aporte, considerou a arquitetura como principal elo entre o público e a obra de arte, defendendo a racionalização do fazer artístico, patrocinado pelo Estado e pelas organizações internacionais, enxergando na arquitetura uma influência educadora.

Esta arte traça o marco da nossa vida em comum. As obras de escultores e pintores vêm necessariamente incorporar-se à harmonia geral estabelecida pelo arquiteto. A arquitetura, marco da vida cotidiana,

exerce uma influência educadora de significado primordial. (VILLON 1952 apud LOBO 2009, p. 9)

A pluralidade de partidos em relação ao tema irá contribuir dessa forma para uma falta de entendimento, antes e depois da Segunda Guerra, não podendo aproximar-se de uma formulação-padrão. Como veremos mais adiante no pós-guerra, novos temas serão encarados, como espaço e arte públicos, cuja reflexão será voltada para a busca de novas soluções para os problemas da cidade, questionando o espírito funcionalista europeu do entre guerras e propondo espaços mais humanizados.

2.2 | BRASIL AVANT-GARDE

No Brasil, a questão sobre a síntese das artes aparece desde a década de 1925, quando Rino Levi já considerava ser função do arquiteto articular as diversas manifestações artísticas, fossem elas decorativas ou independentes, como a pintura e a escultura. Levi defendia a primazia da arquitetura sobre as demais artes, conforme assinala Anelli (2001), a ela subordinadas como um problema de ornamentação ou decoração. Em publicação de 1949 na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, intitulada *A arquitetura é arte e ciência*, o arquiteto percebe a arte como manifestação do espírito, desse modo, arquitetura, literatura, música, dentre outras formas de expressão são fenômenos afins, como elucida o fragmento:

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. (LEVI, 1949, apud ROSA 2005 p. 28)

Em outro fragmento Levi afirma que a arquitetura não pode ser considerada como “arte-mãe” nem mesmo como secundária, apontando o valor da arte pela emoção que evoca, ou seja, pelo prazer estético:

Também é absurdo classificar-se arquitetura como arte secundária ou “mãe das artes”, de acordo com a conhecida expressão; o valor da arte mede-se pelas emoções que ela desperta em nós, e pela permanência através dos anos e das gerações dessas emoções e sentimentos. (LEVI, 1949, apud ROSA 2005 p. 28)

Percebem-se posições contrárias nos textos de Rino Levi de 1925, no qual definia a arquitetura como “arte-mãe” e no texto de 1949, no qual o fragmento acima demonstra certo amadurecimento. Isso revela, não apenas por parte do arquiteto, mas no âmbito geral, uma ausência de definição clara acerca do tema-síntese das artes, dificultando a construção de um conceito-base.

Outra questão interessante abordada por Levi, como já comentada, é o papel do arquiteto como gestor da obra arquitetônica, coordenando o trabalho de diversos profissionais, como engenheiros, eletricitas, construtores, artistas, dentre outros, e considerando de fundamental importância a participação das artes visuais na concretização do projeto, pois considera a função da pintura e da escultura na arquitetura uma função nitidamente arquitetural. Porém, o arquiteto acredita ser pouco provável essa aproximação, por preconceito com relação ao afresco, ou por economia. Ressalta, ainda, o afastamento dos artistas da construção

civil alegando que os mesmos perderam a compreensão do trabalho coletivo, como evoca o trecho abaixo:

Por outro lado, pintores e escultores vivendo afastados da construção e considerando-a com certo desprezo, perderam a verdadeira compreensão do assunto, no sentido do trabalho comum, não querendo subordinar-se ao desenho arquitetônico. Resulta daí a nítida separação entre as três artes. (LEVI, 1949, Apud ROSA 2005 p. 30-31)

Assim, mesmo reconhecendo o valor da arte agregada ao projeto de arquitetura como elemento incondicional de um todo, afirmando ser o trabalho em equipe essencial, sua postura é dúbia como exemplifica o fragmento:

Pintura e escultura exercem na arquitetura função nitidamente arquitetônica. A parede que suporta um afresco ou um baixo-relevo deve permanecer parede. O afresco ou o baixo-relevo, plasticamente na parede, torna-se “matéria” arquitetônica, tal qual a pedra, o concreto ou a madeira. Além disso, é essencial que a composição do afresco ou do baixo-relevo não altere as proporções da parede, mantendo a sua verdadeira relação com o conjunto. Pintura e escultura podem ter vida independente. No entanto, quando aplicadas na arquitetura, tornam-se detalhes de um todo. (LEVI, 1954, apud ROSA 2005 p. 31)

Ao comparar a arte como um material de construção, ignorando seu valor sensorial e emocional, como o autor já mencionara, e ainda, ao

dizer que quando “aplicadas” na arquitetura tornam-se “detalhes” de um todo, o arquiteto se contradiz, pois “as artes” não teriam uma mesma escala hierárquica?

Sob influência das teorias de Le Corbusier⁷⁹, o arquiteto Lúcio Costa em artigo da década de 1930, *Razões da nova arquitetura*, atenta para a adaptação da nova arquitetura à sociedade atual, discriminando o papel das artes na efetivação da arquitetura. Lúcio Costa também se referia a uma arte superior, como uma espécie de evolução cultural e estética, quase impossível de ser atingida, e que arquitetura, pintura e escultura formariam um só “corpo”, sendo extremamente difícil uma integração artística “viva”. No entanto, essa nova arquitetura abriria possibilidades singulares à participação das artes:

Quanto à ausência da ornamentação, não é uma atitude, mera afetação como muitos ainda hoje supõem – parece mentira – mas a consequência lógica da evolução da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. (...) O enfeite é de certo modo, um vestígio bárbaro, sem nada a ver com a verdadeira arte, que tanto pode utilizá-lo como

79 Principalmente após sua estadia no Brasil em 1929. Em 1936, apresenta aos arquitetos brasileiros sua comunicação *A Arquitetura e as Belas Artes*, na qual descreve acerca do quadro da arquitetura europeia e o papel das artes na produção desse tipo de arquitetura, considerando a cooperação entre artistas e arquitetos como fato positivo.

ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabado. Partindo de tais dados precisos e mediante um rigoroso processo de seleção, poderemos alcançar, como os antigos, com a ajuda da simetria, formas superiores de expressão, contando para isso com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornamento, mas em um sentido mais amplo. Os grandes painéis de parede, tão comuns à arquitetura contemporânea, são um verdadeiro convite à expansão pictórica, aos baixos relevos, à estatuária como expressão plástica pura. (COSTA, 1962, p. 34)

Lúcio Costa condena, assim, a decoração na arquitetura e nas artes, sustentando a prática da arquitetura moderna supostamente superior e como um processo de evolução lógica.

Como dito anteriormente, há questões acerca de uma unidade conceitual que defina síntese das artes. Nos textos de Lúcio Costa da década de 1950 (1952 e 1959), há uma postura mais esclarecedora e crítica, do que em sua explanação publicada em 1936, a qual será tratada mais adiante.

No ano de 1945, em São Paulo, é realizado o I Congresso Brasileiro de Arquitetos, que mesmo sendo focado no problema da habitação social e da vida urbana contempla o tema-síntese das artes. O arquiteto Carlos da Silva Prado, por meio de seu texto *Da boa vizinhança entre as artes plásticas*, aponta justamente para colocações confusas e ambíguas, como

o termo arquitetura moderna, sendo favorável ao termo arquitetura funcional. Neste, o autor defende o uso dos materiais industriais e sua padronização, porém não descartando as aspirações estéticas para alcançar o bem-estar do homem.

Nesse momento, ou seja, durante a realização do Congresso, percebe-se maior aproximação do Brasil com os Estados Unidos, tanto pelas homenagens oferecidas aos arquitetos americanos como Frank Lloyd Wright e Philip Goodwing, quanto pela parceria na Segunda Guerra. A exposição brasileira em Nova Iorque, realizada pelo Museu de Arte Moderna (MOMA), como assinala Fernandes (2005), também contribuiu para essa aproximação, pois desde 1942, Goodwing já participara do livro *Brazil Builds*, também realizado sob iniciativa do MOMA, conferindo visibilidade internacional para a arquitetura brasileira e maior circulação de ideias e modelos.

Em 1954, no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos realizado em São Paulo, a participação de Gropius gerou certa repercussão perante os arquitetos brasileiros. Em defesa⁸⁰ ao espírito de equipe, no qual artistas e arquitetos juntos promoveriam, em caráter de igualdade, a construção da “obra” total, o arquiteto não foi completamente compreendido. As

⁸⁰ É a mesma defesa que o arquiteto sustenta no Congresso de Lisboa Internacional de Arquitetos em 1953, como já dito anteriormente.

resoluções do Congresso, conforme Anelli (2001), limitaram-se a uma posição genérica sobre o assunto, recomendando apenas

que os clientes possibilitem a execução de trabalhos de pintura, escultura ou de qualquer outro elemento complementar e integrante da arquitetura, de acordo com o projeto apresentado, ficando a escolha do artista a critério do arquiteto. (ANELLI, 2001, p. 141)

Fernandes (2005) destaca também que, na década de 1950, as Bienais Internacionais de São Paulo, além de dinamizarem o processo de divulgação da produção arquitetônica brasileira, iriam promover a vinda de arquitetos e artistas estrangeiros ao Brasil, destacando-se a presença de Giedion e Max Bill. As Bienais irão, dessa forma, contribuir para fomentar o debate acerca da arquitetura moderna brasileira, como exemplo a crítica de Max Bill a Niemeyer ao considerar sua arquitetura impregnada de formalismos supérfluos, e a avaliação de Giedion, quando apresenta o livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, editado em 1955, de Henrique Mindlin, considerando a arquitetura brasileira legítima e sendo uma alternativa para o racionalismo europeu do entreguerras.

Os anos de 1950 apresentaram um panorama econômico-social que exigiu posturas diferentes relativas à atuação dos arquitetos e provocaram mudanças no foco arquitetônico vinculado à síntese das artes como elemento característico, que se confirmaria na década seguinte,

como aponta Fernandes (2006). Nessa perspectiva, questões urbanísticas ganham evidência, principalmente em consequência da construção de Brasília. A nova capital seria, na visão da autora, talvez o último pretexto para se pensar a síntese das artes.

Por iniciativa dos membros brasileiros da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA)⁸¹, ocorreu, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, o Congresso Internacional de Críticos de Arte, no ano de 1959, com a temática A Cidade nova – síntese das artes, proposto por Mário Pedrosa, um dos organizadores. A realização nas três cidades foi justificada na tentativa de esboçar ambientes urbanos distintos aos congressistas. Em São Paulo, as atividades se conectaram com a V Bienal Internacional⁸², ilustrando a cidade industrial e polo econômico, no Rio, uma cidade histórica e moderna, por fim Brasília, a cidade planejada em construção como síntese das artes. O caráter de improvisação marcou o evento, que foi realizado em São Paulo no edifício dos Diários Associados (sem uso há aproximadamente 20 anos), no Rio no Museu de Arte

81 Organização fundada no ano de 1948 em Paris.

82 A V Bienal de São Paulo estava vinculada às atividades do Congresso, ampliando a discussão cultural no país. Trazia salas especiais para Vincent van Gogh, Victor Horta, Mies van der Rohe, Gaudí, arte japonesa e chinesa e Burle Marx. Na marquise do Parque também se encontrava a exposição Bahia no Ibirapuera, organizada por Lina Bo Bardi e composta por objetos de arte popular selecionados pela arquiteta. Conforme Rossetti (2007), a exposição além de evidenciar o interesse de Lina pelo tema-síntese das artes, reafirma o desejo por um desenho industrial brasileiro, baseado no fazer popular.

Moderna em obras, e em Brasília no Supremo Tribunal Federal, também em obras.

Totalizando 114 participantes, sendo 31 observadores, o Congresso reuniu um grupo significativo de intelectuais com a intenção de refletir sobre a cidade nova na perspectiva da síntese das artes. O evento pode ser considerado, de acordo com Cappello (2009), um último momento de reflexões acerca da tão estimada integração das artes, que concentrou, num momento de questionamento em relação às tendências funcionalistas da Europa do entreguerras, os esforços na busca de novas soluções para os problemas da arquitetura e da cidade.

O Congresso foi umas das medidas institucionais⁸³ do governo de Juscelino Kubitschek na tentativa de divulgar a nova capital, representando a integração do país à industrialização. Abarcando diferentes colocações sob vários campos do conhecimento em oito sessões temáticas⁸⁴, o encontro teve repercussão não apenas nacional,

83 O governo brasileiro estimulou a viagem ao país, patrocinando passagens de avião e transporte para os congressistas. Havia um programa oficial de visitas organizadas a personalidades estrangeiras, pelo Itamaraty, compondo uma estratégia de divulgação da nova capital, mostrando que mesmo em obras era um local organizado e sob controle. Esse programa acabou também por fomentar o turismo extraoficial. (Rossetti, 2010)

84 A partir do tema central do Congresso Internacional de críticos de arte, os trabalhos se desenvolveram em função das seguintes sessões temáticas: A cidade nova; urbanística; técnica e expressividade; arquitetura; artes plásticas; artes industriais; educação artística e situação das artes na idade moderna (CAPPELLO, 2009, p. 4)

mas também internacional, pois contou com a presença de críticos, diretores e editores de importantes publicações na área de arte e arquitetura.

Oscar Niemeyer pronunciou um discurso de abertura, não registrado nos anais, mas que já era pressuposto, conforme nos aponta Rossetti (2010), o arquiteto apresentaria uma argumentação sobre as qualidades espaciais, plásticas, estruturais e simbólicas das suas obras que seriam visitadas.

Mario Pedrosa, mantenedor da causa da arquitetura moderna brasileira e um dos articuladores do Congresso, justificou que a temática recolocava a questão da integração das artes em todas as suas escalas, visto que Brasília, enquanto cidade nova, fora inteiramente planejada em função do homem, propondo a análise da cidade como obra de arte. Esse apelo ao artístico, conforme Fernandes (2005), é revestido por um valor ético, na medida em que contribui para o homem contemporâneo atingir novos parâmetros de convivência no sentido de recuperar a harmonia e comunhão espiritual em meio ao caos da vida urbana.

Brasília é, portanto, vista como obra de arte coletiva, que abarca num mesmo conjunto as dimensões urbanísticas e arquitetônicas, um empreendimento

que se refere à totalidade social, cultural e artística do país, e convoca a participar de sua realização todas as artes desde as mais nobres até as mais vernaculares e utilitárias. (...) A hipótese de Brasília teria, portanto, o caráter de união e a sua dimensão integradora estaria afinada (...) com a necessidade de reconstrução do mundo, de reconstrução regional do Brasil. (FERNANDES, 2005, p. 9-10)

A autora assinala para a questão da integração das artes, compreendendo também uma função social e cultural, sendo esta uma alternativa para a arte individualista e dessa maneira incutindo no artista seu papel social na produção da obra coletiva.

A construção da nova capital enquanto cidade planejada anunciou assim a busca por uma vida mais apropriada, desviando o foco também para questões político-econômicas e urbanas. Além disso, nem todos os participantes estavam envolvidos ou esclarecidos acerca das particularidades do projeto Brasília, contribuindo desta maneira para divergência de enfoques, que, contudo, de acordo com Fernandes (2005) fornecem um interessante painel das preocupações suscitadas pelo tema-síntese das artes, ao final da década de 1950. No entanto, centrar-se-ão, nesta pesquisa apenas as contribuições pertinentes à relação arquitetura e arte.

Bruno Zevi⁸⁵ em sua comunicação *Da dinâmica das estruturas urbanísticas* avalia que a nova configuração urbana deveria se amparar mais na cooperação entre as artes, demonstrando-se descrente com as realizações já concretizadas nesse sentido. Retomando as cidades do passado, ao alegar que na contemporaneidade falta à arquitetura a dialética entre monumentos e realizações menores, entre a língua e os dialetos, como citado por Fernandes (2006), Zevi critica o plano de Brasília como divergente no que tange à vida dos habitantes, ao referir-se à arquitetura funcional proposta por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que não propicia vínculos de pertinência ou reconhecimento do usuário. O crítico reconhece o trabalho dos arquitetos muito voltado à monumentalidade, não vendo uma concepção forte e nítida em termos de urbanismo.

Mesmo partidário das mesmas convicções de Zevi, Douglas Haskell⁸⁶ afirmou que nenhum crítico ali presente era capaz de julgar Brasília pela vivência que carregavam, pois como uma cidade jovem, num país que com sua produção estava na vanguarda, sendo uma aspiração do povo, viu sim uma integração entre usuário-arquitetura.

85 Arquiteto e professor de História da Arquitetura do Instituto Superior de Arquitetura da Universidade de Veneza.

86 Escritor e crítico norte-americano (1899 – 1979).

Fredrick J. Kiesler⁸⁷ também criticou o caráter monumental e contraditório de Brasília, defendendo que o Brasil deveria propor construções mais simples e se preocupar mais em atender às necessidades básicas de seu povo.

Em sua maioria, os arquitetos defenderam a ideia de síntese das artes, no entanto, a mesma questão que já se colocava desde o entreguerra ainda ressoava: uns acreditavam que as artes poderiam, na mesma escala hierárquica, colaborar com a arquitetura, outros defenderam a submissão da pintura e da escultura frente à arquitetura, como confiava Alberto Sartoris⁸⁸.

Sartoris apontava para o centro cívico o cerne vital para a nova cidade, pautando acerca da importância da localização dos monumentos e edifícios públicos vinculados a uma ética construtiva, ou seja, a instalação desses edifícios deveria corresponder à estrutura espacial da cidade em seus aspectos físicos e sociais. Assim, somente por meio da síntese das artes se poderia prover um local apropriado aos monumentos, apontando para o urbanismo como o domínio em que se convergem a arte, a arquitetura e a técnica.

87 Arquiteto, designer e escritor. Nasceu em Tschernovitz, no antigo Império Austro-Húngaro - atual território da Ucrânia (1890-1965).

88 Arquiteto, designer, professor e crítico de arte, natural de Turim (1901-1998).

Justamente pela divergência de opiniões sobre o assunto, Meyer Schapiro⁸⁹, em sua comunicação A pintura e a escultura no contexto urbanístico e arquitetônico, apresentada na sessão As artes plásticas, acreditava não mais ser possível uma integração das artes na contemporaneidade, marcada pela crescente especialização do conhecimento, incidindo para a individualização. Schapiro indagou ainda o porquê do tema- síntese das artes percorrer diferentes momentos históricos, afirmando que se repete de maneira constante desde o século XIX, colocando-se, muitas vezes, como lembra Fernandes (2009), como crítica à sociedade moderna exatamente pela falta de unidade ou ordem nela presente, ou ainda, como avaliação do caráter da sociedade contemporânea, na tentativa de dar nova forma à vida do homem e não apenas para a arte. A aproximação entre arte e vida, (...), é o aspecto central da moderna concepção de síntese das artes proposta pelas vanguardas artísticas do início do século XX, como o neoplasticismo, o construtivismo russo e a Bauhaus, que a partir de sua dimensão utópica buscam transcender as separações entre pintura, escultura e arquitetura. (FERNANDES, 2009, p. 4)

Tomás Maldonado⁹⁰ e Romero Brest⁹¹ compartilhavam da mesma convicção de Schapiro, ou seja, desacreditavam do conceito de integração das artes.

89 Historiador e crítico norte-americano (1904-1996).

90 Artista e designer argentino (1921-).

Julgavam-no uma mascarada, uma obsessão de personalidades monomaniacas, um mito do século XIX derivado de uma falsa analogia orgânica – analogia das partes entre si - e do enciclopedismo. (LOBO, 2009, p. 10-11)

Andre Bloc⁹², já partidário da integração total, pontuou sobre a questão, resgatando os diversos momentos históricos em que a arte e arquitetura se “tocaram”, como a exemplo, a Bauhaus. Destacou, também, importantes exemplos desta síntese em experiências bem-sucedidas como o complexo da Pampulha, de Niemeyer, o Conjunto Residencial Pedregulho de Affonso Eduardo Reidy, e a Cidade Universitária de Caracas, do arquiteto Villanueva. Bloc considerava a relação entre as artes benéfica para a sociedade contemporânea, pois impunha qualidade plástica às construções que, no seu ponto de vista, estavam cada vez mais industrializadas.

Gillo Dorfles⁹³ defendia a colaboração entre a arquitetura e as artes industriais, pois a cidade nova era, em sua grande parte, constituída pelo setor industrial, e não mais pela sincronia entre as artes maiores, como a maioria apontava.

91 Crítico de arte e professor argentino (1905-1989).

92 Arquiteto, escultor, natural de Argélia 1896-1966.

93 Arquiteto italiano.

André Wogenscky⁹⁴ apresentou uma visão mais holística do espaço urbano, defendendo que a cidade é uma unidade indivisível, dinâmica e relativa, devido às forças sociais, considerando também os aspectos sensoriais e emocionais relacionados à cidade, na medida em que se dirigem os sentidos e os pensamentos dos habitantes.

Diferentemente, a posição do professor Giulio Pizzeti⁹⁵ centrava na contribuição do engenheiro e matemático, visto que a matemática e a topologia exerciam fundamental importância na conformação arquitetônica.

Lúcio Costa, que teve seu texto *A Arte e a Educação* lido por Jorge Laclate⁹⁶, argumentou sobre o papel educativo que os artistas deveriam adotar na intenção de se transmitir um “sentimento” ou percepção acerca das manifestações artísticas. Apresentado na sessão *As artes industriais*, a tese de Lúcio Costa aponta a Revolução Industrial como causa da segregação ocorrida que dividiu o público em uma minoria ávida por novidades e um grande público incapaz de assimilar os fenômenos da arte, afirmando se constituir, conforme Cappello (2009), o problema da arte, antes de tudo, como um problema socioeconômico. Desse modo,

94 Arquiteto francês que trabalhava em parceria com Le Corbusier.

95 Professor da escola de Ulm e da Universidade de Tübingen.

96 Cineasta.

repete a ideia de que não se trata de intensificar a atividade artística, mas a inteligência dos fatos artísticos. Propondo não só o ensino de desenho obrigatório, como também a presença viva dos artistas nas escolas, fábricas e outros locais de trabalho (CAPPELLO, 2009, p. 13).

O arquiteto sugere, contudo, rever as normas da época de ensino e da educação primária e secundária, não no sentido de produzir novos artistas, mas justamente no sentido de se propagar uma consciência acerca do fenômeno artístico, como dito anteriormente.

Werner Haftman⁹⁷ defendeu uma posição similar a de Lúcio Costa no Congresso de 1952, apesar de considerar ser o engenheiro-arquiteto uma profissão um tanto romântica para uma época pautada da divisão social do trabalho, acreditando mais na ideia do arquiteto contemporâneo ser também um artista.

Ferreira Gullar atribuiu ao encontro importante papel na difusão do projeto Brasília que centralizou as discussões acerca da nova arquitetura e da nova cidade, “que deixava de ser isolada de uma concepção teórica e construtiva para se tornar um fato de importância na vida de um país e para a arquitetura contemporânea.” (ROSSETTI, 2010, p. 5)

97 Historiador de arte, criador da Documenta.

Paradoxalmente, o Congresso assinalou para a “crise” do Movimento Moderno e da produção arquitetônica, como na visão de Bruno Zevi que julgou a questão como uma crise da concepção espacial, exemplificando, como dito anteriormente, na produção dos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Diferentemente, o arquiteto austríaco Richard Neutra defendeu os jovens arquitetos, dizendo que estes não se perderam em meio à produção em massa e souberam valorizar o homem em seus aspectos sensoriais. Ao criticar o progresso tecnológico como elemento de degradação da vida urbana ocasionando problemas sensoriais no homem, aponta para o esforço em conjunto de todas as artes para garantia de uma qualidade de vida coletiva. Contudo, pautou que num mundo em que as artes e técnicas encontravam-se dissociadas, seria, então, necessário um processo de educação para que, por meio da integração de todas as artes, se possa atingir um novo humanismo. Também no ano de 1959 extinguiu-se o CIAM, em seu 11º encontro, em Otterlo (Holanda), já que os discursos divergiam.



Figura 50 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro.

(...) o modernismo se caracteriza por uma situação em que predominam a certeza e a arrogância, enquanto a modernidade volta-se para a interrogação e reflexão, já crítica.

LEFEBVRE, Henri. Introdução à modernidade. Prelúdios. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p.5

2.3 | ESTUDOS DE CASO: O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE E A IGREJA DE SÃO FRANCISCO DA PAMPULHA

Mario Pedrosa, ao criticar em um de seus aportes no Congresso de Críticos, de 1959, a situação do país como adaptada sempre em função do novo, embasando-se nos estudos do geógrafo Pierre Mombeig, que ao analisar o processo de colonização brasileira, dado pela ocupação do interior e, verificando que a imagem do viajante sempre foi marcada pela instabilidade, não se fixando a lugar nenhum, pode concluir um arquétipo de homem que se define pela instabilidade, pela indiferença aos ambientes locais. Nesse sentido, o autor percebe um problema na constituição de identidade, ou seja, de uma mentalidade regional.

Essa relação do homem com seu local, sua região, em contrapartida da situação do país conformada pelo novo, irá se associar, como assinala Fernandes (2005), à busca do vernáculo, ou do que é essencialmente brasileiro. Nesta perspectiva cunhada pelo novo engendrava também outro tempo -regional e vernáculo- que foi objeto primeiro da arquitetura moderna.

Como já dito no primeiro capítulo desta dissertação, ao articular algumas soluções projetuais e de composição de interiores, que fazem referência à arquitetura brasileira tradicional, como os cobogós alusivos

aos muxarabis dos grandes casarões, ou os azulejos remissivos à arquitetura colonial⁹⁸, princípios estruturais da arquitetura habitual, como a de madeira, por exemplo, comparada ao esqueleto de concreto, dentre outros “pormenores” como as tapeçarias, as portas em almofadas, as porcelanas, é que muitos dos arquitetos de vanguarda atribuíram um contrapeso à frieza da arquitetura moderna, ou seja, um “calor de tradicionalidade tão caro à alma brasileira.” (SANTOS 1981 apud MORAIS 1998, p. 12)

A retomada do azulejo pelos arquitetos modernos foi excitada pela visita de Le Corbusier ao Brasil, em 1929 e 1936, principalmente pelas conferências realizadas entre julho e agosto de 1936 no Rio de Janeiro, que culminou na concretização de uma arquitetura dirigida aos seus postulados: o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), projetado pela equipe de Lúcio Costa: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Carlos Leão. De acordo com Carlos Lemos (1984), os arquitetos brasileiros ouviram do ilustre professor lições propensas à valorização dos materiais locais, inclusive velhos hábitos.

Sabe-se, conforme Morais (1988), que foram solicitações do mercado brasileiro, em meados do século XIX, que determinaram o renascimento do emprego do azulejo português, pois nesse momento seu uso sai dos interiores e passa a revestir fachadas, compartilhando com Portugal uma espécie de comunhão cultural, principalmente ao final dos anos de 1950, depois da participação de arquitetos portugueses no Congresso Internacional de Arquitetura no Rio de Janeiro.

Inicialmente, o uso do azulejo de fachada se deu por razões funcionais e não ornamentais, pois era um elemento refratário utilizado em profusão nas regiões Norte e Nordeste, onde as chuvas eram fúteis e o calor estável, desse modo, impedia a corrosão pela umidade e conferia maior frescor às construções. Posteriormente, com o movimento neocolonial, muitos dos arquitetos brasileiros resgataram a azulejaria como expressão vernacular da arquitetura tradicional brasileira.

Não apenas o emprego do azulejo, mas outros aspectos, construtivos e de acabamento, irão acrescentar à proposta de arquitetura moderna racionalista a forma de construir despojada e sóbria das construções tradicionais brasileiras. Como recorda Fernandes (2005), é acrescido à nova arquitetura outro caráter: a dimensão da tradição.

⁹⁸ Como aponta Morais (1988), “como colônia portuguesa, era natural que o Brasil participasse desta mesma paixão pelo azulejo.” (MORAIS, 1988, p. 10)

No caso específico do Ministério as referências à tradição se materializam nos azulejos próprios de nossa tradição construtiva colonial, atualizados no desenho do artista Cândido Portinari, preocupado em pensar a situação brasileira, o que é peculiar a um país, a pouco mais de um século de sua separação de Portugal, ainda busca identificar a sua face, ou o que lhe é próprio. (FERNANDES, 2005, p. 3)

Entre dois tempos, assim podemos colocar o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde. Um tempo pautado pela dimensão da tradição e outro marcado pelo empenho renovador em simbolizar o futuro. O Brasil, nessa época, como assinala Cavalcanti (2006), atravessava um momento de notoriedade econômica, mobilizando-se para a construção e remodelação da capital federal, ainda instalada no Rio de Janeiro, no sentido de modernização, elegendo o governo Vargas como meta, a construção de palácios para abrigar ministérios e órgãos públicos.

Era uma das principais preocupações do Estado Novo a construção do novo homem brasileiro, sendo o trabalho o meio pelo qual o homem se integraria à sociedade, se transformando assim em homem/trabalhador. Conforme Cavalcanti (2006), essa preocupação conceitual aproximara a atuação dos Ministérios: do Trabalho e o da Educação e Saúde Pública. Nessa perspectiva, Ministério da Educação e Saúde, dirigido pelo Ministro Gustavo Capanema, preocupava-se também com a formação desse novo homem e não apenas com a educação.

Era preciso “elevar” o nível das camadas populares, sendo necessário para isso “desenvolver a alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras” (Schwartzman ET AL.: 1984). Órgãos oficiais, como a revista Cultura Política, veiculavam artigos insistindo na inexistência de um povo brasileiro e na premência de forjá-lo. Para a gigantesca tarefa de formar a nacionalidade (cf. Muller: 1941), necessário seria tornar o país homogêneo, aplainando as distinções regionais e raciais que distinguem negativamente o Brasil, (...) largamente difundidas na época, que associavam raças e temperamentos, atribuindo à miscigenação o atraso brasileiro. (CAVALCANTI, 2006, p. 33)

Ações pedagógicas foram, nesse sentido, aplicadas como instrumento para formar não apenas o novo homem, mas também a nacionalidade almejada. O MES contou com apoio do Departamento de Propaganda que exerceu por meio da música, do cinema, do rádio, da educação física e da habitação, influência sobre as massas.

Com todo o esforço das ações voltadas para esse ideal, ou seja, para a constituição de um futuro calcado no homem novo, era preciso que a sede do MES “traduzisse” tal ideologia. Desse modo, em abril de 1935, foi promovido um concurso de anteprojetos, em que três projetos foram selecionados pelo júri, sendo 33 desclassificados de imediato, inclusive os modernos, por não atenderem às restrições de ocupação do lote. O

primeiro classificado, projeto de Archimedes Memória, mantinha relações estéticas “mesclando estilo neoclássico e elementos decorativos alusivos a uma fictícia civilização marajoara” (CAVALCANTI, 2006, p. 40). Era de tal modo, contraditório ao anseio de construção do novo homem brasileiro. Por intermédio de Capanema, com seu empenho entre cartas a Getúlio Vargas e pareceres concedidos por especialistas em engenharia sanitária, em condenar o projeto vencedor, é então impugnada a execução do projeto vencedor.

Sob os cinco postulados⁹⁹ corbusianos foi assim projetado o edifício do MES, de modo a satisfazer tanto as necessidades administrativas, quanto aos aspectos simbólicos de uma nova geração vindoura. Obviamente o projeto recebeu ressalvas, porém foi aprovado mediante “ajustes”, dentre eles a eliminação dos pilares nos espaços internos e dos brises-soleil¹⁰⁰ da fachada norte e a substituição do pano de vidro por janelas normais. Os arquitetos em contrarrazão argumentaram em documento, sendo atendida somente a exigência de

criação de depósitos, gabinetes para diretores, dentre outras exigências irrelevantes sem comprometimento à estética moderna.

Entre os anos de 1935 e 1945, ano de realização do concurso e de inauguração respectivamente, foi travada a colisão entre adeptos do neocolonial e modernistas, pois conforme Cavalcanti (2006), tratava-se de imprimir traços culturais da nação num edifício público, portanto símbolo de uma estética governamental disputada. Numa discussão acerca do passado, do vínculo com o Brasil e futuro, foi, assim, imposto o embate entre as duas correntes, cada uma com seus argumentos na busca de uma “verdade”. A disputa é vencida pelos modernos, imprimindo assim um paradigma para a posteridade da arquitetura, relacionando a “essência” construtiva ao passado e futuro num mesmo momento.

O fato de representar a imagem de um Brasil “brasileiro” por meio da expressão neocolonial era muito mais fácil do que pela estética moderna, neste ponto alguns autores como Lissovsky e Sá (1996) analisam acerca do papel conferido pelas artes como elo entre o passado.

Foram incorporadas obras como painéis de azulejos de Portinari e Paulo Rossi Osir, dentre outras pinturas instaladas no interior, esculturas de Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz e Celso Antônio e jardins de Burle Marx, mesmo antes da consulta de Le Corbusier, como consta no memorial justificativo dos arquitetos.

99 Ver acerca dos cinco postulados corbusianos na página 39 desta pesquisa.

100 Da expressão francesa quebra-sol, elemento arquitetônico usado para impedir a radiação solar direta aos interiores, evitando dessa forma, um calor excessivo. Na verdade, no caso do MES, eles foram propostos por questões de conforto ambiental, pois não teria como deixar a fachada norte com vidro e sem brises.

Pinturas murais nos salões de conferências e recepção, baixos relevos na entrada principal e duas grandes figuras em granito nas fachadas norte e sul retomarão, naturalmente, o lugar que lhes compete no conjunto, e o ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país terá dado, assim – na construção da própria casa – o exemplo a seguir, restituindo a arquitetura, depois de mais de um século de desnorтеio, o verdadeiro rumo – fiel em espírito aos princípios tradicionais. (Trecho do memorial justificativo do primeiro projeto elaborado pela equipe de Lúcio Costa. In: LISSOVSKY E SA, 1996, p. 68)

Essa análise do memorial, em que a presença das artes conferia vínculo ao passado, também é compartilhada por Bruand (1981), no entanto, não é esclarecido de que maneira isso ocorre, pois ambos os autores, afirmam que o “uso” das artes no projeto em questão era um meio de vínculo ao passado. Sabemos que, embora o fato de a arquitetura moderna brasileira apresentar condições técnicas e sociais novas e ainda se propor, conforme Cavalcanti (2006), a reinterpretar por meio de uma leitura estrutural e de técnicas de seu tempo, a tradição construtiva brasileira, não há justificativa da amarração da arte às raízes coloniais. Seria apenas pela retomada do azulejo?



Figura 51 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Detalhe azulejos de Paulo R. Osir e Portinari.



Figura 52 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Detalhe jardins de Burle Marx.

Talvez, baseando-se nas palavras de Bruand

Tratava-se de um retorno ao espírito da tradição dos séculos XVII e XVIII, quando a sobriedade das linhas mestras da composição não era alterada pela profusão ornamental, que era cuidadosamente localizada. (BRUAND, 1991, p. 92-93).

Seria, pois, o resultado de uma “pureza clássica” ou uma arte feita muito próxima da arquitetura como no Barroco?

A analogia com o barroco é verificada por Alcântara (2001), quando a superfície trabalhada em azulejos não se restringe a determinados espaços de uma parede, mas cobrem-nas por completo; como os azulejos trabalhados nas igrejas barrocas, chamados de azulejos de padronagem ou de tapete. O mesmo é conferido nos painéis de Portinari no Ministério, quando os azulejos são apenas o veículo pelo qual a “poética” de Portinari é transferida. Lúcio Costa reconhece no uso do azulejo uma conexão com as igrejas nacionais e com edifícios neoclássicos do Rio de Janeiro, como recorda Macedo (2002).

Há, todavia, uma alusão a um passado mais longínquo, quando, por exemplo, Lúcio Costa refere-se às colunas do Partenon para refutar acusações sobre a fragilidade simbólica da nova sede, construída em

pilotis, como assinala Cavalcanti (2006), porém relacionada à arquitetura e não às artes.

A presença da arte pode ser justificada por outros vieses, como já apontado anteriormente nos textos de Lúcio Costa, dentre outros, que defendem o papel desta para efetivação da arquitetura moderna. Mesmo também, não apenas o elo da arte com o passado é questionado, como exemplo, os problemas gerados na tentativa de “impor” às artes a tão estimada visão de futuro homem brasileiro.

O ministro Capanema que, em carta ao presidente Vargas, argumenta sobre a escultura de aproximadamente 11 metros de altura que comporia uma das fachadas da sede, de modo a compará-la a consagrados monumentos do passado:

(...) a principal delas ser a estátua do homem brasileiro. (...) O homem estará sentado num soco. Será nu, como o Penseur de Rodin. Mas seu aspecto será o de calma, do domínio, da afirmação. A estátua terá cerca de 11 metros de altura. (...) A concepção, parece-me, é grandiosa. Há, na obra planejada, qualquer coisa parecido com os colossos de Memnon, em Tebas, ou com as estátuas do templo de Amon, em Karnak. (...) A estátua ficara localizada numa grande área, em frente do edifício. O edifício e a estátua se completarão, de maneira exata e

necessária. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV apud CAVALCANTI 2006, p. 51)

A ansiedade do ministro em atribuir, também à arte, escala e simbologia de monumentalidade é clara. Entretanto, ao decepcionar-se com o aspecto que o artista Celso Antônio imprimiu nos esboços iniciais da escultura, como lembra Cavalcanti (2006), pois eram feições sertanejas, de porte pouco atlético e barriga saliente, Capanema reuniu junto a biólogos, sociólogos, dentre outros, definições acerca de quais poderiam ser as características do futuro homem brasileiro. Perguntas como:

Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será sua cabeça? A forma do seu rosto? A sua fisionomia? (CAVALCANTI, 2006, p.51, grifo nosso)

Percebemos pelo questionamento de Capanema o desejo de imprimir outras características à figura do “homem brasileiro”.

A maioria das respostas obtidas foi unânime: o modelo a ser representado deveria ser o de homem branco. Alguns explicaram que era na imagem do homem branco que se acomodariam todos os tipos, seja o colono, o mestiço ou o europeu que aqui afluiu. Desse modo, uma equipe de cientistas é designada para avaliar o trabalho de Celso Antônio, que

obviamente, se recusa a recebê-la, justificando que seu trabalho atende ao propósito que era de erigir uma estátua do homem brasileiro, sendo seus estudos baseados em dados antropométricos rigorosos. A reação do ministro foi taxativa:

O Ministério não pode abrir mão de exercer essa fiscalização de maneira completa. (...) Se, portanto, o escultor Celso Antonio se recusa a submeter seu trabalho ao exame da comissão. (...) o Ministério da Educação se vê obrigado a declarar sem mais efeito o entendimento celebrado com o mesmo escultor, o qual poderá continuar o seu trabalho no ateliê de propriedade federal, que ora ocupa, até que seja concluído, mas em caráter particular, isto é, o trabalho passa a ser criação livre do artista, e de sua exclusiva propriedade. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV apud CAVALCANTI 2006, p. 52)

A discussão volta à tona. Conforme textos da época já citados, mesmo sendo extremamente difícil uma integração artística “viva”, como distinguia Lúcio Costa, essa nova arquitetura abria possibilidades singulares à participação das artes, mas quando estas subordinadas a interesses ou imposições “externas” não seriam então do mesmo modo decorativas? A diferença caberia então à monumentalidade tão fomentada pelos modernos?

Contudo, ao condenar definitivamente o trabalho de Celso Antônio é que Capanema corrobora para um problema maior: a estilização, como baliza Fabris (1997). Em carta destinada a Mário de Andrade, o ministro faz uma “encomenda” a Brecheret:

Venho pedir a você um favor. Tudo confidencialmente. O trabalho que está sendo, aqui, elaborado, para a ereção da estátua do homem brasileiro, não me parece que chegara a bom termo (...) E julgo que terei que começar o trabalho de novo. Abrir concurso foi a primeira idéia. Mas concurso não tem dado certo aqui no Ministério. (...) Você diga ao Brecheret, como coisa sua, que não faça trabalho estilizado e decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despian etc. O homem estará sentado e deverá ser uma figura sólida forte, de brasileiro. Nada de rapa bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a capacidade de criar e realizar. Você imagine outras coisas que devam, ainda, ser ditas a Brecheret e lhe de o meu recado, sem lhe mostrar esta carta. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV apud CAVALCANTI 2006, p. 52)

Ao solicitar nesta carta que o artista Brecheret não faça trabalho estilizado, Capanema põe em dúvida o caminho da escultura moderna. Conforme Fabris (1997), a modernidade defendida, na qual deveria coincidir com a construção de uma arte nacional, explica o fato da preferência por obras figurativas; no entanto ao resgatar Rodin, de

tradição humanista e seus seguidores Maillol e Despian, o que Capanema talvez desconheça é o fato de que as formulações plásticas destes estão na base do trabalho de Celso Antônio.

É sabido que a arte pós-1922 caminhava na busca de expressões nacionalistas, incentivada pelo Estado Novo e sendo o Ministério o “reflexo” dos avanços da nação, sendo em sua concordância, exemplo dos valores e ideologia da modernidade a ser alçada; assim por que nas artes deveria ser diferente, pois se a estilização era o ambiente cultural na época?

O Ministério concretiza pela primeira vez em escala monumental os cânones da arquitetura moderna, que por sua vez irão se atrelar às preocupações de interesse administrativo, pois “tão forte quanto os motivos de ordem prática era o desejo governamental de uma atuação arquitetônico-urbanística exemplar” (CAVALCANTI, 2006, p. 19), patrocinando um “mercado de obras públicas”, nas palavras de Cavalcanti (2006). Além disso, ainda conforme o autor, o edifício provocou a quebra de duas sólidas tradições: uma própria do movimento moderno, que se deu pela execução como já dito anteriormente, sob postulados corbusianos fora da Europa e também pelo implemento de programas “menores” e a segunda pela história da arquitetura brasileira, pois até

então o país não havia contribuído “com marca original, ao curso da história das construções no mundo.” (CAVALCANTI, 2006, p. 198).

Nada obstante, o cerne da questão envolve a dimensão artística e também decorativa, tão abominada pelos modernos quanto o rompimento com o passado. Observamos que na prática o discurso não se sustenta, apresentando-se de maneira ambígua e menos idealista, como também compartilha Reis (1999). A obra de arte alocada no edifício não contribuiu para uma interação espacial “ativa” que implica a ideia de síntese das artes, como percebemos na casa Schroder de Rietveld ou na arte modular de Mondrian.

Ao se abdicarem ao ornamento e à decoração e simultaneamente lançar mão de objetos como tapeçarias, esculturas, ou revestimentos como pastilhas em pilares, paredes, ao invés de deixá-los descobertos, os modernos não regulamentaram a própria decoração? Bruand (1991) responde:

Escultura, pintura mural, e azulejos são o complemento quase obrigatório e, em geral, de grande efeito. Mas a arquitetura conserva a liderança é o arquiteto quem decide qual é o papel atribuído ao pintor, ou ao escultor, quem o posiciona no lugar adequado. A participação destes jamais afeta a parte estrutural do edifício, tendo sempre a decoração o objetivo de sublinhar o caráter de simples vedação

das paredes que nunca são portantes. (BRUAND, 1991, p. 115)



Figura 53 | Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Rio de Janeiro. Detalhe painel interior de Portinari.

O ornamento como artefato relacionado à individualidade e à demonstração de riqueza, como permaneceu até o século XIX, quando deixa de ser produto do trabalho artesanal e passa a ser produto pronto para o consumo, remetendo a estilos históricos, não cabe mais na modernidade, conforme Sá (2005). Os rumos da nova arquitetura substituem a noção de ornamento para a verdade expressiva dos materiais. Os elementos “decorativos” nessa perspectiva, como os azulejos, por exemplo, tornam-se assim subsídios de composição arquitetônica e não ornamento, já que este deveria ser eliminado. Contudo, para Moraes de Sá (2005), o ornamento é indissociável da arquitetura. Nesta linha de pensamento, então, o que a arquitetura moderna faz é associar o ornamento a uma conjuntura e não o eliminando.

Extrapolando a questão para o objeto, também o fato pode ser vislumbrado. Em obras de muitos arquitetos modernos percebemos a afinidade pela ambientação, ou seja, pela decoração de interiores. Niemeyer, por exemplo, utilizou esculturas barrocas ou objetos antigos em muitas de suas obras; Lina Bo Bardi na Casa de Vidro (1950-51) extrapola na profusão de artesanatos, louças, obras de arte, pratarias; são comuns baixos-relevos nas casas de Rino Levi e ainda painéis em mosaicos de vidro em projetos de vários arquitetos modernos, dentre eles, os painéis

de Geraldo Queiroz. Sabemos que em muitos casos, como, por exemplo, na casa de vidro de Lina Bo Bardi, o desejo pela “decoreção” presente nessas arquiteturas exerce importante papel na transmissão de personalidade e autenticidade na composição dos interiores e conservação de memórias afetivas e particulares, relacionado à relíquia, diferindo-se do esteriótipo de adornar e enfeitar. Mas, atentemos neste momento para a dimensão estética do objeto como necessidade intrínseca para a vida do homem.



Figura 54 | Igreja São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte. Detalhe mosaico de Paulo Werneck.

Tão importante quanto a ruptura ocasionada pelo edifício do Ministério da Educação e Saúde (1937-43), a igreja de São Francisco, em Belo Horizonte, concluída em 1944, conhecida como igreja da Pampulha, inaugura uma linguagem arquitetônica, na qual vários autores consideram como marco inicial de um modernismo genuinamente brasileiro e uma total síntese das artes, como Cavalcanti (2006).

Projeto de Oscar Niemeyer, a igreja compreende uma das obras do complexo da Pampulha, bairro idealizado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek que almejava, como também o ex-prefeito Otacílio Negrão, expandir a cidade até a afastada região. Juscelino, impressionado com o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto projetado por Niemeyer, contrata o arquiteto para projetar o complexo à margem da Lagoa da Pampulha, de modo a atrair investidores e moradores de alto poder aquisitivo para a área, dando total liberdade ao profissional. O complexo compreende o Cassino, o late Clube e restaurante, concluídos em 1943, a fim de promover o uso do local; o Golfe Clube e a Casa do Baile, concluídos em 1944, assim como a igreja São Francisco. Foram idealizados, mas não construídos, o Clube Libanês e o Hotel da Pampulha.

O complexo é assim descrito por Comas (2000):

Os três edifícios laicos se recortam em pares, um contra o outro, como se fossem os vértices de uma

esplanada líquida. Desde os pilotis do Yatch, a angulosidade do edifício se superpõe parcial e lateralmente ao tambor do salão de baile do Cassino; desde o pátio de entrada da Casa do Baile, a sinuosidade de sua laje tem por pano de fundo o prisma do salão de jogos do Cassino. Poderosa e corretamente a Capela se afasta da contigüidade profana, o único edifício não concebido com esqueleto independente de concreto (COMAS 2000 apud CAVALCANTI p. 198-199)

A igreja de São Francisco, com suas abóbodas autoportantes em vários tamanhos, marcou o uso ilimitado do concreto armado, aferindo grande expressividade plástica ao edifício. Niemeyer, a partir desta obra, conforme Cavalcanti (2006), rompe com alguns pontos de sua formação anterior, como o racionalismo corbusiano e a constante dialética com o passado, como justifica o próprio arquiteto:

Temos, com a maleabilidade enorme dos novos materiais, um grande campo de experiências plásticas que não pode ser limitado. (...) Respeitamos a lição do passado. Mas somente isso. As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante de novas possibilidades técnicas (XAVIER 2003 apud CAVALCANTI 2006 p. 199-200)

Desse modo, o arquiteto distancia-se das linhas retas adotando a curva que, posteriormente, se afirmaria como personalidade. O projeto foi amplamente divulgado pela imprensa nacional e em revistas francesas,

inglesas e italianas que, conforme Cappello (2005), revelaram a importância da obra dentro do movimento moderno.

Lassi e Cappello (2010) atentam no periódico *Arquitetura, Engenharia, Urbanismo, Belas Artes, Decoração* 1(3), para o texto de Sílvio de Vasconcelos, que faz uma análise da torre, embasando-se na teoria de Hector Velardi, no qual analisa a estética arquitetônica por meio dos materiais de construção, deparando-se com uma continuidade na evolução dos estilos. Por exemplo, antes das possibilidades ofertadas pelo concreto armado, o padrão formal das construções realizadas com pedras ou tijolos determinava a forma-padrão piramidal, caracterizada pela compressão. Já com o novo material, a arquitetura deixa de ser compressão para ser flexão e extensão, justificando o padrão retangular ou em pirâmide invertida, uma vez que os apoios tornam-se de menor seção e secundários, como exemplo a torre da Capela.

Em vários artigos, a igreja aparece como sinônimo de alto nível de construção técnica, mostrando os novos métodos de construção e novas soluções projetuais. A igreja aparece também como um marco na história da renovação da arte sacra no século XX, como Lassi e Campello (2010) destacam. A interação com as artes plásticas também é destaque, principalmente pela inserção dos painéis na composição da arquitetura.

Portinari pintou em 1944 um painel em azulejos azuis e brancos cuja temática retrata a vida de São Francisco de Assis. Estes se integram à forma arquitetônica de maneira que a própria arquitetura é limite para a obra de arte, proporcionando maior espaço para a expressão pictórica. Conforme Rosa (2005) verifica, os painéis anteriores à Capela encontravam-se vinculados ao formato-padrão, ou seja, convencional, pois os arquitetos ainda enxergavam a pintura como antes, em formato retangular, utilizando-se da arquitetura apenas como “moldura” para a obra de arte.

Damaz (1963) considera que os painéis de Portinari conferem maior leveza ao peso das parábolas de Niemeyer, libertando o artista do tradicional formato retangular e integrando-se perfeitamente às figuras humanas, aos padrões geométricos e aos pequenos animais da composição da obra.

Internamente, também, se encontram painéis de Portinari, como a grande pintura de São Francisco ao fundo do altar. Há ainda baixos-relevos de Ceschiatti representando o Paraíso, situado à esquerda da entrada da capela e que delimitam o batistério.

O Complexo conta igualmente com a contribuição plástica de outros artistas, como o escultor polonês August Zamoisky, responsável pela escultura Carmela situada no Cassino e os mosaicos de Paulo

Werneck que revestem externamente a cobertura. Os jardins de Burle Marx também são evidência em muitos periódicos, sendo comparados à pintura de Portinari, expressando-se assim como uma pintura existente no jardim e sua relação com a arquitetura como um todo.

Desigualmente ao Ministério, sendo a igreja da Pampulha concebida na escala do homem, e devido à arte nela inserida, principalmente os painéis de Portinari corroboraram para novas concepções no campo das artes, na medida em que estes “extrapolaram” o plano pictórico.

Muito já se escreveu sobre a igreja da Pampulha e a questão que abarca a síntese das artes aparece também de maneira quase unânime: Pampulha marca uma total integração das artes, como descreve Cavalcanti (2006):

A igreja de São Francisco possibilitou uma notável parceria entre arquitetura e artes plásticas, estando o trabalho pictórico indissolivelmente ligado à arquitetura. Pinturas em mosaicos de Paulo Werneck revestem externamente a cobertura em ondas. Um mural de azulejos azuis e brancos cobre a empena que sustenta, na fachada sudeste, a cobertura de arcos – (...) de autoria de Portinari – e é a única ponte entre vanguarda e tradição, aludindo aos azulejos que revestiam as antigas igrejas coloniais. (CAVALCANTI, 2006, p. 199)

Já Bruand (1991) admite, ao se referir ao Complexo e ao Ministério, que a arquitetura brasileira desse período caracteriza-se pela sua leveza, audácia e graça, aliadas a uma grande expressividade, identificando a participação das artes, principalmente a escultura, a pintura mural e os azulejos, itens quase obrigatórios para a potenciação dos efeitos arquiteturais. Todavia, mesmo verificando a presença das artes como uma constante nas obras de evidência, ainda reforça esta relação como subordinada à arquitetura, limitando-se à arte como elemento decorativo.



Figura 55 | Igreja São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte. Detalhe azulejos de Portinari.

2.4 | A EXPERIÊNCIA MURALÍSTICA: A CONSTRUÇÃO DO MODERNO BRASILEIRO COMO CULTURA

A composição da arquitetura moderna brasileira efetivou-se além dos aspectos do funcionalismo e racionalismo ortodoxo da arquitetura moderna, sendo a dimensão artística evocada como um dos meios para qualificar não apenas a obra, mas também no sentido de conferir emoção, tradição e poesia à vida do homem. Desde a década de 1930, com o Ministério da Educação e Saúde, o caminho percorrido caracteriza-se pela riqueza formal, pelo material e por um efeito de síntese das artes, como afirma Bruand (1991).

Mesmo a problemática acerca da ideia de síntese das artes não orientar para um conceito geral, apresentando-se, como verificado anteriormente, em muitos casos, de maneira ambígua, o papel das artes na composição desta arquitetura, principalmente pela profusão de painéis, é fundamental.

Sabe-se que mesmo antes da consultoria de Le Corbusier no projeto do MES, como se percebe pelo memorial justificativo do projeto anterior à sua visita, que os arquitetos brasileiros já vislumbravam a participação das artes na concretização do edifício. A contribuição do

arquiteto quanto ao resgate do azulejo, no entanto, se deu em outro momento, como assinala Knoff (1986), Lúcio Costa explica que:

A sugestão de Le Corbusier não foi para a sede do então Ministério da Educação e Saúde, mas para uma série de escolas técnicas que o ministro Capanema, em 1936, pretendia construir. Só alguns anos depois, quando surgiu na obra do Ministério o problema do revestimento das paredes térreas não estruturais, ocorreu-me a ideia de aproveitar aquela sugestão feita ao ministro na minha presença. (KNOFF 1986 apud MORAIS 1998, p. 13)

Há contradições na fala de Lúcio Costa referente à definição pelo azulejo como revestimento das paredes do térreo do MES. Primeiramente apontando que a sugestão partiu mesmo do arquiteto franco-suíço, no entanto em sua pronúncia a Knoff, alega ter sido recomendado em outra instância. Mas, em entrevista de 1987, intitulada Presença de Le Corbusier, Costa confirma a sugestão do material pelo arquiteto estrangeiro, explicando que quem vem de fora tem um olhar mais sensível, ou seja, o olhar estrangeiro e reparador (COSTA, 1995) atribuindo assim a “autoria” a Le Corbusier.

Independente disso, o material foi vislumbrado como um elo ao passado, à tradição portuguesa e ainda um artifício para novas expressões plásticas.

A origem da utilização do azulejo no Brasil, como dito anteriormente, deve-se a Portugal enquanto metrópole, encontrando-se aqui boas razões funcionais para sua perpetuação, sendo até o final do século XIX muito usado no revestimento de fachadas. Ao final desse século e início do século XX, conforme Silveira (2010), os arquitetos deixaram de usar o material em aversão aos elementos que remetiam ao Brasil colônia.

Essa técnica de aplicação do azulejo, ou seja, nas fachadas, era muito frequente na Península Ibérica e vem como herança dos árabes. Portugal recebeu da tradição mourisca, enriquecida pela influência renascentista italiana, novos impulsos “vitalizantes e poderosos”, conformando peças imprecisas e irregulares. Segundo Cardozo (1948), os azulejos foram transportados de Portugal para formar os “lambris” nos claustros dos conventos ou nos átrios ou varandas de algumas casas nobres, criando “nesses espaços semi-abertos uma atmosfera especial de comunicabilidade e dependência com a natureza livre e tropical”. (CARDOZO, 1948)

O material também foi elemento importante na arquitetura religiosa barroca, sendo elemento compositivo na estruturação do próprio espaço, como já apontado por Alcântara (2001). Seu uso nas igrejas passa a extrapolar os limites espaciais, integrando-se à arquitetura.

Com o movimento neocolonial assegurou-se novamente o uso de azulejos e placas de cerâmicas coloridas importadas da Inglaterra, França e Alemanha, muitas vezes em estilo art nouveau, voltando a revestir fachadas, porém aplicado de maneira descompassada à arquitetura, como aponta Duarte (2009), ou seja, de forma pontuada.

Por meio dessa influência, Cardozo (1948) diz:

Foi resultante dessa intimidade com os ladrilhos vidrados, existentes nas velhas igrejas do seu país, a iniciativa tomada pelos modernos arquitetos brasileiros de reviverem o velho processo decorativo, conjuntamente com a pintura mural, os mosaicos, os mármore e os granitos; é verdade que antes deles já algumas primeiras e fracas tentativas se esboçaram, sobretudo aquelas que estão associadas ao fracasso do movimento por um estilo “neocolonial”. Cabe, portanto, indiscutivelmente ao grupo de arquitetos modernos filiados ao CIAM, grupo que vem readaptando a arquitetura às boas e eternas normas construtivas, a atual aplicação do azulejo em grandes extensões de parede. (CARDOZO, 1948)

Os modernos, atrelados a uma visão de governo que desejava crescimento e que obtinha força econômica, travaram disputa com adeptos da corrente neocolonial, para construção de vários edifícios-monumentos, argumentando, de acordo com Cavalcanti (2006), que suas

construções eram simultaneamente, novas, nacionais e estruturalmente ligadas ao passado. Assim,

conquistam a posição de dominantes graças a vários movimentos que comprovam a sua superioridade em face dos competidores acadêmicos e neocoloniais nas duas extremidades do campo: a popular e a erudita. A eliminação de ornatos, a estrutura aparente, a planta “livre”, a ideia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial, muito mais que opções formais, eram apresentadas como justificativas éticas do movimento moderno. Não só as casas do rico e do pobre seriam igualmente despojadas¹⁰¹, como haveria a possibilidade de, com esse despojamento, produzir casas operárias em larga escala. (CAVALCANTI, 2006, p. 13, grifo nosso)

O Estado que nesta época buscava criar bases necessárias para crescimento e atuação do país perante o mundo, como assinala Bruand (1991), viu na centralização do poder, na propaganda articulada e na arquitetura, um meio de alcançar a popularidade e ainda embutir, como afirma Barros (1996), a questão ideológica nacional no povo, acrescida de

¹⁰¹ A verdade acerca do despojamento da arquitetura moderna é questionável. Jencks “aponta como uma das falácias da arquitetura moderna a argumentação de que esta seria um estilo barato de se construir.” (In: CAVALCANTI, 2006, p. 57). Por meio do exemplo da arquitetura de Mies van der Rohe, em defesa de uma economia de recursos e meios para a obtenção de efeito estético, o autor mostra como o arquiteto lançou mão de materiais caros e luxuosos na busca de maior expressividade.

cunho social. Desse modo, a partir dos anos de 1930, as relações entre política e cultura culminaram para um projeto político-cultural, buscando uma arte que simbolizasse o nacionalismo, auxiliando na construção de uma identidade própria.

Lourenço (1995) aponta para o fato da confluência de pintores, escultores e arquitetos que, ao implantarem obras em espaço público¹⁰², determinaram um marco significativo para a transformação do moderno em cultura. Ao conquistar o espaço urbano, a arte é evocada para o coletivo, “sem a ritualística exigida na fruição realizada pelo circuito, seja museu, galeria, ou salão.” (LOURENÇO, 1995, p. 249). Percebemos, também, na composição dos painéis, além de uma preocupação com o transeunte, um “resgate” com as artes aplicadas, principalmente no sentido de adornar, ornamentar e distinguir o patrocinador, afastando-se de tal modo, das causas modernas.

O “muralismo” irá emergir no Brasil com o desejo de construir uma arte pública acessível, ainda conforme a autora, dando ao artista um respaldo de utilidade. Ecos da palestra que Siqueiros conferiu em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, e o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos participantes do 8º Congresso Pan-americano de

Arquitetura na Cidade do México em 1952, são evidência do interesse pelo objeto. Até o pronunciamento de Siqueiros, o destino da pintura mural brasileira, principalmente o afresco, se dedicava às concepções residenciais, não podendo ser apontadas como acadêmicas ou modernas, pois ficavam entremeadas, sendo os temas muito relacionados ao caráter do ambiente, como vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, na atuação dos pintores-decoradores. Os maiores representantes foram Antonio Gomide e Fúlvio Pennacchi.

As obras de Rivera e Orozco foram, conforme Lehmkuhl (2011), claras representantes do “realismo socialista”, tido como renovador, como uma arte não fotográfica, nem copista, dirigindo-se para uma função de transmitir. A obra de arte, nesse contexto, não é apenas portadora do belo como também de ideias e realizações, marcando em “sua presença o homem-luta, o homem-dor, o homem-alegria, o homem-membro-de-uma-classe, o homem-irmão-de-outros-homens.” (LEHMKUHL, 2011, p. 212).

Em alguns países, o realismo socialista foi nomeado neorrealismo ou realismo moderno, devido à censura do regime político.

Aqui no Brasil, essa arte principalmente a partir da década de 1940 é que assumirá proporções mais significativas, “digerindo” as polêmicas de Siqueiros, no que se refere a uma pintura que aborda temas

¹⁰² É questionável o caráter público relacionado à profusão de painéis, visto que grande parte destes se encontravam em residências particulares e espaços internos.

sociais, feita em função do povo e assim dando uma função social ao artista, como exemplo a pintura de Carlos Prado. Mesmo assim, grandes diferenças são percebidas nos rumos da pintura brasileira e as propostas defendidas por Siqueiros.

Sem dúvida, a adoção do popularismo, (...) é tributária dos conceitos enfatizados e veiculados por esse grande polemista. Incitante, Siqueiros contribui para se assumir a consciência de que há questões continentais, que são encontradas em vastas camadas sociais, particularmente as populares. (LOURENÇO, 1995, p. 256)

Exemplificando as diferentes orientações da pintura nacional neste momento, a obra mural de Portinari escapa aos preceitos advindos de Siqueiros, como vimos no edifício do MES.

Pedrosa (1981) refuta a ideia de que Portinari chega à expressão monumental sob influência mexicana, pois como se sabe, desde a obra *Café* (1935) há uma clara relação entre seu trabalho e o dos mexicanos, porém o caráter revolucionário é ausente em sua obra, como assinala Fabris (1990). Por meio de necessidades essencialmente técnicas e estéticas é que o artista avança sobre grandes espaços. Pedrosa comenta que Portinari chega até a utilizar da pistola para pintar, a exemplo dos mexicanos, todavia percebe incongruência com seu lado artesão.

Portinari avança à monumentalização focando sua temática no homem, seja no campo ou em ambiente urbano, sendo que sua produção, no dizer de Lourenço (1995), quando deixa o artesão se sobrepor ao artista, perde em qualidade, por fazer concessões ao esperado.

Seus murais, (...) pecam por esse virtuosismo. São enquadrados, matematizados, têm um colorido ofuscante, apelam para um esforço de sensações e querem a todo custo o brilho e imortalidade (...) numa alegoria a Vanitas. (LOURENÇO, 1995, p. 259)

Talvez isso possa ser esclarecido pelo fato de Portinari ser “flexível” e atender simultaneamente a questões próprias de linguagem plástica e encomendas, “servindo a interesses múltiplos do momento - é de esquerda e recebe deferências da ditadura.” (LOURENÇO, 1995, p. 259) Ainda, Pedrosa (1981), acerca do muralismo moderno brasileiro conclui:

(...) de uma reação às limitações da pintura a óleo, que desde o movimento impressionista começou a ser ameaçada, de várias partes, por intenções monumentais contemporâneas, não fundadas numa nova arquitetura (mas em valores ou ideologia já cristalizada ou sem força inspiradora coletiva) e pela própria desagregação, diante de novas necessidades de expressão, da estética particular da pintura de cavalete (a regra das três unidades, etc.) (PEDROSA, 1981, p. 13)

A presença da obra de arte na arquitetura, principalmente atendendo a questões plurais, como exemplificado na obra de Portinari, ora encomenda ora expressão subjetiva, toma proeminência, a partir da explanação *Insigne Presença* de Le Corbusier, quando em sua visita ao Brasil em 1936, publicada somente em 1984.

Nessa, o arquiteto defende a participação das artes na concretização do edifício moderno, mas se sujeitando aos princípios ordenadores do projeto arquitetônico, ou seja, a forma, o conteúdo e a localização da obra de arte devem estar em consonância com “substância” arquitetônica; resumindo: não há lugar para uma arte “subjetiva”. Talvez esta arte almejada por Le Corbusier cumprisse um papel de corretivo, no sentido de pôr em ordem as coisas da arquitetura, como ele próprio menciona, no caso de paredes incômodas impostas por razões alheias à disciplina arquitetural.

Lourenço (1995), ao analisar a temática marinha¹⁰³ representada nos azulejos do MES, a interpreta talvez como consequência de recomendações do ideal moderno, pois Portinari mantinha um viés épico

em sua obra e admite que apesar de certa ingerência, pintura e escultura não são escravas da arquitetura. A autora também nos informa acerca da crítica ao afresco articulada por Le Corbusier, justamente num momento de ampliação das possibilidades técnico-visuais, dando preferência aos painéis em azulejos e mosaicos em pastilhas de vidro.

Até os anos de 1940, a ideia de síntese das artes não abarca discussões quanto às soluções plásticas ou pictóricas ideais, ainda conforme Lourenço (1995), o debate se restringe apenas em se provar a necessidade de colaboração entre arquitetos e artistas, ou seja, a mesma discussão dos CIAMs.

Isto pode ser explicado pela modesta escala de produções solicitada e estas, quando existem, requisitam apenas artistas gozando de notoriedade internacional no período da 2ª Guerra, como Portinari. Entretanto, no pós-Guerra, fatores econômicos associados a outros artísticos propiciam a implantação em quantidade considerável de painéis em São Paulo, Rio de Janeiro e, em seguida, nas demais capitais. (LOURENÇO, 1995, p. 265)

O meio artístico assim torna-se diversificado, comportando artistas estrangeiros e também ingressantes na técnica do mural, como distingui a autora. Entre os anos de 1930 até a construção de Brasília, a técnica dos painéis não se conformou de maneira homogênea, sendo a

¹⁰³ Os azulejos foram utilizados como alternativa ao afresco devido a suas potencialidades plásticas mais condizentes com o ideário moderno. A temática marinha pode estar relacionada, de acordo com Borges (2008), ao contexto físico e cultural do Rio de Janeiro, pois como sabemos Portinari mantinha um viés épico e social.

cerâmica muito utilizada em fachadas com temática figurativa. A técnica chamada de padronagem ou de tapete, já citada, caracterizada pela ocupação total da fachada ou das paredes internas do edifício, foi retomada por arquitetos e artistas plásticos na modernidade porque era, conforme Morais (1990) a que mais atendia ao espírito criativo dos arquitetos que, diferentemente dos artistas, não queriam ocupar os azulejos para compor quadros, que se tornavam independentes da arquitetura, “muitas vezes comprometendo esse mesmo conjunto por seu caráter fortemente decorativo.” (MORAIS, 1990, p. 88).

Como exemplo de artistas e arquitetos que contribuíram para a arte dos painéis em técnica de padronagem tem-se Regina Bologna, Lúcio Costa, Delfim Amorim, Antonio Maluf, dentre outros. Já entre os representantes da vertente “pictórica”, mantendo uma linguagem figurativa, conforme Morais (1990), estão: Portinari, Burle Marx, Paulo Rossi-Osir, Poty, Djanira, Anísio Medeiros, Jenner Augusto, Aberlardo da Hora e Corbiano Lins.

Dentre as técnicas mais empregadas na produção do azulejo, de acordo com Morais (1988), podem-se destacar duas: a chamada sobre-esmalte e baixo-esmalte. Na primeira, trabalha-se diretamente sobre o esmalte, com o próprio pincel ou usando-se um sistema de máscara para cada cor, posteriormente o azulejo é queimado a 850º C. Foi muito

utilizada por Wash Rodrigues, Djanira, Paím, dentre outros. A segunda foi a empregada pela Osirarte¹⁰⁴ que produziu azulejos na década de 1940 e consistia na manipulação do azulejo antes de ser esmaltado. Este processo se dava da seguinte maneira: desenhava-se sobre um papel translúcido que era depois perfurado por alfinetes, por meio de carvão em pó e chumaço de algodão, o desenho era transferido para o chamado biscoito¹⁰⁵; posteriormente os pigmentos, preparados com água e cola, eram trabalhados com pincel de aquarela nas peças, não admitindo correções e assim realizada a queima. No dizer do autor, estima-se que Volpi tenha trabalhado diretamente sobre o biscoito, sem a intermediação inicial do desenho, tal a leveza e espontaneidade plástica de seu trabalho. Já técnicas mais atuais como a da matriz serigráfica que reproduz mecanicamente os padrões, foram utilizadas, como exemplo, por Athos Bulcão.

104 A Osirarte foi fundada em 1940, em São Paulo, pelo pintor Paulo C. Rossi Osir, inicialmente para atender à encomenda feita pelo Ministério da Educação e Saúde de execução dos azulejos para o edifício-sede, no Rio de Janeiro. A Osirarte executou também os azulejos da igreja de São Francisco na Pampulha, no conjunto residencial Pedregulho, dentre outros. Funcionou durante quase 20 anos, trabalhando também com pequenas composições decorativas (de quatro, dezesseis, ou mais unidades de azulejos), às vezes únicas, de padrões avulsos ou ainda em fontes, lareiras, mesas, etc., atendendo a arquitetos e particulares. Trabalharam na Osirarte: Mario Zanini, Volpi, Hilde Weber, Giuliana Giorgi, Gerda Brentani, Maria Wrochnik, sendo que Cesar Lacanna, Virginia Artigas, Ettore Moretti, Ottone Zorlini, Krajcberg e Ernesto de Fiori tiveram participações temporárias. (MORAIS, 1988)

105 Peça cerâmica cozida e não vidrada.

Nas décadas de 1940/50, as indústrias lançam novos formatos no mercado: as cerâmicas hexagonais ou octagonais, e ainda padrões decorados para fachadas. Os anos de 1950, conforme Lourenço (1995), representam o ápice da muralística, com obras implantadas também nas cidades do interior.

A expansão da técnica do painel ou mural¹⁰⁶, na década de 1950, se deve, como já apontado por Lourenço (1995), à realização dos congressos internacionais, principalmente o 8º Congresso Pan-americano de Arquitetura na Cidade do México em 1952, que colocam a delegação brasileira direto em contato com as obras parietais. Os CIAMs e ainda as revistas de arquitetura contribuíram igualmente para a difusão de painéis. Assim, estes se configuraram em espaços de qualificação do ideal de difusão de uma identidade nacional, como aponta Almeida (2009), e de conquista do transeunte, constituindo, na década de 1950, um símbolo de progresso e modernidade. O mural se destaca como uma “tradição”.

Desse modo, podemos explicar a profusão de painéis em Uberlândia e região. As reflexões acerca da colaboração entre arquitetos e

artistas são exemplificadas por meio da atuação do arquiteto João Jorge Coury e do artista Geraldo Queiroz. Coury, engajado e intelectual, “mesmo estando em uma cidade distante dos grandes centros, (...) mantém-se informado das questões relativas ao que se está produzindo e discutindo.” (RIBEIRO, 1998, p. 70). Ribeiro (1998) elencou em sua pesquisa, vários livros pertencentes à biblioteca do arquiteto, tendo também conhecimento de que assinava várias revistas, porém não foi possível identificá-las.

A interação entre arquitetos e artistas apresenta-se nos debates de forma consensual. O que se torna divergente, como assinala Lourenço (1995), são questões operativas, tanto na contribuição do artista na obra arquitetural, quanto na linguagem plástica adotada, ou seja, alguns arquitetos irão sugerir ao artista sua participação na decisão cromática das superfícies, além da concepção do painel. A autora exemplifica com a obra de Rebolo, uma pintura mural no Edifício Louveira (1946), projeto de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Nesta, o artista mantém uma linguagem já presente em sua obra de cavalete, sendo o mural um complemento, ou seja, não intervém para outras questões, como esperado no muralismo.

As defesas da interação arte-arquitetura oscilam entre o papel destinado às artes, como parte complementar do edifício, como já exposto anteriormente, ou seja, como destaque para a arquitetura e,

¹⁰⁶ Lourenço (1995) designa painel tanto para pintura, mosaico ou relevo, ressaltando que o termo painel, geralmente se aplica a obras de grandes dimensões feitas em suporte móvel, podendo ser deslocada. “Entretanto, não foi concebida em determinada arquitetura e destina-se a qualquer espaço.” (LOURENÇO, 1995, p. 250)

muitas vezes contraditoriamente, considerado como “matéria arquitetônica”, como apresenta o discurso de Rino Levi, preocupado com a integração do edifício.

Pedrosa (1981) diante da problemática acerca da síntese das artes considera os resultados ainda nada convincentes:

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração de paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as tentativas feitas até agora no mesmo sentido são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a nova tarefa que a arquitetura lhes solicita.(...) A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. (PEDROSA, 1981, p. 262)

Mesmo, conforme o autor, o mural moderno pouco confabular para o pensamento espacial, não apenas de azulejos como também em pastilhas vitrificadas compondo painéis¹⁰⁷, o mosaico foi utilizado como expressão. Lourenço (1995) faz menção ao trabalho pioneiro do artista Paulo Werneck no Edifício Resseguros do Brasil, dos irmãos Roberto, como já explicitado neste trabalho. Por meio das pastilhas de vidro, na intenção

de retomar a tradição decorativa dos colonizadores, o arabesco, os irmãos recomendaram o material.

A década de 1950 também marca uma crescente demanda pelo mural, tanto que alguns artistas veem nas encomendas oportunidade para criação de firmas especializadas. Arquitetos passam a convidar pintores renomados para executarem painéis em estabelecimentos comerciais. Lourenço (1995) destaca para a confecção de painéis em diversos locais como postos de gasolina, escolas, hospitais, residências, indústrias, abrangendo inclusive espaços internos, o que contraria a essência pública do componente. A autora destaca que só o Banco Itaú em 1955 chegou a encomendar 10 painéis para Clovis Graciano.

Esse momento assinala novos rumos para a arte brasileira. Conforme Gullar (1983), as vanguardas construtivas europeias influenciam os movimentos concreto e neoconcreto, esquadrinhando para uma arte não metafórica, representativa, e ainda, a influência da Escola Paulista de arquitetura que desloca o eixo de discussões do Rio de Janeiro para São Paulo, modificando as relações da arte com a arquitetura moderna, como assinala Rosa (2005).

¹⁰⁷ Compreende, além do mosaico em pastilhas de vidro, o azulejo, o afresco e a encáustica, as principais técnicas aplicadas em painéis.

Talvez essa relação da arte concreta com a arquitetura moderna representada pelo Brutalismo¹⁰⁸ se aproxime mais da ideia de síntese das artes defendida por Le Corbusier e seguidores, pois a arte, em alguns momentos, deixa de ser mero complemento arquitetural, “assumindo certa autonomia, que se reverte na busca do espaço tridimensional.” (ROSA, 2005, p. 12).

A mesma disputa entre figuração e abstração, ocorrida na pintura, chega também, conforme visto por Lourenço (1995), à obra mural. Adeptos da figuração como Di Cavalcanti, Portinari, Clovis Graciano e por aqui Geraldo Queiroz, dando forte apoio à representação.

A produção muralística paulistana apresenta desníveis, seja pela prevalência de abordagens meramente ilustrativas, traduções de textos bíblicos ou históricos, seja por resvalar numa busca meramente decorativa, reduzindo-se a simples à simples animação de uma superfície e harmonização de seus componentes visuais – cromatismos, formas, texturas – em mero exercício de bom gosto. As soluções de um mesmo artista são oscilantes, embora não se possa rigorosamente considerá-las como tendo compromissos academizantes. (LOURENÇO, 1995, p. 271)

¹⁰⁸ Arquitetura geralmente praticada pelos paulistas entre as décadas de 1950 a 1970, com preocupações ético-políticas.

Não obstante, encontramos na obra¹⁰⁹ de Geraldo Queiroz, tentativas geometrizaras, como o estudo para painel medindo 3,30 x 4,55m, composto por linhas diagonais e algumas figuras estilizadas de pássaros, peixe e estrela, predominando o azul, branco, ocre e um tom rosado, estruturado por seções quadráticas e não mais pela linha ameboide como de costume¹¹⁰. Outro exemplo é o já citado painel na residência de Waldemar Silva (1957).

Como Carlos Zilio (2010) atesta no âmbito das artes plásticas há o predomínio quase unânime de um engajamento à esquerda. Nesse sentido, o painel como elemento arquitetural era planejado considerando a fruição da obra, assim não abandona questões próprias da arte, como o prazer estético. Decorativo, arquitetural, abstrato ou figurativo, o painel se completa no espectador, comunicando ao transeunte uma experiência.

O painel transmite às pessoas a cultura visual moderna, mesmo quando o artista desta modalidade se empenha pelo épico, teatralizado e com intenções didatizantes. Exceto o painel abstrato, os demais frequentemente são alegóricos. Nota-se que, se por um lado o alegorista parte de uma ampla liberdade, para selecionar pessoas, objetos e formas, em geral definidores do significado desejado por ele, de outro

¹⁰⁹ No próximo capítulo será analisada a produção mural de Geraldo Queiroz.

¹¹⁰ Ver caderno de imagens. Não foi possível localizar dados do referido painel.

limita-se em sua escolha aos elementos típicos a garantir comunicabilidade. Enquanto na arte produzida para os circuitos precípuos pode exigir esforços, e apresentar desafios ao espectador, ao ingressar no painel possa se adaptar, retraindo-se em pretensões e ousadias mais transgressoras. (LOURENÇO, 1995, p. 273)

Como sabemos, a arquitetura brasileira já havia assimilado o axioma moderno quando, em 1927, Warchavchik inaugura a casa modernista na Rua Santa Cruz em São Paulo, mas as artes, como assinalou Gullar (1993), embora buscando uma identidade nacional desde a Semana de 1922, somente na década de 1950 é que se libertam do esquema habitual de representação. Nos painéis, talvez por uma relação/intenção mais “social” ou coletiva esse mergulho na arte “transgressora” foi mais difícil. O panorama da arte mural nacional produzida por muitos artistas, como Portinari, por exemplo, partidários do PCB, contribuíram para dar continuidade a uma tendência figurativista, que desde 1920 se afirmava pela influência da Escola de Paris, como mostra Almeida (2009):

afirmação cultural e a influência da Escola de Paris foram determinantes na produção de uma arte figurativa; já nas décadas de 1930 e 1940, o exemplo da arte mural mexicana contribuiu para dar continuidade a uma tendência para o figurativismo, associado ao acirramento de posições políticas que não vinham apenas trazidas pelos ventos mexicanos

mas correspondiam a uma conjuntura mundial. (COELHO 2000 apud ALMEIDA 2009, p. 7)

Assim, o painel figurativo se comunica de modo mais fácil, reforçando, também pela técnica artesanal, de acordo com Chiarelli (2002)

uma produção menos voltada para a severidade grandiloquente e distante da arte erudita, e mais afeita à possibilidade de uma convivência menos hierarquizada com o público. (CHIARELLI, 2002, p. 19)

O autor não se refere ao momento em questão, dirigindo sua análise à principal contribuição do imigrante italiano para a arte brasileira: o saber artesanal. Aqui se faz uma analogia com o trabalho desses artistas-artesãos que muito contribuíram para a cultura visual e para o gosto vernacular pela ornamentação. No entanto, a maioria dos artistas modernos que trabalharam com o mosaico delegou a execução dos mesmos às fábricas do material, como visto, muitos ainda simplificando o cartão, que servia tanto para o mosaico quanto para a pintura em azulejo ou qualquer outro meio, conforme Coelho (2003), não importando sua resolução final. Nesse período a autora aponta para

uma constante esquematização das formas, uma simplificação dos planos e linhas, que revela uma preocupação dos artistas na viabilização da execução dos seus cartões (...) não havendo uma elaboração da

linguagem posterior àquela existente no cartão, essas não são obras de arte, e sim ampliações de cartões de artistas. O mosaico moderno paulista foi assim uma ampliação na grande escala, de desenhos ou pinturas pequenos e por vezes simplificados, cujo aspecto final muitas vezes revelava a quadricula excessivamente padronizada da pastilha industrial. (COELHO, 2003, p. 7)

Pedrosa (1981) também conclui que muitas vezes essas obras fossem indecisas e pouco conclusivas, justamente pelo fato de apresentarem problemas de integração funcional e plástica.

No entanto, alguns artistas frequentavam assiduamente as fábricas interferindo na produção do mosaico, mesmo, como destaca Coelho (2003), de forma incipiente. A autora concluiu que poucos artistas em São Paulo conseguiram criar obras musivas significativas no sentido de superar suas obras em pintura, gravura ou desenho, atingindo o mosaico uma qualidade expressiva. Dois artistas que se envolveram diretamente com a técnica do mosaico, Antonio Carelli e Serafino Faro, a adotaram como forma de expressão. Porém, Carelli estudou mosaico conforme os princípios modernos e com difícilíssima técnica direta, como aponta a autora, já Faro trabalhou segundo o viés da escola clássica do Vaticano¹¹¹.

¹¹¹ De acordo com Coelho (2003) a escola clássica do Vaticano tenta por meio do mosaico imitar a pintura, “desenvolvendo uma escala cromática na qual chegou a haver uma variedade de 28.000 cores diferentes de tesselas, para se poder reproduzir o mais

Nos anos de 1950, tem-se assim uma grande variedade de abordagens do mosaico, inclusive do mosaico português em aplicação direta, como a obra de Lívio Abramo (1903) intitulada Foz do Rio Amazonas, no piso externo da casa Oscar Americano projetada por Oswaldo Bratke (1907-1997) em São Paulo, no qual Coelho (2003) classificou como “um inovador desenho aquarelado com pedras”.

Exemplos poéticos, alegóricos, decorativos, ou ainda matéria arquitetônica, o fato é que a difusão de painéis na época, não apenas pelas capitais, como também em cidades do interior comprovou a tese de que o painel apresentou às pessoas a cultura visual moderna, como bem atentou Lourenço (1995), encontrando-se na experiência muralística brasileira uma extensão do projeto de uma “produção de cunho social, que sai do museu e vai para a rua.” (FERRAZ, 1998, p. 17).

fielmente possível as variações cromáticas daquela arte, considerada mais nobre, anulando-se o mais possível o próprio elemento estruturador do mosaico – a tessela - que quase desaparecia tentando imitar as características de um guache ou um óleo.” (COELHO, 2003, p. 3)

Sabemos que, conforme Ferreira Gullar (1983), foi somente na década de 1950, com o concretismo e o neoconcretismo, é que surgiram os graves problemas da arte, com a busca de uma arte não representativa, ocasionando o abandono do estatuto social, já proporcionado pelo cubismo, que no Brasil só emergiu com os movimentos construtivos.

O propósito da conquista espacial que o neoconcretismo almejava, rompendo com o espaço tradicional de representação e inserindo a obra no espaço real, sem molduras ou base, levou a arte, de acordo com Rosa (2005), a uma ampliação de seus campos convencionais,

ressaltando a ideia de uma possível penetração no campo arquitetônico (no aspecto que trata da concepção-percepção do espaço, absolutamente ligados ao processo projetual), abrindo-se para uma suposta síntese ente arquitetura, pintura e escultura. (ROSA, 2005, p. 33)

Dessa forma, o autor considera também como uma suposta síntese das artes esse momento em que a arte brasileira se esvazia de conteúdos relacionados ao nacional, incorporando novas indagações estéticas, para constituir, paradoxalmente, obras de arte estruturalmente brasileiras. Todavia, sabemos que as aproximações entre arte concreta e arquitetura moderna foram muito escassas, talvez, como assinala o

próprio autor, pelo fato de a última ser autônoma em relação às artes nessa ocasião.

Rosa (2005) denomina esse novo ambiente brasileiro como síntese das artes, conferindo destaque para as alterações no campo da arquitetura e das artes com o surgimento da Escola Paulista, semelhante ao processo iniciado por Tatlin, Rotchenko e Lissitisky, amadurecido pelo Neoplasticismo e pela Bauhaus, chegando até Max Bill e a escola de Ulm.

O autor se refere a uma postura mais sintética dos problemas da arte e a um discurso ético perante a sociedade.

No entanto, ao abordar a Escola Paulista, que se afirmaria na atuação, tanto prática quanto teórica, dos arquitetos paulistas, principalmente na década de 1960, é importante contextualizar o ambiente pelo qual a arquitetura moderna passou.

Pereira (2009) atenta para o processo evolutivo da prática profissional da arquitetura moderna no Brasil também ter equivalência no campo pedagógico. Como se sabe, a arquitetura moderna inicia-se em São Paulo na década de 1920, com Warchavchik e Flavio de Carvalho, por meio de publicações e obras arquitetônicas. Na década de 1930 transfere tal liderança para o Rio de Janeiro, sobretudo para o grupo incumbido da construção do Ministério da Educação e Saúde e, posteriormente, na década de 1940, uma terceira etapa de desenvolvimento marca esse

processo, novamente em São Paulo, caracterizado pela atuação de Rino Levi e Vilanova Artigas. O autor destaca que, nessa segunda etapa da arquitetura moderna, representada pelos cariocas, tem-se na direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) o arquiteto Lúcio Costa, que, mesmo em curto mandato, influenciaria a criação anos mais tarde (1948) do Curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), como um curso independente da Escola Politécnica de São Paulo. O autor complementa que esse novo curso, desde a sua criação, se aproximou da produção da Arquitetura Moderna, contando em seu quadro de professores “arquitetos formados no Rio de Janeiro, já dentro do espírito de renovação proposto pela reforma de Lúcio Costa dentro da ENBA, isto é, arquitetos de formação carioca de orientação moderna.” (PEREIRA, 2009, p. 10)

Lúcio Costa acreditava que o caminho tradicional pelo qual a ENBA até então trilhava, ou seja, o Beaux-Arts francês adaptado era ultrapassado, sendo o ensino de arquitetura resultado da aplicação da teoria da composição, compreendendo o emprego de elementos arquitetônicos e de composição. O arquiteto na sua condição de componente externo à Escola, como lembra Souza (1978), em sua empreitada com mais professores sem vínculos diretos, como Warchavchik, Alexander Buddeus e Emilio Baumgart, procurariam superar

a forma pela qual a instituição mantinha o ensino de arquitetura. Houve no período, resistência e campanhas contra a gestão de Lúcio Costa frente à Escola, ocasionando sua demissão em 1931. No entanto, sua atuação sustentou outros movimentos de oposição ao modelo de ensino da ENBA, existindo posteriormente novas reformulações, como, por exemplo, a separação entre as escolas de Belas Artes e de Arquitetura.

Pretendemos destacar como essas novas propostas pedagógicas que caracterizavam o ensino de arquitetura da ENBA sob direção de Costa entre 1930/1931, eram semelhantes aos objetivos da FAU/USP em 1948, como também da formação da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte (EABH)¹¹², em cuja primeira turma foi formado João Jorge Coury. Convém esclarecer, como indica Pereira (2009), que as duas escolas, tanto a carioca quanto a paulista, “eram distintas em suas origens e, em consequência, ocasionaram diferentes vitórias a cada empenho pretendido (...)” (PEREIRA, 2009, p. 11).

Ribeiro (1998) destaca como meta da EABH o interesse e um reconhecimento em formar arquitetos que traduzissem tendências de vanguarda, assim como as conquistas tecnológicas, em edifícios e espaços

urbanos, preocupando-se o profissional do projeto com a qualidade das construções e da própria cidade; demonstrando dessa maneira como a afirmação da arquitetura moderna pela ENBA serviu de modelo a demais cursos de arquitetura surgidos no país.

Outra questão importante também notada por Pereira (2009) é quanto à diferença de pensamento da Escola paulista e da chamada Escola carioca. A primeira mantinha defesa ao nível de detalhamento em contraposição da última que estimava pela ideia de acabamento. Entende-se por acabamento a aplicação de revestimento em superfícies como paredes/planos, pilares e pisos, como exemplo a aplicação de azulejos e/ou mármore. Já a ideia de detalhamento envolve questões de projeto, ou seja, de desenho do “pormenor”, como exemplo um caixilho especial desenhado pelo arquiteto, aproximando arquitetura e industrialização. Justamente em torno dessa concepção carioca, como indicou o autor, surgiu a polêmica crítica de Max Bill aos arquitetos cariocas, alegando serem inúteis os azulejos aplicados no edifício do MES. Talvez essa afinidade pelo acabamento justifique o reemprego do azulejo pelos cariocas e, posteriormente, quase um postulado para a arquitetura moderna brasileira nas décadas de 1940/50.

O que destacamos até o momento é que houve um entendimento da prática da arquitetura moderna, mesmo com olhares diferentes, seja

¹¹² EABH na década de 1930 “foi a primeira a se organizar no Brasil desvinculada das Politécnicas, escolas de engenharia; bem como independente dos Cursos de Belas Artes, pintura e escultura.” (RIBEIRO, 1998, p. 19)

pelo detalhamento ou acabamento, mas pressupostos de orientação modernistas, o que na arte não ocorreu, ou seja, na arte sabemos que “o moderno” era assimilado em fases distintas, não como ruptura, mas como continuidade (ZILIO, 2010, p. 104). Como dito anteriormente, a arte na década de 1950, caracterizada como vanguardista era aquela tributária das correntes abstracionistas, como o concretismo. Supomos assim que, numa síntese das artes, haveria correspondência entre arquitetura e arte, ou então mesmas posições políticas e estéticas, o que na realidade não foi uma evidência.

Se pelo aspecto da concepção-percepção do espaço diretamente ligado ao processo projetual Rosa (2005) distinguiu o neoconcretismo relacionando-o a uma possível aproximação entre arte e arquitetura na década de 1950, é sabido que isso já era uma realidade na década de 1930, como já observado. Convém destacar que, desde o nascimento do mural moderno, houve uma preocupação apriorista quanto ao aspecto concepção-percepção, principalmente pela profusão de painéis, em expressões de diferentes comportamentos, mas, sobretudo figurativos, contrariando a ordem em questão.

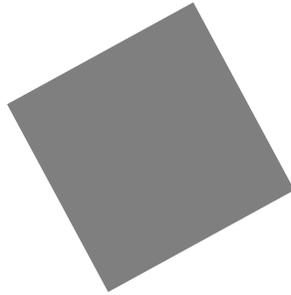
O painel é primo moderno da pintura de cavalete, pois relativiza-se para preocupar-se com o outro, saindo de sua majestade. Pesquisa as formas, mas também as condições de observação existentes, de

modo a penetrar no âmago de quem o acaricia com o olhar. Interessam também dados como se o espectador é eventual ou não, qual característica etária, social, além de levar em conta a velocidade e a altura de apreciação, bem como se lhe é possível a fruição parada ou em velocidade, ou mesmo em mera passagem. Enfim, aquele antigo desprezo provocador refluí e namora com a parceria. (LOURENÇO, 1995, p. 250)

Contudo, sabemos que o afresco foi a primeira manifestação mural iniciada na década de 1930. Pela atuação de muitos artistas que, mantendo ainda compromissos semelhantes àqueles cumpridos pelos gêneros da pintura da época, ou seja, suas pinturas estavam diretamente relacionadas à função do espaço, aproximaram-se da obra dos pintores-decoradores do século XIX. Veremos mais adiante que uma vertente criativa na arte mural moderna, também orientada por vieses figurativos, irá imprimir um caráter mais ornamental e afetivo às edificações de cunho funcional.

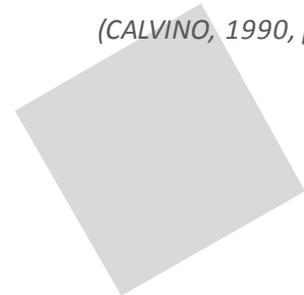


3 A POÉTICA DO VERNÁCULO E OS PAINÉIS DE
GERALDO QUEIROZ NO TRIÂNGULO
MINEIRO



Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tãmara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas (...)

(CALVINO, 1990, p. 17)



3.1 | ARTE, CULTURA E SOCIEDADE: ACERCA DO MÉTODO DE ANÁLISE DA OBRA MUSIVA

Pesquisar e refletir acerca da produção de arte fora do eixo das grandes capitais ou centros urbanos e, ainda, estabelecer diálogos entre esta produção artística e sistematizar uma abordagem metodológica, são provocações que incitam o pesquisador na contemporaneidade.

Sabemos que o processo de compreensão e interpretação da obra de arte, ou seja, a crítica, teve, conforme Argan, (1995), suas origens no século XVI, mas foi a partir do século XVIII, época do Iluminismo que a literatura sobre a arte tomou forma de disciplina crítica, desenvolvendo-se em diversos níveis, como literário, histórico, filosófico, dentre outros. Assim, começaram a surgir, no meio acadêmico, subsídios para o embasamento na reconstrução de olhares, ou seja, vários campos ou lugares de onde se olha o objeto. Valery (2007), no discurso Primeira aula do curso de Poética, em 1938, atenta para o embate artista versus obra, apontando não apenas para a conduta apresentadora da obra, ou seja, a obra em si é, no sentido de reconstrução do que foi naquele momento (coisa feita), mas também para a ação que se faz na produção da obra. O discurso de Valery distingue a oposição entre poética e estética,

ênfatizando o lugar da poética como filosofia da conduta criadora e ética da criação. Diferenciando, desse modo, da tarefa realizada pela História da Literatura (Arte) de um lado, e pela Crítica dos textos e das obras do outro lado. Como este trabalho se dedica à análise e à compreensão das obras de um artista, é importante esclarecer tal diferença. Aqui, fazendo uma compilação com o dizer de Valery a

História da Literatura (Arte) procura as circunstâncias externamente atestadas, nas quais as obras foram compostas, manifestaram-se e produziram seus efeitos. Ela nos informa sobre os autores, sobre as vicissitudes de suas vidas e obras, na qualidade de coisas visíveis e que deixaram vestígios que podem ser levantados, coordenados e interpretados. Ela recolhe as tradições e os documentos. (VALERY, 2007, p. 189)

Nesses tantos anos de produção de literatura artística no mundo ocidental, de acordo com Peccinini (1993), são inúmeras as propostas de abordagens e métodos de pesquisa da história da arte.

Estas diferenciações fundamentam o argumento de que, dependendo do período da história a ser estudado, um tipo de abordagem se faz necessária, quer pela diferente natureza e diferenciada direção do pensamento humano, naquela determinada conjuntura, que se apresenta no tocante a obra; quer pela diferença de interesse de visão do problema que

tem o historiador ao efetuar sua investigação. (PECCININI, 1993, p.18)

Mesmo a pesquisa em história da arte, uma pesquisa então sobre arte, conforme Rey (2002), que poderá ser realizada tanto por um teórico quanto um artista, mas sempre sob um olhar de distanciamento, é inevitável que o ponto de vista subjetivo interfira no processo do fenômeno. A subjetividade aparece na pesquisa em arte ou sobre arte na medida em que se fazem escolhas. Peccinini (1993) também considera que o processo de análise do fenômeno sofre interferência inevitável do ponto de vista subjetivo.

Entretanto deve caber ao pesquisador a condução de métodos e estratégias, tais que impossibilitem confundir o fenômeno, qualquer elemento do campo da história da arte, tomado com problema da pesquisa, com seu próprio pensamento aí refletido. (PECCININI, 1993, p.17)

O que não podemos contestar, mesmo com diferentes especificidades na abordagem do objeto, devido à interferência do subjetivo na pesquisa, é que a obra de arte sempre é o fim objetivado, ou seja, de acordo com Rey (2002)

de um modo geral, podemos dizer que o objeto de estudo é o mesmo tanto na pesquisa em arte como na sobre arte: a obra. Sim, mas o importante é tomarmos consciência de que o lugar do pesquisador

induz a posições metodológicas diferenciadas na pesquisa. (REY, 2002, p.133)

Escolhas que já demonstram, sejam quais forem, o posicionamento do pesquisador perante seu objeto. Aqui, sabemos que ver cronologicamente vida e obra de um artista gera estudos biográficos, bibliográficos como o caso das historiografias, em que se podem confrontar diferentes pontos de vista, a catalogação e preservação de documentos e, ainda, a coleta de depoimentos e entrevistas. A pesquisa em história da arte se pauta nos conhecimentos em História, Arte e nas Ciências Humanas, assim

o historiador da arte necessita buscar nas outras disciplinas das ciências humanas subsídios conceituais e metodológicos para instrumentalizá-lo, com vistas a solucionar problemas oriundos das condições atuais da arte e de seu objeto de estudo (KERN, 2001, p. 61) e, mesmo com dois séculos de prática ainda é uma conquista, pois ficamos à mercê das outras formações.

Dentro de uma vertente de julgamento da obra de arte acabada, temos como possibilidade de abordagens na história da arte um estudo sociológico da arte a partir da contextualização dessa obra inserida no tempo e espaço em que foi produzida e as análises iconológicas.

O método iconológico parte do princípio da atividade artística e seus significados, ou seja, a obra de arte apresenta outras conotações

tanto particularmente, quanto coletivamente. O tema norteador da imagem e sua relação com outras imagens e com a memória levam à análise, na qual a mesma poderá ser interpretada de maneiras diferenciadas.

Os conceitos desse tipo de abordagem foram apresentados por Panofsky e Warburg no final do século XIX e século XX.. Warburg (1866-1929), considerado pai do método iconológico, apelou para instrumentos de análises interdisciplinares, o que, ainda de acordo com Kern, se aproxima muito dos trabalhos dos historiadores atuais.

Warburg criou o método iconológico, porém não se ateve apenas no estudo dos símbolos como Panofsky, mas recorreu a instrumentos analíticos interdisciplinares que permitiram a análise dos contextos socioculturais em que as obras foram produzidas, procurando suas gêneses e significações. (KERN, 2001, p. 58)

Estudando, principalmente, a iconografia renascentista, o pesquisador orientou sua pesquisa para a continuidade, ruptura e sobrevivência da tradição clássica, valendo-se de obras figurativas que representavam importante testemunho como fonte histórica. O caráter estético das obras oferecia as informações necessárias para uma complexa rede de relações que envolviam o artista num determinado período

histórico, sendo assim, o depoimento de determinadas relações socioculturais.

Panofsky, por volta da década de 1930, já criticava Wolflin, defendendo a ideia de interpretação do conteúdo relacionada aos aspectos formais, diferentemente do estudo descritivo, de caráter informativo, mas também de fundamental importância para a história da arte no sentido classificatório de estabelecimento de datas e origens.

Em sua obra *O significado nas artes visuais* (1939), Panofsky insere a arte no âmbito cultural e social na medida em que coloca o estado da mesma como alegoria de uma sociedade, acrescentando às pesquisas de cunho positivista um significado histórico, filosófico e social. O método assim é subdividido em três etapas: pré-iconografia, iconografia e iconologia. No primeiro momento, são identificados os aspectos primários da obra, referentes aos aspectos formais, às cores e a uma descrição do que se vê de maneira superficial. A segunda fase compreende uma análise mais completa na identificação dos motivos aparentes na obra, averiguando alegorias, imagens e histórias detentoras de outras significações embasadas em literatura, ou seja, na própria história da arte. Então as estruturas antes identificadas na primeira etapa são investigadas por meio de recursos e conceitos específicos. A última etapa, a iconológica, prevê uma interpretação do conteúdo. Nessa fase são

investigados os aspectos culturais, filosóficos, políticos, religiosos possivelmente relacionados à imagem, e a leitura particular agora adquire maior importância, pois a

interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista [...] são sintomáticos de uma mesma atitude básica, que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos estes elementos como sendo o que Ernest Cassier chamou de valores 'simbólicos'. (PANOFSKY, 1979, p.52)

Do mesmo modo, a vertente sociológica, proposta por Pierre Francastel em *A realidade figurativa* (1973), indica pela interpretação da linguagem figurativa, simbolizar uma cultura. Porém, ao desvendar os anseios, crenças e valores de uma sociedade por meio das imagens e representações individuais e/ou coletivas, devemos atentar não apenas para quem produziu a obra, mas também para quem a tornou possível (mecenas, encomendantes, clientes), ou seja, que contexto influenciou sua produção, configurando assim códigos sociais.

Como as linguagens matemática e escrita, expressas por meio de símbolos e signos, a linguagem figurativa ou o pensamento plástico, como

distingue Francastel (1973), só é expresso por meio da imagem. Compreendê-la desse modo, implica entendimento acerca dos códigos. A imagem para o autor é resultado de uma atividade mental e manual, comportando elementos não apenas do imaginário do artista, surgidos no ato da criação, como também elementos do real e da fruição (percebidos), ou seja, elementos relacionados à percepção do objeto pelo espectador, criando uma ambiguidade chamada de essencial no momento da comunicação. Essa ambiguidade é geradora de múltiplas abordagens de leitura da obra de arte e não escapa ao estudo da sociedade em que esta foi produzida. De tal modo, o significado de uma obra, como produto não apenas do que o artista viu ou aprendeu, mas do que procura e quer revelar ao outro, não é único, mas igualmente múltiplo e provável, pois a compreensão da obra transcorre também, como dito anteriormente, pela percepção do espectador.

A verdadeira imagem artística não está na obra, mas sim na memória, ou mais exactamente, nas memórias diferenciadas de todos esses — criadores, espectadores, proprietários, críticos — que tratam o objecto de civilização de acordo com a sua forma de pensar e de agir. (FRANCASTEL, 1987, p. 31)

A imagem figurativa vista pelo método de Francastel não é considerada como mera representação do pensamento do artista nem

mesmo reflexo da realidade exterior à obra, mas produto coletivo inserido em uma sociedade em determinado período e local, ou seja, a obra de arte não seria o reflexo exato da sociedade, mas contribui para a construção de um testemunho histórico e social de uma cultura, já que o signo figurativo carrega elementos do imaginário do criador e do coletivo.

Todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa, portanto, uma tentativa de ordenação coletiva do universo segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade. Vê-se perfeitamente nesse momento que é impossível considerar a Arte como um fazer colocado à disposição de uma necessidade de expressão puramente individual. (FRANCASTEL, 1973, p. 91)

Compreender assim acerca de quem produziu a obra, as condições e onde esta foi produzida é fundamental para a contextualização dessa arte, construindo, no dizer do autor, uma história do tipo social. Por meio de uma consciência plural, o fenômeno artístico se comunica, compartilhando de uma mesma memória coletiva, sendo criação de uma determinada sociedade. A linguagem, portanto, é uma construção de determinado grupo segundo intenções próprias.

Marina Barbosa de Almeida (2007), ao estudar acerca da consciência plural de Francastel, recorre ao conceito de imaginário social,

desenvolvido por Bronislaw Baczko¹¹³, que trata das crenças, ações e sentimentos experienciados coletivamente. Para Baczko, foi a partir dos séculos XIX e XX que pensadores reconheceram ou até mesmo descobriram as múltiplas e complexas funções do imaginário na vida coletiva, principalmente nos exercícios de poder. Tais experiências, vividas coletivamente, são constituídas pela realidade, não existindo fora dela. As representações simbólicas nesse sentido são orientadas pelos códigos de determinadas sociedades, dando sentido ao mundo. É assim que uma sociedade cria sua identificação, ou seja, por meio do imaginário social uma coletividade elabora uma representação de si.

Ainda de acordo com o autor, o imaginário social permanece devido aos meios que garantem sua difusão e, para tanto, é fundamental o controle destes meios, “que correspondem aos instrumentos de persuasão, pressão e inculcação de valores e crenças.” (BACZKO, 1985, p. 313) Portanto, uma relação de poder.

Ao vincular imaginário e poder, Baczko nos faz retomar outros teóricos. Francastel quando em seus estudos define arte também como produto de consumo. “A arte é para uns, um ganha-pão; para outros é um instrumento de expressão, de propaganda ou de dominação”. (FRANCASTEL, 1993, p. 40) A arte, assim como a cultura, são de tal modo

objetos de consumo, de expressão... nos quais o homem confere significado conforme suas necessidades.

O homem em sociedade, ao modificar a natureza, age segundo aspirações e necessidades próprias. Ao criar as coisas, manipula o mundo conforme seus ideais, crenças, valores e desejos. Nessa relação de existência, para se estabelecer no mundo, ele se apoia em diferentes linguagens, articulando por meio da linguagem concreta uma construção ideológica. Ideológica, ainda no sentido restrito do termo, ou seja, acerca de suas convicções, ele transporta o imaginário para o real.

Esse domínio surge justamente da singularidade do homem em eficazmente tornar elementos da natureza extensões de si mesmo. Assim ele projeta nas coisas naturais, que lhes são exteriores, suas necessidades interiores. (SANTOS, 1986, p. 28).

Desse modo, ao analisarmos produtos (objetos culturais) de uma sociedade, podemos inferir conceitos, valores, modos de vida, tradições relativas àquela, compreendendo por meio das coisas outras relações sociais.

Tais manifestações do homem no mundo em que habita, sendo concretas, ou seja, transformadas em objeto real, são em grande parte das vezes norteadas por ideologias diversas, estas, construídas por uma série de influências e referências, captadas pelo homem por meio do

¹¹³ Filósofo (1924) e professor. Natural de Varsóvia, Polônia.

contexto em que vive, contextos estes de época e lugar. Ideologias transformadas em algo palpável: em espaços, cidades, objetos utilitários e todo tipo de arte. Compreendidas como manifestações do homem, tais obras têm, como inerente, ideologias que, conscientes ou não, constroem as características de obras que, por consequência, construirão as ideologias de outros homens, aqueles que irão habitá-las ou vivenciá-las. E é justamente conhecendo, tanto a ideologia criadora, quanto a ideologia influenciadora, que passa a ser possível definir o caráter do homem construtor de sua própria história.

Os métodos acima citados, portanto, são considerados mais interessantes para a análise do conjunto em mosaico de vidro de Geraldo Queiroz, pois se tratam de obras figurativas em que a temática recorrente perpassa de crianças em roda a animais do cerrado. Grande parte de sua produção abordou temas que seus próprios clientes sugeriam, podendo ser representação de caravelas, para ilustrar a ascendência portuguesa, a índios, elucidando questões relativas à terra. Todo esse repertório imagético desdobra questões não apenas vinculadas às estruturas plásticas. Outros valores pendem para serem decifrados e interpretados, conforme a aplicação do método.

Dentro de uma vertente azulejar¹¹⁴, a obra de Geraldo Queiroz destinou-se a decorar fachadas, alpendres, varandas de casas de classe média alta e detém um colorido e uma iconografia que já indicam, conforme Morais (1990), determinado repertório que, apesar de ter uma funcionalidade imagética, sugere também uma percepção estética e principalmente um determinado status econômico e social.

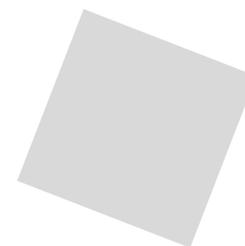
A pesquisa desse modo pretende ser dirigida por um método que não se fecha na imagem, mas condiciona o pesquisador a dominar os códigos visuais para decodificá-los, e, de acordo com Kern (2001),

a imagem é tratada pelo historiador como portadora de mensagem e de convenções de representação que possibilitam que ela seja decodificada e compreendida, tendo em vista conhecer o real. É de interesse também do historiador identificar os usos sociais dos objetos, para conhecer as funções que os mesmos exercem em determinadas sociedades. (KERN, 2001, p. 57)

Portanto a pesquisa passa a considerar que a imagem figurativa nem sempre é facilmente “visível” e decifrada, não compreendendo, conforme Didi-Hubermann (1998) como um espelho exato ou vidro

¹¹⁴ Consideramos como vertente azulejar o trabalho do artista em pastilhas de vidro por compreender que às potencialidades plásticas dos materiais correspondiam interesses semelhantes.

transparente na obtenção verídica de conceitos inferidos, mas no sentido de entender melhor a relação entre arte, cultura e sociedade que tanto instiga o pesquisador em história da arte.



3.2 | SOB A PERSPECTIVA DE SÍNTESE: A OBRA DE JOÃO JORGE COURY E GERALDO QUEIROZ

João Jorge Coury até a segunda metade dos anos de 1950, de acordo com Ribeiro (1998), era o único arquiteto com escritório estabelecido na cidade de Uberlândia, tendo uma grande atuação no espaço urbano, projetando além de residências, diversas praças e já na década de 1960, projeta o Clube Caça e Pesca (clube campestre e loteamento) e a Cidade Industrial de Uberlândia.

Acerca das referências teóricas do arquiteto, a autora apontou que suas convicções abarcaram o entendimento entre a teoria de Le Corbusier atreladas às ideias de nacionalização do modernismo defendida por Lúcio Costa, bem como a atitude de que a arquitetura deveria reparar a maior carência do país: a necessidade de cultura.

(...) entendendo ser esta uma convicção filosófica (...) e que, em arquitetura, segue a teoria de Le Corbusier, de aspecto mais funcional, misturada com as ideias de Lúcio Costa, que se bate pela nacionalização do modernismo arquitetônico. (...) que o interrogado, apesar de ser tachado de comunista, tem sido procurado constantemente pela elite desta cidade, para a confecção de projetos de suas residências. (COURY, 1964 apud RIBEIRO 2001 p. 4)

O programa residencial é, de acordo com Acayaba (1986), uma das melhores ocasiões para o arquiteto experimentar, levando-o a pensar a cidade, “na expressão dos espaços e na dinâmica da vida. A casa, já dizia Le Corbusier, é o palácio do século XX”. (ACAYABA 1986 apud RIBEIRO 2001, p. 4)

Sabemos que o arquiteto desenvolveu uma linguagem de arquitetura moderna vinculada a uma realidade local, contextualizando-se com o ambiente em que estava inserido. Coury utilizou-se do paisagismo como também da arte mural, de modo a qualificar os espaços e conferir mais emoção à vida do usuário.

Ribeiro (2001) analisa a obra residencial do arquiteto, buscando identificar padrões existentes e decifrando princípios de pensamento arquitetônico. Desse modo, por meio das obras residenciais, a autora identificou variáveis de projeto com características percebidas pela modificação em relação casa/lote. A forma de ocupação do lote e a organização dos volumes na implantação configuraram-se como tipologias adotadas na concepção espacial. Sabemos que a tipologia se apresenta de maneira “vaga”, ou melhor, é genérica, configurando-se como o arquiteto articulava o programa residencial em diferentes formas de ocupação do terreno, repetindo-se em determinados momentos, porém não encaradas como modelos.

Argan (1993) argumenta que junto ao processo ideativo do criador que planeja, a história se apresenta, “ao menos em parte como esquema tipológico” (BARDA, 2009, p. 68). A tipologia, ou morfologia, não se forma relacionada apenas às questões práticas, o ‘tipo’ sempre é constituído fundamentalmente pela experiência histórica. Aldo Rossi, também ao tratar sobre o tipo diz:

O tipo vai se constituindo segundo necessidades e segundo aspirações de beleza; único, se bem que bastante variado em diferentes sociedades e que está ligado à forma e ao modo de vida [...] A palavra tipo não representa tanto na imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente, como a idéia de um elemento que deva servir de regra ao modelo [...] O “modelo” entendido segundo a execução prática da arte é um objeto que deve se repetir tal como é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual, qualquer pessoa pode conceber outras obras que não se assemelharão entre si. Tudo é preciso e fornecido pelo modelo, tudo é mais ou menos vago no tipo. (ROSSI, 1978 apud BARDA 2009, p.61)

O tipo, assim, pode ser encarado como uma sucessão de características que se repetem, ou seja, detém de uma frequência e por isso reflete peculiaridades de certo período histórico.

A seguir, juntamente às tipologias destacadas pela autora, analisaremos como os painéis de Geraldo Queiroz estavam inseridos em cada uma delas. Os projetos exemplificados são apenas exemplos das tipologias, que não serão totalmente apresentadas aqui, pois detivemos apenas daquelas em que identificamos a presença de painéis.

A tipologia abaixo se configura como um bloco bem definido com pequenas aberturas para o exterior. Uma varanda se abre para o jardim no recuo frontal. Conforme a autora, a configuração onde fundo e frente do lote permaneceram até a penúltima fase de projetos residenciais. Nesse caso, a casa se fecha para a rua, no entanto a edificação já recebe um pequeno recuo em relação à rua.

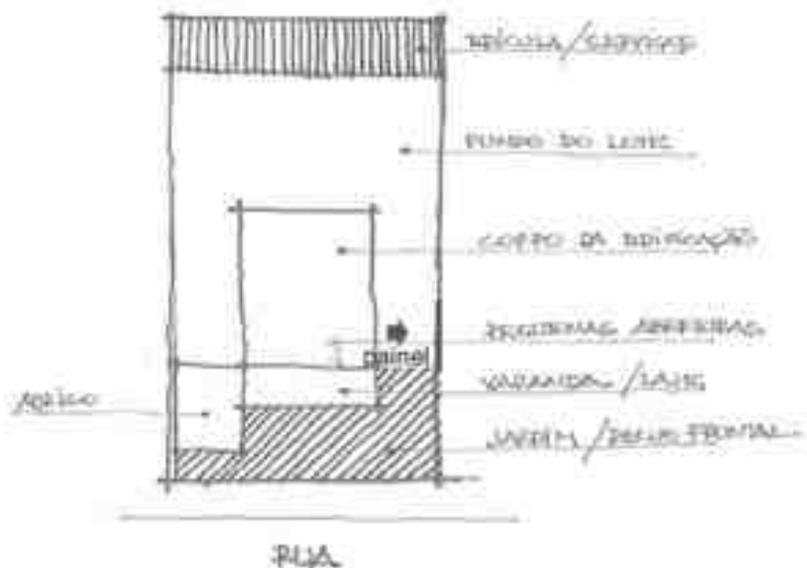


Figura 56 | Tipologia 1 observada por Ribeiro (2001) no início dos anos de 1950 na obra de João Jorge Coury.



Figura 57 | Tipologia 2 observada por Ribeiro (2001) no início dos anos de 1950 na obra de João Jorge Coury. Planta residência Jose Naves (1954). Seta indicativa do local do painel.

O projeto da residência José Naves exemplifica a segunda série tipológica identificada pela autora, situada à avenida Joao Pinheiro 220, Centro de Uberlândia. O painel aqui aparece em um jardim lateral na divisa do lote, e sua temática se refere a uma “homenagem” à fazenda da família Naves. A obra não mantém, em sua configuração original, nenhum contato com o exterior, sendo avistado somente pela ampla abertura (porta) que se tinha na sala.

Em uma segunda série tipológica, a casa continua formada por um único bloco, com varanda frontal, “mas essa varanda, em laje plana, se curva e movimenta numa forma ameboide, a casa se abre para a frente e é protegida por treliças, cobogós e brises verticais como proteção à insolação.” (RIBEIRO 2001, p. 7) Por meio de elementos da arquitetura tradicional, o arquiteto cita Lúcio Costa, de modo a conciliar a exterioridade da planta moderna defendendo a intimidade da construção, como atentou a autora.

O projeto abaixo, da residência Benedito Modesto (1954), exemplifica a segunda série tipológica. Nessa residência o artista Geraldo Queiroz confeccionou desenhos em baixo relevo no reboco do muro de divisa lateral esquerdo, a técnica utilizada é similar à do Mercado

Municipal de Uberlândia. Nesta tipologia o painel já se revela para o exterior sendo acessível ao transeunte.

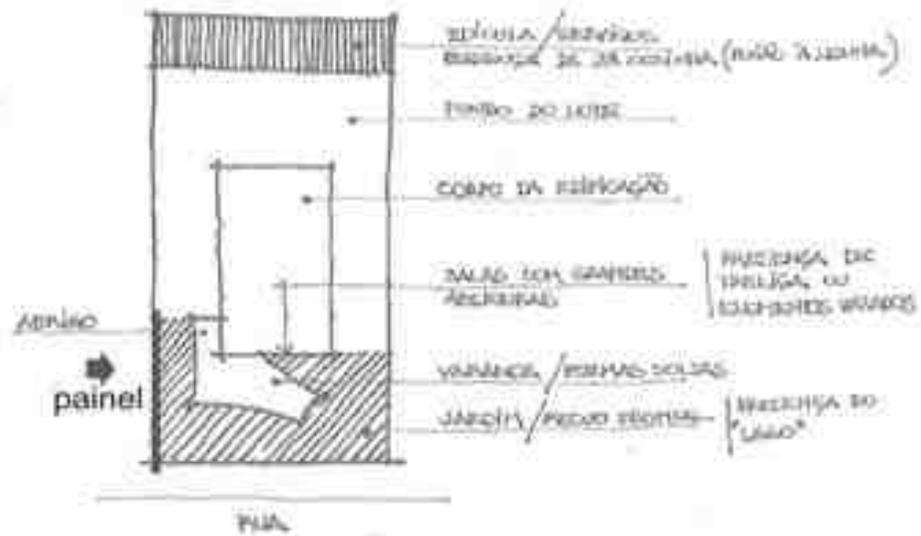


Figura 58 | Tipologia 2 observada por Ribeiro (2001) na obra de João Jorge Coury.



Figura 59 | Tipologia 3 observada por Ribeiro (2001) . Planta de João Jorge Coury, residência Benedito Modesto (1954). Seta indicativa do local do painel.

Em outro esquema tipológico, a casa ainda mantém bloco único, no entanto se volta para um jardim interno. A varanda, por questões de conforto térmico, protegida por elementos vazados, é incorporada ao corpo da casa. A edificação neste modelo é elevada por uma base em pedra. Percebemos nessa mesma tipologia, ora o painel incorporado ao jardim central, de acesso restrito, ora compondo a fachada principal, aberto para a rua e disponível ao transeunte. Como exemplos temos a residência de Waldemar Costa em Uberlândia, com painel incorporado ao jardim central, e a residência Omar Alves Oliveira em Tupaciguara, em que o painel situa-se na fachada frontal.

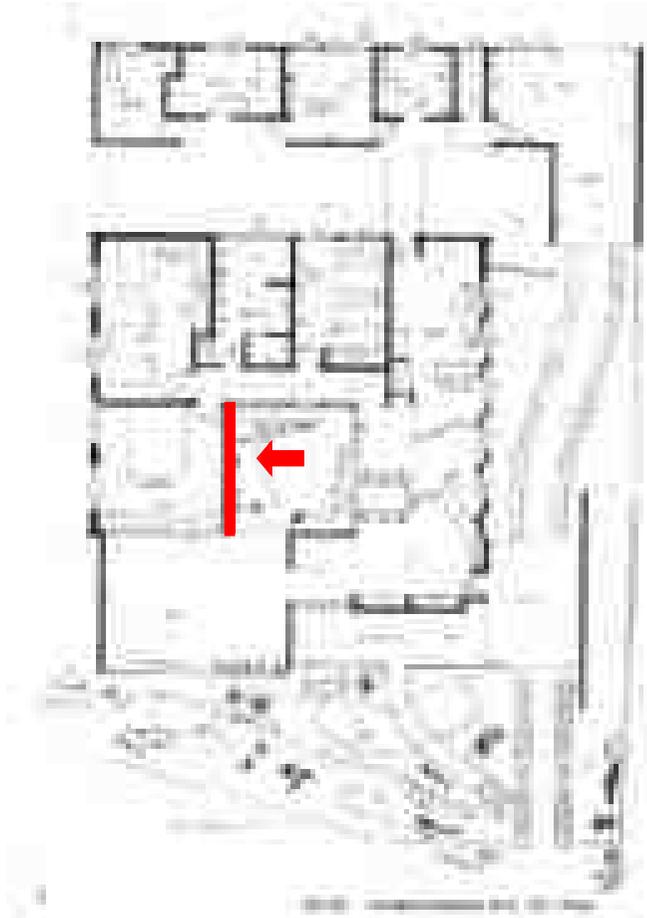


Figura 60 | Tipologia 4 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury na segunda metade da década de 1950. Planta residência Waldemar Silva.

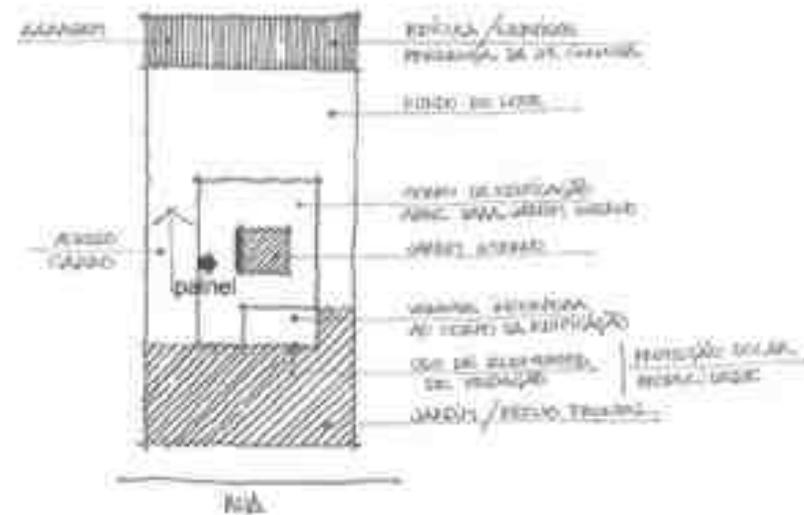


Figura 61 | Tipologia 4 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury já na segunda metade da década de 1950.

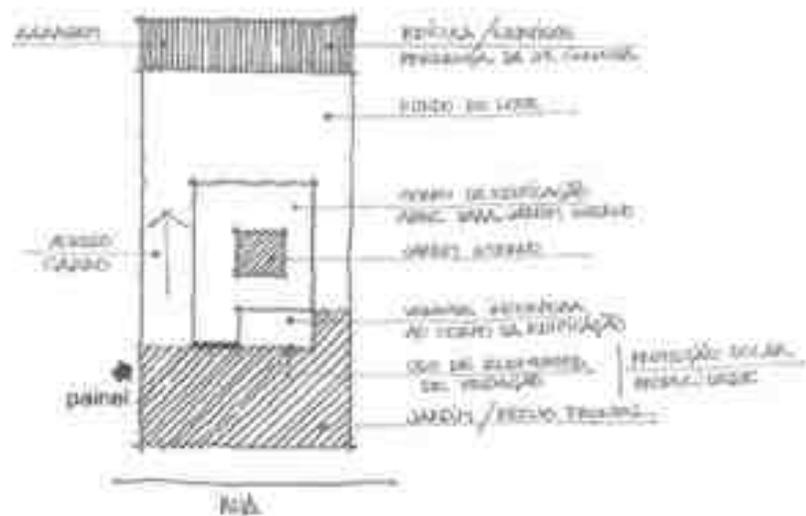


Figura 62 | Tipologia 4 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury já na segunda metade da década de 1950.



Figura 63 | Residência de Omar Alves Oliveira, projeto de João Jorge Coury em Tupaciguara-MG, 1967.



Figura 64 | Imagem digitalizada do projeto Residência de Omar Alves Oliveira, de João Jorge Coury em Tupaciguara-MG. Detalhe para desenho do painel sugerido na fachada principal. Desenho de João Jorge Coury.

O projeto da fachada da residência Omar Alves Oliveira ilustra, pelo desenho do arquiteto, uma sugestão de tema para o painel, uma paisagem. Já na obra, percebemos uma pintura cujo tema é marinha. O registro da residência data-se de 1967, data posterior a morte de Queiroz. A autoria da obra atribuída a Geraldo Queiroz se deu por sua obra de

cavalete datada de 1956/57 intitulada *Marinha*. O artista valeu-se de uma aquarela para reproduzi-la em maiores dimensões na fachada da residência. Porém, não se sabe a data exata de confecção do mural.



Figura 65 | Aquarela *Marinha* de Geraldo Queiroz 1956/57.

Ribeiro (2001) percebeu em outra série de casas, uma composição volumétrica caracterizada por dois corpos, sendo um deles com dois pavimentos, interligados por uma rampa-corredor. A divisão em dois blocos auxilia na distribuição espacial funcional. A própria topografia auxilia na definição deste tipo. O painel nessa tipologia está voltado para o pátio-jardim interno medindo cerca de cinco metros.

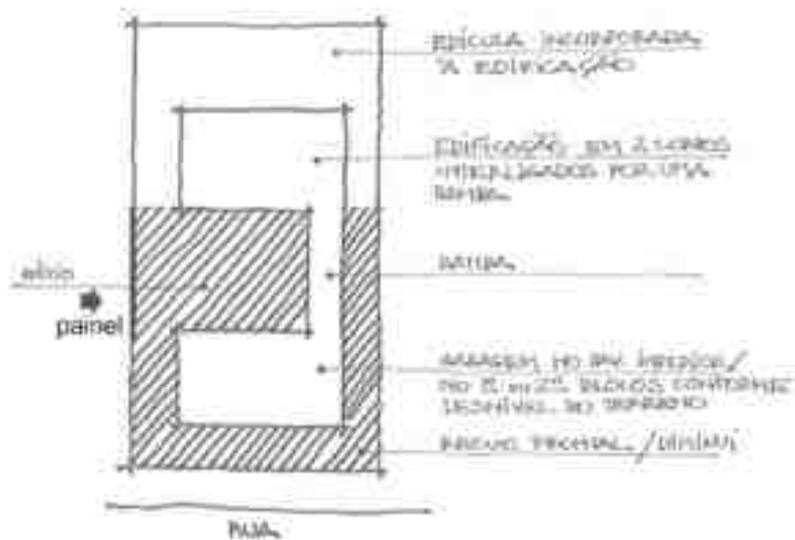


Figura 66 | Tipologia 6 observada por Ribeiro (2001) na obra de João Jorge Coury, presente na segunda metade dos anos de 1950 e nos anos de 1960.



Figura 67 | Tipologia 6 observada por Ribeiro (2001) presente na obra de João Jorge Coury na segunda metade da década de 1950. Planta residência Alfredo Fonseca Marquez (1956).

A autora verificou um total de seis séries tipológicas presentes na obra residencial de João Jorge Coury. Nesta pesquisa foram ilustradas apenas aquelas em que podemos dialogar com a obra mural, como dito anteriormente.

Independente das tipologias apontadas por Ribeiro (2001), percebemos na integração das obras de Coury e Queiroz uma coerência estético-formal. A priori, a obra do artista, enquanto temática, nos parece incongruente na medida em que se insere num contexto de linguagem arquitetônica moderna. No entanto, à medida que o modernismo se instaura nas cidades menores, vem se mesclando as tradições, gostos e anseios dos encomendantes. A própria obra do arquiteto faz referência a modos de morar vernaculares, como exemplo, o fogão a lenha incorporado à cozinha externa. Os painéis de Geraldo Queiroz, ora velados ao interior, ora revelados ao transeunte, da mesma maneira incorporam aspectos vernaculares não somente pela imagem relacionada ao proprietário, mas também no aspecto em que o trabalho do artista-artesão é retomado, conferindo caráter ornamental à edificação.

Distante assim do ideal de síntese das artes defendido pelo debate internacional, o painel aqui não cumpre funções de correção arquitetônica, ou tão somente potencialização de sua qualidade espacial,

pelo contrário, adquire aspectos mais poéticos e mais abertos que os postulados racionalistas almejavam.

3.3 | ENTRE AS VANGUARDAS E O RETORNO À ORDEM: A OBRA DE GERALDO QUEIROZ

Para entender a obra musical de Geraldo Queiroz, devemos também atentar para sua obra de cavalete, desenhos, croquis, afrescos, a fim de julgá-la independente de valores estéticos, mas compreendê-la como fato artístico, analisando-a em seu contexto social de época e lugar.

Aparentemente afastada de qualquer corrente de vanguarda, a obra de Geraldo Queiroz, a qual se pode caracterizar como expressa por meio de uma linguagem espontânea, transcorre principalmente por pinturas a óleo e aquarelas, datadas entre os anos de 1930 a 1958. São retratos de familiares, amigos, crianças, animais, paisagens do cerrado, bairros, construções (casas, pontes), cenas do cotidiano de uma cidade do interior, trabalhadores rurais enquadrados sob uma ótica de observação e marinhas, temas religiosos, índios, representados por criação e/ou memória. Sua obra musical, como já citado, é recorrente a partir de 1955. Em seu conjunto, o tratamento formal dado é realista/naturalista com raras tentativas de distorções expressivas, como é o caso da obra *As Mangueiras*, de 1930, uma paisagem rural cujo elemento central é um boi verde, uma tímida inserção do artista desprendida da cor “convencional”. (Ver figura II capítulo I) Ou ainda, o já citado painel em pastilhas de vidro

que se situava na residência Waldemar Silva, executado em parceria com José Moraes, uma imagem abstrata composta por retângulos envoltos por uma forma orgânica/ameboide.

Mesmo autodidata, sabemos que Geraldo Queiroz não era alheio à produção de arte brasileira e internacional, sendo, de certo modo, contaminado pela preocupação de construção de uma arte nacional, compartilhada por alguns críticos e artistas nas décadas de 1920/30. É curioso o fato de o artista, em artigo publicado na revista *Uberlândia Ilustrada*, como já indicado, defender a criação de uma escola de pintura genuinamente brasileira, exaltando a obra de Almeida Junior e Batista da Costa, pois em 1915, Oswald de Andrade, conforme Chiarelli (2002), foi o primeiro a falar da importância da obra de Almeida Junior como parâmetro para jovens artistas e, ainda, Monteiro Lobato também se referir à obra do artista para a necessidade de construção de uma arte legítima nacional. Assim, é evidente o conhecimento das publicações críticas por Geraldo Queiroz, demonstrando mais uma vez, o comprometimento com uma preocupação “poética” compartilhada pelos “modernos”.

Sabe-se que as discussões acerca do “moderno” no campo da arte e da cultura em São Paulo nos anos de 1950 eram caracterizadas pelo discurso de um grupo de oposição ao naturalismo/realismo, relacionando-

se às vanguardas históricas europeias, polarizando “acadêmicos” e “modernos”. Como atestou Zilio (2010), o modernismo na sequência de seus momentos revela uma tendência paradoxal de uma modernização conservadora. Segundo o autor, a primeira fase do modernismo se caracterizou como a afirmação da qualidade artesanal da arte no interior da sociedade industrial

evidenciando o seu processo construtivo (como exemplo, a valorização da pincelada e da textura), demonstrando a especificidade do seu modo de reprodução. O segundo, já no século XX, implicaria o reconhecimento do valor da mercadoria da arte moderna. Esses dois movimentos, o de oposição e o de assimilação, indicam estratégias que ou preservam o potencial crítico da arte ou, simplesmente, deixam-se dissolver pela lógica reificadora do mercado.” (ZILIO, 2010, p. 102)

O autor classifica o modernismo justamente como uma espécie de ritual de passagem para se realmente efetivar no Brasil, sendo a partir da década de 1950 uma reação ao próprio modernismo, como veremos mais adiante.

No período do entreguerras, a arte de vanguarda era tida como sintoma do caos e da crise que se abatera na civilização ocidental, tomando-se o classicismo símbolo dos valores permanentes da nação, sem, contudo, deixar de lado os valores da modernidade, como exemplo

os aspectos tecnológicos (LEHMKUHL, 2011). Como visto anteriormente, de modo geral, os Estados Nacionais, buscando identidade, investiram numa imagem de nação moderna, incentivando variadas correntes do pensamento e de estética moderna, elegendo obras representativas que não romperam definitivamente com os cânones, por exemplo, como lembra a autora, a obra *Café de Portinari* exposta em 1940, na Exposição do Mundo Português. Mesmo apresentando características modernas, a obra de Portinari ainda mantinha laços com a tradição. “A representação de cunho tradicional, com ares acadêmicos, já era suficiente para provocar um estranhamento.” (LEHMKUHL, 2011, p. 16)

Vários empreendimentos culturais patrocinados pelo Estado, como a participação do Brasil na Exposição do Mundo Português, como se atentou Lehmkuhl (2011), visavam à criação de uma visualidade baseada na tradição com valores simbólicos reconhecidos socialmente, porém não fazia sentido o Estado patrocinar artistas que o representavam de forma estagnada.

Foi assim, uma das estratégias adotadas pelos Estados, que, durante a década de 1930, todo país que desejava afirmar a própria identidade nacional e “justificar o próprio regime político, lança mão do espírito clássico enquanto ideia universal e atemporal, por enfeixar valores comuns a todo o Ocidente desde a Antiguidade.” (FABRIS 2000

apud LEHMKUHL 2011, p. 232). Nessa perspectiva de renovação nacional, pautada na tradição iluminista, que foram evocadas questões relacionadas à terra nativa como símbolos nacionais, porém aceitando os avanços tecnológicos, mesmo como destaca Lehmkuhl apoiada nos estudos de Mosse (1989), apesar da consequente devastação da paisagem advinda do processo industrial.

Nesse contexto, interessava mais representar um mundo cotidiano, comum ao ambiente tradicional “do que romper definitivamente com uma tradição representacional em nome da construção de um novo mundo.” (LEHMKUHL, 2011, p. 221). A arte moderna assume o realismo/naturalismo assim como variantes do modernismo de vanguarda, sendo o meio artístico disputado simultaneamente por ambas expressões.

Desse modo, percebemos ainda a necessidade de captação e tematização da realidade física e humana do país, que não nega a chamada Inteligência nacional, que Mário de Andrade defende como reavaliação ou remodelação da inteligência nacional na contemporaneidade, como aponta Chiarelli (2002).

Com algumas exceções (sobretudo no campo da produção artística), o circuito local até o início dos anos 20 deste século estava muito voltado para o debate interno nacionalista para se preocupar em se

colocar a par com as vertentes de vanguarda européia, fossem elas as mais radicais – como o dadaísmo, o expressionismo, o primeiro surrealismo e o futurismo –, fossem elas mais restritas aos aspectos formais da arte, como o cubismo. (CHIARELLI, 2002, p 44.)

Isso insere a obra de Geraldo Queiroz no âmbito das discussões. Mesmo com tímidas incursões sua obra não fica à margem das correntes do modernismo. Percebemos tal temática na obra do artista, como, por exemplo, nos murais do Mercado Municipal de Uberlândia. São cenas agrárias de um cotidiano do homem comum, representado de maneira realista/naturalista, em que a cena é recortada pela linha ameboide.



Figura 68 | Mural de Geraldo Queiroz, Mercado Municipal de Uberlândia. Década de 1950.

Não apenas imagens estilizadas, futuristas, ou “diferentes”, como Chiarelli (2002) se refere ao que vulgarmente as obras modernas eram entendidas, a pintura moderna brasileira era caracterizada também pela captação da realidade física e social do Brasil, levando para a tela a cena brasileira popular da época. “Uma série de artistas em várias regiões do país tentava dar conta de sua paisagem física e humana, construindo uma iconografia local” (CHIARELLI, 2002, p. 44).



Figura 69 | Esboço de Geraldo Queiroz para baixo relevo Mercado Municipal. Década de 1950.



Figura 70 | Pintura a óleo de Geraldo Queiroz. As Criações, 1930.



Figura 71 | Pintura a óleo de Geraldo Queiroz.



Figura 72 | Pintura a óleo sobre madeira de Geraldo Queiroz. Acervo do Muna (Museu Universitário de Arte de Uberlândia) Sem título. 1941 (15-11-41).

Nessa perspectiva, a obra de Geraldo Queiroz não é ingênua, pois não é retratada de maneira assistemática ou dotada de expressões míticas ou do inconsciente, típico dos artistas ingênuos como diz Ferreira Gullar (1993). Dentro de um universo particular, a obra do artista engloba seu repertório cultural próprio, suas experiências e visões de mundo. Como artista, Geraldo Queiroz revela sua ideologia, ainda no sentido de visões de mundo, sobre a “problemática” que vivencia. É coerente o modo com que trata a realidade, ou seja, fiel a sua própria cultura. Ao pintar, seu comportamento não difere do artista “erudito”, como Gullar (1993) discute,

com relação a sua própria cultura, o artista ingênuo é um homem culto, mais culto do que nós, com respeito a nossa cultura: ele a domina, como qualquer outro. E, desse modo, sua arte é expressão mais alta dessa cultura e capaz de atingir uma homogeneidade e uma totalização que a arte erudita hoje em dia muito raramente consegue. (GULLAR, 1993, p. 106)

No entanto, a busca de elementos regionais e nacionais não funciona como uma “vara de condão para transformar qualquer artista em grande artista”. (GULLAR, 1993, p. 86) Conforme o autor, antes de ser nacional, tem de ser obra de arte e possuir qualidades imprescindíveis que lhe dão autonomia e expressão.

Em suas paisagens, Geraldo Queiroz não apenas revela o cerrado, mas insere nela a figura humana, demonstrando um caráter de pertencimento, ou seja, de identidade. Em diversas situações, o “humano” povoa sua produção, são personagens de uma realidade própria. Essa tentativa de construção de uma arte nacional, no caso do artista, talvez não seja inconsciente, pois de fato existia a necessidade de tematização de uma realidade, como dito, muito típica do local e isso era comum a outros artistas, como Di Cavalcanti e Portinari, por exemplo.



Figura 73 | Desenho a grafite de Portinari, Crianças jogando peão na praça Brodowski, (1933)



Figura 74 | Detalhe do mural Ciclo Econômico afresco de Portinari. 280 x 298 cm Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro, RJ)



Figura 75 | Esboço para baixo relevo de Geraldo Queiroz (provavelmente Mercado Municipal de Uberlândia), sem data.



Figura 76 | Aquarela de Geraldo Queiroz. Vladimir, 1951.

Percebemos, nessas obras, características de uma realidade social, representada pelos trabalhadores rurais em suas atividades, tanto nas

obras de Portinari¹¹⁵, quanto nas de Queiroz, sendo o trabalhador e o produto do trabalho retratados dentro de uma estética clássica-realista, obviamente cada qual com suas peculiaridades, ou seja, na obra de Portinari nota-se uma sutil relação com a abstração, um posicionamento menos “realista” ou menos rígida que em Queiroz. Outro tema recorrente nessa perspectiva moderna são as cenas do cotidiano, enquanto as paisagens vinham se tornando um assunto gradualmente marginal no meio artístico, como apontou Teixeira Leite (1988). No entanto, como destaca Lehmkuhl (2011),

esta margem se deslocava e confundia seus limites o tempo todo. Artistas modernos e tradicionais/acadêmicos transitavam nos mesmos espaços, conviviam em torno de um mesmo público consumidor e disputavam um mesmo mercado diminuto. Seus patrocinadores eram os mesmos e deveriam ser disputados com estratégias de poder que iriam além da realização de obras e envolviam boas relações com a esfera política. (LEHMKUHL, 2011, p. 140-141)

A autora exemplifica essa relação, citando a disputa de espaço pelos integrantes da Escola Nacional de Belas Artes e os integrantes do

115 Tem-se Portinari como representante oficial da arte “contemporânea” brasileira, conforme Lehmkuhl (2011), como pintor da sociedade brasileira, incorporado pelo circuito oficial de arte.

Grupo Bernardelli, quando na tentativa de invasão das instalações do Núcleo em 1935, camuflando nesses acontecimentos a luta pelo poder, “pois o avanço dos modernos e dos jovens significava uma ameaça.” (MORAIS 1982 apud LEHMKUHL 2011, p. 141). O grupo Bernardelli, nome dado em homenagem a Rodolfo Bernardelli, ao final do século XIX, lutou pela reformulação do ensino acadêmico e pela liberdade de pesquisa no Rio de Janeiro. O grupo era formado por jovens pintores que se reuniam para desenhar e pintar e, no dizer da autora, mantinham-se mais interessados em questões técnicas e domínio do ofício artesanal, caracterizando-se como uma posição de moderação em relação ao modernismo, que talvez conforme Moraes (1982), citado por Lehmkuhl (2011), percebeu pelo fato de identificar que seus integrantes eram provenientes de uma classe mais pobre. A autora destaca que essa característica era compartilhada nesse contexto dos anos de 1930 por artistas cujas famílias não detinham posses. Nesse sentido, tinham de manter uma postura de moderação ou diplomacia para conquistar apoio.

Assim, não é de estranhar que a senda modernista para vários deles se apresentasse como via perigosa e insegura, autorizando um recuo mais precavido a arte de feição acadêmico. Logo, com a 'moderação' como tônica do meio artístico brasileiro, é possível compreender as lutas que empreendiam, naqueles anos 30, os artistas que, agrupados em associações

ou organizados nas instituições artísticas oficiais, procuravam se proteger, conquistar e marcar espaço profissional e assegurar a posição alcançada com imensa dificuldade. (LEHMKUHL, 2011, p. 189)

Percebendo, assim, na atuação desses artistas brasileiros advindos de setores menos privilegiados, social e economicamente, uma formação técnica que possibilitou alguma colocação profissional, ou seja, grande parcela dos artistas brasileiros possuía uma formação mais técnica do que teórica.

Eram, em sua maioria, homens pobres que aprenderam um ofício, do qual tiravam o seu sustento. Não estavam interessados em modificar o mundo com a sua 'arte', pretendiam, ao contrário, conquistar um lugar no mundo que lhes apresentava, agora, após terem adquirido uma formação acadêmica passível de desfrute. (LEHMKUHL, 2011, p. 176)

Essa característica destacada pela autora encontra também ressonâncias em Geraldo Queiroz, diferindo-se pela não formação acadêmica, ou seja, os outros artistas tinham cursado a academia e Queiroz não. Para os artistas de formação acadêmica, receber o Prêmio de Viagem ou encomendas de painéis, esculturas, bustos em bronze para serem instalados em jardins, praças, significava uma grande conquista. Muitos artistas usufruidores das viagens como premiação estiveram na

Europa ao final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, vivenciando as transformações de vanguarda e apesar disso mantiveram-se, como visto por Lehmkuhl (2011), distanciados daquilo que parecia mais inovador, aproximando-se do que já era aceito e assimilado, pois “o já aceito ainda era inovador.” (LEHMKUHL, 2011, p. 174). Assim, recém-chegados a Paris, conforme Lehmkuhl (2011), deslumbravam-se com a possibilidade de a arte tratar do presente e da vida, realizando uma pintura do cotidiano, uma pintura de costumes.

Retomando ao artista aqui estudado, mesmo “distante” do foco de discussões, Geraldo Queiroz se enquadra nessa perspectiva de modernidade que se arrasta até o entreguerras, partilhando com a corrente ideológica de esquerda, com a adoção pelo realismo socialista, inclusive na Europa, como expressão literária e plástica. Buscava-se representar o cotidiano do trabalhador por meio de uma linguagem figurativa em oposição “ao formalismo dos independentes, considerado não comprometido com o social.” (LEHMKUHL, 2011, p. 211)

Já não se tratava mais apenas em descobrir o homem enquanto etnia, como lembra Fabris (1990), mas sim o homem social brasileiro. Di Cavalcanti, pioneiro na obra musical moderna, pinta em 1931 no foyer do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, cenas que representam o cotidiano da vida carioca. Portinari, do mesmo modo, se engajaria na

produção de uma arte voltada para a problemática social. Ainda conforme a autora, Di Cavalcanti apontou elementos, sob influência de ideias marxistas¹¹⁶ que encaminhou e influenciou para o desenvolvimento da “poética do popular” como tema absoluto para a arte.

Desse modo, na década de 1930 já era realidade a busca de raízes nacionais, que desde 1915, conforme Fabris (1990), era projeto, época em que Oswald de Andrade escreve o artigo *Em Prol de uma Pintura Nacional*.

Passada a necessária fase iconoclasta, voltada contra as reminiscências parnasianas e a cristalização acadêmica, desenvolvera-se entre os jovens intelectuais e artistas a consciência de construção. Construção não só de uma nova arte, mas de uma nova mentalidade em consonância com a realidade de um novo Brasil. De um Brasil que, de agrário, estava a largos passos no caminho da industrialização com todos os problemas e as contradições que tal mudança acarretaria. Se o primeiro Modernismo tivera que atacar, polemizar, destruir a fim de introduzir a nova arte no Brasil, caberia ao segundo Modernismo consolidar suas conquistas, por em prática seus propósitos. (FABRIS, 1990, p. 74)

¹¹⁶ O PCB em Uberlândia, coincidentemente, é fundado no ano de 1945, mesmo ano em que Portinari, de acordo com Fabris (1998), se filia ao Partido.

Segundo Fabris (1990), não há nada de contraditório nesse período em que o interesse por questões nacionais se polemiza com o internacionalismo do primeiro momento (Semana de 1922). O academismo assim se tornava necessário para a expressão da realidade nacional. No entanto, a captação do nacional não só iria se confundir com a chamada pintura de paisagem do século XIX, que compreendia a reprodução fiel da realidade, mas também dizia respeito ao realismo social¹¹⁷, dentro de questionamentos tanto plásticos quanto políticos. O fato é que a década de 1930 ainda revela um ambiente aberto, como se refere Chiarelli (2002), ávido para novas incursões, como exemplo a atuação do Grupo Santa Helena.

O Santa Helena, de acordo com Chiarelli, representa bem esse cenário aberto, pois em sua atuação, como visto anteriormente, os artistas revelaram uma poética antiacadêmica e simultaneamente antimoderna, negando qualquer ruptura nas artes, em defesa de uma “linha universal da pintura através do tempo” (OSIR s.d apud CHIARELLI 2002, p. 78), recebendo assim apoio dos modernistas, justamente pelo fato de estarem atentos ao retorno à ordem.

¹¹⁷ Importante ressaltar, de acordo com Fabris (1990), que o caráter social adquirido pela pintura dos anos de 1930 não se restringe apenas a alguns países, possivelmente seria uma tomada de consciência estética e política nos países do chamado Novo Mundo em oposição às vanguardas europeias.

O retorno à ordem ocorre internacionalmente como uma reação às vanguardas no período do entreguerras, momento em que a cena política e cultural, como retrocesso das esquerdas, leva a um imaginário constituído sob ideais de “ordem” e reconstrução da Europa, culminando no classicismo.

No Brasil, por meio de viagens e pelo contato de artistas em seus estágios na Europa e ainda por meio de literatura, os “modernos” abraçaram as tendências conservadoras e reacionárias, como aponta Chiarelli (2002):

Impedidos de aderir incondicionalmente ao naturalismo/realismo das correntes artísticas alternativas brasileiras do período, e impedidos, por outro lado, de aderir aos contornos mais radicais das vanguardas históricas, restou aos modernistas abraçar tendências conservadoras, reacionárias, que passavam a dominar a Europa, a partir do final da I Grande Guerra. Essas tendências – conhecidas como fazendo parte do movimento de “retorno à ordem”, nítido na arte internacional naquele período – buscavam zerar os avanços mais radicais das vanguardas e resgatavam valores fundamentalmente realista/naturalistas – filtrados, em alguns casos, por estilemas tributários de Cézanne e dos primeiros tempos do Cubismo. (CHIARELLI, 2002, p. 45)

Além do retorno então à representação, à figura, o autor destaca também outra tendência importante que era a volta às visualidades

regionais. Assim, retornando à tradição da dita “boa pintura”, deveria do mesmo modo resgatar a tradição visual do país ou de certa região. O retorno à ordem “era novo o suficiente para se contrapor à arte local (naturalista ou acadêmica) e, por outro lado, não colocava em risco aquele compromisso de constituição de uma iconografia típica do Brasil.” (CHIARELLI, 2002, p. 46) No entanto, havia, ainda conforme o autor, certos influxos de vertentes das vanguardas. A situação dividida entre posições comprometidas radicalmente ao retorno à ordem e radicalmente de vanguarda é mesmo paradoxal, razão pela qual o autor explica talvez a marginalização de obras desse período.

Contudo,

será justamente pelo desejo de criação de uma arte nacional que os modernistas brasileiros se aproximarão mais das tendências do retorno à ordem internacionais – surgidas entre as duas guerras mundiais – do que das vanguardas mais radicais. Como se sabe, no contexto de retorno à ordem estavam previstas, além da supressão das indagações estéticas e artísticas mais radicais das vanguardas, a necessidade de retorno ao realismo (mesmo que sintético) e a valorização do nacional. Nada mais apropriado aos modernistas, engajados na construção de uma arte cujo tema brasileiro era a tônica primordial. (CHIARELLI, 2002, p. 28)

Dentro do modernismo, podem-se destacar também correntes ligadas ao Novecento, como é o caso de Vittorio Gobbis, Paulo Rossi Osir, Hugo Adami e Fúlvio Pennacchi, dos quais pode se destacar outra característica importante do retorno à ordem que foi também o retorno à tradição artesanal. Mário de Andrade, como também citado no primeiro capítulo, já atentava para as questões da técnica e do conhecimento pictórico, as quais todo pintor compromissado dever-se-ia debruçar como exercício de um ofício, como faziam os artistas-artesãos.

Ao Novecento também se destaca uma ênfase à arte decorativa e monumental, que nos anos de 1930 estaria fundamentada, conforme Chiarelli (2002), numa concepção de arte que privilegiaria a união entre arquitetura, escultura e pintura, como ocorrera no Renascimento italiano.

Entre as vanguardas e o retorno à ordem, assim se pode classificar a obra de Geraldo Queiroz. Talvez não pela técnica, ou seja, nem acadêmica, nem de vanguarda, sua obra seja marginalizada. Por uma modernidade não necessariamente cobijada pelas vanguardas, Geraldo Queiroz, enquanto atitude artística demonstra uma postura não alienada, portanto não afastada de qualquer resquício de compromisso com a arte brasileira. Mesmo sem profundos conhecimentos técnicos, sua obra traz elementos, mesmo que pormenores e simples, de uma composição decodificada por ideais próprios de captação de uma realidade física e

social regional e o gosto pelo trabalho artesanal, bem executado, enaltecendo sua produção.

3.4 | A POÉTICA DO VERNÁCULO: OS PAINÉIS DE GERALDO QUEIROZ NO TRIÂNGULO MINEIRO

A valorização do nacional na arte será marcante até a década de 1940, porém não impedindo surgimentos poéticos significativos descompromissados com as peculiaridades naturais ou sociais. A partir dos anos de 1950, grande parte dos artistas deixa de se interessar por uma arte nacional, ocorrendo uma maior proximidade com as discussões plásticas europeias, fazendo com que o país, no campo da arte e da cultura, ingressasse definitivamente na modernidade do século XX.

Conforme Chiarelli (2002), a primeira evidência dessa mudança pode ser percebida nos movimentos não figurativos construtivo e informal, influenciados pelas Bienais Internacionais de São Paulo, pois até então o contato se dava diretamente, por meio de viagens à Europa e aos Estados Unidos, modificando-se assim, de imediato o ambiente artístico. De acordo com o autor, vários artistas, com trajetórias aparentemente definidas, aventuraram-se em soluções plásticas mais diretamente relacionadas ao novo momento, como também apontou nesse cenário uma nova geração muito próxima do diálogo artístico internacional.

Inicialmente com uma produção bastante mimética, como aponta o autor, mas menos provinciana, essa conjuntura abriu espaço para que artistas, despreocupados em constituir uma arte nacional ou em consonância com as formulações contemporâneas internacionais, desenvolvessem poéticas próprias. Têm-se no momento, obras de Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica, Iberê Camargo, dentre outros, alguns imigrantes como Mira Schendel. Por razões que implicam em questões contrárias ao debate não figurativo de abandono do nacional na década de 1950, envolvendo o regionalismo e a tradição, como também já exposto anteriormente, o azulejo e as pastilhas vitrificadas foram reempregados como elementos de criação artística dentro do ideário moderno, como lembrou Lourenço (1995), fundindo arte e arquitetura.

(...) Boa parte da azulejaria contemporânea brasileira foi resolvida em termos de painéis figurativos realizados por Portinari, Burle Marx, Paulo Rossi Osir, Poty, Djanira, Anísio Medeiros, Jenner Augusto, Abelardo da Hora e Corbiniano Lins. Uma segunda vertente ocupou grandes espaços, combinando elementos figurativos autônomos (Carybé) os módulos geométricos estruturados segundo esquemas prévios (Athos Bulcão) (MORAIS, 1990, p. 88)

A maior contribuição dessa possível integração entre arquitetura e arte deve-se, sem dúvida, aos arquitetos modernos, como lembra Morais

(1990). Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Francisco Bologna, Delfim Amorim, dentre tantos outros, estimularam artistas a contribuírem com suas criações em azulejo, presentes em edifícios públicos e privados, nos anos de 1940/50, principalmente pós-Ministério e igreja Pampulha. A repercussão internacional e os encontros entre intelectuais mantiveram vivas as premissas integradoras como bem atesta Lourenço (1995):

Com o desenvolvimento da arquitetura moderna em escala internacional, essas idéias foram retomadas, acrescentando-se outros ingredientes justificadores da estreita colaboração entre pintores e arquitetos, ao se erigir um mural. Dentre os marcos significativos e reforçadores das proposições corbusianas, acrescenta-se o encontro, em 1943, entre Fernand Léger, o arquiteto e também muralista Jose Sert, e o historiador Sigfried Giedion. Reúnem-se em Nova York, para elaborar um texto, sob o título “Uma nova monumentalidade”. Pela impossibilidade em publicar na íntegra os artigos, Giedion cede, em 1944, sua parte numa coletânea organizada por Paul Zukker – New Architecture and City Planning - que teve ampla ressonância. (LOURENCO, 1995, p. 264)

Assim, o debate internacional acerca da síntese das artes seria fomentado pela confluência entre arquitetos e artistas. Percebemos, contudo, que essa colaboração tão almejada em defesa ao espírito de

equipe, no qual artistas e arquitetos promoveriam juntos e em caráter de igualdade a construção da “obra”, não se efetivou como idealizado. As discrepâncias enquanto linguagens comprovavam a tese. Acreditava-se que em arquiteturas modernas se configurariam obras de arte igualmente modernas, demonstrando uma perfeita integração.

Ainda assim, como Morais (1988) percebeu, em várias expressões murais, veem-se artistas como Portinari, Burle Marx, Anísio Medeiros, Djanira e, posteriormente, Athos Bulcão, trabalhando, mesmo que cumprindo uma função decorativa ou convidativa, dentro de uma vertente moderna, seja de caráter expressionista como Portinari, seja construtivista como Athos. O autor entende como um biomorfismo,

identificável não apenas na obra de Portinari como também na arquitetura de Niemeyer, nos jardins, nos painéis e na pintura de Burle Marx, nos painéis de Paulo Werneck ou Lygia Clark, definiria quase um estilo- o modernismo (...) (MORAIS, 1988, p. 56)

O que o autor quer dizer se refere a um tema formal que

fundindo sonho e construção, o irracional e o racional, o surrealismo tardio e a abstração situada entre a geometria e o informal, perpassa com maior ou menor frequência a pintura de artistas como Léger, Klee, Arp, Max Ernst, Picasso, Matisse, Braque (...) (MORAIS, 1988, p. 57)

Ou seja, um estilo que, mesmo rompendo com o pragmatismo do ângulo reto, não se perdeu, ainda nas palavras de Frederico Morais, na gratuidade do informalismo, debatendo com o repertório imagético modernista internacional.



Figura 77 | Painel Athos Bulcão Data: 1955; Local: Rio de Janeiro.

No entanto, não podemos ignorar outra vertente criativa na década de 1950, orientada pela tradição, que retomando o azulejo e/ou a pastilha de vidro para compor obras de caráter densamente figurativo

admira das pelo seu caráter ornamental, imprimiu ao trabalho do artista-artesão um virtuosismo até então desconhecido pela sociedade industrial, como atentou Lehmkuhl (2011). Pelo elemento construtivo, pastilhas ou azulejos, como revestimentos, funcionaram como expressão de personalidades e individualidades dos artistas. Como visto, São Paulo na década em questão representou, conforme Lourenço (1995), o ápice da muralística, com obras também implantadas em cidades interioranas. Uberlândia nessa perspectiva se insere no contexto analisado, pela atuação de Geraldo Queiroz e João Jorge Coury, comportando não apenas a biografia ou trajetória do artista e do arquiteto, mas também parte da história da arte.

Lehmkuhl (2009) recorre ao historiador Roger Chartier para o qual a história cultural não é mais definida pela unidade de sua abordagem, mas pela recusa dos historiadores em reduzir os fenômenos a uma só das dimensões, seja a social, a econômica, a política ou a cultural. Ainda conforme a autora, Chartier faz uso de categorias definidas por Pierre Bourdieu, apoiando-se na noção de campo artístico, no conhecimento e no domínio de seu passado e seu desenvolvimento para a história do campo.

(...) as representações no mundo social são determinadas pelos grupos que a forjam – e são

denominadas como “lutas de representação”. Para ambos autores a história do campo constitui critério fundamental, tanto para a definição estilística quanto para imposição da distinção cultural e social. Assim, o domínio prático e teórico da história do campo, tanto para produtores quanto para consumidores, constitui elemento decisivo nas lutas de distinção/representação. (LEHMKUHL, 2009, p. 8)

Assim, o objeto aqui analisado é retomado em sua feitura sendo a sua leitura, como já justificado, amparada além de sua materialidade, de sua técnica, sua linguagem, de modo a compreendê-la como fato artístico. O interesse estético de Geraldo Queiroz, visto em sua obra de cavalete, demonstrou-se pouco sensível às posturas vanguardistas, ao contrário, interessava-lhe o sentido de construção dos valores plásticos da tradição, como em outros artistas do período. Sergio Milliet (1941), em crítica publicada no VI Salão dos Artistas Plásticos¹¹⁸ – V, defende o artista Paulo Rossi Osir do rótulo de acadêmico:

A tendência para reagir contra o academismo tem levado pintores e os críticos a um excesso de severidade no julgamento das obras mais acabadas e uma confusão entre clássico e acadêmico eu seria desejável que fosse desfeita. É preciso não esquecer que o academismo não é desprezível porque se apega ao assunto nem porque permanece mais ou menos

¹¹⁸ O VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos ocorreu na Galeria Prestes Maia em São Paulo no ano de 1941.

dentro do campo atual da fotografia, mas sim porque abusa de um formulário ao alcance dos menos talentosos porque estabelece um padrão assassino da personalidade marcante (...).” (MILLIET, 1941, apud RIBEIRO, 2006, p. 61)

Milliet reconheceu em Osir princípios artísticos discutíveis, porém honestos, nem acadêmico, nem moderno, na visão do crítico um pintor que se recusou às facilidades de um falso modernismo, considerando-o moderno não pela liberdade do fazer, mas pela ousadia da composição. No seu excessivo apego ao real, motivo de discordância por parte da crítica, Ribeiro (2006) apontou para o fato de a concepção estética do artista encontrar “ressonâncias na arte produzida por uma geração de artistas que provinham de experiências de formação artesanal e profissional, ligadas à tradição artística de raízes realistas” (RIBEIRO, 2006, p. 62), assim como Geraldo Queiroz.

Os painéis em mosaico do artista Geraldo Queiroz que compõem fachadas, alpendres, varandas de casas de classe média alta, dentre outros, detêm um colorido e de uma iconografia que indicam, como advertiu Moraes (1990), determinado repertório, que apesar de ter uma funcionalidade imagética, indicam também uma percepção estética e principalmente um determinado status econômico e social, diferindo do

“ideal” moderno debatido internacionalmente como se percebe nas obras dos artistas citados anteriormente, envolvendo-se numa outra dimensão.

Em levantamento documental, estimamos que Geraldo Queiroz realizou cerca de 15 painéis entre os anos de 1955/58¹¹⁹, período que atuou como mosaicista principalmente em Uberlândia, Tupacigura e Campina Verde. Dentre alguns painéis elencados¹²⁰ nesta pesquisa podemos destacar:

¹¹⁹ Ver lâminas de imagens.

¹²⁰ Não foi possível durante a pesquisa obter maiores informações a respeito dos proprietários das residências com painéis de Geraldo Queiroz.



Figura 78 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Tema "boiadeiro". Data: 1955.

Residência do Sr. Florêncio J. Ferreira- painel com tema BOIADEIRO. Local: Campina Verde, MG. Título: não identificado. Dimensões: 1,80 x 1,80 m. Data: 1955.



Figura 79 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Tema "pescador". Data: 1956.

Residência do Sr. Ayres T. Macedo- painel com tema PESCADOR. Local: Tupaciguara, MG. Título: não identificado. Dimensões: 2,00 x 3,30 m. Data: 1956.



Figura 80 | Painel de Geraldo Queiroz. “Cena Portuguesa”. Data 1956. Painel remanescente.

·**Residência do Sr. Oswaldo Garcia**. Local: Rua Santos Dumont, 174. Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: Cena Portuguesa. Dimensões: 3,55 x 7,80 m. Painel remanescente. Data: 1956.



Figura 81 | Mural de Geraldo Queiroz no Mercado Municipal de Uberlândia. Data: 1956/1957. Mural remanescente.

·**Mercado Municipal de Uberlândia**- provavelmente foram propostos 05 painéis. Local: Rua Olegário Maciel, 255, Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: não identificado. Dimensões: desconhecidas. 03 painéis remanescentes. Data: 1956 ou 1957 [data não é de domínio público].



Figura 82 | Painel de Geraldo Queiroz. “Índigena Brasileiro”. Data: não confirmada. Painel remanescente.

•**Residência do Sr. Ubirajara Zacarias**- painel com temática indígena. Local: Rua Quinze de Novembro, 743, Bairro Tabajaras, Uberlândia, MG. Título: Índigena Brasileiro. Dimensões: 1,80 x 2,50 m, painel remanescente. Sem data confirmada, provavelmente entre os anos de 1956/58.



Figura 83 | Painel de Geraldo Queiroz. “Ciranda das Crianças”. Data: 1956. Painel remanescente.

•**Residência Alfredo Fonseca Marquez**. Local: Avenida João Pinheiro, 646 Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: Ciranda das Crianças. Dimensões: 2,15 x 4,70 m. Painel remanescente. Data: 1956.



Figura 84 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Compreende um dos poucos painéis abstratos concebidos pelo artista.

· **Residência do Sr. Caio Manuel Furtuoso.** Local: Machado de Assis, 372. Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: não identificado [peixe e pássaros]. Dimensões: desconhecidas. Data não confirmada.



Figura 85 | Painel de Geraldo Queiroz. "Descobrimento do Brasil". Data: 1957. Demolido.

· **Residência do Sr. Oswaldo de Oliveira**- painel remanescente. Local: Rua Rio Branco, 267, Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: Descobrimento do Brasil. Dimensões: 2,50 x 4,90 m. Data: 1957.



Figura 86 | Painel de Geraldo Queiroz. “Ambiente Rural”. Data: 1957. Painel remanescente.

•**Restaurante Sahten**- painel remanescente. Local: Avenida João Pinheiro, 220. Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: Ambiente rural. Dimensões: 3,30 x 5,50 m. Data: 1957.

Abaixo elencamos alguns estudos de possíveis painéis de Geraldo Queiroz, no entanto não foram encontradas maiores informações sobre os mesmos. São eles:



Figura 87 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz, tema: fauna brasileira.



Figura 88 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Casa de saúde”.

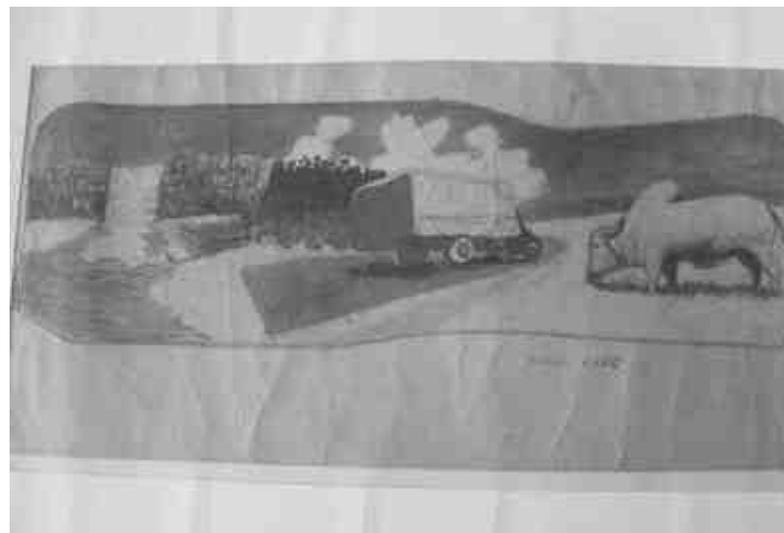


Figura 89 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Caminhoneiro”.

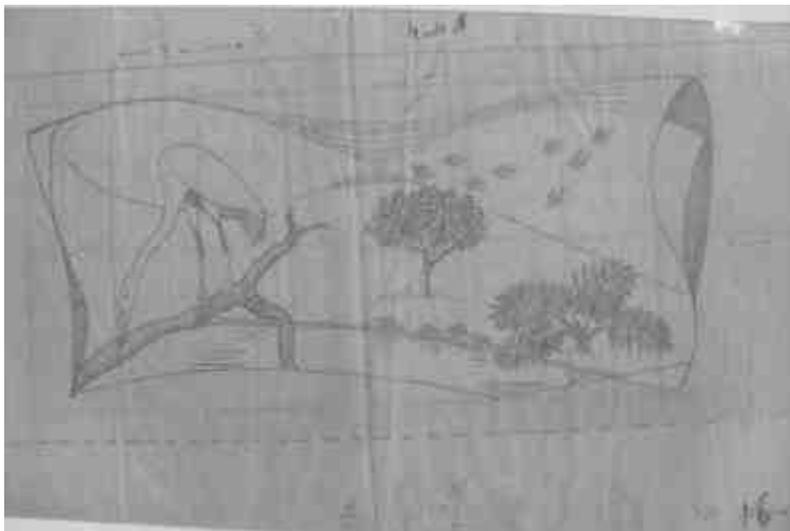


Figura 90 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Garça”



Figura 91 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Painel “Caça” [cervo].



Figura 92 | | Estudo para painel de Geraldo Queiroz. Mural “Meninos”, provavelmente para o Mercado Municipal de Uberlândia.

Talvez assim, pelo ofício, ou seja, pelo domínio do fazer, sua obra musiva possa corresponder também à concepção estética da crítica naquele momento, não como indicado pela obra de cavalete, ou de caráter nacional, mas pelos valores da tradição artesanal na arte de raízes realistas, devolvendo à decoração sua função original, como descreve

Bardi (s.d), autônoma no campo das artes, assim como a cerâmica ou o vidro.

O que Bardi discute é que a decoração seria expressão máxima de cultura, assim como a escultura e a pintura, “cada uma dessas, é bom repetir, apresenta e sustenta sua autonomia.” (BARDI, s.d, p. 40). Não se trata aqui de discutir o conceito ou a polêmica que envolve a decoração, mas atentar para o fato de que nas artes ela desempenhou uma função específica, como também a ourivesaria e outras atividades artesanais ligadas à arte decorativa.

Porém, nessa perspectiva se esconde uma lógica de mercado. Ao transpor um imaginário da sociedade à materialidade, ou seja, quando os próprios clientes sugerem os motivos para a constituição da obra, mais do que uma arte, este fazer é colocado a “serviço” de alguém. A técnica do mosaico serve desse modo como possibilidade de reprodução material desta sociedade consumidora e nesta “ideologia” talvez se encontrem identidades locais. Como questionou Lehmkuhl (2009), uma obra

Pode ser objeto de contemplação, leituras e reflexões, pode ser documento para pesquisadores das mais variadas áreas. A imagem de uma obra de arte não é uma representação inocente, ela comporta a razão de sua existência. Para quem foi feita? Por

quem foi feita? Para que foi feita? (...) (LEHMKUHL, 2009, p. 8)

Assim, como os painéis¹²¹ do artista estão inseridos dentro de uma arquitetura de características modernas configuradas para determinada classe social, o objeto mural é transformado em produto consumível, colocando em questão o espaço da arte na contemporaneidade. Frutos de encomendas, os murais de Queiroz, na medida em que sua temática é abertamente conduzida aos desejos de uma burguesia, seja para representar uma fazenda da família ou elucidar a ascendência portuguesa, podem ser vistos numa perspectiva kitsch, como Morais (1990) abordou dentro de vertente azulejar paralela à produção erudita.

É sabido que o kitsch se relaciona com a sujeição da cultura à lógica de mercado. As origens do kitsch estão constituídas, conforme Moles (1971), a partir de um perfume de romantismo “diluído num estilo de vida”, ou seja, num simbolismo romântico. Dentro de um contexto burguês, o kitsch representou uma autoafirmação, que separava a burguesia do operariado diante do consumo do objeto artístico e estético.

De acordo com Moles (1971), kitsch pode ser uma atitude diante do sujeito com o objeto, principalmente tratando-se da indústria de massa, ou seja, o conceito kitsch passa por uma relação intrínseca entre sujeito-consumo-objeto. “Constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas, uma maneira de ser muito mais que um objeto, ou mesmo estilo de vida.” (MOLES, 1971, p.11). O kitsch está intrinsecamente relacionado ao desenvolvimento da indústria cultural que reproduzia em série as obras de arte para agradar o gosto da classe média, perdendo com isso o grau de autenticidade dessas obras. Anteriormente, o objeto era definido essencialmente por uma função de uso, função que lhe dava sua significação fundamental a que se juntam as demais. Com a aquisição desmedida, ou seja, alienada, própria da cultura de massa, o ato de consumir significa “antes de exercer uma função que faz desfilar pela vida cotidiana um fluxo acelerado de objetos entre a fábrica e a lata de lixo, o berço e o túmulo, numa condenação necessária ao transitório, ao provisório.” (MOLES, 1971, p.24).

Apesar de o termo kitsch ser usado desde 1860, na Alemanha, oriundo do verbo kitschen que significa trapacear, vender barato, receber ou vender alguma coisa no lugar de outra anteriormente combinada, e sofrer ao longo do tempo críticas e preconceitos associados, principalmente, ao mau gosto, ao brega, ao consumo alienado, a estética

121 Todos os painéis remanescentes de Geraldo Queiroz, que a partir deste momento serão analisados, encontram-se reproduzidos em tamanhos maiores em lâminas de imagens em apêndice. As descrições foram compiladas das fichas de Inventário da Prefeitura Municipal de Uberlândia disponíveis.

pode ser revelada, mesmo alguns autores afirmando ser a própria falta dela, dentro de certas tipologias, traçadas por Moles, relacionado-a principalmente a objetos ou grupos de objetos. São os indicadores do kitsch: objetos com acabamento precário ou fabricados com material ordinário; imagens religiosas num contexto desvirtuado; artefatos de conotação erótica e a desproporção das dimensões do objeto em relação à figura representada. Segal (2008) elenca, ainda, a imitação (de uma obra de arte ou de outro objeto) e perda da função original do objeto (uma garrafa usada como solitário) como características de objetos kitsch.

Outra vertente do kitsch foi utilizada na segunda metade do século XIX, numa alteração do termo inglês sketch, como aborda Guimaraens & Cavalcanti (1979), quando turistas americanos queriam comprar obras de arte por preços baratos pediam um sketch (esboço) do mesmo.

Desse modo, a “estética” kitsch está intrinsecamente vinculada aos valores da sociedade burguesa em ascensão durante a Revolução Industrial. Conforme o princípio de conforto,

definido por Walter Killy os novos materiais industriais disponíveis pelo avanço tecnológico foram incorporados como símbolos da posição social privilegiada da classe dominante como forma de auto-afirmação e ostentação de prosperidade -

retratando necessariamente uma imagem de fartura e bem-estar. (KIELWAGEN, s.d, p.1)

O objeto de interesse passa assim a denotar status social, mesmo não mantendo relações profundas de valor íntimo – sujeito/objeto, ou seja, um consumo gratuito, alienado.

Já Olalquiaga (2007) aponta o valor sentimental para justificar a aquisição de objetos não autênticos ou objetos kitschs, estabelecendo uma relação pessoal de estima, um significado. A industrialização permitiu ao consumidor popular relacionar-se de maneira dinâmica com os objetos e acontecimentos, ao invés de limitar-se a meros receptores de experiências predeterminadas, como ocorreu geralmente com os fenômenos essencialistas. Mesmo que parecendo contraditório, Olalquiaga (2007) considera que a reprodução em massa contribuiu para reafirmar a qualidade do objeto “único-entre-todos” dotando-o de uma aura, similar à aura existente na Idade Média do ideal promovido pelo artista-artesão.

Em seus estudos acerca da azulejaria contemporânea no Brasil, Moraes (1990) elencou alguns tipos de azulejaria que ele definia como kitsch. São aqueles que para o autor os temas são intrínsecos ao encomendante e possuem um colorido específico, sendo que para este autor existiria um kitsch da alta e da baixa sociedade.

Trata-se, porém, de um jogo do qual, de certa forma, participa toda a sociedade e, como tal, o kitsch pode se impor como necessidade. Na verdade, ele sempre existiu, em todas as épocas e em todos os países, não importa o contexto social ou político. Existiria um kitsch da alta (da sociedade afluyente ou do desperdício) e um kitsch da baixa (das sociedades decadentes, em deterioração econômica), um kitsch burguês, elegante, e outro operário, brega. Para R. Egenter, 'o kitsch é permanente como o pecado, ele está ligado a arte de uma maneira indissolúvel, da mesma maneira que o inautêntico está ligado ao autêntico.' (MORAIS, 1990, p. 111)

O autor aponta uma análise interessante acerca da definição de dois tipos de artistas existentes no país nas décadas de 1940 e 1950: uma parte definida como a erudita, e outra que destaca aqueles artistas-artesãos que irão trabalhar sob encomenda e que seriam autodidatas. Trabalhavam sob a demanda dos temas encomendados pelos clientes, não havia noção ou preocupação com plágio e aqui a pintura sobre azulejos, mais do que arte, segundo Moraes, seria um ofício.

De acordo com o autor, esta produção vem de três ou quatro ateliês, existentes em São Paulo e Rio de Janeiro, e que conseguiam atender a pedidos vindos de todo o país. São eles:

Ateliê Moral: fundado em 1937 por Waldemar Moral Sendim, irmão do pintor Armando Sendim. Iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios

de São Paulo e cursou a Academia de Belas Artes em Madrid. Em 1945, expôs trabalhos na Galeria Itá nos quais reproduziu obras conhecidas de Botticelli, Goya, Ticiano e Fragonard. Com sucesso desta, contratou vários artesãos e diversificou sua clientela, atendendo a residências, bares, padarias e por fim igrejas.

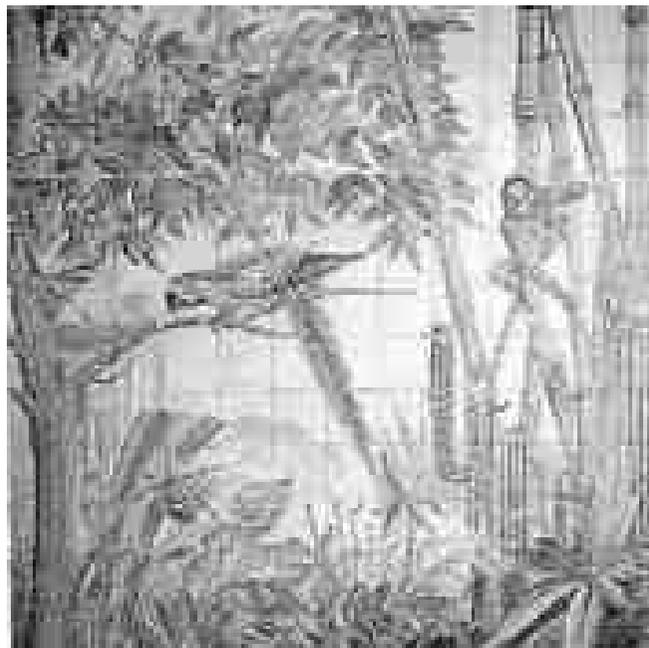


Figura 93 | Painel no interior da residência de Waldemar Sendim em São Paulo.



Figura 94 | Painel no interior do Bar API em São Paulo.



Figura 95 | Paineis no interior da Pastelaria Imbuhy em Niterói, RJ.



Figura 96 | Paineis no interior da residência de Waldemar Sendim em São Paulo.



Figura 97 | Painel no interior da residência de Waldemar Sendim em São Paulo.

Os painéis anteriores são indicadores do repertório imagético encontrado na própria residência do artista. Percebemos nas imagens do balé, como também no painel que compõe o bar, que as imagens são

emolduradas pela linha ameboide também encontrada nos trabalhos de Geraldo Queiroz, tanto em baixo relevo como em mosaico. Há uma incongruência ou disparate no tema representado no balcão do bar, pois figuras cômicas como bêbados dividem espaço com cenas de balé clássico.

Os outros painéis, presentes no Bar API e na Pastelaria Imbuhy, são exemplos da adequação do tema às atividades do estabelecimento, que também, talvez por mera coincidência, aproxima-se do repertório do artista aqui estudado.

Atualmente o Ateliê ainda atende a encomendas, situa-se a Rua Dionísio Costa, 277 - Vila Mariana, São Paulo, e alargou seu marketing com o site: <http://www.alvopm.com.br/ateliemoral/index.htm>.

O Ateliê Sarasá foi fundado em 1959 por Gerardo Martin Sarasá, nascido em Arbúcias (Barcelona) em 1940. Estudou desenho humorístico em Los Angeles, chegando ao Brasil em 1955. Em São Paulo continuou seus estudos na Associação Paulista de Belas Artes, com especialização em desenho de propaganda, aperfeiçoando-se em pintura, como apontou Moraes (1990), com Waldemar da Costa e Salvador Rodrigues. Também estudou restauração e conservação com Domingo Pellechea, sendo responsável pela restauração de vários painéis de artistas consagrados como o de Wash Rodrigues no Caminho do Mar, em 1981/82 e o de

Djanira no Túnel Santa Bárbara no Rio de Janeiro em 1985, ambos em azulejos.

O Ateliê produziu painéis para restaurantes, bares, padarias, motéis e por fim passou também a trabalhar para igrejas, executando, de acordo com Moraes (1990) mais de 300 painéis para igrejas de todo o Brasil. Ainda em atividade, também possui um site (<http://www.sarasa.com.br/index.php>), atuando em restauração, vitrais, azulejaria, dentre outras.



Figura 98 | Painel para o motel Astúrias em São Paulo.

Como já descrito, os temas desenvolvidos também se relacionam com a função do ambiente. Na imagem do painel no motel Astúrias, como também em outros motéis, executados pelo Atelie Sarasá

“surpreende por seu despojamento formal e até pela economia de imagem. Estas apesar do tom escapista (indicativas de paraísos naturais) são quase assépticas ou assexuadas, ou então, são de uma candura digna de colégio de freiras.” (MORAIS, 1990, p. 121)



Figura 99 | Painel no interior da Padaria Ayrosa em São Paulo.

É importante citaresses ateliês e a análise de Moraes acerca deles, pois, como afirmaremos a seguir, compreendeu-se a obra musiva de Geraldo de Queiroz como produto muito próximo da estética do kitsch. Portanto, neste momento da pesquisa, fazer um paralelo com esses ateliês nos ajuda a compreender melhor tal caráter do trabalho do artista, além claro, de nos orientar acerca do contexto de época em que trabalhou e viveu Queiroz.

Assim, a escolha dos temas para os painéis em mosaico de Geraldo Queiroz, integrados numa arquitetura moderna, atendendo aos anseios de uma burguesia, que, em sua maioria, mesmo dialogando indiretamente com o ambiente circundante, sendo voltados ao exterior, em fachadas, muros de divisa, alpendres, segue uma lógica simples, como descrita por Moraes:

Os painéis cumprem uma função ilustrativa ou publicitária. Parece natural e coerente que nas padarias encontremos um trigo, nos bares um vinhedo ou cafezal, imagens da Torre de Belém ou uma caravela se o dono do estabelecimento comercial é português. (MORAIS, 1990, p. 110)

Percebemos claramente a afirmação do autor diante da temática do painel Descobrimento do Brasil (1957) de Geraldo Queiroz, em que temos em primeiro plano a imagem de um índio nas cores marrom e terracota junto à mata tropical em cores verde e amarelo e ao fundo uma caravela nas cores marrom, branco e vermelho e o mar, em tons de azul e verde, simbolizando a cultura europeia. Por depoimentos, sabemos que o painel fora feito para o Sr. Oswaldo de Oliveira / Sra. Flora. Situava-se a Av. Rio Branco, 267 – Uberlândia. O proprietário era dono de casa de material de construção, maior fornecedora da cidade. Filho de portugueses auxiliou no abastecimento de materiais na construção de Brasília. Painel em homenagem à ascendência portuguesa.



Figura 100 | Foto painel “Descobrimento do Brasil” de Geraldo de Queiroz, demolido.

Aqui, o navio português se aproxima, enquanto é visto pelo índio, a obra é envolta por um contorno amebóide presente em outras obras da época, como aquelas produzidas pelos ateliês cariocas e paulistas do mesmo período, ou mesmo nas já citadas anteriormente encontradas no trabalho de Burlle Marx. O contorno nesta obra é um elemento, de alguma maneira, contraditório, pois ele emprega ao trabalho características “modernas” e menos ingênuas.

Oscar Pereira da Silva, autor da obra *Descoberto do Brasil* (1922), documenta importante momento histórico utilizando-se da imagem do índio, que diante do oceano vislumbra a chegada do europeu que se aproxima. Aqui nem o índio e nem o descobridor expressam-se em sua totalidade. Figuras impassíveis refletem pouca dramaticidade ou expressão.



Figura 101 | *Descoberto do Brasil* (1922). Obra de Oscar Pereira da Silva, óleo sobre tela, 190 x 333 cm.



Figura 102 | Chegada dos Portugueses ao Brasil. Óleo sobre tela, tem 1,04 x 1,42m. 1947. Kurt Guilherme Herrmann, artista autodidata.

Medo, fuga ou desordem também não foram retratados profundamente na cena concebida por Kurt Guilherme Herrmann, nela os nativos observam tranquilamente e, prontamente, a chegada dos exploradores. Assim também é criado o índio de Geraldo de Queiroz, anos depois. Tranquilamente, o indígena observa da mata o navio que se

aproxima. A cena é poética e Queiroz não se preocupou tampouco em retratar os navegadores que poderiam ser vistos. Assim como na pintura de Oscar Pereira da Silva, o índio é representado como aquele que, diante do mar e do descobridor, encontra-se curioso. Entretanto, Queiroz opta por fazer um registro mais resumido. O índio aparece solitário e o navio é sintético, mesmo porque pela técnica, ou seja, pelo mosaico, no caso as pastilhas em vidro, havia necessidade de certa “economia formal” ou estilização. Outro exemplo é o painel Ambiente rural¹²² de Geraldo Queiroz, situado no atual restaurante Sahtten, à Avenida João Pinheiro 220, Centro de Uberlândia, confeccionado em coautoria com o artista José de Moraes. Ainda de acordo com Frederico Moraes (1990), na maioria de painéis representativos de uma estética kitsch, “há uma mescla de nostalgia e futurologia, um constante deslocamento do tempo e espaço.” (MORAIS, 1990, p.132)

122 Sabemos que este painel fora concebido para uma residência, mantendo outras relações espaciais que diferem de sua atual conjuntura. O mesmo está instalado no muro de divisa lateral direita do edifício, aberto ao salão central do restaurante por meio de uma clarabóia. Não há interrupções à vista do painel se não as mesas do restaurante, que não agredem a percepção total da obra. No mais, o próprio edifício possibilita a visão do painel por vários ângulos e perspectivas, de modo a se ter uma fácil compreensão deste de diversos pontos do interior e do exterior do restaurante.



Figura 103 | Foto painel *Ambiente rural* de Geraldo de Queiroz existente. Data: 1957 local: Avenida João Pinheiro 220, Uberlândia Dimensão: 550x330cm

Estilisticamente, o painel *Ambiente rural* é de composição figurativa. Possui também formato ameboide e ocupa aproximadamente 18m² da parede, com 5,50m de largura e 3,30m de altura máxima. A técnica utilizada pelo autor foi o mosaico em pastilhas de vidro coloridas, de 2,5 x 2,5cm, assentadas sobre cimento branco. Exteriormente ao painel, o revestimento da parede é feito em pedra São Tomé retalhada.

A imagem em perspectiva apresenta como tema o campo, ou seja, o ambiente rural. Compreende uma fazenda, com relevo ao horizonte, as edificações e animais. Podem-se configurar três planos representativos: o plano de fundo (ou terceiro plano), que se alinha à visão do observador e onde se encontram as casas, o curral e alguma vegetação de entorno; o primeiro plano onde as estão figuras de gado, sendo estes dois bois malhados que repousam sobre o pasto, à esquerda, e dois, mais ao longe, à direita. A harmonia das cores se dá pela utilização do azul, verde, amarelo e rosa em várias tonalidades, além da cor preta e branca, estas últimas, usadas como valores. Predominantemente, encontram-se os tons de azul e verde no plano de fundo, azul, rosa e amarelo no plano intermediário e tons de verde, ocre e branco no primeiro plano. O preto está inserido nos galhos de árvores, cercas e em alguns contornos.

Podemos constatar, por meio da temática, a questão relacionada ao ruralismo, marcante na economia local da época, caracterizando também o poder respaldado pelos fazendeiros e coronéis. A cena representada remonta ao bucolismo e calma da natureza. Essa percepção se dá principalmente pelo plano de fundo, com montanhas na cor ocre, mata na cor verde claro e o céu que mistura tons claros e escuros de azul, além das nuvens brancas. Na parte central, demonstrando maior importância, se localiza um casarão, sem muitos detalhes de fachada, nas

cores azul, cinza e telhado mesclando o rosa claro e o marrom. Provavelmente, esta é a casa do fazendeiro Naves, importante figura da sociedade uberlandense, pois é evidente sua hierarquização em face aos outros elementos, como a casa menor à esquerda, com o telhado nos mesmos tons, mas diferenciando a fachada com uma maior mistura de cores, diminuindo sua harmonia e beleza e nos indicando sua menor importância. Neste mesmo plano, ainda vemos uma cerca na cor preta, árvores de fundo e o chão, na cor ocre, que faz a nítida separação entre o pasto, na cor verde em tons claros e escuros, do primeiro plano. Neste, se encontram quatro bois malhados. Os dois primeiros em destaque repousam sobre o pasto e são coloridos em tons de marrom, rosa e contorno preto. Mais ao lado e distante, à direita, se encontram outros dois bois em pé e pastando.

Já o painel *Cena Portuguesa*, situado a Rua Santos Dumont 174, centro de Uberlândia, possui formato retangular, porém na construção da imagem observa-se delineamento da mesma em formato ameboide. Ocupa aproximadamente 27,5m² medindo 3,55m de altura por 7,80m de largura. A técnica utilizada pelo autor foi o mosaico em pastilhas de vidro coloridas, de 2 x 2cm, assentadas sobre cimento branco.

O painel figurativo é composto por três cenas à frente e fundos variados. No primeiro plano, à esquerda, tem-se a figura de um jovem

sobre um conjunto de pedras marrons, com o corpo frontal levemente inclinado, cabeça em perfil voltada para a direita e mão direita segurando um jiqui¹²³, com o cesto para cima e a haste apoiada sobre as pedras. O jovem está de chapéu escuro e veste casaco claro que se estende até os joelhos. O cenário ao fundo é composto pela linha do horizonte, dividindo-o em plano inferior com colorações de verde-água e branco, induzindo movimento do mar, e plano superior com coloração gradativa do branco ao azul anil. A imagem central apresenta, em primeiro plano, uma figura masculina de meia-idade, inclinada para a direita, com a cabeça na posição frontal e rosto arredondado. Está vestido com camisa branca, colete e chapéu pretos. Suas mãos estão apoiadas num balcão volumétrico nas cores azul e branco, sobre o qual estão algumas frutas. Ao fundo notamos uma edificação de estilo clássico, emoldurada por um arco pleno que se estende até a extrema direita. Na lateral direita, um casal com roupas típicas de Portugal, sob a continuação da arcada, com uma vegetação densa verde ao fundo e flores à frente. Ao fundo, céu azul. A figura feminina de meia-idade está na posição frontal e com a cabeça voltada para a figura masculina. A mulher apresenta rosto com formato oval e chama atenção a sua boca de contorno vermelho. Suas mãos estão

123 Instrumento de pesca feito em formato afunilado, em que o peixe entra e não consegue mais voltar.

na cintura, traja uma saia preta com detalhes florais coloridos, um colete preto com camisa de manga longa branca e na cabeça um lenço vermelho. A figura masculina, também de meia-idade, tem o corpo e cabeça voltados para a mulher. Ele veste calça preta, casaco curto, também preto, com detalhes vermelhos. Seu braço direito está passado na cintura da mulher. O casal repousa sobre piso quadriculado nas cores amarelo e marrom.



Figura 104 | Paineis Cena Portuguesa, Geraldo Queiroz, 1956, Residência de Oswaldo Garcia.

Os preceitos classicistas, tanto na arquitetura, quanto nas artes e na literatura, assim como na Europa, também na América Latina foram

revividos pelo neoclassicismo, tornando-se símbolo de ordem e nacionalismo. No Brasil, os prédios públicos da segunda metade do século XIX e início do século XX eram concebidos por meio de paradigmas: arcos perfeitos, escadarias, leões e colunatas.

Victor Meirelles, em *Napoleão em Jafa* (1850/60), documenta importante passagem descrevendo-a diante de uma série de colunatas, elas são capazes de registrar o local do acontecido e também de inserir monumentalidade e importância a determinado tema ou ocorrido. Na pintura, evidenciavam contextos, tanto de lugar, quanto de ideais recriados por meio de estereótipos.



Figura 105 | *Napoleão em Jafa* de Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 39 × 50.2cm. Data: entre 1850/1860.

Pela encomenda, Geraldo Queiroz em *Cena Portuguesa*, concebe uma paisagem específica, criada por meio de um cenário “fantástico”, já

que possui três cenas variáveis, tendo como modelo formas clássicas que emolduram ou unificam a obra: as arcadas neoclássicas. O exemplo das colunatas, assim como o piso quadriculado, aparece em obras como *Madona do Chanceler Rolin* (1435), de Van Eyck. Em *Cena Portuguesa* o artista se utiliza do senso comum como referência, representando o clássico por meio das colunatas renascentistas, de um casarão na parte central da obra (atrás da figura sentada, que, conforme já descrito anteriormente, simboliza um vendedor e remete à importância do comércio para a família) e do piso quadriculado.



Figura 106 | Obra de Van Eyck (*Madona do Chanceler Rolin*) 1435. Retábulo para igreja Notre Dame-du-Chastel (Autum)

O painel ilustra o desejo de ser evidenciada a ascendência europeia, já que possui 3,55 x 7,80m e está estampado na fachada frontal

da residência, portanto aberto e exposto para a rua, ou seja, uma obra de grandes proporções. O proprietário encomendou um mural que retratasse sua origem portuguesa. As figuras estão vestidas com trajes típicos da sua cidade natal, outro vestígio do kitsch. Em depoimento concedido por Valeria Lopes¹²⁴, sabemos que os arcos faziam alusão aos de um teatro português e o rosto da dançarina uma homenagem à esposa de Geraldo Queiroz. Devido à falta de acesso ao painel, pois o mesmo encontra-se vedado por uma placa de comunicação visual, não foi possível comprovar as hipóteses.

Desse modo, a representação dos portugueses típicos, como também do pescador diante do mar, como aquele sempre vinculado à busca de novas terras, o porto, a imagem tradicional de um fato, tornam-se símbolos kitschs, simplificam a imagem do lusitano comum, aquele que é o homem do campo, o morador da aldeia e que vive do mar.



Figura 107 | Estudo para painel de Geraldo Queiroz.

Pela imagem anterior também podemos destacar algumas das características kitschs presentes na linguagem de Queiroz. Primeiramente

124 Valeria Lopes é historiadora e sobrinha de Geraldo Queiroz.

acerca do tema, é oportuno evidenciar o fato de este não ser distante do contexto do artista. Na região de Uberlândia havia este tipo de caça realizada com cães chamados de “perdigueiros”, pelo fato de caçarem perdizes, no entanto, a montagem da cena é kitsch, o caçador retratado é obviamente figura retirada de imagens vistas por Queiroz, reconhecidas em revistas, cartoons ou por meio do cinema americano da época. Rementem-nos também às imagens de publicidade daquele período. Como podemos perceber na obra *Cena Portuguesa*, onde vemos claramente como o artista emprega uma espécie de fuga contextual para retratar figuras distantes de seu cotidiano. Aqui, o pescador, a mulher e o homem português sugerem uma paisagem que mescla estereótipos à própria ideia do que Queiroz tinha do universo lusitano.

São, igualmente, essas as características de uma sociedade em que com a necessidade de promoção visível, de acordo com Moles 1971, torna-se reconhecível o vestígio do kitsch nas obras do artista estudado, pois o que não é visível não existe. “É o consumo ostentatório de *Veb’em* onde o status social se associa basicamente a sua aparência: a posse de um móvel nobre vale pelo título de nobreza.” (MOLES, 1971, p. 81). Assim, o kitsch não necessariamente se vincula apenas a objetos, mas estende-se, conforme Morais (1990), a todos os aspectos da vida e do

comportamento humano (atitudes), existindo um kitsch burguês e um kitsch operário, invadindo a sociedade como um todo, ou seja, é universal.

O painel remanescente, *Ciranda das crianças* (1956), talvez seja o único a ser caracterizado por uma tentativa de linguagem espontânea do artista, de um trabalho autoral, ou seja, apontam algumas das influências contextuais de lugar e tempo vivenciados, não vinculadas à figura do encomendante, mesmo configurando-se ainda como encomenda, porém sem a sugestão de tema. O painel *Ciranda das crianças*¹²⁵, situado a Av. João Pinheiro 646, centro de Uberlândia, em pastilhas de vidro cobre a extensão da parede de 4,70m de largura até a altura de 2,15m. Na porção central, compõe uma ciranda com sete crianças. Destas, duas estão de frente, três estão de costas e as outras duas de perfil. Em segundo plano, uma fogueira e motivos geométricos coloridos, em tons de azul, rosa, verde, cinza e bege. Na lateral direita, um estandarte de festa junina com a imagem de São João com um cordeiro nos braços.

125 Este painel atualmente perdeu espaço de contemplação pelas reformas sucessivas realizadas no imóvel, descaracterizando sua arquitetura original. Está localizado no muro de divisa lateral direita do lote e em sua concepção original fazia parte de uma varanda que foi fechada e transformada, inicialmente em laboratório e posteriormente em sala de aula, ficando assim isolado em um pequeno espaço de circulação externa.



Figura 108 | Painel Ciranda das crianças, Geraldo Queiroz, data:1956, Residência Alfredo Fonseca Marquez. Fotomontagem.

O painel é composto por imagens de ciranda de roda na sua maior parte, à direita, motivo junino, e ao fundo, motivos geométricos. Na cena principal, a primeira menina na parte mais central da roda está de frente, com rosto redondo, cabelos escuros, usa vestido azul com bainha branca, sapatos brancos e meias verdes. À sua esquerda, menina de perfil, com rosto redondo inclinado à sua direita, com cabelo castanho e curto, preso com “rabo de cavalo” e fita branca. Usa vestido branco, gola em decote em “V”, com manga e bainha azuis, laço na cintura, sapatos vermelhos e meias brancas. À sua esquerda, uma menina de costas, com a cabeça voltada no mesmo sentido. Ela tem os cabelos claros no ombro, veste blusa vermelha, saia verde com listra vermelha acima da bainha, sapatos pretos e meias brancas. À sua esquerda um menino de costas, com o pé direito apoiado no chão e o esquerdo no ar. Ele usa camisa azul e bermuda preta com suspensório preto, sapato preto e meias brancas. À sua esquerda, outro garoto, também de costas, mas com a cabeça levemente inclinada. Suas roupas são iguais ao anterior, com o suspensório verde. À sua esquerda uma menina de perfil, com rosto inclinado, cabelos pretos amarrados, vestido branco com detalhes azuis, sapatos vermelhos e meias brancas. À sua esquerda, fechando a roda, uma garota como o corpo e cabeça voltados para sua esquerda. Ela tem os cabelos claros, amarrados, usa vestido azul de detalhes vermelhos e botas

brancas. Ao fundo da ciranda, na porção superior, a composição geométrica é definida por uma faixa verde e na porção inferior, por uma faixa azul escuro. Entre as faixas, geometria assimétrica maciça composta com tonalidades azul claro, verde e bege.

O tema remonta à tradicional Festa Junina muito celebrada na região, por isso este mural poderia ser enquadrado dentro de uma vertente de criação espontânea do artista, já que era hábito do mesmo retratar os filhos em situações cotidianas como as brincadeiras, como vimos. Assim, buscou-se retratar o cotidiano como a ciranda de roda e o regionalismo representado pela Festa Junina. O regionalismo como tema marca o desejo de criação de uma arte nacional, como já indicado por Chiarelli (2002), que até o final da Segunda Grande Guerra, a arte brasileira mais valorizada era aquela preocupada em caracterizar as peculiaridades locais, já neste caso, num momento tardio, que data da segunda metade da década de 1950. Os símbolos representados como a fogueira, fazem alusão à proteção e à purificação do local onde está instalada, e o mastro referencia a devoção e agradecimento ao santo. A ciranda também tem uma conotação importante, pois se trata de uma dança infantil popular que não requer muita destreza e seu ritmo permite a participação de pessoas de várias idades.

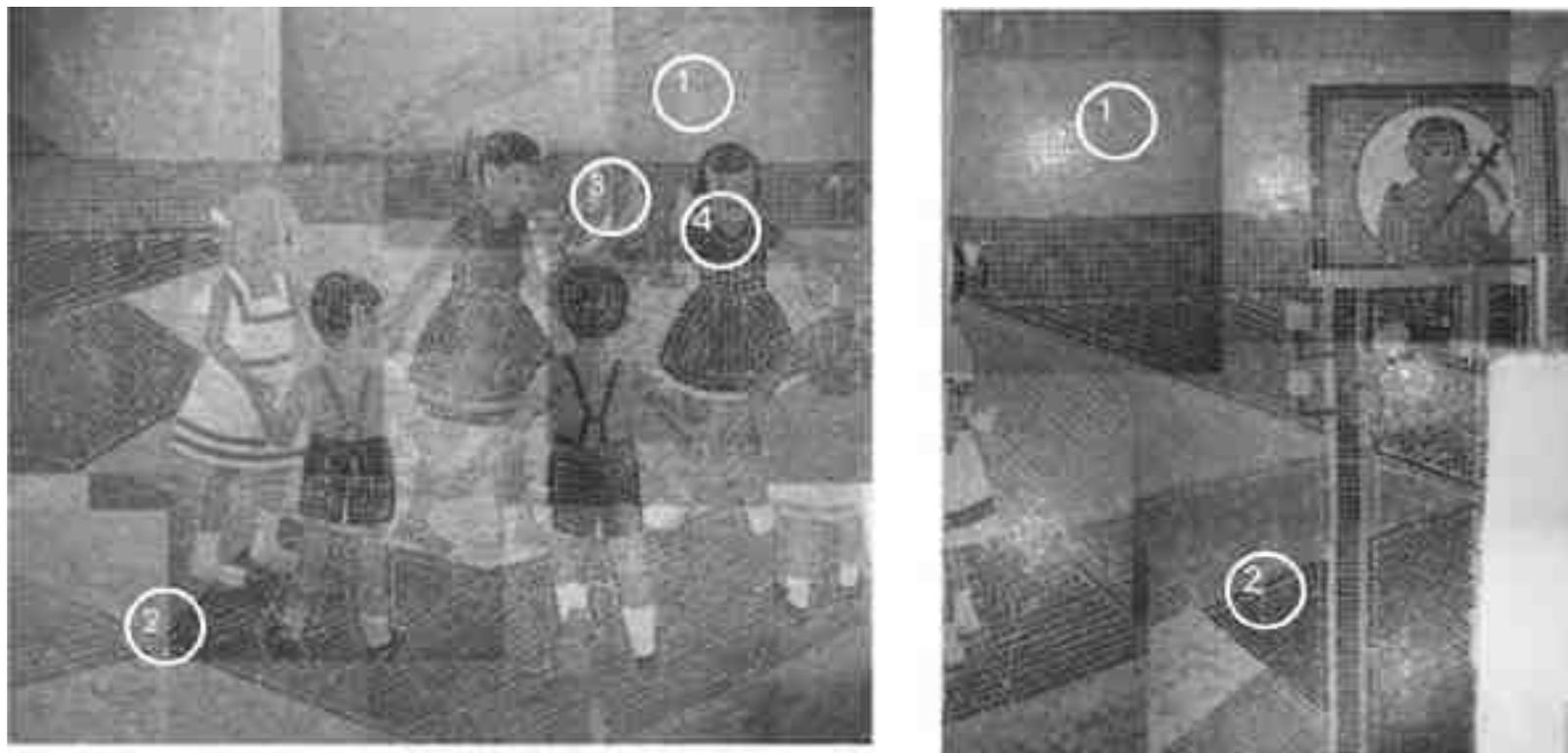


Figura 109 | Detalhes painel Ciranda das crianças, Geraldo Queiroz, 1956, Residência Alfredo Fonseca Marquez.

Essa obra destaca as características modernas na linguagem de Geraldo de Queiroz. Estas estão apresentadas aqui novamente por meio de uma espécie de geometrização (1). As figuras compostas pelas sete crianças aparecem sobre planos geométricos distintos, parte deles apresenta-se em diagonais, e a outra em planos horizontalizados (2). A fogueira representada ao fundo também destaca a técnica musiva do artista, aquela que foge de uma representação mais fiel à realidade, apontando-se para uma tendência sutil à abstração. Mescla de cores formam um mosaico geométrico, em recorte este se define como um retalho entre amarelos e vermelhos (3).

Há na obra uma definição de perspectiva realista, esta esclarece ao receptor a ciranda e a posição de cada uma delas na obra. Recortes mais claros destacam pontos mais claros na obra, evidenciando uma preocupação sutil com luz e sombra. Diferentemente da obra *Índigena Brasileiro*, aqui há menos interferência de cores distintas sobre a pele das figuras e mesmo sobre suas roupas (4).



Figura 110 | Cartão para painel *Ciranda das crianças*, de Geraldo Queiroz (1956).

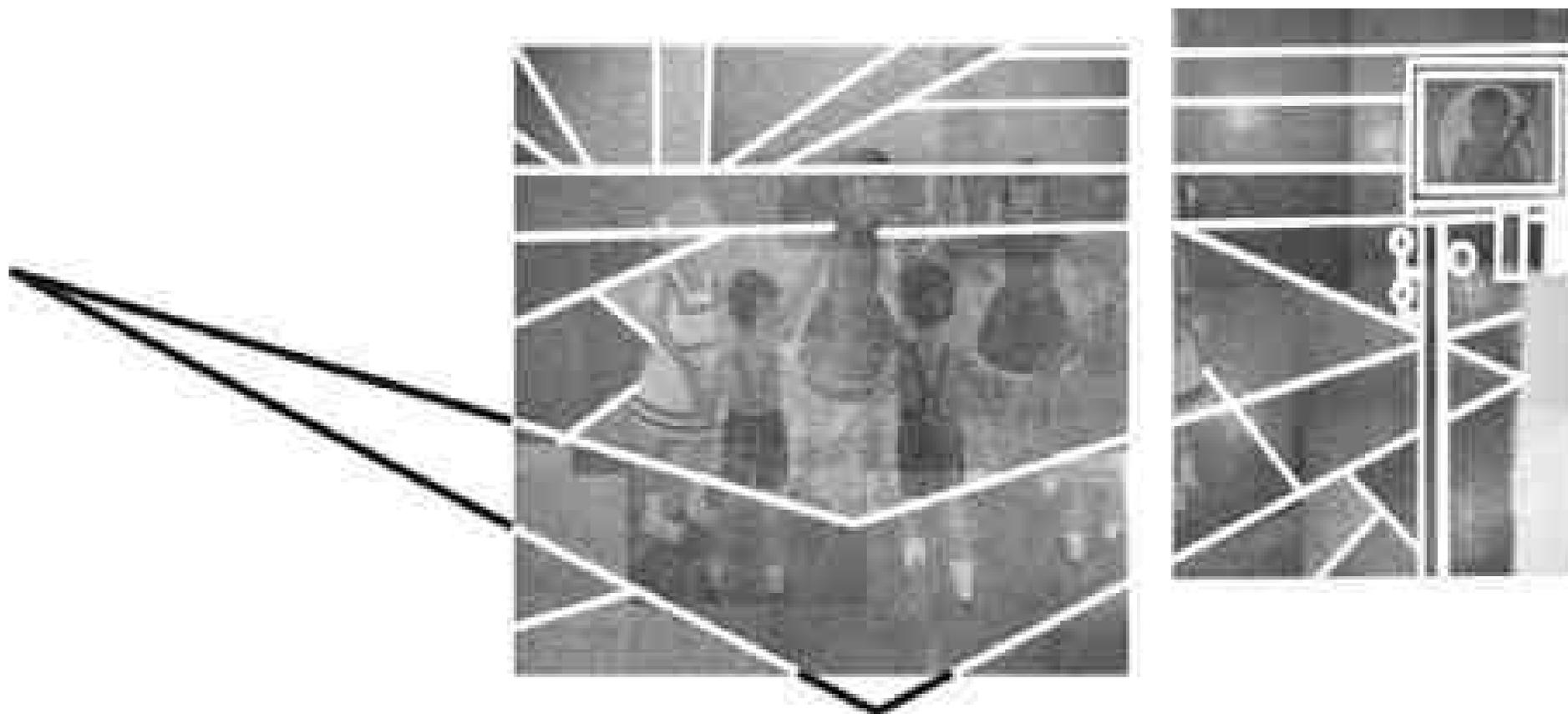


Figura 111 | Principais eixos de composição abstrata na obra *Ciranda das crianças* de Geraldo Queiroz, 1956.

Importante verificar que a geometrização utilizada na composição do fundo, auxiliando Queiroz na representação em perspectiva, foi aplicada posteriormente, ou seja, pelo cartão, percebemos que o fundo era constituído por meio da cor pura somente em azul, com interferências pontuais em vermelho. O destaque da fogueira na lateral esquerda, promovido por um clarão, como também na lateral direita promovido pelo fogo de artifício na mão do menino, sugere grandes pontos em vermelho, porém sem uma planificação ou geometrização, como percebemos claramente na obra musiva.

Outra diferença interessante é o fato de ser somente uma ciranda feminina no cartão e na obra musiva mista.

O aspecto moderno da linguagem do artista evidencia-se mais pela geometria do fundo da obra do que pela forma utilizada na representação das figuras humanas (naturalista) que se apresentam claramente baseadas em esteriótipos da época acerca do tema, deixando claras algumas possíveis referências próximas do artista, como José de Moraes, Portinari, Milton Dacosta e Burle Marx.

José de Moraes em sua obra musiva em que retrata a Ciranda (s.d) representa sinteticamente a figura humana, de modo mais estilizado que

em Geraldo de Queiroz, com os rostos em cores chapadas escuras e claras (escuras em perfil e claras em vista frontal) sem delimitar boca, olhos e nariz. Os braços e pernas, assim como o cabelo, a roupa são representados esquematicamente, já em Queiroz percebe-se uma preocupação mais naturalista como vemos nos contornos dos lábios, a representação de detalhes como laços de fita nos cabelos das meninas, meias e sapatos, suspensórios nos meninos. Milton Da costa, do mesmo modo que Moraes recorre à estilização e à economia formal. Expressões faciais são omitidas, porém representa como Queiroz detalhes como as fitas nos cabelos, tiara, sapatos e meias algumas das meninas. É curioso o fato de tanto em José de Moraes quanto Milton Dacosta representarem apenas meninas nas cirandas, como era na intenção primeira de Queiroz, como visto no cartão.

Em Burle Marx a ciranda representada no painel para o pátio da Escola Municipal Edmundo Bittencourt no Conjunto Habitacional Pedregulho (projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, 1946) também aparece de modo mais estilizado ou abstracionista. O desenho da figura humana é nesse caso sugerido por linhas em cores alternadas (preto, tons de azuis e vermelho) mesclando-se com as formas orgânicas ao fundo em amarelo, azuis e vermelho. Burle Marx apresenta uma obra de caráter mais abstratizante e fluida que em Moraes.

Já em Portinari, a ciranda aparece de modo mais empírico, menos realista e talvez mais lúdico.

A ciranda, em todos os contextos, evidencia uma brincadeira infantil tradicional. Outras também foram tratadas de modo semelhante, como a pipa, o peão, brincadeiras com varas, dentre outras, presente nas obras aqui analisadas. São cenários recriados ou vivenciados pelos artistas, constituídos por meio de uma memória afetiva. Em Portinari, Fabris (1996) destaca que

Tanto as figuras dos trabalhadores quanto os jogos infantis fazem parte daquele grupo de obras que Portinari considera mais pessoais e menos sujeitas a uma visão convencional, por terem sido vividas anteriormente: 'As imagens que ali se afirmam, a bola de meia, os pés descalços, os trancos, as caneladas, a cerca de pau, tudo isso são imagens impressas na minha memória, que se reúnem e gritam a um esforço evocador, que cruzam os caminhos do meu mundo secreto (...)' (FABRIS, 1996, p. 48).

A temática criança, nesse sentido, é orientada por um olhar local, como também a voltada para o trabalhador, calcada na cultura nacional, criando uma iconografia eminentemente brasileira.

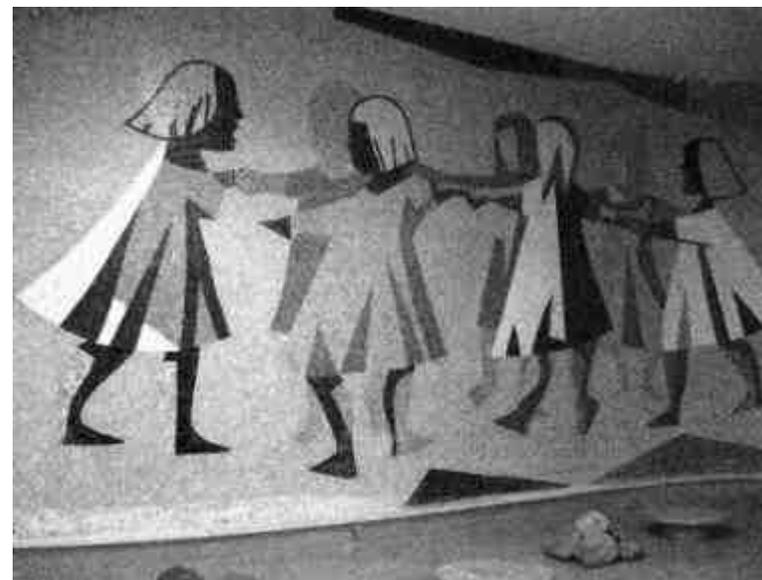


Figura 112 | Painel de autoria e execução de José de Moraes no Rio de Janeiro, sem data.



Figura 113 | Óleo de Portinari, Roda infantil, 1932. 39 x 47 cm.



Figura 114 | Pintura a óleo Ciranda de Milton Dacosta. Data: 1942.
75,5 x 88 cm.



Figura 115 | Painel em mosaico vidroso de Burle Marx na Escola Municipal Edmundo Bittencourt no Conjunto Habitacional Pedregulho (projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, 1946).

Assim, o tema escolhido, apesar de se tratar de uma encomenda, o trabalho provavelmente reflete algumas das influências contextuais de lugar e tempo vivenciadas pelo artista. Crianças de uma cidade do interior mineiro, que certamente fartavam-se de brincar pelas ruas do Centro ou do Bairro Fundinho. Paisagens vivenciadas cotidianamente pelo artista, e que, assim como em outros trabalhos, eram exploradas por meio de seu processo criativo.

Diferentemente de *Índigena Brasileiro*, em que Queiroz certamente utilizou outras referências, como veremos mais adiante em análise isolada, aquelas em que o artista se baseava por meio de suas leituras, do conhecimento das pinturas da época acerca do mesmo tema e ainda, provavelmente, sob alguma influência do cinema, “(...) a condição de um artista é ser um homem sensível. Não é possível que as emoções mais altas do mundo não toquem um homem normal”. (FABRIS, 1990, p.57)



Figura 116 | Residência Ubirajara Zacarias. Painel Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.



Figura 117 | Painel Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.

Importante ressaltar que, mesmo Geraldo Queiroz não se utilizando de uma descrição vernacular no painel *Indígena Brasileiro*, o mesmo poderia ser considerado como expressão autoral por não se relacionar diretamente à figura do encomendante, possibilitando a Queiroz uma maior abertura e liberdade imagética. Além disso, acreditamos que seja o painel de maior primortécnico atingido por meio do mosaico.

Analisando a obra *Indígena Brasileiro*, podem ser percebidos três planos principais nessa composição: o plano principal representa a terra com a figura dos índios; a água em segundo plano; e mais ao fundo, o céu. Duas figuras principais representando os indígenas se destacam na composição onde os cenários não são facilmente definidos. As árvores e o tronco no chão, onde os índios se apoiam, ao mesmo tempo em que fazem parte da cena, tornam-se um recurso do artista para emoldurar e delimitar a obra. Os cenários terra, água e ar se misturam em um jogo sinuoso de cores e movimento, pois não existe nenhuma demarcação clara entre eles.

No primeiro plano de composição do painel, destaca-se o casal indígena, composto por pastilhas nas cores ocre, tons de vermelho e preto. Essas figuras se apoiam sobre um tronco de pastilhas nas cores azul, preto, ocre e amarelo, e o índio, à esquerda, carrega nas mãos uma

flecha com um par de aves e um arco, representando um ato comum do seu cotidiano: a caça. Este segura a índia pelo braço. Neste ponto, foram aplicadas pastilhas pretas, definindo o contorno da mão, não permitindo que esta se misturasse ao braço dela. Neste mesmo plano, a vegetação é detalhada em tons de ocre, verde e vermelho, permitindo serem identificadas árvores de grande porte, pequenas plantas, flores tropicais, a terra, cipós, as raízes das árvores sobre a água e um caminho que ali se inicia e se estende até o terceiro plano. Já o segundo plano é menos detalhado, a massa vegetal é retratada por uma camada verde-claro uniforme e se mistura à água, em um tom de azul que vai se tornando mais claro até assumir a posição de céu. Este último plano só se torna perceptível devido à representação de dois pássaros brancos e à presença de duas árvores menores, que dão a sensação de profundidade e demarcam o limite entre a terra e o céu.

Quanto à temática do índio, já sabemos, como indicado por Chiarelli (2002), que uma parcela considerável de artistas vai deixando, a partir da década 1950, de lado a necessidade preconcebida de criação de uma arte nacional, a favor de uma produção disposta a se constituir por meio de um diálogo direto com as questões da arte contemporânea internacional, e percebemos nesta obra, ainda, a influência do ideal nacionalista romântico. O tema indígena e a natureza tropical

representam um ideal de valorização do nacionalismo que, na arte brasileira, direcionou vários artistas. Ainda, conforme o autor, preocupados em constituir aprioristicamente uma arte brasileira com características próprias, vários deles deixaram de dar vazão às suas personalidades e às questões inerentes à arte para se engajarem naquele programa.

Geraldo de Queiroz trabalhou imagens que remontam a um sentido de brasilidade construído por meio dos tradicionais estereótipos da época acerca do tema, como vimos anteriormente. Entretanto, em Queiroz, observamos que índios e natureza encontram-se, de alguma maneira, diluídos em uma espécie de vontade ou tendência à abstração, como se a técnica musiva possibilitasse ao artista uma fuga à representação mais realista ou naturalística. Neste momento da análise, serão utilizados os termos naturalístico e realista, citados por Ana Tereza Fabris, ao analisar os painéis de Portinari em têmpera: *Descobrimento, Desbravamento da mata, Catequese dos índios e Garimpo do ouro*” (FABRIS, 1990, p.54).

Ao serem analisados alguns recortes feitos na obra *Índigena Brasileiro*, retirados do contexto geral do mural, eles apontam para características mais próprias da linguagem e da técnica de Queiroz, como

se destacassem os aspectos de sua forma de trabalho e de suas maneiras de representação.

As raízes expostas do tronco da árvore ou as folhas representadas em cores irreais evidenciam um caráter quase surreal de sua linguagem. Uma colcha de retalhos, quase um mosaico bizantino, em que nenhum tipo de naturalismo fosse permitido (1).

No recorte evidenciado, destaca-se o contorno quase perfeitamente linear de um tipo de folhagem, e sob o traço, há uma mescla de tonalidades diferentes entre verdes e azuis (2).

As maneiras de representação de luz e sombra nesta obra também apresentam pouca relação com uma preocupação do artista com maneiras totalmente realistas de representação.

A técnica musiva aplicada opta por linhas ou aglomerados na cor preta. Eles definem uma espécie de luz e sombra, mas que, entretanto, não sugerem uma representação do real. Amarelos, verdes e azuis mesclam-se entre pontos ou linhas escuras, que por vezes delimitam figura e fundo (3), considerados por Coelho (2003), como uma característica tipicamente romana. O que de alguma maneira se opõe à linguagem muralista bizantina, de abstração, e uma das bases da técnica musiva moderna: “simbolismo da proporção e da cor” (COELHO, 2003) e que também são evidentemente reconhecidas na linguagem do artista.

Esta vertente na linguagem do artista pode ser compreendida pelo fato de ele ser um autodidata, sua técnica musiva não segue, assim como em grande parte dos outros artistas deste suporte, uma definição do que fossem as características da escola moderna ou das premissas da escola clássica do Vaticano.

Nas duas figuras humanas representadas, dois índios aparecem descritos formalmente por meio dos estereótipos da época: fortes, belose saudáveis, eles encontram-se no centro da obra, portanto pontualmente destacados. Neles também é possível observar-se sutilmente as mesmas características apontadas anteriormente em relação à luz e sombra: mescla de cores em azuis e verdes e entre a tonalidade do marrom, aplicado sobre a pele das figuras, evidenciam uma espécie de luz e sombra (4). Assim como tons de azul mesclam-se entre o preto utilizado nos cabelos (5).

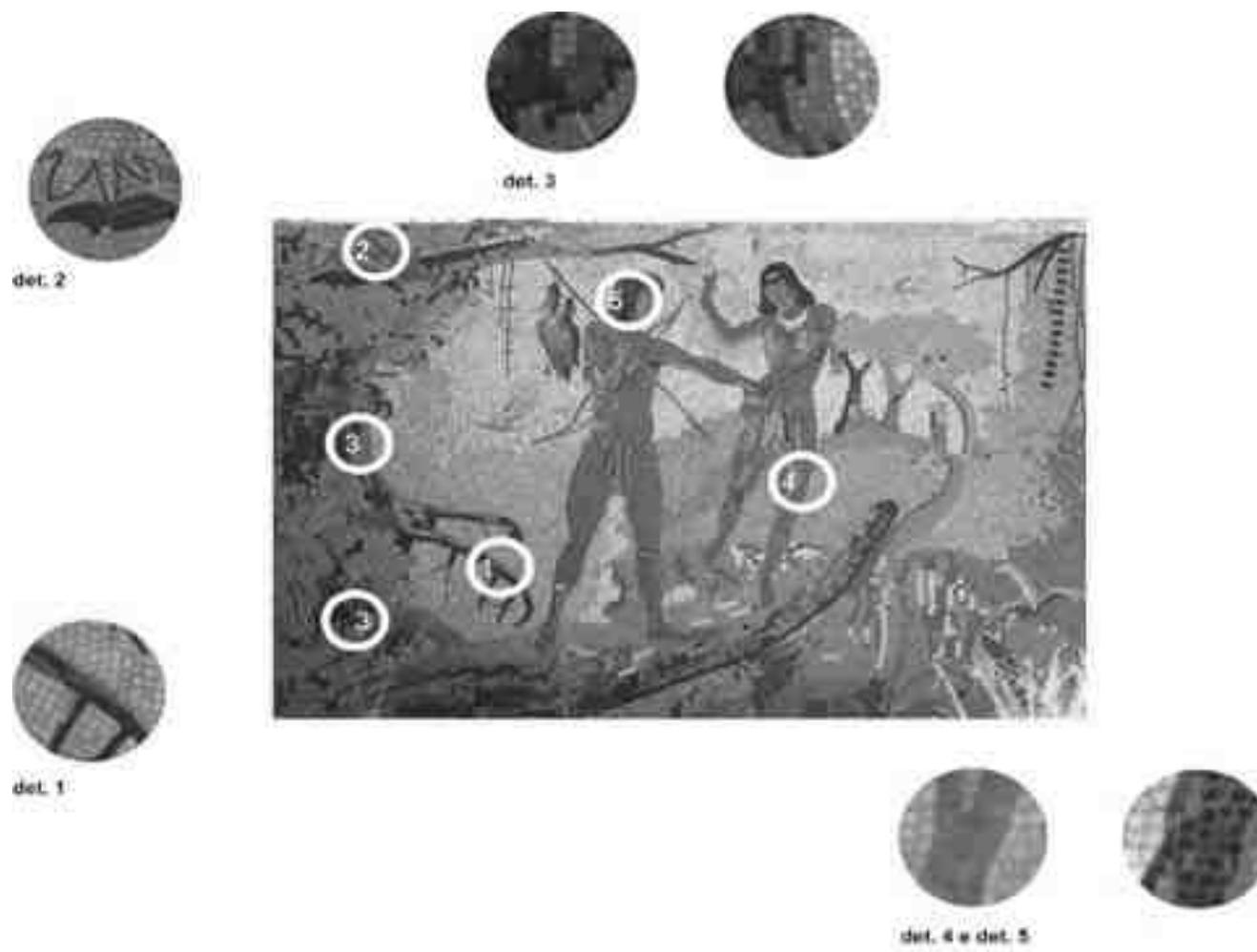


Figura 118 | Detalhes painel Índigena Brasileiro, de Geraldo Queiroz.

Sabemos que a região do Triângulo Mineiro era bastante povoada por indígenas caiapós, no entanto, Queiroz em *Índigena Brasileiro* não retrata o índio local, sendo sua obra uma resultante que se aproxima de princípios clássicos de representação, e não de um naturalismo esperado, que seria mais próximo do real. Queiroz trata a cena de maneira idealizada, o casal de índios segue um modelo de ideais gregos e apolíneos. O índio aqui aparece dotado de beleza física, seminu e atlético, semelhante a imagens gregas.



Figura 119 | Apolo do Belvedere, cópia em mármore de original em bronze de Leócares (350 a.C. - 325 a.C.)

Aqui, uma leitura de vários Apolos pode ser conferida: como personagem divino encarnando o ideal de sabedoria, como guerreiro irascível e vingativo, como símbolo de perfeição. Conforme Dicionário de Símbolos (CHEVALIER, 2006), Febo Apolo, deus do arco de prata, ao surgir durante a noite em *Ilíada*, brilha como a lua. Mais tarde, passa-se a reconhecer nele, o deus solar, ou o deus da luz, sendo seu arco e suas flechas comparados ao sol com seus raios. Vemos na figura do índio o arco e flecha, simbolizando assim o deus da luz e ainda, este quase ao centro da obra, uma interpretação de um deus, “que se estabelece no centro e no umbigo da terra para guiar o ser humano.” (PLATAO, 427 apud CHEVALIER 2006, p. 67).

O símbolo do arco, sabemos conforme o autor, que ao ser manejado junto à flecha, implica sempre em um sentido masculino.

Ao manejar o arco, o Amor, o Sol e Deus exercem um papel de fecundação. Da mesma forma o arco com suas flechas, é por toda parte símbolo e atributo do amor, da tensão vital (...) O arco e as flechas de Apolo são a energia do Sol, seus raios e seus poderes fertilizadores e purificadores. (CHAVALIER, 2006, p. 76)

Podemos, também, retomar ao Cupido ou como aponta o autor, ao deus do amor Kama, representado igualmente com arco e flechas.

O tiro com o arco também revela uma função nobre, a de caçador, guardião (detalhe para o gesto de segurar a mão da índia). Assim, arqueiro Apolo faria reinar sua lei sobre o Olimpo:

Falarei do Arqueiro Apolo cujos passos na morada de Zeus fazem tremer todos os deuses: todos se erguem de seus assentos quando ele se aproxima e quando distende seu arco ilustre. (HYMH, a Apolo, 1-5 apud CHEVALIER, 2006, p.77)

Tanto na arte, quanto na literatura, a temática indígena constituiu-se em torno da idealização da imagem do índio. A consciência do nacional, ou seja, o conhecimento de uma realidade local, a valorização das populações aborígenes, está ligado ao nacionalismo literário (1750-1880), que, segundo Candido (1993), é fruto do romance romântico e condiciona a produção a focalizar os fatos locais. Temos dentre as principais obras indianistas *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), todos de José de Alencar, sendo o último, curiosamente, nome do proprietário do imóvel onde o painel aqui analisado se encontra. Uma característica identificada na obra musical do artista, pode estar relacionada com a disposição do painel: quando externo, voltado à rua, se relaciona muito à figura do encomendante/proprietário e quando interno se relaciona a conteúdos íntimos ou relacionados a valores mais

familiares. Internamente o conteúdo imagético dos painéis também poderia estar relacionado à linguagem espontânea de Geraldo ou até mesmo influência de Coury, como exemplo o painel da residência Waldemar Silva, que remete muito ao desenho do lago no local do painel. Externamente, vemos nas imagens de *Cena Portuguesa* e *Indígena Brasileiro*, a apresentação do encomendante. No caso da obra *Indígena Brasileiro*, o nome do proprietário Ubirajara relacionando-se com a obra de Jose de Alencar de mesmo nome é muito pertinente, principalmente quando nos primeiros capítulos o índio se torna "o homem da lança" e conhece a índia Aracy no meio da mata, cena possivelmente representada no painel. Nessas obras literárias, o índio é tratado como herói mítico e lendário, como "bom selvagem"¹²⁶, símbolo e elemento unificador da nacionalidade brasileira, perpetuando uma utopia de raça heroica que historicamente não existiu, como observa Candido:

A mentirada gentil do indianismo romântico vinha ao propósito de uma unidade nacional do jovem país, recém-independente e sob o risco de fragmentar-se em diversas republicas (Cabanagem, Balaiada, Sabinada, Praieira, Farroupilha). Dai o impacto e sucesso estrondoso dos romances indianistas de Alencar. (CANDIDO, 1993, p. 171)

126 Tem-se como principal expoente do termo Jean-Jacques Rousseau.

Tanto na pintura quanto na obra musical de Queiroz, anacronicamente, ocorre a mesma idealização do índio. A valorização do local também era, como visto, uma realidade nas décadas de 1920/30. Com a mesma "idealização" aqui a figura do índio é representada em posturas apolíneas, ou seja, são travestidos em heróis, dentro de uma visão utópica.

Essa idealização foi alvo de crítica pelos modernistas, que enxergaram ambiguidade e estilização europeizante do índio. Em 1925, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade lançaram o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, defendendo uma arte caracterizada pelo povo brasileiro, no entanto com viés crítico redefinindo as relações identitárias da nação.

Significações mais complexas podem ser reveladas por meio da análise iconológica da imagem. Dessa postura em que se encontra o casal indígena, em que ele, forte caçador, segura a mão de sua companheira, em meio a uma densa floresta, vislumbra a ideia de Éden, o jardim do Paraíso, ou seja, a natureza tropical como cenário romântico para o casal. Aqui, o sentido da natureza não revela uma relação direta com o naturalismo, mas realça uma nova percepção contemplativa.

O jardim é, por excelência, esse espaço pacificante, utópico lugar de sossego e de recolhimento, transmitindo uma mensagem simbólica e alegórica da felicidade. Imagem da eternidade e da totalidade do

mundo, o jardim é o avatar da felicidade original, utópica: fora do mundo, fora do tempo. (MOURAO, 2002, p. 31)

Vemos na história da arte vários artistas renascentistas que representaram o ideal de proporções humanas por meio da temática de Adão e Eva. A obra a seguir de Albrecht Durer é um exemplo. A figura feminina, como em muitos casos, sempre aparece ao lado direito da masculina. A cena em nu, como na obra de Queiroz, sugere traços sensuais e o mesmo porte físico. A situação do casal no jardim do Éden era símbolo de um estado de graça (Chevalier, 2006), compondo um cenário de harmonia. Podemos evidenciar pela comparação que a posição dos corpos, tanto em Durer quanto em Queiroz, é semelhante.



Figura 120 | Gravura Adão e Eva (1504) de Albrecht Durer.

Importante atentarmos agora para o caráter plástico e “pictórico” da obra de Queiroz. Em *Indígena Brasileiro*, o artista atinge pela técnica do mosaico uma analogia à pintura. É impossível definir com precisão contornos e formas ao fundo, as “massas”, manchas e ainda vegetais isolados nas extremidades, proporcionam um encontro entre imaginação e realidade, como apontou Belluzzo (1994), ao analisar a pintura paisagística dos pintores viajantes do século XIX. Pela paisagem imaginária, o artista se beneficia dos recursos técnicos assim como o fizeram os pintores viajantes, capaz de expressar também um caráter de imensidão à obra, revelando sensações atmosféricas, no que ela tem de reconhecimento interior,

como fazem pressentir as sensações cinestésicas, que estabelecem ligações do homem com o mundo . A impressão luminosa e a sensação de cor, que borram os limites dos corpos na paisagem atmosférica também concorrem para criar um sentido unitário (...) (BELLUZO, 1994, p. 36)

Após pontuar determinados aspectos das duas obras, parece pertinente analisá-las em paralelo, destacando similaridades e diferenças na linguagem do artista e em sua técnica diante dos dois trabalhos.

Durante a análise, pareciam evidentes os aspectos relacionados ao uso de cores, luz e sombra, geometrismo e aspectos realísticos e

formais. Já em a *Ciranda das crianças*, todos estes aspectos podem ser abordados e relacionados a uma mesma linguagem, entretanto, estes não se apresentam fortemente. O que nos leva à conclusão de que, em o *Indígena Brasileiro*, diante da utilização de referências imagéticas menos presas à realidade, Queiroz expressava-se de maneira mais livre e criativa, podendo evidenciar os aspectos mais importantes de sua linguagem como: a geometrização mesclada às formas naturalísticas e o uso informal de cores, de luz e de sombra.

Expressividade também se vê na maneira de representar o grupo de crianças na ciranda. Ainda que tendo sua linguagem claramente mais presa nesta obra, evidencia-se o olhar do repórter fotográfico, que o artista foi e que de alguma maneira influenciou suas formas de observação da cidade e dos fatos cotidianos.

Por mais que alguns autores considerem que a maioria dos artistas não conseguiu produzir em mosaicos obras mais significativas do que as feitas pelos mesmos em pintura, gravura ou desenho, em Queiroz há uma evidente definição de sua linguagem por meio de sua expressividade, ora mais presa à técnica, ora mais livre.

O painel *Indígena Brasileiro*, único dos painéis “desmembrados” da arquitetura, também em pastilhas de vidro cobre toda a extensão de um muro externo de 3,0m por 1,9m de altura, sem a presença de moldura

ou requadro, desvinculando-se também da técnica pixelada do mosaico, ou seja, de sua própria estrutura compositiva- a tessela- para se comportar como pintura, quase desaparecendo com o elemento estruturador. Ao contrário do painel Ciranda das crianças, em que Queiroz, se utiliza de registros e vivências de seu cotidiano, compondo uma obra de caráter mais rígido e menos fluido, aqui, executa uma obra de primor técnico, valendo-se da imaginação. O artista adquire, pela técnica mais refinada, certo caráter pictórico utilizando-se de poucos recursos cromáticos (observar detalhamento a seguir). Não se utilizam massas homogêneas, ou melhor, de mesma cor, há uma “pulverização” tonal em toda a obra, como percebemos na utilização de pastilhas de cores ou mesmo tonalidades diferentes na composição de uma forma, como, por exemplo, no tronco de árvore que ampara os dois corpos ao centro ou mesmo nas folhagens da mata na lateral esquerda. É evidente esta complexidade ou sofisticação da técnica e da linguagem do artista. Tons diferentes de azuis e verdes mesclam-se, alternando-se sutilmente e incorporando-se um ao outro, misturando-se entre tons e expressividade emotiva. Coelho (2003) aponta fato parecido quando cita o mosaico produzido na Escola do Vaticano, aquele que em determinado momento passa a sugerir ou imitar a pintura “desenvolvendo uma escala cromática na qual chegou a haver uma variedade de 28.000 cores diferentes de

tesselas” (COELHO, 2003, p.3), para claramente se tentar sugerir as variações e possibilidades cromáticas da pintura, sem que haja a dimensão artesanal da pincelada. Linhas e contornos na obra analisada ainda estão presentes, no entanto são abandonados conceitos mais clássicos de representação do espaço, como já apontado por Coelho (2003) nos mosaicos bizantinos, tão importantes para os artistas modernos. A cor gerando profundidade e as proporções formalmente equilibradas são substituídas pelo uso simbólico da cor e da proporção.

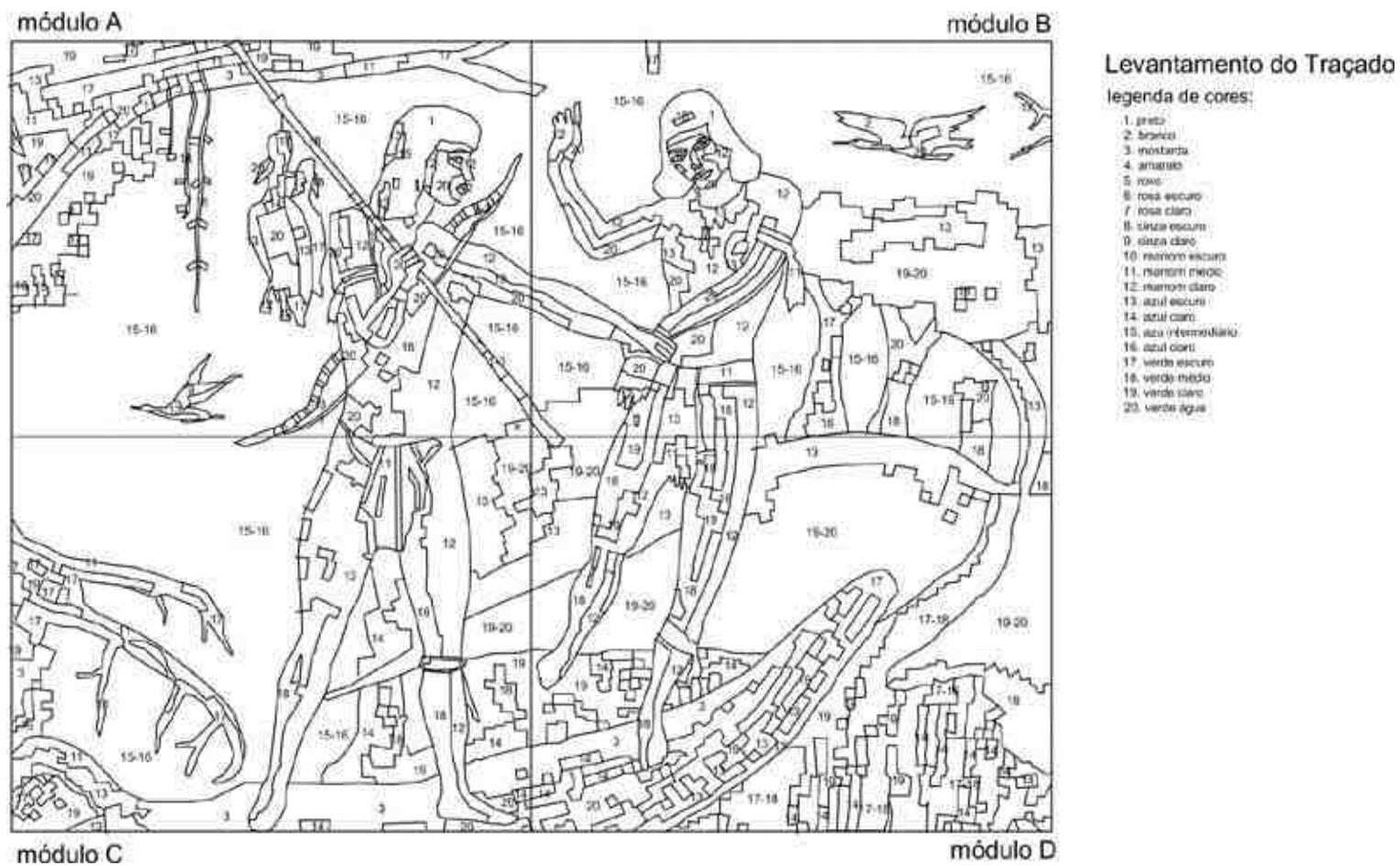
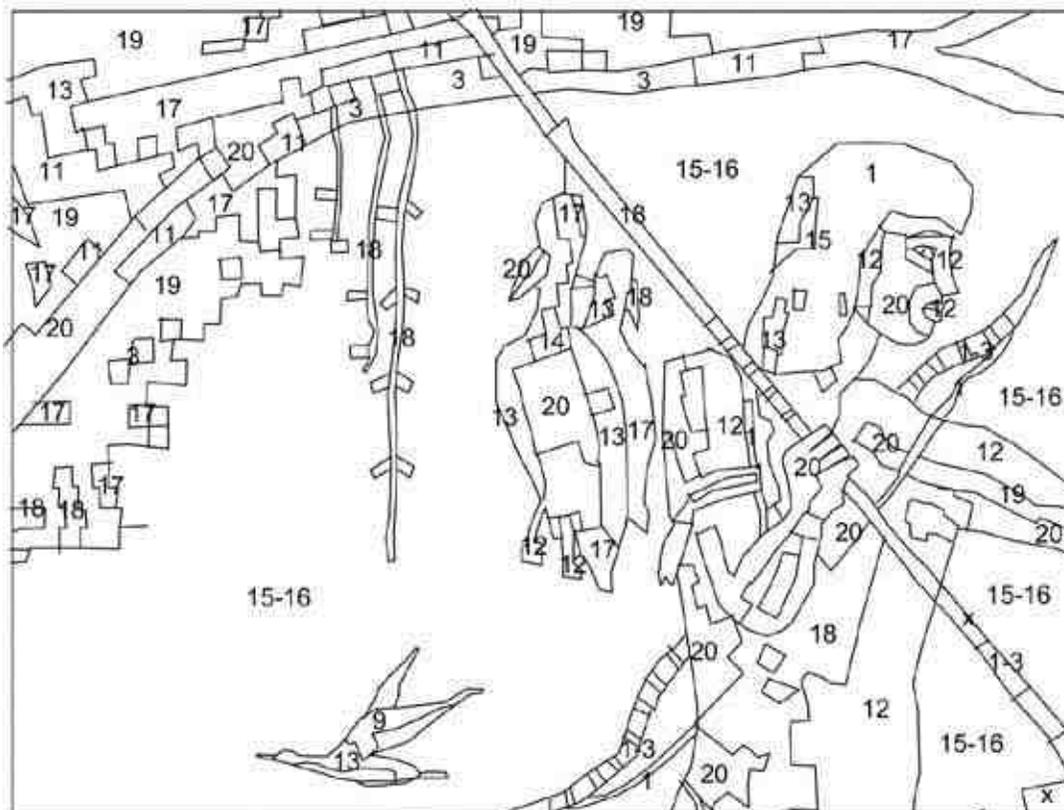


Figura 121 | Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.

módulo A



legenda de cores:

1. preto
2. branco
3. mostarda
4. amarelo
5. roxo
6. rosa escuro
7. rosa claro
8. cinza escuro
9. cinza claro
10. marrom escuro
11. marrom médio
12. marrom claro
13. azul escuro
14. azul claro
15. azu intermediário
16. azul claro
17. verde escuro
18. verde médio
19. verde claro
20. verde água

Figura 122 | Detalhe Módulo A- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.

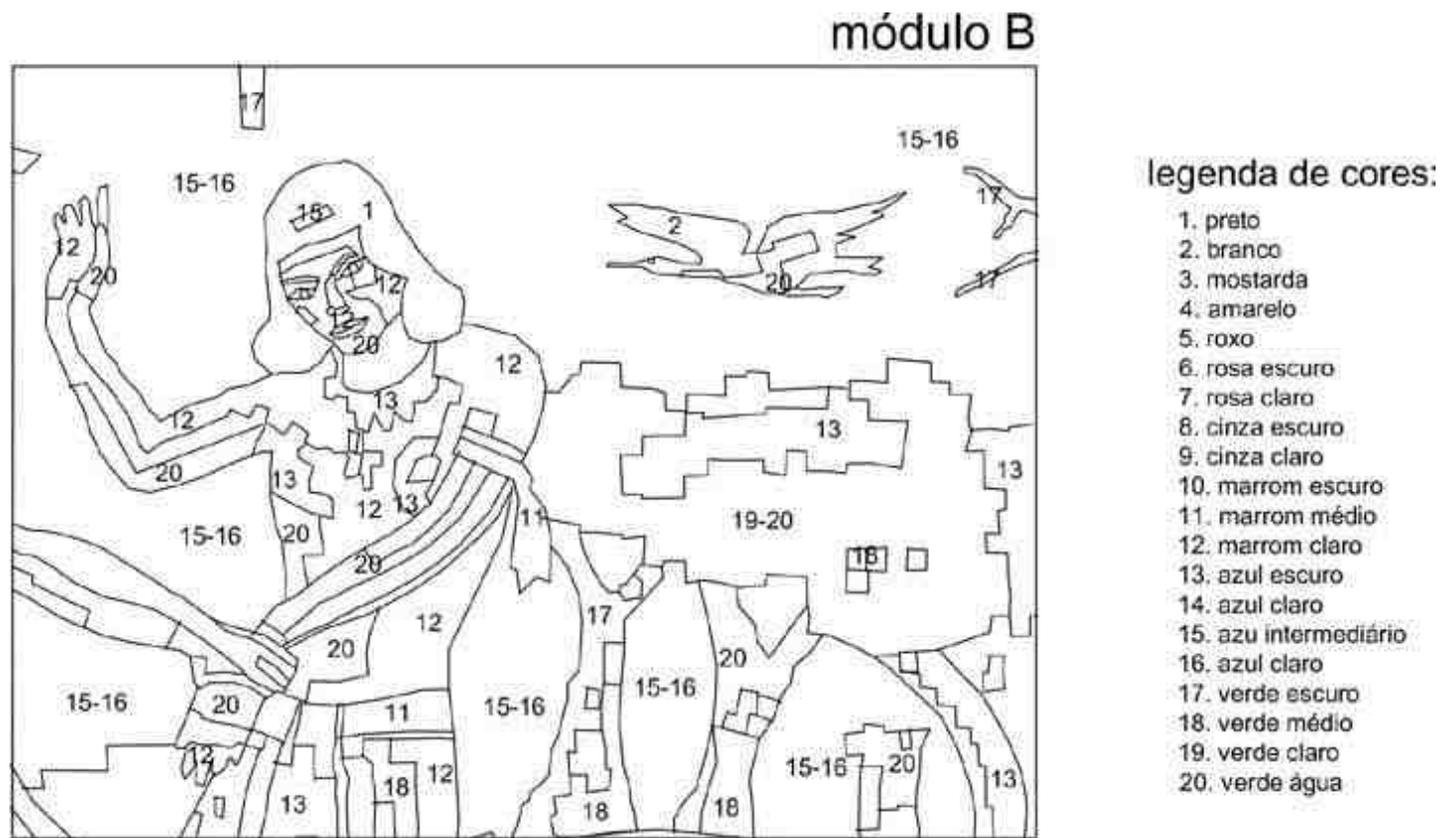
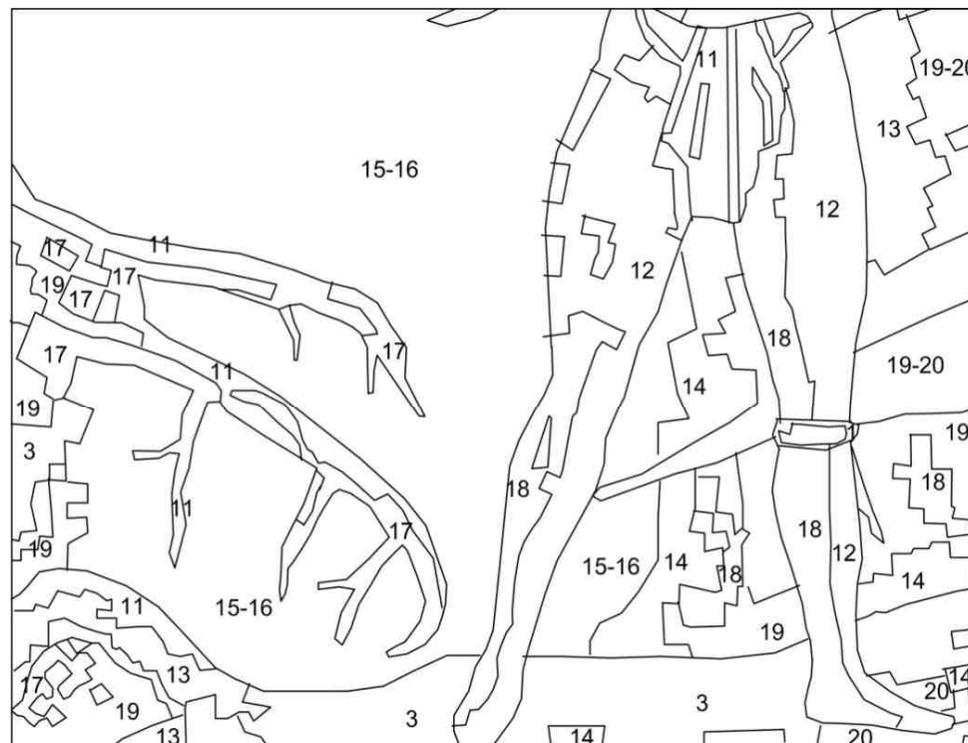


Figura 123 | Detalhe Módulo B- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.

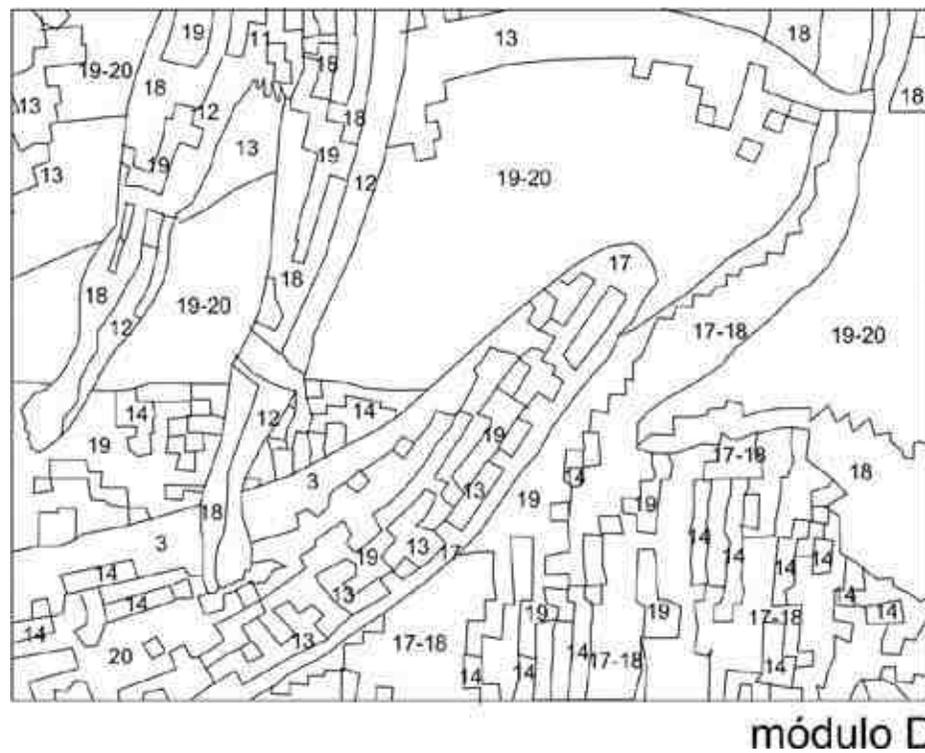


legenda de cores:

1. preto
2. branco
3. mostarda
4. amarelo
5. roxo
6. rosa escuro
7. rosa claro
8. cinza escuro
9. cinza claro
10. marrom escuro
11. marrom médio
12. marrom claro
13. azul escuro
14. azul claro
15. azul intermediário
16. azul claro
17. verde escuro
18. verde médio
19. verde claro
20. verde água

módulo C

Figura 124 | Detalhe Módulo C- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.



legenda de cores:

1. preto
2. branco
3. mostarda
4. amarelo
5. roxo
6. rosa escuro
7. rosa claro
8. cinza escuro
9. cinza claro
10. marrom escuro
11. marrom médio
12. marrom claro
13. azul escuro
14. azul claro
15. azul intermediário
16. azul claro
17. verde escuro
18. verde médio
19. verde claro
20. verde água

Figura 125 | Detalhe Módulo D- Harmonia cromática obra Indígena Brasileiro de Geraldo Queiroz.

Na obra o Indígena Brasileiro, fica evidente após análise, que o trabalho, tanto acerca da maneira de representação do tema, quanto na utilização da técnica e da expressividade do artista, aparece de forma mais sofisticada. Ao serem analisados alguns recortes feitos na obra, retirados do contexto geral do mural, eles ainda apontam para características mais próprias da linguagem e da técnica de Queiroz, como se destacassem os aspectos de sua forma de trabalho e de suas maneiras de representação.

Para que se compreenda melhor como Geraldo Queiroz transitava em suas linguagens, por meio de seu trabalho espontâneo e de encomenda, segue-se abaixo um quadro que delimita melhor tais características.

Encomenda com tema sugerido	Encomenda livre (caráter mais autoral)
<p>CULTURAL E DE TEMPO:</p> <p>Caráter imaginário. Cultura exterior ao cotidiano do autor, proximidade com memórias e afetos do encastramento.</p> <p>Neste o artista expressa sua imaginação por meio de referências a imagens externas ao seu contexto de tempo e espaço que não viveu.</p>	<p>CULTURAL E DE TEMPO:</p> <p>Descrição vernacular. Registros do cotidiano de Queiroz.</p> <p>A vivência e cotidiano aparecem mais fortemente expressas por meio de símbolos das experiências culturais do autor.</p>
<p>DE LUGAR:</p> <p>Lugares externos ou distantes ao cotidiano do autor. Imaginação por meio de referências imaginárias distantes.</p> <p>Nestes trabalhos os contextos de lugar são expressos por meio de referências imagéticas distantes dasquelas vivenciadas, predominantemente por Queiroz.</p>	<p>DE LUGAR:</p> <p>Vivência da cidade. Registro da cidade.</p> <p>Os lugares de vivência do autor aqui são mais amplamente expressos por meio do registro de suas experiências cotidianas na cidade.</p>
	

Figura 126 | Quadro comparativo de linguagens desenvolvidas por Geraldo Queiroz por meio de encomenda com tema sugerido e encomenda livre (caráter mais autoral ou espontâneo)

CONCLUSÃO

Visualizar todos os dias aquele painel era simplesmente prazer estético, não havia reflexão e não havia sentido crítico. Havia um jardim, um muro baixo de uma casa tipicamente moderna, e eu gostava de passar por ali, junto à calçada para apreciar todos os dias aquilo que para mim era apenas um devaneio ao meio do dia ou uma abstração do que era, naquele momento, meu cotidiano.

O painel se encontrava numa casa localizada na Rua Santos Dumont, uma rua típica de um centro tradicional de uma cidade do interior mineiro. Na casa em que ele ficava, havia um grande jardim à frente e com roseiras, sendo fechado por um muro baixo.

Anos depois, vim a descobrir como estudante de arquitetura que aquele não era apenas um devaneio, paisagem no meio da correria do meu dia a dia. Aquela era a obra de um precursor, um artista que conseguiu expressar-se *avant* - mesmo vivendo distante dos grandes centros.

Em 2008, durante o curso, pesquisei e organizei, por meio de um exercício proposto no âmbito da disciplina Técnicas Retrospectivas ministrada pela professora Marília M. Brasileiro Teixeira Vale, o conjunto

da obra em mosaico de vidro de Geraldo Queiroz. O assunto despertou grande interesse da equipe formada pelos alunos, ao saberem da intenção do proprietário do restaurante Sahtten em solicitar a confecção do dossiê de tombamento de um painel do artista, existente naquele prédio. Este primeiro estudo motivou-me a continuar, foi então que propus um projeto para Mestrado, que pudesse envolver pesquisa sobre a obra musiva de Queiroz.

Um sonho gera mais um sonho, que ligados a outros geram outros mais. Em 2009, o Conselho Municipal do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Cultural de Uberlândia- COMPHAC propôs o tombamento do painel Sahtten, portanto necessitaria da produção do dossiê. Então, a equipe formada anteriormente se prontificou a desenvolver o documento e dar continuidade à pesquisa, aprimorando o trabalho já realizado para ser formalmente apresentado para apreciação e tombamento definitivo por aquele Conselho. Com o desenvolvimento do trabalho, compreendeu-se a necessidade de estender a proteção também aos painéis remanescentes. Esta proposta foi apresentada ao COMPHAC e prontamente acatada por unanimidade. Assim, este trabalho (dossiê) reúne um levantamento iconográfico com descrição detalhada, análise iconológica, histórico, diretrizes de intervenção, proposta de restauro, proposta para a remoção e transposição, laudos técnicos e parecer de

tombamento dos painéis aqui indicados e ainda traz o histórico do município e a contextualização do movimento moderno em Uberlândia, procurando assim atender a todos os requisitos solicitados para o processo de tombamento dos bens integrados, exigidos pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA).

Como pesquisador, fui motivado inicialmente a estudar e a documentar a obra de Geraldo de Queiroz, especificamente pelo desejo de registrar a obra de um artista nascido e criado em minha cidade de origem. Durante o trabalho, e com o passar do tempo, as descobertas acerca da obra e os reencontros que tive com parte de uma memória individual, e parte coletiva, trouxeram-me outras motivações, uma delas, assim como citado anteriormente, a de trabalhar para que o conjunto da obra de Queiroz pudesse vir a ser tombado e que, principalmente, vislumbrasse outras possibilidades, como vir a ser público e não restrito, como é na atualidade.

Compreender o ato artístico de Geraldo Queiroz, as possibilidades que criou e continua criando para a construção de identidade é importante fator que leva um pesquisador, no século XXI, a olhar para trás e buscar compreender a obra de um artista de outra época. Sendo tal obra um elemento de referência e identidade artística e histórica do município em questão, levando em consideração seus aspectos estéticos

como expressão de uma época, entendemos que este conjunto possui real necessidade de reconhecimento e preservação, pois reflete claramente um potencial como documento histórico que possibilita um resgate da memória artística da cidade, bem como uma base para educação patrimonial.

Os painéis de Geraldo Queiroz, por terem sido produzidos por meio de encomendas, não significam terem sido fruto de clientelismo ou paternalismo. São fruto de uma poética do vernáculo: neles estão arraigadas características profundas que construíram e ainda constroem uma comunidade, talvez uma alusão ao *genius loci* de Aldo Rossi, ou seja, um registro ou marca que diferencia o espaço local de outros espaços, pois uma vez marcado, podemos experimentar um contato com a memória e com o que é reconhecível, o espírito do lugar.

A obra em painel de Queiroz pode vir a despontar, fundamentalmente, dentro de seu papel na cidade contemporânea, como construtora de afetos e memória, podendo ser permeada dentro da sociedade como parte de sua história.

REFERÊNCIAS

Fontes de Pesquisa

Arquivo Publico de Uberlândia. (Pastas do Artista Geraldo Queiroz)

Oficina Cultural de Uberlândia (Pastas do Artista Geraldo Queiroz)

Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS I UFU, revistas Uberlândia Ilustrada, Revista Ilustrada, Ilustração Brasileira)

Jornal de Uberlândia

Jornal de Uberlândia, Uberlândia, ano 3, nº 156, 31 de Janeiro de 1941,.

Jornal de Uberlândia, Uberlândia ano 3, nº174, 15 de Abril de 1941.

Jornal de Uberlândia, Uberlândia, ano 3, nº179, 23 de maio de 1941.

Jornal de Uberlândia, Uberlândia, ano3, nº 196, 25 de Julho de 1941.

Jornal de Uberlândia, Uberlândia, ano 5, nº 207, 07 de outubro de 1941.

Jornal de Uberlândia, Uberlândia, ano 04, nº 225, 03 de Fevereiro de 1942.

Jornal Mocidade Livre

Mocidade livre, Uberlândia, ano I, nº 5, agosto de 1946.

Mocidade Livre, Uberlândia, Ano I, nº06, setembro de 1946.

Mocidade Livre, Uberlândia, Ano I, nº07, Outubro de 1946.

Revista Uberlândia Ilustrada

- Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, ano I, nº 3, maio de 1939.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, ano I, nº 4, Junho de 1939.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº 5, Junho de 1940.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº06, Julho de 1940.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº7 e 8, Agosto e setembro de 1940.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº9, Abril de 1941.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº 10, Julho de 1941.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº11 Dezembro de 1941.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº12, Julho de 1946.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº13, Dezembro de 1946.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº14, Dezembro de 1947.
 Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, nº15, Janeiro de 1952.

Jornal O Repórter

- O Repórter, Uberlândia, de 7 de janeiro de 1940 à 31 de Dezembro de 1940.
 O Repórter, Uberlândia, de março de 1941 à Dezembro de 1942.
 O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1943 à Dezembro de 1943.
 O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1943 à agosto de 1944.
 O Repórter, Uberlândia,, de janeiro de 1944 à dezembro de 1944.
 O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1945 à Dezembro de 1945.
 O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1946 à Dezembro de 1946.

- O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1947 à Dezembro de 1947.
 O Repórter, Uberlândia, de Janeiro de 1948 à Dezembro de 1950
 O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1951 à Junho de 1951.
 O Repórter, Uberlândia, de Julho de 1951 à Dezembro de 1951
 O Repórter, Uberlândia, de Janeiro de 1952 à Dezembro de 1952
 O Repórter, Uberlândia, de Janeiro de 1953 à Dezembro de 1953.
 O Repórter, Uberlândia, de Janeiro de 1954 à Dezembro de 1954.
 O Repórter, Uberlândia, de Janeiro de 1955 à Junho de 1955.
 O Repórter, Uberlândia, de Julho de 1955 à Dezembro de 1955.
 O Repórter, Uberlândia, de janeiro de 1956 à Junho de 1956.
 O Repórter, Uberlândia, de Julho de 1956 à Dezembro de 1956.
 O Repórter, Uberlândia, de Janeiro de 1958 à Junho de 1958.

Jornal O Correio de Uberlândia

- O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1940 à Junho de 1940.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Junho de 1940 à Dezembro de 1940.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1941 à Junho de 1941
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de julho de 1941 à Dezembro de 1941.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de janeiro de 1942 à Junho de 1942.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de julho de 1942 à Dezembro de 1942.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de janeiro de 1943 à Junho de 1943.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1943 à Dezembro de 1943.

O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1944 à Dezembro de 1944.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1945 à junho de 1945.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de julho de 1945 à Dezembro de 1945.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1946 à Junho de 1946.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1946 à Dezembro de 1946.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de janeiro de 1947 à Junho de 1947.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1947 à Dezembro de 1947.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1948 à junho de 1948.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1948 à Dezembro de 1948.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1949 à junho de 1949.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1949 à Dezembro de 1949.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1950 à junho de 1950.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1950 à Dezembro de 1950.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1951 à junho de 1951.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1951 à Dezembro de 1951.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1952 à junho de 1952.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1952 à Dezembro de 1952.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1953 à junho de 1953.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1953 à Dezembro de 1953.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1954 à junho de 1954.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1954 à Dezembro de 1954.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1955 à junho de 1955.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1955 à Dezembro de 1955.

O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1956 à junho de 1956.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1956 à Dezembro de 1956.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1957 à junho de 1957.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Julho de 1957 à Dezembro de 1957.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, de Janeiro de 1949 à junho de 1958.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, 07 de marco de 1985.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, 25 de maio de 2009.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, 08 de novembro de 2009.
 O Correio de Uberlândia, Uberlândia, 15 de novembro de 2009.

Revista Casa Vogue

Revista Casa Vogue Brasil, Carta Editorial Ltda. Junho de 2009- ano XXXIII n° 286.

BARDI, P. M. Extraído do arquivo pessoal de Juliano Pereira. Revista Casa Vogue- data: não consta.

Inventários e Dossiês

Inventário de proteção do acervo cultural- Minas Gerais- 2003 (Prefeitura Municipal de Uberlândia)

MACHADO JUNIOR, J. H. C. et all. **Dossiê de tombamento conjunto da obra em mosaico de vidro de Geraldo Queiroz**; Dossiê de tombamento. Uberlândia: Prefeitura Municipal/UFU, 2009.

Referências Bibliográficas

Obras de Referência (Manuais, Dicionários)

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2ª ed. rev. e aum. 36ª imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Livros

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947-1975**. São Paulo: Projeto, 1986.

ALCANTARA, Dora. Azulejo: Documento de nossa cultura. In: DIAS, Aria Cristina Veneza Lodi (Org). **Patrimônio Azulejar Brasileiro: aspectos históricos de conservação**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975.

ANELLI, Renato. **Rino Levi, arquitetura e cidade**. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

ARENDT, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política. In: **Entre o passado e o futuro**. 2ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia da história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Historia da Arte como Historia da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARVOIS, E. **Mosaicos en casa**. Imprenta, Buenos Aires: Kapelusz, 1970.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. In: Enciclopédia Einaudi. Porto: Einaudi-Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.

BARDA, Marisa. **Espaço (Meta) Vernacular na Cidade Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BARRIOS, Sônia. **A produção do espaço**. In: SANTOS, Milton & SOUZA, Maria Adélia (Orgs.). A construção do espaço. São Paulo: Nobel, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien, Jorge Zahar Editor, 2001.

BELUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994.

BIRKHOLZ, L. B. Evolução do conceito de planejamento territorial. In: BRUNA, G. C. (Org.). **Questões de organização do espaço regional**. São Paulo: Nobel, 1983.

BOMENY, Helena. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In : GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002. 236p, p. 207.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

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

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. (trad. Diogo Mainardi) São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CAPPELLO, M. B. C. . Revistas em revista: síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira Conjunto Residencial Pedregulho .. In: Seixas, J. e Cerasoli, J.. (Org.). **Ufu, ano 30 tropeçando universos** (artes, humanidades, ciências).. Uberlândia: Edufu, 2008, v. , p. 143-173.

CARDOZO, Joaquim. Azulejos no Brasil: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura. Rio de Janeiro, 1949. Revista Cultura (separata), Rio de Janeiro, n. 1, p. 201-204, set./dez. 1948. In: MACEDO, Danilo Matoso; SOBREIRA, Fabiano José Arcadio. (Org.). **Forma estática-forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro**. São Paulo: Editora: Jorge Zahar, 2006.

CHAVARRIA, Joaquim. **El mosaico**. Barcelona: Parramón, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Ed. UNESP, 2001.

COSTA, Lúcio. Lúcio **Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre, Ceua, 1962.

COSTA, Lúcio **Registro de uma Vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo, Perspectiva; Edusp, 1989.

FABRIS, A. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FABRIS, A. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FABRIS, A. **Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

FABRIS, A.. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCASTEL, P. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Martins Fontes, 1987

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas: monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FROTA Lelia Coelho. La cuestión de lo popular en la obra de Candido Portinari. In: GIUNTA, Andrea (comp). **Candido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

GUIMARAENS, D. e CAVALCANTI, L. **Arquitetura e kitsch**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo**. In: Modulo- Cadernos de Arte & Arquitetura, Rio de Janeiro, n. 76, jul 1983.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

HOWARD, Ebenezer. **Cidades-Jardins de amanhã**. São Paulo: Hucitec, 1996.

IDOETA, 1. **Textos dirigidos ao planejamento**. Mogi das Cruzes, s.ed., 1979.

KERN, M.L.B. Os impasses da História da Arte: a interdisciplinaridade e/ou especificidades do objeto de estudo? In: **Artes Visuais: pesquisa hoje**. Salvador: UFBA, 2001.

LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. A. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1982.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Prelúdios. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

LEHMKUHL, Luciene. **O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: Edufu, 2011.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p.332-333.

LEMOS, Carlos A. C. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos E. Marcondes de (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983. p.46-113.

LEMOS, Carlos Alberto. **Historia da Casa Brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RJ: Edições Loyola, 2007.

LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SA, Paulo Sérgio. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde, 1935-1945**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, 1996.

LOPES, V. M. Q. C. **Uberlândia: histórias por entre trilhas, trilhos e outros caminhos**. Uberlândia: Edufu, 2010

LOURENÇO, Maria Cecília F. **Operários da Modernidade**. São Paulo, EDUSP/HUCITEC, 1995.

MACAMBIRA, Yvoty. **Os mestres da fachada**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

MARX, Murillo. **Cidades Brasileiras**. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1980.

MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris Editora. Ltda., 1956.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1971.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. Volume 1 São Paulo: Editora Publicações e Comunicação, 1988.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. Volume 2 São Paulo: Editora Publicações e Comunicação, 1990.

MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1962.

NEUTRA, Richard. **Arquitetura Social - em países de clima quente**. São Paulo, Gerth Todtmann, 1948.

OATES, Phillis Bennet. **História do Mobiliário Ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

OLALQUIAGA, Celeste. **El reino artificial: sobre La experiência kitsch**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

OLIVEIRA, S. F. **Crescimento urbano e ideologia burguesa**. 1. ed. Uberlândia: Rapida Editora, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PECCININI, Daisy Valle Machado. Pesquisa Em História da Arte: Mutações Metodológicas e Discussão de Uma Constante Metodológica. In: **Pesquisa Em Artes Plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. 1 edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC, 1996. v. 1. 347 p.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: **Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, v. , p. 123-140.

RIBEIRO, N. L. Rossi Ossir e a Crítica de Arte. In: FABRIS, Annateresa. (Org.) **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 224p, p. 55-72.

ROUANET, Sérgio Paulo. **A cidade iluminista**. In: Memória, cidade e cultura. Coord. Cléia Schiavo e Jayme Zettel. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

ROSSI, A. **Una arquitectura para los museos**. 1966. In: Teoría de la proyectación arquitectónica. Barcelona, Gustavo Gili, 1966

ROSSI, A. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

SANTOS, Milton & SOUZA, Maria Adélia (Orgs.). **A construção do espaço**. São Paulo: Nobel, 1986.

SÁ, Marcos Moraes de. **Ornamento e Modernismo: a construção de imagens na arquitetura**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

SEGA, C. M.P. **As dimensões do kitsch**. Brasília: Casa das Musas, 2008.

SENNET, Richard. **Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SENNETT, R. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SUBIRATS, Eduardo. **A Penúltima Visão do Paraíso: Ensaio sobre Memória e Globalização**. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

TEIXEIRA, Tito. **Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central: História da criação do município de Uberlândia**. Uberlândia (MG): Uberlândia Gráfica Ltda – Editora, 1970, 2 v.

TEIXEIRA, M.C. **Os modelos urbanos portugueses da cidade brasileira**. Comunicação apresentada no colóquio “A construção do Brasil Urbano”. Lisboa, 2000.

VALÉRY, Paul. **Primeira aula do curso de poética**. In: Variedades. São Paulo: Iluminuras, 2007. Organizado por João Alexandre Barbosa. Publicado originalmente In: Introduction à La Poétique (Paris: Gallimard, 1938).

VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Ângela de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil de JK**. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002. 236p, p.171-199.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre, RS: Editora Zouk. p. 101-108 (Arte: ensaios e documentos), 2010.

Catálogos

Candido Portinari - Catálogo Raisonné, 2004.

Artigos

ALMEIDA, A. L. **Da Construção de uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande**. In: 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, Rio de Janeiro, 2009.

ANDRADE, Marco A. Pasqualini de – **O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: Contradições da Síntese das Artes**. Houston: ICAA Documents Project Working Papers, n. 2, maio 2008.

CAPPELLO, M. B. C. . **Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959**. Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas. In: 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009, Rio de Janeiro. 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. **A Produção de Painéis em Mosaico no Período Pós-Guerra em São Paulo: Industrialização e Modernidade Versus Tradição Artesanal**. In: 5º Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e Urbanismo

Modernos: Projeto e Preservação, 2003, São Carlos. 5º Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e Urbanismo Modernos: Projeto e Preservação, 2003.

FERNANDES, Fernanda. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes**. In: 6º Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e Urbanismo Moderno e Nacional, Niterói – 2005, Rio de Janeiro. 6º Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e Urbanismo Moderno e Nacional, 2005. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf>. Acesso em 05/07/2009.

FERNANDES, Fernanda. **A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950**. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 71-78, 2006.

LASSI, L. A. ; CAPPELLO, M. B. C. . **Oscar Niemeyer: Complexo Arquitetônico da Pampulha e sua recepção nas revistas nacionais e internacionais**. In: 1º Seminário Docomomo Minas Gerais, 2010, Uberlândia. 1º SEMINÁRIO REGIONAL DO.CO.MO.MO-MG Arquitetura e Urbanismo Modernos em MG: novas fronteiras, novos cenários, 2010

LEHMKUHL, Luciene. **Um acervo de arte no cerrado**. In: Congresso historia Jatai, 2009.

LOBO, Maria da Silveira . **Antíteses Modernas: a Flor, o Cristal e o Bulldozer** . In: 8 Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.

MAYUMI, Lia. **A Cidade Antiga nos CIAM - 1950-1959**. In: 6º. Seminário Docomomo Brasil Moderno e Nacional Arquitetura e Urbanismo, 2005, Niterói, RJ. 6º. Seminário Docomomo Brasil Moderno e Nacional Arquitetura e Urbanismo, 2005.

MOURÃO, José Augusto. **O Jardim do Éden**. In: Episteme, Porto Alegre, n. 15, p. 29-42, ago./dez. 2002.

REIS, E. R. . **Arquitetura Moderna: (Con)tradições e (Inov)ações**. In: III Seminário DOCOMOMO Brasil: A Permanência do Moderno, 1999, São Paulo. Anais do III Seminário DOCOMOMO Brasil: A permanência do moderno, 1999.

RIBEIRO, Patrícia & GUERRA, M. Eliza. **João Jorge Coury, um moderno no Triângulo**. In: Projeto, São Paulo, maio 1993.

RIBEIRO, P. P. A. **Arquitetura Moderna em Uberlândia**. Caderno de Arte UFU, Uberlândia, v. único, p. 169-180, 1998.

RIBEIRO, P. P. A. **A arquitetura residencial de João Jorge Coury em Uberlândia**. In: IV Seminário Docomomo – Brasil, 2001, Viçosa e Cataguases – MG. Caderno de resumos – IV Seminário docomomo Brasil – Internacional working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement, 2001

ROSSETTI, E. P. **Lúcio Costa e Lina Bo Bardi: patrimônio e projeto moderno**. In Anais do 7º seminário Docomomo Brasil, Porto Alegre, 2007.

ROSSETTI, E. P. **Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte**. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2010, Rio de Janeiro.

Monografias, Dissertações e Teses

ALMEIDA, M. B. **As Mulatas De Di Cavalcanti: Representação Racial e de Gênero na Construção da Identidade Brasileira (1920 e 1930)**. Dissertação (Mestrado em Historia) Universidade Federal do Paraná, 2007.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista: 1945-1964**. São Paulo: USP, 2000. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

LIMA, Diogo Renan Simões de. Extrato de Trabalho apresentado para conclusão da disciplina APT 80 – Introdução ao Trabalho Final de Graduação: **Mercados Públicos: identidade regional no mundo globalizado**. Julho 2008.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. **Ex-votos e Poiesis: Olhar estético sobre a religiosidade popular em Minas Gerais**. Dissertação de Mestrado em História Social. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2003.

FERRAZ, Ana Lucia Machado de Oliveira. **Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi**. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

FREITAS, Sicília Calado. **Os mosaicos de Bel Borba na cidade do Salvador**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, 2006.

GUERRA, M. E. **As Praças Modernas de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro**. São Carlos, Dissertação (Mestrado), EESC – USP, 1998.

MACEDO, Danilo Matoso. **A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais**. 2002. 2v. 560p.(vol.1). Dissertação. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.danilo.arq.br/danilo/txt_09_invencao/txt_09_invencao.htm>. Acesso em: 09/12/2010.

NUNES, Leandro J. **Cidade e imagens: progresso, trabalho e quebra-quebras - Uberlândia - 1950/160**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Uberlândia. São Paulo. 1993.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. **Ex-votos da sala de milagres do santuário de Bom Jesus da Lapa: sociedade, religião e arte**. Salvador: EBA/UFBA/Mestrado em Arte, 1995. 122 p. il. (Dissertação de mestrado).

PEREIRA, J. A. **Desenho Industrial e Arquitetura no Ensino da FAU USP (1948-1968)**. São Carlos (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - EESC – USP, 2009.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo; Lenhard, Alcir; UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. **A Torre Kubitschek : trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil**. Campinas [SP, 1989. 187f. Dissertação (mestrado)-Universidade Estadual de Campinas.

RIBEIRO. P. P. A. **A difusão da Arquitetura Moderna em Minas. O arquiteto João Jorge Coury em Uberlândia**. São Carlos. Dissertação (Mestrado).EESC - USP, 1998.

RIBEIRO, Patrícia P. A.. **A arquitetura residencial de João Jorge Coury em Uberlândia**. In: IV Seminário Docomomo - Brasil, 2001, Viçosa e Cataguases - MG. Caderno de resumos -IV Seminário Docomomo Brasil - Internacional working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement, 2001.

ROSA, Rafael Brener. **Arquitetura, a síntese das artes**. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

SILVEIRA, Marcele Cristiane. **O Azulejo na Modernidade Arquitetônica**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2010

SOARES. Beatriz Ribeiro. **Uberlândia: da “Cidade Jardim” ao “Portal do Cerrado”- Imagens e Representações no Triângulo Mineiro**. São Paulo: USP, 1995. Tese de doutorado.

TEMER, Sérgio Batista. **Idéias Urbanísticas – Uberlândia: de Uberabinha à Curitiba do Cerrado**. Campinas: USP, 2001 (dissertação de mestrado).

Meios eletrônicos

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** (Constituição Federal, 1988). Brasília: s.n.t. Disponível em <http://www.senado.gov.br/>

CARTA DE VENEZA. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236>. Acesso em 28/05/2009.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_Napole%C3%A3o_em_Jafa.jpg?uselang=pt, acesso em 31/05/2011 as 22:55 hs

<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/page/7/>, acesso em 31/05/2011 as 22:38 hs.

ESTATUTO DA CIDADE. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/LEIS_2001/L10257.htm. Acessado em
 28/05/2010.
<http://www.flickr.com>

GOUÇON, Henrique. Arte Musiva quer dizer Arte do Mosaico. Disponível em:
<http://artemusiva.tripod.com/>. Acesso em 04/10/2010 às 17 hs.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Educação Patrimonial**. Disponível em:
<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/ep/tetxt2.htm>, acessado em
 21/09/2009.

<http://imperiobrazil.blogspot.com/2010/06/dona-teresa-cristina.html>. Acesso
 em 04/10/2010 às 17:22 hs.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbetes=2322&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1. Acesso em 09/09/2010 às 9:45 hs.

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/stahelena.htm>. Acesso em 05/10/2010 às 18:22 hs.

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/drawings_and_prints/adam_and_eve_albrecht_durer/objectview.aspx?collID=9&OID=90003211,
 acesso em 31/05/2011 as 21:35 hs.

http://observarte.zip.net/arch2008-04-06_2008-04-12.html, acesso em
 31/05/2011 as 23:03 hs.

PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>. Acesso em
 03/08/2010 às 12 hs.

<http://blog.retirodaspedras.com.br/category/casa-jardim/arquitetura/>. Acesso
 em 05/10/2010 às 17:44 hs.

TEIXEIRA, 2009, apud
<http://bairroeducadorcomplexodoalemao.wordpress.com/2009/10/02/breve-historia-da-arte-do-mosaico-%E2%80%93-europa-e-brasil/>. Acesso em
 04/10/2010 às 18:24 hs

TEIXEIRA, 2010, apud <http://www.viaarte.org/2010/07/mosaico-de-pedra-em-pedra.html>. Aceso em 04/10/2010 às 17:32 hs.

<http://tipografos.net/bauhaus/missao-bauhaus.html>.

<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/ep/tetxt2.htm>. Acesso em
 21/09/2009.

<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp613/pag1011.htm>, acesso em
 02/10/2011 as 22:29 hs.

<http://www.vidrotil.com.br>. Acesso em 07/09/2010 às 10:50 hs.

APÊNDICE

CRONOLOGIA

Décadas de 1916 á 1920

1916 - Nasce, Geraldo Rodrigues de Queiroz, a 3 de Março de 1916 em Uberlândia Minas gerais. Filho de José Rodrigues de Queiroz e Rosária Machado de Queiroz, primogênito de 8 irmãos.

1925 a 1928 – Cursou o ensino fundamental no Grupo escolar Bueno Brandão (4ª série primária) e o ensino fundamental no Ginásio Mineiro de Uberlândia, atual Escola Estadual de Uberlândia (MUSEU), em seguida abandonou os estudos.

Década de 1930.

Autodidata, fez seus primeiros desenhos em pedaços de papel comum, pintou seus primeiros quadros, fez modelagem em cera e posteriormente passou a fundição em bronze. Entre outros bustos, levam sua assinatura os de Felisberto Alves Carrejo e Coronel Carneiro. Confeccionou cenários para decorações de bailes carnavalescos e para grupos de teatro amador de Uberlândia.

Década 1930 – A Casa (óleo sobre tela) – paisagem.

Década 1930 – Primavera (óleo sobre tela) – paisagem.

Década 1930 – As Criações (óleo sobre tela) – paisagem.

Década 1930 – Vovó (óleo sobre tela) – paisagem.

Década 1930 – As Mangueiras (óleo sobre tela) – Paisagem

Década de 1940.

1941 – Portinari e a Pintura Brasileira (texto crítico) - Revista Uberlândia Ilustrada, publicado em 09 de Abril de 1941.

1941 – Vila Saraiva (óleo sobre tela) – panorâmica da Rua Duque de Caxias.

1943/1944 - Casa-se com Elisabeth Moraes de Queiroz, filha de José Moraes, comerciante de secos e molhados e posteriormente proprietários de casas de aluguel. Vão morar na Rua Vieira Gonçalves, 22, Uberlândia – MG (próximo ao Hospital Santa Catarina) em uma das casas destinadas à Elizabete como herança dos pais.

1943 – foi delegado do Ministério do Trabalho, onde protegeu pessoas desvalidas e injustiçadas, ajudando inclusive com alimentação.

Têm quatro filhos: Vladmir Queiroz, Vera Queiroz, Valeria Moraes de Queiroz e Tâmara Queiroz.

1948 – pintou A primeira Missa (óleo sobre tela) – Igreja N.S. do Carmo, hoje Praça Cícero Macedo. O quadro foi pintado a pedido do professor Jerônimo Arantes, avô do arquiteto Paulo Carrara, que hoje está com a obra. Foi Jerônimo quem a encomendou e descreveu a paisagem – baseado apenas em suas memórias de infância de como era a igreja-

cemitério na época. Trata-se, portanto, de uma imagem que passou por dois filtros: o da memória de Jerônimo Arantes, descrita para o artista, e o da liberdade criativa presente nas pinceladas do último. Fonte: http://www.correiodeuberlandia.com.br/texto/2008/06/29/30280/tela_etrata_%E2%80%9Cmarco_zero%E2%80%9D_da_cidade.html Acesso em: 11/09/2008

1948 – O Campo (óleo sobre tela) – paisagem.

Década de 1950.

1950 – A velha Ponte do Marquinhos (aquarela) – paisagem.

1952 – Sucupira (óleo sobre tela) – paisagem.

1952 a 1954 – Muda-se com a família para Belo Horizonte, onde residiam à Rua Turmalinas no bairro Prado, trabalhou como repórter no jornal de seu pai: Jornal A Voz Operaria.

Muda-se com a família para Uberaba, onde trabalhou com fotografia por muito tempo no atelier de João do Zuza, confeccionou aparelhagem para ampliação de fotos.

Início da década de 50 (1955/1956) - retorna a Uberlândia, onde fundou uma escola de Belas Artes, com ensino gratuito, durante o governo de Afrânio Rodrigues da Cunha, tendo como aluno o hoje famoso artista plástico Cleber Gouveia. Primeiramente localizada à Avenida Cipriano Del Fávero, 573, onde hoje é a Escola Bom Jesus a escola mudou-se e posteriormente para um cômodo no segundo pavimento da antiga Rodoviária de Uberlândia, hoje a Biblioteca Municipal.

1955 a 1957 – dedica-se a pintura e inicia parceria com o arquiteto João Jorge Coury, onde confeccionava painéis em pastilhas de vidro coloridas, encomendados pelos proprietários das residências projetadas pelo arquiteto, dentre as obras estão:

1955 – Paineis Uberlândia Clube – inaugurado em 26 de Janeiro de 1957, trabalhou como auxiliar do artista plástico José Machado de Moraes na confecção do painel em pastilhas de vidro existente no hall do edifício. Por intermédio de Moraes Geraldo Queiroz apreende a técnica do mosaico.

1955 – O Flamboyant (óleo sobre tela) – paisagem, Av. Paes Leme, nas proximidades da Av. Getulio Vargas.

1956 - Paineis: Cena Portuguesa (335 x 780 cm) – localizado à Rua Santos Dumont, 174. Uberlândia/MG.

1956 – EXPOSIÇÃO DE PINTURAS de Geraldo Queiroz e José Moraes – galeria Uberlândia clube, 30/01/1956.

1956 – A pastagem (óleo sobre tela) – paisagem.

(n/c) Paineis: Indígena Brasileiro (190 x 300cm) – localizado à Rua Quinze de Novembro, 743. Uberlândia/MG.

1956 ou 1957 – Painéis do Mercado Municipal [não é possível a identificação precisa do ano de execução dos painéis]. Sabemos que o anexo fora projetado pelo arquiteto João Jorge Coury em 1951. Geraldo Queiroz utilizou a técnica do afresco em baixo relevo, confeccionado com argila local e com o cinzel desenhava no próprio reboco.

1957 - Paineis: Paineis: Painel demolido: O descobrimento do Brasil (490 x 250 cm) – localizado à Av. Rio Branco, 267, Uberlândia/MG.

1957 - Paineis: Ambiente rural (550 x 330 cm) – localizado no Restaurante Sahppen, a Av. João Pinheiro, 220. Uberlândia/MG.

1957 – Paineis: Ciranda das Crianças (470 x 215 cm) – localizado à Av. João Pinheiro, 646, Uberlândia/MG.

1957 – Perto do Sobradinho (óleo sobre tela) – paisagem.

1957 – Bairro Marta Helena (óleo sobre tela) – paisagem.

1958 – A velha ponte Afonso Pena (óleo sobre tela) – paisagem, Rio Paranaíba.

Faleceu aos 42 anos no dia 18 de Abril de 1958 em São Paulo, vítima de uremia e foi sepultado aqui em Uberlândia dia 21 de Abril de 1958.

1.º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central

Esta sendo organizado em Uberlândia, por iniciativa de alguns artistas populares, uma grande mostra de artes plásticas que incluirá a pintura (óleo, aquarelas, guaches, crêtas), desenhos nas várias modalidades, escultura e aplicações fotográficas.

O intuito dos organizadores é o de desenvolver e incentivar o gosto artístico de nossa gente e cooperar para o progresso de todas as artes, especialmente da arte plástica no interior do Brasil.

A comissão organizadora, por intermédio de várias comissões, convidará a todos os artistas do Brasil e os farão representar nesta exposição, enviando trabalhos em todas as modalidades e especialidades. No salão não haverá distinção entre arte clássica ou moderna.

As inscrições para o salão serão até 10 de junho.

1.º — A exposição durará 30 dias a contar da data de sua inauguração, que será em 15 de julho próximo.

2.º — Os trabalhos serão recebidos até 10 de julho próximo, devendo vir os quadros emoldurados, estes deverão ser remetidos para a sede da comissão organizadora à rua (rua Afonso Pena 49) — Uberlândia, Minas Gerais.

3.º — Não haverá prémios especiais; todos os expostos receberão diplomas emitidos pela comissão organizadora.

4.º — As inscrições acima poderão ser acompanhadas com obras suportes pertencentes de artistas que quiserem colaborar com a comissão organizadora e participarem no salão com seus trabalhos, a comissão organizadora enviará prospectos aos interessados que se sollicitarem.

Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano IX, n.1936, 13 de junho de 1946, p. 03.

Chamada para o 1º Salão de Artes plásticas do Brasil Central, através desta nota publicada em 13 de Junho de 1946 no Jornal *O correio de Uberlândia*, os organizadores da exposição evidenciam as condições para aqueles que pretendem participar da mesma expondo trabalhos em várias modalidades.



Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano IX, n.1993, 05 de setembro de 1946, p.01

Nota publicada no jornal *O Correio de Uberlândia* anunciando a organização do 1º Salão de artes plásticas do Brasil Central, o qual seria inaugurado no dia 21 de Setembro do mesmo ano e teria duração de trinta dias. Sendo assim, a comissão organizadora expõe as condições gerais de participação que incluem a venda dos trabalhos e a exposição dos mesmos. Além disso, também explicita que não haveria prêmios especiais.



Nota de chamada para o 1º Salão de Artes plásticas que seria realizado no dia 21 de setembro de 1946 n edifício do Hotel Zardo na cidade de Uberlândia.

Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano IX, n. 2003, 19 de setembro de 1946, p.04.



Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano IX, n. 2007, 25 de setembro de 1946, p.01.

Nota publicada no jornal *O Correio de Uberlândia* em 25 de setembro de 1946, pretendendo salientar o sucesso do 1º Salão de Artes plásticas do Brasil Central, constatado pelo grande público e também pela chegada de trabalhos retardatários a fim de participar da exposição. Desta forma, é anunciada ainda a organização de um Show que contará com a participação de inúmeros artistas das mais variadas áreas, tais como canto e declamações além dos autores dos trabalhos expostos.



Nota anunciando o “Show” artístico que seria realizado no dia 27 de novembro de 1946 patrocinado pela comissão organizadora do 1º Salão de artes Plásticas do Brasil Central, realizando no Cine Teatro Uberlândia. O Festival contou com as presenças de figuras famosas na cidade em tal período tais como Helena Zumpano, Vicente Pintaud entre outros. Seria então uma noite com diversas apresentações artísticas tais como música e canto.

Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano IX, n. 2041, 26 de novembro de 1946, p.01

Belas-artistas em Uberlândia

Nova e magnífica vitória vem de obter a cidade de Uberlândia, no panorama cultural, com a notícia da instalação, na próxima segunda-feira, dia 11 de um curso (livre) de pintura ministrado pelo renomado artista centerrâneo Geraldo Queiroz.

Realização o antigo sonho dos jovens uberlandenses que se dedicam às belas artes, o sr. Geraldo Queiroz abriu seu curso de pintura com método teórico e prático que visa, sem dúvida alguma, preencher uma lacuna no setor cultural de Cidade Jardim.

A escola de belas artes de Geraldo Queiroz terá o seu curso inteiramente de graça instalando-se inicialmente no andar superior da Estação Rodoviária.

PATROCÍNIO DA PREFEITURA

O curso de belas artes encontra-se por parte do prefeito

O CURSO

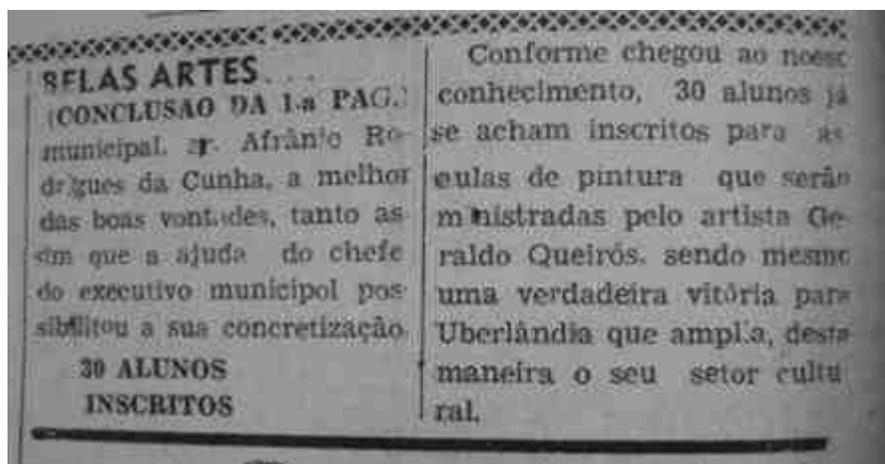
GRATUITO

(CONCLUI NA 6ª PAGINA)

Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano XIX, n.4.366, 09 de Junho de 1956, p.01.

Nota anunciando a instalação de um curso (Livre) de pintura na cidade de Uberlândia que seria inaugurado no dia 11 de Junho de 1956 ministrado pelo artista Geraldo Queiroz. Tal curso teria tanto métodos teóricos quanto práticos e não haverá custos para aqueles que participarem. Patrocinado pela prefeitura de Uberlândia, destacando o nome do então prefeito Afrânio Rodrigues da Cunha o curso contaria com 30 alunos e seria realizado no andar superior da Estação Rodoviária, atualmente a biblioteca municipal de Uberlândia. A nota anuncia ainda que todas as vagas já haviam sido inscritas até tal momento.

Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano XIX, n.4.366, 09 de Junho de 1956, p.06.



Jornal O Correio de Uberlândia, Uberlândia, ano XVIII, n.4.283,01 de Janeiro de 1956, p.06

Exposição de Pintura

Numa das dependências do Uberlândia Clube, estão à disposição dos uberlandenses: maravilhosos quadros, dos consumados pintores José Morais e Geraldo B. Queiroz.

A exposição constitui sem dúvida, uma atração para as pessoas que admiram as coisas relacionadas à arte de Portinari.

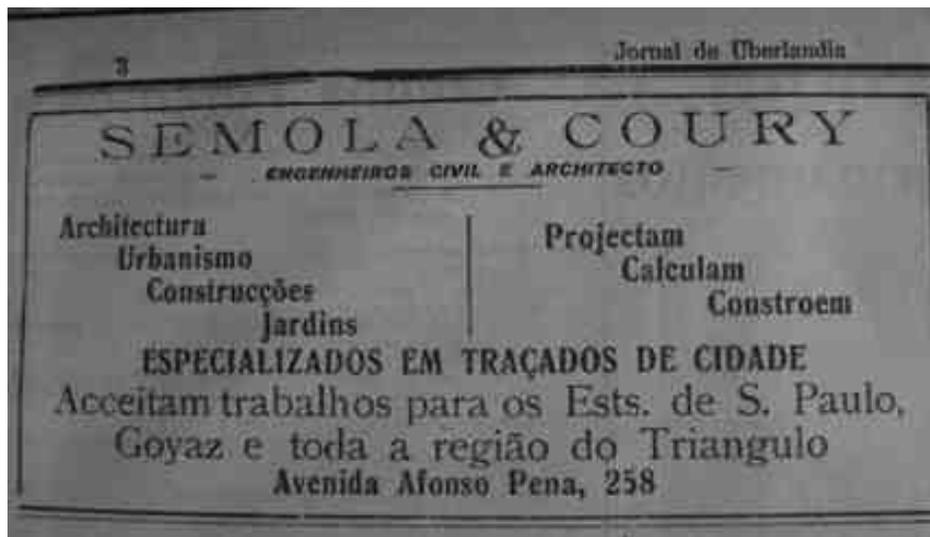
Nossa reportagem esteve em visita à exposição, trazendo uma magnífica impressão, do trabalho ali exposto.

Ao registrar este acontecimento artístico, enviamos aos organizadores, os cumprimentos deste Jornal.

—X—
**GERALDO RODRIGUES
 QUEIROZ**
 Dia 18 em S. Paulo, faleceu
 o conhecido e relacionado pro-
 fessor de pinturas Geraldo R.
 Queiroz, com 42 anos de idade.
 Inteligente e possuidor de gran-
 de talento para a pintura e ou-
 tros trabalhos de arte. Deixou
 elevado número de trabalhos
 seus espalhados por toda a re-
 gião. Foi o fundador da Aca-
 demia de Belas Artes de Uber-
 lândia. Portanto, com o seu de-
 saparecimento perde a cidade
 um bom artista e incentivador
 da arte de pinturas. Pertencia
 a uma família bastante estima-
 da em nossa cidade. Filho do
 sr. José R. Queiroz e sra. Ro-
 sália Queiroz, eram seus irmãos:
 sr. João Batista de Queiroz,
 contador da Prefeitura Municipa-
 l de Uberlândia, José (Rolim)
 Queiroz, grande desportista,
 Tercílio, Petronilha, Aparecida,
 Apolinário Queiroz. Deixa viú-
 va a sra. Elizabeth Moraes
 e os seguintes filhos: Wlade-
 mir, Vera, Valéria e Tâmara,
 todos menores. O seu corpo foi
 trasladado para esta cidade,
 onde foi sepultado com grande
 acompanhamento. A família
 enlutada as nossas condolências.

Jornal *O Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano XXI, n. 6.673, 26 de Abril de 1958, p.02

Nota publicada em 26 de Abril de 1958 anunciando o falecimento aos 42 anos do pintor Geraldo Queiroz que ocorrera do dia 18 de Abril do mesmo ano na cidade de São Paulo. O Pintor deixava viúva a Sra. Elizabeth Moraes e quatro filhos ainda menores na época: Vladimir, Vera, Valéria e Tâmara.

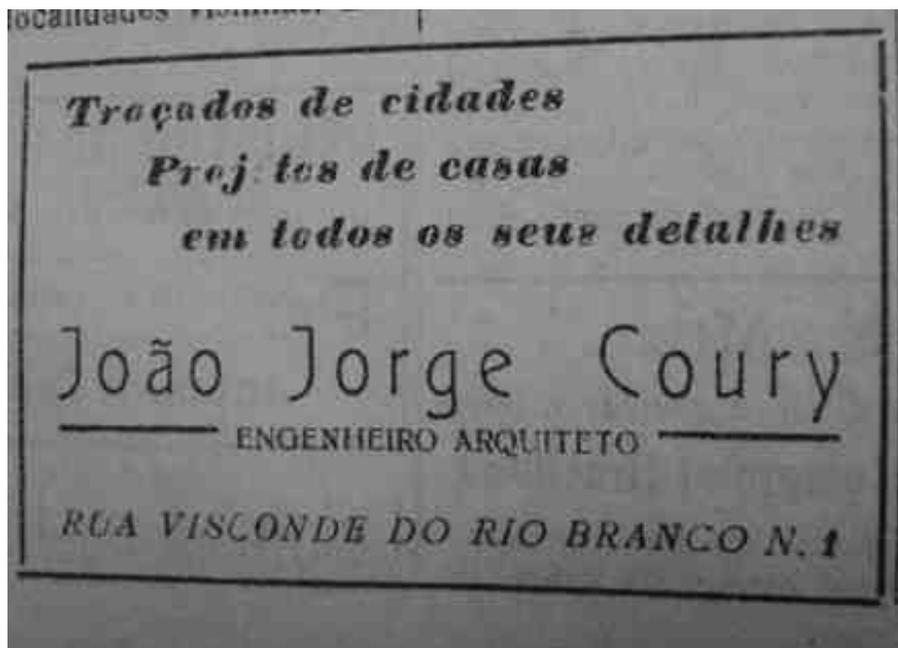


Jornal de Uberlândia, Uberlândia, ano III, nº 174, 25 de Abril de 1941, p.03.



Jornal de Uberlândia, Uberlândia, Ano III, nº 207, 07 de Outubro de 1941, p. 03.

Propaganda do arquiteto João Jorge Coury e Vitorino Semola oferecendo serviços de arquitetura, urbanismo, construções e jardins para os estados de São Paulo, Goiás e região do Triângulo Mineiro.



Jornal de Uberlândia, Uberlândia, Ano III, nº 225, 3 de Fevereiro de 1942, p. 02.

Propaganda de João Jorge Coury, vinculada no *Jornal de Uberlândia* em 1942, oferecendo seus serviços para traçados de cidades e projetos de casas.



Jornal de Uberlândia, Uberlândia, Ano III, nº 225, 3 de Fevereiro de 1942, p. 03.

Propaganda de Vitorino Semola, oferecendo serviços de engenharia civil e urbanismo.



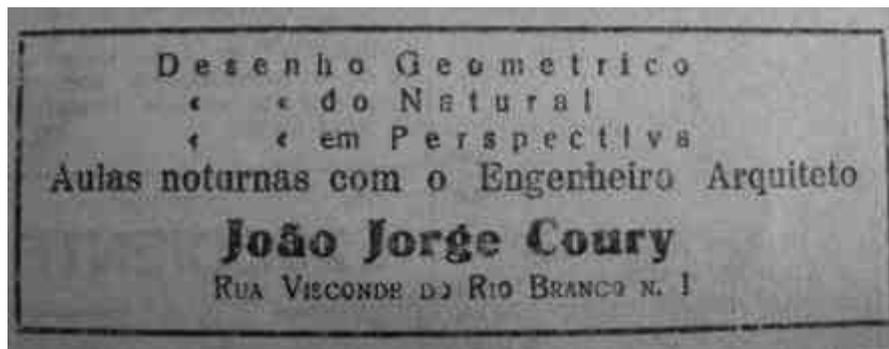
Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano9, nº534, 14 de novembro de 1942, p.03

Nota sobre o quadro do pintor Geraldo Queiroz que tem como motivo a velha matriz, importante igreja na cidade de Uberlândia. Segundo a nota, o pintor demonstra grande vocação uma vez que não tem formação acadêmica, vocação esta que pode ser vista através do jogo de cores e luz no quadro em destaque.



Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 9, n 542, 16 de Dezembro de 1942, p.03.

Nota salientando outro talento do pintor Geraldo Queiroz, o de caricaturista. Isto porque ao participar de um concurso de charges referente às guerras e aos homens totalitários o artista conseguiu boa colocação com uma caricatura sobre Hitler e Mussolini.



Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 10, n.563, 06 de março de 1943, p.04.

Propaganda de João Jorge Coury oferecendo aulas de desenho geométrico, desenho natural e em perspectiva.

Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 10, n. 557, 13 de Fevereiro de 1943, p. 01.



No dia 13 de Fevereiro de 1943 foi publicada uma caricatura de Geraldo Queiroz do Dr. Pedro Bernardo Gimarães, redator chefe do jornal *O Reporter*.

Salão de Artes Plásticas

Sob a direção do srs. Geraldo R. Queiroz, Alcides S. Helou e J. Jorge Cury organizou-se nesta cidade, segundo comunicado que gentilmente nos fizeram, o 1.º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central cuja comunicação, datada de 8 do corrente, está assim redigida:

Esta sendo organizada em Uberlândia, por iniciativa de alguns artistas populares e amigos da arte, uma grande mostra de artes plásticas que incluirá a pintura (telas, quadros, guaches, cráion), desenhos nas várias modalidades, escultura e aplicações fotográficas.

O intuito dos organizadores é o de desenvolver e incentivar o gosto artístico da nossa gente, e cooperar para o progresso de todas as artes, especialmente da arte plástica no interior brasileiro.

A Comissão organizadora por intermédio de nossas colunas convida a todos os artistas do Brasil a se fazer representar nesse certamen, enviando trabalhos em todos os gêneros e especialidades. No salão não haverá distinção entre arte clássica ou moderna.

As condições para o certamen são as seguintes:

- 1.º—A exposição durará 20 dias e contará da data de sua inauguração que será em 15 de julho próximo.
- 2.º—Os trabalhos terão recebido até 10 de julho próximo, devendo vir em quadros moldurados, estes devem ser remetidos a Avenida Manoel Pezzini 491, b - Uberlândia, Minas Gerais.
- 3.º—Não haverá prêmios especiais; todos os expositores receberão diplomas conferidos pela Comissão Organizadora.
- 4.º—As sugestões e indicações poderão ser entregues diretamente aos artistas que queiram colaborar com a Comissão Construtora que envia os prospectos aos interessados.

Nota anunciando a organização do 1º Salão de Artes Plásticas do Brasil central, sob a direção dos srs. Geraldo Queiroz, Alcides Helou e J. Jorge Coury. Com o intuito de desenvolver e incentivar o gosto artístico na cidade a comissão convidava desta forma artistas de todo o Brasil para exporem suas obras. A nota também traz as condições gerais para a exposição dos trabalhos.

Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 13, n.888, 15 de Junho de 1946, p.03.

Salão de Artes Plásticas

W. FERNANDES CORRÊA

Com a abertura do 1.º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central que deverá ser inaugurado dentro de breves dias, os nossos artistas terão, pela primeira vez, oportunidade de demonstrar o seu talento.

Muitos julgam que não temos artistas e isso é um grande erro, pois temos por aí muitos bons artistas ainda no anonimato por falta de oportunidade com esta.

Será este salão um estímulo poderoso e nele teremos a oportunidade de ver quão talentos são os nossos artistas.

A Comissão Organizadora estabeleceu que não haverá premiações especiais permitindo a todos concorrerem sem medo.

Também, afim de facilitar a a escolha dos motivos para os trabalhos, ficou estabelecido que não haverá distinção entre Escola Clássica e Moderna.

Creemos que neste salão se apresentarão artistas que em breve alcançarão os pináculos da glória e dizemos isso sem receio de errar.

Muitas vezes bons artistas estão no anonimato por falta de quem os auxilie e este é o intuito dos organizadores do salão. Os nomes concorrentes serão divulgados por toda a imprensa nacional.

Pelo exposto acima poderão os leitores calcular o quanto a Comissão Organizadora tem se esforçado afim de facilitar o ingresso do maior número de artistas possíveis no 1.º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central.

Nota sobre o 1º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central salientando a importância do mesmo enquanto estímulo para os artistas e também como oportunidade da sociedade conhecer novos artistas que estavam muitas vezes no anonimato muitas vezes por falta de oportunidades. Desta forma, a nota felicita a organização pela iniciativa.

Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 13, n.895, 10 de Julho de 1946, p.03

Exposição de Artes Plásticas

Terá lugar hoje, às 20 horas, no pavimento terreo do Hotel Zardo, a inauguração do 1º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central, iniciativa de um grupo de artistas que promete grande êxito.

Para assistir á solenidade inaugural, recebemos do sr. Antonio Fonseca e José Rodrigues da Cunha atencioso convite.

Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 13, n.916, 21 de Setembro de 1946, p.04.

Nota anunciando a inauguração do 1º Salão de Artes plásticas do Brasil Central no dia 21 de setembro de 1946 às 20 horas.

Salão de Artes Plásticas

Inaugurou-se a 22 do corrente, no andar terreo do Hotel Zardo, a 1ª Salão de Artes Plásticas do Brasil Central.

O ato inaugural foi presidido pelo sr. Alcides Helen, um dos mais esforçados promotores desse costume, produzindo vibrante discurso a exm. sr. d. Conceição Camargo.

O publico tem visitado continuamente essa mostra dos melhores "berlândenses" e de alguns de outras cidades, que apresentam bons trabalhos nestes quatro âmbitos.

Na visita nos fizeram apertados quadros de Euzébio dos Santos (Belo Horizonte), Geraldo de Queiroz (Uberlândia) e Sebastião Mendes (Uberlândia), Juvenal de Menezes, Nelson Guzzi, (Belo Horizonte), L. Oliveira, V. Junior, João Jorge Cury, Alcides Helen, Crisostomo Rodrigues da Silva, Alcides Helen, Euzébio dos Santos, Conceição Camargo, José Sousa Nico, todos estes últimos de Uberlândia, além Antonio Calabrita, Pedro Prata e Partido Comunista do Brasil, Vilberto Semola (Rio de Janeiro), Afonso Medonça (Tombópolis).

As caricaturas do Fonseca do Rio de Janeiro, que de villos políticos em evidencia no país, que de elementos locais, destacam-se no conjunto pelo valor de sua execução.

NOVA, REINICIAL I
BOMBA DE INSÉTICIDA
AIROSOL

Contém a substância *Gamma DDT*
AIROSOL

Mate moscas, mosquitos, pulgas, baratas, insetos, etc. e também *BARATA* e demais insetos.

Existe neste o Brasil: AIROSOL

Mate formiga SAUVA.

Representante exclusivo no TRIÂNGULO E GOIÁS.

Edmundo Schmitt

Avanti ad no ELETRO BAZAR
Av. Floriano Peixoto, 503

— UBERLÂNDIA —

Congresso Sindical

Embora dissolvido pelo Ministério do Trabalho o Congresso Sindical voltou a reunir-se, instalado em sua deliberação.

Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano 13, n.918, 28 de Setembro de 1946, p.01



Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano XXIII, n.2.409, 04 de Janeiro de 1956, p.01.

Nota sobre uma nova exposição dos artistas José de Moraes e Geraldo Queiroz. Destacando do primeiro as telas “Auto-retrato”, “paisagem com pescadores”, “decoração para a casa de Mário Terra” e Arroz e natureza morta com flores”. De Geraldo Queiroz destacou-se obras como “Manhã de sol”, Cascata (rio Uberabinha)”, “Natureza morta” e “Fundo de quintal”. A nota ressalta ainda a grande movimentação que estava havendo na cidade neste sentido, isto devido a organização de duas exposições em um único mês.



Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano XXIII, n.2.508, 9 de junho de 1956, p.02.

Nota sobre o curso livre de pintura ministrado pelo artista Geraldo Queiroz e que se iniciaria do dia 11 de Junho de 1956. Tal curso se realizaria no andar superior Estação rodoviária da cidade, hoje a Biblioteca Municipal de Uberlândia. Salienta-se ainda o fato do curso ser gratuito.

FALECIMENTOS

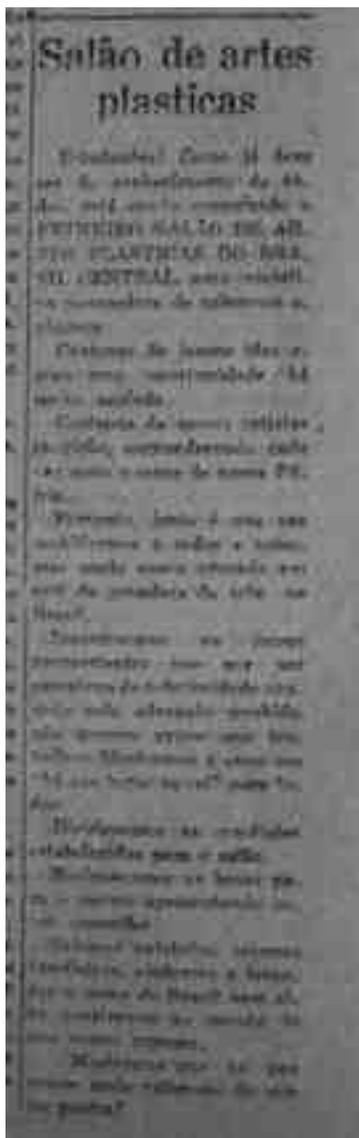
GERALDO RODRIGUES QUEIROZ — Em São Paulo, no dia 18, para onde se transportara gravemente enfermo, faleceu o grande artista uberlandense Geraldo Rodrigues de Queiroz, fundador da "Academia de Belas Artes de Uberlândia" e autor de notáveis trabalhos em pintura.

Deixou viúva a senhora Elizabeth Queiroz, com os seguintes filhos menores: Wladimir, Vera, Valéria e Tâmara. Era irmão do contabilista João Batista de Queiroz, funcionário municipal e do esportista José Rodrigues de Queiroz. (Rollin).

Profundamente consternada, a nossa cidade recebeu os restos mortais, que foram inhumados, com grande acompanhamento, no Cemitério "São Pedro". Apresentámos, em tempo, as nossas condolências à família entatada.

Jornal *O Reporter*, Uberlândia, ano XXVI, n.3008, 26 de Abril de 1958, p.04.

Nota de falecimento do artista Geraldo Rodrigues Queiroz publicada no dia 25 de Abril de 1958. Diz-se que o falecimento ocorrera no dia 18 do mesmo mês na cidade de São Paulo, deixando desta forma viúva a senhora Elizabeth Queiroz e os filhos Wladimir, Valéria, Vera e Tâmara.



Jornal *Mocidade Livre*, Uberlândia, ano I, nº 5, Agosto de 1946, p.02.

Nota publicada no dia 05 de agosto de 1946 anunciando o 1º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central, sendo desta forma uma oportunidade para os novos artistas poderem expor seus trabalhos.



Jornal *Mocidade Livre*, Uberlândia, ano I, nº 6, Setembro de 1946, p.01.

Nota anunciando a abertura do 1º Salão de Artes Plásticas do Brasil Central, o qual fora inaugurado no dia 21 de setembro de 1946. Sendo desta forma uma grande oportunidade para os novos artistas.



Jornal *Mocidade Livre*, Uberlândia, ano I, nº 7, Outubro de 1947, p.04

Nota salientando que o 1º Salão de artes Plásticas do Brasil Central já se encontrara aberto ao público, expondo “desde as mais perfeitas linhas da arte clássica até as mais arrojadas concepções do modernismo futurista”, através de trabalhos de artistas como Almeida Carvalho, Fonsek, Vitoriano Semola, Valin Junior, Euclides Barbara, Alaor Mendonça, Ido Finoti, Oswaldo Pinto e Eurípedes Santos.



Revista *Uberlândia Ilustrada*, n15, janeiro de 1952, p.31

Revista *Uberlândia Ilustrada*, n15, janeiro de 1952, p.32



MARIA LUCIA - Menina 8-
filha do doutor caval Dr. Luis Pi-
mentel, Arantes D. Líbia Gulina-
siva, com 8 meses de idade.

"Pintor romântico que era, cul-
tur apudancado de Belo, voltava agor-
ra a clima de modernismo, definindo-
do as artes e as coisas!"

A crítica clássica foi impiedosa.
Ela não se moveu e confundiu a re-
ta língua, porque na sua concepção,
"a sociedade não é de Belo, quan-
to a natureza. A pintura do hoje de-
veria ser antes de tudo uma arte
social. A época do romantismo já
havia passado, e já era tempo de
pensarmos com estas forças a idade
das máquinas, das "máquinas" de
pimentação de vida humana, das
"linguagens rápidas e das guerras-educa-
ções". As cores plásticas e a luz
das luzes, daquelas que lutam por
a grandeza da humanidade, valen-
do-se de maneiras simples que vem
chamado de Puro Internacional de
Nova York.

É hoje a mais alta realização
de pintura brasileira de todos os
tempos.

SEI que Cruz e Souza é pouco
conhecido e pouco admirado,
restringindo-se, seus admirado-
res, a estudantes de nome ilus-
trado a um reduzido número de pes-
soas. Mas, assim mesmo e por isso
mesmo, devemos falar do poeta, por-
que é injusto, sobretudo injusto,
não se reconhecer os dons da in-
fernal, os valores da arte de um

AO POETA, A NOSSA ADMIRACÃO

poeta como Cruz e Souza, através
dele se vê o Brasil de todos os
seus tempos.

Já alguns críticos, românticos,
seus, de qualquer modo, de quem
seu nome, atribuído a um



Imagem à esquerda

Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

12,5 x 22,0 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

Imagem à direita

Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

12,0 x 21,5 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

Os croquis apresentam figuras e elementos horti-fruti-granjeiros, representando os vendedores do comércio no Mercado Municipal de Uberlândia. No período em que os painéis foram executados, o mercado era local de comercialização principalmente de produtos típicos da região, assim como produtos horti-fruti-granjeiros. Os desenhos são similares aos dos painéis executados nas paredes do Mercado Municipal de Uberlândia.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: nanquim

32 x 22,5 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O desenho é similar aos dos painéis executados na parede do Mercado Municipal de Uberlândia. O croqui apresenta a figura de um vendedor de produtos granjeiros como símbolo do comércio do Mercado Municipal de Uberlândia.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

32 x 22 cm

Fotografia - carolina pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O desenho é similar aos dos painéis executados na parede do Mercado Municipal de Uberlândia. O croqui apresenta a figura de vendedores de produtos horti-fruti-granjeiros como símbolo do comércio do Mercado Municipal de Uberlândia.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

32 x 21 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O desenho é similar aos dos painéis executados nas paredes do Mercado Municipal de Uberlândia. O croqui apresenta a figura de um vendedor de peixes como símbolo do comércio do Mercado Municipal de Uberlândia.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

39 x 24 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O desenho é similar aos dos painéis executados na parede do Mercado Municipal de Uberlândia. O croqui apresenta a figura de um vendedor de abacaxis no carro de boi e duas mulheres na colheita das frutas, como símbolos do comércio do Mercado Municipal de Uberlândia.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

30 x 23 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O desenho é similar aos dos painéis executados na parede do Mercado Municipal de Uberlândia. O croqui apresenta as figuras de duas mulheres na colheita de abacaxis, como símbolo do comércio do Mercado Municipal de Uberlândia.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: nanquim

34 x 23 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O croqui apresenta estudo para o painel executado em residência localizada na cidade de Campina Verde. O desenho representa um rebanho bovino sendo tocado por comitiva, ilustrando uma paisagem comum na região devido à atividade da economia pecuária.



Croqui de estudos para painel

Sem título

1955

Técnica: nanquim

34x38cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

O croqui apresenta estudo para o painel executado em residência localizada na cidade de Campina Verde. O desenho representa um rebanho bovino sendo tocado por comitiva, ilustrando uma paisagem comum na região devido à atividade da economia pecuária.



Painel localizado na residência do Sr. Florêncio Ferreira, na cidade de Campina Verde. Os dois croquis anteriores apresentam estudos similares para este painel.



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica mista: nanquim e grafite

30 x 22 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

29 x 20,5 cm

Fotografia - carolina pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: aquarela

24 x 21 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: nanquim

30 x 22 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: nanquim

38,5 x 20,5 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Auto-retrato (obra inacabada)

Sem título

Sem referência de ano

Técnica mista: pastel e lápis de cor

29 x 29 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Aquarela de uma casa

Sem título

01/05/1955

Técnica: aquarela

40 x 23,5 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Caricaturas

Sem título

24/07/1936

Técnica mista: nanquim e aquarela

28 x 20 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel de um cinema

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

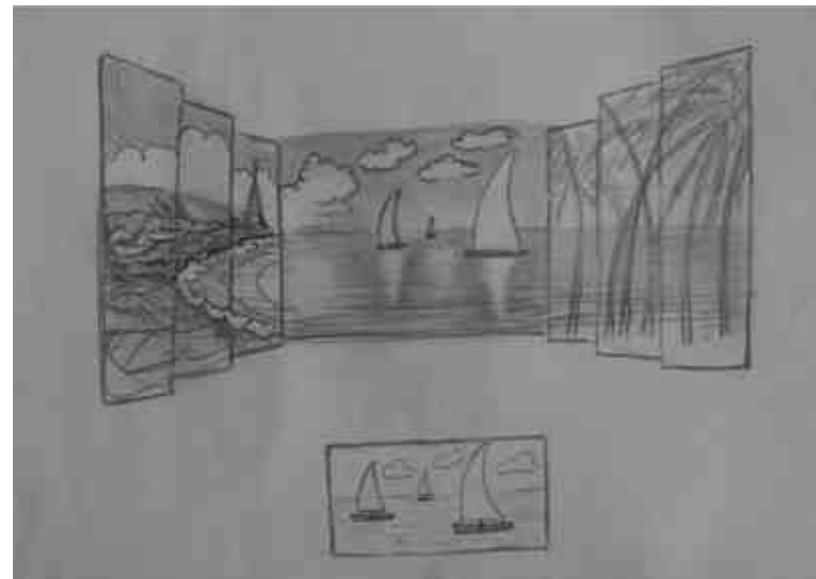
Folha A1

59,4 x 84,1 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: grafite

21 x 25 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Sem título

Julho de 1956

Técnica: grafite

Folha A1

45 x 60 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

Croqui de estudos para painel para residência em Tupaciguara.
Dimensões do painel executado: 200 x 330 cm



Estudo para painel de pastilhas para a residência do Sr. Osvaldo de Oliveira

1956

Técnica: aquarela

43 x 35 cm

Fotografia - carolina pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Painel da residência do Sr. Oswaldo de Oliveira

Demolido

Local: Rua Rio Branco, 267

Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: 250x490 cm

Fotografia - Elaine Barbosa

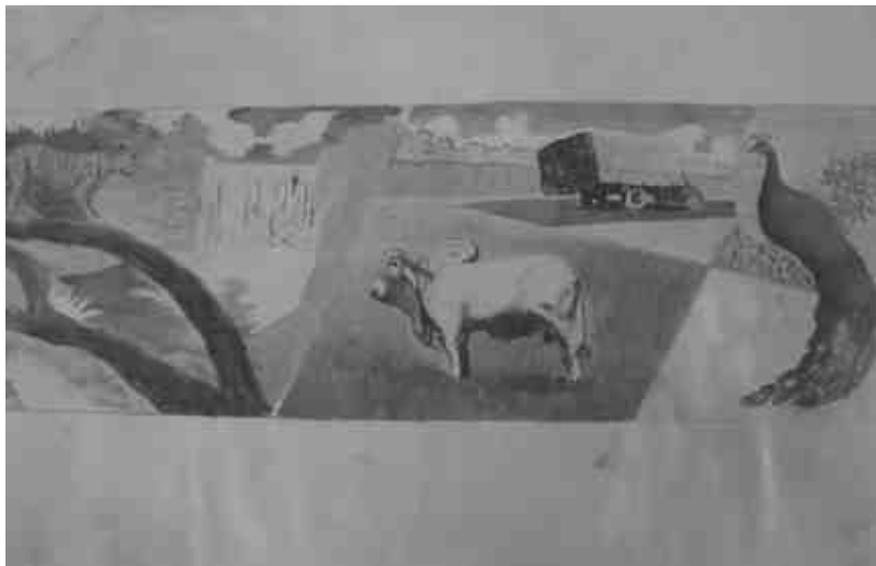
Maio de 2008



Descobrimento do Brasil

1957

Técnica: pastilha de vidro



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: aquarela

30 x 45 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel de mosaicos venezianos (pastilhas de vidro), sobre a fauna brasileira

Década de 50

Técnica: aquarela

30 x 45 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



**Painel de mosaicos vidrosos para casa de saúde
1957**

Técnica: aquarela

35 x 42 cm

Fotografia - carolina pelegri

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

Croqui de estudos para painel representando o futuro da humanidade zelada pela ciência médica; a cor verde simboliza conforto, repouso, sobriedade, paz, a vermelha simboliza ação, força, vivacidade, e a amarela, calma, alegria.



Projeto de painel à pastilhas de vidro para a frente de uma residência do Sr. Oswaldo Garcia.

Motivo: cenas de várias épocas de Portugal
1956

Técnica: aquarela
35 x 43 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino
13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Painel da residência do Sr. Oswaldo Garcia

Remanescente

Título: Cena Portuguesa
1956

Técnica: pastilha de vidro

Local: Rua Santos Dumont, 174

Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: 355x780 cm

Fotografia - Luciano Macedo Pena
18 de dezembro de 2003

Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: aquarela

30 x 45 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: aquarela

25 x 31 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Estudo para painel de mosaicos venezianos

Década de 50

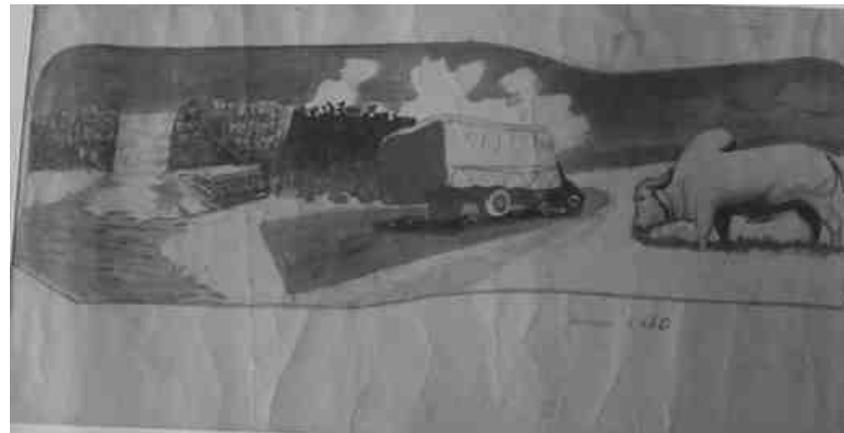
Técnica: aquarela

30 x 40 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: aquarela

35 x 55 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Croqui de estudos para painel

Sem título

Década de 50

Técnica: aquarela

36 x 35 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Sem título

1954

Técnica: aquarela

30 x 45 cm

Fotografia - Carolina Pelegrino

13/09/2010

Acervo: Arquivo Público Municipal de Uberlândia



Arlequim e Colombina 1955 - 1957

Técnica: pastilha de vidro

Painel Uberlândia Clube (Remanescente)

Local: Rua Santos Dumont, 517 Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: vide imagem

Fotografia - Lílian Guedes - Junho de 2004

Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais



Ciranda de Crianças 1955 - 1957

Técnica: pastilha de vidro

Painel da residência do Sr. Luis Carlos Pereira (Remanescente)

Local: Avenida João Pinheiro, 646 Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: 215x470 cm

Fotografia - Luciano Macedo Pena - Dezembro de 2003

Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais

O painel foi executado por José de Moraes como o auxílio de Geraldo Queiroz. Foi o primeiro contato de Geraldo com a técnica, além de ser a primeira obra em que participou da execução.



Painel com motivos abstratos

1957

Painel residência Valdemar Silva

Técnica: pastilha de vidro

Demolido

Local: Rua Princesa Isabel, s/n Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: sem referência

Fotografia - Elaine Barbosa

Mai de 2008



Indígena Brasileiro

Década de 50

Técnica: pastilha de vidro

Painel da residência do Sr. Ubirajara Zacarias

Remanescente

Local: Rua Quinze de Novembro, 743

Bairro Tabajaras, Uberlândia, MG

Dimensões: 180x250 cm

Fotografia - Aline Mazzutti

Dezembro de 2004

Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais



Fotografias - Juscelino Machado

Janeiro de 2007



Ambiente Rural

1957

Técnica: pastilha de vidro

Painel Restaurante Sahten

Remanescente

Local: Avenida João Pinheiro, 220

Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: 330x550 cm

Fotografia - Leonor Maria Tavolucci

Junho de 2004

Fonte: Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais



Painéis Mercado Municipal

1956 - 1957

Remanescentes

Local: Rua Olegário Maciel, 255

Bairro Centro, Uberlândia, MG

Dimensões: desconhecidas

Fotografias - Juscelino Machado

2009



A Casa
Óleo sobre tela
Década de 1930
Acervo Hélvio de Lima



A Pastagem
Óleo sobre tela
1956
Acervo Vladimir Queiroz



A Velha Ponte Afonso Pena
Rio Paranaíba - obra inacabada
Óleo sobre tela
1958
Acervo Vera Queiroz



A Velha Ponte do Marquinhos
Aquarela
1956
Acervo Vera Queiroz



As Criações

Obra inacabada

Óleo sobre tela

Década de 1930

Acervo Vladimir Queiroz



As Mangueiras

Óleo sobre tela

Década de 1930

Acervo Vladimir Queiroz



Elizabeth

Esposa de Geraldo Queiroz

Obra inacabada

Óleo sobre tela

1957

Acervo Elizabeth Queiroz



Fundo de Quintal
Óleo sobre tela
Década de 1940
Acervo Tâmara Queiroz



Fundo de Quintal
Óleo sobre tela
Década de 1940
Acervo Tâmara Queiroz



Marinha
Aquarela
1956/1957
Acervo Vera Queiroz



Paineiras
Óleo sobre tela
Sem referência de data
Acervo Tâmara Queiroz



Primavera
Óleo sobre tela
Década de 1940
Acervo Tâmara Queiroz



Valéria na gangorra
Filha de Geraldo Queiroz
Aquarela
1951
Acervo Valéria Queiroz



Vera com a boneca
Filha de Geraldo Queiroz
Aquarela
1951
Acervo Vera Queiroz



Vladimir

Filho de Geraldo Queiroz

Aquarela

1951

Acervo Vladimir Queiroz



Vovó
Óleo sobre tela
Década de 1930
Acervo Tâmara Queiroz