

A modernidade apagada pelo abandono e esquecimento: exemplos da arte mural em concreto do artista Julio Espinosa Rodriguez

Alicia Neves da Silveira¹

Elaine Ferreira Chagas²

Thaís Cristina Silva de Souza³

Introdução

O patrimônio histórico se relaciona diretamente com questões sobre memória, acolhimento e valorização dos bens relacionados à construção cultural de determinado grupo social. Dentro destas relações, é importante admitir que o funcionamento de uma memória coletiva pode abordar tanto o ponto de salvaguarda, como outros que vão abraçar questões como o apagamento, a desvalorização e, em casos mais extremos, a própria perda dos objetos ou tradições envolvidas nesse processo.

¹Alicia Neves da Silveira é bacharela em Conservação e Restauração pela Escola de Belas Artes - UFRJ com pesquisa sobre Educação Patrimonial dentro de espaços museais voltada aos prestadores de serviços, tendo como perspectiva a Conservação Preventiva e Gestão de Riscos. Pós-graduanda em Patrimônio Arquitetônico e Urbano pela Faculdade Unyleya. Possui experiência na atuação com Restauração de Patrimônio Edificado, Conservação Preventiva voltada ao Patrimônio Arquitetônico e Bens Integrados, atuando em obras e serviços junto à Fiocruz, Teatro Municipal João Caetano em Niterói, Jardim Botânico, entre outros.

² Elaine Ferreira Chagas é restauradora formada em Belas Artes pela UFRJ, pós graduada e atuante em obras de restauração de bens integrados desde 1992. Executora de intervenções e gerenciamento de equipes em conservação de bens artísticos móveis e bens integrados ao patrimônio arquitetônico. Professora de cursos livres, oficinas de arte-educação e palestrante. Obras realizadas no Paço Imperial, MNBA, Basílica da Imaculada Conceição, Igreja de N. S. da Candelária, Matriz de Mangaratiba e N. S. Rosário em Paraty.

³ Thaís Cristina Silva de Souza é doutora (2018) e mestre na área habitat pela FAUUSP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2011), possui pós-graduação em Restauração de Patrimônio Histórico (UNICSUL) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Nove de Julho (2003). É docente do Instituto Federal de Ciências e Tecnologia de São Paulo desde 2014. e líder do grupo de pesquisa: Núcleo de Estudos do Patrimônio Imaterial e Material - NEPIM.

Na construção deste trabalho, aborda-se a questão do apagamento e esquecimento da obra de Julio Espinosa Rodriguez, importante artista espanhol do movimento modernista que atuou no Brasil entre as décadas de 1960 e 1990, possuindo uma gama de obras, entre pinturas e murais, que embelezam a arquitetura de condomínios residenciais, igrejas, clubes e importantes instituições federais pelo país. O objetivo deste artigo é trazer luz à sua obra, a partir de um apanhado cronológico de sua trajetória, dando destaque às peças elaboradas em arte mural, intrinsecamente associadas às arquiteturas sobre as quais eram empregadas.

Questionar os processos de esquecimento associados à uma arte constantemente em exposição ao público é importante para a compreensão dos mecanismos que podem levar à construção desses percursos que desassocia obra e artista e transformam fachadas inteiras em obra de arte “sem autoria” ou relevância histórica, transformando o artista em um personagem apagado na história, o que se expande em um processo que encaminha ao esquecimento todo o conjunto associado como, por exemplo, a própria arte moderna brasileira, as técnicas empregadas sobre a arquitetura e, consequente, o patrimônio histórico e cultural.

1. Arte mural: definição e origem

1.1 Definição

A arte mural é uma produção estética de forte apelo popular porque se relaciona com espaços abertos, fachadas, hall de entrada de edifícios, corredores e praças públicas, possibilitando a fruição de pessoas diversas, grupo heterogêneos em faixa etária, sexo e formação acadêmica e ideológica funcionando como diálogo de ideias, provocação e instrução. Sempre de ampla abrangência e comoção pública, assim como aponta PEREIRA (1952):

O mural por seus temas, representa algumas vezes uma reação ao ambiente dominante, outras é a própria expressão desse ambiente; — por suas grandes proporções é sempre destinado a ser observado por um grande número de pessoas.

Sua origem, seguindo a definição dada pelo mesmo autor o qual relaciona esse tipo de arte à intrínseca existência de um suporte/fundo — “Sua existência

implica diretamente no muro que lhe serve de suporte e fundo ao mesmo tempo” (Pereira, 1952) — o qual ele denomina como muro, pode ser associada à pintura mural desenvolvida pelos povos primitivos ainda durante a Era Glacial. As artes rupestres encontradas nas cavernas de Lascaux, no sul da França talvez possam ser identificados como os mais antigos registros de arte mural, porém é importante frisar o direcionamento e finalidade de sua fruição dada a época para que se compreenda seu desenvolvimento ao longo da História da Arte.

1.2 Origem

A história da humanidade, indissociável à H.A, fortemente conectada com as produções artísticas do homo erectus ao homo sapiens, tem na arte mural marcos significativos de manipulação de materiais diferentes, avanços tecnológicos marcantes e explorações técnicas e construtivas que o conectam com o suporte. Em Lascaux, assim como no Sítio Arqueológico da Serra da Capivara, dois importantes exemplos desse tipo de produção, os desenhos produzidos que, assim como aponta Gombrich em *A História da Arte*, poderiam possuir significados que conversavam com a magia, apresentam técnicas como o desenho à mão livre de formas como bisões, mamutes e renas, desenhos produzidos de forma rústicas à partir do uso de máscaras ou estêncil das próprias mãos (figura 1), associando ao soprar de pigmentos liquefeitos, como pigmentos naturais minerais provavelmente dispersos em água.

A técnica da utilização de pigmentos, dos quais atualmente a grande maioria identificada como de origem inorgânica devido à sua preservação ao longo do tempo assim como destacam H. Gomes, P. Rosina e L. Oosterbeek em *Natureza e processamento de pigmentos de pinturas rupestres*, sobre o suporte das cavernas não parecia possuir o intuito de cativar um grande público, mas sim de reafirmar uma comunicação com alguma energia sobrenatural, como reitera Gombrich. Porém, essa finalidade modifica-se ao avançar cronologicamente na História da Arte.



Figura 1: Arte das cavernas na ilha Sulawesi, da Indonésia

Fonte: AP Photo/Kinez Riza, Nature Magazine

Os povos antigos, como os egípcios, mesopotâmicos e babilônios adotaram uma nova abordagem à arte mural. Fazendo um recorte na cultura egípcia e recorrendo à um exemplo de mais simples visualização, têm-se as produções encontradas nas tumbas e pirâmides às quais seguiam a definição básica do que seria uma pintura mural, onde há a dispersão de pigmentos e formas sobre o suporte de pedra agora buscava narrar histórias de grandes feitos de reis, compreendidos como divindades. A finalidade de registro histórico, também possuía um apelo didático importante e, assim como aponta H. Gomes et al., os registros dessas técnicas, conservados também através de documentos, permitiu que esse conhecimento alcançasse os dias atuais, compreendendo essa cultura como talvez uma das primeiras a deixar registrado o seu processo de produção artística.

A variedade das matérias-primas e das técnicas utilizadas na arte parietal é documentada desde o 3º

Milénio a.C. pelas pinturas egípcias. Os artistas egípcios, ornamentavam os túmulos de paredes de calcário, que pintavam com uma primeira camada de gesso, em que depois aplicavam pigmentos pretos, vermelhos, amarelos, castanhos, azuis e verdes. Ao aplicar as cores e/ou misturando-as com pigmentos pretos e brancos, os artistas egípcios conseguiram uma grande gama de cores e tonalidades. (H. GOMES et al. 2014)

Na Babilônia e Mesopotâmia, a técnica de arte muralista ganha novos elementos que não se limitam ao uso apenas de pigmento e suporte. Cerâmicas ganham espaço no desenvolvimento da técnica e representam a força da continuidade do desenvolvimento tecnológico atribuído aos murais, os quais agora ocupam, com protagonismo, a fachada de portadas (figura 2) e edifícios, integrando-se à arquitetura e aprofundando sua relação com o mundo externo, onde a proposição estética parece prevalecer às demais funções didático-religiosas.

(...) havia argila em abundância, em detrimento de materiais como pedra e madeira. Foi esta civilização que impulsionou o desenvolvimento de métodos de produção do ladrilho cerâmico, sendo vastamente usado para revestimento de amplas superfícies e em edifícios de grande importância. (BASTIÃO, 2019)



Figura 2: Vista do Portão de Ishtar no Pergamon Museum em Berlim

Fonte: Staatliche Museen zu Berlin

2. Os Murais e a Arquitetura Moderna

O desdobramento da arte mural ao longo da História da Arte e também da Arquitetura perpassa o emprego de técnicas distintas que vão desenvolvendo-se e gerando novos resultados estéticos e soluções construtivas às quais possuem destaque interessante durante o período da Arte Moderna — o qual será abordado de forma mais enfática ao longo deste artigo .

A Arte Moderna define-se como um movimento artístico que pode ser subdividido em primeira e segunda fases, além dos movimentos pós-modernistas, entre outros que comumente são associados à produção moderna. A Semana de Arte Moderna de 1922 marca o início de um novo movimento que surge no Brasil e no mundo, não apenas na arquitetura, mas nas artes e na literatura – movimento moderno. Destaca-se aqui uma ruptura com o que vinha sendo reproduzido na arte brasileira que acontecia na transição entre os séculos XIX e XX (Nascimento, 2015), que permitiu espaço que as vanguardas declarassem seus manifestos em prol de uma nova maneira de fazer arte, mais afim das propostas do mundo moderno, com produções mais velozes, desenvolvimento tecnológico e mecanização das atividades. Um dos primeiros estudos modernistas sobre uma obra mural, foi

executado por Di Cavalcanti e teria sido intitulado “*Ao pé da Cruz*”, porém nunca executada (Ruas, 2014).

O período entre guerras mundiais (1914-1945), a paisagem da Europa é alterada pelos bombardeios e o cenário pós-guerra, a racionalização e os novos edifícios são produzidos com a nova arquitetura - moderna. Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier) foi um dos principais modernistas e colaborou com a equipe que desenvolveu o projeto do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1936), arte de Portinari e paisagismo do Burle Marx, um conjunto arquitetônico, paisagem e arte. Oscar Niemeyer, Rino Levi, Gregori Warchavchick, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, entre outros arquitetos urbanistas modernos, trazem uma nova forma de morar, inovações no mobiliário e interiores das residências. A arquitetura moderna, sem ornatos, linhas simples, ambientes integrados, concreto armado como técnica construtiva, planta livre e pilares são a nova arquitetura. A arte poderá ser vista em qualquer lugar e por qualquer pessoa. Essas novas linguagens também estão presentes no cinema, na fotografia e nas artes plásticas. Segundo Ruas (2014), Henry Matisse, na obra *Dança*, estudo para mural (1931-32) técnica guache e grafite sobre papel, desenvolve a obra através da relação com a fotografia e o cinema, com a ideia de movimento. A figura humana é utilizada nos murais modernos, tanto em pinturas como obras de azulejaria, na tapeçaria ou nos estudos de mosaicos.

As expressões plásticas, as influências artísticas e as obras murais em mosaico e azulejo integradas à arquitetura moderna repercutiram entre as décadas de 1940 e 1960. No Brasil, em especial a arquitetura moderna nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro tiveram um papel importante para o cenário dos murais e o processo de industrialização, entretanto a partir dos anos 1970, com os novos paradigmas nas artes plásticas começou a diminuir e os murais foram desaparecendo. A integração das artes na arquitetura -movimento moderno, onde os arquitetos destinavam as superfícies das edificações para aplicação de obras de arte, convidando os artistas para sua criação. Os painéis artísticos em azulejo e mosaico ocupam as fachadas dos novos edifícios, dialogando com a rua, com as pessoas e a cidade, criando novos paradigmas relacionados à arte.

Entre os artistas e mosaicistas reconhecidos estão os Antônio Carelli, Serafino Faro, Emiliano Di Cavalcanti e Bramante Buffoni, entretanto Julio Espinosa Rodriguez, deveria estar entre os principais nomes dos artistas brasileiros de murais.

O revestimento dos prédios de apartamentos, até a segunda metade dos anos 1940, era feito essencialmente com argamassa ou fulget. A introdução de pastilhas como material de revestimento das novas edificações é apresentada, em revistas de propaganda de arquitetura, como um símbolo da modernidade paulista e do próprio avanço da industrialização. As pastilhas de vidro ou porcelana, materiais de utilização até então não generalizada no revestimento de fachadas em São Paulo, foram rapidamente apropriadas pelos arquitetos e passaram a ser utilizadas tanto para revestimento, como para criação de obras de arte. (RUAS, 2014)

Obra do Rino Levi – Teatro Cultura Artística em São Paulo, (1942-49) o escolhido para realizar a obra de arte foi Di Cavalcanti (figura 3), as obras de arte na fachada, ou seja, uma superfície para ser revestida rompe a antiga *forma de* representar e traz os murais, a arte para fora dos ambientes, isso passa a ser lido na paisagem. A maioria dos antigos murais até 1940, eram importados da Europa, aplicados em pavimentos com funções de revestimentos e decoração, pinturas cênicas e natureza morta, além de ornatos em gesso e estuque. A situação se inverte, o mosaico passa a ser realizado como obra de arte, entre arquiteto e artista, integrando a arquitetura e arte no mesmo elemento arquitetônico.

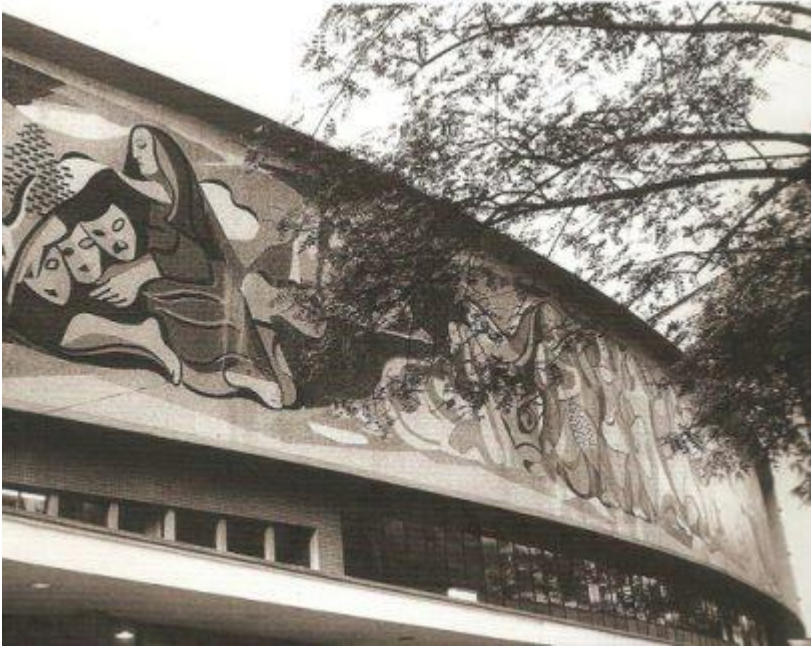


Figura 3 - Painele Alegoria das Artes de autoria de Di Cavalcanti

Fonte: Teatro Cultura Artística de São Paulo

Segundo Ruas (2014), a produção de murais fora de São Paulo, sobretudo aqueles produzidos em azulejo, a partir 1940, foram executados pela Osiarte, de Paulo Rossi Osir, a mesma que fez os azulejos para o Ministério da Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro e para a Pampulha (1942). A construção do primeiro mosaico projetado por um artista moderno em São Paulo, o painel do Teatro Cultura Artística (1950), também vai de encontro aos museus modernos construídos na mesma época, Museu de Arte de São Paulo- MASP (1947), Museu de Arte Moderna (MAM) (1948), a criação da Bienal de São Paulo (1951), entende-se que neste momento há um encontro nas artes – uma nova configuração modernista.

O mosaico entra no Brasil junto com uma industrialização tardia, que chega com total intensidade devido a um enorme incremento na construção civil e na urbanização. A pastilha de porcelana, um dos principais materiais utilizados na produção do mosaico, começa a ser produzida no Brasil no início dos anos 1910, mas tem sua produção aumentada a partir de meados dos anos 1940, quando aqui também se implantam fábricas de pastilhas de vidro. [...] Em São Paulo, vive-se um clima de euforia para o progresso, valorizando-se tudo o que representava “o novo”. É o momento de grande verticalização da cidade e de incremento na construção civil, da abertura de novos bairros e de transformação dos existentes, numa conjuntura de grande crescimento econômico. [...] O mosaico torna-se um produto de mercado que reforça a modernidade das edificações. O painel em mosaico ou azulejo e o mural pintado são itens naturalmente identificados com esse novo momento e são itens incluídos nas novas edificações, visto corresponderem ao “Viver moderno”. (RUAS, 2014)

Mas o que de fato significa o emprego dos azulejos? Estabelecia uma referência com a tradição portuguesa que nos remete ao passado neocolonial? Promove uma maior leveza visual aos muros e à arquitetura? Cria uma imagem mais rica para a obra? Indagações para discussões futuras.

Os painéis de azulejos e pastilhas tiveram relações diretas com as indústrias no Brasil, principalmente com as fábricas na cidade de São Paulo, Vidrotil (1947), Indústria Paulista de Porcelanas Argilex S/A, a CBB, a Jatobá S/A, Mosaico Cristais Veneza S/A, Indústrias Reunidas Vidrobrás Ltda (1948), Sulamericana, Lompi, Cerâmica Atlas Ltda entre outras, que produziam, realizavam concursos, promoviam eventos, lançamentos, forneciam os revestimentos para o novos cinemas das cidades e fachadas de hotéis. Além dos murais de azulejos, nas artes modernistas no segundo momento, também temos o emprego das artes murais de baixo e alto relevo.

3. A arte mural de Julio Espinosa

3.1 O artista

Julio Espinosa Rodriguez (1929 - 2002) foi um artista que atuou expressivamente na produção de esculturas, pinturas e murais que, nas suas obras de maior destaque, se integram à arquitetura de sede de bancos, clubes, igrejas, prédios residenciais, entre outras edificações, tendo sua produção mais intensa no decorrer das décadas de 1950 a 1990. Os murais, que em sua grande maioria eram

intrinsecamente associados à infraestrutura do prédio, podem ser identificados em instituições importantes como a Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil e Correios (Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos).

Natural de Madri, na Espanha, e formado pela Escuela de Artes y Oficios de Madrid, trabalhou intensamente no Brasil, onde residiu durante a maior parte de sua vida, possuindo obras em cidades como Manaus, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Campos, Salvador e Niterói, tendo uma tendência maior à produzir em estados do centro-sudeste do país.



Figura 4 - Julio Espinoso em frente à fachada do Clube Espanhol de Itaípu, ano 1972. Fonte: acervo pessoal Família Espinoso Rodriguez

Este artigo busca dar ênfase aos murais realizados em concreto armado, os quais possuíam uma técnica muito particular de execução, relata por Julio Espinoso Segundo em uma conversa realizada com uma das autoras, Elaine Chagas, na qual foram fornecidos subsídios para a construção desse primeiro momento de resgate e salvaguarda da memória deste artista.

Segundo o filho do autor/artista, a metodologia de construção era caracterizada pela colocação de fôrmas EPS, desenhadas e modeladas pelo próprio Julio, as quais eram associadas a chapas de madeira do tipo compensado, tradicionais nas obras de engenharia civil na execução das peças em concreto

armado. As fôrmas eram reforçadas com barrotes e sarrafos, recebiam a concretagem, em um esquema que compreendia diferentes níveis de profundidade e tempos distintos de depósito de concreto sobre as fôrmas, que eram construídas com um posicionamento dos conjuntos de fôrmas de EPS subsequentes e berços escorados, até a complementação de toda a parede.

O que parecia agradar o campo da Arquitetura e o da Engenharia Civil era a fácil adaptação de suas obras artísticas à infraestrutura do prédio e ao tempo de execução dos empreendimentos. O painel permanecia assentado em suas fôrmas durante a cura do concreto e o desenvolvimento das demais etapas da construção. Após a finalização da montagem e concretagem das fôrmas, a equipe do artista afastava-se do canteiro de obras e retomava apenas na etapa de finalização para dar acabamento ao mural.

3.2 Produção da arte mural: cronologia

O levantamento cronológico de Julio Espinosa possui certa complexidade na sua execução, visto que não há uma produção acadêmica que relate sobre seu percurso artístico, ou mesmo qualquer pesquisa que aponte sua importância. O resgate realizado pelas autoras contou com o apoio da família do artista, a qual se interessou profundamente por esse movimento de valorização e salvaguarda da obra de Julio. O relato familiar, admitiu a metodologia da História Oral, que compreende

um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica...) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc. (ALBERTI, 1989).

Outra fonte que gerou grande subsídio à construção cronológica foi o acervo da Hemeroteca Digital - acervo de jornais microfilmados e disponibilizados virtualmente pela Fundação Biblioteca Nacional. Foram agrupados cerca de 40 metadados, os quais referem-se às aparições do artista e de sua obra em

reportagens, notícias, propagandas, dentre outras informações, publicados em jornais brasileiros entre os anos de 1956 e 1995. Dentre esses, alguns direcionam-se a importantes murais feitos pelo artista, como Síntese da Bahia Antiga (figura 5) e fachada do Edifício Sede Correios Brasília (figura 6).



Figura 5 - Síntese da Bahia Antiga, localizado no Hotel da Bahia - BA / ano 1984
Fonte: Acervo Família Espinoso



Figura 6 - Edifício Sede Correios Brasília - GO, autoria de Martha Poppe em parceria com Julio Espinoso e Antônio Antunes / ano 1977
Reprodução Museu Capital

4. Apagamentos Urbanos

A expressão “apagamentos urbanos” refere-se à distintos processos que trazem prejuízo à permanência da obra sob condições mínimas de preservação, os quais podem se definir como ações associadas à exposição às intempéries, aos avanços dos planos urbanos ou mesmo à depredação causada por agentes humanos, pautadas em questões que ditam acerca da valorização e identificação cultural com determinada obra.



Figura 7 – Painel da fachada da Casa de Espanha, bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, ano 1980.

Fonte: acervo pessoal Família Espinosa Rodriguez



Figura 8 – Estado atual da fachada do clube de Espanha, ano 2022

Fonte: foto realizada pelas autoras

As modificações cromáticas e morfológicas do conjunto de “não ações” de conservação, gradativamente diluem a imagem da obra de arte no espaço. As cores e formas da vegetação rasteira, então apoiada, árvores e arbustos crescidos no entorno, as sujidades aderidas, assim como, a base do concreto despido com a neutralidade da cor cinza, passam a predominar na composição das obras, comprometendo sua observação. A apagando-a do cenário urbano.

4.1 Envelhecimento

O processo de envelhecimento de uma obra de arte é natural a sua existência como objeto no mundo. Algumas obras caracterizadas em seu momento de feitura como de linguagem efêmera possuem na finitude o conceito de sua esteticidade. Esse é o caso de algumas das obras de Artur Barrio, importante artista luso-brasileiro atuante no modernismo brasileiro a partir da década de 1960, como o Livro de Carne, que consistia em um livro que utilizava pedaços de carne bovina como páginas. Voltando-se às artes empregadas na arquitetura urbana contemporânea, como os grafites, também se percebe a constante de aceitar que

aquela obra poderá ter um tempo de existência mais ou menos duradouro frente às variantes do ambiente externo.

A efemeridade, no entanto, não cabe ao processo de fruição dado às artes murais de Julio Espinoso Rodriguez, as quais possuíam como característica marcante a capacidade de atravessar o tempo e representar a fachada de instituições públicas, as quais de maneira geral buscam transmitir ideias de imponência e permanência referentes à uma “relação entre arquitetura e política, ou melhor, a instrumentalização política do discurso arquitetônico”. (ABRAHAM, 1989). Apesar da sua busca pela continuidade estável através do tempo, algumas questões atravessaram a qualidade do envelhecimento de suas obras.

O principal fator potencial à um envelhecimento de suas obras se refere a uma baixa conduta relacionada às medidas de conservação preventiva, havendo poucas ou inexistentes ações que pudessem garantir um envelhecimento mais saudável às obras, contribuindo para um apagamento gradual da obra ao longo do tempo. Acúmulos de materiais biológicos como micro vegetação, macro vegetação, colônias fúngicas, pátinas biológicas, deposição de sujidades persistentes, desgastes acentuados das películas de pinturas são alguns dos exemplos dos processos pertinentes ao registro da passagem do tempo para suas obras.

4.1.1 Deterioração dos materiais

O apagamento ocasionado pela deterioração da obra tem origem na própria execução dos murais de Julio Espinoso, associando a integração do suporte às formas, a estrutura química dos pigmentos e vernizes utilizados nas camadas pictóricas, ao ambiente externo e à baixa ou inexistente atividade de conservação preventiva e manutenção das obras.

Segundo relatos da família Espinoso, representada pelo Julio Espinoso Segundo, filho do artista, e auxiliar recorrente do artista, tendo acompanhado de perto a execução de muitas das obras, alguns materiais utilizados apresentaram uma reação ao tempo negativa frente às expectativas geradas na época de seu uso, como é o caso do verniz marítimo.

Durante a construção da camada pictórica, Julio fazia uso desse verniz, desenvolvido para uso interno e externo em superfícies de madeira. [...] à base de copolímeros acrílicos em emulsão, bactericida e fungicida não metálico, aditivos e água (PICOLLI, et. al, 2014), associado a alguns pigmentos de natureza química indeterminada. A primeira questão sobre a permanência desta camada se caracteriza

pela alteração inerente ao verniz, o qual na maioria das obras atualmente apresenta um padrão de envelhecimento que tende aos tons avermelhados, tornando todo o aspecto da obra tendencioso a uma paleta de cores que altera a leitura estética e fruição na relação entre as cores sobre a superfície e com a temática empregada na obra.

Quando as cores não se alteram por conta do emprego do verniz marítimo, elas se desprendem lentamente da superfície de concreto em um processo quase de decapagem natural, deixando as paredes - antes coloridas - em um cinza único característico do material cimentício (figura 8).



Figura 9 - Detalhe da obra conhecida como Nadadora onde pode-se perceber áreas de pigmentos azulados em desprendimento/desbotamento.

Fonte: foto realizada pelas autoras

4.2 Urbanismo x destruição

Outro ponto de importante discussão se refere ao crescimento das cidades e transformações sociais que aconteceram no entorno de suas obras. A alteração dos planos rodoviários, o aumento da violência e criminalidade e até mesmo questões sobre identidade e reconhecimento artístico trouxeram fragilidade à permanência e fluidez da obra de Júlio.

O primeiro caso condiz com o crescimento urbano e alterações no padrão dos índices de violência que alteram ao longo dos anos a relação entre os condomínios residenciais e as ruas. Fazendo um recorte sobre o bairro de Icaraí, em Niterói, cidade a qual concentra um número considerável de obras do artista, temos o fechamento das fachadas dos prédios por gradeados, telas, muradas que dificultam a percepção visual dos murais. O exemplo mais notável se refere a obra popularmente intitulada como Nadadora, localizada na fachada do Condomínio Clermont-Ferrand. O mural com grandes dimensões se projeta a partir da altura do chão, alcançando cerca de 2,5 metros no plano vertical, estando originalmente totalmente entregue ao olhar do espectador. Porém, sua extensão de aproximadamente 9 metros de comprimento foi coberta por uma murada de metal e vidro, em tons de branco e verde, que interrompem a leitura completa e limpa do mural (figura 9).

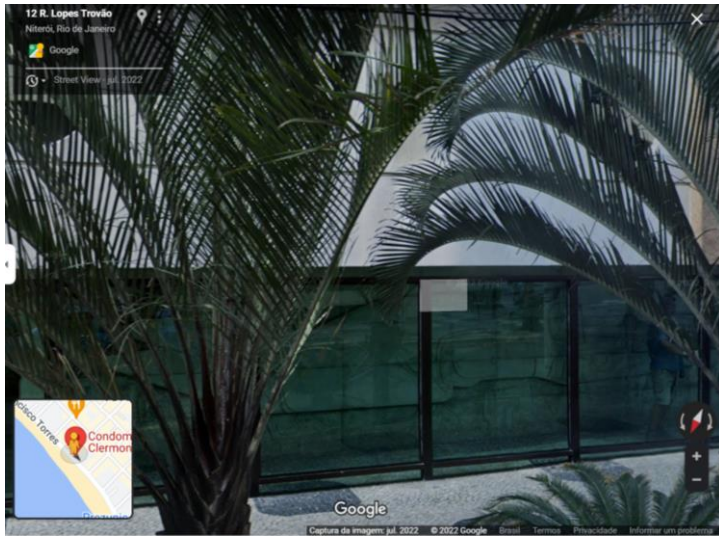


Figura 10 - Mural Nadadora de Julio Espinosa encoberto pela murada de vidro e metal. Reprodução Google

Outro fator que se relaciona às mudanças inerentes à sociedade refere-se ao padrão do gosto estético, relacionado ao conhecimento histórico, identidade, valorização e preservação. Algumas das obras realizadas por Julio, principalmente as esculturas executadas pelo artista, se perderam ao longo do tempo por decisões sobre a necessidade de salvaguardar ou não tal elemento. Segundo relatos do próprio filho do artista, haveriam dois episódios nos quais foi decidida a destruição das obras. Um deles ocorreu em um importante shopping da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, sobre o qual as autoras não encontraram registros nos acervos levantados. O segundo caso, aconteceu na Paróquia de São Judas Tadeu em Niterói e, como pode-se notar pelas fontes, teve uma repercussão notável na cidade.

A paróquia em questão possui um apanhado importante de obras do artista, as quais se integram perfeitamente ao plano estético admitido pelo arquiteto responsável, Manuel da Silva Machado. As obras que permaneceram compõem a fachada, em quatro grandes murais que representam os evangelistas João, Lucas,

Mateus e Marcos. Mas uma das peças que compunham a estética do conjunto foi demolida em 1995, quando a paróquia sob coordenação do pároco Wilde Ricardo Rocha decidiu pela sua retirada. A escultura que parecia se localizar no topo da igreja foi retirada sem pretensões de restituí-la ao autor ou mesmo salvaguardá-la para exposição em outros ambientes do templo. O jornal O Fluminense publicou, na época, reportagens sobre o processo de demolição, colocando em pauta posicionamentos favoráveis e contra a demolição (figura 10).



Figura 11 - Recorte reportagem publicada no jornal O Fluminense, edição 34254, ano 1995. Fonte: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

5. Restauração: interseções no resgate da memória

A restauração pode ser compreendida como um processo de valorização do objetivo artístico ou histórico o qual sofre tal intervenção, a qual tem por finalidade reestabelecer condições que aproximem a obra ao seu estado de estabilidade inicial, tanto na esfera estrutural quanto na sua leitura estética, preservando a mensagem visual que a obra de arte desejava transmitir. O IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - em seu *Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural* define a restauração como:

conjunto de operações destinadas a restabelecer a unidade da edificação, relativa à concepção original ou de intervenções significativas na sua história. O restauro deve ser baseado em análises e levantamentos inquestionáveis e a execução permitir a distinção entre o original e a intervenção. (IPHAN, 2005)

As obras de Julio Espinoso que estão intrinsecamente associadas à arquitetura sobre a qual foram depositadas, no entanto, necessitam de um olhar mais direcionado à sua restauração por também admitirem muitas questões estéticas que fazem sua construção estética se aproximar de uma pintura mural. A definição estabelecida pelo International Council of Museums - ICOM-CC - abrange questões mais amplas e complementam o Manual direcionado aos bens arquitetônicos, abraçando pontos sobre estética e fruição artística importantes na restauração das obras de Espinoso.

Compreende todas as ações exercidas de forma directa sobre um bem cultural em condição estável que tenham como objectivo melhorar o seu usufruto, compreensão e uso. Estas ações só deverão ocorrer quando o bem patrimonial tiver perdido parte do seu significado ou função, na sequência de degradações ou alterações anteriores, e têm como princípio o respeito pelo material original. Normalmente, essas ações modificam a aparência do bem. (ICOM-CC, 2008)

Unindo ambas definições, e aprofundando o estudo histórico e técnico sobre as obras de Espinoso, deu-se início a um processo de restauração de sua obra que compõe a fachada do condomínio do Edifício Oscar Pereira, localizado na rua Presidente Becker no bairro de Icaraí, Niterói. A obra encontrava-se descaracterizada por processos de repintura e degradação associados. Ela não se integrava mais à fachada do prédio, não havendo fruição entre o mural e a edificação, dificultando também a leitura estética da mesma por parte do público. A empreitada de restauração, promovida em 2022 e parcialmente descrita em CHAGAS, 2022, demonstra a profundidade do impacto gerado pela recuperação formal, onde o resgate cromático e volumétrico reconfigurou, por completo, a obra e a edificação, concomitantemente.

O interesse pela obra de restauro da fachada partiu do próprio condomínio, liderado pela síndica Vera Ribas, permitiu dar visibilidade ao mural da fachada e também ao conjunto de obras que fazem parte do circuito do bairro de Icaraí, no qual foram identificadas pelo menos outras três obras nas composições dos condomínios da região que podem ser de autoria de Espinoso, mas que ainda precisam de um processo investigativo mais aprofundado.

A visibilidade que o processo de restauração é capaz de construir traz para a pauta outras questões acerca da permanência das obras artísticas, como a patrimonialização das obras modernistas, as quais ainda carecem de reconhecimento e mecanismos legais que permitam uma salvaguarda eficiente e segura. As obras de Espinoso em Niterói, por exemplo, não possuem nenhum mecanismo de proteção a nível municipal, estadual ou da União, apesar da sua relevância nacional e dentro do movimento modernista brasileiro.

6. Considerações finais

O recorte da atual situação das obras murais de Julio Espinoso Rodriguez pode representar apenas uma parcela de um movimento de esquecimento mais amplo e profundo que acomete obras modernistas por todo país. No primeiro centenário da Semana de Arte Moderna é importante levantar questionamentos que trazem reflexões sobre a salvaguarda desses bens no atual cenário histórico-político, sempre considerando que os processos de memória são constituídos por toda a sociedade e se estabelecem também a partir do esquecimento.

Murais que enriquecem a vista de uma cidade, permitindo um acesso democrático à obras de arte que estão em exposição constante e ininterrupta poderiam ter um direcionamento de preservação mais interessado em sua salvaguarda. Cabe aos profissionais do campo da Preservação investigar os mecanismos os quais geraram o esquecimento ou mesmo quais podem trazer novamente o sentimento de valorização e acolhimento por parte da população daquele patrimônio. Os processos de restauração das obras de Espinosa, associados ao resgate histórico desse ilustre personagem das artes plásticas são fundamentais nessa retomada do seu valor na história da arte brasileira.

Referências

ABRAHAM, Luis Alberto. *Modernidade Arquitetônica e Teoria do Poder de Estado em Brasília. Tradição e Ruptura no domínio da plástica*. Tese de mestrado em Sociologia orientado por Prof. Dr. Roberto Romano. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. São Paulo, 1989.

ALBERTI, V. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.

AUBERT, M., Lebe, R., Oktaviana, A.A. et al. *Earliest hunting scene in prehistoric art*. *Nature* 576, 442–445 (2019). <https://doi.org/10.1038/s41586-019-1806-y> Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41586-019-1806-y>. Acesso em 03/11/2022

BASTIÃO, Rita Salomé. *Revestimento cerâmico em fachadas - o contributo do desenho e fabricação digital*. Faculdade de Arquitetura. Universidade do Porto. Portugal, 2019. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/123816>

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Programa Monumenta. *Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural* / Elaboração José Hailon Gomide, Patrícia Reis da Silva, Sylvia Maria Nelo Braga. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Programa Monumenta, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec1_Manual_de_Elaboracao_de_Projetos_m.pdf

CHAGAS, E. C.; NEVES, A.; SANTOS, S. P. C. Mural de concreto policromado da fachada do edifício Oscar Perira: Estudo de caso do artista Julio Espinosa. In: Anais do 9º Seminário Docomomo Norte/Nordeste [e-book]: arquitetura, paisagem, cultura. Ecos da Modernidade / José Antonio Viana Lopes, Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo, organizadores. – São Luís, MA : Centro Universitário Unidade de Ensino Superior Dom Bosco, 2022

GOMES, H. P. Rosina e L. Oosterbeek. *Natureza e processamento de pigmentos de pinturas rupestres*. Universidade de Coimbra. Portugal, 2014. Disponível em: <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/32070/1/11%20-%20Gomes%20et%20al.pdf>. Acesso 03/11/2022

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material*. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15.º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008

NASCIMENTO, Evandro. *A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico**. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33354/19341/111602>

PEREIRA, M. L. M. *Introdução à História da Pintura Mural*. Tese para o concurso de Livre-Docência da cadeira de História da Arte e Estética da Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1952.

PICCOLI, M. PACHECO, J. CÂNDIDO, L.H. BRANDI, L. *REUTILIZAÇÃO DE TUBOS DE PAPELÃO: estudo da impermeabilização visando sua aplicação no design de produtos*. Universidade Federal de Santa Maria. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blucher Design Proceedings Novembro de 2014, Número 4, Volume 1. Rio Grande do Sul, 2014.

RUAS, Isabel. *Mosaicos na arquitetura dos anos 50: quatro artistas modernos em São Paulo*. 1 ed. São Paulo: Via das Artes, 2014.