



Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Curso de Pós-Graduação

Marcele Cristiane da Silveira

O azulejo na modernidade arquitetônica 1930-1960

São Paulo
2008



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCELE CRISTIANE DA SILVEIRA

O Azulejo na Modernidade Arquitetônica

1930 - 1960

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção de título de mestre em
Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto de Arquitetura
Orientador: Prof. Dr. Miguel Alves Pereira

São Paulo
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: marcele_silveira@yahoo.com.br

Silveira, Marcele Cristiane da
S587a O azulejo na modernidade arquitetônica 1930 - 1960 /
Marcele Cristiane da Silveira. --São Paulo, 2008.
320 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto
de Arquitetura) - FAUUSP.
Orientador: Miguel Alves Pereira

1.Azulejos 2.Arquitetura moderna - Brasil 3.Projeto de
arquitetura 4.Identidade nacional I.Título

CDU 738.8

Ao Fabinho, meu marido, amigo e
incentivador deste trabalho.

■ Agradecimentos ■

Ao Prof. Dr. Miguel Alves Pereira, orientador e amigo. Pela paciência, compreensão, otimismo, firmeza para com suas idéias e ensinamentos, transmitidos durante esse trabalho.

Ao Prof. Dr. Eduvaldo Paulo Sichieri, orientador durante a graduação, na EESC-USP, nas duas iniciações científicas que deram razão ao trabalho aqui exposto. Obrigada pelo crescimento científico e profissional.

Ao Prof. Dr. Sylvio Barros Sawaya e à Prof. Dra. Maria José Feitosa, pela recepção calorosa, assim que ingressei na FAU, como aluna especial. Por terem me instigado a abrir os horizontes da arquitetura e me auxiliado na transformação de idéias, na busca de uma pesquisa concisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Recaman Barros e Prof. Dr. Francisco Spadoni, pelos conselhos e diretrizes, propostos na qualificação.

À Prof. Dra. Dora de Alcântara, que concedeu entrevista e deu dicas valiosas sobre bibliografia, auxiliando na conclusão deste trabalho. Acima de tudo, fortaleceu a importância sobre o estudo da azulejaria e encorajou-me a dar continuidade na pesquisa e na relação do azulejo com a construção da identidade nacional.

Ao curso de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, juntamente aos seus funcionários, pela oportunidade de realização do curso de mestrado. Em especial, à secretaria da FAU - Maranhão e aos que trabalham na biblioteca da FAU-Maranhão e na biblioteca da FAU - Cidade Universitária.

Meu agradecimento aos funcionários que colaboraram na conclusão do trabalho, nas seguintes instituições: no Rio de Janeiro, Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, Biblioteca Noronha Santos, Acervo do IPHAN – MESP, Projeto Paulo Werneck e Projeto Portinari; em Belo Horizonte, Museu Abílio Barreto e Biblioteca Central da UFMG; em São Carlos, Biblioteca Central EESC-USP; e, em São Paulo, Biblioteca do Centro Cultural de São Paulo.

Aos amigos que me acompanharam, nessa busca pelo saber, ouvindo minhas dúvidas e tentando ajudar da melhor forma. Em particular, a Augusto Borella Hougaz, pessoa de grande saber que, com suas verdades impiedosas, me fez acordar nos momentos em que eu acreditava estarem perdidos; a Tatiana Onozato e Luciano Ferreti, amigos fiéis, conquistados na pós-graduação, com os quais sei que sempre poderei contar; às grandes amigas e companheiras da graduação, na EESC-USP: Camila de Aguiar Pompolo, Cintia Cristina

Vieira, Juliana Zancul, Letícia Neves e Mônica Peixoto Vianna, que são para toda a vida e para todos os problemas.

À minha família, pela confiança e apoio incontestes. Especialmente:

. À Marlene Sturari, pela revisão ortográfica do trabalho; aos cunhados Débora e André, pela revisão do Abstract;

. Aos meus sogros, Constância e Adilson, que me proporcionaram morar em São Paulo, na busca por experiência na profissão escolhida e durante a pesquisa para o mestrado;

. À minha irmã, Márcia, que, com seu jeito todo estressado – mas coração do tamanho do mundo –, consegue aconchegar-me e transmitir paz nos momentos mais difíceis;

. Aos meus pais, Iris e Vicente, que, em suas simplicidades, acreditaram que o estudo engrandece e, para tanto, depositaram suas esperanças em mim. Pela confiança e pela fé em que tudo daria certo, meu carinho e agradecimento.

. Ao meu marido, Fábio, por aceitar esses momentos de grandes correrias e de longas viagens. Por ler todos os trabalhos e, no seu entendimento – auxiliado por sua sensibilidade – como profissional de medicina, corrigir os textos de arquitetura. Pelo seu apoio psicológico, sua compreensão, seu carinho e sua presença, muito..., muito, obrigada.

Finalmente e em primeiro lugar, a Deus, pela proteção constante e oportunidade de trilhar esse caminho com pessoas tão queridas.

■ Resumo ■

Título: O azulejo na modernidade arquitetônica . 1930 – 1960.

No Brasil, os anos de 1930 a 1960 irão colher os frutos dos movimentos ocorridos no início do século XX: centralização do poder nas mãos do Estado, alfabetização em massa, uniformização da população, primeira grande guerra, pós-guerra, industrialização, tentativa de democratização. Em meio a esse período sócio-econômico-cultural conturbado, a arquitetura destaca-se como solução para a criação de uma identidade nacional e fortalecimento dos ideais do nosso país como nação. A denominada arquitetura moderna brasileira lança-se em comunhão com o governo, avança e torna-se ícone de renovação mundial. Com a ascensão da nova arquitetura, renasce a arte da azulejaria, adormecida pelos insistentes movimentos de repressão a tudo que se relacionava à arquitetura neocolonial. O processo de reavivamento do material decorreu do fato de o discurso moderno brasileiro casar a tradição com a modernidade e fazer dos materiais nacionais e tradicionais ponte de ligação entre o colonial e a vanguarda. Desse processo, nasce a dissertação, que objetiva estudar a arte da azulejaria durante o movimento moderno – com recorte entre os anos de 1930 a 1960 – como elemento integrante na conformação de um discurso e de uma arquitetura nacionais. Os estudos de caso – elencados para se aprofundar no assunto da azulejaria – são o Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ e o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG, composto este pelo Cassino, Casa do Baile, late Clube e Igreja de São Francisco de Assis. Perante um processo de globalização mundial e banalização da cultura, o entendimento do papel do azulejo na arquitetura brasileira pode auxiliar na preservação desse bem – que é patrimônio nacional – e evitar que essa memória seja esvaecida.

Palavras-chave: Azulejos. Arquitetura moderna - Brasil . Projeto de arquitetura. Identidade nacional

■ Abstract ■

Title: The tile in the architectural modernity . 1930 to 1960.

In Brazil, the years from 1930 in 1960 will reap the benefits of the movements occurred at the beginning of the twentieth century: centralization of power in the hands of the state, mass literacy, uniformity of the population, first great war, post-war, industrialization, attempt to democratization. In the midst of that troubled socio-economic-cultural period, architecture is referred to as a solution for the creation of a national identity and strengthening the ideals of our country as a nation. The so-called modern Brazilian architecture launches itself in communion with the government, progresses and becomes an icon of worldwide renewal. With the rise of the new architecture, the art of ceramic tile is reborn, which was dormant by repeated movements of repression to everything that related to the neocolonial architecture. The process of reviving the material was caused by the fact that the Brazilian modern speech joins tradition with modernity and makes the national and traditional materials as linking bridge between the colonial and the vanguard. From this process, a dissertation is born, which aims to study the art of ceramic tile during the modern movement – cut between the years of 1930 to 1960 – as an integral element in the conformation of a speech and a national architecture. The case studies – listed to deepen on the subject of the tile – are the building of the *Ministério da Educação e Saúde Pública* in Rio de Janeiro - RJ and the *Conjunto da Pampulha* in Belo Horizonte - MG, composed by *Cassino*, *Casa de Baile*, *Iate Clube* and *Igreja de São Francisco de Assis*. Faced with a word globalization process and the culture trivialization, understanding of the tile role in the Brazilian architecture can preserve this material – which is a national treasure – and prevent this memory from being erased.

Keywords: Tiles. Modern Architecture – Brazil. Architecture Project. National Identity.

■ Sumário ■

■	Introdução	■	15
1.	Quadros do Brasil		25
	1.1	Pela construção de uma nação	28
		1.1.1 Embasamento teórico	28
		1.1.2 Por uma nação e um Brasil Modernos	33
	1.2	Em busca de uma arquitetura brasileira	45
	1.3	O Movimento Moderno entre 1930 e 1960	59
		1.3.1. A Ascensão de Getúlio Vargas	61
		1.3.2. O discurso para uma nova arquitetura	66
		1.3.3. A arquitetura na conformação de um novo quadro brasileiro	78
2.	A arquitetura brasileira e o papel da azulejaria		89
	2.1	Histórico dos azulejos	92
		2.1.1 Azulejos no Brasil: precedentes do modernismo	98
	2.2	O azulejo redivivo: 1930-1960	123
		2.2.1 O papel do azulejo na nova conformação	125
		2.2.2 O caminho do azulejo na arquitetura moderna brasileira	138
		2.2.3 Integração das artes	174

3.	MESP: Renovação da arquitetura	187
3.1	Presença de Capanema	190
3.1.1	Capanema e o ministério do homem	190
3.1.2	O concurso anulado	193
3.2	O projeto	197
3.2.1	O desenvolvimento do Projeto	197
3.2.2	MESP: o racional e o nacional	211
3.3	Os azulejos do MESP	217
3.3.1	Os azulejos do ministério: tradição	217
3.3.2	Os azulejos do ministério: renovação	222
3.3.3	Figurações de Portinari	227
3.3.4	Tapetes da Osirarte	236
4.	Pampulha: A afirmação de uma arquitetura	247
4.1	O novo discurso	249
4.2	Pampulha: azulejaria e arquitetura	258
4.2.1	Cassino	260
4.2.2	Casa do Baile	265
4.2.3	late Clube	271
4.2.4	Igreja de São Francisco de Assis	277
	4.2.4 Os azulejos da Igreja de São Francisco de Assis	282
■	Considerações finais	■ 297
■	Bibliografia	■ 307

■ Introdução ■

A história da azulejaria no Brasil remonta à sua colonização, pois foi através dos portugueses e de seu gosto pela cerâmica que a arte chegou ao país. Entretanto, esse material, simples com o trato das matérias-primas e rico na beleza proporcionada, criou no Brasil novas dimensões de arte, não utilizadas, ainda, na Metrópole.

No país, através dos séculos, o azulejo foi difundido para todo o território nacional, tornando-se, assim, de fundamental importância na conformação da história, cultura, desenvolvimento da arquitetura trazida pelos portugueses e na arquitetura brasileira.

Se fizermos um roteiro [...] da história do azulejo no Brasil, estaremos fazendo, mesmo sem querer, um roteiro da história econômica do país, que se reporta à história do Império Ultramarino Português e à importância relativa que, em diferentes momentos, o Brasil teve dentro desse conjunto. (ALCÂNTARA, 2001)

O saber histórico, que o azulejo presenciou, faz dele não só um narrador da história, mas participante do assunto sobre a construção da identidade nacional, através da tradição, e conformação do país como nação, questões que se acirraram no início do século XX, conformando o movimento moderno brasileiro.

Para Guibernau (1997, p. 83), há dois critérios fundamentais de definição da identidade: 1. *a continuidade no tempo* e 2. *a diferenciação em relação aos outros*. A continuidade transmite uma ligação de passado à projeção no futuro: “Os indivíduos percebem essa continuidade mediante um conjunto de experiências que se desdobram ao longo do tempo e se unem por um significado comum, algo que só os incluídos podem entender”. A diferenciação é advinda do ideal de constituição de uma nação única, distinta do resto do mundo. Considerando-se a teoria de Guibernau, e visto que a identidade se direciona à auto-identificação de um povo e esta faz parte de um processo civilizatório, a permanência do uso

do azulejo é conseqüente desse processo no Brasil. Assim, o material se perpetuou no movimento moderno devido a seu caráter, ao mesmo tempo, atemporal e de tradição.

As propriedades citadas acima determinaram – do interesse sobre o processo de consolidação do azulejo no Brasil durante o movimento moderno – essa dissertação. O trabalho objetiva analisar o papel do azulejo – e sua difusão – frente à arquitetura moderna brasileira. Para tanto, estudamos o processo que envolveu a busca pela consolidação do país como nação, que culminou no movimento moderno e na arquitetura moderna brasileira, assuntos também abordados. Posteriormente, apresentamos o uso do azulejo na arquitetura brasileira durante o período que vai do século XVI ao século XX, a fim de demonstrar um processo formador de uma tradição nacional. Completamos com a discussão sobre a azulejaria na arquitetura moderna brasileira e seu papel na busca idealizada da construção de uma nação – seja como discurso *teórico* ou como *prático*.

O recorte do trabalho restringe-se aos anos de 1930 a 1960. O ano de 1930 representa o declínio da República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Brasil, instaurando um governo autoritário e centralizador. Esse primeiro momento marca o início da união entre intelectuais e governo na busca pela construção de uma nação e o período em que se acirram as manifestações por uma *arquitetura verdadeiramente brasileira*.

O ano de 1960 inaugura a nova capital do Brasil, Brasília. Podemos dizer que Brasília foi o ápice da arquitetura moderna brasileira e a concretização das teorias de construção de uma nação e uma identidade nacional. Esse fato, talvez, seja um dos motivos pelo qual houve uma calma, por parte dos historiadores, nas discussões sobre a arquitetura. Aquela efervescência dos anos de 1930 dá lugar à reflexão e, juntamente com a nova política

instaurada no Brasil, diminuem os discursos sobre a arquitetura moderna no Brasil, declinando-se o uso do azulejo nas edificações pelo país.

Ortiz (2005, p. 07) discute sobre a insistência brasileira em querer afirmar uma identidade nacional, colocando, como uma das suposições, o fato de sermos um país de terceiro mundo. Essa dissertação não almeja afirmar a existência de uma identidade. Única e simplesmente, deseja situar a importância da azulejaria no quadro nacional que permitiu a inserção da discussão sobre a existência e/ou construção de uma identidade nacional.

Por outro lado, esse trabalho não visa a percorrer toda a produção bibliográfica, nem a discutir as diferentes linhas de pensamento existentes em busca do novo ideal do início do século XX: a construção de uma nação. Apesar da grande importância que as diferentes vertentes apresentam para a conformação de uma arquitetura brasileira, detivemo-nos somente nos estudos dos discursos de arte e arquitetura que foram abraçados pelo Estado, pois é nessa inflexão que surge a azulejaria como elemento participante da conformação de uma nação.

Dada a importância do Governo nessa conformação, o Ministério da Educação e Saúde Pública e o Conjunto da Pampulha foram escolhidos como estudo de caso. Podemos resumir que o período entre o projeto do MESP e o projeto da Pampulha foi o de formação da arquitetura moderna brasileira e que o período entre o projeto da Pampulha e a inauguração de Brasília foi o de consolidação dessa nova arquitetura¹. Assim, tais projetos

¹ Sabemos da enorme importância da apreensão de outros conjuntos arquitetônicos e urbanísticos, como é o caso da azulejaria de Brasília, a qual tem como principal nome o artista Athos Bulcão. Porém, não nos foi possível desenvolver essa pesquisa, devido à extensão que teria o trabalho. Isso, no entanto, não é um empecilho para que venha a ser assunto de um doutorado, satisfazendo, assim, a uma necessidade tão evidente: auxiliar na preservação e permanência da história do azulejo no Brasil.

são exemplos da relação entre *arquitetura* e *Estado* e tornaram-se modelos do movimento moderno, sendo exaustivamente referenciados.

O método de análise dos estudos de caso deixa de lado importantes aspectos para contrastar outros – fundamentais na construção de uma linha condutora. Como o objetivo é que essas obras auxiliem no entendimento sobre a importância da azulejaria na conformação do discurso da arquitetura moderna brasileira, alguns aspectos historiográficos, por não participarem diretamente da construção de argumentos, não foram inseridos.

Por outro lado, para se chegar ao estudo da azulejaria durante a arquitetura moderna brasileira e sua importância no quadro nacional, foi-nos necessário passar por caminhos que, freqüentemente, beiram outros campos científicos. Desse modo, a bibliografia abrange o estudo da azulejaria no Brasil – e sua intensa ligação com Portugal –, perpassa por questões sociais e filosóficas, como também pela questão da arquitetura moderna no Brasil. Sendo assim, não nos foi possível fugir da interdisciplinaridade em um campo tão eclético como o da arquitetura. O fato de, às vezes, adentrarmos áreas não específicas, suscita trechos tangenciais ao trabalho, mas necessários para o contexto. Neste caso, tentamos suprir essa artificialidade com a citação bibliográfica pertinente.

Lembremos que o material cerâmico é usado para fins utilitários – confecção de louças e esculturas – e para fins civis – construções em geral. No segundo caso, torna-se material importante na concepção histórica, cultural e estética de alguns países. No trabalho em questão, será estudado o azulejo utilizado em elementos verticais, em espaços de domínio

público². Esse recorte acontece em virtude da enorme abrangência do termo e da necessidade de se esmiuçar melhor a função do azulejo de paredes na sociedade brasileira, representada pela arquitetura.

■ O trabalho ■

A dissertação está dividida em quatro capítulos:

O primeiro capítulo apresenta a questão da busca da construção de uma nação – discussão mundial que também é suscitada no Brasil, após a proclamação da independência –, fala sobre os movimentos presentes a partir da instauração do Governo de Getúlio Vargas e o desenvolvimento da arquitetura, que culminará na arquitetura moderna brasileira, teoricamente relacionada com as *raízes do país* e com a racionalidade européia. Esse capítulo baseia-se na história da arquitetura brasileira para chegar à questão da busca por uma identidade nacional, tendo como elemento *participante* dessa conformação o azulejo.

O segundo capítulo apresenta o histórico do revestimento cerâmico, sua evolução técnica e estética ao longo dos séculos XV ao XIX, sua integração com a arquitetura brasileira e o papel unificador do azulejo, presente no período que vai de 1930 a 1960. O mesmo capítulo compreende o processo de consolidação da peça cerâmica nos edifícios brasileiros e sua constante relação com a arquitetura.

² Consideramos domínio público o espaço público ou privado que tem como característica a liberdade das pessoas em usufruir, de alguma maneira, daquele espaço. No caso da azulejaria, se um painel aplicado em uma fachada pode ser visualizado por qualquer pessoa, é um elemento de domínio público, considerando-se seu visual.

O terceiro e o quarto capítulos atêm-se, respectivamente, aos estudos de caso do projeto e obra do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), no Rio de Janeiro – RJ e ao Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Nos dois capítulos em questão, acentuamos o contexto no qual o azulejo foi inserido, não apenas como revestimento, mas também como material integrante de um discurso nacional e, depois, como elemento característico de uma arquitetura que se fazia nacional. Complementando a pesquisa, o estudo do desenvolvimento do projeto, até chegar à solução do uso da azulejaria, é referenciado para demonstrar o processo de evolução de um discurso tornado nacional e o papel desenvolvido pelo azulejo, seja através dos discursos arquitetônicos, seja através de seu potencial de propagador de informações, cultura e história.

-

A dissertação, aqui exposta, tem como intuito “ordenar idéias” e não, propriamente, ser inovadora, nem quanto ao tema, nem quanto ao conteúdo. Ela vai ao encontro das necessidades presentes de levantamento da história da arquitetura nacional, para que possamos preservá-la e contribuir para com o debate cultural brasileiro.

Perante um processo de globalização mundial e banalização da cultura, o entendimento do papel do azulejo na arquitetura brasileira pode auxiliar na preservação desse bem – que é patrimônio nacional – e evitar que essa memória seja apagada, assim como foi feito com a do século XIX em busca da consolidação de um discurso nacional.

1.

Quadros do Brasil

■ Quadros do Brasil ■

1.1 Pela construção de uma nação	28
1.1.1 Embasamento teórico	28
1.1.2 Por uma nação e um Brasil Modernos	33
1.2 Em busca de uma arquitetura brasileira	45
1.3 O Movimento Moderno entre 1930 e 1960	59
1.3.1. A Ascensão de Getúlio Vargas	61
1.3.2. O discurso para uma nova arquitetura	66
1.3.3. A arquitetura na conformação de um novo quadro brasileiro	78

Através de estudos antropológicos, podemos afirmar que, desde a pré-história, o homem vive em grupos e que há uma hierarquia para se estabelecer o sentido coletivo de maneira organizada e ordenada, assim como o espaço a ser dominado.

Constatamos que o impulso gregário e a necessidade de participar de uma comunidade não são frutos de ambições políticas ou ideológicas recentes; elas deitam raízes em tempos imemoriais e sua história subentende que as mesmas pudessem ser manipuladas – em construções de narrativas que organizavam e davam sentido à vida coletiva das sociedades, por exemplo – pelos setores hegemônicos ao longo da história (MELO, 2003).

Com o Brasil não foi diferente. Desde antes de sua colonização, lutou-se pela hierarquia e, quando se tornou independente, lutou-se pela hegemonia, tanto na arte quanto na política. A busca pela construção de uma identidade nacional brasileira, aliada à construção de uma nação, até chegar a ponto de ser promovida pelo Estado, passou por diferentes discursos e buscas de representação em um meio totalitário.

Nesse contexto foi que o azulejo chegou ao Brasil. Aqui, a azulejaria, em comunhão com a arquitetura, foi uma das peças presente na construção de um novo discurso político-ideológico e arquitetônico, que se tornou hegemônico a partir de 1930. O entendimento desse processo, no entanto, faz-nos passar pela história dessas três áreas – construção de uma nação, arquitetura e azulejos – e nos remete à própria essência do azulejo: ícone da agregação de valores culturais, históricos e sócio-econômicos.

1.1

Pela construção de uma nação

1.1.1

Embasamento teórico

A origem das nações é um tema controverso, que envolve diferentes disciplinas. Por um lado, supõe-se que a nação tenha um sentido divino, ou seja, foi dotada por Deus de seu caráter próprio e faz parte de um desenvolvimento natural da raça humana³. Por outro lado, diz-se que a nação é um fenômeno moderno (HOBBSAWM, 2002). No que concerne à historiografia, as vertentes criadas pelo ideal de nação – nacionalismo, Estado nacional e identidade nacional – são recentes.

Um dado importante, que pode explicar as contradições a respeito da palavra nação, é que ela não é imutável. Ela pertence, exclusivamente, a um período particular e, ao longo dos anos, seu significado se alterou em virtude das transformações da sociedade, da política, da economia e do país (HOBBSAWM, 2002). Sendo assim, o conceito de nação, tal como o conhecemos *hoje*, é um fenômeno moderno – com início caracterizado pelo declínio do feudalismo e ascensão da burguesia e do capitalismo, em fins do século XVIII – o que não exclui a existência de nação, antes do século XVIII, quando começaram a surgir os primeiros indícios de um novo tipo de sociedade, porém com características diversas.

³ Guibernau (1997, p. 58), cita que, para o teólogo, filósofo e pedagogo alemão, Schleiermacher (1768-1834) todas as nacionalidades são destinadas, através de sua organização peculiar e seu lugar no mundo, a representar certo lado da imagem divina, pois é Deus que atribui diretamente a cada uma delas sua tarefa definida na Terra e as inspira com um espírito definido, com o fim de se glorificar, por meio de cada uma delas, de um modo peculiar.

Explicita Hobsbawm (2002, p. 15), a respeito do conceito de nação: “Todas as definições objetivas falharam pela óbvia razão de que, dado que apenas alguns membros de ampla categoria de entidades que se ajustam a tais definições podem, em qualquer tempo, ser descritos como ‘nações’, sempre é possível descobrir exceções”. Concordando com a dificuldade em se conceituar *objetivamente* o termo “nação” e, conseqüentemente, suas vertentes nacionalistas, tomamos, como base para nosso trabalho, considerações gerais a respeito desse tema, apresentadas por grandes estudiosos e que, de certo modo, encaminham os discursos brasileiros.

Hobsbawm⁴ (2002, p. 28) cita que a nação é a comunidade de cidadãos de um Estado, vivendo sob o mesmo regime de governo e tendo uma comunhão de interesses; ou, o povo de um Estado, excluindo o poder governamental; ou, por fim, a coletividade de habitantes de um território com tradições, aspirações e interesses comuns, subordinados a um poder central que se encarrega de manter a unidade do grupo.

O Estado Nacional, uma das vertentes da *nação*, detém suas bases no Estado, mas – assim como todas as vertentes aqui estudadas – difere dele por ser um fenômeno moderno, surgido no século XVIII, que “procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os”, no intuito de “criar uma nação e desenvolver um senso de comunidade dela proveniente” (GUIBERNAU, 1997, p. 56).

Muitos escritos tratam *nação* e *Estado Nacional* como palavras sinônimas. Guibernau (1997) acentua que os dois termos quase sempre se equivalem, mas os distingue, dizendo que a nação, no sentido moderno da palavra, apesar de, também, estar ligada a um território, claramente demarcado, é composta por membros que têm consciência de formar uma comunidade e de partilhar uma cultura comum e, a partir daí, desenvolver seus símbolos e rituais, partindo de cinco dimensões próprias da

⁴ O autor baseia-se na Enciclopédia brasileira *Mérito*.

nação: psicológica [consciência de formar um grupo], cultural, territorial, política e histórica.

Acrescenta que:

Enquanto a nação compartilha uma mesma cultura, valores e símbolos, o Estado nacional tem como objetivo a criação de uma cultura, símbolos e valores comuns. Os membros de uma nação podem relembrar seu passado comum; se os membros de um Estado Nacional fazem o mesmo, podem se defrontar com um quadro em branco – porque o Estado nacional simplesmente não existia no passado – ou, então, é fragmentado e diversificado, por terem antes pertencido a diferentes nações étnicas (GUIBERNAU, 1997, p. 57, grifo nosso).

A discussão a respeito do nacionalismo torna importante a participação do povo como elemento conformador desse ideal. A palavra nacionalismo tem um vínculo muito estreito com a palavra nação, já que a primeira é um sentimento de valorização, marcado pela aproximação e identificação dos povos, do ponto de vista ideológico, com uma nação (HOBBSAWM, 2002).

Por nacionalismo, Guibernau (1997) refere-se “ao sentimento de pertencer a uma comunidade, cujos membros se identificam com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, e têm a vontade de decidir sobre seu destino político comum”. A pesquisadora acredita que o nacionalismo é uma ideologia estreitamente relacionada com a ascensão do Estado nacional e comprometida com idéias a respeito da soberania popular e da democracia, suscitadas essas pelas revoluções francesa e americana.

Para Hobsbawm (2002), o nacionalismo significa, fundamentalmente, um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente. Em outras palavras, Estado e povo devem andar juntos. É por isso que a questão nacional torna-se assunto sério e intensivo após 1880, principalmente para os socialistas, que vêem no slogan do nacionalismo um apelo político fácil para atingir a massa votante, ou seja, o povo.

Guibernau (1997, p. 53-54) explicita a relação do nacionalismo com o povo, dizendo que um dos aspectos mais característicos do termo é a sua capacidade de agregar pessoas de níveis sociais e contextos culturais diferentes:

Assim fazendo, o nacionalismo mostra que, por mais que os sentimentos nacionalistas tenham sido, com frequência, estimulados e ideologicamente invocados por elites dominantes, eles não são apenas uma invenção das classes dirigentes, com o intuito de manter a lealdade incondicional das massas, fazendo-as acreditar que aquilo que pretensamente elas têm em comum é muito mais importante que o que de fato as separa.

Como última variante do conceito de nação, trabalhada neste texto, temos a identidade nacional. Castells (2002, p. 22-23) assinala que “toda e qualquer identidade é construída [...]”. A construção de identidades “vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”. Esses materiais são assimilados ou não pelas sociedades e, assim, transformados em identidade, que se resume no “[...] processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significado”.

No contexto mundial, considerando-se o *discurso moderno*, o intuito de identificar nações, como povos pertencentes a um único lugar, está presente, desde as guerras do século XVII, mas se intensifica a partir do século XIX. Desse processo, surge a busca por uma identidade nacional. Essa difere das outras identidades – pois está diretamente ligada ao Estado – e não tem concorrentes.

Segundo Bauman (2005):

A identidade nacional [...] nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. Cuidadosamente construída pelo Estado e suas

forças [...], a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre 'nós' e 'eles'.

Para Guibernau (1997, p. 83) há dois critérios fundamentais de definição da identidade⁵: 1. a *continuidade no tempo* e 2. a *diferenciação em relação aos outros*. A continuidade transmite uma ligação de passado [enraizamento] à projeção no futuro: “Os indivíduos percebem essa continuidade mediante um conjunto de experiências que se desdobram ao longo do tempo e se unem por um significado comum, algo que só os incluídos podem entender”. A diferenciação é advinda do ideal de constituição de uma nação única, distinta do resto do mundo.

Para Ortiz (2005, p. 08), não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. Assim, como para Castells e Hobsbawm, para Ortiz toda identidade é uma criação simbólica; o que elimina as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido.

Adotando os *conceitos modernos*, acima citados⁶, trabalharemos a questão da busca pela construção da nação – por vezes, a construção de um Estado Nacional – e de uma identidade nacional no Brasil, entre os séculos XIX e XX, para, então, adentrarmos o assunto sobre o uso do azulejo na arquitetura moderna brasileira – com ênfase nas décadas de 1930 a 1960, recorte desse trabalho – como um elemento participante dessa construção.

⁵ Critérios, estes, que podem, muito bem, mantendo-se as devidas proporções, encaixar-se no quadro brasileiro de busca de construção de uma identidade nacional pelo Estado e pela arquitetura, entre o período de 1930 e 1960. Assim diz Ortiz (2005, p. 08): “[...] a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”.

⁶ Ou seja, não adotando a questão do nacionalismo como algo natural, e sim como um processo elaborado pelo Estado.

1.1.2

Por uma nação e um Brasil modernos

Aquela uniformidade cultural e esta unidade nacional – que são, sem dúvida, a grande resultante do processo de formação do povo brasileiro – não devem cegar-nos, entretanto, para disparidades, contradições e antagonismos que subsistem debaixo delas como fatores dinâmicos da maior importância. A unidade nacional, viabilizada pela integração econômica sucessiva dos diversos implantes coloniais, foi consolidada, de fato, depois da independência, como um objetivo expresso, alcançado através de lutas cruentas e da sabedoria política de muitas gerações. (RIBEIRO, 2006, p. 20).

Dissociadas da arte e cultura, no Brasil, as primeiras tentativas de transformação do país em uma sociedade unificada pelo Estado, aconteceram no século XVIII⁷. A primeira manifestação concreta surgiu com o grito de Independência em 1822, estendeu-se quando foi assinada a abolição dos escravos em 1888 e permaneceu forte com o fim da Monarquia e a instituição do que se convencionou chamar República Velha, que se fixou de 1889 – quando da proclamação da República – até 1930 (IANNI, 1992). A primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, contribuiu, diretamente, para esse anseio, que, por ser em nível global, não deixou de atingir também o Brasil.

No início do século XX – quando se acirraram as disputas e interesses na consolidação do país como uma nação independente e detentora de sua identidade nacional – destacam-se três Estados brasileiros: Minas Gerais, pela produção de leite, São Paulo, pela produção de café e Rio de Janeiro,

⁷ De acordo com Puppi (1988, p. 24), a “busca prioritária de uma inconfundível identidade [...] no terreno político, será orgulhosamente reivindicada, em fins do século XVIII, pelo movimento da Inconfidência e a morte de Tiradentes”.

por abrigar o Governo Federal e cumprir “o duplo papel de pólo de atração e de modelo para as capitais estaduais”⁸.

Apesar da força do Rio de Janeiro, a economia desse período centralizou-se no Estado de São Paulo. A capital paulista vivia um momento particularmente próspero, fruto das grandes fortunas provenientes da produção e exportação do café⁹ e da proteção do Estado que intervinha, quando o valor das exportações decrescia. O montante de dinheiro originário dessa produção permitiu a São Paulo abrir caminhos para mudanças no sistema capitalista do Estado, que despontou como uma província de mentalidade e atitudes modernas, completamente voltadas para o mercado, diferentemente de outras províncias, que se mostravam paradas no tempo (RIBEIRO, 2006).

A importância de São Paulo no quadro econômico repercutiu no campo das artes. A vinda de imigrantes de diferentes origens¹⁰ – árabes, italianos, japoneses, espanhóis –, juntamente com a ida de intelectuais brasileiros a outros países, trouxe um novo ideal de sociedade e um contato com diferentes culturas. Na arquitetura, esses dois fatores, associados à ostentação por parte da alta sociedade, deram lugar a uma arquitetura eclética, que mesclava estilos de várias nacionalidades, sem considerar as características locais.

Paralelamente à valorização da cultura européia por parte da alta sociedade, a classe artística e intelectual brasileira levantava a questão do nacionalismo. O primeiro momento

⁸ “No Rio, o sistema de artes estava mais enraizado, devido à tradição de suas instituições culturais, que remontavam ao início do século XIX [...] enquanto, em São Paulo, se concentravam os principais recursos para uma vida cultural, sempre sob o amparo dentro do governo Federal. Para o Rio convergiam pessoas de todo o país e a cidade cumpria o duplo papel de pólo de atração e de modelo para as capitais estaduais” (ZÍLIO, 1982, p. 39).

⁹ Em 1819, foram exportadas, através do Porto de Santos, 5.586.000 sacas de café; em 1901, esse número passava para 14.760.000 sacas. Em 1890, a cidade de São Paulo tinha cerca de 65.000 habitantes; em 1920 sua população atinge 580.000. Além disso, a cidade tornava-se um importante centro rodoviário, comercial e político e desde 1910 ultrapassava o Rio em quantidade de indústrias (ZÍLIO, 1982, p.39).

¹⁰ De acordo com Ribeiro (2006, p. 178), “A crise do desemprego que ocorre na Europa na passagem do século manda-nos sete milhões de europeus. Quatro e meio milhões deles se fixaram definitivamente no Brasil, principalmente em São Paulo, onde renovaram toda a vida econômica local”.

dessa intervenção aconteceu no romantismo¹¹, durante o século XIX, através de diferentes formulações. “No centro da discussão, estava o problema de uma cultura que, sabendo-se herdeira da cultura ocidental, buscava, dentro desta, demarcar suas especificidades” (ZILIO, 1982, p.47). O momento foi marcado pela idealização do indígena e da natureza brasileira, por serem considerados autêntica expressão de nacionalidade: “os escritos românticos descobriram o elemento nativo para promovê-lo a símbolo nacional” (ORTIZ, 2005, p. 18-19).

As idealizações presentes nos textos românticos serão substituídas, depois de 1880, pelo realismo nacional, presente, principalmente, depois da abolição dos escravos, em 1888. De acordo com Ortiz (2005, p. 14), contribuíram para a substituição dos ideais românticos, as teorias de Silvio Romero¹² que, de maneira simplificada, discutia a evolução histórica dos povos¹³ e levava a crer na superioridade da cultura européia. Para o Brasil e para os intelectuais, então, aceitar a teoria evolucionista seria aceitar a condição de inferioridade em relação à Europa.

Sermos “um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (CÂNDIDO, 1975) tornou-se uma ambigüidade que precisava ser resolvida para que, futuramente, pudessem criar-se possibilidades de dotar o país de símbolos, tradições, unidade e identidade¹⁴. Ortiz (2005, p. 15) reafirma: “torna-

¹¹ O Romantismo foi um movimento artístico, filosófico e literário, que perdurou por grande parte do século XIX. Caracterizou-se como uma visão de mundo contrária ao racionalismo que marcou o período neoclássico e buscou um nacionalismo que viria a consolidar os estados nacionais na Europa. No Brasil, o movimento idealizou a figura do índio e a natureza, por considerá-los uma autêntica expressão de nacionalidade. Os romances regionalistas acentuavam as diferenças étnicas, lingüísticas, sociais e culturais que afastavam o povo brasileiro da Europa e o caracterizava como uma nação. O movimento brasileiro persistiu até 1880 e tem como principais nomes Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e José de Alencar.

¹² Silvio Romero. *Historia da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

¹³ “[...] aceitando como postulado que o simples (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais complexo (sociedades ocidentais) [...] a ‘superioridade’ da civilização européia torna-se, assim, decorrente das leis naturais que orientariam a história dos povos” (ORTIZ, 2005, p. 14-15).

¹⁴ “Temos aqui duas instâncias. A do ser formado dentro de uma etnia, sempre irredutível por sua própria

se necessário [...] explicar o atraso brasileiro e apontar para um futuro próximo, ou remoto, a possibilidade de o Brasil se constituir enquanto povo, isto é, como nação”.

O *problema* citado por Antônio Cândido – ao qual denominou *ambigüidade fundamental*, designação que irá nos acompanhar por todo o trabalho – foi enfrentado de diferentes maneiras, tanto no campo social e cultural, como no campo arquitetônico.

No campo sócio-cultural, deu-se ênfase ao estudo do *caráter nacional*. Para tanto, o pensamento brasileiro da época encontrou os argumentos para a construção de uma identidade nacional em duas noções particulares: o meio e a raça, os quais podem ser traduzidos como o *nacional* e o *popular*:

Os parâmetros raça e meio fundamentam o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros de fins do século XIX e início do século XX. A interpretação de toda a história brasileira escrita no período adquire sentido quando relacionada a esses dois conceitos-chaves. Não é por acaso que *Os Sertões* abre com dois longos e cansativos capítulos sobre a Terra e o Homem. [...] A história brasileira é, dessa forma, apreendida em termos deterministas; clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (ORTIZ, 2005, p. 15-16, grifo do autor).

A relação entre raça e meio, então, tornou-se o diferencial necessário aos intelectuais nacionais, que sentiam a necessidade de comparar o Brasil a outros países e, principalmente, à Europa:

Quando se afirma que o Brasil não pode ser mais uma *cópia* da metrópole, está subentendido que a particularidade nacional se revela através do meio e da raça. Ser brasileiro significa viver em um país

natureza, que amarga o destino do exilado, do desterrado, forçado a sobreviver no que sabia ser uma comunidade de estranhos, estrangeiro ele a ela, sozinho ele mesmo. A outra, do ser igualmente desgarrado, como cria da terra, que não cabia, porém, nas entidades étnicas aqui constituídas, repellido por elas como um estranho, vivendo à procura de sua identidade. O que se abre para ele é o espaço da ambigüidade” (RIBEIRO, 2006, p. 118).

geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da européia. (ORTIZ, 2005, p. 16-17, grifo do autor)

A questão do meio pouco foi discutida: “aceita-se, sem nenhum conhecimento crítico, o argumento do meio como fundamento do discurso científico” (ORTIZ, 2005, p. 18). Já a raça precisava ser explicada e deglutida pelos próprios intelectuais brasileiros. Durante o romantismo, descobriu-se e idealizou-se o índio. No realismo, uma nova figura entra em discussão: soma-se, ao branco e ao índio, a figura do negro, que se tornara parte da sociedade, após a abolição dos escravos.

Nesse contexto, se o meio e a raça definiam a identidade brasileira, tornou-se problemático explicar a disparidade social¹⁵. Ortiz cita que a equação foi resolvida abstendo-se a figura do negro e sublinhando-se o elemento mestiço, fruto do cruzamento do branco com o negro – e que, de acordo com a tese evolucionista, futuramente chegaria ao patamar europeu.

Os intelectuais procuram justamente compreender e revelar este nexo que definiria nossa diferenciação nacional. O mestiço é, para os pensadores do século XIX, mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional. A mestiçagem, moral e étnica, possibilita a *aclimação* da civilização européia nos trópicos [...]. Afirmar que a raça branca se aclimata nos trópicos significa considerar a existência de um fator diferenciador que deve ser levado em conta. É do resultado dessa experiência aclimatadora que se pode caracterizar uma cultura brasileira distinta da européia. (ORTIZ, 2005, p. 20-21, grifo do autor)

No campo artístico – como reflexo das modificações políticas e sócio-econômicas, ocorridas durante os séculos XVIII e XIX – o fim do XIX e começo do século XX presenciaram o nascimento de diferentes movimentos ao redor do mundo, os quais, assim como o Estado,

¹⁵ “No Brasil, de índios e negros, a obra colonial de Portugal foi também radical. Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. Nem mesmo o que tantas riquezas permitiram erguer no Velho Mundo. Seu produto real foi um povo-nação, aqui plasmados principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino. Claro destino, singelo, de simplesmente ser, entre os povos, e de existir para si mesmos”. (RIBEIRO, 2006, p. 62)

almejavam a construção de uma identidade nacional. Na Europa, pipocaram teorias nacionalistas e de rupturas com as teorias acadêmicas, através das diferentes vanguardas – Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo, Impressionismo, Expressionismo, entre outras.

As vanguardas européias animaram os intelectuais brasileiros – quase que exclusivamente da alta sociedade paulistana – a contribuírem para a discussão e difusão do assunto sobre a dependência cultural e o nacionalismo no país. De acordo com Martins (1987, p. 110), “no campo mais específico da produção cultural, literária, plástica e musical, um raciocínio de outra ordem, e de outra origem, aponta, também, para a necessidade de construir um novo olhar sobre o Brasil”.

Nas palavras dos intelectuais, este novo olhar se traduziria na busca pela construção de uma identidade nacional “e não sua descoberta ou recuperação [...] A identidade não como origem, mas como projeto”, pois o Brasil “era um país cuja condição subordinada, colonial ou não, não obscurecia o fato de ser, ele próprio, criação do sistema econômico internacional em expansão e, portanto, parte integrante do seu próprio movimento” (MARTINS, 1987, p. 118-123).

A busca por modernização e construção de uma identidade brasileira resultou, em 1922, na chamada Semana de Arte Moderna. Antes da Semana de 22 foram feitas, em São Paulo, duas outras exposições de pintura: a primeira, em 1913, com Lasar Segall, e a segunda, em 1917, com Anita Malfatti. Em comum, as duas buscavam acordar o brasileiro para a arte moderna. Tais exposições em pouco contribuíam para o impacto, na sociedade, naquele momento. Foram, no entanto, o estopim para o que viria a acontecer em 1922.

A arte moderna surge no Brasil como que caída de um avião ou, mais precisamente, de um navio. Em 1917, Anita Malfatti, então com 21

anos, recém-chegada de estadas na Alemanha e nos Estados Unidos, realiza uma exposição individual. Foi o detonador do movimento. Suas telas expressionistas compunham um conjunto totalmente inédito para o olhar do público e dos intelectuais paulistas. Alguns jovens literatos e pintores que encontravam no simbolismo, no Impressionismo e no Art-Nouveau os limites de sua rebeldia puderam visualizar um espaço mais radical, que se colocava longe da conciliação de seus trabalhos. Entre eles a repercussão é dupla: provoca a vontade de ruptura com os preceitos do passado e um princípio de unidade de ação. (ZILIO, 1982, p. 40)

Liderada pela sociedade intelectual de São Paulo¹⁶, a Semana de 22¹⁷ representou uma verdadeira renovação da linguagem, na busca de experimentação, na liberdade criadora e na ruptura com os conceitos acadêmicos. O evento lançou-se “com impacto sem precedentes na história cultural brasileira”, ganhou a imprensa e abriu caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do Modernismo brasileiro, segundo Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional (PEREIRA, 1997, p. 62).

O manifesto era baseado nas vanguardas européias, porém “o ideário do movimento modernista enfrentava o desafio de conjugar a tradição local com a modernidade, sob a perspectiva do nacional como fio condutor desse processo” (PEREIRA, 1997, p. 64).

Para Canclini (2003), apesar de a tendência internacionalizante ter sido própria das vanguardas presentes na América Latina, algumas, como a do Brasil, uniram sua busca experimental com

¹⁶ São Paulo, no início do século XX, era vista como a capital que iria revolucionar o país, e, por isso mesmo, tantos movimentos aconteciam naquela cidade. De acordo com Aquino, (2003, p. 29): “Os anos de 1920 e 1921 são marcados pelo nacionalismo artístico, pela glorificação do individualismo, do caboclisto, este uma espécie de último conto da era agrária, misturados com a exaltação do progresso da cidade de São Paulo, refletindo os primeiros entusiasmos pela era industrial, cujos ideais em breve iriam triunfar, dando a São Paulo a tarefa messiânica de modificar o Brasil. A consciência de que São Paulo era o carro-chefe da federação, com uma mentalidade progressista e distinta do resto do país, é claramente expressa num artigo de Oswald de Andrade [...]: O Brasil [...] tem uma missão a cumprir: a de alcançar o estágio actual da civilização paulista”.

¹⁷ A Semana de 1922 é considerada, por alguns historiadores, como o marco inicial da primeira fase do modernismo, que se estende até 1930, quando da Revolução de 1930 e início da Era Vargas. O período de 1930 a 1960 é considerado como o segundo momento do modernismo e caracteriza-se pela relação do Estado com os intelectuais.

materiais e linguagens ao interesse em redefinir criticamente as tradições culturais a partir das quais se expressavam. Para tanto, em contato direto com os movimentos sociais, nossas vanguardas não lutaram para desconstruir a tradição ocidental, como se deu na Europa. Buscou-se a renovação, descobrindo-se a tradição nacional, “aprofundando a brasilidade, na destilação da nossa lírica, na apreensão da nossa paisagem tropical e nos traços de nossa civilização mestiça” (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1997).

Zílio (1982, p. 16-17) cita que a ambição modernista não era outra senão a de criar um estilo e, conseqüentemente, ser capaz de expressar, globalmente, o universo simbólico brasileiro. Para tal, os modernistas lançaram-se na investigação das fontes formadoras da nossa cultura, sem perder de vista as inovações que se concretizavam na produção cultural dos principais centros europeus, ou seja, trabalhavam na ambigüidade que, ao longo da história, caracterizaria o Brasil: “Atitudes conscientemente contraditórias que buscavam sua síntese na formulação de um estilo que fosse ao mesmo tempo de sua época e brasileiro”.

A consciência sobre a riqueza da tradição nacional já não era tema novo para artistas estrangeiros que vieram ao Brasil, como Frans Post, Debret e Geor Grimm, que se mostraram sensíveis à luz e aos temas de nosso país. Os intelectuais brasileiros, no entanto, em seu “complexo de inferioridade”, não conseguiam absorver as características do seu território:

Nossos artistas, no seu complexo de inferioridade, queriam ser mais realistas que o rei; o olhar deles era um olhar ideal, baseado em cânones da academia, esquematizado em regras, tabelas de cores e proporções. Um olhar reduzido, cego pelos preconceitos, cujos limites da visão eram os de um ateliê fechado em si. (ZÍLIO, 1982, p. 47)

Nesse movimento intelectual de busca das raízes nacionais, um discurso presente foi relacionar o país às suas conquistas. Entre os difusores dessa linguagem, estava Mário de Andrade. Para o

escritor, interessava o que não era português, o que diferenciava o brasileiro de uma arte lusitana feita no Brasil. Daí a distinção entre as construções tipicamente portuguesas – como as igrejas e grandes edifícios no litoral – e aquelas que sofreram uma adaptação no Brasil.



Figura 1: O quadro Pierrô e Colombina (1922), de Antônio Gomide, exemplifica a influência das vanguardas européias na Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil. Fonte: www.estadao.com.br.

Figura 2: O quadro Menino com Lagartixas (1924), de Lasar Segall, exemplifica o homem brasileiro, a flora e a fauna nacional. Fonte: www.estadao.com.br.

Figura 3: Abaporu – Quadro pintado por Tarsila do Amaral (1928) e símbolo do Movimento Antropofágico. Fonte: www.estadao.com.br.

Na arquitetura e nas belas-artes, essa nova possibilidade apareceu como uma reação ao ecletismo historicista e exótico. A partir daí, servirá de base para propostas posteriores, de Mário de Andrade e de grande parte do modernismo brasileiro, em debates que culminarão com os discursos das décadas de 1930 e 1940 (BARROS, 1996, p. 22).

Os impactos dos manifestos modernistas demoraram a surtir efeito; foi com o tempo que ganharam valor histórico, devido à insistência dos ideais modernos e dos discursos intelectuais. Resultaram,

de tal processo, diferentes estudos acerca da arte brasileira¹⁸ e surgiram movimentos que trabalhavam com a intenção resoluta da construção de uma nação, afirmação de uma cultura nacional e de uma identidade brasileira.

O Verde-Amarelismo¹⁹, o movimento Pau-Brasil²⁰ e o movimento Antropofágico²¹ foram três manifestos resultantes desse processo. Nos dois últimos casos, a pintura de Tarsila do Amaral teve importante papel: enquanto, no primeiro momento, ficava clara a intenção do movimento de criar uma arte moderna nacional, “que enquanto *produção própria* possa ser exportada”, na fase antropofágica a relação entre a cultura brasileira e a europeia era evidenciada, “o que será formulado mais explicitamente pela *absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem*”. Ao contrário da fase pau-brasil, na qual predominava a anotação da paisagem, “Tarsila agora entra nos mitos dos seus habitantes. *Abaporu: aba: homem; poru: que come*” (Zílio, 1982 p. 51, grifo do autor).

Não podemos deixar de citar que o movimento moderno da primeira fase, que deveria ter um alcance nacional, restringiu-se a uma pequena parcela abastada da sociedade paulista²², o que

¹⁸ “Se entre 1917 e 1922 a preocupação modernista era a de afirmar a arte moderna no Brasil, a partir daí esta preocupação passa a assumir uma postura nacionalista. O ano de 1923 é a chave para essa mudança e as idéias dos brasileiros nos dois lados do Atlântico se agitam” (Zílio, 1982 p. 48).

¹⁹ O Manifesto Verde-Amarelismo, que ocorre entre 1926 e 1929, é uma resposta ao nacionalismo do Pau-Brasil. O grupo formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo critica o nacionalismo *afrancesado* de Oswald. Sua proposta é de um nacionalismo primitivista – idolatria do tupi –, ufanista, identificado com o fascismo. A anta é eleita como símbolo nacional.

²⁰ Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, idealiza, também, o Movimento Pau-Brasil, que ocorre entre 1924 e 1925. Nesse movimento, Oswald alerta para a valorização das raízes nacionais – daí o nome Pau-Brasil – e acredita ser essa a base de um novo Brasil.

²¹ O Movimento Antropofágico surgiu como uma nova etapa do movimento Pau-Brasil, em resposta ao nacionalismo do grupo Verde-Amarelismo. Esse novo movimento propõe, em uma linguagem simbólica, a deglutição da cultura e das técnicas importadas, assimilando suas qualidades, para, então, reelaborar a partir da cultura e das especificidades brasileiras, transformando, assim, o produto brasileiro em produto exportável. O quadro Abaporu (em tupi-guarani aba=homem; poru=que come carne humana), pintado por Tarsila do Amaral foi o quadro que inspirou Oswald de Andrade a escrever o manifesto antropofágico.

²² “Paradoxalmente, este novo olhar surgirá como preocupação de um pequeno grupo de intelectuais, se não originários, ao menos recebidos e amparados nos salões de refinadas famílias abastadas, a partir de seu contato com a produção cultural da vanguarda europeia” (MARTINS, 1987, p. 110).

dificultou o processo de difusão dos ideais nacionalistas para toda a camada popular. Soma-se a isso que, só, a partir de 1929, os intelectuais procuraram ligar-se ao Estado. É dessa união que a Revolução de 1930 surgirá, colocará Getúlio Vargas no poder e transformará, profundamente, o panorama cultural brasileiro.

1.2

Em busca de uma arquitetura brasileira

Na arquitetura, a Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe aos jovens arquitetos as tendências modernistas européias. Sob a perspectiva do nacional, em breve, os arquitetos brasileiros apresentariam seus projetos que primavam pelo uso dos conceitos da arquitetura racional, adaptando-a ao contexto brasileiro.

Até o século XIX, porém, a arquitetura feita no Brasil, em sua maioria, resumia-se a uma variação da arquitetura portuguesa ou, como diria Costa (1995, p. 451, grifo do autor), “a arquitetura no Brasil já veio pronta²³, influência dos portugueses e africanos, e teve que se adaptar à nova terra como que *roupa feita*”. Freyre (1971, p. 65) completa:

Na arquitetura mais nobre do nordeste – a casa-grande de engenho, o sobrado de azulejo, a casa dura e forte de pedra-e-cal – a influência do português – neste ponto como eram tantas – enriquecido pela experiência asiática e pelos contatos com os mouros – foi decisiva. Surpreende-se apenas um ou outro vestígio de influência holandesa ou italiana, destoando do gosto português e da técnica portuguesa, dominantes na arquitetura dos primeiros séculos de colonização.

Considerando-se que, desde o início da colonização brasileira pelos portugueses, já havia dois núcleos distintos, o rural e o urbano (RIBEIRO, 2006), nos núcleos urbanos coloniais, as edificações, em geral, eram casas térreas, ou sobrados, com telhados de duas águas e plantas parecidas, diferenciando-se apenas no número de cômodos. Tinham como característica a construção alinhada, sem recuo de terreno, o que fazia com que o limite da

²³ “Cada mestre, oficial ou aprendiz – pedreiro, taapeiro, carpinteiro, alvanéu – trazia consigo a lembrança de sua província e a experiência do seu ofício, daí a simultânea adoção, logo de início, das diferenciadas feições arquitetônicas próprias de cada modo de construir: a taipa de sebe ou de mão – pau-a-pique, o adobe, a alvenaria de tijolo, a pedra e cal” (COSTA, 1995).

rua fosse ditado pelas casas contínuas. Inexistiam passeio público e vegetação; “não havia meio-termo; as casas eram urbanas ou rurais, não se concebendo casas urbanas recuadas com jardins” (REIS FILHO, 2004).

A produção e uso da arquitetura baseavam-se no trabalho escravo, resultando em técnicas construtivas geralmente primitivas²⁴. Nos casos mais simples, as paredes eram de pau-a-pique, adobe ou taipa de pilão; nas residências de famílias abastadas, empregavam-se terra e barro, tijolos ou pedra e cal (COSTA, 1995; REIS FILHO, 2004).

A respeito da falta de *identificação* das obras, Lemos (1979, p. 14) cita que:

Da atuação dessa gente de fora, resultava essa arquitetura que, talvez injustamente, temos chamada de apátrida e que, na verdade, mostra as experiências e gostos sucessivos de algumas gerações de padres e funcionários alheios ao povo propriamente dito. Alheios, principalmente porque de curta permanência nos locais de trabalho, sendo sempre transferidos daqui para acolá.

Considerando-se os debates sociais do fim do século XIX e início do século XX, onde o caráter nacional podia ser definido pelo meio e pela raça (ORTIZ, 2006, p. 13-21), apesar de termos uma arquitetura *importada*, é interessante citarmos a influência do meio²⁵ na concretização desses edifícios, que, desde o século XVII, traduziam a necessidade de

²⁴ De acordo com citação de Lúcio Costa, “[...] contribuía, em muito, dificuldades materiais de toda ordem, entre as quais a de mão-de-obra, a princípio bisonha, dos nativos e negros: o índio, habituado a uma economia diferente, que lhe permitia vagares na confecção limpa e cuidadosa das armas, utensílios e enfeites, estranhou, com certeza, a grosseira maneira de se fazer dos brancos apressados e impacientes; e o negro, conquanto se tenha revelado com o tempo nos diferentes ofícios habilíssimo artista, mostrando mesmo uma certa virtuosidade um tanto acadêmica, muito do gosto europeu, nos trabalhos mais antigos, quando ainda interpreta desajeitadamente a novidade das folhas de acanto, lembra o louro bárbaro e bonito do norte em seus primeiros contatos com a civilização latina, ou, mais tarde, pretendendo traduzir, com o sotaque ainda áspero e gótico, os nativos greco-romanos renascidos. Em ambos, o mesmo jeito de quem está descobrindo coisa nova, e não acabou de compreender direito” (in: XAVIER, 2007, p. 87).

²⁵ “O que tenham os brasileiros de singular em relação aos portugueses decorre das qualidades diferenciadoras oriundas de suas matrizes indígenas e africanas; da proporção particular em que elas se congregam no Brasil; das condições ambientais que enfrentaram aqui e, ainda, da natureza dos objetivos de produção que as engajou e reuniu” (RIBEIRO, 2006, p. 18).

adequação de uma população, caracterizando uma nova vertente, que será muito discutida quando da busca da concretização de uma identidade, no século XX.

As diferenças entre metrópole e colônia transpareciam nas técnicas e materiais utilizados no Brasil, já que os trabalhadores precisavam se adequar às condições climatológicas e geográficas desse país. Daí surgiram, como dirá Lúcio Costa (1995), as primeiras demonstrações, os primeiros símbolos, ou as primeiras características de uma arquitetura verdadeiramente brasileira: os azulejos de fachada, a casa de pau-a-pique, os elementos treliçados, as varandas, entre tantas outras.

Dentro desse contexto, dois *momentos nacionalistas* (LEMOS, 1979, p. 12) presenciados no Brasil-colônia devem ser lembrados, devido às suas influências posteriores no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira²⁶: a arquitetura paulista do ciclo bandeirista²⁷ [século XVII] e o barroco mineiro [século XVIII e XIX] – representado por Antônio Francisco Lisboa e retomado no modernismo brasileiro através da releitura de Oscar Niemeyer.

Mais conhecido como Aleijadinho, Antônio Francisco Lisboa, em pleno domínio português, semeou uma arquitetura dissociada da arte produzida na Europa. Nas palavras de Barros (1996, p. 33), ele alterou as regras rígidas de construção de templos e igrejas, “através da grande liberdade de recomposição dos elementos tradicionais, das ordens arquitetônicas,

²⁶ Não é intuito deste trabalho estudar a arquitetura autóctone. Assim, tal citação não exclui a presença da arquitetura indígena praticada no Brasil desde antes da colonização portuguesa e que, também, configura uma arquitetura nacional. Porém, ater-nos-emos à arquitetura edificada após a chegada dos colonizadores europeus e, principalmente, à arquitetura moderna brasileira e à construção de seu discurso, nosso foco de trabalho.

²⁷ A respeito da arquitetura paulista do ciclo bandeirista, ler SAIA, L. *Casa Bandeirista: uma interpretação*. São Paulo: Rothschild Loureiro, 1955; SAIA, L. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

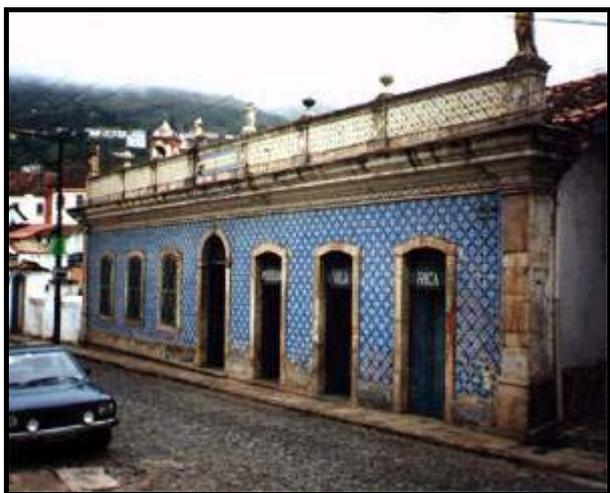
das plantas, suavizando a bruteza dos volumes típicos de igreja portuguesa colonial, modificando sua escala”. A *desmonumentalização* é reforçada pela aplicação de conjuntos escultóricos – que chegam a beirar a caricatura – integrados ao edifício “numa unidade de composição inédita”.

Complementando as palavras de Barros, Mário de Andrade (1928, p. 45) cita que, no meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, ele coroava uma vida de três séculos coloniais. E continua: “Era, de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores do além-mar: um aclimatado, na extensão psicológica do termo”. Para finalmente concluir: “É a solução brasileira da colônia. É o mestiço e logicamente a independência”.

Uma das razões – que não exclui o potencial artístico de Antônio Francisco Lisboa – para o florescimento dessa arte e de novas técnicas de construção no centro do país, foi a escassez de materiais e dificuldades de trabalho encontradas na região de Minas, distante do litoral brasileiro²⁸. Referimo-nos, mais uma vez, ao meio: os mestres de obra buscavam adaptar-se ao clima e ao local de construção, técnica nova para um país acostumado à arquitetura lusitana. Prova da dificuldade encontrada na região mostra-se através da utilização, quase nula, do azulejo nas edificações mineiras. Sendo um material tão peculiar à cultura portuguesa, e já se mostrando parte integrante de uma cultura que se tornava nacional, só o problema de transporte explica o fato de se fazerem, através de pinturas tardias, réplicas de

²⁸ “À distância do mar, suavizada a cada serra, a influência estilística teve necessariamente que se alterar nas minas de modo mais radical que nos dois portos de grande importância: Salvador e Rio de Janeiro, e no litoral em geral. Essa distância geográfica significava na época, além das dificuldades de utilização de materiais de construção importados, uma comunicação dificultada, uma imprecisão das informações sobre o mundo metropolitano e europeu.” (BARROS, 1996, p. 23)

azulejos: “As pinturas de Minas não só imitavam, directamente, painéis e silhares de azulejos de estilo rococó, como são expressivamente designados na documentação da época por *pintura de azulejos* revelando a intencionalidade desta prática” (MECO, 1998/1999, p. 15-16, grifo do autor).



De acordo com José Meco (REVISTA OCEANOS, 1998/1999, p. 16), grande estudioso da azulejaria portuguesa no Brasil, apenas dois conjuntos de azulejos são encontrados em Minas Gerais, mais precisamente na cidade de Ouro Preto, sendo um na “Capela Mor da Igreja do Carmo e outro, em padronagem estampilhada do século XIX numa fachada de mesma localidade”. Provavelmente, Meco se referia à pousada Vila Rica.

Figura 4: Azulejos do fim do século XVIII, início do século XIX, em antigo colégio e atual pousada Vila Rica, em Ouro Preto – MG. Uma das únicas fachadas azulejadas mineiras. Fonte: arquivo pessoal, 2000.

Outro ponto de importante discussão desse período é o conteúdo sócio-cultural e racial, representado na figura de Aleijadinho, um artista mestiço. Em um país reconhecidamente preconceituoso, em que o branco dominava as outras raças [negro e índio] e desprezava o mulato, Minas Gerais tornou-se uma exceção, novamente. É, provavelmente, uma das primeiras regiões a aceitar a figura social do mulato:

E surgiu a hora e a vez do mulato. O mulato executava e criava obras de arte. O mulato tinha personalidade. O mulato era brasileiro e isso é o que nos interessa.

E ele tomou conta do campo artístico. Deixou de vez o trabalho pesado, próprio do negro. Passou a ser uma extensão do branco, herdando todos os seus conhecimentos, transmitindo-os como se fosse um porta-voz preocupado em dar à mensagem a sua própria cor – a cor, o

tom, o caráter de uma personalidade que surgia – o caráter de uma obra tipicamente brasileira (LEMOS, 1979, p. 80).

Lemos (1979, p. 80), para ilustrar esse momento, ainda cita que, em meados do século XVIII, os mulatos solicitaram ao governo, o porte de armas e espadachins – desejo de alto significado sociológico – e foram atendidos pelo Governador Gomes Freire de Andrade, que assim disse: “O que os suplicantes alegam na petição junta é inteira verdade, pois há homens pardos afazendados, com escravatura e fazenda; há mestres de ofícios, pintores, músicos e muitos que vivem dos requerentes e dos mais ofícios que referem com estimação [...]”.

O declínio do barroco mineiro – e, conseqüentemente, o sufocamento de uma *arquitetura brasileira* que nascia entre morros e mulatos – aconteceu com a vinda da Corte e com a subsequente Proclamação da Independência e as transformações decorrentes dela na economia colonial. Expressa Barros (1996, p. 55) que,

Com a vinda da Família Real, altera-se essa tradição fortalecida pelo isolamento da colônia. Podemos dizer hoje que ela entra em crise com o fim do modelo mercantilista que sustentava o isolamento entre colônia e metrópole, e que a partir do século XIX introduz o Brasil na nova fase do capitalismo industrial, sob a liderança da Inglaterra.

No Rio de Janeiro, a presença da Corte resultou na alteração do cotidiano daquela sociedade, mediante providências impostas, como a criação da imprensa e novas escolas, a chegada de profissionais qualificados – incluindo-se arquitetos – e, principalmente, a chegada de novos produtos, industrializados – importados, principalmente, dos centros da Inglaterra –, regalia proporcionada pela abertura dos portos. A independência do Brasil e as migrações completariam o quadro das grandes modificações no século XIX.

Na arquitetura, as transformações sofridas com os costumes *modernos*²⁹, o surgimento de escolas de arquitetura e a facilidade na troca de informações entre Brasil e Europa deram lugar a novos tipos arquitetônicos. Segawa (1999, p. 31) cita três diferentes tipos de profissionais da construção civil no fim do século XIX: o grupo histórico, que buscava na Idade Média e na arquitetura greco-romana inspiração para suas obras neoclássicas; o grupo racionalista, que repugnava a arquitetura do passado e via a tecnologia como fonte de uma nova arquitetura; e o grupo eclético, que trabalhava com qualquer estilo.

Nesse emaranhado de *estilos*, o movimento eclético teve maior adesão, graças às famílias com maior poder aquisitivo. Para essa classe, como diz Barros (1996, p. 55), os estilos artísticos europeus passaram a ser símbolo de atualidade na ex-colônia e aparentavam mais “status” perante a sociedade.

Como característica, a arquitetura eclética mesclava estilos de vários países, em qualquer tipo de obra, sem distinção de escala, clima, ou tradição. Abelardo de Souza (in: XAVIER, 2003, p. 63), em 1978, descreve – sarcasticamente – esse momento da arquitetura no Brasil:

Outro estilo muito em voga naquela época era o “inglês” ou “tudor” que, apesar de suas diferenças, era confundido quando copiado, porque seus “criadores” empregavam os mesmos elementos: pórticos de pedra; vãos guarnecidos com vigas de madeira (geralmente alvenaria pintada imitando madeira); fachadas com estrutura de madeira aparente como se estivesse suportando a cobertura (simples tábuas pregadas na alvenaria); telhado com várias águas; pesada porta de madeira dando acesso ao hall sempre pavimentado com lajes de pedra; e paredes revestidas com lambris de madeira. O living-room (é preciso lembrar que o estilo é inglês) sempre tinha uma grande lareira,

²⁹ “A ‘abertura dos portos às Nações amigas’ fazia circular, junto com as mercadorias, o ‘mundo’ europeu e seus estilos artísticos, que passariam a ser símbolo de atualidade na ex-colônia” (BARROS, 1996, p. 55).

simplesmente decorativa, pois com o clima tropical do Rio, não poderia ter outra função.

Paralelamente à arquitetura eclética, a expansão das indústrias e a oferta de trabalho ocasionaram uma grande migração da zona rural para a zona urbana, na esperança de melhores condições salariais (RIBEIRO, 2006). São Paulo foi a cidade que recebeu o maior contingente de migrantes.

Sem infra-estrutura e com políticos inexperientes, criou-se um caos urbano e social, que interferiu, sobremaneira, no urbanismo vigente. Assim, o século XIX e o início do século XX são marcados pelos grandes projetos de profissionais como Alfred Agache, no Rio de Janeiro e Prestes Maia, em São Paulo³⁰, para reestruturação das cidades.

Insere-se nesse contexto de grandes modificações arquitetônicas, urbanísticas e econômicas a importação dos azulejos de diferentes localidades – Inglaterra, Espanha, Holanda, entre outras – para o revestimento das fachadas das edificações brasileiras. A baixa qualidade dos produtos industrializados, no entanto, causou estranhamento a uma população acostumada com os produtos artesanais próprios da fabricação portuguesa de 1800. Resultou desse processo o esquecimento do azulejo como material de revestimento e arte. Somou-se a isso a massificação do produto – que já não comportava uma classe ávida por novidades materiais e tecnológicas – e as exigências da classe emergente que em nada gostava de lembrar seu passado colonial.

Em 1914, quando o movimento eclético já estava bem enraizado na cultura brasileira da classe abastada, o arquiteto português Ricardo Severo profere, na Sociedade de Cultura Artística, uma conferência denominada *A Arte Tradicional no Brasil*, na qual discorre sobre a cultura brasileira e sua relação com Portugal e, sobretudo, sobre a importância da busca das raízes como orientação para a

³⁰ A partir do último quarto do século XIX, o dinheiro do café transformou São Paulo "de vila de casas de taipa de pilão em metrópole de tijolos" (PEN, 2003, p.08-09).

construção de uma arquitetura nacional. Raízes que, ressaltava ele, teriam de ser procuradas não “nas artes elementares do primitivo indígena, e sim mais perto da nossa idade e da nossa índole, após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do ocidente europeu, para a descoberta do resto do mundo” (PINHEIRO, 2003, p. 225). Com esse discurso, Severo transformou a “exaltação da raiz cultural e étnica portuguesa no fundamento da arte brasileira” (SEGAWA, 1999, p. 35).

Ricardo Severo, que já vinha trabalhando o culto à tradição, desde o fim do século XIX, em seu país natal, onde produziu obras com esse caráter, inaugura, então, componente inédito de debate sobre a modernização da arquitetura no Brasil (SEGAWA, 1999, p. 35). Dessas explicações, iniciou-se o movimento neocolonial – contrário ao ecletismo e às novas tecnologias surgidas na Europa.

O neocolonial seguia a *tendência mundial* de busca de uma identidade. O discurso valorizava as expressões e tradição local e buscava na arquitetura colonial a chave para fazer da arquitetura brasileira também uma arquitetura nacional. O movimento ganhou força a partir de 1920 e teve como adeptos arquitetos como Victor Dubugras, em São Paulo e José Mariano Filho, no Rio de Janeiro.

Esse processo de *afirmações nacionalistas* reascendeu a arte da azulejaria como elemento vivo da arquitetura colonial e de relação intrínseca entre Brasil e Portugal. De acordo com Lemos (1984, p. 167):

[...] o surgimento do neocolonial durante a Primeira Grande Guerra foi acompanhado de certas revivências ditas nacionalistas e, dentre elas, a azulejaria. Não mais os grandes panos de peças padronizadas, mas os painéis figurativos inspirados nas decorações religiosas de nossos templos coloniais.

No neocolonial, os arquitetos, engenheiros civis ou simples construtores – que, em grande parte, desconheciam os princípios básicos e a diversidade da arquitetura luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII – apropriaram-se dos elementos coloniais, de gosto tradicional, sem respeitar as diferenças entre construções civis, religiosas, militares e sem relação com a verdadeira arquitetura produzida pelos colonizadores (BRUAND, 1999, p. 58). O que era para ser uma nova arquitetura brasileira repetia a artificialidade do ecletismo:

O neocolonial, na prática, afigurou-se como uma variação do ecletismo, no que busca eleger um estilo, mais adequado para o fim que se tinha em vista, que era a construção de uma arquitetura com identidade, uma arquitetura com características brasileiras como fator de renovação, mesmo que para isso fosse necessário simular a técnica e a arte (SEGAWA, 1999, p. 39).

Tal aplicação – inicialmente aceita e difundida pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA), através de seu diretor José Mariano Filho –, a partir da segunda metade da década de 1920, começou a criar certo constrangimento em alguns arquitetos, que sentiam naquele *estilo* uma verdadeira falta de relação com o meio. Soma-se a isso, o fato de esses arquitetos não observarem assimilação entre essa arquitetura produzida e a modernização do país, assunto tão em voga naquele momento.

Lúcio Costa, formado na ENBA e adepto do movimento neocolonial, ao estudar a arquitetura colonial e logo após fazer uma visita às cidades de Minas, em 1924, tenta alertar seus colegas a respeito da arquitetura produzida. Para Costa, essa arquitetura nada tinha a ver com a essência da arquitetura colonial; o verdadeiro sentido da inspiração em uma arquitetura do passado estava no que ela revelava de seu povo, na simplicidade das soluções construtivas aos problemas do momento e da beleza resultante dessa integração (BARROS, 1996, p. 46).

Lúcio Costa, já nesse momento, semeava o embrião do que se tornaria o discurso hegemônico de uma nova arquitetura (PEREIRA, 1997, p. 64). Ele, no entanto, não foi o primeiro a discorrer sobre a importância de a nova arquitetura brasileira estar em comunhão com a história nacional. Essa discussão – com início tímido durante a Semana de Arte Moderna de 1922³¹ – ganhou apoio de Mário de Andrade – como citado anteriormente – e de Rino Levi.

Já no início de 1920, Mário de Andrade anteviu um caminho próspero para a arquitetura moderna brasileira, o que veio a se tornar realidade com a centralização do Estado e com os discursos de Costa. De acordo com Barros (1996, p. 40), para Mário de Andrade,

[...] a verdadeira arquitetura brasileira moderna seria aquela que preservasse da arquitetura moderna internacional a afirmação do coletivo em detrimento do indivíduo (afirmando, assim, o “ser humano”), e que se valesse das qualidades tradicionais – não se sabe de que forma traduzidas. Seria, assim, universal – contra qualquer individualismo – e local – livre para afirmar sua atitude. Moderna, portanto, em todos os sentidos do modernismo marioandradiano.

O artigo de Levi, brasileiro recém-formado em arquitetura na Europa, com a discussão sobre as novas tecnologias e a arquitetura racional – em voga na Europa – através de nomes como Le Corbusier, seu principal difusor, foi publicado em 1925. Acrescentou-se, porém, a vertente a respeito da arquitetura produzida no Brasil. Para o arquiteto (LEVI, 1925; in: XAVIER, 2003, p. 39), era necessário levar em consideração as características físicas e climáticas do país:

³¹ Segundo Lemos (1979, p. 73), a “Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, pouca influência teve sobre essa arquitetura praticada na cidade. Os arquitetos que dela participaram não tinham o mínimo conhecimento do que se fazia de moderno pelo mundo em matéria de racionalismo estrutural”.

De acordo com Bruand (1999, p. 63), a Semana de Arte Moderna de 1922, “de um ponto de vista objetivo, [...] não exerceu qualquer influência direta sobre a arquitetura. Isso não significa, no entanto, que seu papel tenha sido nulo. Ela criou um clima novo, revelou um espírito de luta contra o marasmo intelectual, contra a aceitação incondicional dos valores estabelecidos”.

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo.

No mesmo ano, posterior ao artigo de Levi, Gregori Warchavchik³² publica texto intitulado *Acerca da Arquitetura Moderna* no qual, à semelhança de Levi, adentra a questão do racionalismo na arquitetura. Nele, discute a respeito da arquitetura neocolonial e eclética produzidas no Brasil e apresenta algumas idéias sobre o novo padrão arquitetônico que estava florescendo na Europa, em total compatibilidade com as idéias racionalistas e tecnológicas da época.

Segundo Warchavchik, o arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendia que o edifício era um organismo construtivo, cuja fachada era a sua cara. Assim, pregava uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo e chegava, muitas vezes, a sacrificar comodidades por uma beleza ilusória. O arquiteto discursava que,

Para que a nossa arquitetura tenha um cunho original, como o têm nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. [...] A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. (WARCHAVICHIK, 1925; in: XAVIER, 2003, p. 37)

É Warchavchik, também, em 1928, o responsável por outro manifesto sobre a arquitetura moderna no Brasil: a inauguração da primeira casa modernista, à Rua Santa Cruz, em São

³² Arquiteto nascido na Rússia, formado em arquitetura em Roma, no ano de 1920, que se instala no Brasil a partir de 1923.

Paulo³³. A obra, de acordo com o próprio arquiteto, aplicava os cinco pontos da arquitetura, difundidos por Le Corbusier³⁴, mas se *ajustava à realidade brasileira*, escassa de mão-de-obra especializada e de materiais adequados³⁵, pois “a inovação estava na busca de uma arquitetura compatível com o clima e a região” (MARTINS, 1987, p. 37).

Tal *ajuste*, no entanto, foi motivo de grandes críticas: “Percebe-se, nesse raciocínio, que ele transformava um edifício tradicional em ‘moderno’ com a simples eliminação de molduras e ornatos” (LEMOS, apud MARTINS, 1987, p. 67). Warchavchik tenta se explicar:

[...] tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais [...] fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente.³⁶

Apesar das críticas – de esse edifício aparentar modernidade, em vez de ser moderno, como exigia o momento – tal acontecimento cumpriu sua função ao apresentar um novo conceito de arquitetura e abrir portas para novas discussões a respeito do assunto. Juntamente com a vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1929, a casa modernista preconizou a renovação da arquitetura brasileira: “Se, premido pelas circunstâncias, sua contribuição se dá mais no nível estético, isso não diminui seu papel de desbravador e pioneiro” (BRUAND, 1999).

³³ De fato, a moda estava a tal ponto senhora da situação que a própria arquitetura posta em dia, oferecida pelos primeiros pioneiros, surgia aos olhos do público como novos figurinos. Juntava gente – contam as testemunhas do tempo – à porta da primeira casa construída em São Paulo por Gregory Warchavchik, o novidadeiro recém-chegado, como se ali estivesse um animal de circo, uma ousadia infinita. O mesmo espanto cobriu as experiências, muito mais generosas de gratuidade, com que Flávio de Carvalho anunciou, no clima de desvario que ama e cria, sua volta ao país. (MACHADO, 1947; in XAVIER, 2003, P. 76).

³⁴ Os cinco pontos da arquitetura, defendidos por Le Corbusier, são: 1. Construção sobre pilotis; 2. Estrutura independente da vedação; 3. Terraço-jardim; 4. Fachada livre da estrutura; 5. Janela em fita.

³⁵ Como exemplo, Warchavchik faz uso da platibanda para mascarar a cobertura de telha cerâmica e aparentar o uso de laje.

³⁶ Correio Paulistano (8/7/1928) apud PEREIRA, M. *Arquitetura, texto e contexto* – O discurso de Oscar Niemeyer. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

Não só Warchavchik e o movimento moderno prepararam o caminho, contribuindo para uma nova mentalidade, que afloraria a partir de 1930 com a influência do Estado. Não podemos deixar de citar o movimento neocolonial e sua importância no contexto nacional como o primeiro a buscar uma resposta para a arquitetura brasileira, em sua tradição e suas raízes.

Segundo Bruand (1981, p. 58) “[...] o neocolonial constitui-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno [...] cuja grande originalidade local não pode ser questionada”. Para Barros (1996, p. 16),

A tomada de consciência de nosso passado colonial, que influenciaria o modernismo, tem como uma de suas manifestações, ou sintomas, o movimento neocolonial, não sendo ele a sua causa. [...] a ligação entre o neocolonial e o modernismo [...] não pode ser direta, mas sim encaminhada talvez para um mesmo ponto de origem, ou um mesmo problema, ainda que cronologicamente se sucedam em importância.

No fim da década de 1920, paralelamente aos acontecimentos da arte e da arquitetura, a intenção de não desprezar as forças surgidas com esses movimentos, criou um ambiente favorável à criação de um Estado forte, autoritário e centralizador por parte do Governo. Contribui diretamente para isso o fato de a classe intelectual voltar-se diretamente para o Estado, em busca dos seus ideais, e de o Estado ver, nessa sociedade, uma maneira de alcançar toda a população brasileira. De acordo com Artigas (in: XAVIER, 2003, p. 195),

Mal chegado, o movimento tingiu-se de cores fortemente revolucionárias [...] Os líderes do movimento de 22 foram vaiados, suportaram alguns ovos podres, mas cumpriam seu desígnio de vanguardeiros da nova fase. As invectivas de Mário de Andrade, e outros, contra o “burguês mensal”, o seu “Ódio ao burguês”, fizeram proselitismo e arregimentaram; criaram uma auréola “revolucionária” que aumentava ou diminuía conforme convinha à classe dominante. De tal forma que quando Getúlio montou o Estado Novo encontrou já preparado um número substancial de intelectuais de esquerda, jovens e audaciosos, para guarnecer o seu governo ajudando-o a contornar, com manobras demagógicas, as posições a que ia sendo forçado pelo povo.

Foi neste ambiente de grandes movimentações que ocorreu o Golpe Getulista, em 1930, que culminou com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder.

1.3

O movimento moderno entre 1930 e 1960

As pesquisas de campo são, além da vivência íntima com a realidade das fazendas, as viagens ao carnaval do Rio e ao interior de Minas, ou mesmo, como Mário de Andrade, por todo o Brasil. Investigação. Ver, revirar e recriar o Brasil. É bom ter cuidado. A aparente irresponsabilidade dos modernistas esconde uma enorme sensibilidade para a sua época. (Zílio, 1982, p.55)

Como dito anteriormente, já no século XIX, o Brasil ressentia-se pela falta de uma identidade nacional. Este sentimento afirmou-se, com maior amplitude, durante a Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, pouco antes do Centenário da Independência, em 1922 (ORTIZ, 2005).

Na busca dessa identidade, surgiram movimentos diversos, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Enquanto, a partir de 1920, o Rio de Janeiro adotava o movimento neocolonial em sua arquitetura, em São Paulo acontecia a Semana de Arte Moderna de 1922 e, posteriormente, o aparecimento de movimentos como Pau-Brasil, Verde-Amarelismo e Antropofágico, além de obras de Gregori Warchavchik, e estudos acerca de uma

redescoberta da arquitetura colonial brasileira, da arte popular e do folclore, através de excursões às cidades e sedes rurais do Brasil-colônia.

Em um país emoldurado pela diversidade etno-lingüística e racial, o esforço dos intelectuais da arte e da cultura em pouco mudou o quadro do Brasil, dado que a difusão dos novos ideais se dirigia a uma classe específica, alheia aos fatos políticos (ZÍLIO, 1982, p. 54).

Em 1929, presenciamos, no Brasil, a falência dos fazendeiros, em virtude da crise mundial, e “o princípio do fim da predominância política de São Paulo” (ZÍLIO, 1982). Nesse mesmo período, notamos a crescente *preocupação política no ambiente cultural*, que acompanhava os acontecimentos do país. O resultado desse processo foi a união entre intelectuais e Estado em busca do mesmo intuito: construir uma nação. De acordo com Zílio (1982, p. 55), “Arte social e militância política: duas opções que irão marcar esse período da cultura brasileira, em que o Rio retoma o seu prestígio de Centro cultural”.

Frente à situação vivida pelo país, juntamente com o forte apoio dos intelectuais pela centralização do poder, Getúlio Vargas encontra um caminho propício para seus anseios: todo o poder nas mãos do Estado como uma forma de modificar o quadro brasileiro (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000). De acordo com Barros (1996, p. 07),

A partir de 1930, a modernização econômica e a modernização “ideológica” [...] deixam de ser um campo de lutas indefinido, reivindicado por diferentes camadas sociais em torno de projetos parciais, para se tornar um projeto de desenvolvimento nacional a ser acionado pelo novo Estado, que em seu nome chegará ao poder. E, se na década de 20 podemos incluir o movimento modernista no rol de programas que buscavam, ao mesmo tempo, definir e repropor uma feição moderna para a realidade brasileira, na década seguinte o leque das pesquisas vai se fechando em torno de objetivos mais claros, onde não se pode mais separar com nitidez especulações estéticas originais e a pauta modernizadora do Estado.

1.3.1

A ascensão de Getúlio Vargas

O processo que desencadeou a revolução de 1930 – e, logo, a ascensão de Getúlio Vargas – teve início na gestão de Washington Luiz, entre 1926-1930. Em 1929, quando Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, então governador de Minas Gerais, em um processo de conciliação com o governador de São Paulo, apresentou Getúlio Vargas como candidato à sucessão do cargo presidencial e, em contrapartida, Washington Luiz, então Presidente do Brasil, contrariando a tradição presente desde 1889, apresentou Júlio Prestes como candidato oficial à Presidência de 1930-1934, estava finalizada a política que tinha sido denominada *café-com-leite*³⁷. Iniciava-se, então, um período de grande instabilidade política, que veio se juntar à instabilidade econômica mundial, com a quebra da Bolsa de Nova York³⁸.

Somente no mês de novembro de 1930, o país iniciou um processo de calmaria na política, depois da Revolução de 1930, na qual Washington Luiz foi deposto e Getúlio Vargas tomou o poder³⁹.

³⁷ Na República Velha, entre 1889 e 1930, vigorou no Brasil a política que ficou denominada “café-com-leite”, na qual governadores de São Paulo – grande produtor de café – e de Minas Gerais – grande produtor de leite – se revezavam na presidência do Brasil.

³⁸ “[...] em 1930, o país vivia num clima de revolução. A crise econômica que acabava de explodir em 1929, em Nova York, se propagara rapidamente pelo Brasil. Aqui, ela se devia à queda do preço do café no mercado mundial; teve como consequência o desequilíbrio de toda nossa economia, baseada nessa exportação, e como outra consequência, direta ou indireta, a revolução política”. (PEDROSA, 1981, p. 257)

³⁹ Não nos ateremos às divergências políticas e buscas de poder de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945. Livros especializados explicarão melhor todo esse processo, que envolve ego, poder, desentendimentos e disputas. Focar-nos-emos nas atividades implantadas pelo governo nesse período e sua contribuição à construção de uma identidade brasileira. Alguns autores, entre tantos outros, que tratam da vida e carreira de Getúlio Vargas são: Afonso Henriques, Fernando Jorge, Carlos Lacerda, Valentina da Rocha Lima, José Augusto Ribeiro, Boris

Essa revolução⁴⁰, que se consolida em 1937 – com a instauração do período denominado como Estado Novo – e se estende até 1945, colocou fim a quatro décadas de regime republicano, controlado por oligarquias regionais dominadas pela burguesia do café de São Paulo.

O regime ditatorial liderado por Getúlio Vargas tinha como proposta todo o poder necessário ao Estado, como única instituição capaz de manter a unidade nacional e promover o bem público (PEREIRA, 1997). Assim foi feito, desencadeando-se um processo de centralização do poder.

Já citamos, anteriormente, que o interesse maior de Getúlio Vargas era a constituição de uma nação. Considerando-se que, em cada país ou conjunto de países, o conceito de nação foi interpretado e aplicado de maneira diversa, resultado da transformação heterogênea dos países (HOBBSAWM, 2002), no Brasil, quando surgiram as primeiras iniciativas de construção de uma nação, o país se apresentava com uma grande variedade étnica, lingüística e cultural, fruto da escravatura, grande imigração e miscigenação, o que dificultava a unidade dos povos e o fortalecimento de um discurso de identidade nacional.

Os prenúncios do Brasil moderno esbarravam em pesadas heranças de escravismo, autoritarismo, coronelismo, clientelismo. As linhas de castas, demarcando relações sociais e de trabalho, modos de ser e pensar, subsistiam por dentro e por fora das linhas de classes em formação. O povo, enquanto coletividade de cidadãos, continuava a ser uma ficção política. Ao mesmo tempo, setores do pensamento brasileiro vacilavam em face de inclinações um tanto exóticas e

Fausto, Ângela Gomes de Castro, Simon Schwartzman, Vanda Maria Ribeiro da Costa e o próprio Getúlio Vargas.

⁴⁰ Podemos dividir o primeiro mandato de Getúlio Vargas em três períodos: 1- o Governo Provisório, que vigorou entre 1930 e 1934; 2- o Governo Constitucional, entre 1934 e 1937; e 3- o Estado Novo, entre 1937 e 1945.

demoravam-se para encontrar-se com a realidade social brasileira (IANNI, 2004, p. 33)

No caso de Getúlio Vargas, no entanto, o projeto político só vingou, porque a elite política trabalhou interesses e leituras passíveis de serem entendidas pela população local, a fim de garantir, nessa massa, o apoio governamental. O Governo Vargas seguiu a linha de pensamento da época, onde só seria possível criar uma Nação com a força do povo. Daí, a forma matemática, na qual, Estado=Nação=Povo. Cita Hobsbawm (2002, p. 54):

[...] depois de 1880, importaria crescentemente o fato como homens e mulheres comuns sentiam-se a respeito da nacionalidade. É então importante considerar os sentimentos e atitudes desse tipo de povos pré-industriais, sobre os quais o novo apelo do nacionalismo político poderia ser construído.

Partindo dessas premissas, as primeiras atitudes tomadas pelo Governo Vargas foram o desenvolvimento social e a valorização do povo brasileiro. “Ao permitir ao brasileiro pensar positivamente a si próprio, tem-se que as oposições entre um pensador tradicional e um Estado novo não são, imediatamente reconhecidas como tal e são harmonizadas na unicidade da identidade nacional” (ORTIZ, 2005, p. 43).

Assim, em comunhão com a elite intelectual e cultural, a figura do homem excepcional surgiu como a solução da nova ordem; como um trunfo para se atingir populações de todas as classes. Esse tema, que remetia à nacionalidade e ao mito, foi componente fundamental da política de Getúlio Vargas em relação às massas urbanas e teve impacto considerável na simplificação conceitual e formal ali operada (BARROS, 1996, p. 07).

Dentro deste quadro, as teorias sobre a raça, apresentadas por historiadores como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha (ORTIZ, 2005), tornavam-se obsoletas.

Naquele momento, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha outro tipo de interpretação do Brasil. A mestiçagem, antes vista como um ponto negativo do país, passava, teoricamente, a ser um símbolo de um Brasil igualitário, sem preconceitos. Diferente somente em relação às outras culturas. Para Ortiz (2005, p. 41),

As condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada, pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional.

A preguiça, indolência e falta de intelectualidade, características consideradas inerentes ao mestiço, e, conseqüentemente, ao homem brasileiro, são substituídas por ideologias de trabalho. De acordo com Ortiz (2005, p. 43), o que se presenciava naquele momento era, na verdade, uma transformação cultural profunda, pois se pretendia adequar as mentalidades às novas exigências de um Brasil moderno, idealização buscada pelo Estado⁴¹. “É justamente nesse período que a música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira” (ORTIZ, 2005).

Outra ação do novo Governo, senão a de maior empenho por parte da equipe de Vargas, foi lançar as bases de uma política cultural, oferecendo mudanças na educação, na literatura e nos estudos brasileiros, como forma de benefícios para com o Estado e com o ideal de

⁴¹ Dentro dessa *nova realidade*, Vargas cria a carteira de trabalho, a Justiça do Trabalho, o salário mínimo, a estabilidade do emprego depois de dez anos de serviço – que depois foi substituída pelo FGTS – e o descanso semanal remunerado. Na mesma época, regulamenta o trabalho dos menores de idade, o trabalho da mulher e o trabalho noturno; fixa a jornada de serviço em oito horas diárias e amplia o direito à aposentadoria a todos os trabalhadores urbanos.

construção de uma identidade nacional. Segundo Buzzar (1996, p. 90), ao mesmo tempo em que o Estado operou o reconhecimento da tradição como nacionalidade, neutralizou as diferenças culturais, eliminou as tensões e qualquer caráter contestador que uma manifestação cultural podia carregar e, desta forma, “do nacional ao popular, chegou-se à redução final: o tipo, o tipo nacional-popular”.

Um nome importante na consolidação desses ideais é Gustavo Capanema. Ministro da Educação e Saúde Pública, durante o governo Vargas, Capanema cumpriu seu cargo entre 1934 e 1945. Para Capanema, seria através do ensino que a população brasileira iria se fortalecer para a construção de uma identidade. O ministro almejava constituir um programa educacional de nacionalidade brasileira, em todo o Brasil, principalmente nas zonas com maior número de imigrantes; queria criar uma juventude identificada com os grandes ideais do Estado e uma elite intelectual destinada a pensar e a comandar o novo país (BARROS, 1996, p. 73).

Grandes manifestações cívicas e nacionalistas, assim como apelos patrióticos, na imprensa e nos livros didáticos, também marcaram o governo Vargas na consolidação do Brasil como nação. Esses movimentos eram incentivados pelo DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, criado pelo governo Vargas. Apesar da democracia anunciada, os conteúdos eram vistoriados, devido à censura – mascarada – da imprensa, o que permitia certa manipulação e maquiagem dos acontecimentos brasileiros.

As iniciativas tomadas pelo governo Vargas favoreceram a difusão das características presentes nesse imenso Brasil⁴². Contudo, foi na arquitetura, em comunhão com o Estado, que o movimento em questão encontrou seu maior apogeu.

Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil, a primazia do plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem (PEDROSA, 1981, p. 258).

Considerando-se que nenhuma discussão relacionada ao desenvolvimento cultural-nacional brasileiro, depois dos anos 1930, seria completa sem o estudo da revolução na arquitetura brasileira – que se propôs a elaborar uma linguagem nacionalista e uma identidade nacional – buscaremos situar a importância desse momento através dos discursos dos arquitetos que participaram desse movimento, principalmente através de Lúcio Costa, figura central do referido processo.

1.3.2

O discurso para uma nova arquitetura

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder contribuiu, diretamente, para os movimentos nacionalistas que se apresentavam na década de 1930 no Brasil, visto que as duas partes

⁴² De acordo com Zílio (1982, p. 38), esse projeto ambicioso, de colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um instrumento de conhecimento efetivo de seu país, se afirmara no tempo como formador de uma nova consciência cultural brasileira.

primavam pela construção de uma identidade nacional e de uma nação. Nesse contexto, desde seus primeiros momentos na presidência, Getúlio Vargas incentiva as mudanças na arquitetura – frisando, não necessariamente, a arquitetura moderna racional e sim, a arquitetura como um todo, contanto que essa fosse formadora de opinião compatível com os ideais governamentais⁴³ –, pois acreditava no potencial de renovação de uma linguagem e de um país através dessa arte. Parafraseando Pereira (1997, p. 31), “esse regime cooptou intelectuais de todos os matizes ideológicos, em busca da legitimação de sua imagem política”, porém, “malgrado as críticas possíveis a esse viés do nascimento da arquitetura moderna, brasileira, o regime ditatorial beneficiou o campo da arquitetura, ouvindo e recebendo a contribuição de seus melhores talentos”.

Essa *preferência* foi confirmada quando, em 1930, o então ministro da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos, convida Lúcio Costa⁴⁴ a dirigir a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro⁴⁵; e, em 1935, com a anulação do concurso, para a construção do novo edifício-sede do MESP. Cita Barros (1996, p. 12) que:

⁴³ De acordo com Cavalcanti (2006), não existia uma unidade estilística na arquitetura no período varguista. Apesar de o governo de Vargas ser centralizador, mesmo durante o Estado Novo, período de maior controle, não houve repressão para com essa profissão. Podemos notar a miscelânea arquitetônica através de uma rápida análise das obras, principalmente daquelas que representavam a própria reforma e ampliação do Estado: MESP: projeto moderno (1936-1943); Ministério da Fazenda: projeto neoclássico (1936); Ministério do Trabalho: aspecto utilitário (1936-1938); Ministério da Guerra, da Marinha, Edifício da Central do Brasil, Alfândega, entre outros, que foram criados ao mesmo tempo em que o MESP e não apresentam características racionais. Buzzar (1996, p. 118) cita que os edifícios dos outros ministérios – que não o MESP –, igualmente novos ou reestruturados, demonstram – a nosso ver – a existência de uma disputa “cultural”, que seria resolvida no transcorrer do governo.

⁴⁴ Lúcio Costa, responsável pela formulação dos princípios da arquitetura moderna brasileira, com sua filiação a Le Corbusier e sua relação com a arquitetura do passado, traçou o plano de fundo sobre o qual a arquitetura moderna brasileira se movimentou (BARROS, 1996, P. 15).

⁴⁵ A indicação do arquiteto Lúcio Costa foi obra do chefe de gabinete de Francisco Campos, Rodrigo Mello Franco de Andrade, que, logo depois, indicaria Gustavo Capanema para ser o novo ministro do governo Vargas.

[...] a definição dos princípios da arquitetura moderna brasileira, ao contrário do modernismo cultural em geral, se deu não só nesse novo ambiente ideológico como sob a intervenção direta do novo governo. Sua importância na definição da nova imagem de modernização que era fundamental para a nova estratégia social e econômica foi rapidamente percebida pelo governo de 30. Desde seus primeiros momentos procurou incentivar a renovação da arquitetura, que se mostrava tímida e titubeante, através da tentativa de reforma da ENBA em 1930, e da anulação do concurso para o MESP em 1935.

A figura de Lucio Costa, no meio político, surgiu entre 1929 e 1930. É fruto da relação de interesses entre o Estado e intelectuais, que objetivavam angariar recursos e apoio para apresentarem seus trabalhos e manifestos. Já no fim da década de 1920, Costa discorria sobre a importância de se fazer uma *arquitetura verdadeiramente nacional* e denunciava o que chamava de *discrepância entre discurso e projeto*, item presente na arquitetura neocolonial.

Lúcio Costa – filho de brasileiros, nascido na França e residindo no Brasil a partir de 1916 – estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Desde sua chegada ao país, estranhava o fato de a arquitetura nacional não ter características próprias e distinguíveis, de não refletir o ambiente, o gênio, a raça ou o modo de vida das pessoas, como acontecia em outros países por ele visitados (COSTA, 1995).

Seu *equivoco*, no entanto, persistiria até 1924, ano de sua primeira viagem ao interior do país, a Diamantina e a outras cidades mineiras – como parte do programa de estudos da disciplina de arquitetura tradicional brasileira, na ENBA. Nessa viagem, descobriu o que denominou de *verdadeira arquitetura colonial brasileira*. Naquela região, e depois em suas andanças pelo interior do país, sentia o exato espírito da arquitetura do povo brasileiro, que “se distinguia das criações artificiais de estufa, exatamente pelo seu rigor construtivo e pela sua sábia adaptação ao clima, à paisagem, e às disponibilidades técnico-construtivas” (MARTINS, 1987, p. 139). Assim, expressa-se o próprio arquiteto (COSTA, 1995):

[...] quando já se conheceu Bahia, Pernambuco e os outros, e se observa [...] que o espírito, a linha geral, a maneira de se fazer é sempre a mesma [...] é aí que a gente vê [...] que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só.

Ainda que as interrogações a respeito da produção arquitetônica neocolonial pairassem sobre o arquiteto, Lúcio Costa concebeu projetos desse estilo desde sua formação até meados de 1930. O discurso, *que se tornaria hegemônico* e que seria de grande valia à arquitetura nacional, ainda não estava formulado; existiam dúvidas com relação ao neocolonial – como seu caráter de inadequação ao meio brasileiro e sua falta de rigor construtivo – e com relação ao modernismo⁴⁶ – que já se aproximava do Brasil. Porém, não existiam respostas. Segundo Martins (1987, p. 141-142),

Costa não tem, [...] em 1929, [...] nem qualquer simpatia pelo projeto moderno, nem uma visão crítica dos procedimentos compositivos do ecletismo. Ou sequer a avaliação de que este [o ecletismo] seja responsável pela perda daquele ‘espírito de simplicidade e clareza’ da antiga arquitetura.

Em 1930, porém, Lúcio Costa já mostra sinais de conversão para o Modernismo. Alguns autores atribuem a mudança aos seus estudos e suas viagens pelo interior do país, não concordando com a influência efetuada por Le Corbusier, quando da sua vinda ao Brasil em 1929, para proferir palestras sobre a arquitetura racional européia⁴⁷. Outros, entretanto, citam a vinda do mestre ao Brasil como o processo desencadeador dessa transformação.

De acordo com Bruand (1999, p. 81), a primeira estadia do mestre franco-suíço no Brasil trouxe conseqüências indiretas, não perceptíveis de imediato, para a conversão de Lúcio Costa. O autor cita

⁴⁶ Bruand (1999, p. 72), a respeito de Lúcio Costa e seu ingresso *lento* no mundo moderno, diz: “O que o chocava instintivamente no movimento moderno era seu caráter absolutista, intransigente e de aparente desprezo de seus teóricos de tudo o que dizia respeito ao passado. Preocupavam-no o radicalismo desses e o poder demolidor que confusamente sentia neles existir, a ponto de impedir seu aprofundamento no problema – problema que, acima de tudo, parecia-lhe estar muito distanciado da realidade brasileira”.

⁴⁷ Em carta a Le Corbusier, em 1936, Costa relatava-lhe que, em 1929, chegara ao meio de sua conferência no Rio de Janeiro, mas, como a sala estava lotada, ficou cinco minutos e saiu, escandalizado, acreditando ter se deparado com um ‘cabotino’ (Lissofsky, Moraes de Sá, 1996).

que a vitalidade de Le Corbusier, seu raciocínio rápido e penetrante, baseado num sistema de lógica sedutora, assim como sua insistência na preservação da paisagem natural e das construções existentes, provocou uma decisiva indagação em Lúcio Costa.

Costa, em carta endereçada ao próprio Corbusier, em 26/06/1936, cita essa transformação (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 93), que, segundo ele, ocorreu entre a visita de Corbusier ao Rio, em 1929, e sua indicação para a direção da ENBA:

Nesse meio tempo, entretanto, uma mudança profunda se produzira – de ‘tradicionalista’ que eu era, no sentido equívoco da palavra, havia podido pouco a pouco vencer a repugnância que seus livros me inspiravam e, de repente, como uma revelação, toda a comovente beleza de seu espírito me ofuscou. Em ‘estado de graça’ e com a fé intransigente dos recém-convertidos, procurei ‘salvar’ os jovens da Escola!

A influência de Le Corbusier, nesse sentido, foi de extrema importância para que Costa seguisse novos rumos e conseguisse que tal discurso fosse *abraçado* pelo Estado. Podemos verificar essa ‘influência’, quando o arquiteto cita a criação do grupo de estudos – ao qual dera o nome de *grupo purista* – que estudava, a fundo, entre as idéias dos arquitetos europeus, os ensinamentos de Le Corbusier (PUPPI, 1988).

Nesse contexto de mudanças políticas e ideológicas, Lúcio Costa assume a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes. De forma sucinta, podemos dizer que o ensino ministrado na ENBA – há muito tempo – vinha sendo motivo de insatisfação para alguns estudantes. O curso era restrito ao ensino acadêmico, e o diretor, José Mariano Filho – grande incentivador do movimento neocolonial brasileiro –, não almejava inovar seus métodos de trabalho para novos conceitos racionalistas.

Para os estudantes bem informados, era inconcebível que não houvesse modificações, considerando-se uma instituição escolar. Devido a isso, já antes de 1930, houve uma greve,

liderada pelo então estudante, Luiz Nunes, contra os velhos mestres e contra a metodologia aplicada. Abelardo de Souza, estudante na época, cita, a respeito desse período que, para alcançarem seus objetivos, os alunos ficaram mais de três meses sentados à porta da Escola, noite e dia, fazendo um revezamento de três alunos para cada aula, o mínimo exigido pelo regulamento, para que um professor fosse obrigado a comparecer e a dar aula (SOUZA, 1978; in: XAVIER, 2003, p. 66).

Com a nomeação de Costa, logo que assume o cargo, o novo diretor propõe uma reforma no ensino de arquitetura, com o intuito de restabelecer a harmonia entre a técnica construtiva e o meio local e a expressão plástica⁴⁸. A proposta, segundo Rodrigo Mello Franco de Andrade, buscava proporcionar, aos alunos da Escola, uma opção entre o ensino acadêmico, ministrado por professores catedráticos – que seriam mantidos em suas funções –, e o ensino ministrado por arquitetos e artistas mais jovens, ligados ao espírito moderno (BRUAND, 1999, p. 72). Dessa maneira, Costa (in: XAVIER, 2003, p. 57-58), quando de sua nomeação, em 1930, comenta:

Embora julgue imprescindível uma reforma em toda a Escola, aliás, como é do pensamento do governo [...] Acho que o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas, as formas estéticas e estruturais identificam-se. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. Pártenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. [...] A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os

⁴⁸ Segundo Abelardo de Souza (in: XAVIER, 2003, p. 67; grifo do autor), a revolução no ensino de arquitetura foi total. Passamos de uma longa fase de cópias de modelos e fórmulas arquitetônicas para a criação. O *Vignola* foi solenemente queimado e suas cinzas espalhadas pelas praias do Rio.

clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta.

Como mudança inicial, Lúcio Costa contratou novos professores: Warchavchik – primeiro arquiteto a propor uma arquitetura baseada nos conceitos da arquitetura moderna racional –, seu assistente, Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus – arquiteto alemão com vários projetos no Brasil e na Europa, Emílio Baumgart, Mello e Souza, Felipe dos Santos Reis entre outros profissionais que se mostravam abertos ao novo espírito do momento (SOUZA, 1978; in: XAVIER, 2003, p. 67).

Outra atitude tomada por Costa, considerada abusiva pelos conservadores, foi a mudança na organização do tradicional Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1931. Assim expressou-se Mário de Andrade (in: XAVIER, 2003, p. 58) naquele momento:

Neste ano, o salão de Belas Artes, do Rio, teve um aspecto novo. O arquiteto Lúcio Costa, que com uma liberdade admirável está dirigindo a Escola Nacional de Belas-Artes, resolveu abrir as portas do salão a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar artistas, dispor quadros, agüentar com as responsabilidades, sem se arrogar o direito melodioso pra qualquer vaidade, de se imaginar juíza do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada a nenhum quadro. O público que julgue e castigue.

A exposição teve grande repercussão não só dentro da escola, como fora, sendo um ponto de partida na integração da pintura ao movimento moderno. De acordo com Santos (in: XAVIER, 2003, p. 61), Rodrigo M. F. de Andrade chegou a dizer que a importância e a repercussão do Salão ultrapassaram a repercussão da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.

Como era de se prever, a reforma não foi bem aceita pelos professores catedráticos. Oito meses após ser nomeado diretor da ENBA, Lucio Costa começou a enfrentar a oposição de José Mariano

Filho, antigo diretor da Escola⁴⁹. Fundamentado juridicamente, o ex-diretor, juntamente com seus colegas catedráticos, valendo-se de disposições legais, conseguiu a demissão de Lúcio Costa, que se expressou com essas palavras, “[...] põem-me na rua, cobrindo-me de palavras grosseiras” (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 93).

O arquiteto deixou o cargo em 18 de setembro de 1931, sob fortes protestos dos estudantes que se afeiçoaram a ele. Se, por um lado, os catedráticos conseguiram destituir Costa, os intelectuais alcançaram, também, seu objetivo: abrir os olhos da classe estudantil e intelectual a respeito de um novo movimento, *o movimento moderno brasileiro* (SEGAWA, 1999).

Podemos dizer, também, que o cargo de diretor da ENBA ocupado por Costa fez com que suas idéias e seu discurso amadurecessem e prosperassem para a construção do MESP. De acordo com Martins (1987, p. 146), naquele momento, Costa demonstrava uma atitude antes não revelada: tinha, como argumento de defesa, uma arquitetura nacional, como continuidade do passado, apoiada nos valores universais, tais como “a sabedoria construtiva da tradição nacional, a harmonia estético-construtiva da arte grega e a universalização promovida pelos modernos meios de comunicação e transporte”.

Chamando a arquitetura neocolonial de pseudo-arquitetura e frisando que suas idéias não tratavam de nenhuma antecipação miraculosa, Costa (1936; in: XAVIER, 2003, p. 40) comenta que:

As construções atuais refletem, fielmente, em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de raízes. Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente,

⁴⁹ De acordo com Paulo Santos (in: XAVIER, 2003, p. 62; grifo do autor) “O novo diretor age discricionariamente. Transfere, demite professores. Estes movimentam-se contra ele. Os alunos tomam partido, transformando uma greve contra determinado professor num movimento de solidariedade a Lúcio Costa. Procuram influir no governo para que lhes dê ganho de causa nas suas reivindicações, que no essencial eram de apoio à política de Lucio Costa [...] José Mariano, cansado de ver inatendidas suas reivindicações para que se criasse na escola uma cadeira de Estudos Brasileiros, entra na contenda atacando Lucio Costa pelos jornais. Lucio revida. A linguagem dos contendores torna-se desabrida. Não se tratava de uma polêmica entre duas pessoas, mas entre duas doutrinas: uma de um *tradicionalismo romântico*, tinha os olhos voltados para o *passado*; outra *racionalista e moderna*, perscrutava o *futuro*”.

o incrível grau de imbecilidade a que chegamos, porque ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer.

A recusa em trabalhar com projetos neocoloniais fez com que Lúcio Costa passasse por um período de quase nenhum trabalho, entre 1932 e 1936. Com seu tempo livre, porém, mantinha seu escritório e, juntamente com sua equipe – o grupo purista, já citado anteriormente, que contava com Oscar Niemeyer como estagiário –, dedicava-se aos estudos sobre arquitetura brasileira, tradição nacional e arquitetura moderna internacional. Puppi (1988, p. 30, grifo do autor) afirma que, segundo os dizeres de Costa, a atenção de seu grupo se concentrava nos valores da *austeridade*, indicados por Gropius, sobre os valores da elegância, perseguido por Mies e sobre os valores reivindicados “pela sábia *ordem plástica* de Le Corbusier”.

Através das *casas sem dono* ou *casas de ninguém* – como ele mesmo chamava os projetos concebidos durante o seu período de *chômage* –, Lúcio Costa aperfeiçoava seu discurso onde, na arquitetura colonial verdadeira, sem artifício nem recurso à mera representação formal, estava parte de uma identidade nacional, buscada tão intensamente pelo Governo Getulista e que faltava ser vista e apreciada pela população em geral. Ou seja, desde então, colocava a arquitetura no patamar do povo e em consonância com os ideais getulistas. Nas palavras de Martins (1987, p. 152), esse momento de estudos,

[...] ainda tateante na busca da particularidade dessa ‘arquitetura moderna e brasileira’ foi, fundamentalmente, o de realizar as operações teóricas e conceituais que possibilitassem não apenas orientar a produção projetual [...], mas também criar as condições teóricas e ideológicas, para a articulação entre as propostas das vanguardas européias, em particular as da vertente corbusiana, e as necessidades ideológicas do Estado varguista, marcadas em essência pela necessidade de construir as representações sociais que garantissem a adesão da população a um projeto de transformação social, ao mesmo tempo modernizador e nacionalista.

Para Costa, a nova arquitetura brasileira não precisaria – ou, mesmo, não deveria – repugnar os novos elementos que a modernidade apresentava e, sim, compreendê-los e assimilá-los à arquitetura tradicional brasileira, pura no sentido das técnicas construtivas e na relação com o meio local (SEGAWA, 1999). Segundo o arquiteto, existia uma intensa relação entre essas duas arquiteturas, pela sua pureza, anulação de ornamentos, autenticidade de expressão, verdade nas técnicas construtivas apropriadas à região, expressão coerente dos materiais empregados e controle das condições climáticas (BRUAND, 1999, p. 73).

Lúcio Costa vai reler o passado colonial a partir de seu engajamento moderno, e assim reconstituir um percurso lógico-histórico que aproxima definitivamente tradição e futuro. [...] recua no tempo e na história, passa pelo século XIX, chega ao século XVIII e aos vestígios do século XVII. Prossegue pela geografia das paisagens rurais e urbanas e, finalmente, chega aos 'tipos': da casa-grande, sobradões, chega às casas menores, às pequenas casas geminadas e, finalmente, à casa 'mínima', que ainda pode ser encontrada por todo o país. Esse extrato de nacionalidade é quase um 'arquétipo' arquitetônico, encontrado nos confins do tempo, nos confins do espaço e no uso mais essencial. (BARROS, 1996, p. 56-58)

Dentro do contexto apresentado, não podemos deixar de citar a relação entre o discurso de Costa, na década de 1930, e o discurso de Mário de Andrade, já na década de 1920, o que nos permite entender a linha de pensamento com que a arquitetura brasileira foi trabalhada por Costa e pela qual o Governo se afeiçoou. Assim cita Barros (1996, p. 54, grifo nosso):

Se Mário de Andrade construiu uma linha histórico-evolutiva da arte e arquitetura brasileiras, que permite caracterizar, a partir de determinado momento, uma arte nacional, diferente de uma arte portuguesa feita no Brasil, Lúcio Costa faz um corte sincrônico que permite separar, a cada momento, a arquitetura com verdadeiras características nacionais. [...] É em busca daquilo que foge a essa tradição que Mário de Andrade vai perscrutar a produção do período, tentando definir uma nacionalidade. Lúcio Costa, ao contrário, vai caracterizar o Brasil a partir desse vínculo quase absoluto, também definindo uma nacionalidade e uma personalidade social, só que próximas às da antiga metrópole. [...]

Estão nas características dessa personalidade social as tendências à adaptação que vai caracterizar sua versão colonial.

Em 1935, quatro anos após renunciar, forçadamente, à direção da ENBA, Costa destacava-se como o maior adepto da arquitetura dita moderna e apresentava-se como líder dos jovens arquitetos cariocas, adeptos do funcionalismo. Mediante esse panorama, em uma escolha fundamentada, foi convidado a projetar o que seria o novo edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP).

Mesmo ocorrendo concurso para a nova sede do Ministério, o projeto vencedor – de Archimedes Memória e Francisque Cuchet – foi pago, porém não executado. Suas características neocoloniais – para o governo Vargas e, principalmente, para Gustavo Capanema – não representariam, de maneira adequada, aquele momento da história brasileira. Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública, faz convite a Costa, acreditando no seu potencial de renovação (LISSOVSKY; MORAES DE SÁ, 1996).

Após manifestações por parte dos acadêmicos, iniciou-se, em 1936, a concepção do MESP, com Lúcio Costa como coordenador e Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos como componentes da equipe. Em meio às propostas e consultoria pessoal de Le Corbusier, surgiu o projeto que mudaria a imagem do Brasil, tanto no contexto nacional, quanto no internacional.

Nesse projeto, Costa e sua equipe conseguiram transformar o *discurso* em um edifício, que veio a se tornar o símbolo da arquitetura moderna brasileira e elemento vivo da identidade nacional. Ou seja, a arquitetura pensada por Costa e corporificada no MESP integrou a proposta da intelectualidade moderna de atualizar o pensamento artístico, ao mesmo tempo em que construiu a identidade nacional, “a partir de uma leitura propositadamente invertida do passado” (BUZZAR, 1996, p. 109).

O que diferencia o MESP dos outros edifícios construídos no mesmo período⁵⁰ situa-se no discurso e na técnica. No discurso, porque Costa debruçou-se “sobre o mesmo pensamento gerador de identidade que olhava a ambigüidade brasileira de modo positivo” (BUZZAR, 1996, p. 109), próprio de uma cultura que já nasceu multifacetada⁵¹: “a nação verdadeira era a latina, a romana, a mediterrânea prazerosamente miscigenada” (COSTA, 1995).

Na técnica, porque sua arquitetura é apoiada nas tradições e raízes do Brasil, associadas aos avanços tecnológicos e às características presentes na arquitetura racional européia (BRUAND, 1982). O projeto primava pelo conforto térmico, em um país reconhecidamente quente, sem, contudo, interferir na distribuição da planta e no bem-estar dos usuários⁵². Utilizava materiais locais e plantas nativas que, através do paisagismo de Burle Marx, contribuíram para a nova linguagem arquitetônica. O ornamento se restringiu às obras de arte – quadros, esculturas e painéis azulejados – distribuídas por todo o edifício, em uma grande integração das artes.

O discurso de Costa pecou na relação entre edifício racional e produtividade industrial com baixo custo – o que facilitaria o acesso da classe populacional à nova arquitetura. Exemplo

⁵⁰ Alguns projetos construídos no mesmo período que o MESP, que primavam pelas idéias difundidas na Europa, sobre a arquitetura moderna racional são: Associação Brasileira de Imprensa, de Marcelo e Milton Roberto; Obra do Berço, de Oscar Niemeyer; Estação de Passageiros – destinada, originariamente aos hidroaviões – de Atílio Corrêa Lima (XAVIER, 2003, p. 93).

⁵¹ “Conquanto diferenciados em suas matrizes raciais e culturais e em suas funções ecológico-regionais, bem como nos perfis de descendentes de velhos povoadores ou de imigrantes recentes, os brasileiros se sabem, se sentem e se comportam como uma só gente, pertencente a uma mesma etnia. Vale dizer, uma entidade nacional distinta de quantas haja, que fala uma mesma língua, só diferenciada por sotaques regionais, menos remarcados que os dialetos de Portugal. Participando de um corpo de tradições comuns mais significativo para todos que cada uma das variantes subculturais que diferenciaram os habitantes de uma região, os membros de uma classe ou descendentes de uma das matrizes formativas. Mais que uma simples etnia [...], o Brasil é uma etnia nacional, um povo-nação, assentado num território próprio e enquadrado dentro de um mesmo Estado para nele viver seu destino” (RIBEIRO, 2005, p. 19).

⁵² De acordo com Pedrosa (1981, p. 26), ainda que Le Corbusier tenha sido um promotor do brise-soleil, “Coube aos jovens arquitetos brasileiros utilizá-los na prática, mas, ainda nesse caso, demonstraram invenção e leveza pessoal notáveis. Foi deles que veio toda essa variedade de sistemas brise-soleil, móveis e fixos, orientáveis, basculantes, horizontais e verticais, hoje conhecidos, adotados e adaptados em todo o mundo. Seu papel é duplo: não somente protegem do calor, mas ainda podem permitir captar a brisa que, nas cidades litorâneas do Brasil, sopra, com efeito, com morna doçura, atenuando os excessos do sol tropical”.

presente foi que o MESP tornou-se uma obra cara e palco de muitas reclamações. Apesar desse “porém”, não perdeu sua majestade e manteve-se firme no propósito do Estado e da arquitetura: criar um monumento símbolo de uma época e de uma nação – que conciliasse as propostas populares e os ideais políticos – e se firmasse na ambigüidade característica do Brasil.

1.3.3

A arquitetura na conformação de um novo quadro brasileiro

Já assinalamos que o MESP, inaugurado em 1945, foi considerado o marco da arquitetura moderna no Brasil e elemento de consolidação de um ideal do Estado: através do prédio do MESP “[...] independentemente dos percalços, a arquitetura moderna, ao mesmo tempo em que erguia a sua visão de identidade cultural, aparecia como a legítima representante da nação e consolidava-se, porque ao criar a imagem nacional, era legitimada pelo próprio Estado” (BUZZAR, 1996, p. 122).

A partir do MESP, inúmeros projetos surgiram, acompanhando a mesma leitura ou tentando usar as mesmas características. Não podemos deixar de citar o Pavilhão do Brasil, em Nova York – com a bem sucedida dupla Oscar Niemeyer e Lúcio Costa –, o Museu das Missões, de Lúcio Costa, o Grande Hotel de Ouro Preto, de Oscar Niemeyer, as diversas escolas dos

irmãos Roberto, o Conjunto Pedregulho, de Affonso Reidy, o Parque Guinle, de Lúcio Costa, entre tantos outros.

Foi, também, a partir dos estudos do MESP, que Oscar Niemeyer tornou-se conhecido. Anteriormente a esse trabalho, ele se apresentava, nos dizeres de Lúcio Costa, como um aluno e profissional comum, sem demonstração de grande talento. O próprio Costa (1995, p. 198) diz que foi a partir do contato com Le Corbusier, que Oscar Niemeyer deixou florescer toda sua sabedoria arquitetônica:

Foi efetivamente a presença desse criador de gênio [Le Corbusier], especialmente convidado, a meu pedido, pelo ministro Capanema e o seu convívio diário, durante quatro semanas, com o talento excepcional, mas até então ainda não revelado, daquele arquiteto, por assim dizer, predestinado, que provocaram a centelha inicial, cujo rastro logo se expandiu graças à circunstância feliz de se haverem podido aplicar imediatamente os benefícios decorrentes de tão proveitosas experiências.

Essa sabedoria veio a criar uma nova vertente no entendimento da identidade nacional. Apesar de acontecer no mesmo período da inauguração do MESP, não veio anular sua conceituação e, sim, reafirmá-la e completá-la perante a sociedade, e, principalmente, frente à *massa*.

No *novo* discurso de Costa, em prol da arquitetura desenvolvida por Oscar Niemeyer, não faltava comparação entre a obra de Niemeyer e a obra de Antônio Francisco Lisboa⁵³, a fim de municiar a obra do primeiro “tanto de consistência histórica como de consistência nacional” (BUZZAR, 1996, P. 110). Para tanto, Costa nivelou os procedimentos de ambos e,

⁵³ “A nacionalização da obra de Aleijadinho vinha explicada como decorrência da formulação de uma arquitetura nacional no presente que, para tanto, tinha que possuir e construir um passado, símbolos, marcos, heróis e, como no caso, gênios” (BUZZAR, 1996, p. 112).

através do método comum – vocabulário plástico fundamental já pronto – realizou uma dupla tarefa – que convinha para a ambigüidade do país – necessária para viabilizar a nação brasileira:

Nessa operação, não era apenas o presente (a obra de Niemeyer) que ganhava adensamento e significado histórico, também o passado teria o seu conteúdo artístico encorpado, com a nacionalização da obra de Aleijadinho, que deixava de ser um fenômeno do ciclo da mineração, uma expressão apenas inventiva do Barroco local, para ser um símbolo, um “monumento” da cultura nacional, portanto, um elemento da sua construção. (BUZZAR, 1996, p. 110-111)

Em busca de reafirmação da arquitetura moderna nacional, numa integração e releitura do moderno através do colonial, no âmbito da escultura, Costa afirma a superior qualidade arquitetônica da obra de Niemeyer, deixando de lado a importante influência de Warchavchik no processo de consolidação da arquitetura moderna brasileira. Segundo o arquiteto (COSTA, 1995, p. 199),

Ambos [Oscar Niemeyer e Antônio Francisco Lisboa] encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando de modo tão desenvolvido e com tamanho engenho e graça, o refinamento e a inventiva que, na respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder-se afirmar que, nesse sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar [...] e a obra de Aleijadinho [...] em Ouro Preto, do que a obra do primeiro [Le Corbusier] e a do Warchavchik – o que a meu ver é significativo.

A arquitetura de Oscar Niemeyer – que veio a se tornar símbolo da arquitetura brasileira⁵⁴ – tornou-se conhecida pelas formas sinuosas e livres com as quais o arquiteto trabalhava. Para Niemeyer, as velhas formas arquitetônicas perdiam o sentido diante das novas

⁵⁴ Para Abelardo de Souza (1978; in: XAVIER, 2003, p. 68), “A arquitetura moderna brasileira começou, de fato, com o uso da linha curva, com a plástica leve e sensual que só o concreto armado pode dar, como o Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. O prédio do Ministério da Educação, apesar de toda sua beleza, beleza essa que se espalhou pelo mundo como a marca da nova arquitetura brasileira, ainda trazia a rigidez das linhas retas da arquitetura européia”.

tecnologias. O concreto armado e sua maleabilidade permitiam toda uma liberdade criativa e isso deveria ser utilizado nessa nova arquitetura (Segawa, 1999). Exemplo supremo dessa nova arquitetura foi a construção, em 1942, da Igreja de São Francisco de Assis, no conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Após a consagração de Oscar Niemeyer na arquitetura brasileira e no processo ditatorial de Getúlio Vargas, podemos apontar que o que levou o Estado e os arquitetos a transformarem o discurso da arquitetura moderna brasileira [presente nos discursos de Lucio Costa na década de 1930] foi a necessidade de *simplificação* de um discurso. Já sabemos que Costa trabalhava a ambigüidade brasileira e a relação intensa de significados da arquitetura colonial, revistos na arquitetura moderna. Porém, muito do que era discursado pelo arquiteto, não era assimilado pela população em geral.

Quando se simplificou a arquitetura a uma forma estética, o alcance quebrou as barreiras do conhecimento científico e intelectual e atingiu o povo, alvo do Estado na consolidação de uma nação. Não foi à toa que essa arquitetura se difundiu, a ponto de termos diversos elementos característicos da obra de Niemeyer aplicados na arquitetura de residências e comércio.

A complexidade de uma arquitetura simples [a respeito da arquitetura de Lúcio Costa] será substituída pela simplificação de formas arrojadas mais eficientes na transmissão de mensagens massificadas. Fará parte dessa simplificação, em primeiro lugar, a anulação de significados históricos e sociais dos elementos descontextualizados com que Oscar Niemeyer vai trabalhar (a estrutura-forma). A liberdade total da nova arquitetura brasileira – em sua associação com a nova técnica – será a condição necessária para que novas significações lhe sejam atribuídas, ainda que nos discursos justificativos num primeiro momento, essa condição aparecerá como suficiente. (BARROS, 1996, p. 134, grifo nosso)

O período entre 1945 e 1960 – quando a arquitetura moderna brasileira, Lúcio Costa e Niemeyer já eram mundialmente conhecidos – é caracterizado como um período democrático, de transição entre dois movimentos ditatoriais – a era Vargas [1930-1945] e a ditadura militar [1964-1985] –. Esse momento foi marcado, nacionalmente, pela pós Segunda Guerra Mundial e pelo fim da Era Vargas. Nessa transição, especificamente em 1955, Juscelino Kubitschek torna-se presidente do Brasil e inicia um grande processo de industrialização do Brasil – período que ficou conhecido como *50 anos em 5* (PEREIRA, 1997). O marco de sua gestão é Brasília, nova capital do Brasil, que tem construção iniciada em 1956 e inauguração em 1960.

A “simplificação de formas arrojadas”, difundida pelas obras de Niemeyer, juntamente com o período de transição descrito anteriormente, contribuiu, sobremaneira, para a difusão dos ideais nacionalistas e para que a arquitetura moderna brasileira se tornasse, também, um ícone da identidade nacional⁵⁵.

A divulgação mundial das obras brasileiras ocorreu através de revistas especializadas, de exposições, e de profissionais brasileiros que se deslocam para outros países e lá apresentavam os trabalhos nacionais ou de profissionais que vinham ao Brasil somente para visitar as obras de maior impacto mundial naquele momento: o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), no Rio de Janeiro – RJ e o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. De acordo com Segawa (1983, p. 70):

[...] o período entre o imediato pós-guerra até Brasília parece comportar o intervalo de tempo adequado para situar, grosso modo, o momento

⁵⁵ Os ideais nacionalistas se tornam mais fortes, em virtude da reconstrução dos países após a Segunda Guerra.

em que a arquitetura moderna brasileira alçava vôo internacionalmente, reconhecida como uma produção de vanguarda, constatação corroborada pelo teor dos freqüentes e insistentes artigos e reportagens sobre o Brasil nas principais publicações surgidas nesse período [...].

Como parte da difusão da arquitetura moderna brasileira, situa-se a questão da tradição, relacionada à tecnologia, para se compor uma nova arquitetura. Nesse contexto, ainda se insere o uso do azulejo nas edificações modernas. Tal assunto é exaustivamente citado e expresso, inclusive, através das imagens que circulavam nas publicações sobre a arquitetura feita no país⁵⁶.

Os elementos desenvolvidos nos edifícios modernos brasileiros em prol do conforto térmico também renderam assunto e fizeram com que a arquitetura brasileira deixasse de ser vista apenas como “manifestação cultural de um país exótico” e começasse a “despertar interesse internacional, especialmente pela possibilidade de verificação prática das condições e resultados da aplicação do brise-soleil”, proposta pela primeira vez nos projetos de Le Corbusier, mas não realizada (MARTINS, 1987, p. 09).

A repercussão da arquitetura moderna brasileira aconteceu, também, dentro do Brasil, gerando um processo de modismo, no qual construtores, engenheiros, ou mesmo arquitetos apropriavam-se de formas as quais não condiziam com o conteúdo arquitetônico. Mindlin (2000, p. 49) afirma – como muitos outros historiadores que reclamam a baixa estima

⁵⁶ Como um exemplo desse movimento, citamos parte do trabalho de Tinem (www.vitruvius.com.br, grifo nosso): “As sobrecapas de Mindlin trazem algumas informações interessantes. Na frontal expõe, ao lado de três estudos do Ministério da Educação, duas fotos iguais em tamanho: uma do pavilhão dos estados no Ibirapuera de Niemeyer e outra do Parque Guinle de Lúcio Costa, ou seja, dois exemplos de uma mesma vertente, que retoma a questão da tradição e do moderno. Na outra sobrecapa dispõe uma série de exemplares, onde a importância recai sobre as propostas estruturais, cujo cálculo Mindlin defende como uma das conquistas da moderna escola brasileira. [...] Mas é principalmente na página de rosto que afirma sua convicção sobre um vínculo entre a tradição e a modernidade: a foto do Ministério da Educação secundado pela Igreja de Santa Luzia, exaustivamente repetida nas revistas e livros publicados posteriormente”.

brasileira – que a rápida conversão da opinião pública, após a construção do MESP, deve-se aos efeitos do reconhecimento e do aplauso internacionais, “sacudindo firmemente o sentimento nacional do povo brasileiro e envaidecendo uma opinião pública ávida de glória”.

Tal modismo, pouca crítica negativa recebeu, tanto pelos intelectuais brasileiros quanto pelos intelectuais de outros países. O fato de fazer tanto alarde pode ter ocasionado tal *endurecimento* da massa crítica. Pereira (1997) cita que um dos únicos brasileiros a discutir o conteúdo da arquitetura moderna nacional foi Pedrosa, mas ele se calou com a chegada da ditadura⁵⁷. No contexto internacional, Max Bill acentuou a importância da arquitetura brasileira, mas não deixou de criticar, veementemente, seu conteúdo, sendo um dos únicos corajosos a citar algumas dúvidas com relação à arquitetura do MESP e da Pampulha. A falta de prática em receber críticas fez Costa (1995, p. 201-202) pronunciar-se e defender o conteúdo nacional. Costa não deixava de ter razão nas suas explicações, mas Bill cumpriu seu papel de crítico.

O modismo, acima citado, acentuou-se com a construção da Capital do Brasil. Brasília, como foi denominada a nova capital, já havia sido idealizada um século antes, mas foi em meio ao processo de desenvolvimento brasileiro e no ápice da arquitetura moderna que ela se consolidou. Através de um concurso nacional, Lúcio Costa foi escolhido para ser o mentor do projeto urbanístico e Oscar Niemeyer, por sua vez, foi convidado por Kubitschek para desenvolver os projetos dos edifícios.

⁵⁷ Os anos sessenta, após a construção de Brasília e o golpe militar de 1964, podem ser caracterizados como o período do silêncio, momento em que os historiadores desinteressam-se pela arquitetura moderna brasileira. Toda a euforia, causada pela construção do MESP, da Pampulha ou da Capital do Brasil, com inúmeras publicações e números destinados somente à arquitetura moderna brasileira, dispersa-se (SEGAWA, 1999).

Podemos dizer que Brasília, em seu conteúdo arquitetônico/urbanístico, é um exemplo fiel das doutrinas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a arquitetura brasileira, integrada aos postulados racionalistas de origem corbusiana. A cidade prima pela variedade de usos do concreto armado e pelas formas livres, que lembram o barroco brasileiro e se ligam à arquitetura de Niemeyer, associada a uma grande simplicidade na distribuição urbana, característica de Lúcio Costa. Junta-se a isso os postulados de Le Corbusier, a integração entre as artes – já presente no projeto do MESP e da Pampulha – e a idéia de difusão da arquitetura por todo o território brasileiro⁵⁸.

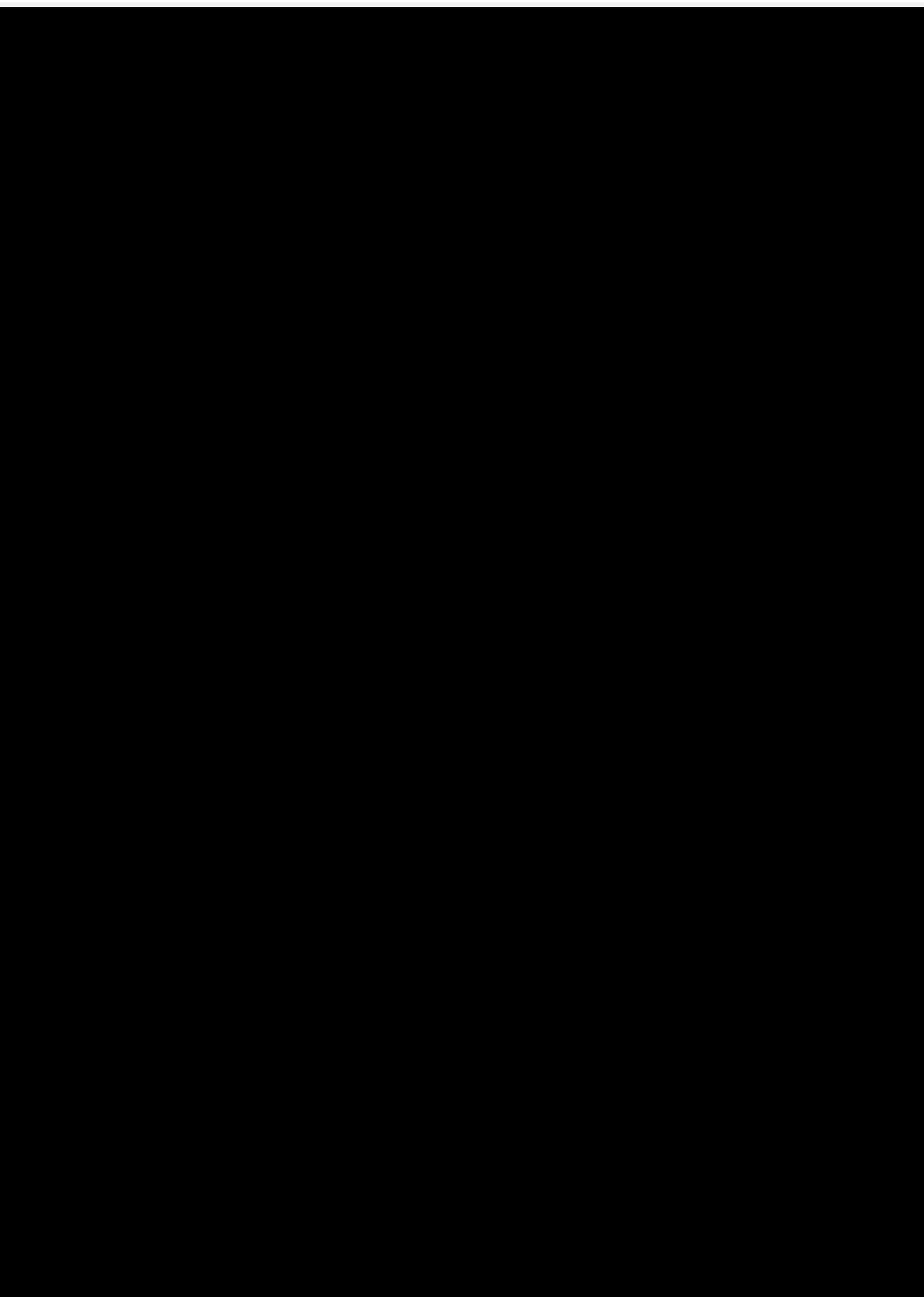
Talvez, por isso, Brasília seja o ponto de concentração e de dispersão do que se convencionou chamar de Arquitetura Moderna Brasileira (ACAYABA; FICHER, 1979). Porém, a difusão das características da arquitetura moderna a todo o território nacional não foi suficiente para que, após 1960, esse movimento começasse a ser revisto.

O sucesso do movimento moderno arquitetônico, no entanto, só foi possível, pois, independentemente de um Estado forte e centralizador, os arquitetos dessa geração trabalharam, sim, para a ditadura, mas sem renunciar às suas idéias, o que diferencia o conteúdo nacional e a liberdade de expressão da arquitetura brasileira. Com um discurso forte e de grande apelo popular, puderam, então, ter a liberdade necessária durante o período de transição.

Essa liberdade, se por um lado distinguiu a arquitetura nacional, principalmente nas mãos de Niemeyer, por outro lado, possibilitou uma das maiores características difundidas por

⁵⁸ A implantação da cidade no centro do país, em uma região pouco explorada, contribuía sobremaneira para a difusão da arquitetura moderna brasileira.

Corbusier: a integração das artes nas obras modernas. Dessa liberdade, surgiram os painéis azulejados, que não só acompanham a história brasileira desde sua colonização, como o desenvolvimento e consolidação da arquitetura moderna brasileira. Será, então, a azulejaria, efetuada entre as décadas de 1930 e 1960, o objeto de continuidade deste trabalho.



2.

A arquitetura brasileira e o papel
da azulejaria

■ A arquitetura brasileira e o papel da azulejaria ■

2.1	Histórico dos azulejos	92
2.1.1	Azulejos no Brasil: precedentes do modernismo	98
2.2	O azulejo redivivo: 1930-1960	123
2.2.1	O papel do azulejo na nova conformação	125
2.2.2	O caminho do azulejo na arquitetura moderna brasileira	138
2.2.3	Integração das artes	174

A palavra cerâmica é definida como todo artefato que se pode enquadrar no processo de transformação da argila destinada à utilização humana. A azulejaria, cuja aplicação é especificamente o revestimento de superfícies parietais e pavimentares, é um processo que se enquadra no contexto cerâmico; porém, é uma modalidade artística isolada da cerâmica geral (SIMÕES, 1990, p. 35). Sua função transcende o decor para trabalhar, também, como técnica e conforto, nas edificações.

Presente em todo o mundo, a arte da azulejaria floresceu em Portugal numa completa integração com a arquitetura. Portugal transferiu essa sua característica à maioria dos países que colonizou, entre eles, o Brasil. Na Metrópole portuguesa e em suas colônias, o azulejo seguiu as tendências mundiais para se adaptar à arquitetura.

No Brasil, o colonial usou o azulejo como uma continuidade da metrópole e percebeu, nesse empreendimento, a adaptabilidade de clima e material contidos na união entre o país e o produto. O ecletismo da virada do século adotou o azulejo decorado, em pequena escala, nas fachadas das casas de nossa incipiente urbanidade (MESQUITA, p. 173). O azulejo foi, também, recuperado pelo gosto nativista do neocolonial, na década de 1920, numa nítida reinterpretação da tradição. A Arquitetura Moderna Brasileira, de cunho racionalista, incorporou, às suas formas geométricas e funcionais, o emprego remanescente do acervo colonial.

No Brasil, a azulejaria, em comunhão com a arquitetura, foi uma das peças presentes na construção de um novo discurso político-ideológico e arquitetônico. O entendimento desse processo faz-nos passar pela história dessas três áreas e nos remete à própria essência do azulejo: ícone da agregação de valores culturais, históricos e sócio-econômicos.

2.1

Histórico dos azulejos

A cerâmica⁵⁹ é um material produzido há muitos séculos. Foi, inicialmente, utilizada para fins utilitários – como louças e tijolos cerâmicos – e fins estéticos – como a confecção de esculturas. Os arqueólogos encontraram pistas sobre o uso da cerâmica desde muito antes da era Cristã:

Quando saiu das cavernas, e se tornou um agricultor, o homem necessitava não apenas de um abrigo, mas de vasilhas para armazenar a água, os alimentos colhidos e as sementes para a próxima safra. Tais vasilhas tinham que ser resistentes ao uso, impermeáveis à umidade e de fácil fabricação. Essas facilidades foram encontradas na argila, deixando pistas sobre civilizações e culturas que existiram milhares de anos antes da era Cristã. (www.anfacer.org.br, 2007)

Os indícios nos mostram que a cerâmica, como material utilitário, surgiu no Japão e, aproximadamente entre 26.000 e 5.000 a. C., a habilidade da manufatura das peças deixou o país e se espalhou pela Europa e Ásia (www.anfacer.org.br, 2007). A aplicação desse material, nas construções, como revestimento de paredes, iniciou-se com as civilizações do Oriente Médio – Egito, Mesopotâmia, Pérsia – em regiões onde a pedra era escassa e o barro – matéria-prima da cerâmica – abundante. Já os egípcios da III Dinastia (2980 – 2900 a.C.) – a dinastia de curta duração, fundada pelo Faraó Zoser e servida pelo gênio de Imhatep – faziam uso da cerâmica esmaltada na decoração das paredes (VALLADARES, 2003, p. 15).

⁵⁹ A cerâmica é uma mistura de argila com outras matérias-primas inorgânicas. A denominação 'cerâmica' é originada da palavra *keramus*, nome de um bairro de Atenas, um dos primeiros lugares a utilizar a cerâmica com fim utilitário.

A cerâmica, empregada nas paredes até o século XV, tinha características um pouco diferentes dos produtos que passaram a circular no mercado a partir desse momento e que nós conhecemos hoje. Esses tratavam de tijolos esmaltados [05], porém eram membros da mesma família (BARATA, 1955).

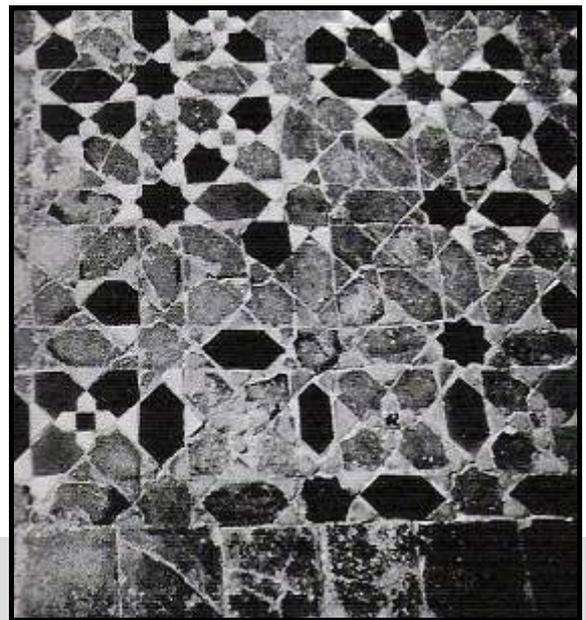


Figura 5: Tijolos esmaltados na fachada da Porta de Ishtar, século VII a.C. Grandioso conjunto encontrado através de escavações feitas no século XIX na Babilônia. Fonte: Alcântara, 1997, p. 11.

Figura 6: Exemplar de azulejo português do século XVI, que utiliza a técnica do alicatado. Fonte: Alcântara, 2001, p. 29.

O azulejo ficou esquecido por um grande período de tempo na Europa Medieval, mas os árabes resgataram esse costume no século IX. Para a cultura islâmica, a entrada do azulejo veio para suprir uma proibição que era própria do mundo árabe: a figuração⁶⁰. Esse item, que está na origem do material azulejar, desenvolveu-se como representação simbólica,

⁶⁰ A respeito do banimento da temática figurativa, lê-se em artigo intitulado *Arte e Arquitetura Árabes – História da Arte e Arquitetura Árabes*, no endereço eletrônico www.historiadomundo.com.br/arabe/arquitetura-arabes: “Essas proibições ou recomendações eram seguidas estritamente no caso da arquitetura religiosa, particularmente nas mesquitas, mas a arquitetura civil as transgrediu em várias ocasiões, dependendo, em ambos os casos, da ortodoxia do governante no poder. Por outro lado, essas limitações incentivaram o desenvolvimento de um repertório baseado em diversos motivos e formas, como a epigrafiagem, os ornamentos em gesso ou a decoração vegetal utilizada (arabescos) e a decoração geométrica ou de laçaria”.

através dos mosaicos – ou alicatados⁶¹ – [06] e o avanço da técnica cerâmica permitiu, logo então, para essa cultura, a variação na paleta de cores e nos desenhos.

Foram os árabes que, através de suas viagens em busca de novas especiarias, levaram consigo o material azulejar, transmitindo sua influência, seus gostos e costumes a outras regiões. Assim, países como os da Península Ibérica, Tunísia, Marrocos, Argélia, Holanda, da Europa Central e com influência germânica, desenvolveram a arte da azulejaria.

A influência árabe na cerâmica peninsular e, depois, na européia⁶², foi de grande importância e, mesmo depois da reconquista do território pelos cristãos⁶³, ela permaneceu. Essa cultura levou para a península novas técnicas e novos estilos de decoração, com a introdução dos famosos arabescos e das formas geométricas, que os islâmicos desenvolveram a fundo. Disso resultou o que conhecemos como azulejos hispano-mouriscos.

Com a reconquista do território pelos católicos, muitos artífices árabes preferiram ficar na região e passaram a combinar os elementos da arte cristã com a românica, a gótica e a árabe, criando um novo estilo chamado mudéjar (www.historiadomundo.com.br/arabe, 2007).

⁶¹ Até finais do século XV, os artífices andaluzes produziram grandes placas de barro, cobertas de vidro colorido uniforme que, uma vez cozidas, cortavam em fragmentos geométricos que eram depois recombina- dos em belos desenhos decorativos. Esse processo, conhecido pelo nome de “alicateado”, porque envolvia a utilização de um alicate, era moroso e difícil, além de exigir que o artífice acompanhasse a encomenda até o local da sua aplicação. A impossibilidade de exportar o produto já acabado constituía uma limitação importante e, talvez por isso, os exemplares existentes em Portugal sejam escassos (www.oazulejo.net/oazulejo.html).

Valladares (2003, p. 15) assim define a técnica do alicatado: “cada peça de uma cor, o desenho se formando mediante a justaposição dos diferentes ladrilhos, conforme o plano previamente elaborado”.

⁶² Os árabes levaram o azulejo, primeiramente, para a Espanha e, de lá, a arte se difundiu por toda a Europa.

⁶³ Durante oitocentos anos, a Península Ibérica foi tomada pelos árabes. Esse período é considerado por muitos historiadores, ainda hoje, como a mais importante experiência de diálogo entre Ocidente e Oriente (www.amrik.com.br).

O caso mais notório da influência árabe é Portugal. A notoriedade se dá, pois em nenhum país da Europa, “o azulejo conheceu tanto desenvolvimento, quer quanto à forma, quer quanto à função, numa utilização primordialmente arquitetônica e sempre mais que meramente decorativa” (MECO, 1995, p. 5) que em Portugal.

Portugal soube utilizar os ensinamentos islâmicos e não fez do azulejo apenas um material de revestimento e de decoração. Utilizou-o através de sua realidade de expressão e de revestimento, que veio para se antepor a uma estrutura de parede e que, nesse sentido, foi aplicado como representação simbólica, completamente integrado à arquitetura.

De acordo com a historiografia, o início da azulejaria em Portugal aconteceu em fins do século XV, quando o país saiu ao mar *em busca de novos horizontes*. Exemplos raros de azulejos desse período foram encontrados nas edificações desse país, com aplicação restringida aos interiores de Igrejas, conventos e em palácios nobres e da alta burguesia, devido ao alto valor das peças. Quando utilizado exteriormente, limitavam-se ao revestimento de pináculos e cúpulas das igrejas (ALCÂNTARA, p. 13, 1997).

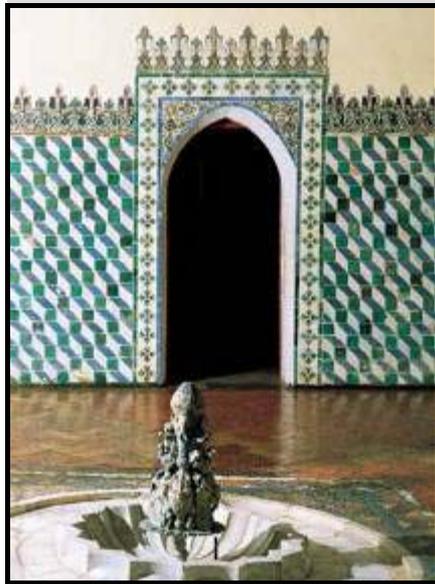
Entre os séculos XV e XVI, anteriormente à produção nacional, a maioria dos azulejos aplicados nas edificações portuguesas, vinha de outras regiões, como Espanha e Itália. Primeiramente, chegaram a Portugal os azulejos alicatados [07]. Com a transformação técnica, que levou ao aparecimento do azulejo, tal como o conhecemos hoje – uma placa de barro quadrangular com uma face vidrada lisa ou decorada com desenhos coloridos – surgiram, no país, composições enxaquetadas⁶⁴ [08], peças mais baratas produzidas em

⁶⁴ Também denominado de azulejos enxadrezados, os enxaquetados contavam com azulejos de uma única cor, dispostos de maneira intercalada, formando algo parecido com um tabuleiro de xadrez (Simões, 1990).

centros como o de Sevilha (SIMÕES, 1990). Paralelamente, famílias mais abastadas revestiam as paredes de suas residências, em grande parte ou inteiramente, com azulejos padronizados policrômicos [09], formando o que se convencionou chamar de *tapete* (ALCÂNTARA, 1997).

Embora Portugal tenha absorvido a tradição decorativa islâmica dos excessos em revestimos decorativos, desde seu início, recebeu, também, as influências européias pelo gosto dos motivos vegetalistas do gótico e uma particular estética nacional fortemente caracterizada pela influência dos fatores contemporâneos. Assim, notamos que as cerâmicas fabricadas nas regiões de Sevilha e Andaluzia diferiam dos produtos Persas. As cores e os desenhos empregados na última – tons azul e verde, sobre fundo branco azulado, com desenho de flores, folhas, cravos e palmetas, contrastavam com os desenhos acentuadamente geométricos [10 - 11], que formavam estrelas de oito a dez pontas, octógonos, pentágonos irregulares e arranjos semelhantes, aplicados em tons castanhos, verde, e azul sobre fundo branco (VALLADARES, 2003, p. 15).

O império ultramarino português contribuiu para a variedade formal; foram adaptados motivos e elementos artísticos de outros povos que se transmitiam pelo curso de aculturação. Um dos exemplos mais marcantes do emprego de idéias originais é o do motivo pela esfera armilar [12 - 13], que surgiu no Palácio Nacional de Sintra e que permaneceu, ao longo da história portuguesa, como o símbolo nacional da expansão marítima portuguesa.



culo XV no
ejo.net.

ezada em
V. Fonte:

alizado no
al. Fonte:

de azulejos
uzidos no
erior das
e Portugal
1990.

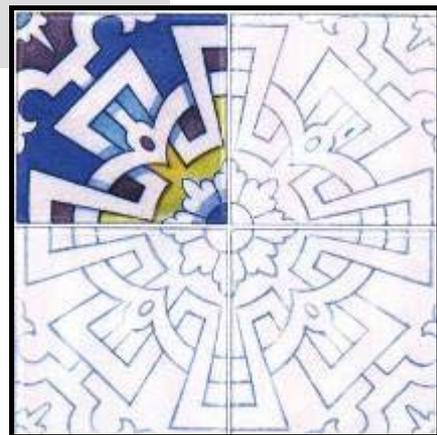
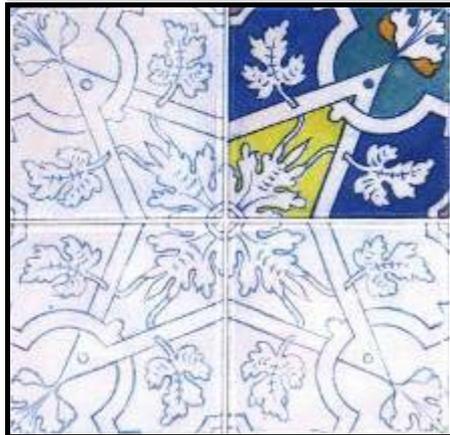




Figura 12: Azulejos padronizados policrômicos produzidos no século XV, com motivos de esfera armilar. Azulejos de 1503, localizado no Palácio de Sintra, em Portugal. Fonte: commons.wikimedia.org.

Figura 13: pormenor de azulejo padronizado policrômico produzido no século XV, com motivos de esfera armilar. Fonte: www.institutocamoes.pt



2.1.1

Azulejos no Brasil . precedentes do modernismo

Brasil e Portugal constituem unidade cultural indivisa: pretender esgotar o conhecimento das modalidades artísticas portuguesas – particularmente daquelas que apresentam algumas facetas originais e diferenciadas – sem estudar profundamente os testemunhos que foram deixados na extensão transatlântica de Portugal, é o mesmo que desprezar antecipadamente parte importante de premissas informadoras, quantas vezes fundamentais. (SIMÕES, 1965, p. 01)

Em Portugal⁶⁵, o azulejo assumiu especial importância no contexto universal da criação artística pela longevidade do seu uso; pelo modo de aplicação, como elemento que estrutura as arquiteturas, através de grandes revestimentos, no interior e fachadas dos

⁶⁵ Nesse trabalho não nos deteremos na história e desenvolvimento da arquitetura portuguesa, que não de forma sucinta nas explicações da azulejaria brasileira, por acreditar que outros assuntos são de maior relevância para o contexto da pesquisa. Não estamos, no entanto, desprezando essa história tão rica, que merece estudo separado. Para suprir tal necessidade, alguns autores que se debruçam sobre o tema são: Dora de Alcântara [*Azulejos portugueses em São Luiz do Maranhão*, 1980; *Azulejos na cultura luso-brasileira*, 1997], J. M. Santos Simões [*Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*, 1963; *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, 1990] e José Meco [*Azulejos portugueses: século XVII ao XX*, 1985; *Azulejaria portuguesa*, 1989].

edifícios; e pelo modo como foi entendido ao longo dos séculos, “não só como arte decorativa, mas como suporte de renovação do gosto e do registro do imaginário” (www.institutocamoes.pt, 2007).

Desde meados do século XVI, até o início do século XIX, através de suas navegações e colonizações, o país lusitano desempenhou um papel primordial na difusão do azulejo, à escala continental, insular e colonial (MECO, 1998/1999, p. 09). Nesse contexto, insere-se o Brasil, já que o florescimento do azulejo como elemento de construção civil deveu-se, em parte, à sua dependência cultural, econômica e política do país lusitano⁶⁶. Porém, notamos controvérsias com relação à nacionalidade das primeiras placas cerâmicas para revestimento chegadas ao país.

De acordo com Alcântara (1997), existem exemplos de azulejos de 1540 no Brasil, mas não se sabe se são holandeses, portugueses, italianos ou espanhóis. Para Valladares (2003, p. 20), que cita, em seu texto, informações de Godofredo Filho⁶⁷, não há documentação comprobatória do emprego do azulejo no Brasil durante o século XVI. A importação de Portugal – e talvez da Espanha – terá tido início no decorrer do século XVII.

Para Simões (1959), “serão de 1620-1640 os primeiros exemplares mais recuados no tempo – os que foram do Convento de Santo Amaro da Água Fria, do Engenho Fragoso, em Olinda”. Em outra explanação, Simões (1965, p. 21) assinala que não chegaram a terras

⁶⁶ Como explicitado no capítulo anterior, não faz parte do trabalho discutir a arquitetura autóctone brasileira, produzida pelos nativos. É interessante, porém, saber que as primeiras cerâmicas utilitárias brasileiras – como vasilhames e potes – advêm dos índios situados na região amazônica: “A tradição ceramista não chegou ao Brasil com os portugueses ou veio na bagagem cultural dos escravos. Os índios aborígenes já tinham firmado a cultura do trabalho em barro quando Cabral aqui aportou” (www.anfacer.org.br).

⁶⁷ Godofredo Filho: prefácio a *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*, de Silvanisio Pinheiro, Bahia, 1951.

brasileiras os azulejos quinhentistas, de importação espanhola ou flamenga: “antes se recorreu à fabricação nacional para os primeiros edifícios jesuítas e franciscanos que ali faziam crescer, numa teimosa afirmação de patriotismo”.

Podemos afirmar que a consolidação da produção da indústria portuguesa ocorreu na segunda metade do século XVI, quando surgiram os azulejos tipo *tapete*⁶⁸, com produção para uso local e exportação (ALCÂNTARA, 1997, p 15-17). A partir desse fato, em sintonia com as idéias de Santos Simões, é possível levantar a hipótese, de que os produtos nacionais eram mais acessíveis, o que propiciou seu uso, em detrimento dos produtos espanhóis e italianos.

No entanto, todos os historiadores são unânimes em afirmar que no século XVII, azulejos portugueses padronizados – formando grandes composições de tapetes –, originados de Lisboa⁶⁹, começaram a penetrar o Brasil. Cartas com número de peças trazidas, encomendas feitas e peças características confirmam o fato.

Os azulejos chegados ao Brasil tinham como destino os interiores de templos, igrejas e casas nobres, em total acordo com os costumes portugueses de revestir as paredes interiores com bastante cor e brilho, tradição decorativa advinda da presença islâmica dos

⁶⁸ *Tapete* é a denominação dada a um painel de azulejos formado pela repetição de uma peça, ou de um conjunto de peças. Os desenhos formados pelo *tapete*, policrômicos ou azuis com fundo branco, podem ser sozinhos ou em esquema de composições 2 x 2, 4 x 4, chegando até a 16 x 16. De acordo com Valladares (2003, p. 16), os desenhos aplicados nas primeiras peças cerâmicas para a formação de tapetes tinham parentesco com os desenhos dos tapetes orientais; daí o nome por que ficaram conhecidos.

⁶⁹ No início da produção portuguesa de azulejos, Lisboa se destaca como centro ceramista. De acordo com Alcântara (1997), no século XVI, surgem as primeiras fábricas nacionais – provavelmente, abertas pelos antigos artífices de Sevilha e Talavera, que emigraram para o país lusitano. Essas, situadas em Lisboa ou em seus arredores, produzem, inicialmente, azulejos enxadrezados e de caixilho.

excessos em revestimos decorativos totais dos espaços – “espécie de horror ao vazio” – e o forte uso da cor (www.institutocamoes.pt, 2007).

Os altos valores e a demora em chegar ao país não eram empecilhos para que as encomendas crescessem a cada dia, ou seja, tais fatores “não foram obstáculos para que, no Brasil, o azulejo tivesse aquele lugar reconhecido como indispensável na decoração arquitetônica portuguesa dos séculos XVII e XVIII” (SIMÕES, 1965, p. 15).

No século XVII, com as novas técnicas de fabrico e moldes nas indústrias portuguesas⁷⁰, o Brasil recebia, a cada dia, peças cerâmicas com variação de paletas de cores e desenhos, que seguiam a moda mundial e o desenvolvimento das demais manifestações artísticas (BARATA, 1955). Apesar de ser colônia, o país não se deixava atrasar com relação às novidades azulejares surgidas na metrópole.

No último quartel do século XVII, despontou o azulejo com imagem azul sobre fundo branco [14 - 15], fruto da influência da porcelana chinesa (SIMÕES, 1963, p. 18). Esse modelo, freqüentemente aplicado nas paredes, através de módulos de repetição, persistiu até o despontar dos azulejos figurados, no século XVIII.



Figura 14: Azulejos do século XVII. Composição com figura avulsa. Fonte: Revista Oceanos, 1998/1999.

Figura 15: Azulejo avulso do século XVII; referência direta à porcelana chinesa. Fonte: www.oazulejo.net.

⁷⁰ Durante o século XVII, as fábricas portuguesas seguiam os padrões hispano-flamengos; padrões mais avançados, que permitiram o início da produção em série dos azulejos.

O século XVIII, por sua vez, representou uma evolução no uso do azulejo, tanto técnica quanto esteticamente. Na questão técnica, o processo de produção em Portugal ganhou força com a nomeação do Marques de Pombal como Primeiro Ministro de D. João VI. Como primeira atitude, o Marques implantou um programa de industrialização manufatureira e criou, no setor cerâmico, a *Fábrica de Loiça do Rato*.

O principal diferencial dessa fábrica era a simplificação dos modelos de azulejos existentes. Os padrões, até então rococós, concheados, policrômicos e com cores vibrantes, passaram a perder a volumetria e suas cores tornaram-se mais flamejantes e desordenadas, permeadas de motivos neoclássicos (SIMÕES, 1963, p. 18).

Esse investimento, que se estendeu por toda a primeira metade do século, buscava ampliar a produção e diminuir o valor final do azulejo. Tal modificação contribuiu para a difusão do material em Portugal e no Brasil. Contribuiu, também, para a modificação do *status* do material: antes utilizado por uma classe restrita, timidamente dirigia-se para o uso em massa⁷¹. De acordo com Meco (1998/1999, p. 11),

A chamada *Grande Revolução Joanina* representou a partir da segunda década e até ao meio do século XVIII, primeiro uma alternativa mais rápida e barata às elaboradas criações dos mestres e, depois, à generalização do estilo barroco, simplificando a carga erudita das criações dos mestres e fazendo proliferar os elementos ornamentais, que permitiram corresponder a uma procura do azulejo por um público cada vez mais vasto.

A evolução estética, por sua vez, diz respeito aos azulejos figurativos, produzidos em Portugal a partir da segunda metade do século XVIII, e que se tornaram *moda* tanto na metrópole quanto na colônia brasileira. Apesar da produção tardia, já desde o fim do século

⁷¹ O uso popular do azulejo, no entanto, só irá se consolidar, quando da criação de fábricas nacionais de azulejos, no início do século XX.

XVII – e mesmo paralelamente aos azulejos pombalinos –, os figurados marcavam presença nas edificações lusitanas, através de encomendas feitas aos Países Baixos⁷².

Essas primeiras figurações cumpriam o gosto dos holandeses, por trabalhos em miniatura, e lembravam as porcelanas chinesas que haviam chegado ao país no último quartel do século XVII. Portugal, no entanto, com seu gosto pela monumentalidade, logo passou a efetuar encomendas específicas às oficinas holandesas de painéis, para que se adaptassem perfeitamente aos enquadramentos arquitetônicos dos edifícios nacionais.

Valladares (2003, p. 17) cita que os azulejos figurados chegaram a Portugal no século XVII, mas caíram no gosto português na segunda metade do século XVIII, ficando Portugal conhecido como o país que mais produziu azulejos figurados. A arte da figuração – influência da Espanha, Holanda e França – fez a glória do azulejo português, que se estendeu para a colônia brasileira.

O sucesso dessa arte pode ser explicado por dois motivos: pelo momento econômico próspero vivido pelo país; e pela mudança de representatividade: de geometrização para figuração.

No segundo motivo, as composições figuradas, em contraposição à geometrização, presente na formulação dos painéis enxaquetados e *tapetes*, apresentavam cenas do cotidiano e da paisagem, cenas religiosas, de caças e celebrações, que extrapolavam o limite da peça para se estabelecer no âmbito do ambiente. Muitas vezes, as imagens formadas eram réplicas de

⁷² De acordo com o Instituto Camões (www.institutocamoes.pt), durante quase cinquenta anos [entre 1675 e 1715], importaram-se azulejos figurados dos Países Baixos para Portugal.

gravuras ou parte de gravuras⁷³ [16 - 21] de artistas como Jean Berain I, Claude Audran III, Gilles Marie Oppenord, Nicolas Pineau, Pierre Lipautre e Sebastien Le Clerc⁷⁴ (ALCÂNTARA, 1997).

[...] alastrava pela Europa a estética do barroco cujos componentes de encenação e de teatralidade da vida e dos costumes se reflectiam sobre todas as formas de arte. Surge então o azulejo historiado, em que os diversos personagens são captados em plena ação e em que as cenas representadas são envolvidas por molduras extremamente ricas que funcionam como a “boca de cena” de um palco. Tudo isto coincide com a reconquista da independência de Portugal em 1640 e com o nascimento de uma nova aristocracia que rapidamente prospera e procura criar os seus próprios cenários. Os palácios são então revestidos com belos painéis de azulejo, representando batalhas, caçadas ou cenas da vida quotidiana. Grande parte destes painéis são copiados e adaptados de gravuras que, nessa altura, chegam da França e que passam a ditar as modas (www.oazulejo.net).

Tardamente, o Brasil começa a receber os azulejos figurados – apenas quando se inicia a produção portuguesa. Esse atraso – dado que em Portugal, desde o fim do século XVII, o azulejo figurado se firmara no país – no entanto, não interferiu na ampla utilização desse material na maioria dos palácios portugueses presentes na colônia⁷⁵. Os azulejos figurados

⁷³ “[...] a industrialização das artes gráficas, flamenga, holandesa e francesa, espalha os livros ilustrados, as estampas e as gravuras avulsas que vão inspirar os novos artistas, cansados das abstrações ornamentais da tapeçaria oriental ou das *candelabras* rafaelescas e, assim, o azulejador português exige dos artifices que comandem a execução de painéis figurados ao gosto dos que se encomendavam na Holanda – chamados então de ‘brutesco’ – e que tanto agradavam à clientela ávida de espetáculo teatral!” (SIMÕES, 1963, p. 18, grifo do autor).

⁷⁴ “Alega um historiador da arte lusitana que o azulejo, a exemplo da tapeçaria, perdeu suas qualidades características no momento em que começou a copiar quadros. No seu modo de ver, a pintura não se presta às grandes composições sobre cerâmica, uma vez que não é possível conseguir efeitos idênticos de perspectiva, de cor e de desenho. Ademais, mesmo quando originalmente bem pintados, o fogo da cozedura, para fixação do esmalte e vitrificação da superfície, provoca alterações” (VALLADARES, 2003, p. 18).

⁷⁵ Sobre a importância dos azulejos figurados na colônia brasileira, lê-se, ainda, em Barata (1955, p. 172-188): “Os azulejos exteriorizaram, no século XVIII, a volta à paisagem, de certa forma. E não é dos menores significados dessa arte cerâmica – em nosso país – a de nos permitir avaliar e seguir alguns dos aspectos da intervenção do sentimento de volta à natureza, nessa época tão rica de lutas e contradições” e “muitos dos painéis de azulejos do século XVIII são realmente impregnados de suave beleza, realizados com equilíbrio de tons e espontaneidade de desenho que lhes confere raro valor artístico. É essa uma das razões da importância dessa arte cerâmica em nosso país”.

eram aplicados nos lugares de maior destaque, dentro das edificações, sinalizando o bom gosto daqueles que ali residiam.



Figura 16: gravura com figura masculina numa gangorra improvisada, extraída da obra de Sebastien Le Clerc. Fonte: Alcântara, 1997, p. 59.

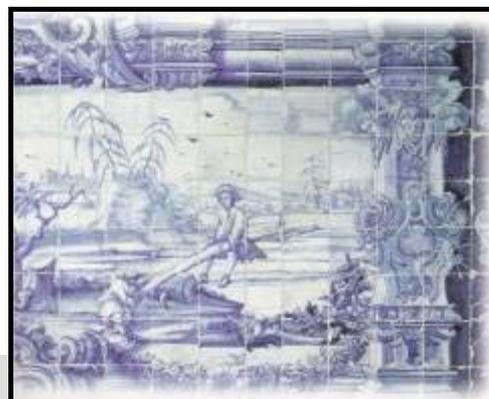


Figura 17: Painel que reproduz uma provável contrafação de gravura, nela introduzindo as figuras na gangorra. Fonte: Alcântara, 1997, p. 61.

Figura 18: Amolador de facas. Pequeno painel destinado a revestir peitoril. Fonte: Alcântara, 1997, p. 62.



Figura 19: O painel “amolador de facas” inspira-se em contrafação da versão dada por Sebastien Le Clerc ao *amola facas e tesouras*. Fonte: Alcântara, 1997, p. 63.



O fato de esses painéis serem aplicados nos locais de maior visibilidade contribuiu para a disseminação das informações, apresentando aos seus habitantes, aspectos da arte, religião,

cultura e cotidiano da sociedade lusitana⁷⁶. Aliás, essas informações eram assimiladas por todos: os letrados e os não letrados, os nativos, escravos e colonizadores. Uma arte livre de preconceitos, sem fronteiras, já que podemos considerar o desenho como uma linguagem universal.

Os azulejos entrosaram-se a certos problemas estéticos de arte dos setecentos. Através deles, o país recebe, visualmente, elementos da civilização e da cultura da época. [...] Aparecem a fauna de regiões exóticas; castelos franceses, rios ou canais, em geral nórdicos e talvez holandeses, em alguns casos; jardins à Versailles de origem clássica; cenas da mitologia greco-romana; alegorias morais baseadas no pensamento antigo e moderno, caçadores mouros ou orientais, vistas de Lisboa, figuras dos continentes, dos meses, dos cinco sentidos; guerreiros de Roma antiga, figuras vestidas à francesa, referências a Licurgo, a Moliere e a La-Fontaine, algo de cenografia e do teatro do seiscentos e dos setecentos europeus. (BARATA, 1955, p.89).



Figura 20: Pormenor de painel de azulejos figurados do século XVIII, presente na reitoria da Universidade Federal da Bahia. Fonte: Universidade Federal da Bahia, 2003, p. 74.

Figura 21: Pormenor de painel de azulejos figurados do século XVIII, presente na reitoria da Universidade Federal da Bahia. Fonte: Universidade Federal da Bahia, 2003, p. 81.

⁷⁶ “[...] painéis de azulejos historiados servem de cartilhas que contam episódios religiosos para o fiel analfabeto, ensinando-o a obediência ao poder religioso, ponta de lança do poder civil”. (MESQUITA, n.especial, p. 62)

A exigência em se explicitar, exatamente, o local de aplicação do material, não foi empecilho para que a arte se fixasse na colônia. Segundo Santos Simões (1965, p. 15),

Se nos casos mais gerais do século XVIII a encomenda de azulejos podia ser feita de «milheiros», já que a padronagem de repetição – generalizada em Portugal – era adaptável a qualquer edifício, independentemente de limites de enquadramentos, no final deste século e durante todo o seguinte, com a moda dos revestimentos figurados, substituído pela imitação da tapeçaria, o que antes era o “tapete” havia que consignar, na encomenda, a disposição exata dos locais a que se destinavam os azulejos [...]. Nenhum obstáculo se opôs a esse movimento artístico, realizado normal e logicamente, como se não houvesse, nem fronteiras, nem um oceano imenso a separar a oficina do azulejeiro de Lisboa ou do Porto, do palácio ou do Claustro dos confins do recôncavo baiano, ou das margens do São Francisco.

Ainda hoje, existem exemplares diversos dessa arte espalhados em diferentes regiões do Brasil, como atesta Valladares (2003, p. 21) e cita, como exemplos dessa época, dependências do Convento de São Francisco de Assis e da Ordem Terceira de São Francisco [22 - 24], a Igreja do Rosário dos Pretos, o Convento do Desterro e os salões do Paço do Saldanha, todos na Bahia. No Rio de Janeiro, Dora de Alcântara (1997) cita a antiga Residência Castro Maya – conhecida, hoje, como Museu do Açude – como grande acervo de azulejos figurados do século XVIII [25].



Figura 22: Seqüência de painéis figurados do século XVIII presente no pátio do Convento da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador – Bahia. Fonte: www.marcelinas-rio.com.br, 2007.

Figura 23: Vista do consistório do Convento da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador – Bahia. Fonte: Dias, 2001.



Figura 24: Azulejos figurados do século XVIII (Detalhe do painel "O Cortejo"), exemplificando o cotidiano português, revestem as paredes do Claustro do Convento da Ordem Terceira de São Francisco, Bahia. Fonte: Dias, 2001, p. 84.

Figura 25: Azulejos figurados, Museu do Açude, século XVIII. Fonte: www.ceramicanorio.com.



Pela sua própria formação, o azulejo é um material de revestimento, que, na maioria dos países da Europa, foi aplicado como elemento de decoração. Em Portugal, no entanto, como dissemos anteriormente, o azulejo se ligou à arquitetura para transformar a sua utilização (SIMÕES, 1965; MECO, 1995; ALCÂNTARA, 1997). Até o fim do século XVII, podemos considerar que a técnica do azulejo se desenvolvia na geometrização. Com o advento dos azulejos figurados portugueses, a geometrização deu lugar à figuração, que foi pensada através da arquitetura de um determinado espaço. A figuração não modificou, apenas, o local de aplicação, mas, também, o conceito de espaço, já que as imagens extrapolavam as bordas de cada peça. De acordo com Meco (1995, p.05),

Desmaterializando as superfícies e remontando geometricamente os espaços – nos revestimentos abstratos – ou aumentando o campo visual pela introdução da perspectiva e da construção tridimensional – nas composições figurativas – a azulejaria desempenhou entre os séculos XV e XIX, um papel amplamente complexo na transformação dos espaços arquitetônicos portugueses, homogeneizando-os e regularizando-os pela introdução de escalas corretoras.

Para Santos Simões (1965, p. 19), desde as primeiras utilizações do azulejo pelos portugueses, já se notou certa diferença em relação a outras regiões, como Andaluzia, Levante e norte da África. Enquanto o emprego do azulejo, em outras regiões, limitava-se à cobertura de silhares, complementando outros tipos de materiais decorativos, em Portugal, os azulejos apareciam em áreas parietais de grandes dimensões e organizavam-se como elementos de decorações mais vastas, integrando-se à arquitetura daquele espaço.

Por volta de 1780, para substituir a moda dos azulejos figurados, chegaram a Portugal os azulejos com estilo neoclássico, característico pelos alizares com enquadramentos retilíneos e elementos decorativos policromos, em que predominavam os florões, as grinaldas, plumas e medalhões com paisagens. No Brasil, essa moda teve pouca influência, sendo escassos os exemplares desse tipo de azulejo. Contribuiu para essa pouca difusão a Revolução Industrial, ocorrida na Inglaterra, mas com influência em todo o mundo.

Os resultados da Revolução abalaram a estrutura econômica e social de Portugal a partir do século XIX. O país iniciou o novo século com uma séria crise econômica, fortemente sentida em suas colônias: a indústria manufatureira de Portugal diminuiu drasticamente suas exportações ao longo das primeiras décadas do século XIX e tornou-se totalmente dependente da cultura inglesa (ALCÂNTARA, 1980; SIMÕES, 1954; BARATA, 1965).

Junto à crise econômica, em 1808, a Família Real deixa Portugal em direção ao Brasil, devido às invasões napoleônicas. Mudaram-se os hábitos, a economia e a cultura da nova capital. Em 1822, este país torna-se independente e interrompe relações com Portugal, buscando em outros países os produtos não fabricados no Brasil, como o azulejo.

A quebra de relações entre Brasil e Portugal dificultou, sobremaneira, o processo de estabilização da antiga metrópole. Todo esse abalo na economia portuguesa foi primordial na transformação do processo de produção daquele país que, num esforço de sobrevivência, evoluiu para formas mais modernas de produção (ALCÂNTARA, 1980, p. 52).

Paralelamente ao processo de desgaste da economia portuguesa e antes da quebra de relações entre metrópole e colônia, no Brasil, os empreiteiros avançavam na busca por soluções arquitetônicas que se adequassem ao clima brasileiro. Dessa maneira, os novos tipos de edifícios, com pisos de madeira – diferentemente dos pisos de terra batida – e com porão alto – uma transição entre o sobrado e a casa térrea – já haviam propiciado maior higiene e menos umidade ao interior das residências. Resolvida a questão interna da casa com relação ao clima úmido e quente do país, faltava aos mestres de obra resolver os freqüentes problemas com a maresia, o sol forte e a umidade no litoral brasileiro. Na busca pelos materiais adequados ao clima nacional, encontrou-se o azulejo, material duradouro e com propriedades antitérmicas.

Assim, o brasileiro *inovou* na utilização da peça cerâmica, produto cada vez mais acessível às camadas populares, ao fim do século XVIII. Antes restritos às dependências internas, os azulejos alcançavam, naquele momento, as paredes externas das edificações [26 - 29].



Figura 26: Sobrado azulejado em João Pessoa, Paraíba. Azulejos portugueses da segunda metade do século XIX. Fonte: Alcântara (1997), p. 82.



Figura 27: Fachada de azulejos portugueses em São Luís do Maranhão (uma das únicas a resistir às demolições da primeira parte do século XX). Fonte: Revista Cerâmica – Pisos e Revestimentos, p. 11.



Figura 28: Azulejos de um único padrão revestem sobrado em São Luis do Maranhão, cidade conhecida como “cidade dos azulejos”. Fonte: www.ceramicanorio.com.br.

Figura 29: Azulejos de um único padrão revestem edificação em Salvador, BA. Fonte: Revista Oceanos, n° 36/37, 1998/1999.



A arte *inovadora* iniciou-se de maneira tímida, em igrejas das regiões litorâneas do país⁷⁷ e depois se transferiu para as residências. Começou-se a revestir as edificações com peças

⁷⁷ São Luís do Maranhão é um exemplo de cidade que começou a usar o revestimento cerâmico, principalmente o azulejo, por razões climáticas. Denominada “cidade dos Azulejos”, construiu a maior parte do seu patrimônio nos séculos XVIII e XIX. Os azulejos que revestem as fachadas dos edifícios são do século XIX, de origem portuguesa e francesa, sendo a primeira de uso predominante. Eram e ainda são utilizados nas fachadas para proteger as casas do clima tropical, assim como proporcionar beleza aos edifícios.

das mais simples, ou cacos restantes de outros trabalhos, deixando a obra livre dos freqüentes problemas de impermeabilização e conservação das paredes exteriores. De acordo com Simões (1965, p. 35):

A relativa pobreza dos materiais para acabamento externo das fachadas, as inclemências do clima quente e úmido do litoral brasileiro, suscitavam problemas de conservação e de impermeabilização das grandes massas parietais exteriores. Isto deve ter levado os construtores do século XVIII a recorrer ao azulejo [mais econômico] para não só embelezar, mas, principalmente, garantir as condições de conservação das grandes fachadas de igrejas e de adros.

Esta aplicação – inicialmente de uso utilitário e destinada às famílias de maior poder aquisitivo⁷⁸ – aliou-se ao sentido decorativo e generalizou-se no século XIX, principalmente após o Brasil reatar as relações com Portugal. Ocorreu, então, uma explosão de casas revestidas com azulejos, de cores e composições diferentes, oferecendo ao brasileiro mais uma forma de cultura ao ar livre. Alcântara (1980, p. 81) assim expressa tal momento:

A nova forma de utilização do azulejo que o fez sair do interior de igrejas, conventos, residências apalacetadas ou edifícios de uso oficial para o exterior, estabelecendo um convívio obrigatório e diário com os transeuntes, dia-a-dia mais numerosos, dos centros urbanos, deu uma nova dimensão à sua função cultural.

Além da função cultural – já presente desde o século XVII⁷⁹, mas que agora *saía às ruas* –, a ampla difusão do azulejo de fachada por todo o território nacional foi particularmente significativa “pelo fato desse fenômeno ter-se verificado no período inicial de nossa

⁷⁸ Gilberto Freyre, ao discursar sobre a casa brasileira, cita a presença de azulejos nos sobrados, símbolo de status naquela época: “[...] sobrevive um menino criado em sobrado de pai rico, comissário do açúcar, residente na madalena do Recife: casa de azulejo, quintal dando para o rio, portão de ferro rendilhado, separando o filho mimado da rua, dos perigos da rua, das vulgaridades da rua” [*A Casa Brasileira*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971, EVB1, p. 48].

⁷⁹ Conforme cita Barata (1955, p. 70), “a circunstância de existirem em nossos monumentos desde o século XVII, como algo de fixo ou imóvel e o fato de haverem comprovadamente influenciado o gosto artístico de diversas gerações dentro da diretriz fundamental da evolução artística nacional, ligam seus silhares e painéis à vida e à criação artística do país”.

afirmação como nação independente” (ALCÂNTARA, 1980, p.61), ou seja, a importância da inovação deu-se pela independência com que os brasileiros trabalharam com a peça cerâmica, dissociados da metrópole; uma independência que demonstrava certa identidade do material adquirido nesse país, através da arquitetura⁸⁰.

Tal fato não exclui a importância da azulejaria portuguesa durante o período anterior ao século XIX e, principalmente, sua importância frente à arquitetura produzida no Brasil nesse período. Como disse Barata (1955, p. 70), os azulejos transcenderam, organicamente, classificações rígidas, para entrar no período formador da arte brasileira, quando colônia. Esse prolongamento de Portugal – que foram os azulejos e parte da própria arquitetura – explica as influências do Brasil na época colonial, mas não retira o valor dos azulejos, como concretização artística desse período.

A moda de revestir as paredes externas das edificações brasileiras com azulejos, repercutiu em Portugal, gerando um “curioso fenômeno de inversão de influências” (SIMÕES, 1959, p. 09). O azulejo, em fins do século XVIII e início do XIX, já era largamente utilizado em Portugal, inclusive nas áreas externas, mas isso se fazia em edificações isoladas, muitas vezes restrito aos jardins ou pátios das residências. O terremoto de 1755 pode ter extinguido boa parcela desses exemplares, mas a citação de Calado (REVISTA OCEANOS, 1998/1999, p. 236) dá-nos a dimensão dessa frequência:

Muito embora o azulejo português tenha começado “a sair à rua” ainda no decurso do século XVII [...], a verdade é que só o fez com caráter de

⁸⁰ O desenvolvimento autônomo da arte no Brasil é um dos indícios da proclamação da Independência, em 1822. Essa *maioridade*, no entanto, só se mostrará presente no século XIX, a partir das buscas do Brasil pela construção de uma nação.

excepção ou pelo menos com “muita timidez” até ao princípio do século XIX. Se compararmos a infinidade de utilizações interiores (ou em espaços cobertos) com a modesta escassez de sua presença em soluções exteriores, somos obrigados a reconhecer que ele foi até o período oitocentista um privilegiado revestimento de interiores.

Para Irisalva Moita (ALCÂNTARA, 1997, p. 20-24), no entanto, o azulejo de fachadas sempre esteve vivamente presente na arquitetura portuguesa. De acordo com a historiadora, é de se supor que tivessem existido edifícios em Lisboa, durante a segunda metade do século XVII e início do XVIII, ostentando fachadas azulejadas, já que, nesse período, o produto tornou-se mais econômico e de fácil execução. São mais comuns os exemplares com aplicação de azulejo no exterior, na segunda metade do século XVIII, por não terem sofrido danos com o terremoto, em 1755. Além disso, a semi-industrialização, imposta pelo Marquês de Pombal, ao baratear o produto, levou ao seu emprego de forma menos contida, estendendo-o, com mais frequência, a parcelas do exterior.

No Brasil, porém, foram os azulejos de fachada que propiciaram a difusão do elemento, de forma mais popular, na arquitetura feita. Uma das hipóteses pode estar no fato de, no urbanismo brasileiro, até o século XIX, predominarem casas sem recuos, sem jardins, rente ao passeio público (REIS FILHO, 1970), o que talvez tenha contribuído para a difusão do azulejo, já que, assim, o contato com os transeuntes era direto.

O novo gosto brasileiro, no entanto, levado pelos portugueses endinheirados que regressaram à terra natal, foi implementado, principalmente, em regiões do Norte, como Porto, Ovar e Aveiro [30 - 31]. O hábito provocou diferentes reações no território lusitano: por um lado, foi encarado como uma deturpação dos revestimentos que pertenciam ao intimismo do interior da habitação – no que foi chamado, muitas vezes, de *casas de penico*;

por outro lado, reconheceu-se o potencial de valorização estética dos exteriores (www.oazulejo.net, 2007).

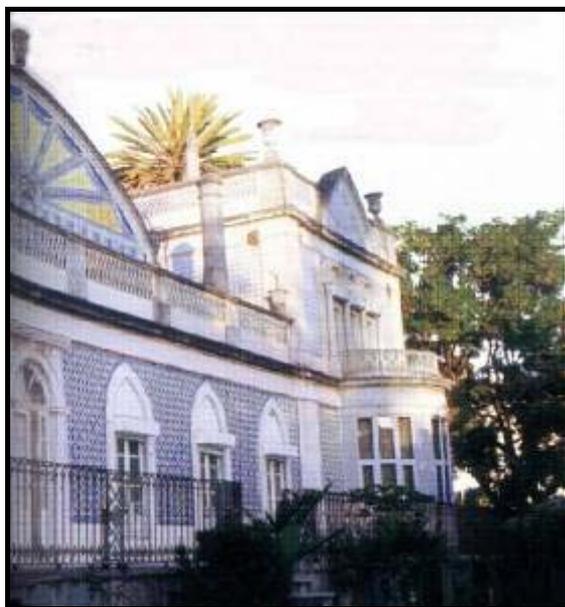


Figura 30: Azulejos na fachada da Quinta de Beaux Sejour, Benfca, Portugal, século XIX. Variedade de cores e de composições. Fonte: Alcântara, 1997, p. 27.

Figura 31: Fachada de azulejos de Ferreira das Tabuletas, no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, em Lisboa - 1864. Fonte: www.institutocamoes.pt.

No Brasil, os azulejos aplicados nas fachadas das edificações, nesse período, retomaram os esquemas de *tapetes* [32 - 35], como utilizados nos séculos XVII e XVIII pelos portugueses, rebatendo estruturas horizontais e verticais da arquitetura, com a diagonal comum da padronagem desses painéis (BARATA, 1955). Nota-se, nesse período, a preocupação com a relação entre imagem e arquitetura⁸¹, utilizando-se apenas um padrão de azulejo na fachada, símbolo de apreço.

⁸¹ O azulejo “ensejava ao arquiteto uma ordenação pré-estabelecida de elementos de fachada ou dos interiores, obedecendo a leis estruturais de ornamentação” (BARATA, 1955, p. 76).

Quando existiam duas fachadas a serem revestidas – no caso de edifícios de esquina –, notamos, em algumas ocasiões, a presença de dois padrões, porém um em cada fachada. Nestes prédios, frisos e cercaduras davam o acabamento e reforçavam as linhas do projeto de arquitetura, marcando a horizontalidade, as divisões dos pavimentos, as aberturas, os limites da fachada (ALCÂNTARA, 1980). O cuidado estava presente, também, na escala arquitetônica, através dos desenhos impressos nas peças.

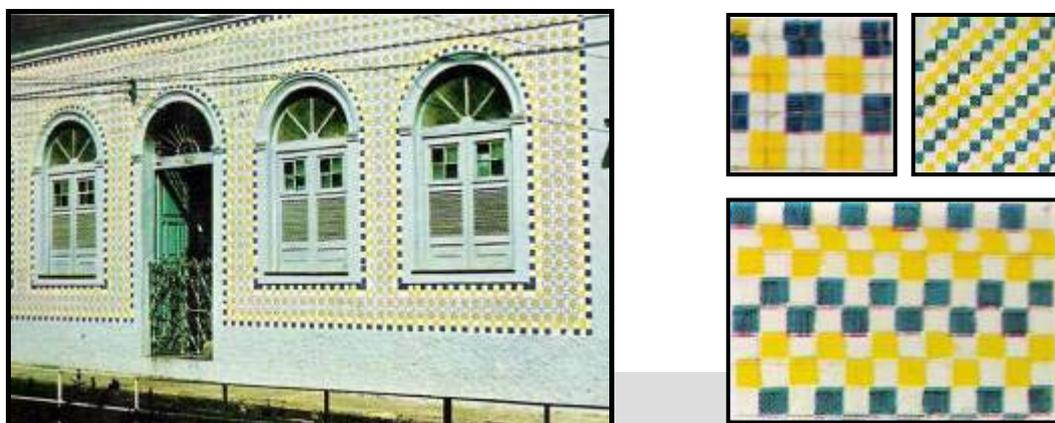


Figura 32: Azulejos portugueses na fachada de edifício em São Luís do Maranhão. Os cuidados com o acabamento das peças e com a composição prevalecem nessa obra. Fonte: Alcântara, 1980, p. 25.

Figura 33, Figura 34 e Figura 35: Diferentes disposições de um mesmo conjunto de azulejos contribuem para a variação de fachadas revestidas de azulejos no Brasil. Fonte: Alcântara, 1980, p. 36.

Com a independência do Brasil e a interrupção das relações com Portugal, em 1822 os construtores nacionais recorreram, somente, aos produtos de outros países como Holanda, Inglaterra, França e Espanha. Porém, dois séculos de uso do azulejo português fizeram com que os construtores brasileiros não assimilassem os gostos de outros países, que utilizavam técnicas industriais para o fabrico – e não técnicas artesanais, como em Portugal.

Ao reatar das relações entre os dois países, em 1832, o Brasil volta a importar os produtos portugueses, no intuito de reaver azulejos da mesma qualidade que a de 1800. Porém, a

crise passada por Portugal e o desejo de se adequar aos novos modelos industriais mundiais, na busca da re-inserção na disputa pelo mercado, fizeram com que os fabricantes reduzissem a qualidade técnica e estética de suas peças cerâmicas. Para barateá-las, produtores portugueses usavam matrizes de azulejos de outros países ou copiavam modelos estrangeiros. Outra atitude tomada foi a diminuição das figuras estampadas nas peças, empobrecendo o caráter português dos motivos ornamentais⁸². Tais modificações foram fortemente sentidas pelos construtores brasileiros, que se desafeiçoaram do produto.

As sérias limitações materiais que entravavam o pleno desenvolvimento do capitalismo industrial e, as não menos graves limitações da ideologia então dominante, não estimulavam a criatividade [...]. As soluções encontradas pelos produtores revelam bem as limitações da época. Sem perspectivas e empolgados pela preocupação de baratear, foram despojando a produção de toda decoração artística [...]. A consequência dessa falta de orientação foi a fabricação de azulejos com decoração cada vez mais pobre, até restringir-se à fabricação de azulejos de uma só cor ou mesmo de simples azulejos brancos. (ALCÂNTARA, 1980, p. 62)

A perda da permanente modernidade, da marcante individualidade e da adequação à escala arquitetônica, características que diferenciavam o azulejo português (MECO, 1985), fizeram do azulejo português um produto comum, comparável aos fabricados em outros países e sem elementos que o enaltescessem para as vendas. Tais fatores contribuíram para o esquecimento gradativo do uso do azulejo nas paredes externas com finalidade estética, tanto em Portugal quanto no Brasil. De acordo com Alcântara (1980, p. 62), essa perda dos atributos tradicionais “reflete um dos aspectos do fenômeno mais amplo que foi a Revolução Industrial: a inadequação formal do novo tipo de produção mecânica e,

⁸² Os motivos ornamentais, tanto para os portugueses como para os brasileiros, eram de grande importância por estarem enraizados na própria cultura do azulejo que aqui se desenvolveu. Essa característica é influência da arte islâmica, que, como já citamos, abusa do uso da cor em suas obras e tem um gosto pelos excessos em revestimentos decorativos totais dos espaços.

conseqüentemente, o rebaixamento da qualidade artística dos diversos tipos de produtos industrializados, no século XIX”.

A diminuição da qualidade do azulejo, aliada às novidades tecnológicas da construção civil, atingiu diretamente o uso contínuo do azulejo nas fachadas brasileiras, tornando a atividade ínfima no final do século XIX. Podemos atribuir diferentes fatores a esse declínio: 1. as modificações no fabrico das peças em Portugal, que reduziram a qualidade técnica e estética do produto; 2. a diminuição dos desenhos impressos nas peças, aliada à crescente verticalização dos edifícios, tornando rarefeita a função decorativa do azulejo⁸³; 3. aos movimentos políticos, ocorridos nesse período, que influenciavam diretamente a economia do país⁸⁴; e 4. a abertura do país para novas linguagens arquitetônicas, através da vinda de imigrantes de diferentes países, das viagens feitas pelos artistas brasileiros e pela implantação de escolas de arquitetura. Somam-se, ao contexto, as profundas transformações econômicas, culturais, arquitetônicas e sociais ocorridas no início do século XX.

No campo cultural, a idéia de modernizar o Brasil a todo o custo provocou um processo de rejeição a tudo que se remetesse à época colonial e Imperial. Neste sentido, o revestimento

⁸³ Como a tendência ao crescimento vertical era dominante, o azulejo perdia a função decorativa, pois o ornamento existente na peça, à medida que era afastado do observador, tornava-se ilegível. De acordo com Alcântara (1980, p. 57) “A utilização de padrões constituídos por uma unidade apenas, com desenhos muito reduzidos, constituindo tapetes, criou problemas com a nova escala arquitetônica, fruto da acentuada expansão urbana, desde fins do século XIX”.

⁸⁴ Lemos, em artigo para a RSPAN (*Azulejos Decorados na Modernidade Arquitetônica Brasileira*, p. 167), conclui que o abandono do azulejo, se dá pelos movimentos políticos ocorridos no momento. Segundo ele, parece que foi a República a causadora do repentino abandono do revestimento de azulejos decorados, nas fachadas de edifícios brasileiros, que passaram a ser imaginadas, levando em conta, apenas, a ornamentação em relevo dos estuques.

cerâmico entrou em desuso pelos jovens profissionais da construção⁸⁵. Resultado desses processos, o azulejo abandona as fachadas e espaços nobres para ocupar banheiros e cozinhas, “despido de todos os seus atributos decorativos” (ALCÂNTARA, 1980, p. 58). De acordo com Antônio Cândido (1970, p. 01),

Na lenta maturação da nossa personalidade nacional, a princípio não nos destacávamos espiritualmente de nossos pais portugueses. Mas, à medida que fomos tomando consciência da nossa diversidade a eles nos opusemos, num esforço de auto-afirmação, enquanto, do seu lado, eles nos opunham certos excessos de autoridade ou desprezo, como quem sofre ressentimento ao ver afirmar-se com autonomia em fruto seu. A fase culminante da nossa afirmação – a Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo – se processou por meio de verdadeira negação dos valores portugueses, até que a autoconfiança do amadurecimento nos levasse a superar, no velho diálogo, esta fase de rebeldia. Tomada de consciência, portanto, como rebeldia de um lado e disputado menosprezo de outro.

Essa superação e autoconfiança, que Antônio Cândido cita, iniciará um processo de desenvolvimento somente após 1914, com o início da arquitetura neocolonial, proclamada por Ricardo Severo, e terá seu auge com a arquitetura moderna brasileira.

É a partir do neocolonial que os azulejos voltam, timidamente, a figurar nas edificações brasileiras. “Foram os azulejos ilustrados que comoveram os neocolonialistas” (LEMOS, 1947, p. 167), diferentemente dos azulejos padronizados – tipo *tapete* – utilizados nas fachadas brasileiras do século anterior. Excetuando o Largo da Memória, o movimento neocolonial tem, como exemplo mais difundido, o Caminho da Serra do Mar [36 - 40], projeto do arquiteto Victor Dubugras – grande entusiasta do movimento.

⁸⁵ Segundo Bruand (1999, p. 91), “abandonada no início do século XX, e retomada com a voga neocolonial, a prática da azulejaria havia sido rejeitada pelos jovens racionalistas, que a encararam como um recurso meramente decorativo, comprometido com o passado”.

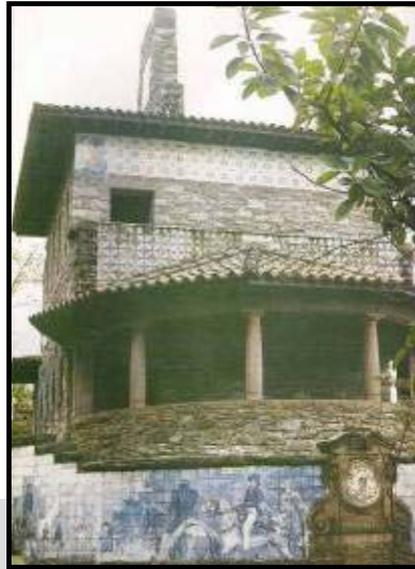


Figura 36: Painel do Rancho da Maioridade, no Caminho do Mar. Projeto de Vitor Dubugras (1922) e azulejos pintados por José Wash Rodrigues. Fonte: Morais, 1988, p.21.

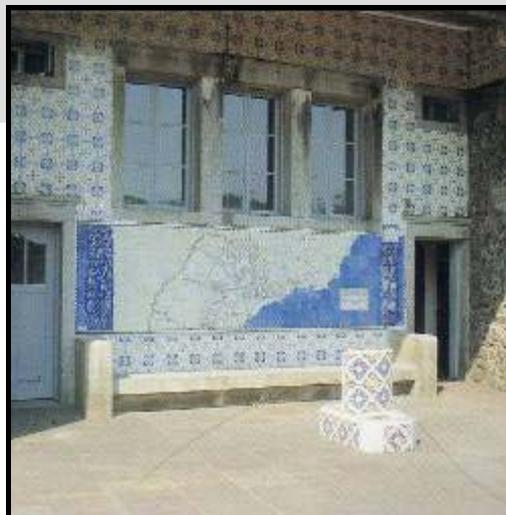
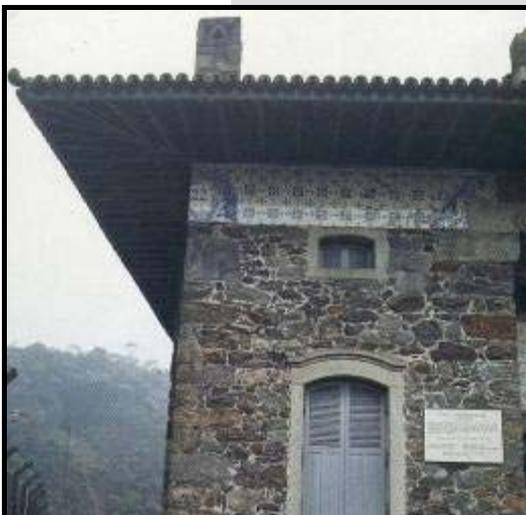
Figura 37: Rancho da Maioridade, no Caminho do Mar. Projeto de Vitor Dubugras (1922). Azulejos pintados por Wash Rodrigues. Fonte: Alcântara, 1997, p. 84.



Figura 38: Detalhe de azulejos do Rancho da Maioridade, no Caminho do Mar. Projeto de Vitor Dubugras (1922) e azulejos pintados por Wash Rodrigues. Fonte: Morais, 1988, p. 21.

Figura 39: Fachada revestida com cerâmica; Pouso de Paranapiacaba. Projeto de Vitor Dubugras (1922) e azulejos pintados por Wash Rodrigues. Fonte: Morais, 1988, p 22.

Figura 40: Fachada revestida com cerâmica; Pouso de Paranapiacaba. Projeto de Vitor Dubugras (1922) e azulejos pintados por Wash Rodrigues. Fonte: Morais, 1988, p 22.



Tanto os azulejos do Largo da Memória quanto os do Caminho do Mar foram idealizados por José Wasth Rodrigues, amigo de Dubugras e, também, engajado na defesa do neocolonial⁸⁶. No Caminho do Mar, são apresentados azulejos figurados e *tapetes*, agraciando o transeunte com azul e branco, em meio ao verde da mata. No Largo da Memória, os tapetes de azulejos e figurações apresentam-se em meio à multidão agitada e apressada do centro de São Paulo.

Diferentemente de outros momentos, em que a peça cozida e esmaltada era importada, os azulejos das duas obras em questão foram queimados no Brasil, em uma das primeiras fábricas nacionais, a Santa Catarina, fundada em 1912. O sistema usado foi o sobre-esmalte, ou seja, Wasth pintava diretamente sobre azulejos brancos esmaltados – que, na época, eram importados da Alemanha ou da Inglaterra – e, então, queimava-os a 850°C, em média.

O mesmo processo de queima foi utilizado por Antônio Paim Vieira, no período em que trabalhava com a arte da azulejaria, inclusive durante a arquitetura neocolonial. Foi nesse período que produziu a obra de maior destaque em sua carreira: os painéis da igreja Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo [41 - 42]. Os temas brasileiros estavam impregnados em sua obra. Tanto que, em 1928, em virtude de uma exposição realizada tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, seu trabalho foi definido pelo Diário Nacional como a primeira tentativa séria para a criação de uma cerâmica artística brasileira (MORAIS, 1988, p. 23).

⁸⁶ Frederico Morais (1988, p. 16) cita que “totalmente engajado na [...] ‘renovação de nossa arquitetura calcada nos moldes tradicionais’, José Wasth Rodrigues, amigo de Dubugras, realizou inúmeras viagens pelo Brasil, a partir de 1918, documentando em desenhos a bico de pena nossa arquitetura da época colonial”.



Figura 41: Igreja de Nossa Senhora do Brasil. Azulejos pintados por Pain. Fonte: Morais, 1988, p.25.



Figura 42: Igreja de Nossa Senhora do Brasil. Azulejos pintados por Pain. Fonte: Morais, 1988, p.25.

Apesar da iniciativa do neocolonial, a arquitetura moderna, no entanto, será o principal chamariz para a atualização do revestimento cerâmico, que, a partir de 1930, ocupará lugar de destaque na nova arquitetura.

2.2

O azulejo redivivo

1930-1960

Sabemos que, por si só, a *peça* azulejo não conforma arte, mas quando ela se molda a um espaço, a uma arquitetura, concebe-se como arte; torna-se elemento caracterizador de um pensamento, de uma época, de uma tradição. Foi isso que aconteceu em Portugal, a partir do século XV – “técnica que criou ares de verdadeira arte nacional” (SIMÕES, 1965) – e, no Brasil, a partir da colonização portuguesa.

O sucesso do uso peculiar do azulejo tanto em Portugal quanto no Brasil ocorreu, pois o azulejo extrapolou os limites da própria *peça*, para se apresentar integrado, permanentemente, à arquitetura e ao urbanismo.

O efeito reflector da superfície vidrada proporciona espelhamento e sugere novas formas em subtil mutação (permanente, indirecta e misteriosa) enquanto sobrepõe imagens à própria estrutura ritmada da sua decoração. Este tipo de fenómeno, em constante mutação, é imprevisível, dependendo apenas do acidental ou da incidência da luz, constituindo, por isso, um permanente espetáculo, potencial próprio da arquitectura azulejada. É através deste recreativo jogo de relação, entre formas e espaços, que os volumes da arquitectura podem ganhar as mais variadas expressões de um real-imaginário pleno de deliciosos trocadilhos visuais. Proporcionam-se, assim, fantasiosas leituras de surpreendente leveza, que se diluem confundindo e aliviando as pesadas massas de construção, através da dinâmica que proporciona o sugestivo recreio da paisagem urbana. (Calado, Rafael; In: REVISTA OCEANOS, 1998/1999, p. 235)

Como dito anteriormente, no Brasil, durante o século XIX, o azulejo expandiu-se para uma verdadeira arte nacional: a arte de cobrir fachadas inteiras com azulejos. No entanto, em um

processo contrário, pouco se usou o material azulejar no início do século XX. O neocolonial, no entanto, trouxe de volta a peculiaridade brasileira de se revestirem as fachadas com azulejos. O movimento moderno, em sua força de redescoberta de nossas raízes culturais, não se intimidou em continuar com essa idéia (COSTA, 1995) e cumpriu papel importante na atualização de uso do material. Parafraseando Morais (1988, p. 94), “uma renovação dentro da tradição”.

Essa atualização, durante o movimento moderno brasileiro, em prosseguimento à tradição iniciada com a colonização brasileira, ocorreu, também, na rica comunhão com a arquitetura. Dessa união, a azulejaria alcançou patamar de elemento participante na conformação de uma identidade nacional.

Inseridos nesse contexto, não podemos esquecer-nos do papel fundamental que teve o governo centralizador de Getúlio Vargas. Será a união dos ideais governamentais e arquitetônicos que permitirá o sucesso da renovação do uso do azulejo na arquitetura moderna.

Entretanto, o poder do próprio material em muito contribuiu para esse revigoramento pelo seu *conteúdo técnico e estético do material*; a sua *tradição de uso do material no Brasil*, desde a colonização; e o *potencial de simplificação de um discurso* que pertencia ao Estado e à arquitetura. Esses três itens serão desenvolvidos ao longo do texto.

Como bem disse Argan (REVISTA OCEANOS, 1998/1999, p. 235), o azulejo português – e, conseqüentemente, o brasileiro – é um material do povo; não por ser um produto simples ou acessível; sim, porque sua presença está enraizada no país:

A cerâmica é uma das heranças que a cultura islâmica, ao retirar-se, deixou sobre a costa mediterrânea. E não é pouco. A cerâmica, que intensamente decora e reveste mesmo o exterior dos edifícios, é a arte com que o Oriente capta e reflete a luz solar fazendo dela a verdadeira matéria da própria arquitetura.

Os componentes da cerâmica são:

A cor, o sinal ou a imagem, a superfície vidrada. Reflectindo a luz o recorte das figuras, dos traços, dos sinais simbólicos, assim o homem restituiu ao céu, carregada de significado humano, a luz que vem do próprio céu.

É uma arte dos pobres, a cerâmica: feita de um pouco de terra, de um pouco de cor e de fogo. Mas não é uma arte pobre, tanto mais sumptuosa à vista quanto mais simples é a sua matéria e o seu artifício. Mas é exactamente porque os materiais são pobres que mais requintado é o esplendor da cor e do vidrado.

É quasi uma vitória da riqueza da fantasia sobre a riqueza material.⁸⁷

2.2.1

O papel do azulejo na nova conformação

Voltando aos estudos de Hobsbawm (2002) e tendo que, se para o autor o elemento substantivo na gênese da nação trata da “consciência de ter pertencido a uma entidade política durável”, assim fez o Brasil em sua arquitetura, com bastante sucesso, quando relacionou a nova arquitetura às “raízes nacionais”, criando um vínculo de identificação da época moderna com o passado colonial. Mais do que uma verdade histórica nacional, o que sempre se evidenciou foi a utilização de uma suposta “tradição estatal”, como apelo popular, com o objetivo moderno de dotar a nação de um território, sem o qual o Estado não se viabilizaria (BUZZAR, 1996, p. 65).

⁸⁷ Carta do Prof. Giulio Carlo Argan a Rafael Salinas Calado. In Revista Oceanos, outubro 1998 /março 1999, n. 36/37, p. 235.

De acordo com Hobsbawm (2002), “[...] as nações são mais a consequência de um Estado estabelecido do que as suas fundações”. Os Estados Unidos e a Austrália são exemplos evidentes de estados-nações nos quais todas as características nacionais específicas e critérios de existência de nação foram estabelecidos desde o final do século XVIII e de fato poderiam não ter existido antes da fundação dos seus respectivos Estados e países.

Mantendo as devidas proporções, podemos encaixar o caso do Brasil nessa citação, assim como outros países americanos, que não tinham um passado para o qual pudessem apelar⁸⁸, pelo menos não com a densidade daquele que os europeus especulavam possuir. Nesse contexto, foi com o governo centralizador de Getúlio Vargas que os processos de construção de uma nação começaram a dar resultado. Para tanto, o poder brasileiro não se intimidou em apagar os vestígios da cultura e arquitetura do século XIX, a fim de construir um discurso pertinente de diálogo entre o século XX e o século XVIII.

Porém, da maneira que indaga Buzzar (1996, p. 77) e como investigamos no capítulo anterior, como projetar um futuro que não fosse abstrato, desprovido de identidade, item essencial para a construção de uma nação? Em busca de uma consistência histórica, na primeira fase do modernismo [1922-1930], “a vanguarda iria amansar o passado, corrigir os seus elementos dispersos, de forma a direcioná-los num único sentido, e devolvê-lo decupado, repleto de fatos, momentos, heróis, que demonstrariam a existência de uma comunidade: a nação brasileira” (BUZZAR, 1996, p. 77).

⁸⁸ O Brasil havia adotado padrões de vida européia que, se por um lado inovadores, por outro não assumiam qualquer característica além da distinção e diferenciação social, reforçando a estratificação e rigidez da sociedade. (BUZZAR, 1996, p. 87).

O Estado – detentor do poder –, por sua vez, “não poupou esforços para solidificar o fluxo de elementos em prol da nação no presente” (BUZZAR, 1996, p. 67) e o fez através da inserção da questão social em seu discurso. Como cita Zílio (in: MILLIET, 2005, p. 301), se a primeira fase do modernismo foi caracterizada pela orientação dos intelectuais no sentido da atualização de uma linguagem e do nacionalismo, em um segundo momento, na década de 1930, acrescentou-se a questão social. “Considerada sob este aspecto mais geral, a dinâmica modernista seria a da ‘conscientização’, buscando ser uma arte voltada para o povo, seu tema e espectador ideais”.

A democratização do ensino – com a presença forte de Capanema – aos habitantes brasileiros, o reconhecimento da importância da classe trabalhadora para o crescimento do país e a busca pela simplificação dos discursos nacionalistas foram alguns meios, se não os principais, de se difundir “a imagem e a herança da *nação* e inculcar adesão a ela, bem como ligá-los ao país e à bandeira, freqüentemente *inventando tradições*, ou mesmo nações com esse objetivo” (BUZZAR, 1996, p. 67, grifo do autor).

Anteriormente à ascensão de Getúlio ao poder, manifestações nacionalistas já se faziam presentes no Brasil, porém, sem sucesso para a grande massa e situação social vivida pelo país. Por exemplo, temos que o regime republicano, que ensejava um meio de o Brasil alcançar a *modernidade* e, sobretudo, afirmar-se como uma nação independente, criou símbolos⁸⁹ de identificação do país, como uma das alternativas para esse ideal. Assim,

⁸⁹ Os símbolos são elementos representativos de um conceito ou de uma idéia. Juntamente com os rituais, os símbolos são fatores decisivos na criação da identidade nacional e de nacionalismos (GUIBERNAU, 1997). Os símbolos – assim como a tradição – fazem parte da memória coletiva de uma comunidade e, por isso mesmo, devem estar em constante atualização e uso, para que não perca seu referencial; é o *grupo* quem celebra a vida e o mecanismo de conservação desse símbolo ou tradição. A respeito da memória coletiva, Ortiz (2005, p. 133) cita que ela “só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas”.

surgiram a Bandeira Nacional⁹⁰ e o Hino Nacional. Outro exemplo fundamental de busca de materialização de uma nacionalidade foi a consolidação de uma língua brasileira que só se mostrou importante para o contexto de construção nacional com a democratização do ensino. Mário de Andrade (in: MILLIET, 2005, p. 246), em conferência realizada na casa dos estudantes do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1942, assim situou esse momento:

O espírito modernista reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se do dia para a noite a fabulosíssima “língua brasileira”. Mas ainda era cedo; e a força dos elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a manifestações individuais. [...] Estes ensimesmados esquecem que o problema é coletivo e que, si adotados por muitos, muitos ficavam se parecendo com o Brasil!

Quando Mário de Andrade citou a necessidade de que muitos ficassem se parecendo com o Brasil, ele se referia, diretamente, ao papel da camada popular na afirmação das ações do Estado, que se faziam presentes. Foi nisso que diferiu a renovação da arquitetura brasileira:

Os arquitetos modernos brasileiros 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 idéia 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 despojadas, como haveria a possibilidade de, com esse despojamento, produzir casas operárias em larga escala. (CAVALCANTI, 2006, p. 13)

Foi, também, dessa relação entre erudito e popular, citada por Cavalcanti, que ocorreu, em grande parte, o sucesso do uso do azulejo integrado à arquitetura moderna brasileira⁹¹. De

⁹⁰ A bandeira trazia – e ainda traz –, em seu centro, escrito “ORDEM E PROGRESSO”, em uma demonstração de poder e de evolução daquela sociedade.

⁹¹ Considerando-se que, enquanto a maioria da cerâmica sai acabada do forno, o azulejo é um objeto cerâmico que só se realiza depois de ser devidamente aplicado na arquitetura a que se destina (OCEANOS, 1998/1999,

acordo com Zílio (1982, p. 67), foi entrando em contato com uma realidade onde o passado brasileiro havia-se conservado, ou seja, a arquitetura colonial brasileira, e, também, atentando para as manifestações do popular, que os modernistas elaboraram uma síntese cultural, com características próprias. Síntese esta que buscava uma leitura contemporânea das tradições culturais e populares. Nesse sentido, “o modernismo representa a tentativa de uma elite cultural de eliminar as diferenças de classe e de criar uma arte que fosse a expressão do conjunto da nacionalidade [...]”.

Levando-se em consideração que, naquele momento, o Brasil procurava se afirmar como uma nação independente, política e culturalmente e que para tal apropriou-se do discurso arquitetônico e do seu potencial agregador e este se apropriou da relação entre tradição e racionalismo⁹², então, nada mais acertado do que usar o azulejo na concepção de uma identidade brasileira. Primeiro, porque a valorização dos elementos locais, naturais ou históricos, integrava-se perfeitamente ao contexto nacionalista:

A busca de uma arte moderna no contexto brasileiro foi alimentada por um intenso debate da questão da nacionalidade e da autonomia nacional [...]. O modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional: a qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada. (SEGAWA, 1999, p. 39-42)

Depois, porque a azulejaria construía um elo entre o novo e o existente, incluindo-se elementos pertinentes à história e ao cotidiano da população brasileira – tão necessários à integração entre a arquitetura racional européia e a arquitetura colonial dos séculos XVII e

p. 235), a arquitetura foi instrumento fundamental para o enraizamento dessa arte no Brasil desde a chegada dos colonizadores ao país e não foi diferente com a renovação de seu uso, a partir da década de 1930.

⁹² O movimento moderno conjuga-se com o interesse por definir uma nação brasileira e para tal, os modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (CANCLINI, 2003, p. 78-79).

XVIII. Por último, mas não menos importante, porque o azulejo era, reconhecidamente, um material com grande potencial informativo que neutralizava as diferenças sociais, tão discrepantes naquele momento.

Na azulejaria moderna, diferentemente da pintura, não se apresentaram, exatamente, o homem brasileiro e a flora nacional. Fez-se a relação com o popular, através da própria utilização do material nas edificações e fachadas, remetendo, assim, não só à época colonial, onde o azulejo era elemento restrito às classes mais abastadas, mas também à primeira metade do século XIX, quando o material generalizou-se e invadiu os edifícios civis, de norte a sul do país.

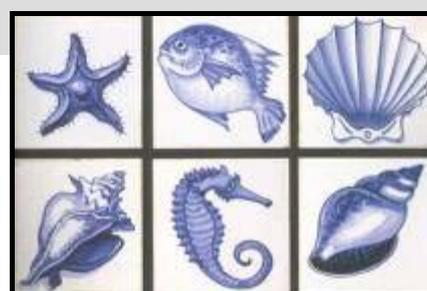
A primeira mostra de inovação na utilização do azulejo na arquitetura moderna brasileira apresentou-se com a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) [43 - 44], no Rio de Janeiro, sob a coordenação do arquiteto Lúcio Costa.

Costa, em seu discurso para a concepção de uma nova arquitetura que fosse realmente nacional, estendia-se buscando a completude de uma elaboração local, onde antes só existiam conceitos universais (BUZZAR, 1996, p. 114). Para tanto, Costa adotou como primitivo, não o índio que habitava o Brasil, mas os colonos que aqui chegaram, no século XVI. Dentro desse todo, agregou um conteúdo popular aos conceitos da arquitetura racional, fundindo arquitetura colonial com arquitetura moderna e inseriu a vertente da azulejaria como componente de ligação entre os dois momentos, como já dissemos anteriormente.



Figura 43: Pannel de azulejo localizado no térreo do Edifício do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro - RJ. Desenho de Candido Portinari e produção da Osirarte. Fonte: Morais, 1988, p. 59.

Figura 44: Detalhe dos azulejos de pannel de azulejo localizado no térreo do Edifício do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro - RJ. Desenho e produção da Osirarte. Fonte: Morais, 1988, p. 63.



O alcance proporcionado pelo edifício do MESP – juntamente com o discurso arquitetônico de Lúcio Costa e os ideais do Governo Vargasista – contribuiu para que o uso do azulejo se expandisse para diversos edifícios estatais e, subseqüentemente, com forte propaganda, migrasse para edifícios de todos os tipos e funções.

Podemos dizer que, talvez, o azulejo tenha entrado e se difundido na arquitetura moderna brasileira, pura e simplesmente, por uma questão técnica e estética. Com suas características antitérmicas e durabilidade do material, juntamente com seu poder de fluidez – que, como dito por Costa (1995), teria o poder de tirar o peso das paredes, que não eram estruturais –, eram pertinentes ao discurso dos modernistas, pois iam de encontro às preocupações de conforto térmico – característica da arquitetura moderna brasileira – e a um discurso racional. Mas o discurso estatal levou ao abundante significado do uso do material como parte integrante de uma tradição brasileira, tão bem situada pelo discurso dos intelectuais modernistas.

[...] logo os arquitetos perceberam que o azulejo, além de funcional quanto à proteção e adequação às imposições do clima, também era um material nobre que serviria magnificamente como suporte de novas expressões plásticas, [...] no entanto, as razões de Le Corbusier foram esquecidas, e muitos arquitetos modernistas, e mesmo alguns críticos, logo justificavam o emprego de azulejos decorados como sendo uma necessidade de identificação nacionalista, uma questão ligada à identidade cultural. (LEMOS, 1984, p. 71)

Esse ideal foi fortemente reforçado por Costa e seguido por muitos arquitetos. Em recorrência à crítica de Max Bill, assim o arquiteto responde (COSTA, 1995, p. 202):

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

Colaborou para a difusão do material e o seu “status” de elemento de grande importância para a transformação da arquitetura brasileira, o discurso de Le Corbusier – mestre franco-suíço, que tanto contribuiu para a renovação da arquitetura brasileira, através de seus discursos racionais e de sua assessoria no projeto do MESP e da Universidade do Brasil – entusiasmando os jovens arquitetos a utilizarem elementos nativos e tradicionais integrados à arquitetura moderna, que aqui se desenvolvia.

A difusão e o sucesso de atualização do material azulejar levaram ao seu reconhecimento, tanto nacional, quanto internacionalmente. De acordo com Giedion (XAVIER, 2003, p. 156-157), em texto sobre o Brasil, a arquitetura brasileira se diferenciava – entre outros pontos – pela adequada inserção da tradição nacional de proteger o interior das construções do calor presente no país. Se, nos séculos anteriores, recobriam-se as paredes externas com

azulejos ou cobogós, agora, os arquitetos contemporâneos utilizavam os mesmos materiais, além do brise-soleil, porém de maneira inovadora, ou melhor dizendo, *atualizada*.

Para Goodwin (1943, p. 90), o emprego do azulejo e seu uso imaginoso, proporcionado pelos artistas que nele trabalharam, contribuiu muito com seu cunho particular para a arquitetura moderna que aqui se desenvolveu. Soma-se a isso, a contribuição para a propaganda de um aparelho estatal que necessitava de afirmação ideológica.

O discurso de Corbusier em prol dos elementos nativos e tradicionais, integrados à arquitetura moderna, juntamente com o sucesso crescente do azulejo nos edifícios, abriu uma vertente de discussões a respeito da autoria de sua indicação, já que o material, no início do século XX, havia sido relegado a, apenas, espaços de higiene, como cozinhas e banheiros (ALCÂNTARA, 1997).

De acordo com alguns autores, foi Le Corbusier quem – enfeitiçado pela beleza dos azulejos da Igreja da Glória⁹³ – propôs o uso dos azulejos na arquitetura moderna. Bruand (1981) cita que a recomendação, dada pelo mestre franco-suíço, do emprego dos azulejos foi revolucionária e de alcance significativo para a evolução da arquitetura contemporânea no Brasil.

Outros, como o próprio Costa, se contradiz diante das inúmeras indagações a respeito da autoria da idéia sobre os azulejos, o que demonstra as diversas faces de um discurso que precisava se manter *nacional*, a fim de garantir credibilidade do governo diante da população brasileira.

⁹³ Carlos A. Lemos, em artigo publicado na revista do SPHAN (1984, p. 71), cita que, Le Corbusier, em visita ao Brasil, em 1936, apresenta “lições tendentes à valorização dos materiais locais [...], como os azulejos, que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro [...]”

Em uma de suas explicações, Costa ressalta que a sugestão de Corbusier sobre o uso dos azulejos na arquitetura moderna brasileira, não se dirigiu, diretamente, à sede do MESP, mas a uma série de escolas técnicas que o Ministro Gustavo 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 idéia de aproveitar aquela sugestão feita ao ministro na minha presença” (KNOFF, 1986).

Em 1975, num relato pessoal, a pedido de Maria Luiza Carvalho, para o número 40 da revista Módulo, no qual discorre sobre o mal entendido a respeito da autoria do projeto do MESP, entre Corbusier e o grupo de arquitetos do qual faziam parte Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira e Vasconcelos, Costa (1995, p. 137, grifo do autor) cita: “[...] acatamos as suas recomendações no sentido do emprego de ‘azulejôs’ nas vedações térreas e do gnaiss nos enquadramentos e nas empenas”, para depois concluir (COSTA, 1995, p. 138):

Seja como for, porém, a verdade é que depois daquelas quatro semanas de 1936 não houve mais qualquer interferência de Le Corbusier, que só veio a conhecer o edifício já pronto poucos anos antes de sua morte, quando aqui retornou para projetar a embaixada da França, em Brasília.

Tal explicação vai de encontro ao que o arquiteto assinala no parágrafo anterior. Se foi Corbusier quem indicou o revestimento externo em azulejos para o MESP, isso já estava decidido antes mesmo de a obra ser iniciada. Sendo assim, não foi uma discussão presente na etapa final da obra e sim em sua concepção inicial, o que muda, completamente, o contexto de estudo e vem a confirmar o interesse da arquitetura em fazer uma ligação direta entre moderno e colonial, e para tanto se apodera do azulejo.

Em entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito em 1987 (COSTA, 1995, p. 147), denominada “Presença de Le Corbusier”, indagado sobre a proposta do uso dos azulejos no MESP, Costa confirma a sugestão dada por Le Corbusier e conclui que a aceitação da mesma ocorreu pelo fato de que “os azulejos eram uma tradição”. Para tanto não deixa de explicar o porquê da sugestão dada por um estrangeiro e não um brasileiro: “[...] quem vem de fora é sempre mais sensível e repara. Nós não estávamos pensando nisso⁹⁴, aquilo era tão só um revestimento que existia ali. E ele já veio com outra riqueza de abordagem” (COSTA, 1995, p. 147).

A baixa estima do Brasil para com suas tradições e suas raízes pode ter sido, sim, um fator de interferência no reconhecimento das propriedades do material azulejar. Para Mário de Andrade (in: XAVIER, 2003, p. 180, grifo nosso), essa situação ocorria com tudo o que era nacional:

Admirável também é a coleção e fotografias Brazil Builds, que o Museu de Arte Moderna de Nova York acaba de publicar com, em geral, excelentes comentários do arquiteto Philip L. Goodwin. Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços, que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de

⁹⁴ Calado (REVISTA OCEANOS, 1998/1999, p. 236), apesar de não discutir sobre a autoria da sugestão da renovação da azulejaria na arquitetura moderna, cita a indiferença do brasileiro para a arte azulejar. Assim diz:

“O azulejo de fachada é, pois, uma realidade nacional do Brasil ou em Portugal e só o excesso de habituação pode explicar a indiferença com que o cidadão – quase sem dar conta – consegue percorrer ruas de cerâmica coberta de luz intensamente reflectida pelo cintilante brilho das paredes, sem se sentir participar nesse magnífico espetáculo de cor e vida. Muitas vezes, só quando os visitantes estrangeiros nos ‘acordam’ para esta nossa realidade, é que damos conta da beleza rica e variada de motivos com que a privilegiada luz do sol valoriza as paredes que nos cercam”.

inferioridade, ou reagimos caindo num porque-me-ufano idiota ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrescente.

Vê-se, então, que Costa reconhecia a sugestão do mestre, mas não deixava de ressaltar a importância do quadro nacional para o sucesso da atualização do material. Assim, para finalizar a discussão, delegou ao neocolonial a retomada da arte azulejar no Brasil que, como dito, foi naturalmente incorporada ao movimento moderno como parte do interesse por valores nacionais (COELHO, 2000, p. 61) e frutificou no MESP e outros grandes projetos estatais e particulares.

Considerando-se o papel de Corbusier no reavivamento da arte azulejar pelos arquitetos modernos, outra questão torna-se presente: a grande influência européia, principalmente do mestre franco-suíço – quando tocamos na questão da arquitetura – na consolidação de um discurso para a construção de uma nação brasileira. De acordo com Pedrosa (1981, p. 257), o caráter revolucionário das idéias de Corbusier foi contagioso para o estado de espírito na década de 1930, período em que o país vivia num clima de revolução política, reflexo da crise mundial, iniciada com a quebra da bolsa de Nova York, em 1929. Tal fato ocasionou uma aceitação quase que em bloco das idéias corbusianas e uma colocação em prática quase que súbita.

Por outro lado, se compararmos Warchavchik e Corbusier – dois arquitetos estrangeiros que apresentaram a arquitetura racional européia ao Brasil –, detectamos duas diferenças que podem ter sido cruciais no sucesso do segundo em relação ao primeiro, no que diz respeito ao discurso hegemônico da arquitetura. Enquanto Warchavchik produziu sua própria arquitetura, através das casas que construiu em São Paulo, Corbusier se aproximou de um grupo brasileiro, que trabalhava, nitidamente, com um discurso nacionalista. Outra questão

que nos leva a crer no sucesso de Corbusier foi o fato de ele proceder com sua arquitetura em contato direto com o Estado brasileiro e se empenhar na construção de uma obra monumental estatal, que tinha forte apelo popular. Warchavchik, por sua vez, trabalhou com obras particulares e destinadas a um grupo seletivo da cidade de São Paulo.

O fato é que o azulejo está presente em todas as fases do desenvolvimento do Brasil, seja quando colônia, seja após a independência do país⁹⁵. A inovação na arquitetura moderna brasileira, então, deu-se em sua atualização de uso, de aplicação e de desenhos, concebidos por arquitetos e artistas plásticos, sempre pensando na integração das artes e no potencial de afirmação de uma identidade. Sendo ou não sugestão de Corbusier, o azulejo se reinventou nas mãos de artistas nacionais diversificados, como Portinari, Burle Marx, Athos Bulcão, Anísio Medeiros, entre outros, e alcançou a inovação sem perder a tradição, conteúdo necessário para fazer parte da revolução arquitetônica que predominou entre 1930 e 1960.

Apesar dos diferentes discursos a respeito de sua retomada e seu real papel na conformação de uma identidade nacional, a azulejaria moderna afirmou-se como uma das expressões mais genuínas da nossa modernidade.

Se o azulejo trouxe a exuberância aos planos e volumes contidos das pesadas construções coloniais, na arquitetura moderna sua utilização propiciou graça e fluidez às linhas geométricas, funcionando como

⁹⁵ Como todas as demais formas de arte, mesmo as chamadas artes menores, o azulejo acompanhou a sucessão dos estilos da história da arte: Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclássico, até alcançar a época moderna. Da mesma maneira, em seu caráter pendular, deixa-se envolver pela exuberância ornamental e por propostas mais simples e despojadas; assume um estilo francamente narrativo e naturalista, sugerindo analogias tecidas ou florais e parte para abstrações e jogos óticos, com a adoção de padrões geométricos elementares; passa dos temas religiosos para outros, picarescos ou picantes; ganha características gráficas e aproxima-se do *graffiti* ou expande-se na cor, que mancha a superfície em pinceladas ágeis e leves, verdadeiras aquarelas. (MORAIS, 1988, p. 127; grifo do autor)

elemento mediador entre o estático da forma e o meio ambiente.
(MUSEU DE BELAS ARTES, 1997)

Não podemos deixar de citar que, independentemente dos pontos levantados, se consideramos a evolução do material azulejar no Brasil, o uso da azulejaria na arquitetura moderna brasileira remetia não só à época colonial – onde o azulejo era elemento restrito às classes mais abastadas –, mas, também, à primeira metade do século XIX, quando o material se generalizou entre as camadas populares e invadiu os edifícios civis, de norte a sul do país. O que aconteceu, porém, foi que, num esforço de atualização de um discurso, os modernistas *abafaram* os acontecimentos presentes no século XIX e enalteceram a arquitetura colonial, com a figura de Aleijadinho, por exemplo, e a exaltação dos azulejos com cunho religioso. Pouco citou a influência na difusão do material no século XIX, tão importante por se relacionar com a obra de Athos Bulcão.

2.2.2

O caminho do azulejo na arquitetura moderna brasileira

Como citado, o azulejo compartilhará do modernismo a partir de sua segunda fase, em 1930, quando, com uma significação mais ideológica, originada do meio burguês, os modernistas passam a estar ligados a “uma proposição política de esquerda⁹⁶, produzida por artistas de origem social na classe média” (ZÍLIO, 1982, p. 113).

⁹⁶ O governo centralizador, durante o regime Vargas [1930-1945], e o processo de transição entre as duas ditaduras vividas pelo Brasil [1945-1964], no entanto, em pouco influenciaram os ideais intelectuais modernistas. Aos modernos importava, sim, o apoio estatal, contanto que o governo não interferisse em seus interesses. Pedrosa (1998, p. 135-152) cita que “A arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a

A atualização e aplicação dos azulejos, integrados à arquitetura moderna, dentro do território brasileiro, não foi uniforme e ocorreu de diferentes maneiras (MORAIS, 1990, p. 88). Em boa parte dos edifícios, a cerâmica foi utilizada nas fachadas, em forma de painéis figurativos, fazendo parte da composição do edifício. Exemplos como o Ministério da Educação e Saúde, Clube de Regatas Vasco da Gama, Fundação Oswaldo Cruz e colégio do Conjunto Residencial Pedregulho, no Rio de Janeiro – RJ; Praça 19 de dezembro, em Curitiba – PR; Igreja São Francisco de Assis na Pampulha, em Belo Horizonte – MG; e Orfanato em Cataguases – MG, podem ser citados. Como artistas envolvidos, os principais nomes eram Cândido Portinari, Burle Marx, Paulo Rossi Osir, Poty, Anísio Medeiros, Jenner Augusto, Djanira, Abelardo da Hora e Corbiniano Lins (MORAIS, 1990, p. 88).

Uma segunda vertente retomou a moda brasileira, do século XIX, de revestirem-se as paredes externas dos prédios com azulejos padronizados tipo *tapete*, tradição portuguesa do fim do século XVI e início do século XVII para os interiores dos palácios⁹⁷. Desenhos únicos ou que formavam composições a partir de um conjunto de quatro a 36 azulejos eram desenvolvidos por arquitetos e artistas plásticos. Para Moraes (1990, p. 88), essa última vertente atendia melhor ao espírito criativo dos arquitetos, os quais, diferentemente dos artistas plásticos, não queriam usar os azulejos para compor quadros que se tornavam autônomos no conjunto, “muitas vezes comprometendo esse mesmo conjunto por seu caráter fortemente decorativo”.

subordinar-se a imposições de força, interesses e fins extrínsecos. Ela recusa-se a continuar a ser serva da religião, do Estado, das igrejas, do Rei, dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos”.

⁹⁷ A respeito da difusão dos painéis tipo *Tapetes*, tão usados durante os séculos XVI, em Portugal, XVII e XIX no Brasil, ver páginas 96-101.

Nesse contexto, podemos citar os trabalhos de Anísio Medeiros para o vestiário e ambulatório do Conjunto Residencial Pedregulho, no Rio de Janeiro – RJ; Paulo Werneck para a Casa do Baile, Cassino e o late Clube, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG, do arquiteto Lúcio Costa, para edifícios residenciais, e do arquiteto Delfim Amorim, para edifícios projetados e construídos no Recife – PE.

Por fim, em outras superfícies, o revestimento cerâmico – em integração com a arquitetura – também ocupava grandes espaços, mas os elementos figurativos eram autônomos. Exemplo máximo é a obra de Athos Bulcão, artista que trabalha com módulos geométricos estruturados segundo esquemas prévios.

-

Para iniciarmos um percurso por alguns exemplares azulejares integrados à arquitetura moderna brasileira e, seguindo uma cronologia de concepção dos desenhos – que, logo veremos, não é uniforme e, sim, exemplifica a característica tão presente no brasileiro, de mistura de raças, modos e influências –, falaremos sucintamente do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP)⁹⁸, tido como o edifício responsável pelo retorno da azulejaria aos edifícios públicos e privados no fim da década de 1930, início de 1940 [43 - 44].

O MESP possui cinco painéis de azulejos, sendo dois painéis, aplicados, desenhados por Cândido Portinari e três painéis desenvolvidos pela Osirarte, todos executados entre 1940 e 1944. Tanto para Portinari quanto para a Osirarte, a construção do edifício sede do MESP foi a primeira oportunidade de trabalhar com o revestimento cerâmico, técnica nova para um

⁹⁸ Trabalharemos, detalhadamente, na questão azulejar desse edifício no capítulo 03.

país que iniciava, timidamente, um processo de industrialização. De acordo com Zílio (1982, p. 110), a nova experiência que surgiu às mãos de Portinari no final da década de 1930, fazia com que o artista não pudesse recorrer ao seu virtuosismo, pois, no caso em questão, tratava-se de uma técnica em que a participação do artista tinha como intermediário o artesão, o que lhe impunha certo distanciamento.

Essa diferenciação em relação à pintura mural trouxe a Portinari uma grande evolução em seu processo de trabalho e o firmou perante o movimento moderno (XAVIER, 2003, p. 323). Desse modo, a partir da obra do MESP, Portinari recebeu inúmeras encomendas do Estado e de outros arquitetos, para que trabalhasse com azulejos. O ateliê Osirarte, por sua vez, surgiu para executar os azulejos, criados por Portinari, para o MESP, no Rio de Janeiro, e para executar os azulejos da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Porém, logo, a Osirarte transcendeu essa função decorativa, passando a produzir suas próprias composições [45 - 50]. Inclusive, colaborando com três das cinco composições presentes no edifício do MESP (PINACOTECA, 1985).

A técnica usada pela Osirarte para produzir seus azulejos era a do baixo esmalte. A pintura era feita na superfície porosa do biscoito, que absorvia a tinta com incrível rapidez e, por isso, exigia dos artistas uma técnica precisa, pois não era passível de consertos (Morais, 1988).

A direção geral da Osirarte era de Paulo Rossi Osir, a quem competia remunerar o trabalho dos artistas – como Wilde Weber, Gerda Brentani, Alfredo Volpi, Mário Zanini –, contatar interessados, promover e comercializar os produtos. Como os modernistas, a Osirarte, em sua produção própria, tinha como principal temática a volta às raízes do país. Em entrevista

ao jornal *A Manhã*, em 14/07/1943, do Rio de Janeiro, Paulo Rossi (LISSOVSKY; MORAES DE SÁ, 1996, p. 272) cita: “Minha pretensão era, e é, a de, seguindo determinadas diretrizes, tanto em relação à técnica como aos assuntos, contribuir para criar uma arte decorativa nossa, independente, com raízes na nossa história, nos nossos costumes, em suma, na nossa vida de todos os dias”.

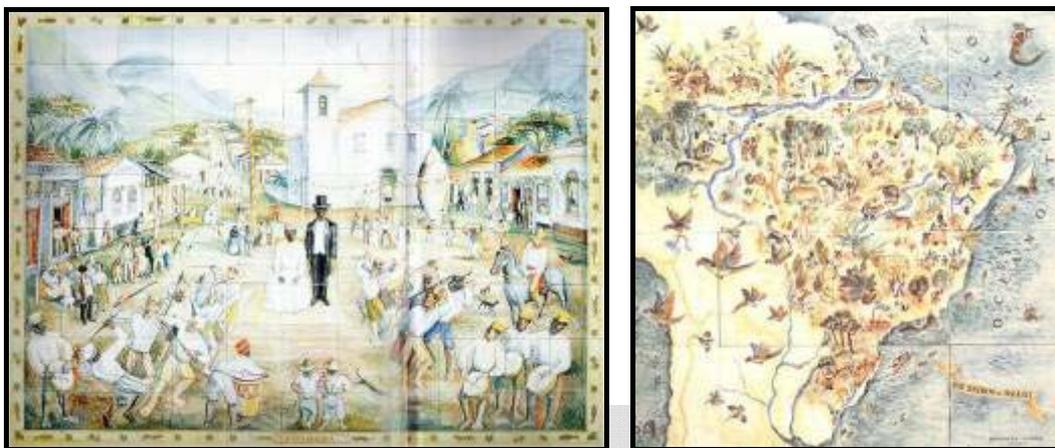


Figura 45: Composição com 88 azulejos, pintado por Volpi, na Osirarte, década de 1940. Fonte: Alcântara, 1997, p. 108-109.

Figura 46: Composição com 16 azulejos, pintado por Wilde Weber, na Osirarte, década de 1940. Fonte: Moraes, 1988, p. 41.

Figura 47, Figura 48, Figura 49 e Figura 50: Azulejo avulso, pintado por Volpi, na Osirarte, década de 1940. Fonte: Moraes, 1988, p. 47.



A linha folclórica e popular seguida era idéia de Paulo Rossi, “que talvez percebesse nela a potencialidade de interesse para um mercado internacional, a ser atraído naquele momento

em que a II Guerra Mundial dificultava as aquisições americanas na Europa”⁹⁹ (PINACOTECA, 1985).

Além dos painéis do MESP e da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, a Osirarte executou outros painéis para o mesmo Portinari, como no conjunto Residencial Pedregulho; para Burle Marx, no Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos, e Clube Regatas Vasco da Gama, na Lagoa; para Anísio Medeiros em Pedregulho e em Cataguases; e para Poty, em Curitiba, além de comercializar suas próprias peças (MORAIS, 1988, p. 32).

O Conjunto da Pampulha¹⁰⁰, em Belo Horizonte – projeto desenvolvido por Niemeyer e que conta com a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino [hoje, Museu de Arte da Pampulha], a Casa do Baile e o late Clube –, assim como o MESP, foi importante divulgador dos ideais governamentais e, sobretudo, da renovação da arquitetura. Sob uma ótica diferente e um novo discurso de Lucio Costa, a fim de simplificar a linguagem arquitetônica, em busca de um maior apoio popular, Niemeyer deu ampla liberdade à sua imaginação e, da mesma forma que Portinari com os azulejos, ou Burle Marx com o paisagismo, inclinou-se para as formas amebóides, repletas de curvas e sensualidade. De acordo com Morais (ALCÂNTARA, 1997, p. 99),

Este bioformismo [...] definiria um estilo da época, o do segundo modernismo, dos anos 30/40. Um estilo que, tendo rompido com o imperialismo do ângulo reto, não se perdeu, entretanto, na gratuidade do informalismo, introduzindo na tela, nos volumes, nos jardins, linhas ou planos ondulantes que se interpenetram geneticamente.

⁹⁹ Vê-se, aí, o olhar empreendedor de Paulo Rossi, que procura trabalhar com o *tema do momento*, ou seja, a busca de raízes. Podemos supor dessa constatação que o interesse de Rossi Osir, provavelmente, não era de construir um novo ideário, como os intelectuais modernistas e o Estado, mas de alavancar seu negócio, o que está na contramão das pessoas que trabalhavam em seu ateliê, que, na sua veia artística, buscavam estar de acordo com a construção de uma nação.

¹⁰⁰ Trabalharemos, detalhadamente, a questão azulejar do Conjunto da Pampulha no capítulo 04.

No conjunto da Pampulha, os azulejos, executados em 1944, entraram como elemento unificador das edificações organizadas em torno do lago. Na igreja de São Francisco [53] e no late Clube [52], painéis azulejados de Portinari – executados pela Osirarte – integravam-se aos azulejos desenhados por Paulo Werneck. Já na Casa do Baile [51], apenas os azulejos de Werneck entrelaçavam-se às curvaturas da marquise ondulante projetada por Niemeyer. No Cassino, o uso do azulejo é discreto e se integra à variedade de materiais presentes no edifício.

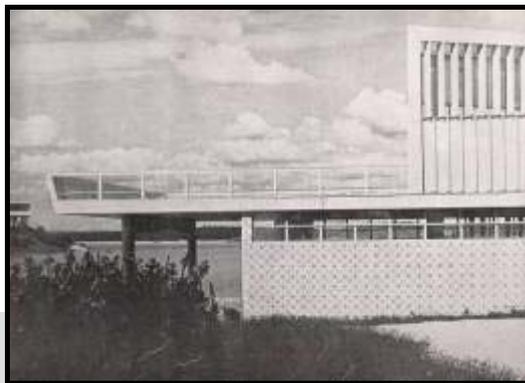
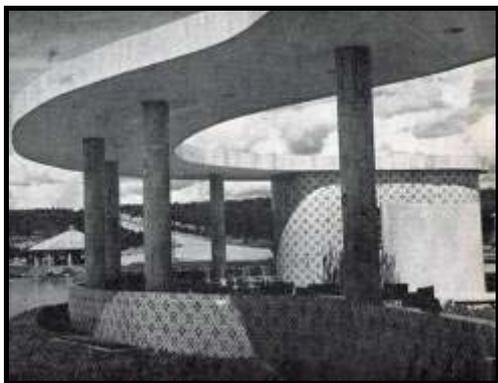
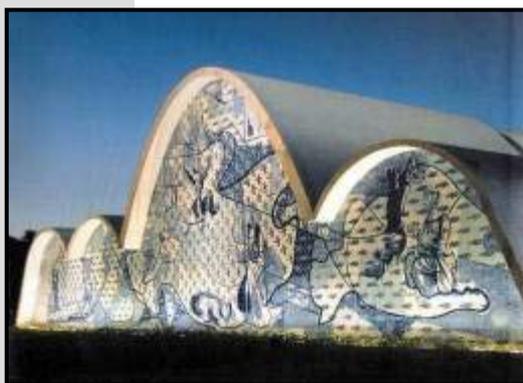


Figura 51: Casa do Baile, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Niemeyer, 1944.

Figura 52: late Clube, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Niemeyer, 1944.

Figura 53: Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Azulejos de 1943, de Cândido Portinari. Fonte: Castro, 2006.



Dentre os azulejos do Conjunto da Pampulha, o mais conhecido e difundido é o painel da fachada posterior da Igreja de São Francisco, que conta a história do Santo. De acordo com Zílio (1982, p. 111), “é nessa obra que a experiência pós-cubista de Portinari atinge sua maior plenitude, constituindo-se não só a obra mais importante do artista como também uma das mais expressivas do modernismo”. Para Zílio (1982, p. 111, grifo do autor), nessa

obra, “o talento de Portinari finalmente se libera dos fantasmas da temática e da necessidade de provar que *sabia pintar*”.

Em 1945, Cândido Portinari, novamente, foi convidado para conceber um painel de azulejos para a residência de José Cláudio Costa Ribeiro¹⁰¹, em Cabo Frio – RJ, projeto de Carlos Leão, integrante da equipe que projetara o MESP. O painel [54] concebido, denominado *Trevos*, tinha 3.00 x 4.70m e trabalhava com as cores azul e branco. As peças estão distribuídas como que em um tapete, referência à arte do século XVII e século XIX (www.portinari.org.br, 2007).

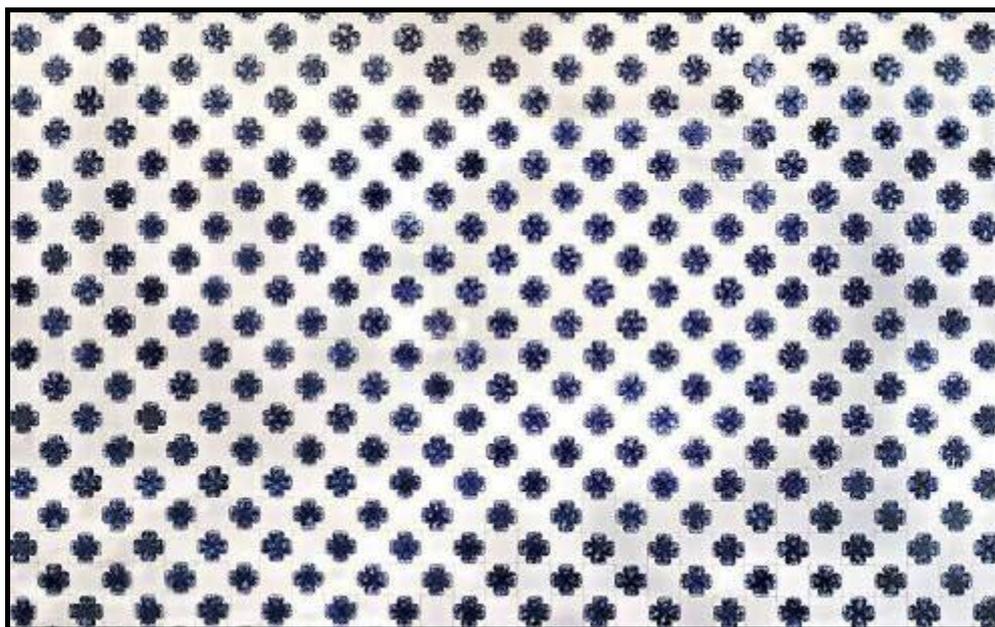


Figura 54: Painel de azulejos, desenhados por Cândido Portinari, para a residência de José Cláudio Costa Ribeiro. Azulejos de 1945. Fonte: www.portinari.org.br, 2007.

Burle Marx, arquiteto famoso por sua atuação como paisagista e seu potencial de integração com a arquitetura vigente, deixou um grande legado de obras como pintor, desenhista, gravador, tapeceiro, designer de jóias e muralista. Como aluno de Portinari, foi o que mais

¹⁰¹ Quando a casa foi demolida, o painel foi desmontado e transportado para a residência de Teophilo Azevedo Pacheco Leão, em Itaipava – SP.

se aproximou de sua arte (MORAIS, 1988). Entre os painéis de sua autoria, que fazem parte do período estudado, está o Instituto Moreira Sales [59], com azulejos executados em 1949; o Clube de Regatas Vasco de Gama [55 - 58], executado em 1950; o Instituto de Puericultura, na Ilha do Fundão, com painel de 1952; e o painel da Fundação Oswaldo Cruz, datado de 1947. Todos os trabalhos estão situados no Rio de Janeiro.

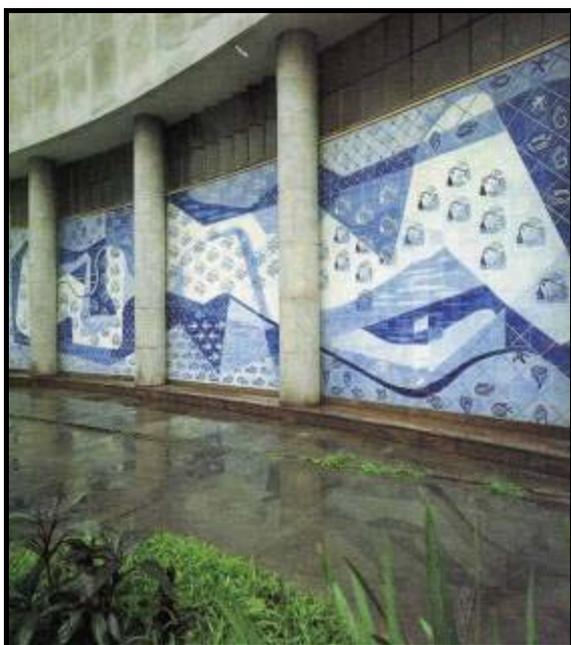


Figura 55: Clube de Regatas Vasco da Gama, Rio de Janeiro. Azulejos de 1950, de Roberto Burle Marx. Fonte: Morais, 1988, p. 81.

Figura 56: Detalhe do painel de azulejos do Clube de Regatas Vasco da Gama. Fonte: Morais, 1988, p. 81.

Figura 57 e Figura 58: Detalhe do painel de azulejos do Clube de Regatas Vasco da Gama. Fonte: www.ceramicanorio.com.





Figura 59: Painel de azulejos, desenhados por Burle Marx, no Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro – RJ. Azulejos de 1949. Fonte: www.ceramicanorio.com, 2007.

No Instituto de Puericultura e Pediatria, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Ilha do Fundão – projeto de Jorge Moreira – encontramos duas das vertentes principais da azulejaria contemporânea no Brasil: os azulejos padronizados e os azulejos figurados (MORAIS, 1990, p. 96). Os primeiros [60], executados pela Osirarte e aplicados no pátio do Instituto, foram resultado de um concurso interno que teve como júri Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Aldary Toledo. Esses premiaram, respectivamente, Evanildo Gusmão e Ayrton Sá Rego. De acordo com Moraes (1990, p. 96), a arte de Ayrton tendia ao informal, enquanto a de Evanildo criava certa ambigüidade visual próxima à da arte ótica. “Ambas funcionam no sentido de aliviar o edifício de sua rigidez construtiva; são como área de descanso visual”.

A vertente pictórica, proporcionada pelos azulejos figurados, encontra-se à entrada do Instituto de Puericultura. O painel [61], desenhado por Burle Marx e executado pela Osirarte, apresenta elementos da estética cubista, “com planos que se interpenetram dinamicamente

ou superpõem com interferências lineares e tonalidades azul e amarelo” (MORAIS, 1990, p. 98).

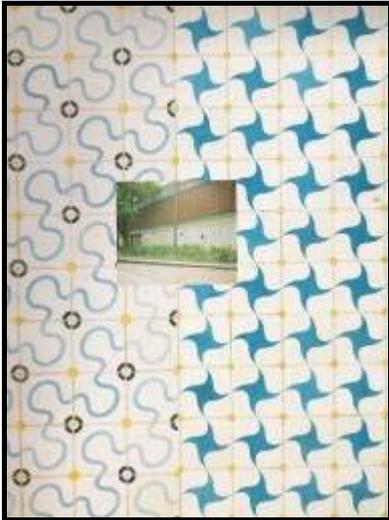
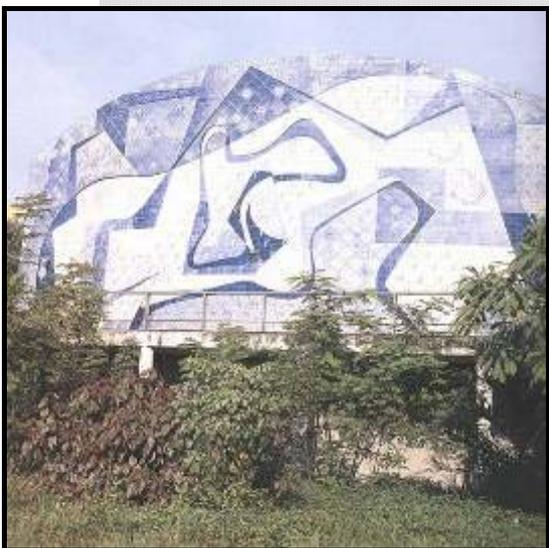


Figura 60: Pátio interno do Instituto de Puericultura, na Ilha do Fundão, Rio de Janeiro – RJ. Azulejos de 1952. Montagem com dois painéis de azulejos, sendo à esquerda, desenho de azulejos de Ayrton Sá Rego e, à direita, desenhos de azulejos de Evanildo Gusmão Fonte: Morais, 1990, p. 97.

Figura 61: Instituto de Puericultura, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro – RJ. Azulejos de 1952, de Roberto Burle Marx. Fonte: Morais, 1990, p. 99.

Figura 62: Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ. Azulejos de 1953, de Roberto Burle Marx. Fonte: Morais, 1988, p. 80.

Figura 63: Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ. Azulejos de 1953, de Paulo Rossi. Fonte: www.ceramicanorio.com.



Já a fundação Oswaldo Cruz [Fiocruz], além de apresentar azulejos de Burle Marx [62], comporta painel de azulejos desenhados por Paulo Rossi Osir [63], empresário da Osirarte, que executou os dois painéis. Em comum, a composição com diferentes tonalidades de azul e formas sinuosas que circundam os dois painéis.

O Conjunto Residencial Prefeito Mendes da Rocha, em Benfica, no Rio de Janeiro, mais conhecido como Pedregulho, projeto de Affonso Eduardo Reidy, inaugurado em 1951, foi um exemplo fundamental da renovação da arquitetura nacional, principalmente por sua dimensão social¹⁰², item raro e bastante criticado na arquitetura moderna brasileira. O Conjunto Pedregulho é composto por seis módulos, sendo três edifícios de apartamentos, uma escola, clube, piscina, ginásio de esportes, vestiário, ambulatório, lavanderia e mercadinho (www.portinari.org.br, 2007).

Os azulejos se restringem à área esportiva, enquanto um grande painel a óleo e outro de mosaicos coloridos – duas obras de Burle Marx – cobrem as paredes internas da secretaria da escola e do refeitório, respectivamente. Cândido Portinari foi o artista convidado para executar os azulejos do ginásio esportivo [64 - 66], enquanto Anísio Medeiros encarregou-se dos azulejos do vestiário e ambulatório, junto à piscina olímpica (MORAIS, 1988, p. 54).

No ginásio, Portinari trabalhou com os jogos infantis. Tema recorrente na obra do artista, o estudo de azulejos com figuras infantis já havia aparecido nos croquis para os painéis do MESP. Nessa obra, porém, a memória da infância vivida pelo artista em Brodósqui, interior paulista, reaparece “num dos mais bem sucedidos painéis azulejares de Portinari, no qual

¹⁰² O Conjunto Residencial do Pedregulho, hoje tombado pelo Patrimônio do Estado, foi o primeiro projeto racional de residências populares da América Latina (WWW.portinari.org.br).

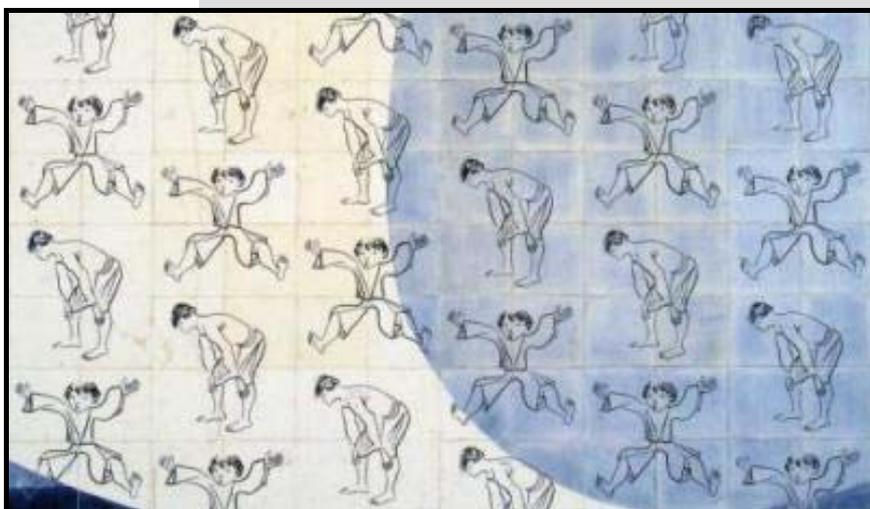
meninos pulam carniça numa das paredes externas do Ginásio de Esportes da Escola do Conjunto Residencial do Pedregulho” (MORAIS, 1988, p. 72). O painel, executado pela Osirarte, medindo 6.90 x 16.20m, tem um fundo de quatro tonalidades de azul e branco, que funcionam como jogos de luz e sombra sobre linhas sinuosas, que são marcadas através das diferentes cores, característica da obra do artista.



Figura 64: Colégio do Residencial Pedregulho, Rio de Janeiro – RJ. Painel de azulejos desenhados por Portinari. Fonte: Moraes, 1988, p. 74.

Figura 65: Detalhe do painel de azulejos do Colégio do Residencial Pedregulho. Os desenhos referenciam brincadeiras infantis. Fonte: Moraes, 1988, p. 75.

Figura 66: Detalhe do painel de azulejos do Colégio do Residencial Pedregulho. Os desenhos referenciam brincadeiras infantis. Fonte: www.ceramicanorio.com, 2007.



Portinari empregou a imagem de dois meninos, cada um ocupando quatro azulejos. De acordo com Moraes (1988, p. 72), tais figuras remetem à infância do artista, como o menino que se prepara para saltar, que lembra, “curiosamente, a figura do espantalho com mãos e braços abertos, como que flutuando no espaço”, numa alusão aos passeios do artista pelas plantações do interior do Estado de São Paulo. Os traços fisionômicos dos meninos são de um oriental, com cabelos lisos e olhos puxados. Já as roupas que usam, tanto podem lembrar um quimono quanto um roupão que se usava depois de nadar. Segundo Moraes (1988, p. 72), a relação visual entre os dois meninos, ou melhor, o modo como foram distribuídos os azulejos sobre o muro é que cria a sensação do jogo, a movimentação contínua das crianças, correndo e saltando umas sobre as outras.

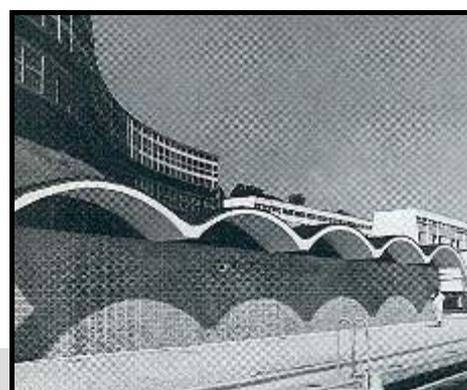
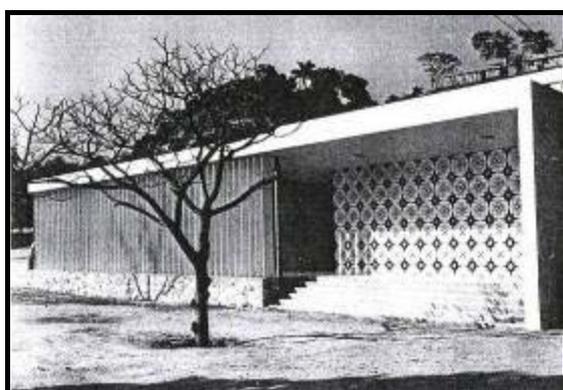


Figura 67: Ambulatório do Residencial Pedregulho, Rio de Janeiro – RJ. Painel de azulejos de Anísio Medeiros. Fonte: Bonduki, 1999.

Figura 68: Vestiário do Residencial Pedregulho, Rio de Janeiro – RJ. Painel de azulejos de Anísio Medeiros. Fonte: Bonduki, 1999.

O painel de azulejos, que recobre as quatro faces do vestiário e ambulatório do conjunto residencial Pedregulho, tem, em seu total, 30 metros de comprimento [67 - 68]. Desenhado por Anísio Medeiros, adotava um único padrão composto por quatro unidades, lembrando os

azulejos criados por Paulo Werneck para a Casa do Baile, late Clube da Pampulha e Cassino (MORAIS, 1988, p. 82).

Anísio Medeiros, em 1954, em comunhão com a Osirarte, ainda desenhou os azulejos para o Educandário Dom Silvério, em Cataguases – MG, projeto doado pelo arquiteto Francisco Bolonha à comunidade das irmãs Carmelitas. Os azulejos [69 - 70] – muito característicos daquele momento, no qual peças padronizadas integravam-se ao figurativo proposto pela composição – cobrem o muro da edificação que, nas palavras de Moraes (1988, p. 82) é “um sopro de vida para o ambiente geralmente triste de um orfanato”.



Figura 69: Orfanato em Cataguases. Azulejos de 1954, desenhados por Anísio Medeiros e executados pela Osirarte. Fonte: Márcia Poppe, 2003; in: www.vitruvius.com.br.

Figura 70: Detalhe do painel de azulejos do Orfanato em Cataguases. Fonte: Moraes, 1988, p. 83.

Em Cataguases, cidade 230 km distante do Rio de Janeiro e reconhecido acervo de obras significativas da época moderna, encontramos, ainda, outro exemplar de painel de azulejos. Desta vez, é Cândido Portinari quem concebe o painel denominado “As fiandeiras” [71 - 74] e executado em 1954 (www.ceramicanorio.com, 2007). Podemos perceber que, diferentemente dos outros painéis azulejares de concepção de Portinari, esse trabalho chega

perto da perfeição realista de suas pinturas a óleo. A paleta azul e branca é substituída por uma variação de cores que preenche os desenhos formados pelas mulheres que trabalham na fiação.



Figura 71: Painel de azulejos “As fiandeiras”, de Cândido Portinari, aplicado na Praça José Inácio Peixoto, em Cataguases - MG. Fonte: www.ceramicanorio.com, 2007.

Figura 72, Figura 73, Figura 74: Detalhe do painel de azulejos “As fiandeiras”, de Cândido Portinari, aplicado na Praça José Inácio Peixoto, em Cataguases - MG. Fonte: www.ceramicanorio.com, 2007.



Em 1956, Portinari concebeu mais um painel de azulejos com composição em tons de azul e branco, novamente com formas sinuosas. Dessa vez, a encomenda foi feita para o prédio da Associação Civil Clube de Juiz de Fora, em Juiz de Fora – MG, projeto de Francisco

Bolonha. O painel [75 - 77], denominado “Quatro Estações”, executado pela Osirarte, mede 4.35 x 7.95m e é composto por azulejos de 0.15 x 0.15m (www.portinari.org.br, 2007).

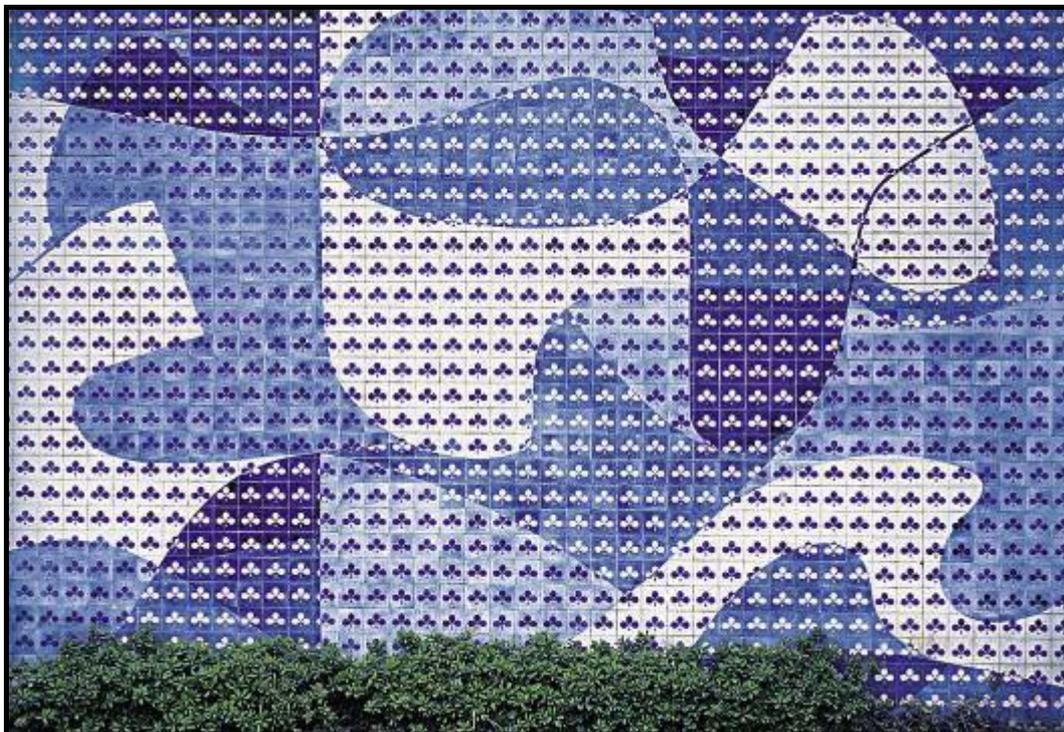
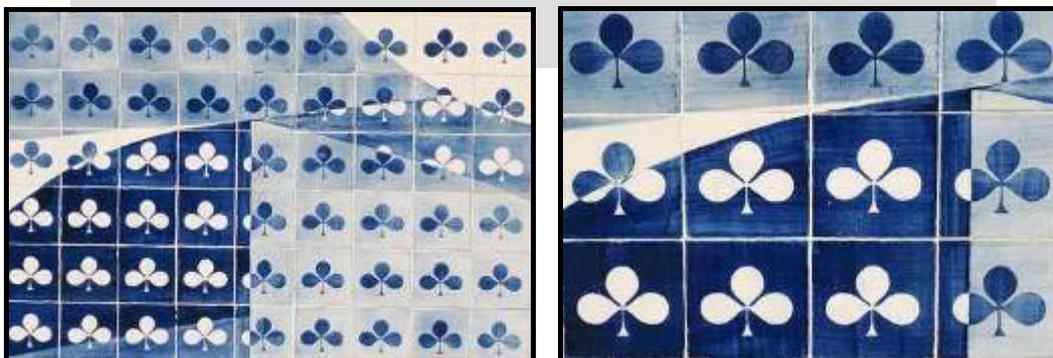


Figura 75: Painel de azulejos concebidos por Cândido Portinari, em 1956, para a Associação Civil Clube de Juiz de Fora - MG, Fonte: www.portinari.org.br

Figura 76 e Figura 77: Detalhe do painel de azulejos concebidos por Cândido Portinari, em 1956, para a Associação Civil Clube de Juiz de Fora - MG, Fonte: www.ceramicanorio.com.



Em 1958, Anísio Medeiros foi convidado a conceber um painel de azulejos para a fachada de uma residência em Cataguases – MG. O painel, denominado “Feira Nordestina” [78],

abusa de tons claros para retratar a realidade brasileira, representada através das figuras de homens, animais e vegetação.



Figura 78: Pannel de azulejos concebidos por Anísio Medeiros, em 1958, para uma residência em Cataguases - MG, Fonte: www.ceramicanorio.com, 2007.



Figura 79, Figura 80, Figura 81 e Figura 82: Detalhe de painel de azulejos concebidos por Anísio Medeiros, em 1959, em homenagem aos pracinhas da Segunda Guerra Mundial. Localização: Museu da II Guerra Mundial, Rio de Janeiro. Fonte: www.ceramicanorio.com, 2007.



Em 1959, Anísio Medeiros concebeu painel de azulejos no Monumento dos Pracinhas, em “homenagem aos militares da Marinha de Guerra, e as tripulações e passageiros de navios

da Marinha Mercante, mortos durante a 2ª Guerra Mundial”. O painel [79 - 82], localizado no Museu da II Guerra Mundial, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, foi executado por Américo Braga (www.ceramicanorio.com, 2007).

Na década de 1950, o Brasil vivia um processo de grande industrialização, facilitada pelos resultados da Segunda Guerra Mundial. Com a nomeação de Kubitschek para Presidente, o governo empenhava-se em adiantar, ainda mais, esse procedimento. Criou-se o *slogan* '50 anos em 05' como um incentivo para superar a defasagem do país em relação aos outros e crescer em cinco anos o que deveria ter crescido em 50 anos.

Paralelamente, a arquitetura moderna brasileira desfrutava de seu momento de glória, com reconhecimento nacional e internacional. Pipocavam publicações a respeito da nova arquitetura, dos arquitetos brasileiros, da relação entre tradição e modernidade. Essa popularidade arquitetônica teve seu lado positivo, mas, também, o negativo.

Falemos, primeiro, do lado negativo. Esse alvoroço provocado pela disseminação da arquitetura moderna brasileira transformou-a em uma *moda* a ser seguida por construtores, engenheiros e, muitas vezes, arquitetos que pouco se preocupavam com o conceito da obra e muito se despendiam para criar um edifício *moderno*. Sendo assim, grande porcentagem dos edifícios construídos nesse período não passava de simples imitação de obras de grandes nomes da arquitetura, fazendo da arquitetura moderna brasileira mais um estilo que um conceito a ser seguido, lembrando em muito o antigo movimento eclético e o neoclássico.

Podemos considerar como pontos positivos da divulgação excessiva, entre outros, a abertura de escolas de arquitetura – as quais tinham sua própria estrutura, não dependendo mais das escolas de Belas Artes ou engenharia –, o acesso da camada popular a uma linguagem arquitetônica, e a divulgação dessa nova arquitetura não só para as capitais mais influentes, mas para todo o Brasil.

Essa divulgação em escala nacional do movimento arquitetônico moderno propiciou a migração de arquitetos tanto internamente quanto de outros países para o Brasil. Exemplos disso são Delfim Amorim – vindo de Portugal e radicado em Pernambuco – ou Severiano Porto – arquiteto carioca que vai trabalhar no Amazonas. Tal movimentação de profissionais proporcionou uma difusão de diferentes conhecimentos, provenientes de culturas diversas ou de formação em escolas diferentes em todo o território nacional, contribuindo para a disseminação das novas tecnologias e da arquitetura moderna brasileira¹⁰³. Assim expressou-se Giedion (in: XAVIER, 2003, p.156-157), em 1956:

[...] deve-se reconhecer que o Brasil alcançou um determinado padrão construtivo que se mantém em todas as regiões. Se certas características são claramente visíveis nas obras de algumas individualidades excepcionais, elas também estão presentes na produção arquitetônica de nível médio. Tal não ocorre na maioria dos outros países [...].

Em meio a esse processo, a azulejaria beneficiou-se por ser parte integrante dessa renovação, ao mesmo tempo em que a arquitetura beneficiava-se da popularidade do

¹⁰³ Nesse contexto de migrações de arquitetos e conhecimentos, os profissionais da construção procuraram conciliar as características racionalistas com as peculiaridades *regionais* de clima e tradição local. Assim como a arquitetura moderna brasileira dos anos 1930, os arquitetos trabalham o contexto nacional relacionado às características racionais, nesse caso, os arquitetos desse período buscam conhecer as raízes locais, considerando-se a variedade de características de cada região do país. Disso resultou uma variedade de tipos arquitetônicos por todo o país, que, em um breve momento, foi caracterizada de arquitetura regional, termo *non grato* para muitos arquitetos (SEGAWA, 1999).

material. Disso resultou a aparição do azulejo fora do eixo Rio de Janeiro – Minas Gerais, onde se situam o MESP – no primeiro – e o Conjunto da Pampulha – no segundo.

A expansão do modernismo pelas províncias brasileiras foi um processo difícil, por vezes traumático. As primeiras exposições de arte moderna fora do eixo Rio - São Paulo foram recebidas como manifestações de “ideologias exóticas” e “depravação moral”. Mas foram, justamente, os principais responsáveis pela introdução do modernismo nas capitais regionais os que também empregaram pioneiramente o azulejo, como Jenner Augusto e Carybé, em Salvador, Abelardo da Hora, Corbiniano Lins e Francisco Brennand no Recife, Poty em Curitiba. Enfim, a história da azulejaria contemporânea no Brasil é, simultaneamente, a história da implantação do modernismo em nosso país nas décadas de 40/50. Assim, se existe uma especialidade azulejar, é possível, ao mesmo tempo, ler no azulejo a história da arte brasileira (ALCÂNTARA, 1997, p. 100-101)

De acordo com Coelho (2000), o uso do azulejo nas diferentes regiões do país deve-se, também, à grandiosidade representada pelo material. Em 1953, já eram contabilizados, pelo menos, doze edifícios importantes que utilizavam azulejos branco e azul, com tratamento semelhante ao do MESP, de onde se pode supor que, nessa época de grandes realizações em arquitetura, “o azulejo expressava certamente a monumentalidade e importância dos edifícios, dessa vez por associação com o do MESP”.

Fora do eixo Rio de Janeiro – Minas Gerais, Poty foi um dos artistas que mais se destacou no Estado do Paraná. Ele atuava em diferentes áreas – como gravador, desenhista, ilustrador, professor e muralista – e, até 1998, realizou grande número de painéis e murais em edifícios públicos e religiosos, tanto no Paraná, como no Rio de Janeiro, ou em São Paulo (www.itaucultural.org.br, 2007). Sua primeira obra azulejar foi o Monumento comemorativo do 1º Centenário do Paraná [83 - 85], realizado em 1953 na cidade de Curitiba.

O painel representa a evolução política do Estado, descrevendo os ciclos históricos e econômicos do Paraná, tais como a descoberta de ouro, a evangelização, os bandeirantes desmatando florestas, o povoamento de cidades, comércio dos tropeiros, índios descendo o rio em suas embarcações, lavradores e ação de líderes que iriam promover a emancipação política do Estado (www.ceramicanorio.com, 2007).



Figura 83: Praça 19 de Dezembro, Curitiba - PR. Painel de azulejos de 1953, idealizados por Poty, Fonte: Morais, 1988, p. 93.

Figura 84 e Figura 85: Detalhe do painel de azulejos da Praça 19 de Dezembro, Curitiba - PR. Painel de azulejos de 1953, idealizados por Poty, Fonte: www.ceramicanorio.com.



No Estado da Bahia, como exemplo de azulejaria no período moderno, temos Jenner Augusto – artista sergipano, que se mudou para Salvador e lá se integrou ao grupo renovador da arte baiana. Jenner realizou, em 1958, para o então Museu de Arte Popular –

hoje Centro de Educação Técnica da Secretaria de Educação e Cultura da Bahia – o painel denominado “Chegada de Tomé de Souza à Bahia” [86 a 90].

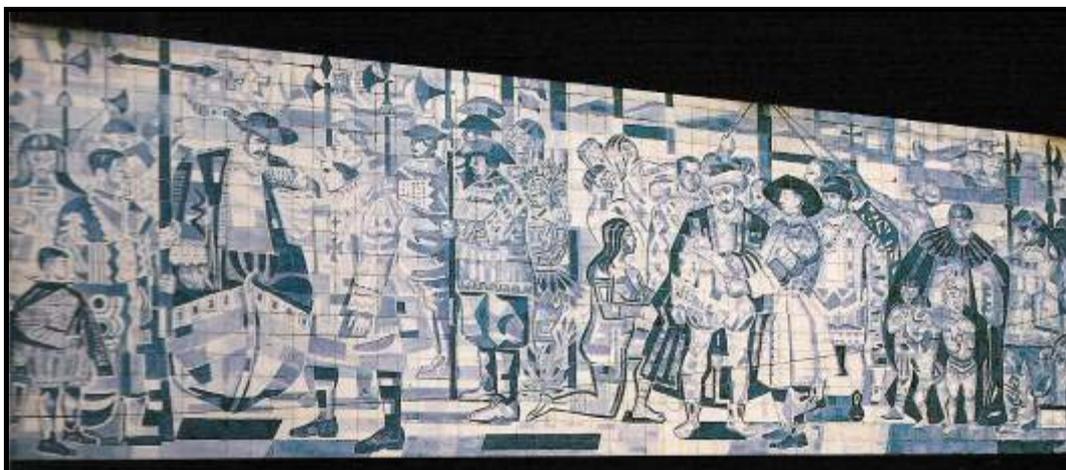


Figura 86: Painel de azulejos, denominado “Chegada de Tomé de Souza à Bahia”, concebido por Jenner Augusto, em 1958. Localização: Centro de Educação Técnica, Secretaria de Educação e Cultura, Salvador - BA. Fonte: Morais, 1990, p. 21.

Figura 87: Detalhe do painel de azulejos denominado “Chegada de Tomé de Souza à Bahia”. A imagem mostra Jenner Augusto Filho, vestido de nobre português. Fonte: Morais, 1990, p. 21.

Figura 88: Detalhe do painel de azulejos denominado “Chegada de Tomé de Souza à Bahia”. A imagem mostra Mário Cravo figurando Tomé de Souza. Fonte: Morais, 1990, p. 21.

Figura 89: Detalhe do painel de azulejos denominado “Chegada de Tomé de Souza à Bahia”. A imagem mostra Mário Cravo, figurando Tomé de Souza, conversando com Carybé, que se passa pelo Mestre de obras Luís Dias. Ao fundo, Mirabeau Sampaio. Fonte: Morais, 1990, p. 21.

Figura 90: Detalhe do painel de azulejos denominado “Chegada de Tomé de Souza à Bahia”. A imagem mostra Raimundo de Oliveira como o Padre Manoel da Nóbrega, junto a três índios, sendo um deles, o poeta e crítico de arte Wilson Rocha. Fonte: Morais, 1990, p. 21.



Apesar do nome, o painel de Jenner, em azul e branco, composto com figuras realistas, mostra não apenas a chegada de Tomé, mas, também, a implantação e construção da capital e a catequese dos índios (MORAIS, 1990, p. 18). Essas características levam-nos à azulejaria do século XVIII, quando as figurações, em painéis azuis com fundo branco, apresentavam, aos que no Brasil moravam, cenas cotidianas da metrópole, servindo como material de aprendizagem da história daquele povo.

Uma curiosidade do painel é que diversos artistas baianos, amigos do pintor, e um crítico de arte figuram os principais personagens históricos. Tal atitude é influência do muralismo mexicano sobre a arte de Jenner e de todos os baianos dos anos 1940/1950. No cenário, Mário Cravo representa Tomé de Souza; o mestre Luis Dias é representado por Carybé; à direita do Governador-Geral, encontramos Marabeau Sampaio; travestido de Manoel da Nóbrega, temos Raimundo de Oliveira; o crítico de arte Wilson Rocha representa um índio; enquanto o próprio filho do artista está vestido de nobre.

De acordo com Moraes (1990, p. 19), ao transpor para o painel a figura de seus amigos, ele fez mais do que homenageá-los; ele “criou uma espécie de alegoria da arte baiana, sinalizando a importância de cada personagem, seu caráter, formação e influência, dando indicações sobre o futuro da arte nessa região do país”. “É como se ele fundisse num mesmo plano de significações, o fundador da cidade e os fundadores da arte baiana”.

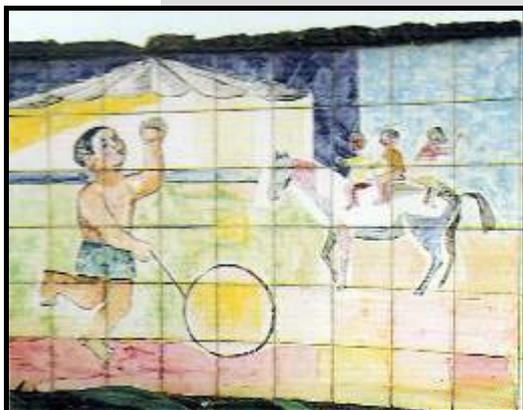
Jenner Augusto projetou, ainda, mais quatro painéis de azulejos em Salvador – BA, sendo dois para o Hospital do Câncer, e dois para o Restaurante Ondina, em 1957. No restaurante, um dos painéis encontra-se na área interna, com vários animais “distribuídos sobre planos tonais”. O segundo painel [91 - 93] encontra-se no quiosque do lado de fora do restaurante.

Nesse último, Jenner adotou um tema muito trabalhado por Portinari, que são os jogos infantis, mas o fez utilizando uma variedade de cores para representar brincadeiras como carniça, arco-e-vara, pipa, pião e zanga-burrinho (MORAIS, 1990, p. 22).



Figura 91: Painel de azulejos “Jogos Infantis”, de Jenner Augusto, concebidos em 1957 para o Restaurante Ondina, em Salvador - BA. Fonte: Morais, 1990, p. 23.

Figura 92 e Figura 93: Detalhe de painel de azulejos “Jogos Infantis”, de Jenner Augusto para o Restaurante Ondina, em Salvador - BA. Fonte: Morais, 1990, p. 23.



No Estado de Pernambuco, em Recife, dois nomes que contribuíram, diretamente, para a difusão do azulejo foram Francisco Brennand e Delfim Amorim. O primeiro, desde sua infância, tinha contato com a cerâmica, já que seu pai era dono de uma fábrica de telhas e tijolos. No entanto, apenas em 1943, um ano depois da falência da fábrica, o artista interessou-se pela arte cerâmica, já que anteriormente dedicava-se à pintura. Em 1954, a antiga fábrica foi reaberta e, em 1958, Brennand conclui sua primeira obra mural [94 - 96], feita em cerâmica-pedra, para o Aeroporto de Guararapes (MORAIS, 1990, p. 58).



Figura 94: Painel de azulejos, concebido por Francisco Brennand, em 1958, para o aeroporto de Guararapes, Recife – PE. Fonte: www.ceramicanorio.com.

O painel concebido para o Aeroporto de Guararapes, em Recife, configura crianças, pastores, camponeses, animais, a terra e os rios, o céu, as árvores, os instrumentos de trabalho, o carro de boi, os frutos da terra, em “uma espécie de Arcádia ou écloga” (MORAIS, 1990, p. 58). Como será visível em toda a sua obra, o artista carrega nas cores e

no traço forte para conceber seus trabalhos que, na maior parte, possuem temas ligados à vida natural. Os painéis são envolvidos por uma cor terracota – o que leva Morais (1990, p. 57) a dizer que a obra de Brennand “tem cheiro e cor de terra” – que caracteriza e diferencia a carreira desse artista.

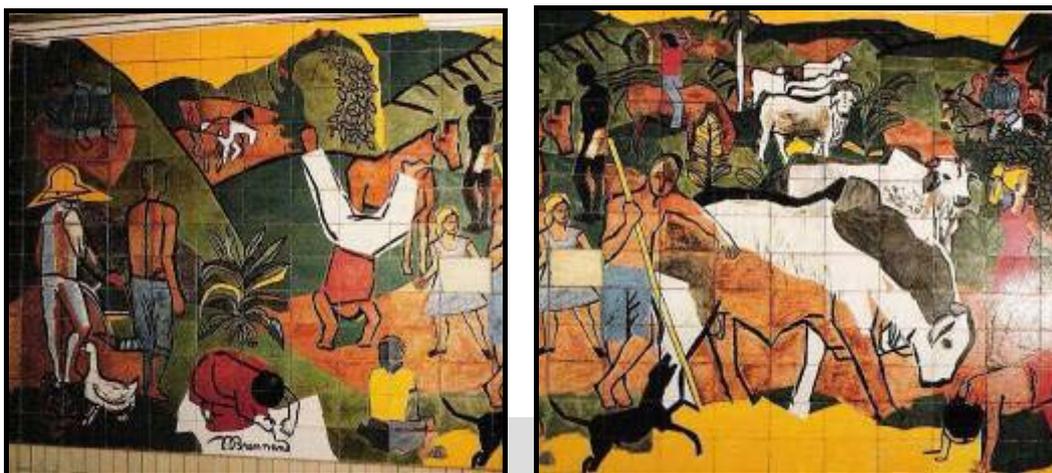


Figura 95 e Figura 96: Detalhe de painel de azulejos, concebido por Francisco Brennand, em 1958, para o aeroporto de Guararapes, Recife – PE. Fonte: Morais, 1990, p. 60.

Delfim Amorim – arquiteto português que se radicou no Brasil a partir de 1951 –, por sua vez, fixou residência em Recife e foi um dos principais nomes, lembrado pela inauguração da moderna arquitetura pernambucana. Usuário assíduo da azulejaria, Amorim dizia que “não é o material utilizado na obra de arquitetura que determina o estilo e o define, mas o domínio do material, a capacidade de submetê-lo às necessidades do homem” (MORAIS, 1990, p. 90). Assim, ao desenhar as séries de azulejos para seus projetos, não se descuidava da questão da percepção visual do transeunte em relação ao edifício e seu revestimento. Esses “trechos de percepção” eram trabalhados a partir de três distâncias: o primeiro ponto – de longa distância – não permitia a identificação do azulejo, mas sim a soma cromática das cores componentes. O segundo – de média distância – possibilitava a

visualização do tapete formado pela aplicação do motivo padrão, que só seria identificado num terceiro momento, próximo à superfície. (MORAIS, 1990, p. 91)

O edifício Acaiaca [97 - 98], projeto de Delfim Amorim, de 1958, é um exemplo desse trabalho desenvolvido pelo arquiteto. Nota-se, nessa empreitada, assim como nos novos projetos que receberão azulejo, na década de 1960, a simplicidade com o uso das cores, a opção pela padronagem do azulejo e as composições de fachada tipo *tapete*.

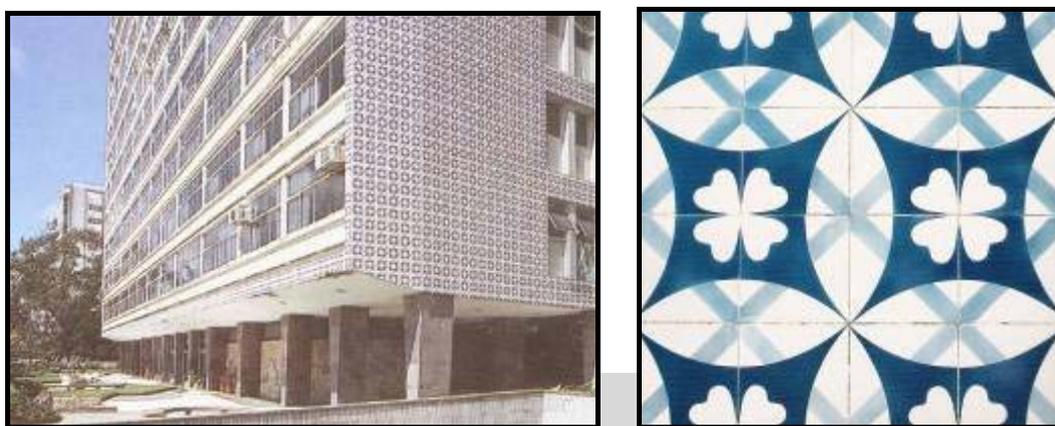


Figura 97: Edifício Acaiaca, em Recife – PE. Fachada com azulejos desenhados por Delfim Amorim. Projeto de Delfim Amorim. Fonte: Segawa, 1990, p. 26.

Figura 98: Detalhe de azulejo desenhado por Delfim Amorim para o edifício Acaiaca. Fonte: Moraes, 1990, p. 92.

O Estado de São Paulo – e principalmente a cidade de São Paulo – pouco utilizou o azulejo em seus projetos arquitetônicos durante o movimento moderno. Tal fato pode ter acontecido porque, em São Paulo, as obras modernistas concentravam-se nas mãos das empresas privadas, diferentemente de no Rio de Janeiro, onde o Governo era mais atuante. Outra diferença – pouco convincente dado o histórico do uso do azulejo durante o movimento moderno – é que, considerando-se as características técnicas do material azulejar, São Paulo é uma cidade com clima ameno e distante do litoral, não necessitando de um material

refletivo – para minimizar o calor – e resistente à maresia, por ele não receber a influência do mar.

Coelho (2000, p. 59-66), no entanto, atenta para um fator bastante visível na cidade de São Paulo: o uso crescente de pastilhas cerâmicas, em detrimento do revestimento azulejar, em edifícios da década de 1950. Segundo pesquisa de Coelho (2000), a partir da Segunda Guerra Mundial, foram implantadas inúmeras fábricas de pastilha na cidade de São Paulo, o que pode ter contribuído para a tal opção. Outro fator é a semelhança técnica e estética entre os materiais: azulejo e mosaico têm qualidades decorativas e cores vivas e fortes, são resistentes à intempérie, tem caráter de arte aplicada e grande capacidade de integração à arquitetura. Excetua-se o fato de o azulejo carregar uma carga história e a pastilha representar, naquele momento, um material novo, industrializado, com “cara de novidade”.

Uma exceção à vista dos paulistanos encontra-se no edifício Vila Normanda, localizado no centro de São Paulo, próximo ao metrô República. O autor do painel, da década de 1950 [99], que, em muito parece preceder os trabalhos de Athos Bulcão, foi Antônio Maluf. Nas palavras de Morais, o enorme mural da Vila Normanda funde as duas facetas do trabalho de Maluf: rigor e fantasia. Em uma leitura da obra, Morais conclui (1990, p. 94):

Empregando o triângulo, em diferentes tamanhos, e três cores, Maluf obtém uma variedade extraordinária de efeitos rítmicos, criando uma trama que se renova continuamente e de modo sempre surpreendente. A estrutura ora se abre e avança, ora se fecha e recua, por vezes descansa na bidimensionalidade, se deixa vazar em transparências ou sugere movimentos virtuais, como se quisesse abandonar o muro e sair bailando pela calçada. Portela desfilando em azul e branco na passarela da Vila Normanda.



Figura 99: Edifício Vila Normanda, em São Paulo, com revestimento de azulejos concebidos por Antônio Maluf. Obra da década de 1950. Fonte: Moraes, 1990.

Em Brasília, o artista mais lembrado, em decorrência da integração de sua obra à arquitetura, é Athos Bulcão¹⁰⁴. Entre suas criações, estão: as esculturas, relevo, pinturas e, principalmente, os azulejos [100 - 107]. Nas palavras de Freitas (1997), “o azulejo [...] é sua marca e assinatura. Athos transforma esse produto secular brasileiro em elemento integrador em Brasília, ligando Igreja, Aeroporto, Congresso Nacional, Palácios, comércio e casas através dessas pinturas arquiteturas”.

Em Brasília, o uso do azulejo apresenta-se de maneira diferente em relação aos outros projetos públicos de maior visibilidade, tais como o MESP e o Conjunto da Pampulha. Excetuando-se o painel aplicado na Igreja Nossa Senhora de Fátima, no qual figuram

¹⁰⁴ Trabalhos mais aprofundados sobre a obra e vida de Athos Bulcão encontram-se no livro “FUNDAÇÃO Athos Bulcão. Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão: Petrobras, 2001” e na dissertação “WANDERLEY, Ingrid M. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2006”.

desenhos de pássaros brancos, com fundo azul ou vice-versa, criando um curioso movimento, as composições de Bulcão para os diferentes edifícios de Brasília eram feitas “a partir de formas retas ou curvas, para conceber suas variáveis possíveis, dentro de um princípio de geração de combinatórias, que se expandiam em série” (FREITAS, 1997).

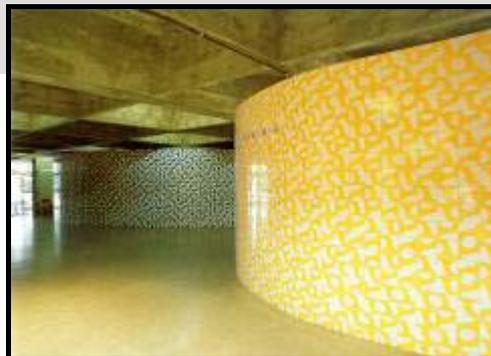


Figura 100: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados em Escola da ala Norte de Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.

Figura 101: Azulejos desenhados por Athos Bulcão em 1958, aplicados na Igreja Nossa Senhora de Fátima. Projeto de Oscar Niemeyer – Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.

Figura 102: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados no Palácio do Itamaraty, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.

Figura 103: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados em Escola da ala Sul, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.



Além disso, o artista apropriou-se da industrialização em favor de um novo tipo de composição, a ser livremente manejado pelos operários:

A obra inovadora e especial de Athos Bulcão faz a síntese entre a tradição dos painéis de azulejos e uma absoluta afinidade com os valores construtivistas da arte mais radicalmente enraizada no seu tempo: produzidas através de protótipos, em escala industrial; modulada, permitindo o jogo serial e aleatório. Athos Bulcão deixava muitas vezes ao acaso, ao gosto dos operários encarregados de azulejarem os painéis. Athos foi um reinventor dessa arte. Sua preocupação era com a educação estética: criar beleza a baixo custo, beleza à qual muitos tivessem acesso. (MADEIRA, website, p. 13)

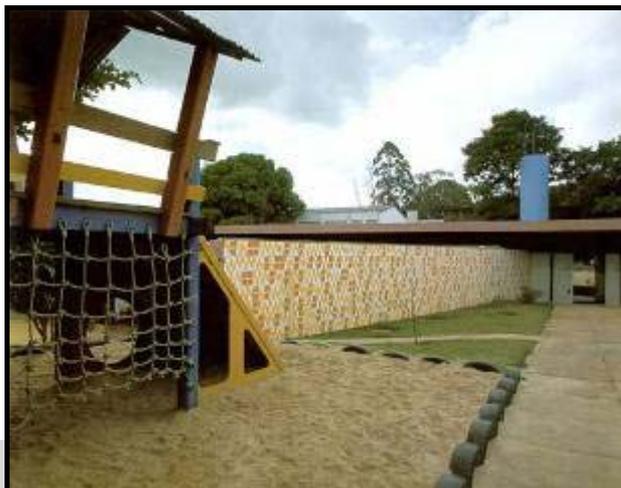


Figura 104: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados no jardim interno do Palácio do Planalto, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.

Figura 105: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados em Escola Francesa, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.

Figura 106: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados no Mercado das Flores, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.

Figura 107: Azulejos desenhados por Athos Bulcão, aplicados na parada de serviços em parque da cidade de Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br, 2007.



Outra preocupação de Athos, era a divulgação do material azulejar e de seu poder de arte em todas as camadas da sociedade, ligando a forma erudita ao conteúdo popular do azulejo.

Segundo Costa (1987),

Preciosíssimo colorista, Athos Bulcão encontra em Ione Saldanha, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, os seus parentes mais próximos da arte brasileira. É a cor refinada, leve e sensível, reminiscências da infância, da visualidade popular, do espírito brasileiro que se relaciona com a ornamentação colonial barroca e com as nossas raízes simbólicas e construtivas, pré-colombianas, perpassadas por um profundo conhecimento prático e intelectual de todos os processos que compõem a aventura da arte de nosso século.

A capital do Brasil, como já referenciamos, é a organização concreta das teorias de busca da identidade e de uma nação, pregada pelos modernistas (SEGAWA, 1999). Ela encerra uma etapa, tornando-se um ponto de apoio e reflexão para os arquitetos brasileiros que, a partir daí, trabalharão com novas possibilidades arquitetônicas (ZEIN, 1983, p.75).

A partir desse momento, novos modos de se trabalhar com a arquitetura foram surgindo, sem distinção de estilos. De acordo com Zein (1983, p. 80), “talvez a principal linha estética pós-60 seja não haver principal linha estética”. Admite-se a diversidade, sem necessariamente passar pelos discursos racionais ou de raiz. Discutem-se os conceitos de beleza clássica que permeiam a arquitetura moderna: o equilíbrio, a perfeição, a serenidade, a perpetuidade. “Os anos 60 representam [...] a queda de certos dogmas e aceitação mais aberta da arquitetura”. A respeito desse momento, Conde (1978, p. 13) complementa:

Penso que o fator que marcou o começo da década de 1960, foi a queda de certos dogmas e a aceitação mais aberta da arquitetura, sem tanto *part-pris*. Isto se deu em função de debates que, me parece, aconteceram em quase todas as escolas de arquitetura, no Brasil, nessa época. Essa descoberta de outros caminhos, de outras tendências na arquitetura e a preocupação do arquiteto com o planejamento urbano mereceram o início de uma discussão mais ampla.

Os debates sobre a arquitetura produzida no Brasil atingiram, diretamente, a questão da azulejaria, tema recorrente na construção de uma identidade nacional. O discurso atrelando tradição à modernização diluiu-se perante os projetos que primavam pelo inovador e pela inovação e, como no início do século XX, a azulejaria entrou em um processo de perda de monumentalidade. Associaram-se, às mudanças arquitetônicas, as transformações ocorridas na indústria cerâmica, que buscavam investir na tecnologia do material, deixando aquém a função decorativa do mesmo, o que dificultava, ainda mais, o processo pelo qual passava o material.

Essa baixa na utilização do azulejo como elemento participante de uma renovação arquitetônica e de uma linguagem nacional, no entanto, mostrou-se gradativa no território brasileiro. Como exemplo, temos, por um lado, a aparição, quase nula, a partir da década de 1960, do material em edifícios estatais, tanto no Rio de Janeiro como Minas Gerais; e, por outro, o processo de desenvolvimento, nos anos 1960 e 1970, das técnicas azulejares pelos artistas e arquitetos que trabalhavam na região nordeste.

Confirmando esse fato, temos obras com azulejos de Delfim Amorim [108 - 109], que se estendem até final de 1960 (MORAIS, 1990), o progressivo avanço da indústria cerâmica de Francisco Brennand e a realização, entre 1961 e 1962, de uma das obras mais significativas da sua carreira, para uma agência do Banco da Lavoura de Minas Gerais, no Recife: *A Batalha dos Guararapes* [110 - 113], painel com 30 metros de comprimento e 2.5 metros de altura que cobre a parede lateral da Rua das Flores e trata da expulsão dos holandeses do Brasil (www.ceramicanorio.com, 2007).

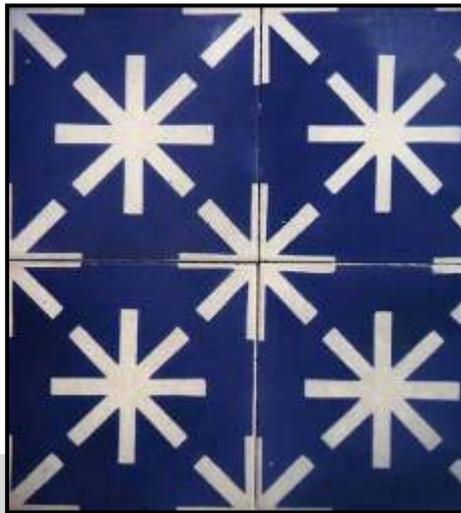


Figura 108: Edifício Santa Rita - fachada revestida com azulejos desenhados por Delfim Amorim. Obra de 1962 e projeto de Delfim Amorim. Localização: Recife – PE. Fonte: Moraes, 1990, p. 93.

Figura 109: Detalhe de azulejo desenhado por Delfim Amorim para o edifício Santa Rita. Fonte: Moraes, 1990, p. 93.



Figura 110, Figura 111, Figura 112 e Figura 113: Detalhe do painel cerâmico “Batalha de Guararapes”, idealizado por Francisco Brennand para a parede lateral da Rua das Flores, Recife – PE. Fonte: www.ceramicanorio.com.

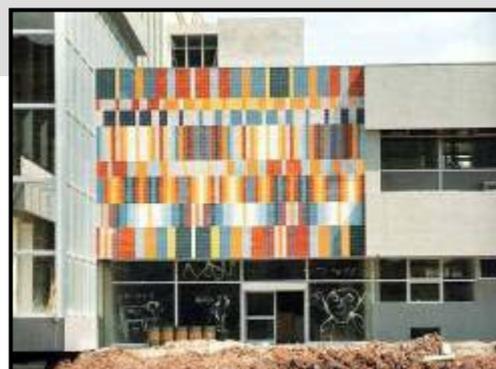
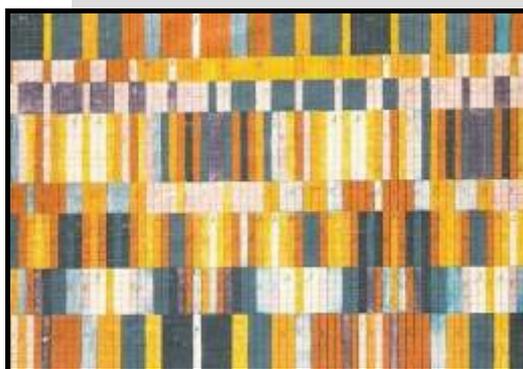




Figura 114: Pannel de azulejo de Maria Keil na Avenida Infante Santo, em Lisboa – Portugal. Os mesmos foram produzidos entre 1958 e 1959. Fonte Saporiti, 1998, p. 5.

Figura 115: Pannel de azulejo de Eduardo Nery na fachada da fábrica da ex-sociedade central de cervejas, em Vialonga - Portugal, 1967. Fonte: Saporiti, 2000, p. 116.

Figura 116: Maquete do pannel de azulejo de Eduardo Nery na fachada da fábrica da ex-sociedade central de cervejas, em Vialonga - Portugal, 1967. Fonte: Saporiti, 2000, p. 116.



A atualização dos azulejos nas edificações brasileiras influencia, novamente, Portugal¹⁰⁵, que volta a aplicar azulejos nas fachadas dos prédios lusitanos [114 - 116]. Um dos fatos de maior importância para o retorno do azulejo, ao país lusitano, foi a apresentação de dois

¹⁰⁵ A respeito do fenômeno de inversão de influências, ver p.112-115.

edifícios ícones da arquitetura moderna brasileira: os já citados Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro e Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, todos revestidos de azulejos azuis, numa mistura de *tapetes* e *figurados*, em Exposição em Lisboa, no ano de 1953 (COMISSÃO Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 73).

A influência do Brasil foi reforçada pelo sentido de patriotismo que invadiu Portugal, logo após a Segunda Guerra Mundial. O azulejo, material presente na história e cultura desse país, era uma forma, quase que natural, de reviver os costumes e tradições, em uma época tão sofrida e escassa de saudosismos (COMISSÃO Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 73).

2.2.3

Integração das Artes

A integração entre as artes foi uma constante desde a antiguidade – note-se o fato do azulejo ser um produto de uso milenar nas antigas construções. Ela consiste na relação harmônica entre os diferentes tipos de arte, sem que uma se sobreponha à outra. Na arquitetura, a obra, mais do que compor, deve se integrar com o espaço criado pelo arquiteto. O artista, nesse caso, pode ser comparado a um membro de uma orquestra operando com competência o seu instrumento musical, de tal maneira que permita ao maestro reger toda a diversidade sonora, fazendo chegar ao público algo inteiro e coeso (COSTA, 1987).

No plano internacional, já no século XIX, essa questão aparece no âmbito das Arts & Crafts, teorizada por William Morris, na Inglaterra. Ele propunha uma arte que se estendesse a todas as esferas da sociedade, fazendo parte dos objetos de uso cotidiano e do ambiente da vida. Partidário de reformas sociais, o movimento reagia contra a massificação causada pela revolução industrial. Visava a trazer às artes decorativas o equilíbrio entre a funcionalidade e a beleza da forma e, na revalorização do artesanato, uma aproximação entre as artes maiores [arquitetura, pintura e escultura – conhecida como trilogia das artes] e as artes menores [inclui-se aí a azulejaria] (COELHO, 2000).

Já era tradição no Brasil, desde a vinda da missão Francesa, em 1816, a utilização das artes plásticas aplicadas à arquitetura (DAVID, 2005). No movimento moderno, em um primeiro momento, a Semana de Arte de 1922 integrou arquitetura, pintura e escultura para apresentar um novo discurso cultural. Em sua segunda fase, Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1931, juntamente com uma comissão eleita por ele – no qual figuravam Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Celso Antônio e Cândido Portinari – para divulgar a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes¹⁰⁶, elaborou um catálogo, com diagramação inovadora, dividido em seções que beneficiavam a integração das artes: pintura, arquitetura, escultura e gravura.

No entanto, a integração entre as artes, no Brasil, consolidou-se com a construção do Ministério da Educação e Saúde Pública. Desde o início da construção do MESP, a equipe brasileira apelou para a colaboração de outros artistas como o pintor Cândido Portinari, os escultores Bruno Giorgi, Antônio Celso e Jacques Lipchits, o arquiteto-paisagista Burle

¹⁰⁶ Exposição que ficou conhecida como Salão Revolucionário de 1931.

Marx, Paulo Rossi Osir e sua equipe do Ateliê Osirarte, Adriana Janacopulus entre outros (LISSOVSKY; MORAES DE SÁ, 1996).

Essas intervenções artísticas extra-arquitetônicas “iam ao encontro da idéia da arquitetura como espaço de congregação das artes” (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2001). Foi, justamente, essa convivência frutífera entre arquitetos, escultores, pintores e paisagista uma das peculiaridades da arquitetura moderna brasileira (FERNANDES, 2007). Contribuíram, para isso, os ensinamentos de Le Corbusier, quando esteve no Brasil, para consultoria sobre o projeto.

O mestre discorreu sobre a colaboração entre a arquitetura e as artes, considerando-as um fator positivo, que merecia ser explorado em casos excepcionais, como no MESP. Além disso, apontou a policromia como necessidade do homem e expressão espontânea da vida (BRUAND, 1999).

No MESP, o resultado obtido foi um conjunto de grande riqueza plástica, com azulejos [119 - 120], paisagismo [121 - 122], afrescos [127- 128] e esculturas [123 – 126 / 129], realçando e completando, magnificamente, a arquitetura [117 - 118], mas, ao mesmo tempo, a ela subordinado. Segundo Bruand (1999, p. 93), 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.



Figura 117: Maquete do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. Note-se a presença do protótipo da escultura do homem brasileiro, que não foi construída. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

Figura 118: Vista do edifício-sede do MESP, no Rio de Janeiro. Fonte: Rotolo, 1999.

Figura 119: Pannel de azulejos, concebido por Cândido Portinari, denominado ‘conchas e hipocampos’, em uma das paredes externas do pavimento térreo do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. Fonte: www.portinari.org.br, 2007.

Figura 120: Vista de pannel de azulejos, concebido por Cândido Portinari, denominado “Estrela-do-mar e peixes”, em uma das paredes externas do pavimento térreo do edifício do MESP, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo pessoal, 2006.



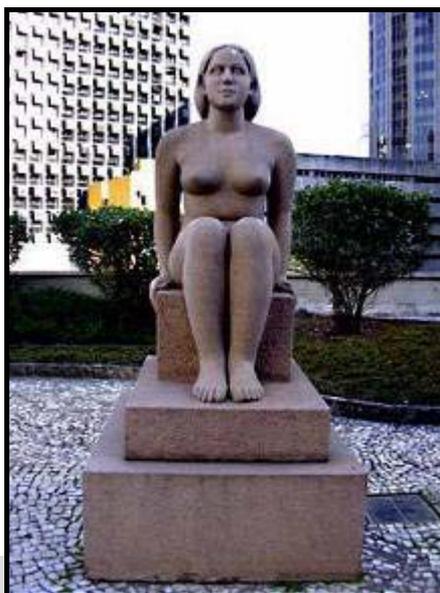


Figura 123: Maternidade. Escultura de Antônio Celso, localizada, originalmente, nos jardins do terraço do ministro, no Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp

Figura 124: Mulher Sentada. Escultura de Adriana Janacopulus. Localização: terraço do andar do ministro, no Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. Fonte: Oliveira, 2005.

Figura 125: Prometeu estrangulando o Abutre. Escultura de Jacques Lipschitz. Localização: Parede externa do auditório, no Ministério da Educação e Saúde Pública. Fonte: Oliveira, 2005.

Figura 126: Monumento à Juventude Brasileira. Escultura de Bruno Giorgi, localizada nos jardins do Ministério da Educação e Saúde Pública. Fonte: Oliveira, 2005.

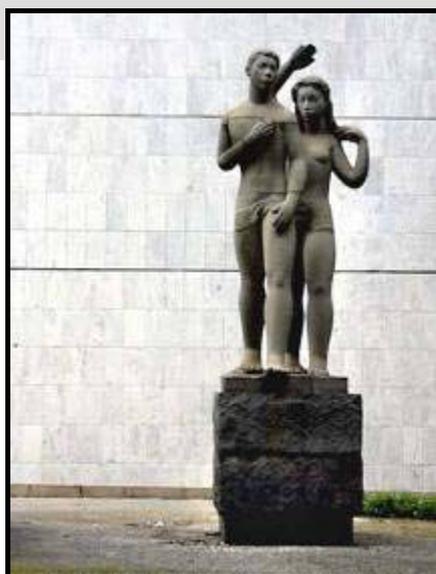
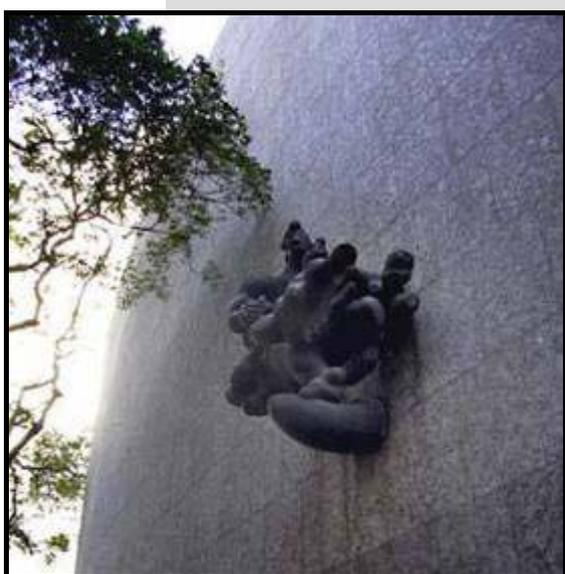




Figura 127: Pintura mural à tempera, executada por Cândido Portinari, denominada 'Jogos Infantis'. Está situada na sala de espera do gabinete do ministro, no Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

Figura 128: Afrescos, executados por Cândido Portinari, dos Ciclos Econômicos – Cacao, Ouro, Fumo, Ferro, Borracha, Carnaúba. Local de aplicação: Salão de Audiências do Ministério da Educação e Saúde Pública. Fonte: Oliveira, 2005.

Figura 129: Vista do mezanino do Ministério da Educação e Saúde Pública, onde fica a escultura "Moça Reclinada", de Celso Antônio. Fonte: Arquivo pessoal, 2006.



A integração entre a arquitetura, a escultura e a pintura, no MESP, contribuiu para a monumentalidade da obra e para seu caráter cultural. O uso dos azulejos, porém, foi o fator de maior destaque dentro da integração. Tal situação deu-se por quatro motivos:

1. Os azulejos, com sua plasticidade, desenho e expressão, davam leveza aos muros, com independência do sistema arquitetônico do edifício, que se baseava nos volumes puros sobre pilotis.

Ou seja, ao passo em que se revelava mais adequado ao clima tropical que as paredes pintadas – refratário ao sol e mais resistente às chuvas que a pintura –, como suporte pictórico “dissolvia” a parede, garantindo que ela não fosse interpretada como elemento estrutural, mas, exclusivamente como vedação. “À medida que propiciasse esse entendimento, a função estrutural do edifício caberia de fato a quem de direito: os [...] *pilotis*, um dos *cinco pontos* fundamentais da arquitetura moderna, segundo Le Corbusier, um de seus protagonistas e maior divulgador” (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2001).

2. O uso desse material diferia, totalmente, da prática da arquitetura européia. De acordo com Segre et al¹⁰⁷, os azulejos estabeleceram “uma imagem *complexa* para a obra, superando códigos puristas europeus”.

3. Os desenhos elaborados por Portinari associavam o MESP à fauna marinha e, conseqüentemente, à cidade em que foi erguido, o Rio de Janeiro. Os mesmos desenhos, com formas sinuosas, tinham uma relação direta com o paisagismo desenvolvido por Burle Marx.

4. A cerâmica era um material tradicional na arquitetura brasileira. Veio com os portugueses, durante a colonização, e criou ares de verdadeira arte nacional ao longo dos séculos, tendo ampliado sua função de acordo com as características climáticas do país. Sua carga histórica ia de encontro às expectativas dos arquitetos e, principalmente, às expectativas do governo, que via na arquitetura um meio de construir e afirmar uma identidade nacional, perante os brasileiros e os outros povos. Nesse sentido, “o arquiteto só fez acompanhar o vetor duplo que

¹⁰⁷ http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp

organizava o nosso modernismo com o seu consabido esforço de atualização do relógio estético nacional combinado com o inventariamento e renovação das nossas raízes” (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2001).

De acordo com Segre *et al*¹⁰⁸, os azulejos *humanizaram* o vocabulário abstrato da arquitetura, resgatando não somente uma tradição que havia sido perdida, mas, também, com seu brilho e brancura, reafirmavam a luminosidade tropical diante dos sombrios edifícios do centro urbano do Rio de Janeiro. Permitiram “um diálogo ‘natural’ com o passante que, ao atravessar o espaço da colunata, se encontrava em um oásis vegetal e marinho [...]”.

A integração entre as artes durante o movimento moderno na arquitetura brasileira, depois da inauguração do MESP, foi tema recorrente em todo o território nacional. Mas ela o fez, principalmente, pelo uso do azulejo; ou então, pelo uso do azulejo associado aos outros tipos de arte, como pintura a óleo – caso do Conjunto Residencial Pedregulho –, ou mesmo mosaicos – caso da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha.

Curiosamente, da mesma maneira que a *moda* em se integrar a arquitetura a outros elementos artísticos tomou conta dos edifícios brasileiros, através de um grandioso exemplo, que foi o MESP, seu momento de declínio iniciou-se com outra grande mostra da integração das artes. Dessa vez, não só levando em consideração a arquitetura, mas também o urbanismo.

Referimo-nos a Brasília. Por ter sido implantada em um espaço sem referências culturais prévias, a capital do Brasil tornou-se um centro, onde tradições de todas as partes do Brasil

¹⁰⁸ http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp

aglutinaram-se. Artistas e intelectuais deixaram sua marca, seu tipo de trabalho, através dos vários tipos de arte, como pintura, escultura, afresco, azulejaria, entre outros, espalhados ao longo da cidade:

Com Brasília, retomava-se também uma tradição brasileira do patrocínio estatal à arte, ao encomendar a artistas de renome que construíssem marcos estéticos e monumentos que suprissem uma dupla função pedagógica: a educação estética e a cívica. Muitos artistas foram convidados a deixar suas obras nos halls e jardins dos Palácios, prédios importantes e residências oficiais. [...] Brasília tornou-se pólo irradiador de tendências nas artes visuais, na música e na poesia, onde propostas radicais, emergiam, burlando o severo controle estabelecido pelo regime militar, surpreendendo com suas poéticas contestatórias e marginais. (MADEIRA, p. 04-11)

Quando falamos de Brasília, não podemos nos esquecer de Athos Bulcão, artista que mais influenciou a discussão sobre a integração das artes. Como estudado anteriormente, Bulcão sabia igual a ninguém como interferir em uma parede – sem que ela interferisse na arquitetura – que não fosse integrando-a ao objeto proposto. Assim, através de seus azulejos e relevos espalhados pela cidade, integrou os projetos de Niemeyer ao urbanismo de Costa [130-134].

A questão da Integração das Artes, no entanto, foi um tema pouco discutido no meio em que se apresentava e, em muitos pontos, era falha para alguns estudiosos. É o caso de Pedrosa. Para o crítico (PEDROSA, 1981, p. 262), uma indicação de que este problema da integração funcional não estava resolvido, aparecia no fato – considerado curioso por ele – de que as tentativas de revestimento das paredes com azulejo, por exemplo, não haviam dado resultados convincentes:

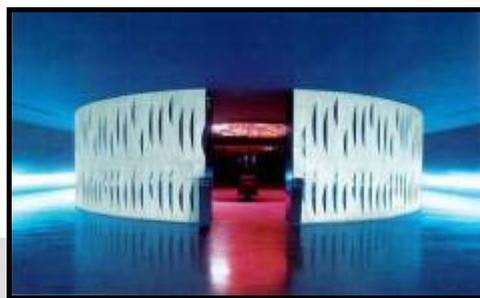


Figura 130: Exemplo de integração das artes através das obras de Athos Bulcão. Escultura de Athos Bulcão para o Cinema do Palácio Jaburu, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br.

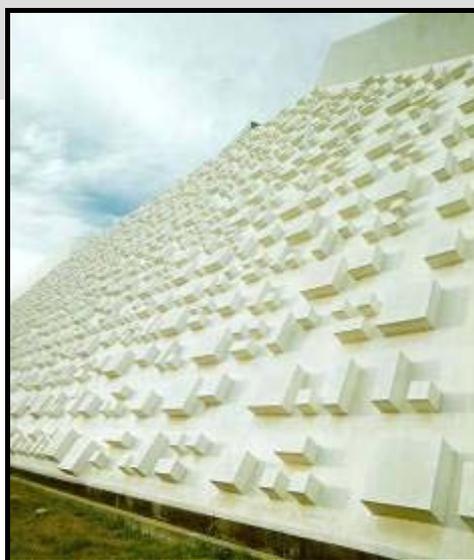
Figura 131: Exemplo de integração das artes através das obras de Athos Bulcão. Escultura de Athos Bulcão para o Memorial JK, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br.

Figura 132: Exemplo de integração das artes através das obras de Athos Bulcão. Azulejos de Athos Bulcão para o Aeroporto JK, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br.



Figura 133: Exemplo de integração das artes através das obras de Athos Bulcão. Relevos para a parede externa do Teatro Nacional, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br.

Figura 134: Exemplo de integração das artes através das obras de Athos Bulcão. Relevo em parede do Panteão da Liberdade, em Brasília. Fonte: www.fundathos.org.br.



Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura, e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as tentativas feitas até agora no mesmo sentido são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. (PEDROSA, 1981, p. 264).

O crítico comparava, aí, a questão da azulejaria – “velha e encantadora arte portuguesa transplantada para o Brasil colonial” – ao avanço tido pela arquitetura e tinha que essa segunda arte, sim, havia obtido brilhantes resultados. Assim explanava: “Nada do que foi feito, neste sentido, do ponto de vista decorativo em nossos edifícios modernos, pode ser comparado com os brilhantes resultados obtido pelos próprios arquitetos, com seus próprios meios, no jogo sutil das superfícies” (PEDROSA, 1981, p. 262).

As críticas de Pedrosa, no entanto, contribuíram para uma discussão mais rica sobre o processo de desenvolvimento da moderna arquitetura brasileira e, mais que tudo, abriram os olhos para uma arte social, atitude essa que se mantinha presente apenas em discurso, mas não em prática.

Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita. Sua formação, diversa da dos arquitetos, não se adapta mais às novas condições. Não tem a humildade necessária para compreender que a grande arte do nosso tempo não pode ser feita por caprichos individuais ou românticos (PEDROSA, 1981, p. 264).

É em um contexto de poucas críticas e de muitas dúvidas que, como dissemos, a azulejaria e outros elementos que compunham a integração das artes – principalmente a base dessa integração, a arquitetura – vão se adaptando ao novo contexto não apenas social, mas político e econômico. Assim, o Brasil deixa o azulejo relegado à história. Falta a nós a preservação desse material, que conta os processos de transformação da sociedade brasileira.

3.

MESP: renovação da arquitetura

■ **MESP: renovação da arquitetura** ■

3.1 Presença de Capanema	190
3.1.1 Capanema e o ministério do homem	190
3.1.2 O concurso anulado	194
3.2 O projeto	198
3.2.1 O desenvolvimento do projeto	198
3.2.2 MESP: o racional e o nacional	198
3.3 Os azulejos do MESP	210
3.3.1 Os azulejos do ministério: tradição	210
3.3.2 Os azulejos do ministério: renovação	215
3.3.3 Figurações de Portinari	215
3.3.4 Tapetes da Osirarte	215

A década de 1930 iniciou-se em meio a um processo de afirmação das características brasileiras e da intenção em se construir uma identidade nacional. O momento vivido pelo país buscava renovar a arte, sem perder o conceito de nacionalidade, a fim de adquirir uma identidade. Na arquitetura, o país encontrou seu caminho. A concretização dessa busca teve Getúlio Vargas no Poder, Gustavo Capanema como ministro da Educação e Saúde Pública e Lúcio Costa como arquiteto.

O edifício síntese resultado desse processo, e marco da arquitetura moderna no Brasil, é o MESP. Tão significativa quanto a legitimação de uma arquitetura moderna no país, foi o sucesso do edifício no desenvolvimento governamental daquele período. O MESP atendeu aos anseios governamentais de nacionalidade e propaganda e disseminou elementos importantes para a conformação da identidade nacional. A edificação do MESP concretizou o discurso do Estado, aliando, em seu projeto, racionalidade e tradição.

O azulejo, elemento tradicional da arquitetura brasileira, teve seu uso atualizado na aplicação das paredes térreas do MESP e contribuiu para o desenvolvimento desse processo, que se estendeu até a inauguração de Brasília.

3.1

Presença de Capanema

3.1.1

Capanema e o ministério do homem

A Revolução de 1930 – que culminou com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, em 03 de outubro do mesmo ano – era fruto de um longo processo, que se arrastava desde 1922 – ano do centenário da Independência do Brasil e da Semana de Arte Moderna – em São Paulo –, marcado por uma ansiedade e um desejo profundo de transformação completa do país, sem se limitar, apenas, à política. Tinha-se o intuito de criar bases necessárias para o crescimento e atuação do Brasil perante o mundo (BRUAND, 1999, p. 72).

Getúlio Vargas procurava manter clara, através da propaganda articulada, a presença de um Estado Moderno em todos os setores da sociedade, desempenhando o duplo papel de construtor e unificador da nação (GOMES, 2000, p. 109). Sendo assim, não era gratuito o interesse do Estado pela arquitetura, pois aquele percebia nessa um meio de alcançar a popularidade e embutir a questão ideológica nacional no povo (BARROS, 1996, p. 12).

A criação do Ministério da Educação e Saúde Pública, em dezembro de 1930, veio para demonstrar esse potencial. Enquanto no Ministério do Trabalho – também recém-criado –, predominava a visão sobre o momento presente, no Ministério da Educação e Saúde Pública, a ênfase era dada segundo uma visão de futuro da nacionalidade, seguindo a linha da *formação de um novo homem* – já citada

por Martins¹⁰⁹ em capítulo anterior. Foi, justamente, essa diferença de propostas que transformou o órgão do MESP em elemento tão importante para a configuração do Brasil (PEREIRA, 1997, p. 67).

O MESP foi presidido por três ministros, até que Gustavo Capanema tomasse posse, em julho de 1934, permanecendo no cargo até 1945¹¹⁰. Na gestão Capanema “o ministério encontra a configuração e a personalidade que o caracteriza por toda a era Vargas, especialmente no Estado Novo” (LISSOVSKY; MORAES DE SÁ, 2000, p. 49).

Logo de início, Capanema já cunhou o logotipo de sua administração no Ministério: o *Ministério do Homem*¹¹¹. Seguindo o pensamento dos modernistas, queria cunhar a imagem do novo homem brasileiro, através de um projeto de educação e cultura ligado ao passado histórico e à tradição nacional.

[...] os símbolos do nacional são pensados por Capanema e sua equipe como os de um Brasil real que se constrói a partir de dados de um passado histórico concreto. O futuro para o qual apontam não deve ser romântico, utópico ou místico, mas de preferência, real, plausível e, se possível, consistentemente científico. (GOMES, 2000, p. 65)

Em sua busca pela produção da cultura e disseminação da educação, Capanema almejava a criação de duas obras: a Universidade do Brasil – projeto que fazia parte do programa mais ambicioso proposto pelo ministro: a centralização de toda a educação, incluindo-se educação básica, primária, secundária, universitária, profissional e agrária, a fim de que esta fosse orientada segundo os

¹⁰⁹ Carlos A. F. Martins, 1987.

¹¹⁰ Gustavo Capanema tornou-se Ministro da Educação e Saúde Pública – indicado por Rodrigo Melo Franco de Andrade – depois de ter experiência na Secretaria de Interior de Minas Gerais e de uma rápida passagem pela interventoria interina do estado de Minas Gerais, após a morte do governador em gestão. Desde sua nomeação como ministro, estudou modos de modernizar o país e possibilitar educação e cultura a todos os brasileiros. Era uma pessoa sempre atenta às novidades que ocorriam no mundo e, de uma maneira ou outra, se estas fossem pertinentes, procurava implantá-las no Brasil.

¹¹¹ “Em longa exposição de motivos a Getúlio Vargas, em 1935, Capanema cunhou a marca de sua administração: o ‘Ministério do Homem’, destinado a ‘preparar, compor e aperfeiçoar o homem brasileiro’. A ‘valorização’ do homem brasileiro era, no entender do ministro, um projeto cultural, pois cultura significava a nítida e impressiva presença do homem ‘diante da natureza e das forças circundantes’, impondo a elas sua vontade” (GOMES, 2000, p. 51).

princípios ideológicos do Governo (LISSOVSKY; MORAES DE SÁ, 2000) – e o novo edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP).

A obra de maior relevância para o Ministro dizia respeito à Universidade do Brasil. Para Capanema, esse seria o projeto que definiria seu Ministério: a integração de vários cursos em um Campus, com a possibilidade de vida e experiência em comum entre professores e alunos. De acordo com Capanema (in: XAVIER, 2003, p. 123, grifo do autor),

A Cidade Universitária com que sonhei seria uma Cidade Universitária onde os estudantes teriam bolsa de estudos; os professores teriam tempo integral de modo a trabalhar o dia todo na Universidade. Eu queria realizar no Rio de Janeiro, então, uma primeira tentativa de verdadeiro ensino universitário. Iria construir ali uma Cidade Universitária. Essa expressão ‘Cidade Universitária’ [...] seria a residência dos estudantes e, também e principalmente, o conjunto das faculdades, a reitoria, as faculdades com institutos anexos e tudo o mais que constitui aquilo que, nos Estados Unidos e na Inglaterra, se chama *Campus*.

Apesar de vários estudos, com a presença de Marcello Piacentini e de Le Corbusier para colaborar com o projeto, a Universidade do Brasil não saiu do papel¹¹². O edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, no entanto – uma preocupação secundária de Capanema¹¹³ –, foi construído – a partir do projeto da equipe de Lucio Costa – e tornou-se um marco para o Brasil e para o mundo.

3.1.2

¹¹² “A criação da Universidade-Modelo foi inviabilizada, pois não conseguiu definir um programa que atendesse nem aos interesses da Igreja, nem aos da comunidade acadêmica, ainda abalada com o fechamento arbitrário da Universidade do Distrito Federal [...]”. (BARRROS, 1996, p. 74)

¹¹³ Segundo Capanema (in: XAVIER, 2003, p. 122-123), “Por essa época, a construção do edifício era, pra mim, uma preocupação secundária. Minha atenção estava voltada, principalmente para os campos da saúde e da educação. Havia necessidade de uma reestruturação do ensino primário, do ensino profissional, do ensino secundário, do ensino agrícola [...] e do ensino superior, ao qual eu queria conferir o caráter de verdadeiro ensino universitário, tirando-lhe aquela feição antiga que perdura ainda hoje, de um ensino ministrado em escolas ‘esparramadas’ numa cidade em que os alunos e os professores não têm convivência, não há tempo integral e não há vida em comum”.

O concurso anulado

Quando foi empossado Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema tinha seu ministério alojado no antigo Conselho Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Logo depois, mudou-se para dois andares do edifício Rex, na mesma cidade. Porém, sentindo a necessidade de expandir as atividades do órgão institucional e vendo na construção de um edifício de grande porte a chance de marcar a sua passagem pela administração pública, fortalecer o governo varguista e inovar a leitura arquitetônica, pediu ao Presidente Getúlio Vargas a construção de um novo edifício (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000).

Aceita a proposta, a assessoria de Gustavo Capanema organizou um concurso – como era comum naquela época – para eleger o novo projeto, que seria implantado em espaço cedido pela prefeitura, em uma área resultante do desmonte do Morro do Castelo¹¹⁴, no Rio de Janeiro – então capital do Brasil –, na quadra F, entre a Rua Santa Luzia, a Avenida Araújo Porto Alegre, a Rua da Imprensa e a Avenida Graça Aranha (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. XI).

Nesse tempo, a arquitetura brasileira defrontava-se com quatro movimentos: o eclético, o neocolonial, o neoclássico e o moderno. O concurso foi muito bem recebido por tais movimentos, que viram uma oportunidade para apresentar, ou afirmar, seus pensamentos, através de um projeto público.

¹¹⁴ De acordo com Gustavo Capanema (in: XAVIER, 2003, p. 122), “o prefeito da cidade, na ocasião [...] doou para a construção do ministério, aquela quadra situada entre a Rua Santa Luzia e a Avenida Araújo Porto Alegre e, ainda, entre a Rua da imprensa e a Avenida Graça Aranha. Tudo ali era, naquela época, uma esplanada vazia, resultado do desmonte do morro do Castelo, com o aproveitamento da terra removida para o aterro da baía [...]. Portanto, aquele local era um deserto, um matagal”.

Os modernistas – mais entusiastas no momento inicial – ficaram insatisfeitos quando – logo na primeira fase – foram cortados do processo de escolha, por não atenderem às cláusulas do edital¹¹⁵, que acompanhava as normas de edificações propostas pelo plano Agache.

O projeto vencedor do concurso¹¹⁶, encerrado em 01.10.1935, foi o de autoria de Archimedes Memória e Francisque Cuchet [135]. Em segundo e terceiro lugares, ficaram, respectivamente, Rafael Galvão e Mário Fertin [136] e Gérson Pompeu Pinheiro [137]. Com exceção do projeto Alfa, de Gérson Pinheiro, os dois primeiros colocados trabalharam com *estilo* neocolonial.

Insatisfeito com o resultado, o ministro decidiu por rejeitar¹¹⁷ o projeto vencedor. Assim, efetuou o pagamento devido sem, contudo, executá-lo, já que as normas vigentes, naquele momento, o permitiam. Para Capanema, o projeto vencedor demonstrava um descompasso em relação às necessidades de representação que o Governo Vargas almejava. Simpatizante da nova arquitetura que se desenvolvia na Europa, a construção de uma obra com caráter monumental, coerente com a arquitetura racionalista que se praticava, era representativa para o momento que o país vivia (BRUAND, 1999, p. 82). Em depoimento de 1985 (in: XAVIER, 2003, p. 124), o ministro discursa sobre sua atitude:

¹¹⁵ A respeito do Edital do concurso do MESP, ver o livro “*Colunas da Educação*”, de Mauricio Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, 1996, p. 04-05.

¹¹⁶ A respeito do concurso sobre o MESP, ler o livro “*Tempos de Capanema*”, de Simon Schwartzman, Helena Maria Bomeny e Vanda Maria Costa, 2000; “*Capanema: o Ministro e seu Ministério*”, de Ângela de Castro Gomes, 2000; “*Colunas da Educação*”, de Mauricio Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, 1996.

¹¹⁷ A nota de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, citando a rejeição do projeto Pax (de Memória), encontra-se transcrita no livro “*Colunas da Educação*”, de Mauricio Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, 1996, p. 25.

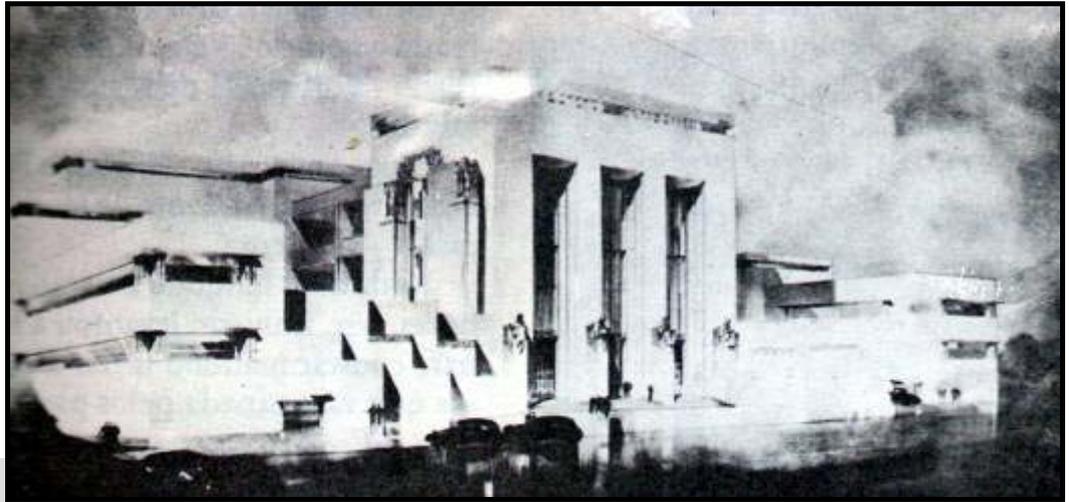


Figura 135: Projeto Pax, vencedor do concurso organizado para escolha do projeto para o edifício-sede do MESP. Autores: Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Fonte: Lisovsky e Moraes de Sá, 1996, p.11.

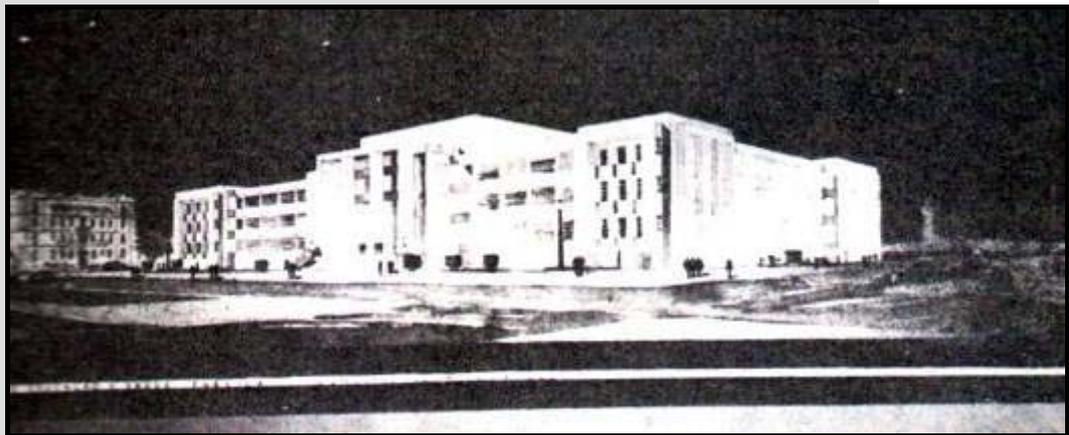


Figura 136: Projeto Minerva, segundo colocado do concurso organizado para escolha do projeto para o edifício-sede do MESP. Autores: Rafael Galvão e Mário Fertin. Fonte: Lisovsky e Moraes de Sá, 1996, p.11.

Figura 137: Projeto Alfa, terceiro colocado do concurso organizado para escolha do projeto para o edifício-sede do MESP. Autor: Gerson Pompeu Pinheiro. Fonte: Lisovsky e Moraes de Sá, 1996, p.11.



Mostrei-lhe [ao professor Marcello Piacentini, convidado pelo Ministro, a desenvolver o projeto Cidade Universitária], também, o projeto premiado do professor Memória, dizendo-lhe que estava horrorizado com o mesmo e que não o executaria. O projeto era uma coisa horrível, um pouco 'marajoara' e não estava à altura das anteriores realizações do professor Memória. Comuniquei ao professor Marcello Piacentini essa minha impressão e queria, de certo modo, ver se ele me amparava no meu desejo de abandonar o projeto.

A atitude de Capanema – que, de forma consciente, impôs uma ruptura no processo cultural, ao cancelar um concurso já finalizado – criou alarde na política e na arquitetura. As críticas se agravaram quando Lúcio Costa foi convidado para desenvolver o projeto. O governo, então, expunha uma de suas faces, demonstrando que, no Brasil, assim como em países semelhantes, “cabia ao Estado, além de mediar os conflitos da sociedade, alçar-se acima desta, para então indicar o rumo a ser seguido para o desenvolvimento e as suas formas” (BUZZAR, 1996, p. 117).

O ministro, sabendo dos riscos que corria – e para evitar problemas futuros –, catalogou os documentos de acordo com uma cronologia coerente com suas decisões (GOMES, 2000, p. 58-59). Assim, esse momento seria o início de um período que ficou conhecido como a “fase heróica” da arquitetura moderna. Sua característica principal foi de “suprimir, a bem de certa coerência mítica, os pequenos acontecimentos que sujaram a própria natureza heróica do período” (GOMES, 2000, p. 54).

3.2

O projeto

3.2.1

O desenvolvimento do projeto

O episódio da construção do MESP é permeado por muitas incongruências. A documentação oficial diverge das documentações privadas e os discursos perdem-se em contradições, o que nos impossibilita de confirmar certos fatos. Resta-nos cruzar as informações e retirar, desse momento, algumas suposições.

A documentação oficial mostra-nos que Capanema, quatro meses após a finalização do concurso, enviou correspondência ao presidente Vargas, comunicando sua rejeição ao projeto vencedor e seu interesse em convidar Lúcio Costa para desenvolver o projeto. Um mês depois, em 25.03.1936, de acordo com a cronologia imposta, Costa foi convidado, oficialmente, para projetar a nova sede do MESP. Capanema, no ano de 1985 (in: XAVIER, 2003, p. 125), assim cita sua escolha:

Contei então ao presidente a minha decisão de não abrir novo concurso para o projeto, pois o resultado poderia ser o mesmo. Ficava eu impressionado com a beleza dos projetos de Lúcio Costa, Reidy, Carlos Leão, dos arquitetos novos e jovens que competiram e que não haviam sido premiados no concurso [...] Então disse ao presidente: “Fiquei muito impressionado e nós poderíamos tentar no Brasil fazer uma experiência com a arquitetura nova, com essa rapaziada que temos aí de primeira ordem. Vamos fazer uma coisa corajosa, interessante [...] Vamos dar-lhes oportunidade de fazer uma coisa avançada”.

Confirmando o exposto acima, em que a documentação privada dos atores da história difere da cronologia oficial – prática que será comum no período getulista e que nos acompanhará por todo o capítulo – em correspondência entre Costa e Corbusier, em junho de 1936, o primeiro deixava transparecer que, em setembro de 1935, antes mesmo de finalizada a primeira etapa do concurso [01.10.1935], Capanema fez reunião com Lucio Costa, mostrou seu descontentamento em relação aos projetos e convidou-o para realizar tal missão (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. XVII).

A cronologia imposta, por sua vez, não teve maiores problemas, visto a popularidade de Costa no meio arquitetônico e político. O arquiteto, há tempos, já vinha sendo referenciado por muitos, devido a suas manifestações e discursos a respeito do que deveria ser uma arquitetura realmente brasileira. Capanema, ministro audacioso e antenado com os acontecimentos racionais europeus e com as investidas de Costa, resolveu acreditar no seu talento.

Nesse contexto nacional, a arquitetura moderna brasileira encontrou espaço para se expandir. Aceita a proposta de Capanema, o desenvolvimento do projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública iniciou-se em 1936 – permeado por brincadeiras e considerações maldosas – até que fosse inaugurado, em 1945.

Segundo relato de Costa (1995), assim que foi convidado oficialmente, achou justo formar uma equipe de trabalho com os três arquitetos modernistas que haviam sido desclassificados no concurso rejeitado: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Jorge Moreira. Os outros dois arquitetos que vieram a participar da obra, por serem estagiários dos escritórios envolvidos, eram Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos. Como a história da arquitetura moderna nacional está recheada de contradições, é possível que esse grupo já houvesse sido formado logo depois do convite de Capanema, em 1935.

O primeiro estudo efetuado pela equipe [138 - 139] baseava-se nas antigas propostas de projeto de Reidy e Moreira para o concurso. Foram acrescentadas, nesse novo projeto, algumas modificações e aperfeiçoamentos, para que o prédio se enquadrasse, plenamente, nos conceitos da arquitetura moderna racional, com estrutura independente e atendimento às imposições de orientação solar.

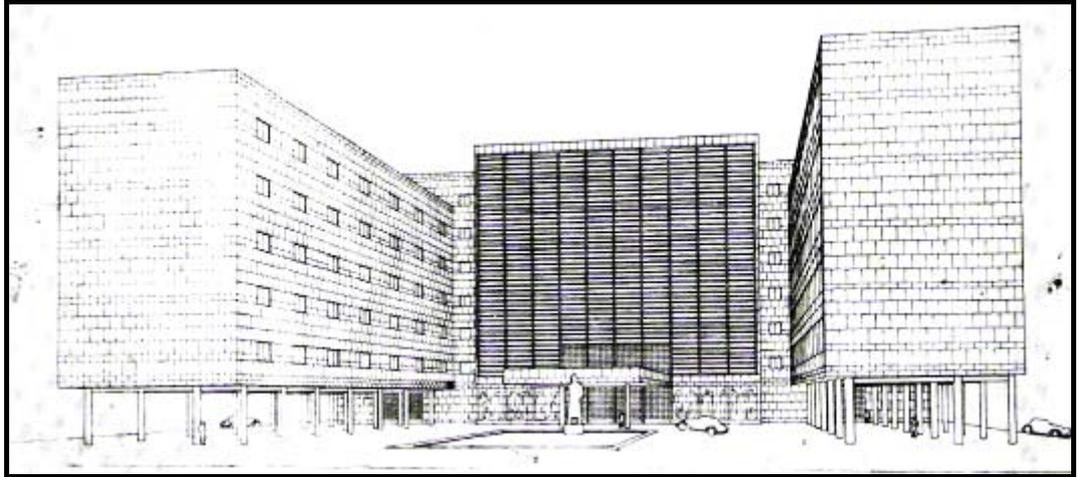
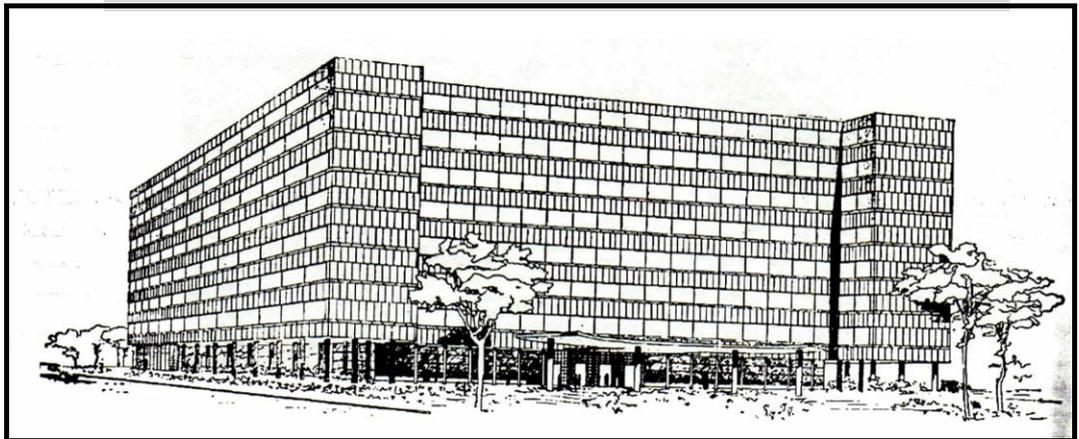


Figura 138: Primeira proposta apresentada, por Lúcio Costa e equipe, para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A mesma foi denominada, por Le Corbusier, de “A Múmia”. Fonte: Lissovsky e Moraes de Sá, 1996, p. 64.

Figura 139: Primeira proposta apresentada, por Lúcio Costa, para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. Fonte: Rotolo, 1999.



A principal característica desse primeiro desenvolvimento era a simetria – condenada, depois, por Le Corbusier, que nomeou a proposta de “A Múmia” (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. XIX).

Apesar de atentar para o conforto térmico da edificação – característica marcante do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira –, os elementos que nos remetem ao conteúdo tradicional brasileiro não se mostravam presentes nessa primeira proposta; nem por meio do projeto, nem por meio do memorial descritivo¹¹⁸.

A questão das raízes, trabalhada por Costa, mostrava-se através do conceito de arquitetura universal, item que ligava a arquitetura colonial brasileira à arquitetura racional européia. Demonstrativo desse primeiro momento é o 15º item do memorial apresentado, no qual, referente ao estilo, o documento cita:

[...] procuramos atender a todas as conveniências dos vários serviços – razão mesma de ser do edifício – respeitando, porém, os princípios racionais da nova técnica construtiva e, acima deles, os princípios permanentes de proporção, ritmo, simetria, comuns a toda verdadeira arquitetura. (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 67).

A primeira proposta de projeto foi apresentada ao Ministro Capanema que, por sua vez, pediu o parecer¹¹⁹ de vários especialistas. Lúcio Costa e equipe, também, mostravam –se inquietos com o resultado obtido e, por isso, enviaram o projeto a Le Corbusier.

Ao grupo, era de fundamental importância a opinião do mestre franco-suíço, já que o trabalho desenvolvera-se em torno dos princípios apresentados pelo arquiteto. Além disso, o parecer favorável seria uma maneira de provar que o país era capaz de dar um grande passo rumo à construção da arquitetura nacional. Essa necessidade fez com que Costa se encarregasse de solicitar

¹¹⁸ O memorial descritivo, apresentado pela equipe que projetou o Ministério da Educação e Saúde Pública, encontra-se no livro *“Colunas da Educação”*, de Lissovsky e Moraes de Sá, 1996, p.59-68.

¹¹⁹ A relação de alguns dos pareceres, apresentados a Gustavo Capanema, encontra-se no livro *“Colunas da Educação”*, de Mauricio Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, 1996, p. 68-92 / 106-113.

a Capanema, mais uma vez¹²⁰, a vinda de Le Corbusier ao Brasil, para que assessorasse na concepção do novo edifício (BRUAND, 1999, p. 82-83).

É válido lembrar que desde março de 1936, mesmo mês em que Costa fora convidado, oficialmente, para a elaboração da nova sede do ministério, Le Corbusier já estava a par da nova empreitada e mostrava-se interessado em participar do projeto. Ou seja, “ao contrário do que se pensa correntemente, o arquiteto não foi chamado desde o início a opinar sobre a construção da nova sede do Ministério da Educação e Saúde Pública” (SANTOS et al, 1987, p. 106).

Corbusier soubera da proposta de construção da nova sede do MESP, através de carta de Alberto Monteiro de Carvalho – engenheiro carioca que conheceu em sua primeira estadia no Rio de Janeiro, em 1929 (SANTOS et al, 1987, p. 107). Em resposta à correspondência do amigo, datada de 30.03.1936, assinala seu interesse em ministrar curso na Escola de Belas Artes – proposta, essa, efetuada por Capanema –, participar do plano para a Cidade Universitária e, principalmente, em fazer parte da equipe de desenvolvimento do MESP. Nesse ponto, frisava que era “essencial” a sua “participação eventual na construção do novo ministério da Instrução Pública” (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 57-58). Em outra passagem da carta, pergunta se não estaria de todo qualificado para fazer, ele mesmo, as propostas que ali se explicitava. Termina, deixando as pendências, a serem resolvidas, a cargo do amigo.

Em 05.05.1936, antes mesmo da entrega da primeira proposta de projeto do grupo que Costa coordenava – datada de 15.05.1936 –, Corbusier envia carta a Capanema (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 58-59), discutindo sobre o período em que poderia permanecer no Brasil e quais as atividades que desenvolveria, a saber: 1. Ministrar oito cursos de arquitetura e urbanismo na Escola

¹²⁰ Le Corbusier já estivera no Brasil, para dar conferências a respeito da arquitetura moderna, em 1929. A solicitação de Lúcio Costa, expressada no texto acima, em 1936 não era a primeira desde que tivera contato com o Ministro Capanema, e sim uma de tantas outras, já que Lúcio Costa, segundo consta nos documentos, achava importante a assessoria do mestre franco-suíço tanto no projeto de MESP quanto no projeto da Universidade do Brasil, idealizado por Gustavo Capanema.

de Belas Artes do Rio de Janeiro; 2. Dar conselhos sobre o plano para construção do MESP e 3. Opinar sobre os planos de construção da Universidade do Brasil.

Dentro desse contexto, se levarmos em consideração a cronologia colocada pelo governo, quando Costa solicitou a Capanema a vinda de Corbusier, o ministro¹²¹ já vinha discutindo tal idéia com o mestre franco-suíço. Nesse sentido, torna-se incongruente o discurso de Costa a respeito da sua responsabilidade pela vinda do arquiteto ao Brasil. Esse fato, no entanto, não exclui a dificuldade em pleitear a vinda do mestre durante aquele período, devido, primeiramente, ao convite efetuado a Piacentini e, depois, à burocracia existente no país.

Com a proposta aceita por Capanema, faltava Getúlio Vargas dar seu parecer favorável que, assim, o fez. Em seu relato pessoal, Lúcio Costa, em 1975 (1995, p. 135), diz:

Mas não foi fácil conseguir a vinda de Le Corbusier, porquanto no ano anterior já estivera aqui Piacentini – o arquiteto de Mussolini – contratado pelo governo para ajudá-lo [ao Ministro Gustavo Capanema] no problema da implantação da cidade universitária (a escolha, então, oscilava entre a Praia Vermelha e a área existente entre a Quinta da Boa Vista, onde se acha atualmente o Jardim Zoológico) –, e o Ministro Capanema não se sentia em condições de pleitear nova contratação. Mas tanto fiz que me levou ao Catete, e o Dr. Getúlio, entre divertido e perplexo diante de tamanha destinação, acabou por aquiescer, como se cedesse ao capricho de um neto.

Decidiu-se que Le Corbusier seria convidado como arquiteto-consultor do projeto da Cidade Universitária e do projeto do MESP. O ciclo de conferências, já discutido nos primeiros contatos

¹²¹ O desfecho acima citado, somado aos convites praticamente simultâneos de profissionais tão diversos como Corbusier, Piacentini e Perret (SANTOS et al, 1987, p. 109), foi um exemplo daquele momento vivido pelo Brasil, no qual o governo estava aberto aos vários movimentos, desde que esses suprissem, corretamente, seus ideais. Venceu o modernismo.

entre o arquiteto franco-suíço e os brasileiros, foi a solução encontrada para burlar as leis vigentes no país¹²² e efetuar-se a remuneração de todo o serviço prestado (SEGAWA, 1999, p. 90).

Corbusier permaneceu no Brasil por quatro semanas, entre 12 de julho e 14 de agosto de 1936. Neste período, efetuou duas propostas para a nova sede do MESP e contribuiu para o projeto da Cidade Universitária. As atividades nos projetos eram feitas alternadamente e em dois escritórios; “um dia era o do ministério, outro o da Cidade Universitária” (BRUAND, 1999, p 83).

Sobre a consultoria para o projeto do MESP, através da análise do projeto enviado por Costa, Corbusier reconheceu o mérito das soluções formuladas pelo grupo, porém reprovou a simetria do edifício, considerou imprópria a escolha do terreno para edifício de tal porte e importância e não se intimidou em propor-se a fazer um novo projeto, partindo do zero (SEGAWA, 1999, p. 91).

Assim, quando encontrou um terreno que considerava adequado, junto ao mar e próximo ao aeroporto Santos Dumont [onde, hoje, localiza-se o Museu de Arte do Rio de Janeiro, projeto de Afonso Eduardo Reidy], Le Corbusier desenvolveu o primeiro projeto. Em seu modo de ver, a área escolhida não sofreria, futuramente, influência, em nenhum dos lados, da urbanização.

O projeto [140] continha os elementos formulados pelo grupo, mas reorganizados em um bloco vertical linear, em contraponto com um bloco horizontal, inserido na perpendicular, onde se localizavam, em cada uma de suas faces, o salão de exposições e o auditório. Era uma solução simples, mas pura e leve, que se destacava em meio à paisagem (BRUAND, 1999, p 84).

¹²² A legislação vedava o exercício profissional dos estrangeiros que não residiam no país.

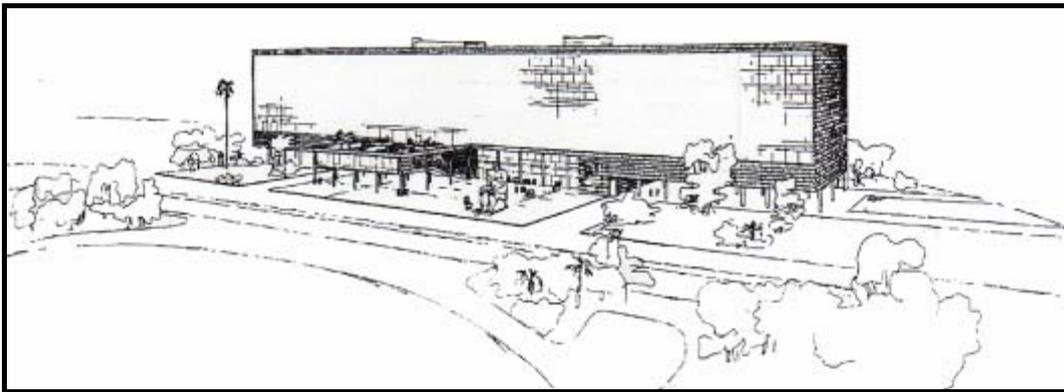


Figura 140: Primeiro estudo de Le Corbusier para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Fonte: Lissovsky e Moraes de Sá, 1996, p. 112.

As dificuldades de permuta do terreno – de propriedade particular – e a proximidade com o aeroporto – diminuindo, consideravelmente, o número de pavimentos – fizeram com que Capanema solicitasse, dois dias antes da viagem de volta de Corbusier, nova proposta para o antigo terreno (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 114).

Surgia, então, o segundo estudo de Corbusier [141]. A proposta continha as mesmas características do primeiro projeto, mas distribuía-se em apenas dois blocos – o vertical linear e o horizontal – e mantinha uma grande esplanada a fim de não prejudicar sua perspectiva. As dimensões reduzidas do terreno fizeram, porém, com que o edifício fosse posicionado na pior direção, sacrificando, simultaneamente, a melhor orientação e a vista da baía, ou seja, as premissas que Corbusier invocara ao pleitear a troca do local (BRUAND, 1999, p. 85).

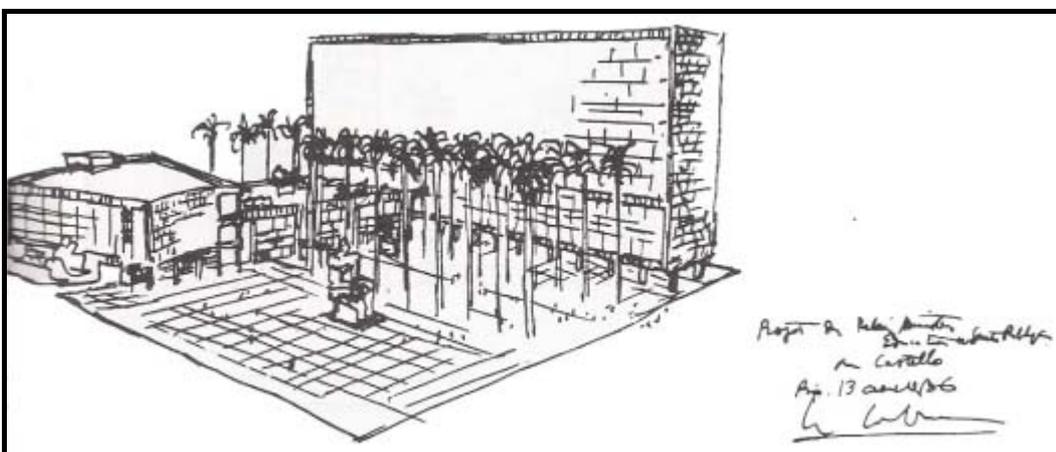


Figura 141: Segundo estudo de Le Corbusier para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Fonte: Lissovsky e Moraes de Sá, 1996, p. 115.

Le Corbusier partiu para a Europa e deixou a equipe brasileira com duas novas propostas, toda uma experiência adquirida no mês em que ele permaneceu no Brasil e a dificuldade na permuta do terreno beira-mar. Assim, o grupo viu-se com duas possibilidades: voltar ao projeto inicial [a Múmia] ou rever os riscos do segundo projeto deixado pelo arquiteto franco-suíço.

Considerando a primeira alternativa inviável, diante das propostas desenvolvidas por Corbusier, o grupo inclinou-se para os riscos de seu segundo projeto. Esse, entretanto, sacrificava um dos itens mais importantes da obra: o conforto térmico. O impasse persistiu até que Niemeyer se debruçasse sobre o primeiro projeto de Corbusier e propusesse inverter a posição do bloco principal, considerando-se a segunda opção deixada pelo mestre (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 128-129). A inversão acarretava a verticalização do edifício, diferentemente da horizontalidade proposta por Corbusier, porém, tornava possível a orientação desejada e não comprometia a vista para a baía (GOMES, 2000, p. 61).

Decidido pela modificação proposta por Niemeyer, o grupo dedicou-se a outros detalhes sobre o projeto. Assim, optaram pela implantação do bloco principal no meio do terreno, evitando a interferência da construção de outros prédios próximos – diferentemente da segunda proposta de Corbusier, que tinha inserido o edifício faceando a quadra, mas próximo à solução aplicada no projeto à beira-mar. Decidiram, também, pela dupla profundidade do bloco linear. Assim, garantia-se a área desejada em um terreno de dimensões pequenas e alcançava-se a proporção necessária ao projeto.

Pilotis com dez metros de altura e colunas duplas no volume horizontal liberaram o solo e transformaram o pavimento térreo em uma grande esplanada, adequado a diferentes cerimônias – seguindo os princípios de Le Corbusier. O conforto na edificação foi trabalhado com divisórias baixas nos pavimentos, a fim de permitir ventilação cruzada. *Brisas* horizontais móveis para a face nordeste e pano de vidro na face sudeste foram adotadas.

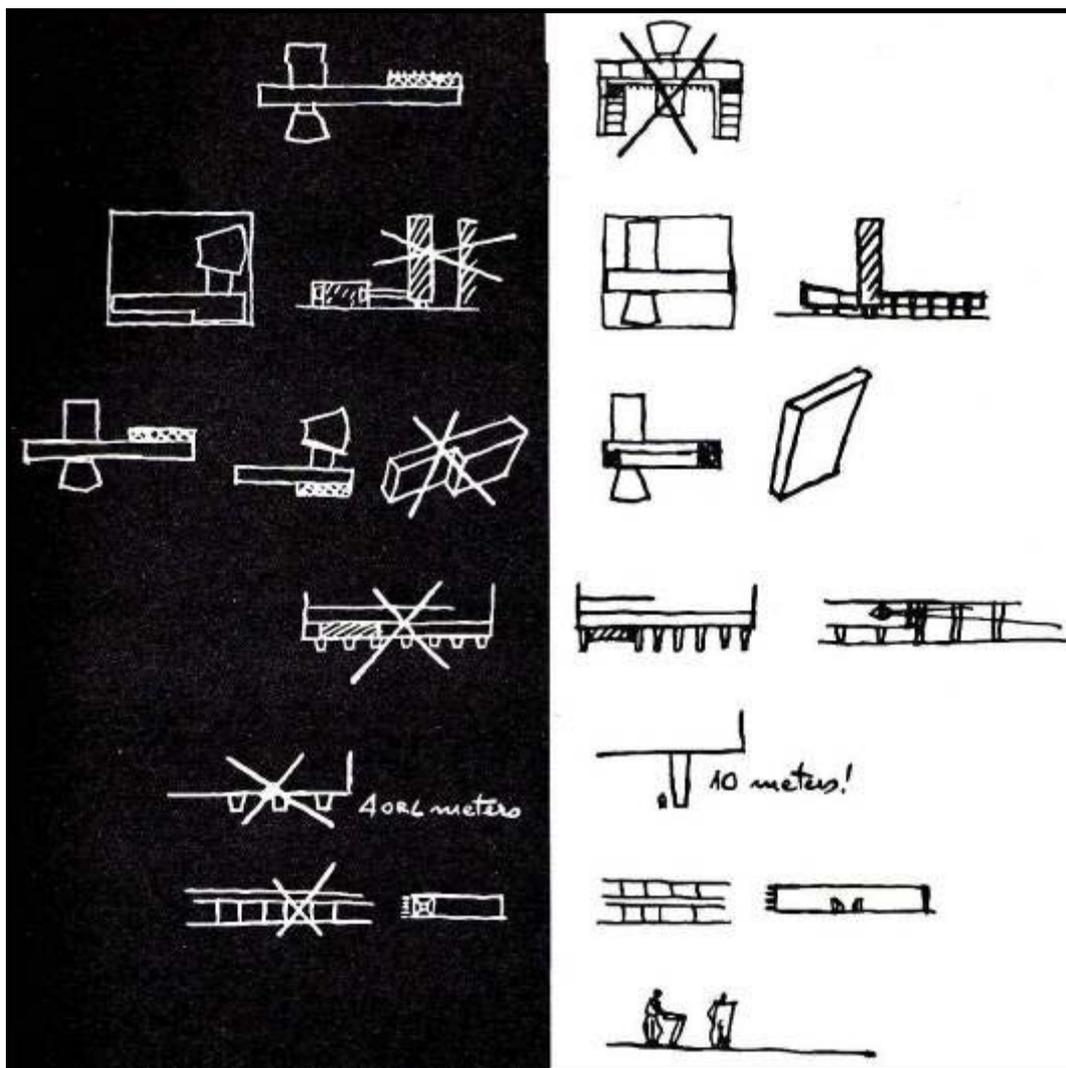


Figura 142: comparação entre proposta de Corbusier (à esquerda) e do grupo carioca (à direita).
 Fonte: Santos, 1987, p. 183.

Proposta de Le Corbusier

1. Projeto no terreno à beira mar
2. Projeto no terreno do morro do Castelo
3. Os dois projetos
4. Tratamento aéreo e sobreloja
5. Altura dos pilotis nos dois projetos
6. Circulação horizontal lateral

Proposta do Grupo Carioca

1. Projeto original, anterior à vinda de Le Corbusier
2. Projeto definitivo no Morro do Castelo
3. Projeto definitivo
4. Tratamento térreo e sobreloja
5. Altura dos pilotis no projeto definitivo
6. Corredor central

A nova variante do projeto [142-150] foi apresentada ao ministro da educação em janeiro de 1937. Gustavo Capanema, que acompanhava todo o processo de projeto – e, depois, de construção da sede do MESP –, achou plausível que fossem feitas algumas alterações, mas aprovou-a. A construção

iniciou-se em maio do mesmo ano¹²³ e prolongou-se até 1945, quando foi finalizada a aplicação dos azulejos nas paredes térreas do edifício (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996).

Ao longo da obra, modificações foram efetuadas para alcançar-se a devida proporção entre os blocos. A obra foi inaugurada no dia em que Getúlio Vargas completava 15 anos no poder – 03 de outubro de 1945 – e no mesmo ano em que terminava o regime do Estado Novo, com Getúlio Vargas como presidente e Gustavo Capanema à frente ao MESP.

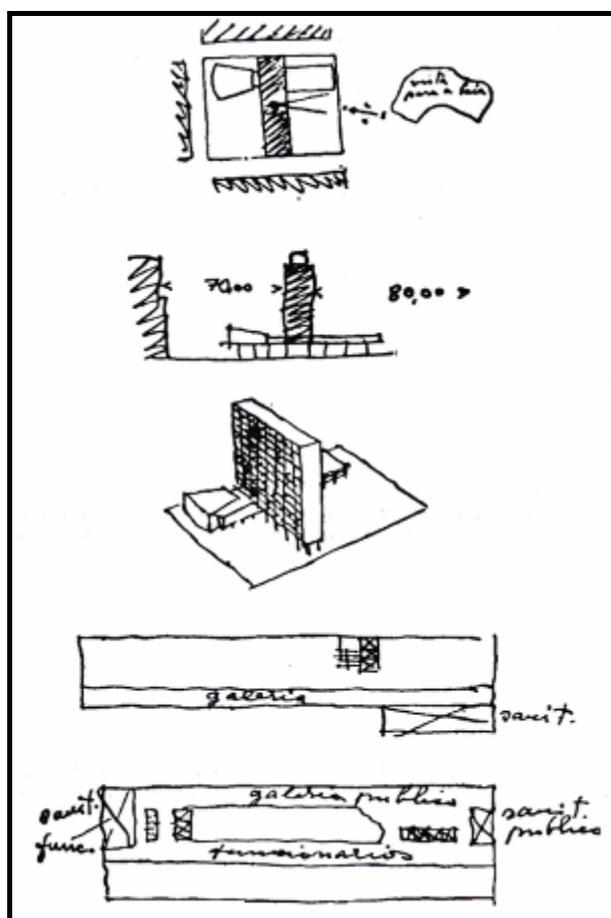
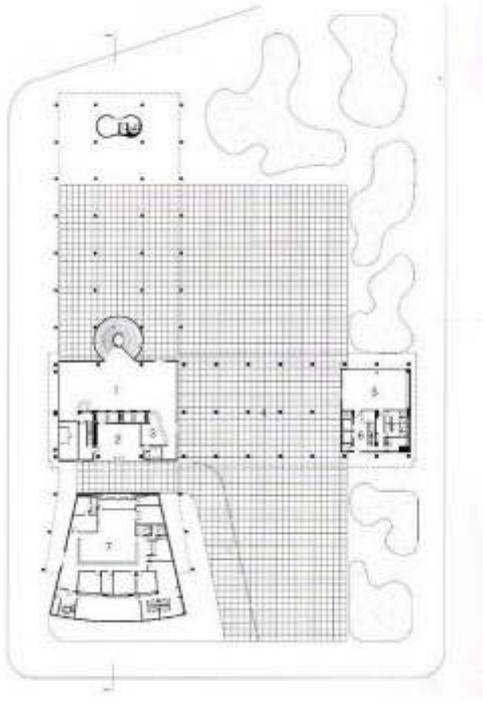


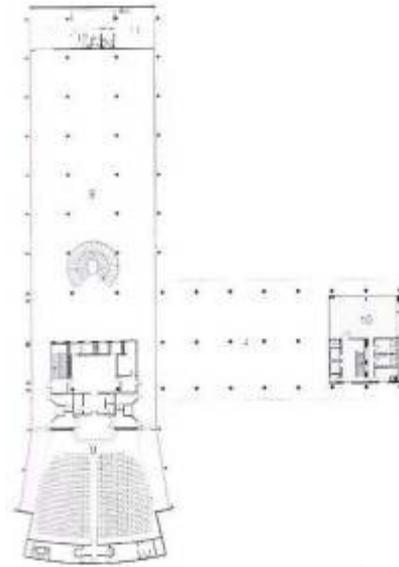
Figura 143: Croquis da equipe que desenvolveu o estudo final para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Fonte: Rotolo, 1999.

- No desenho 01, implantação do edifício;
- No desenho 02, estudo das proporções;
- No desenho 03, perspectiva isométrica, que contempla o uso dos pilotis juntamente com os *brises*;
- No desenho 04, esquema de Le Corbusier para o bloco vertical;
- No desenho 05, o bloco vertical com dupla profundidade, solução encontrada pela equipe para acomodar o espaço necessário às pequenas dimensões do terreno.

¹²³ No ano de início das obras, em 1937, Lúcio Costa, coordenador da equipe que desenvolveu o projeto do MESP, afastou-se de suas atividades, deixando que os outros cinco arquitetos resolvessem os possíveis problemas e modificações. No período de construção, o arquiteto dedica-se às ações do patrimônio, mas continua sendo o braço direito de Capanema para palpitar sobre os possíveis caminhos a serem seguidos na construção do edifício.



[144]

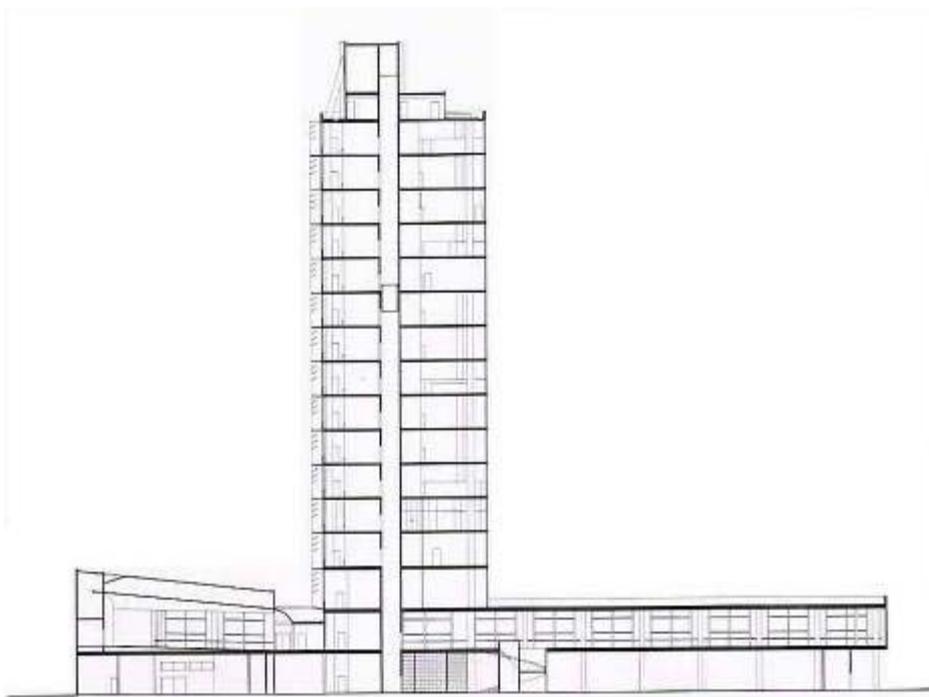


[145]

Figura 144: Planta do pavimento térreo do projeto final do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Underwood, 2002, p. 38.

Figura 145: Planta do primeiro pavimento do projeto final do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Underwood, 2002, p. 38.

Figura 146: Corte do projeto final do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Underwood, 2002, p. 38.



[146]

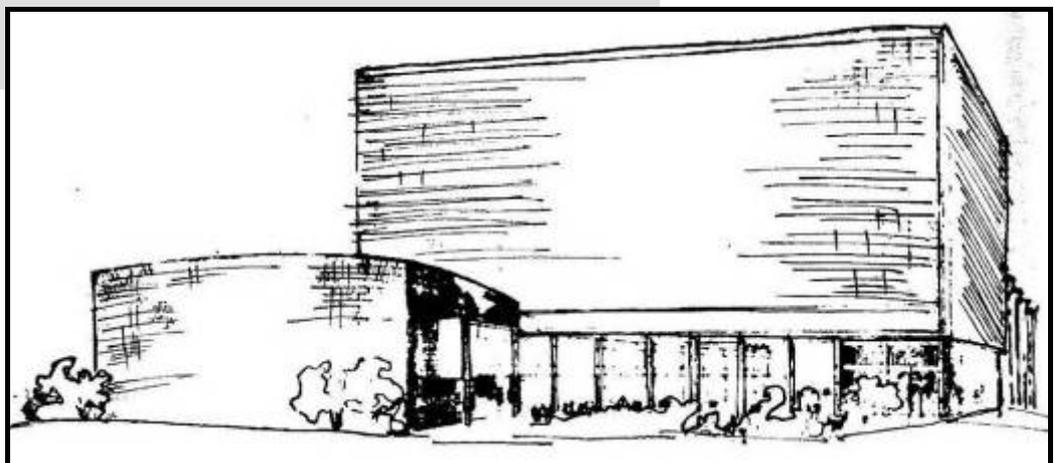


Figura 147: O vínculo entre tradição e modernidade apresenta-se nessa imagem, na qual, em primeiro plano, encontra-se uma igreja colonial e, em segundo plano, o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Fonte: Bruand, 1999, p. 87.

Figura 148: Vista do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro - RJ. Fonte: Rotolo, 1999.

Figura 149: Vista do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro - RJ. Fonte: www.pbase.com/andremendonca, 2007.

Figura 150: Perspectiva do estudo final para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Rotolo, 1999.



3.2.2

MESP: o racional e o nacional

A nova sede do ministério da educação e saúde pública foi desenvolvida de acordo com os princípios da arquitetura racional, difundida por Corbusier – a planta livre, o uso dos pilotis, terraços-jardim, a estrutura livre da vedação e a fachada livre –, levando-se em consideração os *valores eternos*, aos quais, para Costa (1995, p. 168), tanto a arquitetura racional, quanto a tradicional vinculavam-se:

Estão, de fato, ali codificados, numa execução primorosa, e com apurada moderação, todos os postulados da doutrina assente: a disponibilidade do solo apesar de edificado, graças aos pilotis, cuja ordenação arquitetônica decorre do fato de os edifícios não se fundarem mais sobre um perímetro maciço de paredes, mas sobre os pilares de uma estrutura autônoma; os pisos sacados para sua maior rigidez; as fachadas translúcidas, guarnecidas – conforme se orientem para a sombra ou não – de quebra-sol para amortecer a luminosidade segundo a conveniência e a hora, e motivados pela circunstância de já não constituir mais a fachada elemento de suporte, senão simples membrana de vedação e fonte de luz, o que facilita melhor aproveitamento, em profundidade da área construída; a livre disposição do espaço interno, utilizado independentemente da estrutura; a absorção dos vigamentos para garantir a continuidade calma dos tetos; a recuperação ajardinada da cobertura.

A obra foi idealizada para tornar-se um ícone da Era Vargas. A partir desse intuito, compartilhado pelo Estado e pela equipe organizada por Lúcio Costa, o projeto foi desenvolvido¹²⁴. Para tanto, era necessário que o edifício demonstrasse sua viabilidade e realismo, “que exibisse o lastro de que dispunha para não se confundir com o simples devaneio” (GOMES, 2000).

¹²⁴ “O edifício do Ministério da Educação e Saúde é fruto do desejo irremediável de construir de uma administração e de uma época. O Brasil novo funda-se num projeto construtivo: assentar as bases da nacionalidade, edificar a pátria, forjar a brasilidade. O Brasil se eleva em seu ‘futuro ascensional’ e, junto com ele, o ministério ergue seu monumento na Esplanada do Castelo, no centro da Capital da República” (GOMES, 2000, p. 62).

A partir do exposto, consideramos que dois conteúdos rondaram o desenvolvimento da obra: o racional – que abrange a durabilidade e demonstração de poder da obra – e o nacional – composto pelo ideal de afirmação de uma nacionalidade e de uma identidade.

A demonstração de poder – item necessário em um governo totalitarista, que se acirrou com o golpe do Estado novo, em 1937 –, através de um edifício, seria representada pela sua monumentalidade, segurança e durabilidade. Porém, essa demonstração poderia ser abalada por sua suposta fragilidade: a presença dos pilotis, com conseqüente suspensão do edifício, e a fachada sudeste inteiramente envidraçada.

Acreditavam alguns que, com o térreo livre, o edifício ficaria exposto ao abrigo de mendigos, abalando a respeitabilidade necessária a um edifício Governamental. Contra tal acusação, Lúcio Costa recorreu aos valores estéticos universais para defender sua obra, apresentando, como exemplo, o Parthenon, “justamente considerado obra-prima de todos os tempos”, embora suas colunas “não tenham base” e não cumpram função estrutural (COSTA, 1995).

Com relação à durabilidade da obra, o *novo* deveria se afirmar por seus próprios méritos. Esse mérito, no caso do MESP, tinha, como ponto primordial, a funcionalidade que, no caso do prédio público, se articulava com a questão da eficiência administrativa, a qual era verificada em dois aspectos: sua adequação às condições “mesológicas” – que incluíam questões como ventilação, iluminação, etc – e sua capacidade de constituir-se como espaço ordenado de fluxos organizativos (GOMES, 2000, p. 64-65). A escolha por *brises*¹²⁵, móveis na fachada nordeste, pano de vidro na fachada sudeste, ventilação cruzada – assegurada pela diferença de temperatura nas fachadas nordeste e sudeste – e distribuição interna com divisórias móveis e leves à meia altura, somada à

¹²⁵ A idéia dos *brises* já havia sido exposta por Le Corbusier para o projeto da Argélia, porém não havia sido aplicada. Tal sistema era composto por placas duplas horizontais basculantes, de cimento amianto (material de comprovadas propriedades isotérmicas), armadas em ferro, e apoiadas sobre lâminas verticais de concreto, ligadas aos pisos de cada andar (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000).

qualidade dos materiais especificados – garantindo as “conveniências de uma aparência digna” (LISSOVSKY, MORAES DE SÁ, 1996, p. 164) – contaram pontos a favor do governo.

Outra condição, desejável no projeto do MESP, dizia respeito ao nacionalismo e construção de uma identidade, aliada à capacidade, do edifício, de expressar a antecipação de um futuro real e plausível (GOMES, 2000, p. 64). O prédio deveria mostrar a natureza de sua ancoragem no passado e na tradição e o vínculo que o novo estabelecia com o passado nacional.

Em um governo que investia na propaganda popular, o simples fato de se discursar sobre uma arquitetura engajada nos *conceitos universais*¹²⁶ não era suficiente para transformar o edifício em um símbolo nacional, já que esses ideais não se faziam entender a toda a população brasileira, composta por uma variedade de línguas, raças, crenças, culturas e educação. Complementando o exposto, o uso racional dos cinco pontos da arquitetura de Corbusier poderia soar – como soou – como uma arquitetura baseada nos princípios internacionais – *International Style* –, e não em uma correlação com o passado colonial e a tradição brasileira.

Diante desse panorama, e considerando-se o desenvolvimento do projeto do MESP, acima explicitado, teve importância fundamental a figura de Le Corbusier. Foi ele quem alertou os arquitetos brasileiros para refletirem sobre o uso dos materiais comuns ao contexto nacional, incluindo-se os materiais nativos e tradicionais. Corbusier, em sua segunda visita ao Brasil, afirmou a beleza da flora nacional e dos materiais de revestimento locais, recomendando seu uso na nova arquitetura e evidenciando que não se devia excluir o apelo a recursos do passado, se estes conservavam sua razão de ser e se adaptavam ao espírito das edificações modernas (BRUAND,

¹²⁶ Nas palavras de Corbusier, a arquitetura moderna racional era uma arquitetura ligada aos conceitos universais. Por conseguinte, nas palavras de Costa, a nova arquitetura não rompia com a tradição colonial brasileira, antes a recuperava no que ela tinha de melhor: a pureza das formas, o lirismo, o equilíbrio (COSTA, 1995).

1999, p. 91). Atribui-se a ele, em muitas bibliografias, a sugestão do revestimento das paredes térreas do MESP com azulejos¹²⁷.

Em busca do *abrasileiramento* do edifício, a equipe de Costa assimilou as propostas do mestre franco-suíço e adotou-as nos acabamentos e paisagismo presentes no edifício. Esse equilíbrio entre o nacional e o racional só pôde ser notado na fase de concretização da obra, mas foi a diferença necessária para que a arquitetura moderna também pudesse ser chamada de brasileira:

[...] a equipe brasileira empregou com maestria recursos ilusionistas que corrigiam, em nome da boa forma, a rigidez dos elementos corbusianos, dando respostas às necessidades formais iminentes ao problema particular colocado. Tal particularização, no entanto, anulava a expressão dos princípios universais, que a obra de Le Corbusier repetidamente anunciava. (BARROS, 1996, p. 120-121)

Com o laço solidificado entre moderno e tradicional, o governo não se intimidou em tornar a arquitetura moderna brasileira – diferenciada da arquitetura moderna racional pela “criatividade, leveza, liberdade formal, plástica, síntese com a tradição construtiva brasileira” – um bordão que, a partir da década de 1940, identificaria a nossa produção arquitetônica (BARROS, 1996, p. 69) e a política de nacionalidade e identidade nacional.

A exploração, efetuada pelo governo através da imagem da arquitetura, acentuava-se à medida que essa ganhava notoriedade universal.

A renovação da arquitetura brasileira rompeu inteiramente, como era sua intenção inicial, com o velho apego às aparências formais do enfeito e da silhueta importada, mas não as substituiu por outra silhueta e outras aparências mais recentes. A transposição da arquitetura do grande suíço seria fácil e, possivelmente, perduraria por muito seu valor ilusório. Mas o “grupo do ministério” e todos os seus afins e demais contaminados preferiram erguer a nova casa sobre a própria terra e dela ir tirando aos poucos uma fisionomia autêntica, natural. Isso decorreu fluentemente dos estudos conscienciosos dos limites impostos pelas

¹²⁷ Assunto previamente apresentado no capítulo 02, folhas 132-134.

condições ambientais. O material de construção foi explorado em todas as suas minúcias, até oferecer o máximo de possibilidades. O clima imperativo dos trópicos, que se faz particularmente sensível no Rio, exigiu soluções inéditas e chegou mesmo a impor modificações estruturais. Assim nasceu a nova casa brasileira. (MACHADO, 1947; in: XAVIER, 2003, p. 77)

A novidade, no entanto, tornou secundária toda a produção moderna anterior, que “seria taxada como ‘estrangeira’ ou remetida ao solo movediço do pioneirismo” (BUZZAR, 1996, p. 117). Os neocolonialistas, por outro lado, mostravam-se presentes e não se cansavam de fazer críticas ao novo modelo, solicitando explicações sobre o desrespeito para com as leis vigentes. A esse respeito, Costa (1995, p. 168) sintetizava, em carta de 1945, quando da inauguração do prédio:

É belo, pois. E não apenas belo, mas simbólico, porquanto a sua construção só foi possível na medida em que desrespeitou tanto a legislação municipal vigente, quanto a ética profissional e até mesmo as regras mais comezinhas do saber viver e da normal conduta interesseira.

Apesar da intransigência para com a lei, o edifício ultrapassou as funções almejadas e tornou-se ícone da arquitetura moderna brasileira e da nova leitura da arquitetura moderna racional, através das lentes do passado colonial nacional. Com a construção finalizada do MESP, o Brasil seria considerado o primeiro país que concretizou o discurso corbusiano. Como citou Costa¹²⁸: “os europeus iniciaram e nós consolidamos!”.

¹²⁸ Reznick, Carneiro. MEC (vídeo). In: www.casadeluciocosta.org. Acesso em 12 set 2007.

3.3

Os azulejos do MESP

3.3.1

Os azulejos do ministério: tradição

Como exposto, a atualização da azulejaria na arquitetura moderna brasileira – ligando o movimento racional com o colonial brasileiro – elevou o material a símbolo nacional, satisfazendo, plenamente, os ideais dos arquitetos e dos governantes.

Em todo o processo de desenvolvimento do Brasil, usou-se o azulejo como meio de integração às outras artes e forma de disseminação da cultura nacional a toda a população, sem distinção de raça, cor, língua ou nível social. Na arquitetura moderna do Brasil, com início difundido – pelos modernistas e pelo governo – pela construção do MESP, não foi diferente.

No edifício do Ministério, a integração das artes, recuperada – levando em conta o componente nacional pelo qual permeava o projeto – apresenta-se através de pinturas de Portinari, Guignard e Pancetti, esculturas de Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi, Celso Antonio Dias, Honório Peçanha, Leão Veloso e Adriana Janacopulus, jardins projetados por Roberto Burle Marx e painéis de azulejos de Portinari e Paulo Rossi Osir.

No MESP, o uso do azulejo foi encarado de duas formas: como revestimento de superfície e como obra de arte. Enquanto revestimento, afirmava a arquitetura e se deixava afirmar – considerando-se sua forma, escala e localização espacial – através dela, em total harmonia, a ponto de não nos darmos “conta de quais das suas características provêm da arquitetura e quais provêm da própria criação artística” (COELHO, 2000, p. 60).

As paredes térreas, que integram o conjunto, foram cobertas, inteiramente, com peças cerâmicas nas diversas tonalidades de branco e azul, remetendo-nos diretamente à característica presente no uso azulejar de Portugal e do Brasil, de revestir toda a superfície, em completa comunhão com a arquitetura. O uso simultâneo de figurações e tapetes vem para confirmar o elo entre modernidade e tradição. A escala e monumentalidade do edifício, por sua vez, contribuem para a vitalidade e brilho dos painéis e insere-os na escala urbana, ao passo que esses participam da definição do edifício, integrando-o às outras artes e tornando-o mais leve frente à grande estrutura.

Estudando-se o contexto pelo qual o azulejo encontra-se inserido, não encontramos motivos para que Costa e equipe omitissem o intuito de uso do material desde sua primeira proposição. Um dos únicos materiais que apresenta uma discussão prévia sobre o uso dos azulejos provém de correspondência de Paulo Rossi Osir – anteriormente à inauguração da Osirarte – empresa que executou todos os painéis de azulejos do MESP –, endereçada a Carlos Leão, em 17.04.1936¹²⁹ – ou seja, um mês depois de Costa haver sido convidado, oficialmente, para desenvolver o projeto do MESP. O empresário relata contato que teve

¹²⁹ Correspondência presente no acervo do Projeto Portinari (www.portinari.org.br), no Rio de Janeiro, com código **CO-1235.1**.

com Gregório Warchavchik, no qual soube que Lúcio Costa desejava ver trabalhos seus para um serviço, que pensava ser o Ministério da Educação.

Tal explanação poderia configurar a idéia do uso de azulejos no MESP, já na primeira proposta efetuada pelo grupo carioca, mas confirmações posteriores, através do memorial ou do próprio projeto, em nada exemplificam essa idéia. Por isso, considerando-se os documentos pessoais preservados e as datas em que foram selados, pondera-se que foi a partir da estadia de Corbusier, para desenvolvimento do projeto do MESP, que o uso do azulejo nas paredes térreas começou a ser discutido entre o grupo. Soma-se a isso, o momento em que Costa começou a trabalhar em seu discurso, não só a técnica construtiva, mas, também, a conciliação entre os materiais tradicionais e a técnica racional – ligados às obras governamentais¹³⁰.

A opinião acima descrita mostra-se presente em documentação privada de Corbusier. Observamos que a idéia do uso dos azulejos, bem como um traçado horizontal para o projeto do edifício – presente no primeiro estudo, para o terreno à beira-mar, na praia de Santa Luzia – havia sido desenvolvida pelo arquiteto durante sua viagem de vinda ao Brasil, em 1936 [151]. Tal fato leva-nos a supor que, quando chegou ao país, sugeriu ao grupo carioca essas duas vertentes de trabalho. No pedaço de papel, o arquiteto escrevia: “Edifício do Ministério Granito Azulejos azuis ou brancos” (SANTOS, 1987, p. 167).

¹³⁰ É válido lembrar que vários materiais tradicionais, excluindo-se o azulejo, que teve seu uso inovador no MESP, sempre se mantiveram nas obras de Costa, mas o discurso sempre os relacionava com a técnica.

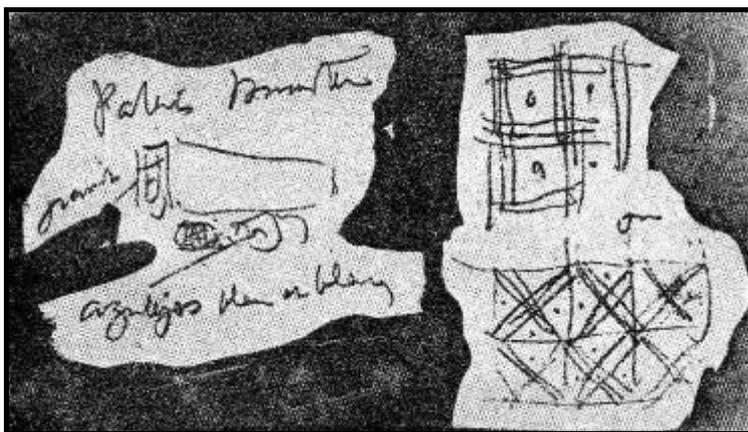


Figura 151: Croqui feito por Corbusier em viagem de vinda ao Brasil, em 1936. Note-se a lâmina horizontal proposta para o projeto do ministério e, na seqüência, duas opções de azulejos padronizados. Fonte: Santos, 1987, p. 167.

A idéia de que o planejamento do uso de azulejos no MESP fora efetuada na fase de desenvolvimento do projeto confirma-se com alguns dos relatos pessoais de Costa. Apesar de divergir sobre o assunto nas diversas entrevistas que deu¹³¹, em um dos relatos, em 1975 (1995, p. 137), ele deixa transparecer que as proposições de Corbusier – feitas durante o mês em que permaneceu no Brasil para colaborar no projeto do MESP –, incluindo-se a sugestão de uso do azulejo, haviam sido acatadas pelo grupo¹³².

O fato de o projeto do MESP ter desenvolvido a questão da nacionalidade – paralelamente aos conceitos universais, presentes na arquitetura moderna – veio a se mostrar presente em 14.10.1937¹³³ - dois meses depois de Corbusier deixar o Brasil – quando, em troca de

¹³¹ No dia 22.12.1982, em entrevista para o Projeto Portinari, Lúcio Costa cita que a escolha do uso do azulejo nas paredes do MESP foi uma idéia tardia. Segundo o arquiteto, diferentemente do que consideramos, a primeira vez que Le Corbusier sugeriu o uso do material na arquitetura brasileira, foi em uma conversa com Capanema, a respeito de algumas escolas que estavam sendo construídas em sua gestão. Corbusier sugeriu, conversando e rascunhando, que ele deveria fazer uma estrutura grande, coberta de shed, muros de alvenaria de pedra rústica e deveria forrar os peitoris das janelas com azulejos. Tal idéia ficou adormecida, até que chegou o momento de escolha dos revestimentos de fachadas. Foi aí que, segundo Costa, ele se lembrou de fazer a experiência com os azulejos, que haviam sido lembrados por Corbusier para as escolas.

¹³² Citação efetuada no capítulo 02, na página 133.

¹³³ Correspondência presente no acervo do Projeto Portinari (www.portinari.org.br), no Rio de Janeiro, com código CO-1172.1.

correspondências entre Osir e Leão, o primeiro perguntava se havia novidades sobre os azulejos do MESP e indagava se deveria desistir de 'sonhar' em executá-los.

As evidências a favor da discussão sobre os materiais de acabamento, já na etapa de projeto – o que vem a confirmar uma característica da azulejaria portuguesa e da brasileira, no cuidado contínuo da integração entre o azulejo e a arquitetura – continuam quando comparamos as datas de envio de correspondência de Paulo Rossi Osir a Cândido Portinari, artista que desenvolveu dois painéis para o Ministério. Datada de 04.03.1938¹³⁴, a primeira carta solicitava informações sobre o andamento do processo de produção dos azulejos.

O fato de, naquele momento, fazer-se necessária uma afirmação de poder perante a sociedade brasileira e, principalmente, uma afirmação de uma arquitetura concreta perante os preceitos modernistas, pode ser um dos motivos por que tenha havido tanta discordância nas explicações de Costa sobre a sugestão de uso do material azulejar.

O momento de a inovação ceder lugar à tradição ocorreu assim que o discurso moderno e a obra se mostravam consolidados, a partir de 1940. No entanto, podemos supor que, como a afirmação não se restringia só ao poder, mas, também, à nacionalidade da obra e construção de características que identificassem o país perante o mundo, não seria bem vindo que a idéia partisse de um arquiteto estrangeiro. Por isso, é freqüente a leitura de que Corbusier tenha atentado para o uso do revestimento cerâmico na arquitetura brasileira em geral, mas que tenha sido sugestão de Costa o uso do material no processo de resolução dos materiais de acabamento.

¹³⁴ Correspondência presente no acervo do Projeto Portinari (www.portinari.org.br), no Rio de Janeiro, com código **CO-3769.1**.

3.3.2

Os azulejos do ministério: renovação

Nos azulejos do MESP, diferentes estudos foram desenvolvidos até que se chegasse ao tema almejado, aos tons azul e branco, e à técnica utilizada. Em entrevista feita com Lúcio Costa¹³⁵, o arquiteto revelou que Gustavo Capanema e Mário de Andrade ficavam programando temas históricos para figurarem e servirem de base para os azulejos e, até mesmo, idealizaram trabalhar com as histórias, contadas como em uma revista em quadrinhos.

Alberto da Veiga Guignard foi um dos artistas convidados para fazer vários estudos com azulejos nas cores azul e branco, mas a equipe carioca optou por contratar Portinari¹³⁶. Em entrevista¹³⁷, Costa cita que “na encomenda dos azulejos houve várias tentativas que não deram certo. [...] como o Portinari estava com a ‘mão na massa’, fazendo as outras coisas, a coisa se encaminhou para fazer uma coisa mais abstrata, uma coisa que não fosse assim figurativa, de cenas e tal”.

A unanimidade em torno de Portinari ocorria, fundamentalmente, porque sua obra perseguia o objetivo de solucionar a “contradição entre a linguagem da arte e um código mais assimilável pela grande massa”, através da conciliação entre duas visões antagônicas de arte: a herança da arte renascentista e a arte moderna. Essa característica encontrava

¹³⁵ Maria Christina Guido, Rose Ingrid Goldschmidt, Lucia Gouvea Vieira. . Entrevista com Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Projeto Portinari. Data: 22.12.1982.

¹³⁶ Desde 1938, Portinari e Rossi Osir trocavam correspondências a respeito dos azulejos do MESP, porém as negociações com o governo só foram encerradas em 1940.

¹³⁷ Maria Christina Guido, Rose Ingrid Goldschmidt, Lucia Gouvea Vieira. . Entrevista com Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Projeto Portinari. Data: 22.12.1982.

sustentação no governo que regia o Brasil naquele momento. E, “nessa busca de compromisso, onde ora predominava uma [herança], ora outra, a obra de Portinari em geral mantinha, permanentemente, a presença da tradição” (ZÍLIO, 1982, p.111).

Essa peculiaridade de Portinari unia, num sentimento patriótico, todas as classes, passando pelos intelectuais e público burguês, “que via naquelas pinturas ou um retrato de um Brasil trabalhador ou simplesmente imagens bem pintadas, harmônicas e equilibradas que podiam ser identificadas” (ZÍLIO, 1982, p. 112). A idéia, presente na pintura, era a necessidade de um governo e de uma arquitetura que precisavam se afirmar perante o Brasil.

Os desenhos de desenvolvimento para os azulejos do MESP demonstram que, logo que Portinari assumiu a empreitada, ficou decidido que as peças seriam trabalhadas, através das várias tonalidades de azul sobre fundo branco. Como diferencial, desde já, notamos que o artista apropriou-se dos painéis como se fossem grandes telas. Com exceção do conjunto de azulejos denominado “peixe cara de gente” [169], em que trabalhava com módulos de 6x6, os outros desenvolveram a figuração abstrata, associada à modulação. A inovação, proposta pela sobreposição, propicia ao espectador viajar a dois períodos da história: século XVIII, quando os azulejos eram figurados, e século XIX, quando se tornou moda revestir as fachadas dos sobrados brasileiros com *tapetes* de azulejos.

Análises supõem, no entanto, que, de início, a fauna marinha ainda não havia se tornado o tema definitivo para os azulejos do MESP. Imagens realistas de mulheres, homens e

brincadeiras de crianças – tema assíduo nos estudos de Portinari – foram freqüentes nos primeiros croquis do artista¹³⁸.

Cândido Portinari recebeu a incumbência de elaborar três composições, com azulejos, para o ministério. O tema desenvolvido, provavelmente pelo artista, era propício à cidade e região em que seria implantado¹³⁹ e contribuiu plenamente para os interesses da equipe carioca: “dissolver” as paredes térreas, garantindo que elas não fossem interpretadas como elemento estrutural, mas, exclusivamente como vedação.

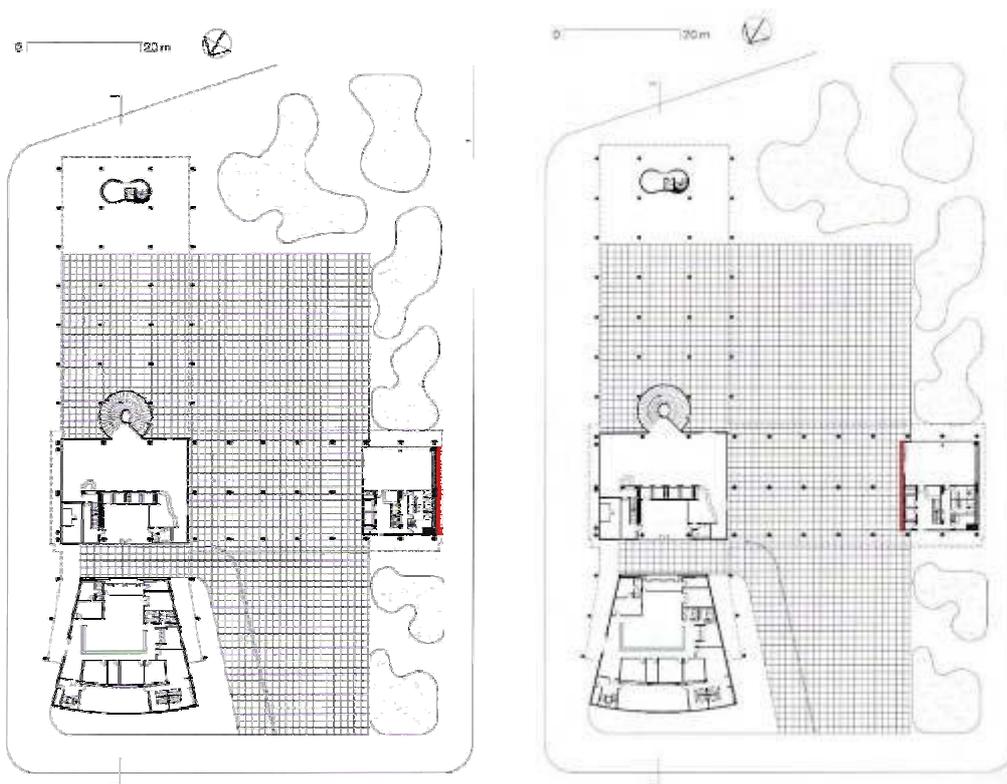


Figura 152: Esboço de localização do painel denominado *Conchas e Hipocampos*, no MESP. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

Figura 153: Esboço de localização do painel denominado *Estrela-do-mar e Peixe*, no MESP. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

¹³⁸ Croquis de estudo presentes no site www.portinari.org.br (2007).

¹³⁹ Como cita Moraes (1988, p. 55): a proximidade do mar explica, certamente, o tema adotado.

Com exceção da composição “Peixe cara de gente”, os outros dois painéis – denominados “Conchas e Hipocampos” [155 - 160] e “Estrela-do-mar e Peixes” [161 - 168] – encontram-se, respectivamente, na parede com face voltada para a Avenida Graça Aranha [152] e na parede oposta à Avenida Graça Aranha [153].

Paulo Rossi, por sua vez, recebeu a incumbência de executar os azulejos do Ministério. Alguns autores atribuem a contratação dos seus serviços à sua amizade com Portinari¹⁴⁰. Provavelmente esse foi um diferencial, mas, como dito anteriormente, desde 1936, o empresário empenhava-se em manter contato com a equipe carioca a fim de que fechasse contrato para a execução dos serviços.

As diversas correspondências trocadas entre ele e a equipe, durante o período de 1937 a 1940 (www.portinari.org.br, 2007), citam desde sua preocupação em ser substituído por Paim Vieira dos Santos – outro nome cogitado para executar o serviço – e os valores solicitados pelo trabalho, até chegar às suas experiências com o material e os diversos esmaltes, na busca da semelhança entre o azul de seus azulejos e o azul presente nos azulejos da igreja da Glória. As experiências, quando pertinentes, eram enviadas ao grupo carioca e a Capanema, para que visualizassem a evolução das peças.

Tanto esforço rendeu a Paulo Rossi, no final de 1940, sua contratação pelo governo. Assim, nascia a Osirarte. O sucesso do empreendimento foi tamanho que, além de executar os painéis de Portinari, a Osirarte contribuiu com os azulejos padronizados que completam o conjunto.

¹⁴⁰ “O prestígio internacional de Portinari e a grande amizade deste com Paulo Rossi certamente devem ter contribuído para se tentar tal empreendimento, abrindo uma possibilidade de profissionalização bastante difícil para artistas brasileiros no início da década de 40” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1987).

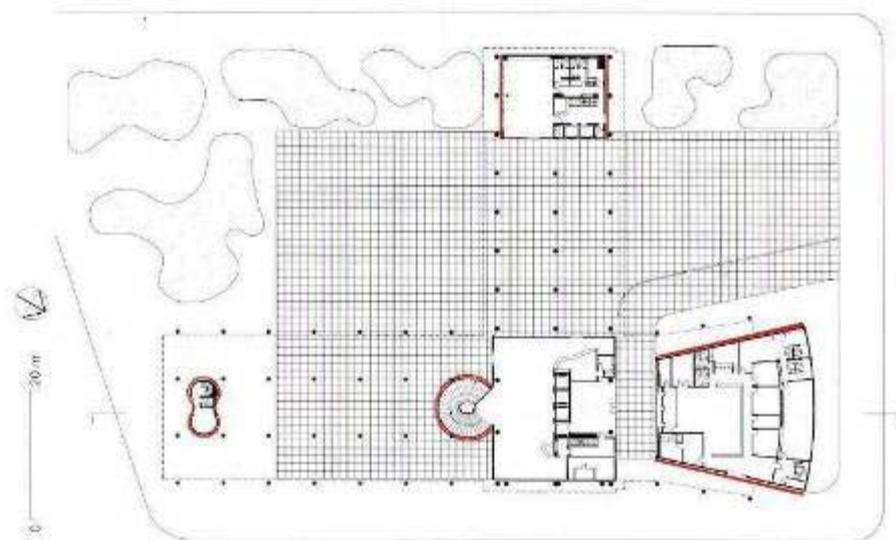


Figura 154: Esboço de localização dos painéis desenvolvidos pela Osirarte, no Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

No total, as composições desenvolvidas por Osir revestem seis paredes do pavimento térreo no MESP [154]. Os azulejos estão fixados nas paredes curvas, internas aos pilotis, nas paredes perpendiculares aos murais de Portinari, nas paredes laterais do anfiteatro e na parede externa da escada de acesso ao primeiro pavimento.

A produção dos azulejos para o ministério ocorreu de maneira artesanal, porém de modo inovador para um país pouco entrosado com a arte da cerâmica e acostumado a importar as peças de países europeus.

Tanto os desenhos de Portinari quanto os de Osir eram transmitidos ao biscoito cru, através de carvão, alfinete e papel vegetal. Com os furos representativos dos desenhos, os biscoitos eram pintados, envernizados, numerados e, só então, levados ao forno das indústrias Matarazzo.

Ao todo, foram produzidos, em média, 47.000 peças cerâmicas para compor os painéis do MESP. A aplicação, por sua vez, só foi finalizada em 1945, quando da inauguração do prédio e saída de Getúlio Vargas do poder.

3.3.3

Figurações de Portinari

Sabemos das propriedades técnicas que o material azulejar carrega consigo: durabilidade, resistência à maresia, refração e brilho. No entanto, quando nos vemos à frente de cada composição de azulejos, a sensibilidade aflora, a percepção é particular, tudo se torna pessoal e, ao mesmo tempo, bonito e inspirador. Assim, a cada leitura feita sobre a opinião dos que por ali passaram, somos presenteados com o que foi sentido por eles quando se viram naquele espaço. Esse *sentir o azulejo*, presente na arquitetura nacional, intensifica-se na arquitetura moderna brasileira e, principalmente, no MESP.

No MESP, a disposição arquitetônica colabora para que os azulejos *abracem* o transeunte, sendo impossível ficar alheio à percepção. Por isso é comum ouvirmos discursos sobre a beleza proporcionada pelo conjunto ou que “eles ajudam a criar um clima acolhedor e de bem-estar para os transeuntes que circulam entre os pilotis de dez metros de altura, como se estivessem numa avenida ou praça” (MORAIS, 1988, p. 55). Como as percepções são diversas, tomamos, como base, Moraes, Zílio e Cardoso.

Para Morais (1988, p. 55), Portinari, ao levar a fauna marinha para aquela região, livrou o edifício “do cerco maciço de uma vizinhança heterogênea, como também dá bom dia e boa tarde ao transeunte, em nome das artes que ali se integram e se encarregam de nos devolver, num centro urbano tumultuado, um pouco de céu e um pouco de ar”. Ele cita uma característica habitual dos painéis de Portinari: uma “linha sinuosa, longa e viril, envolvendo toda a composição”, que sugere a forma de um amebóide, “ou, no dizer de Joaquim Cardozo, o ‘contorno do protoplasma primitivo’, como que a representar o começo da vida surgindo à luz do dia, em pleno mar” (ALCÂNTARA, 1997, p. 99).

Nas palavras de Zílio (1982, p. 111), as formas e cores usadas nos muros do MESP prendem a atenção do espectador. Nos painéis de Portinari, as mesmas formas parecem ganhar a vida do mar que o artista procura imprimir-lhes, com um movimento permanente dado pelo direcionamento das diagonais, dos cavalos-marinhos e pequenos peixes. Cria-se, também, um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço, sem recorrer a uma representação ilusória de profundidade.

Em concordância com Morais, Zílio cita o abuso das linhas curvas e das diagonais, da sobreposição de imagens e das variações dos azulejos. Ao transeunte, a sobreposição de imagens, juntamente com a variedade de azuis, que nadam do mais claro – parecendo uma aquarela – ao mais escuro, dá uma sensação de riqueza da fauna e de profundidade daquele imenso mar. As curvas nos levam a um espaço sem fim e as diagonais nos direcionam ao espetáculo. O reflexo proporcionado pelo azulejo faz do espectador, o coadjuvante da história. Nas palavras de Zílio (1982, p.111):

O fato de não haver apelo à ilusão de profundidade ainda torna o mural mais desconcertante, pois convida o espectador a ‘mergulhar naquele mar’, mas ao mesmo tempo fica claro que isso se dá no plano da imagem. O mergulho do espectador reconstitui o percurso de Portinari. O artista, ao se liberar dos preconceitos e mergulhar na arte, age como num jogo ou como numa descoberta dos segredos do fundo do mar. Ao nadar pela superfície do muro – interior do mar – ele vai gerando espaços de cor e de formas. [...] não mais os limites da razão ideológica, mas os da descoberta do impossível, do além, do mais ao fundo. Uma ótica submarina que desmente a da superfície, uma visão de profundezas. No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço. O painel integra-se na paisagem porque é dela um prolongamento. Sente-se um ar de beira de praia. O trajeto entre a areia e o mar. O mergulho, a saída do mar, areia e sol. Maresia.

Para Joaquim Cardozo (1948), no edifício do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, foram colocados os primeiros azulejos que marcaram essa revivescência de uma arte “até bem pouco tempo quase abandonada”. Entre as paredes revestidas com azulejos, ao escritor, destacam-se os trabalhos de Portinari. O motivo da composição geral significa o:

Começo da Vida: da Vida surgindo à luz do dia em pleno mar. Em diversos tons de azul, desde matizes quase esmaecidos, até a nota dominante de um azul absoluto, superfícies definem as linhas batimétricas da profundidade das águas e sobre elas traçado em risco largo e forte o contorno do protoplasma primitivo.

Os painéis de Rossi, apesar de pouco citados, não podem ser esquecidos. Em comunhão entre esse artista e Portinari, podemos dizer que os azulejos do MESP são uma imensidão de azul – que alegra a enormidade de prédios escuros que rondam a região, onde o edifício insere-se –, um contraste com o verde de tantas árvores frondosas, um aconchego para quem decide descansar, depois de um dia de trabalho pesado, ou depois de andar pelo sol escaldante da cidade. Está associado a uma arquitetura monumental e cumpre seu papel de elemento arraigado à cultura nacional.

Painel 01: Conchas e Hipocampos

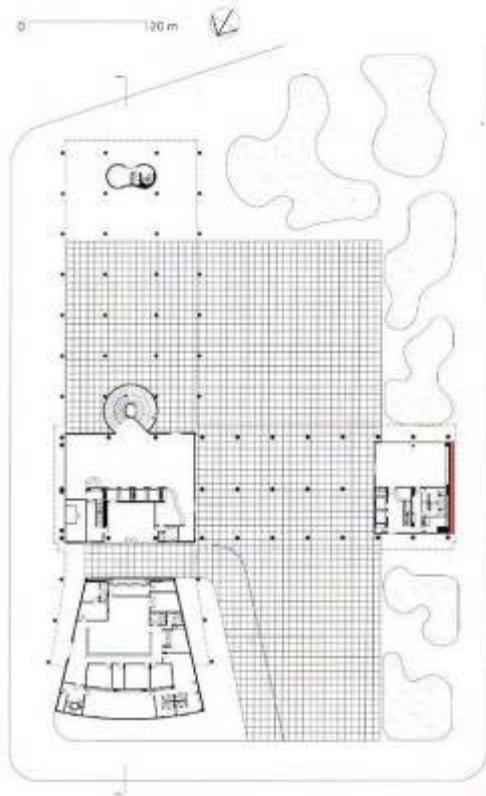


Figura 155

Localização: Rua Graça Aranha, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro – RJ.

Ano de produção: 1942

Dimensões do painel: 990 x 1510 cm

Dimensões do azulejo: 15 x 15 cm

Autor: Sem assinatura

Datada na inscrição na margem inferior à esquerda “COMPOSIÇÃO de C. PORTINARI EXECUÇÃO da OSIRARTE de SÃO PAULO 1941-1945”

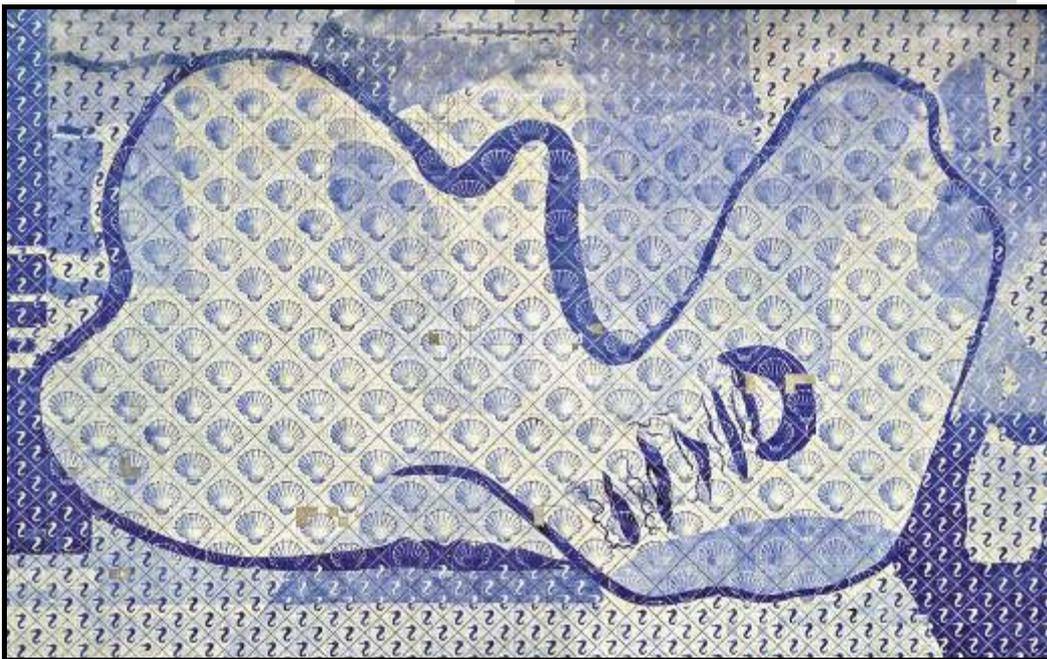


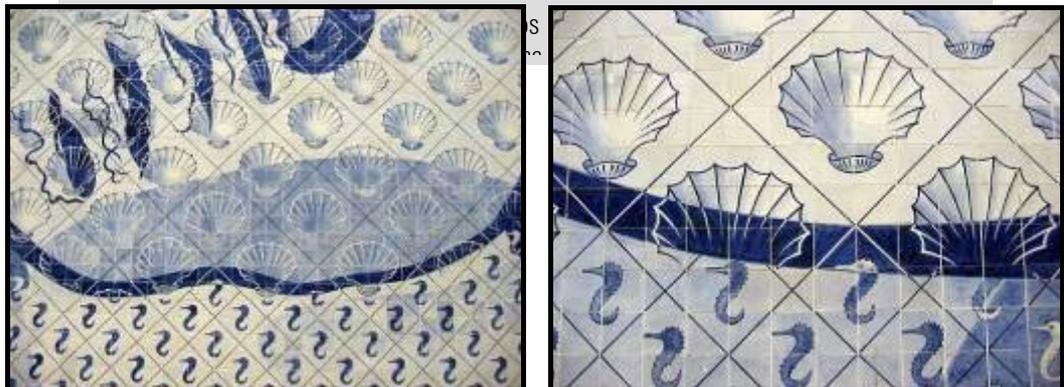


Figura 156: Vista do painel de azulejos denominado 'Conchas e Hipocampos', localizado à Rua Graça Aranha, em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 157: Vista do painel de azulejos denominado 'Conchas e Hipocampos', localizado à Rua Graça Aranha, em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 158: Vista do painel de azulejos denominado 'Conchas e Hipocampos', localizado à Rua Graça Aranha, em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 159: Detalhe do painel de azulejos denominado 'Conchas e Hipocampos', localizado à Rua Graça Aranha, em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.



Painel 02: Estrela-do-mar e Peixes

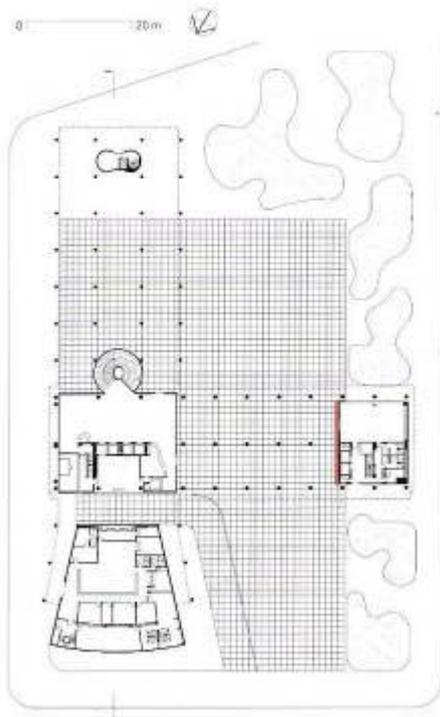


Figura 161

Localização: Fachada da loja de livros no pavimento térreo do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

Ano de Produção: 1942

Dimensões do Painel: 990 x 1510 cm (irregular)

Dimensões do Azulejo: 15 x 15 cm

Autor: Sem assinatura e sem data

Inscrição no canto inferior direito

"COMPOSIÇÃO C. PORTINARI
EXECUÇÃO OSIRARTE S. PAULO"



Figura 162: Vista de painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes', localizado em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 163: Vista de painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes', localizado em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: (www.portinari.org.br), 2007.

Figura 164: Vista de painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes', localizado em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Moraes, 1988.

Figura 165: Vista de Painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes', localizado em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 166: Vista de Painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes',





Figura 167: Detalhe do Painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes', localizado em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 168: Detalhe do Painel de azulejos, denominado 'Estrela-do-mar e Peixes', localizado em uma das paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Painel 03: Peixe cara de gente

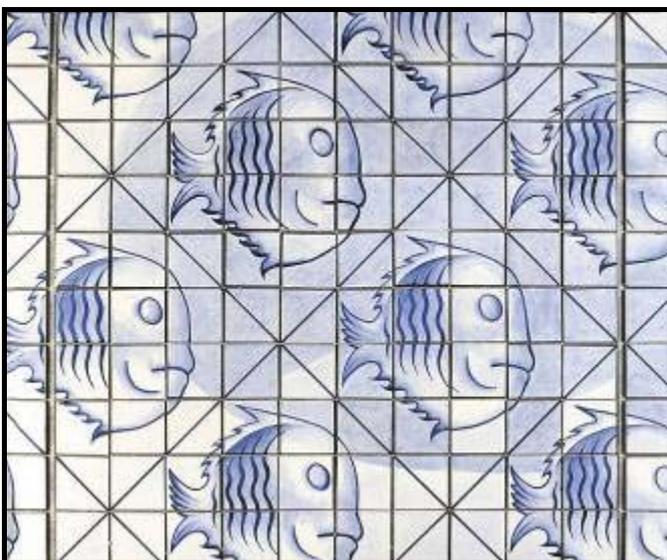


Figura 169

Localização: Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
Ano de produção: 1942
Dimensões do azulejo: 15 x 15 cm
Autor: sem assinatura e sem data.
Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

A obra, intitulada *pela população* de “Peixe Cara de Gente”, foi desenvolvida por Portinari e executada pela Osirarte, para uma das paredes externas do Ministério da Educação e Saúde Pública, mas desmontada por resolução de Gustavo Capanema. Tal ordem ocorreu devido às brincadeiras da imprensa, que comparava a cabeça do ministro à cabeça do peixe desenhado (www.projetoportinari.org, 2007). O incidente foi comentado entre Portinari e Paulo Rossi, através de cartas, em 21.05.1942, lastimando-o.

De acordo com Lissovsky e Moraes de Sá (1996, p. 271), o conjunto de azulejos, depois de parcialmente colocado, foi retirado e uma nova encomenda foi feita a Paulo Rossi. Para esclarecimento do departamento de administração do Serviço Público, encarregado da conclusão do edifício, escreveu Gustavo Capanema em 16.05.1942:

A substituição dos azulejos resulta de ordem pessoal minha. Aprovei o desenho inicial feito pelo pintor Portinari e mandei executar os painéis pelo artista Rossi. Tudo ficou bom. O painel da parede interna, executado fielmente de acordo com o desenho, não poderia ser colocado, visto como o principal motivo da decoração (peixes) na parte central, em virtude da grande ampliação, deu um resultado estético não satisfatório. Recomendei a substituição do motivo, e nova execução, isto é, a fabricação de novos azulejos somente para a parte central do painel. Recomendo que se combine com o pintor Paulo Rossi o preço do trabalho novo.

Os restauradores que trabalhavam na recuperação do Palácio Gustavo Capanema, em 1982, localizaram os azulejos no depósito do prédio. Nesta ocasião, os azulejos foram arrumados provisoriamente, acompanhando a numeração do verso, mas permanecem no depósito, seguindo as ordens estipuladas por Capanema.

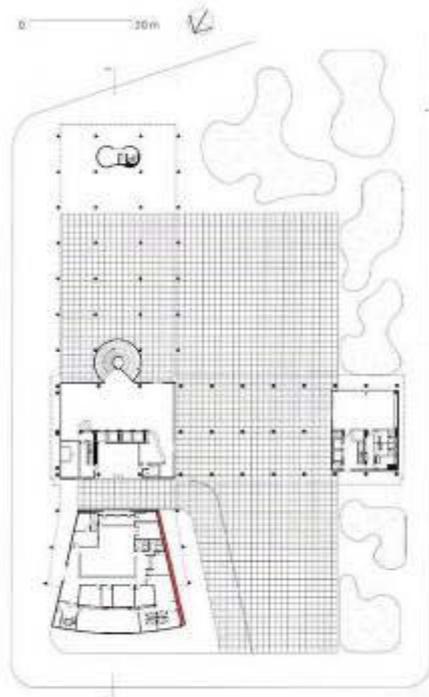
3.3.4

Tapetes da Osirarte

Nos arranjos concebidos por Paulo Rossi, aparecem figuras isoladas como hipocampo, concha, peixe, estrela do mar, caracol, tritão, delfim, caravela, caranguejo e coral [170-184], todos distribuídos diagonalmente, acompanhando a linguagem de Portinari. No painel ondulado, “encimando uma das portas que o vaza”, percebemos “uma composição que lembra cartelas barrocas, consistindo em duas manchas superpostas contendo peixes, caramujos, caracóis, sereias e linhas que sugerem algas marinhas” (MORAIS, 1988).

De acordo com Moraes (1988, p. 31), o resultado em todos eles é visivelmente muito atraente, sobretudo pela nitidez do desenho de cada figura e pelos arranjos resultantes, com distribuição frontal dos elementos figurativos, como se estivéssemos diante de um aquário.

Anfiteatro - Vista da Avenida Graça Aranha



Mapa de Localização

Parede externa do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados por Paulo Rossi e executados pela empresa Osirarte, na década de



Figura 170: Vista da Avenida Graça Aranha: parede externa do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

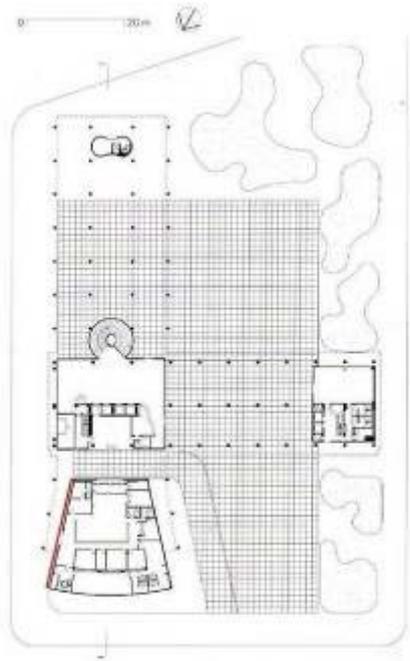
Figura 171: Vista da Avenida Graça Aranha: parede externa do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. O tema remete à fauna marinha em todos os azulejos. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 172: Vista da Avenida Graça Aranha: parede externa do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. O tema remete à fauna marinha em todos os azulejos. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 173: Detalhe dos azulejos da parede externa, virada para a Avenida Graça Aranha, do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio



Anfiteatro - Vista da Rua da Imprensa



Mapa de Localização

Parede externa do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados por Paulo Rossi e executados pela empresa Osirarte, na década de



Figura 174: Vista do MESP, a partir da Rua da Imprensa. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

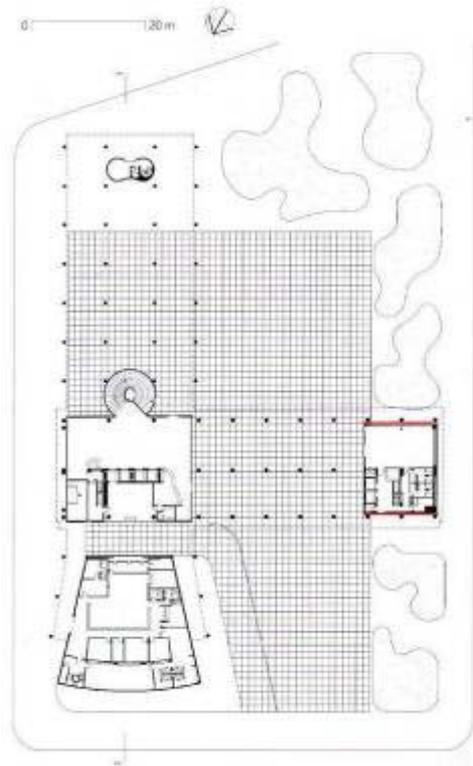


Figura 175: Vista da Rua da Imprensa: parede externa do anfiteatro do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. O tema remete à fauna marinha em todos os azulejos. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.



Figura 176: Detalhe da parede externa do anfiteatro do edifício do MESP revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Painéis perpendiculares aos painéis de azulejos de Portinari



Mapa de Localização

Paredes externas do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestidas com azulejos idealizados por Paulo Rossi e executados pela empresa Osirarte, na década de 1940.



Figura 177: Vista dos azulejos da parede externa da loja térrea do edifício do MESP, no Rio de Janeiro – RJ. Os azulejos aplicados nessa parede e na parede paralela repetem a composição existente na parede do anfiteatro com vista para a Avenida Graça Aranha. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 178: Detalhe dos azulejos da parede externa da loja térrea do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Escada, no pavimento térreo, de acesso ao mezanino

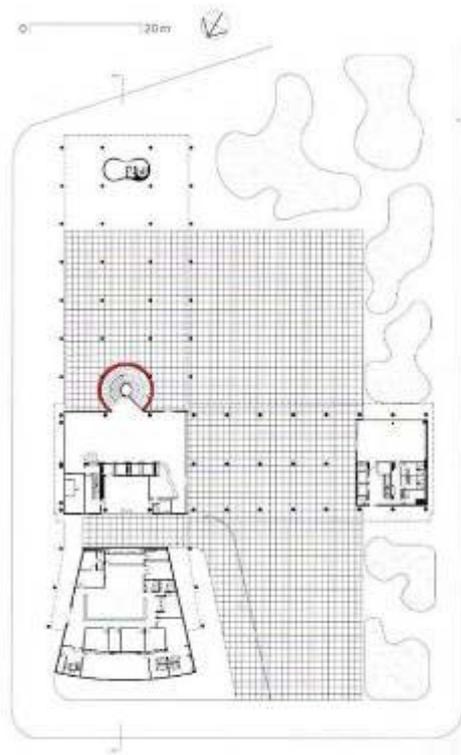


Figura 179: Parede externa, da escada de acesso ao primeiro pavimento do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, vista da Rua da Imprensa. Revestimento de azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 180: Parede externa, da escada de acesso ao primeiro pavimento do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, vista da Rua da Imprensa. Revestimento de azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.



Figura 181: Detalhe da parede externa, da escada de acesso ao primeiro pavimento do MESP, vista da Rua da Imprensa. Revestimento de azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940.



Acesso de serviço

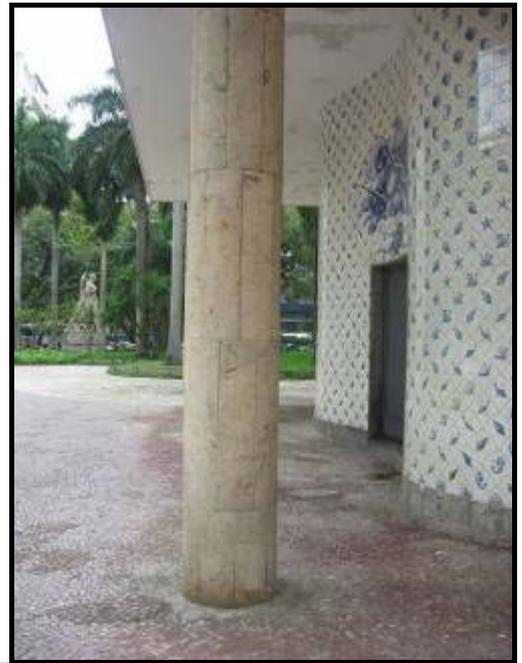
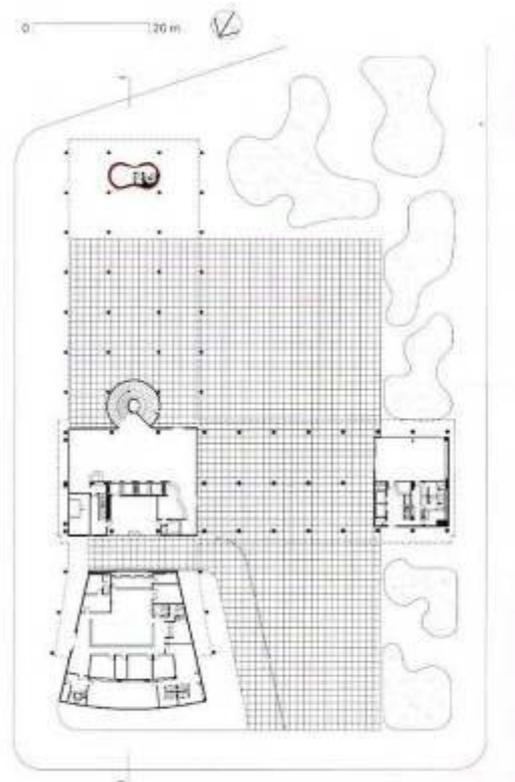


Figura 182: Vista da Rua da Imprensa em direção à Avenida Graça Aranha: parede externa, do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro – RJ, revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. O tema remete à fauna marinha em todos os azulejos. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 183: Vista dos azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. O tema remete à fauna marinha em todos os azulejos. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 184: Detalhe dos azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte, na década de 1940. O tema remete à fauna marinha em todos os azulejos. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.



O edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública – hoje denominado Palácio Gustavo Capanema – não se distingue somente por sua arquitetura inovadora e arrojada, pela época em que foi concebido, e sim por outros itens que compuseram o processo projetual e de construção. Foi um projeto de vários autores, que se dividem dentro da arquitetura, do poder governamental e da cultura. Foi, também, um passo fundamental que exemplificou a capacidade de representar um Estado-Nação, através de uma construção de grande porte.

As peculiaridades do edifício apresentam-se entremeadas na integração entre vanguarda e tradição, sintonizadas nas pequenas intervenções feitas ao projeto racional proposto por Corbusier: os brises, que são móveis, evitam a entrada do sol e mantêm a ventilação cruzada; os pilotis de dez metros de altura, conformando uma grande explanada, remetendo-nos à linha perspéctica das palmeiras imperiais, que, aliás, se encontram presentes no jardim concebido por Burle Marx; jardins com plantas nativas e formas sinuosas, que lembram, em muito, os desenhos impressos nas paredes térreas do edifício, a partir dos desenhos de azulejos de Portinari; azulejos que “dissolvem” as paredes térreas, garantindo que elas não sejam interpretadas como elemento estrutural, mas, exclusivamente, como vedação.

O azulejo – material fecundo nas raízes brasileiras, porém esquecido por grande percentagem de arquitetos durante as duas primeiras décadas de 1900 – teve seu uso atualizado na edificação do MESP. Mais do que a sensação de bem-estar e leveza proporcionada pelo material, através de suas cores e desenhos, o azulejo tornou-se elemento primordial, de alcance popular, na integração entre a modernidade racional e a tradição colonial.

Por meio da propaganda governamental – intensificada com o golpe do Estado Novo –, o azulejo tornou-se elemento participante da conformação de uma identidade nacional e, através da população, foi reconhecido como tal.

A consolidação do Conjunto da Pampulha, com sua arquitetura de formas livres e a persistência no uso do azulejo, veio para coroar a renovação dessa arte que frutificou no Brasil.



4.

Pampulha: a afirmação de uma arquitetura

■ Pampulha: a afirmação de uma arquitetura ■

4.1	O novo discurso	249
4.2	Pampulha: Azulejaria e Arquitetura	258
4.2.1	Cassino	260
4.2.2	Casa do Baile	265
4.2.3	Iate Clube	271
4.2.4	Igreja de São Francisco de Assis	277
4.2.4.1	Os azulejos da Igreja de São Francisco de Assis	282

Em meio ao alvoroço da construção do MESP – nacional e mundialmente divulgado como o primeiro edifício brasileiro a empregar os conceitos modernos racionais, difundidos por Le Corbusier – surgia o Conjunto da Pampulha, que seria considerado como o primeiro exemplar da arquitetura moderna brasileira. Ou seja, enquanto, para os críticos de arte, o MESP ficava no patamar de primeiro edifício moderno no Brasil, a Pampulha foi elevada à condição de primeiro projeto moderno brasileiro.

Como explicitado nos capítulos anteriores, Lúcio Costa, na década de 1930, desenvolveu um discurso em prol da renovação arquitetônica brasileira, no qual a pauta discorria sobre o uso dos conceitos universais da arquitetura. Nesse sentido, a essência da arquitetura colonial brasileira – simples com o trato dos materiais, de acordo com o arquiteto – e os conceitos tecnológicos da arquitetura racional européia – dita, por Corbusier, pura – poderiam viver em comunhão. Assim, o Brasil beneficiar-se-ia com uma arquitetura inovadora e, ao mesmo tempo, atrelada às raízes nacionais.

O governo Getúlio Vargas, empenhado na afirmação do Brasil como nação e na consolidação de uma identidade nacional, abraçou o discurso de Lucio Costa. Esse, por sua vez, visualizando a necessidade do apoio governamental para que pudesse colocar em prática sua teoria, dispôs-se a trabalhar com o poder político. Dessa união, surgiu o MESP.

Ao longo da construção do MESP, o discurso de Costa, lapidado pela experiência adquirida com Corbusier e apoiado pela necessidade de afirmação do Estado frente ao povo, mostrou-se mais palpável à classe popular. Antes, atrelado aos conceitos universais de técnica e construção, surgem referências de raízes nacionais, através do uso de materiais locais e tradicionais.

Ao Brasil, que se estabilizava como um país independente, foi de grande valia a realização concreta – percebida através dos materiais – da relação entre tradição, nacionalidade e renovação, legitimada pelo MESP, a partir da integração das artes. No entanto, para o governo, que buscava uniformizar o povo brasileiro (SCHWARTZMAN, 2003) e sentia, na arquitetura, grande potencial de comunicação entre as massas, faltava a simplificação da arte.

Esse ideal, que se estendia à ligação entre governo, arquitetura e povo, consolidou-se com a construção do Conjunto da Pampulha. O novo discurso, decorrente da concretização da obra, teve em comum com o discurso de Lúcio Costa – interpretado até a construção do MESP – a relação entre modernidade e tradição. O azulejo, mais uma vez, entrou para selar a ponte entre os dois momentos.

4.1

O novo discurso

Como cita Barros (1996, p. 141), no Estado Novo, entre 1937 e 1945, nacionalismo e nacionalidade tornar-se-iam “política de nacionalização”. Se relacionarmos com o discurso de Guibernau (1997, p. 57), que distingue Nação de Estado Nacional, sendo que a primeira compartilha uma mesma cultura, valores e símbolos, enquanto a segunda tem como objetivo a criação de uma cultura, símbolos e valores comuns, o governo de Vargas passa do ideal de construção de uma nação, para a construção de um Estado Nacional.

Para tal, a ação de uniformização do povo brasileiro – com a padronização das escolas, erradicação das minorias étnicas, lingüísticas e culturais – começou a ser conduzida pelos militares. No âmbito da arquitetura, almejava-se por uma simplificação dos conceitos estéticos e tecnológicos, ao mesmo tempo em que o MESP era erguido e tornava-se exemplo de arquitetura moderna brasileira.

Paralelamente aos acontecimentos, que se faziam mais presentes no Rio de Janeiro – então capital do Brasil –, Juscelino Kubitschek tornou-se prefeito de Belo Horizonte, nomeado através do interventor Benedito Valladares, em 1940. A arquitetura mineira, desenvolvida naquele momento, oscilava entre a inovação desenvolvimentista de Getúlio Vargas e o conservadorismo retrógrado “que tentava assimilar o novo com as roupas tradicionais” (CASTRIOTA, 1998, p. 183).

Animado com o processo de renovação arquitetônico-urbanístico imposto pelo presidente Vargas ao país, o novo prefeito acreditou que era o momento adequado para a capital

mineira, também, renovar suas avenidas e edifícios (CAVALCANTI, 2006, p. 198). É desse período o alargamento da Avenida Afonso Pena, assim como a distribuição de água, luz e esgoto da região central.

Sentindo que a cidade expandia-se, cada vez mais, para os limites externos da Avenida do Contorno e acompanhando o plano de urbanização que previa o crescimento da cidade para o lado da Pampulha, Kubitschek idealizou a construção de um novo bairro, com lotes grandes para residências de luxo e um complexo turístico às margens da lagoa da Pampulha¹⁴¹ (BELO HORIZONTE (prefeitura), 1942).

O programa do complexo turístico era audacioso. Além do represamento das águas, incluía uma Igreja, um Cassino, um late Clube, um Hotel, uma Casa de Bailes, além de uma casa de veraneio para o prefeito Kubitschek, todos à volta da lagoa. As quatro primeiras construções destinar-se-iam a atrair, para a vizinhança, moradores requintados e investidores do setor particular: “O Cassino, o late Clube e a Igreja pretendiam estabelecer um alto padrão que caracterizasse a sofisticação da área”. Já a Casa do Baile – como foi denominada posteriormente –, assinalaria uma faceta mais popular do conjunto, estando destinada ao lazer da população, que, também, beneficiar-se-ia das águas e margens da lagoa artificial da Pampulha¹⁴² (CAVALCANTI, 2006, p. 198).

¹⁴¹ “O prefeito antecessor de Juscelino Kubitschek, Otacílio Negrão de Lima, já havia desapropriado os terrenos que conformavam o local onde se pretendia fazer o represamento de córregos, entre os quais um de nome Pampulha, que cortava terras de antigas fazendas do Arraial de Santo Antônio da Pampulha. Seu objetivo com a represa era de ordem prática e visava garantir o abastecimento de água em Belo Horizonte” (CASTRIOTA, 1998, p. 187).

¹⁴² Logo que inaugurado, o conjunto foi muito utilizado por todas as camadas sociais, confirmando a idealização de JK. Exemplificando esse momento, Andrade (1993) cita que, “enquanto o late pousava de Riviera Francesa, o povo se amontoava pelas margens da lagoa para monumentais piqueniques, num festival de farofas, cerveja cascatinha e largos calções de banho. Os pedidos de socorro por afogamento eram

Em busca do profissional que iria conceber o projeto, Juscelino, influenciado pelos concursos nacionais ocorridos na década anterior, resolveu abrir nova concorrência, almejando a cooperação de arquitetos nacionais à sua mais emblemática obra, até aquele momento. Assim como no MESP, o resultado não agradou o então prefeito, que citou: “O concurso resultou num desapontamento. Verifiquei que eram inaceitáveis os projetos apresentados – quase todos no estilo convencional, seguindo os padrões dos edifícios públicos” (CASTRIOTA, 1998, p. 188).

Kubitschek, à semelhança de Capanema, almejava um conjunto arquitetônico moderno, assim como havia conhecido em suas viagens para a Europa, durante a década de 1930 (CASTRIOTA, 1998, p. 184). Por influência de Rodrigo Melo Franco de Andrade, conheceu Oscar Niemeyer e convidou-o, em 1942, para conceber os projetos.

O convite aconteceu em um momento em que Niemeyer desfrutava de ascensão profissional. Entre suas principais obras, estavam a participação no projeto do MESP e a obra do Berço, no Rio de Janeiro; o Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York; e o Hotel de Ouro Preto. O prestígio do arquiteto, associado à receptividade do prefeito para inovações, colaborou para que Niemeyer sentisse liberdade total para aplicar suas idéias. Assim o fez, e surpreendeu os críticos de arte no mundo.

A pressa pelo início das obras por parte do prefeito era tanta, e a inovação proposta por Niemeyer tão sedutora, que, no período de quinze dias, todos os projetos já estavam finalizados e, assim, iniciava-se a obra. A “arquitetura de formas livres” – associada ao uso

sucessivos e havia um plantão do corpo de bombeiros que passava o dia tirando gente da água e atendendo a casos de insolação”.

inovador do concreto – invadiu a Pampulha. A simplificação da forma – que veio a ser a marca dos trabalhos do arquiteto – tornou-se ícone brasileiro de arquitetura (UNDERWOOD, 2002).

Todo o impacto, presente com a consolidação do conjunto da Pampulha, porém, veio acompanhado de um discurso difundido por Lucio Costa e Niemeyer, abraçado pelos críticos e referendado através do discurso governamental.

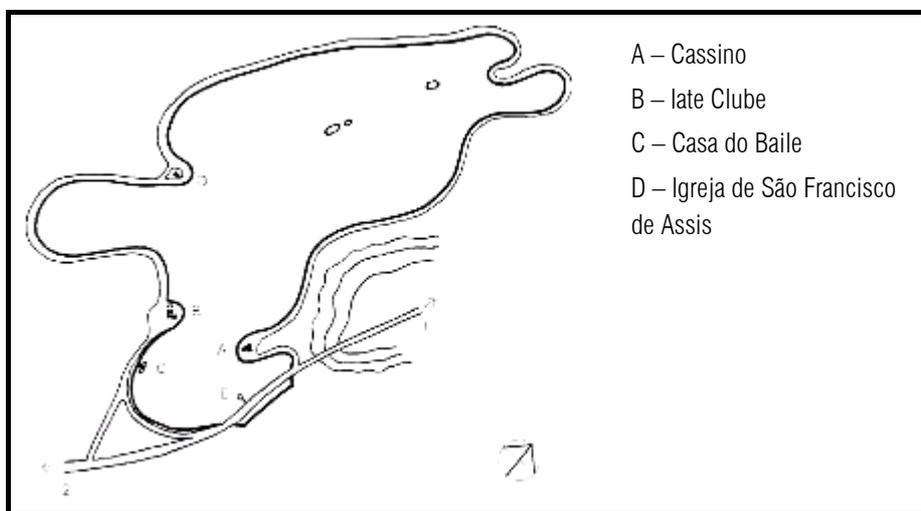
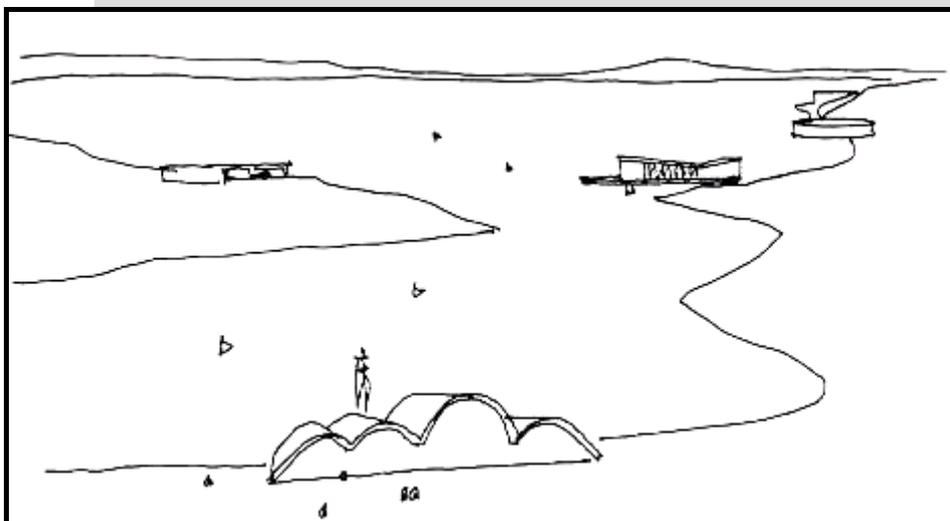


Figura 185: Mapa de localização dos edifícios na lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Desenho de Oscar Niemeyer. Fonte: Underwood, 2002, p. 55.

Figura 186: Croqui da perspectiva do Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Desenho de Oscar Niemeyer. Fonte: Underwood, 2002, p. 55.



Para Niemeyer, a concretização da obra não fez com que o MESP perdesse a sua monumentalidade, mas, se, até então, era considerado exemplo de arquitetura moderna brasileira, havia sido alçado ao campo da capacidade brasileira de seguir a arquitetura mundial. O conjunto da Pampulha, por sua vez, alcançava o posto de influente na arquitetura mundial e exemplo único da arquitetura moderna brasileira. De acordo com Cavalcanti (2006, p. 198),

A história da arquitetura moderna brasileira provocou a quebra de duas sólidas tradições: uma interna ao próprio movimento e outra relativa à contribuição de países periféricos para a linguagem universal da arquitetura. A primeira ruptura se deu [...] no prédio do Ministério da Educação e Saúde (1937-1943), onde o moderno foi experimentado, pela primeira vez, em grande escala, em um palácio, provando a sua exequibilidade fora do clima temperado europeu e dos programas “menos nobres” de galpões, fábricas e estações de trem. A segunda tradição rompida foi a da própria história da arquitetura no Brasil. Até então, não havíamos contribuído, com marca original, ao curso da história das construções no mundo. No conjunto da Pampulha (1942-43), Oscar Niemeyer rompeu com o entendimento até então consensual do racionalismo arquitetônico e demonstrou novas possibilidades de prática e casamento entre arquitetura e estrutura.

A liberdade criadora, presente no conjunto – um contraste para o governo autoritário daquele momento –, foi o eixo necessário para que o projeto nacional de arquitetura, articulado pelo Estado, culminasse na simplificação programada de conteúdos nacionais, que a arquitetura vai materializar. “Exuberância, abstração e imagem: populismo, massas urbanas, nacionalismo e comunicação [...]. A ‘afinidade natural do Brasil pela curva’ formaria a equação estética que uniria elementos de paisagem, dos corpos e da história, dando justificativa às livres experiências formais que caracterizam a produção arquitetônica brasileira” (BARROS, 1996, p. 07-14).

A simplificação das formas abria caminho para uma arquitetura completamente anulada de contextualização, o que a distanciava do discurso de Costa sobre o conceito de a arquitetura brasileira estar diretamente relacionada com a arquitetura universal. A *descontextualização* permitia uma linguagem maleável e, por isso mesmo, de fácil assimilação cultural. Nas palavras de Barros,

Os edifícios da Pampulha vão, cada um a seu modo, estabelecer um código formal de soluções, que se adaptaram a qualquer arquitetura. Podemos reconhecer no trabalho posterior de Oscar Niemeyer e de diversos arquitetos a sua reutilização em diferentes escalas, funções, contextos urbanos e culturais, etc. A condição necessária para tal versatilidade está em sua descontextualização de originalidade sem estabelecer vínculos extrínsecos de qualquer natureza, as estruturas-forma da Pampulha revelam, a cada reaparição, o descompromisso de toda ordem a que vieram dar expressão. (BARROS, 1996, p. 170)

Se, por um lado, essa liberdade total colaborou para a divulgação da arquitetura brasileira e, conseqüentemente, sua assimilação como componente de identidade nacional, por outro, “evidenciou o caráter dos vínculos que iam se estabelecendo entre essa arquitetura e as estruturas de poder e de classe” (BARROS, 1996, p. 131) e abriu brechas para críticas a respeito da funcionalidade da obra e a falta de um engajamento político-social naquela arquitetura, configurando a distância entre o arquiteto e o povo (CAVALCANTI, 2006, p. 204), item controverso para o governo populista de Getúlio.

Para Costa, à semelhança de suas convicções aplicadas no MESP, Niemeyer, no projeto da Pampulha, mantinha a relação entre tradição e vanguarda, tanto através dos materiais, e da integração das artes, como também através da forma. No entanto, a pauta se dava em outra direção: não mais a técnica colonial brasileira imposta no moderno, por meio dos conceitos universais, de tão difícil deglutição pela camada popular, mas a simplificação da forma

apresentada, através do traço livre e das curvas; as mesmas curvas presentes no barroco brasileiro, nas obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (COSTA, 1995).

De acordo com Barros (1996, p. 183), a exuberância das formas contidas nos edifícios da Pampulha será imediatamente vinculada às formas das igrejas mineiras. “Duas igrejas de São Francisco vão simbolizar a travessia dessa ponte: a do Aleijadinho (símbolo máximo da genialidade artística nacional) e a de Oscar Niemeyer. Ambas singelas e pequeninas, afirmam o desejo de descolonização e de identidade nacional”.

Costa apresenta seu discurso nacionalista, através de um novo contexto, sem, contudo, distanciar-se de seus ideais dos anos 1930, de integração da arquitetura colonial à racional, de ligação entre o popular e o novo. A dificuldade em aceitar a maneira de administrar do Estado Novo, com euforia e propaganda populista, talvez indique o porquê de seu progressivo distanciamento das obras do MESP, após 1937, e a intenção de consolidação do nome de Niemeyer como o grande arquiteto do período (BARROS, 1996, p. 131).

Soma-se ao ideal nacional, difundido por Lucio Costa, a repetição do uso de materiais tradicionais e plantas nativas em um contexto inovador. A arquitetura moderna brasileira recuperou, de forma peculiar, a tradição, na busca de uma síntese entre passado e futuro. O conjunto arquitetônico da Pampulha vem coroar esse renascimento cultural de um país que se desenvolve e reencontra a sua origem. Essa relação, assim como no MESP, foi efetuada por meio dos afrescos, das esculturas, do paisagismo e da azulejaria, ora aplicada como que relembando o século XIX, ora relembando o século XVIII.

4.2

Pampulha: azulejaria e arquitetura

O potencial informativo dos azulejos, em toda a história da arquitetura brasileira, ultrapassou a linha da burguesia para chegar às camadas menos favorecidas, o que faz com que possamos denominar o azulejo como um material do povo. O mesmo aconteceu no MESP e não poderia ser diferente na Pampulha, palco da difusão de uma *nova* arquitetura moderna brasileira.

Os murais de azulejos, planejados por Niemeyer para o conjunto da Pampulha, não eram fruto da circunstância, mas já constavam da agenda dos arquitetos modernos, que procuravam imprimir uma relação contínua entre tradição e vanguarda, a fim de postular a identidade brasileira, através da arquitetura.

Os edifícios concretizados no Conjunto da Pampulha – Igreja de São Francisco de Assis, late Clube, Cassino e Casa do Baile –, com exceção da casa de veraneio para o prefeito, receberam o azulejo não apenas como uma ponte entre passado e presente, mas como elemento de integração entre os diversos edifícios e suas diferentes formas. Um painel azulejar com a história de São Francisco de Assis foi aplicado na Igreja de mesmo nome; já os azulejos estampilhados foram aplicados na Casa do Baile, no Cassino e no late Clube¹⁴³. Esse último, por sua vez, à maneira da igreja, recebeu, ainda, um painel de azulejos, que fazia alusão à lagoa, com desenhos de peixes, na área interna da edificação.

¹⁴³ De acordo com Cardozo (1948), “Algum tempo depois da execução da aplicação dos azulejos do Ministério da Educação e Saúde o arquiteto Oscar Niemeyer Filho especificou novamente, para diversas paredes no edifício do late Clube da Pampulha, em Belo Horizonte, o revestimento de azulejos; ali, entretanto, não foram usados painéis com desenhos originais, mas tão somente a reprodução de ladrilhos estampilhados já existentes; foi escolhido o padrão da Igreja de N. Sra. do Carmo da Lapa, de traço vivo e movimentado”.

Os painéis azulejados foram concebidos por Portinari, enquanto os azulejos padronizados, por Paulo Werneck. A empresa Osirarte ficou encarregada da primeira leva de azulejos figurados, e a firma Vitrais Conrado Sorgenich aparece como executante do último painel de azulejos desenhado por Portinari, em 1961, para a sede social do Pampulha late Clube (MORAIS, 1988, p. 18).

Já dissemos, no segundo capítulo, que a arte da azulejaria era uma experiência nova para Portinari. Paulo Werneck, por sua vez, já era reconhecido no gênero dos mosaicos e foi contratado não só para executá-los para as paredes parabolóides da Igreja de São Francisco, mas para adaptar os tradicionais padrões encontrados em nossa azulejaria colonial em novos azulejos para as outras três edificações (CAMPOFIORITO, 1976-1977; in: XAVIER, 2003, p. 325).

4.2.1 Cassino

O Cassino¹⁴⁴ – situado em promontório elevado, com vista privilegiada para a lagoa – foi o primeiro projeto a ser desenvolvido por Niemeyer. Nele, o arquiteto ainda se mostrava um pouco relutante com as *formas livres*; assim, o edifício “apresenta, concomitantemente, uma adesão aos princípios corbusianos e a procura de uma expressão mais livre e pessoal” (CAVALCANTI, 2006, p. 202).



Figura 187: Vista do Cassino, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Niemeyer, 1944.

Como observou Bruand (1999, p. 110), a localização privilegiada do Cassino tem explicação: esse empreendimento, aos olhos do patrocinador seria a “pedra de toque”. A idéia da Pampulha nasceu do desejo das autoridades de se beneficiarem com um estabelecimento desse gênero. Não é por menos ter sido o Cassino o primeiro projeto concluído e a primeira obra a ser iniciada.

¹⁴⁴ O edifício, que antes abrigava o Cassino, hoje cumpre a função de Museu de Arte da Pampulha (MAP). Com a proibição do jogo em 1946, o prédio ficou fechado por 11 anos, sendo reaberto na função de Museu.

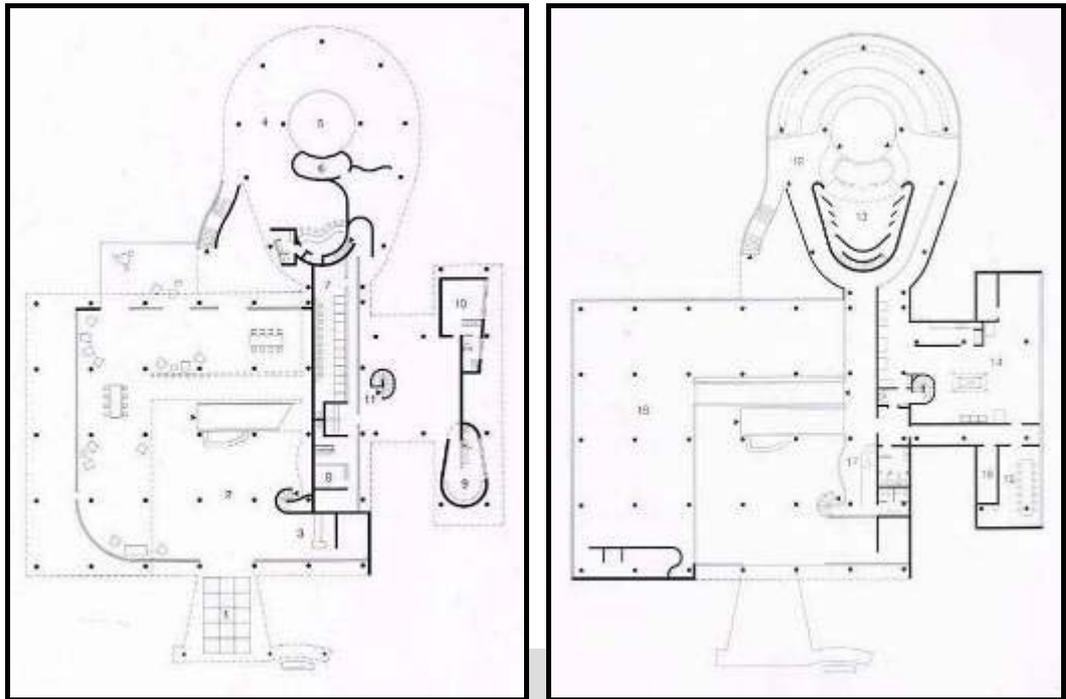


Figura 188: Planta do pavimento térreo do Cassino, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Underwood, 2002.

Figura 189: Planta do pavimento superior do Cassino, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Underwood, 2002.

O programa compreende o saguão com dupla altura, as salas de jogos, o bar e restaurante, com uma pista de dança e um palco, e as áreas de serviço, dispostos em três blocos. Os pilotis e brise-soleil do bloco arredondado e o “contorno gracioso” da marquise sobre a entrada, as transparências e reflexões, em contraponto com as opacidades, ortogonalidades e curvas – de acordo com Mindlin (2000, p. 190) e Cavalcanti (2006, p. 202) – equilibram a severidade aparente do conjunto e fazem do Cassino um dos mais belos e complexos exemplares da arquitetura moderna.

Uma rampa, de linhas retas, liga o térreo ao mezanino e permite-nos avistar a variedade de materiais presentes no edifício. No piso da rampa e parapeitos, ônix argentino. A parede com a qual nos deparamos quando nos locomovemos ao mezanino é revestida com espelho

rosado¹⁴⁵ e os pilares, com metal cromado. Ao meio nível, os materiais refletivos apresentam-nos o que acabamos de visualizar e o que está por vir: o térreo, com grandes fechamentos de vidro e pedra, e o mezanino, que acompanha o mesmo acabamento (MINDLIN, 2000, p. 190).

Assim como no interior, a mistura de diversos materiais marca o exterior da obra, desde que se avista o edifício da avenida que circunda a lagoa. A integração das artes é outro ponto marcante desse edifício. Na entrada, temos um grande jardim de Burle Marx, contornado por um caminho que nos leva ao Cassino – também rodeado por outro jardim do paisagista – que tem marquise lançada em forma livre e escultura de Zamoiski em sua entrada. Os peitoris das janelas de vidro, que acompanham a porta de entrada, do mesmo material, receberam azulejos padronizados, que dividem, com o travertino, o revestimento da edificação.

No Cassino, os azulejos – com padrões que se repetem no late Clube e na Casa do Baile –, com exceção do parapeito que circunda o saguão, cobrem as paredes externas de áreas que se destinam aos serviços, pouco freqüentadas pelos usuários. Por isso mesmo, somente quem se permite percorrer toda a obra percebe a sua influência em um conjunto tão diversificado no uso dos materiais. Apesar desse senão, os azulejos cumprem a função de unificar as edificações do conjunto com a mesma padronização e trazer ao projeto a característica da arquitetura moderna brasileira, de relacionar materiais tradicionais às novas tecnologias empregadas.

¹⁴⁵ Nas palavras de Bruand (1999, p. 111), “pretensamente luxuosos, o mármore do corrimão da escada é aceitável, mas o aço cromado das colunas é impróprio e os espelhos rosados que revestem as paredes são lamentáveis. Neste caso, Niemeyer não conseguiu libertar-se do mau gosto que orientou a ornamentação dos grandes cassinos do século XIX; limitou-se a dar uma versão moderna”.

O padrão desenhado por Paulo Werneck, com desenho pintado em azul escuro sobre fundo branco, em muito lembra os azulejos portugueses dos séculos XVI e XIX, que formavam grandes tapetes, através da união de diversas peças e diversos módulos. No caso da Pampulha, o padrão é de 2x2, ou seja, quatro azulejos formam os desenhos que compõem o trabalho.

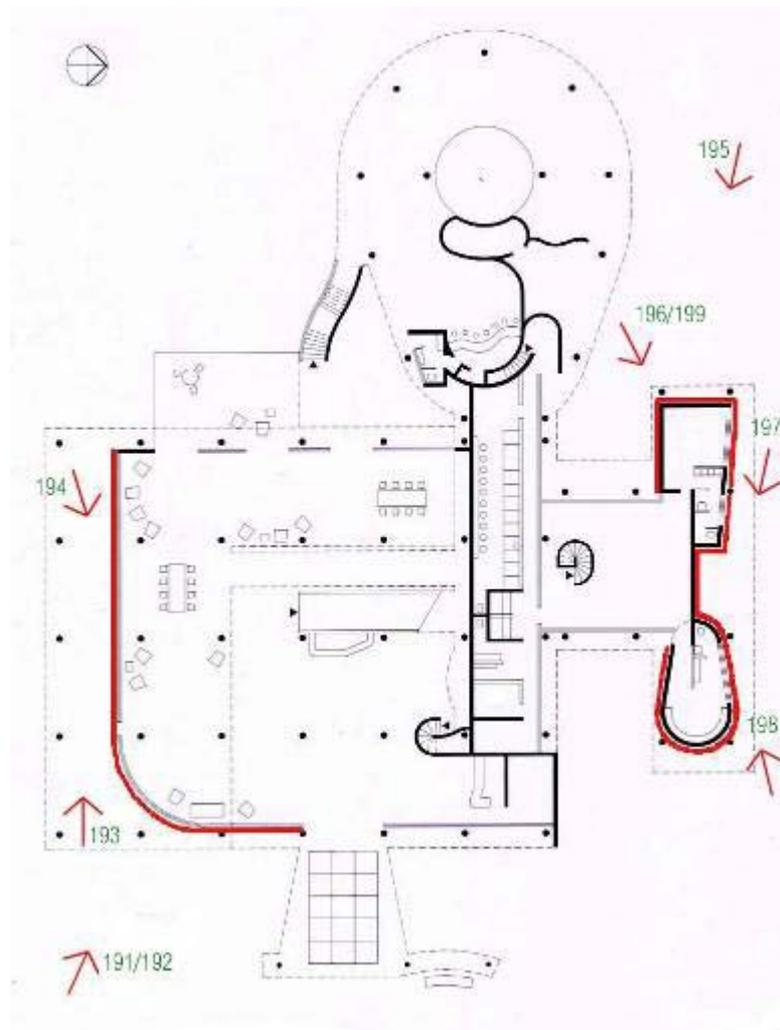


Figura 190: Esboço do pavimento térreo do Cassino, com a localização dos azulejos e dos pontos onde as imagens foram tiradas. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*



Figura 191 a Figura 199: Percurso pelo Cassino, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



192/193



194/195





196/197



198/199



4.2.2 Casa do baile

Se o Cassino, primeiro projeto finalizado por Oscar Niemeyer, foi um intermediário entre as formas racionais de Corbusier e as formas livres, a Casa do Baile¹⁴⁶, inaugurada em 1943, consolidou a liberdade de criação, característica dos projetos de Niemeyer.

¹⁴⁶ A Casa do Baile teve suas atividades encerradas, devido à diminuição drástica do público, após o fechamento do Cassino, em 1946, e o surto de esquistossomose na lagoa da Pampulha. A partir dessa data, o

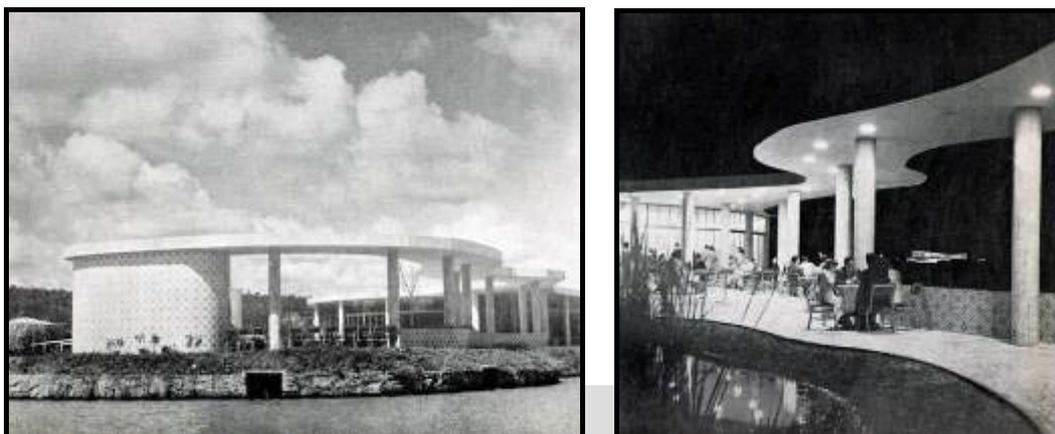


Figura 200: Vista da Casa do Baile, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Niemeyer, 1944.

Figura 201: Vista da Casa do Baile, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG, quando funcionou como restaurante. Projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Niemeyer, 1944.

A Casa do Baile, segundo projeto a ser concluído e primeiro elemento do conjunto a ter sua construção finalizada, banuiu de suas formas a linha reta. Um bloco cilíndrico abrigava o palco da orquestra, salão de danças, cozinha, bar e sanitários. Uma marquise – com formas serpenteantes – assinala uma área de transição entre os espaços internos e externos e liga o edifício cilíndrico aos sanitários e palco externo. Construído no período de plena efervescência da arquitetura brasileira, este prédio foi o marco de uma tendência que teve influência decisiva no pensamento dos arquitetos mais jovens (MINDLIN, 2000, p. 188).

Esse projeto exemplifica as analogias por que passou o movimento moderno e, especificamente, a arquitetura na busca pela consolidação da relação entre modernidade e tradição brasileira. Barros (1996, p. 175) reitera que as inúmeras analogias formais desse projeto “fazem parte daquela aproximação *ad hoc* com as coisas do Brasil” e acrescenta:

espaço foi utilizado para diferentes fins comerciais. Nos anos 1980, funcionou como anexo do MAP e restaurante, mas acabou sendo fechado. Em 2002, a Casa do Baile foi reaberta após restauração, transformando-se em Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e Design, vinculado à Fundação Municipal de Cultura.

A reprodução das nuvens e suas sombras através da forma irregular e curva da marquise suspensa, e da margem sinuosa do lago reproduzida também no píer, se transformam em mimese natural e tropical. Uma natureza muito especial, nesse caso, já que essa ilha e sua forma foram criadas artificialmente no lago da Pampulha, ele mesmo artificial.

A citação de Barros leva-nos às iniciativas do Estado, naquele momento: a criação de um contexto que fosse favorável aos ideais nacionalistas. Ou – como o próprio autor complementa (BARROS, 1996, p. 175) – tais analogias e configurações eram como metáfora de uma figuração que, ao realizar-se em determinada conjuntura, recriava, depurando segundo suas necessidades, a própria natureza que pretendia representar. Nesse sentido, a liberdade do projeto da marquise da Casa do Baile, no entender de Underwood (2002), refere-se às curvas das mulheres brasileiras e da natureza do Rio de Janeiro, ambiente no qual cresceu Niemeyer. No entanto, para Cavalcanti (2006, p. 204), a mesma se desenvolve “repetindo curvas da paisagem e ensejando, ao mesmo tempo, um passeio pela arquitetura e natureza”.

Para complementar a busca de afinidades entre tradição e modernidade, temos o uso dos azulejos padronizados, desenhados por Paulo Werneck, e que, como citamos anteriormente, repetem-se no Cassino e no late Clube. As peças cerâmicas revestem todo o edifício cilíndrico e acompanham as curvas da marquise, através de um muro baixo, até chegar ao bloco de sanitários. São alternados com vidros e tijolos vazados, na fachada do bloco cilíndrico e não se limitam por estar em uma superfície curva. Para Mindlin (2000, p. 188), o contraste entre o bloco, parcialmente envidraçado e parcialmente revestido com azulejos, e o contorno da marquise, com sua estrutura livre, claramente visível, expressa o objetivo de convivência do programa, com um toque incomparavelmente leve.

À maneira do Cassino, os azulejos não apenas integram os espaços pertencentes ao edifício, mas unem o conjunto geral. Por se tratarem de azulejos padronizados, a percepção do espaço diferencia-se de acordo com a distância com que o edifício é visualizado. Por outro lado, o bloco principal, detentor da maior área com azulejos, apresenta-nos distintas percepções do material, dada a sua forma cilíndrica.

Apesar da arquitetura inovadora da Casa do Baile, esse edifício transmite a relação de sua arte com as edificações da época colonial. O uso exaustivo do azulejo, quebrado apenas pelas aberturas, remete-nos às edificações do século XIX, em que se permitia revestir, de alto a baixo, toda a fachada dos prédios com revestimentos cerâmicos padronizados.

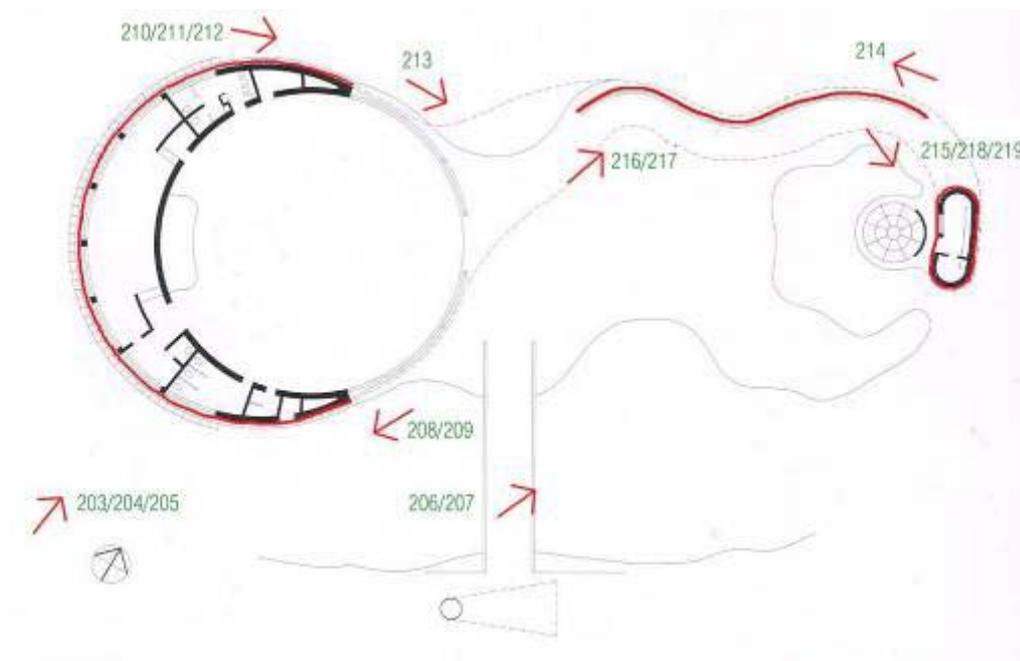


Figura 202: Esboço da Casa do Baile, com a localização dos azulejos e dos pontos onde as imagens foram extraídas. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

As imagens, abaixo, representam um passeio pela lagoa e a visualização do prédio da Casa do Baile. Os azulejos, à medida que nos aproximamos do edifício, tornam-se presença marcante em comunhão com a arquitetura que se mantém ousada. O contraste entre o azul escuro e o branco é acentuado pelo paisagismo colorido de Burle Marx, com notas de amarelo, vermelho, bordô e lilás, ao lado do verde da vegetação.

Figura 203 a Figura 220: Passeio pela Casa do Baile, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG, e visualização dos azulejos, desenhados por Paulo Werneck. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



203/204



205/206



207/208





209



210/211



212



213/214

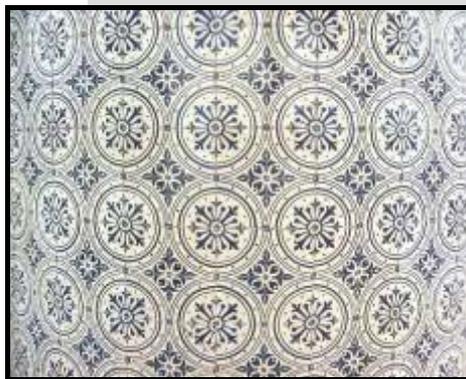


215/216





217/218



219/220



4.2.3 late Clube

O prédio do late Clube da Pampulha¹⁴⁷, na face oposta, em frente ao Cassino, foi pensado por JK, pois “não estaria completa a Pampulha, se ali não fossem feitas obras destinadas ao aperfeiçoamento físico do homem, pelos exercícios esportivos” (BELO HORIZONTE (prefeitura), 1942, p. 45).

¹⁴⁷ Hoje, o edifício é denominado late Tênis Clube da Pampulha, mas preservaremos o nome original em nossa explanação.

De domínio privado dos sócios, o edifício mantém suas funções até os dias atuais, excluindo-se, porém, as atividades de remo. De acordo com Cavalcanti (2006, p. 204), embora poupado de intolerâncias religiosas ou proibições governamentais, o prédio do late teve seu uso muito prejudicado pelo caramujo vetor da esquistossomose. “As águas da Pampulha foram infestadas pelos moluscos, tornando-se um dos principais locais de desenvolvimento da doença. Com isso, os sócios do late Clube evitaram-no por muito tempo”.



Figura 221: Vista do late Clube, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG, a partir do Cassino. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

O programa, para o late Clube, abrange dois blocos de planta regular, com igual largura e comprimento e alturas distintas, formando “dois trapézios retangulares unidos pela base menor” (BRUAND, 1999, p. 112), configurando o que foi chamado de telhado-borboleta. De acordo com Segawa (1999, p. 98-99), a solução de cobertura é uma referência a casa Errazuriz, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, de 1930, que se distinguia por ter planos inclinados, vertendo para uma calha central. Essa variante de telhado destaca-se na composição, juntamente com o terraço em balanço, que avança em direção à água (CAVALCANTI, 2006, p. 202).



Figura 222: Vista do late Clube, quando de sua inauguração, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG, no início de suas atividades. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Niemeyer, 1944.

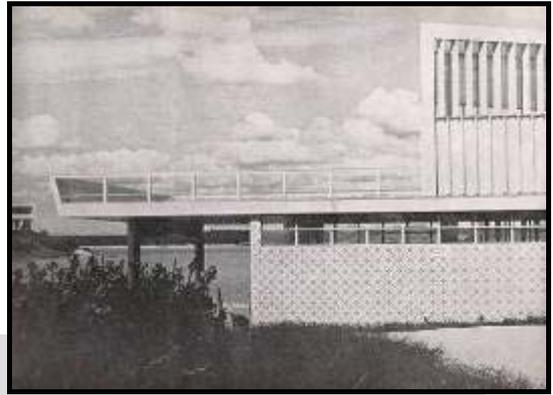


Figura 223: Vista do late Clube, no Conjunto da Pampulha, quando de sua inauguração, em Belo Horizonte – MG, no início de suas atividades. Projeto de Oscar Niemeyer. Fonte: Niemeyer, 1944.

Figura 224: Vista do muro externo do late Clube, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 225: Detalhe do padrão de azulejos de Paulo Werneck, que se repete no Cassino, na Casa do Baile e no late Clube. Imagem do muro externo do late Clube. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



Como citamos anteriormente, o late Clube repete o revestimento das paredes externas da edificação com azulejos padronizados, concebidos por Werneck. Além de cobrir todas as paredes do pavimento térreo e o peitoril do terraço do edifício principal, os azulejos aparecem aplicados no edifício de serviços, anexo à piscina, e na grande extensão de muro que preserva a área de banho dos olhares curiosos de quem passa pela avenida que circunda o Conjunto da Pampulha.

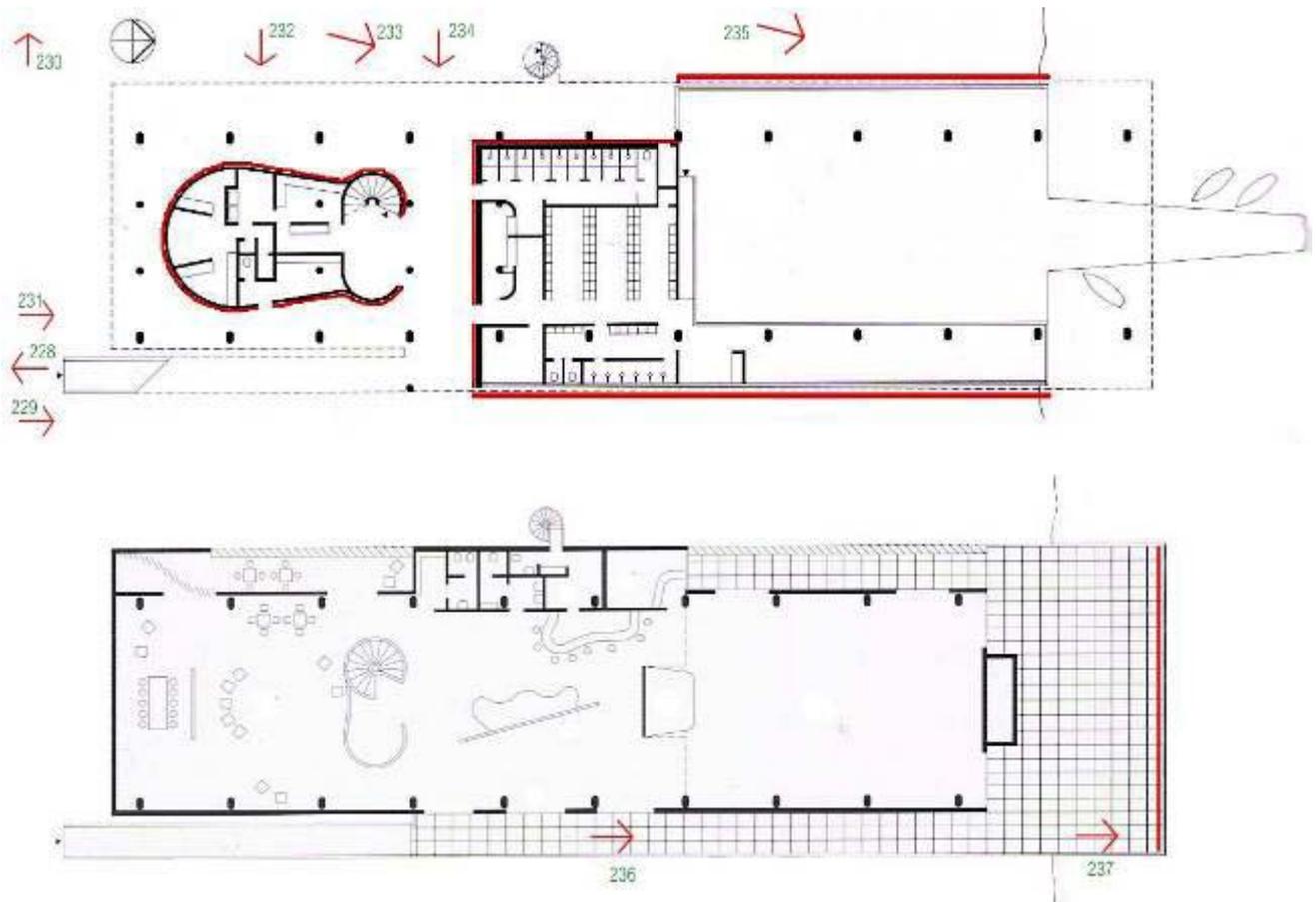


Figura 226: Esboço do pavimento térreo do edifício late Clube da Pampulha, com a localização dos azulejos e dos pontos onde as imagens foram extraídas. *Figura modificada pela autora*, a partir da fonte: Underwood, 2002.

Figura 227: Esboço do pavimento superior do edifício late Clube da Pampulha, com a localização dos azulejos e dos pontos onde as imagens foram extraídas. *Figura modificada pela autora*, a partir da fonte: Underwood, 2002.

Figura 228 a Figura 237: Azulejos do late Clube, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Paulo Werneck. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



228/229





230/231



232/233



234/235



236/237



Completando as obras de arte presentes no late Clube, têm-se um afresco de Portinari, localizado no salão de festas, e um painel de azulejos, ambos de 1961. Mesmo em se tratando de um edifício tombado, o painel de azulejos, atualmente, não se encontra instalado no local e os funcionários não souberam informar o seu paradeiro. Restam-nos, apenas, imagens e croquis de estudo.

Os estudos de Portinari para esse painel [238 – 241] apresentavam, desde já, as formas sinuosas que marcaram sua obra azulejar. As tonalidades de azul sobre fundo branco foram escolhidas para a pintura do painel. Com motivos de peixes e linhas diagonais cortando, suavemente, as sinuosidades em azul, esse exemplar [238] remete-nos aos azulejos presentes na Igreja de São Francisco de Assis, do mesmo conjunto.

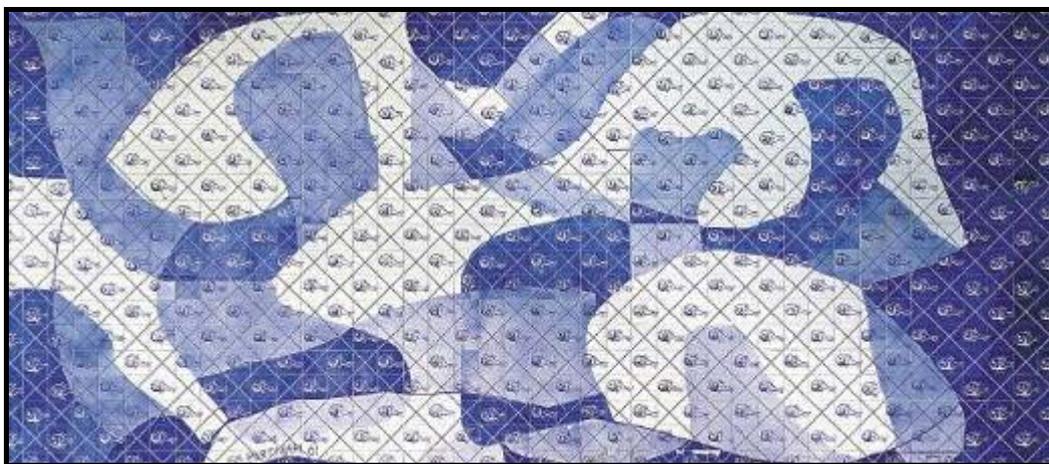


Figura 238: Painel de azulejos, denominado *Peixes*, aplicado no late Clube da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Azulejos de Portinari e execução da firma Conrado Sorgenicht. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

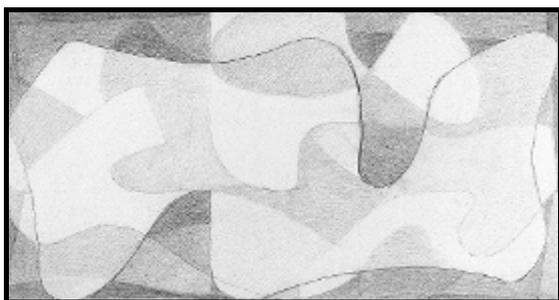


Figura 239

Estudo para o painel de azulejos "*Peixes*"

Desenho a grafite/papel

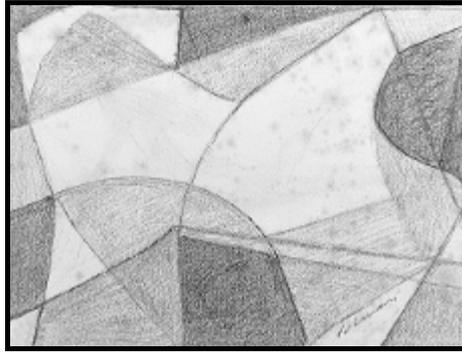
Dimensões: 32 x 61.4 cm

Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data

Coleção desconhecida

Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

**Figura 241**

Estudo para o painel de azulejos “Peixes”

Desenho a grafite/papel

Dimensões: 18 x 25 cm

Rio de Janeiro, RJ

Assinada e datada na metade inferior à esquerda “Portinari”, sem data

Coleção particular, São Paulo, SP

Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

Figura 240

Estudo para o painel de azulejos “Peixes”

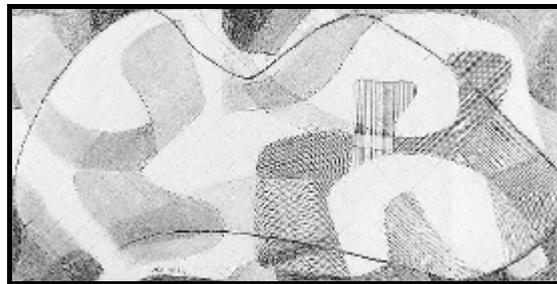
Desenho a grafite/papel

Dimensões: 28.5 x 57.8 cm

Assinada e datada na metade inferior à esquerda “PORTINARI 61”

Coleção desconhecida, Rio de Janeiro, RJ

Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007



De acordo com Moraes (1988, p. 18), esse painel foi executado pela firma Vitrais Conrado Sorgenicht, já que a Osirarte, naquele momento, havia se extinguido.

4.2.4

Igreja de São Francisco de Assis

Entre as obras do Conjunto da Pampulha, a Igreja de São Francisco de Assis destacou-se como referência contra a primeira severa crítica à monotonia formal que o modernismo arquitetônico vinha tendo e que ficaria conhecido como *International Style* (BRUAND, 1999). Para tanto, Niemeyer aplicou o conceito de formas livres, mas o fez de maneira diversa dos outros edifícios. Se, no Cassino e no Iate, estava presente a racionalidade arraigada de Corbusier e na Casa do Baile, as formas exatas, como o círculo, ligam-se através da

marquise com formas ondulantes, na igreja, a sensualidade da forma e as potencialidades plásticas e estruturais do concreto armado encontram-se para resultarem em um conjunto harmônico e em uma “obra-prima, onde tudo é engenho e arte” (COSTA, 1995).



Figura 242: Vista, a partir do lado oposto da lagoa, da Igreja de São Francisco de Assis, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 243: Vista lateral da Igreja de São Francisco de Assis, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Se observarmos o edifício lateralmente, podemos dividi-lo em dois blocos [244]. No primeiro, quatro abóbadas autoportantes de diferentes tamanhos, lado a lado, onde se distribuem serviços, sacristia e altar. Já, o segundo bloco liga-se ao primeiro, através da abóbada maior. Seguindo as linhas do projeto, esse segundo bloco desenvolve-se, através de outro arco parabolóide, que se abre, tanto em planta como em corte, como que conformando um trapézio, para formar a nave da igreja.

A cobertura, levemente inclinada em direção ao encontro dos arcos, através da diferença de altura resultante entre o primeiro e o segundo bloco, enseja uma clarabóia, que ilumina o ambiente para celebrações – localizado, este, no espaço conformado pelo arco maior do

primeiro bloco. O campanário, de perfil trapezoidal, contrasta com as formas ondulantes da igreja e se liga a ela, através de uma marquise inclinada (CAVALCANTI, 2006, p. 199).

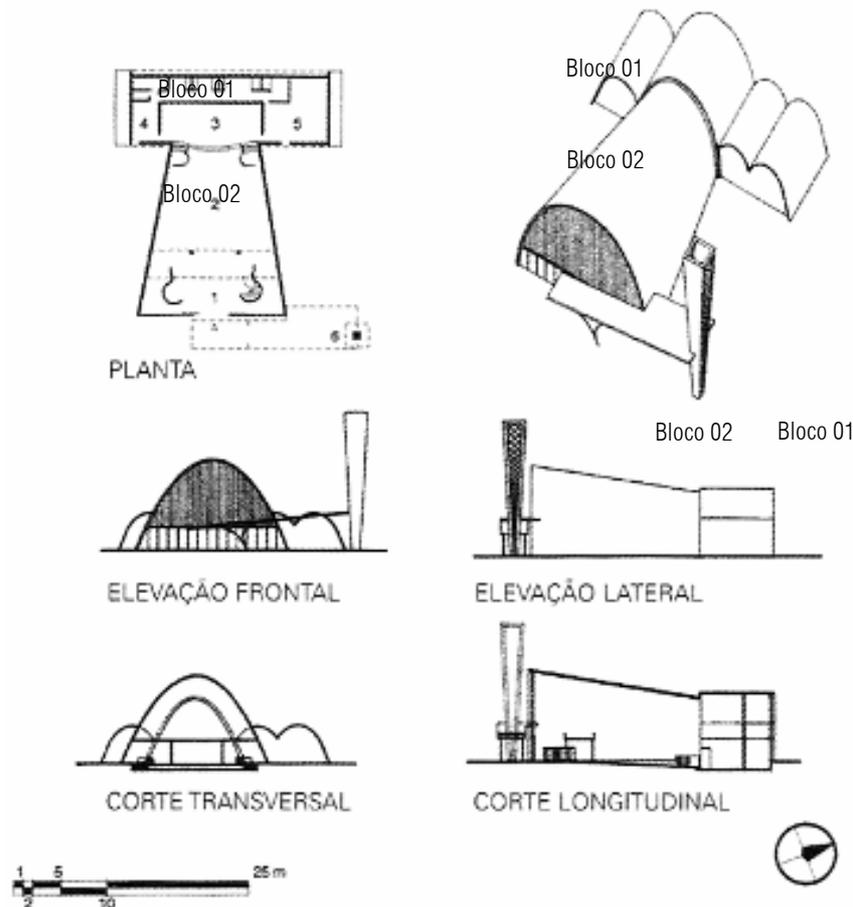


Figura 244: Projeto da Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, em Belo Horizonte - MG. Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer, 2007.

Além da inovação conceitual, foi fator importante o uso que Niemeyer deu ao concreto armado. Se, até então, esse material era símbolo de uma arquitetura racional, o arquiteto demonstrou, através das formas parabolóides aplicadas na igreja, as potencialidades plásticas e estruturais do concreto armado e afirmou que seu uso poderia ser ilimitado, dependendo, apenas, da criatividade do arquiteto. A nova técnica, segundo Cavalcanti

(2006, p. 200), possibilitou a fusão completa entre estrutura e arquitetura. “A arquitetura nasce da estrutura” e, uma vez erguida a estrutura, a igreja estava pronta.

Assim como nos outros edifícios componentes do conjunto da Pampulha, a inovação arquitetônica, propugnada pela Igreja de São Francisco de Assis, não excluiu o projeto arquitetônico das analogias habituais feitas pelos modernistas, a respeito da relação entre a nova arquitetura e a do passado colonial. O maior divulgador dessa relação foi Lúcio Costa que, apoiado em seu discurso nacionalista, relacionou as curvas da igreja à geografia de Minas Gerais e, mais importante, voltou a citar a figura de Aleijadinho e suas obras barrocas.

Para Cavalcanti e Barros, no entanto, a relação entre a nova ordem arquitetônica e o barroco brasileiro havia alcançado um patamar até então não trabalhado por Costa. Cavalcanti (2006, p. 200) destaca que, nesse projeto, Niemeyer rompeu com dois importantes pontos de sua formação anterior: “o racionalismo do modernismo corbusiano e a permanente dialética com o passado, propugnada por Lucio Costa”. De acordo com Barros (1996, p. 182), a construção de uma igreja nessa região, vai promover, “nessa ressemantização abstrata”, a revisão de um dos mitos da nacionalidade, unindo, definitivamente, a arquitetura moderna brasileira e a tradição barroca das igrejas coloniais:

Não se trata mais da recuperação da tradição nos termos propostos por Lucio Costa, mas da apropriação da curva como elemento cultural definidor, que resume nossa especificidade cultural (das formas plásticas ao “espírito” irreverente). A eficiência da representação abstrata desses elementos – mito, apoiada na “liberdade da forma”, se deve ao seu poder de criar, e ao mesmo tempo reproduzir, a simplificação homogênea de auto-representação de um país, conduzida por necessidades extra-artísticas e de caráter autoritário.

Nesse sentido, a Igreja da Pampulha coroa uma nova fase da arquitetura moderna brasileira e sela o nome de Niemeyer como divulgador de uma identidade brasileira, distinguida

através da arquitetura de formas livres, sensuais como a natureza ou como as mulheres brasileiras, ou ainda como as formas ondulantes das esculturas de Aleijadinho no interior mineiro; arraigada, sempre, a um momento histórico, como raízes que não se partiram. Ou seja, essa nova arquitetura, aliada ao Estado Novo, que a patrocinava, buscava se aproximar, cada vez mais, da simplicidade presente nas camadas populacionais.

Paralelamente às formas curvas da igreja moderna, relacionada às formas curvas das igrejas barrocas brasileiras, Niemeyer repetiu a integração entre as artes, presentes, também, nas outras obras do conjunto, “estando o trabalho pictórico indissolivelmente ligado à arquitetura” (CAVALCANTI, 2006, p. 199).

Internamente, os baixos relevos de Ceschiatti – representando o mito do paraíso – situados à esquerda, no batistério, dividem espaço com o afresco de Portinari – homenageando o padroeiro do tempo – localizado no altar, e com os azulejos que aludem à natureza e relatam a vida de São Francisco. O desenho de formas amebóides do piso da igreja ganha o exterior e liga-se ao paisagismo de Burle Marx, que se estende por toda a volta do edifício. Mosaicos azuis e brancos, desenhados por Paulo Werneck, cobrem as paredes parabolóides e nos dão uma sensação de continuidade do céu, devido a seu contraste da cor com a luz do sol. Um mural de azulejos azuis e brancos, de autoria de Portinari e à vista dos transeuntes que percorrem a avenida que contorna a lagoa, cobre a empena que sustenta, na fachada posterior, a cobertura das quatro abóbadas. A Igreja da Pampulha impressionou por sua ousadia¹⁴⁸ arquitetônica e tornou-se fonte de discussão sobre os rumos da arquitetura

¹⁴⁸ “O arrojo das formas livres da Igreja de São Francisco provocou espanto nas autoridades locais e a recusa do arcebispo de Belo Horizonte a consagrá-la. Ainda que fechada durante anos, as curvas harmoniosas e variadas da Igreja da Pampulha foram, internacionalmente, unidas à condição de símbolos da liberdade de criação dos arquitetos, um verdadeiro antídoto contra a mesmice que rondava o funcionalismo arquitetônico

moderna mundial. Junto a esse fator, mais do que a integração entre as artes, os azulejos da igreja representaram a necessária ponte, naquele momento, entre vanguarda e tradição.

4.2.4.1

Os azulejos da Igreja de São Francisco de Assis

Como citamos, a Igreja da Pampulha recebeu azulejos, tanto em sua fachada, como em seu espaço interno, em uma clara referência à arte da azulejaria, presente no Brasil, desde o século XVII. No interior da igreja, são apresentados, respectivamente, os painéis denominados: “Batismo de Jesus” e “São Francisco falando aos pássaros”, juntamente com as composições batizadas de “pássaros” e “pássaros e peixes”. Em tons de azul e branco, temática da natureza e com conotação realista, as concepções interagem com o painel externo, localizado na fachada posterior, denominado “São Francisco de Assis”. Nas palavras de Moraes (1988, p.66), Portinari traduz em seus painéis os dois aspectos da rica e polêmica personalidade de São Francisco de Assis: de indignação contra o pecado e de misericórdia pelos pecadores.

Interior da Igreja: painéis de azulejos

No interior da Igreja da Pampulha os dois painéis – denominados: “Batismo de Jesus” e “São Francisco de Assis falando aos pássaros” – estão situados do lado esquerdo de quem

ortodoxo. A revolta da conservadora capital mineira foi tanta que se cogitou demoli-la. Para impedir tal barbárie, os modernos usaram seus poderes no Serviço de Patrimônio, inscrevendo-a na lista de bens tombados em dezembro de 1947, quatro anos, apenas, após a sua construção” (CAVALCANTI, 2006, p. 200).

adentra a igreja e colocados de maneira oposta, sendo que o primeiro cumpre a função de batistério e confessionário, e o segundo, de púlpito. Um relevo de Alfredo Ceschiatti, talhado em pedras, divide espaço com o painel “Batismo de Jesus”: o primeiro cobre a parte interna da parede curva e o segundo, a parte externa.

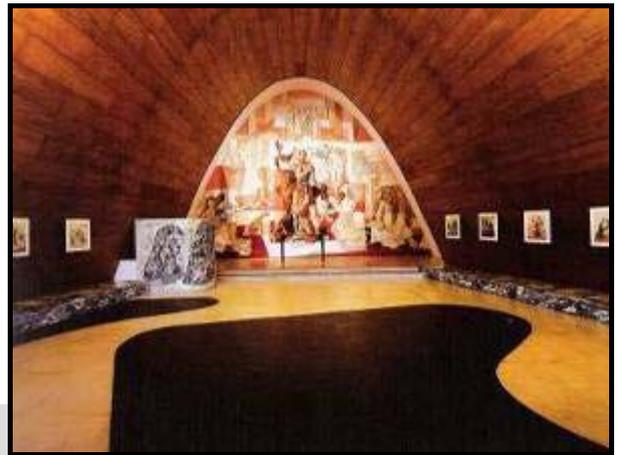
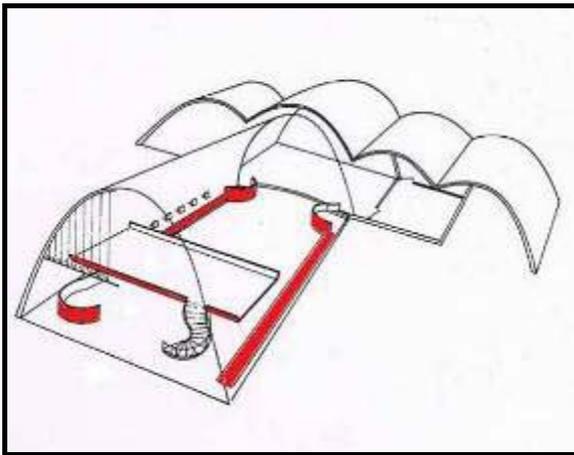


Figura 245: Perspectiva com localização dos painéis de azulejos no espaço interno da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. *Figura modificada pela autora*, a partir da fonte: Underwood, 2002.

Figura 246: Vista interna da Igreja de São Francisco de Assis, com azulejos concebidos por Portinari, nas laterais e batistério. Atente-se para o afresco de Portinari ao fundo. Fonte: Castro; Finguerut, 2006.

O painel “São Francisco falando aos pássaros” [247 – 250] apresenta o Santo falando às aves, enquanto três grupos de pessoas o observam. O painel “Batismo de Jesus” [251 – 252], por sua vez, mostra grupos de anjos envolvendo pastores com suas ovelhas e Jesus nas águas transparentes do Rio Jordão, todos rodeados por aves. Os trabalhos apresentam narrativas com imagens realistas, mas não menos dramáticas que o painel externo. A tonalidade flui entre brancos e azuis claros, com toques leves de azuis escuros nas imagens, dando-nos a sensação de leveza.



Figura 247: Vista interna da Igreja de São Francisco de Assis, com azulejos concebidos por Portinari, nas laterais e púlpito. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 248: Azulejos do Painel *São Francisco de Assis falando aos pássaros*. Composição de Portinari e peças de 7.5x15cm. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 249: Detalhe do Painel *São Francisco de Assis falando aos pássaros*. Composição de Portinari e peças de 7.5x15cm. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 250: Detalhe do Painel *São Francisco de Assis falando aos pássaros*. Composição de Portinari e peças de 7.5x15cm. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

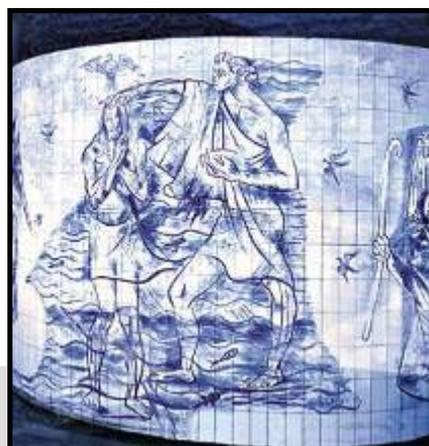


Figura 251: Painel *Batismo de Jesus*, da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 252: Painel *Batismo de Jesus*, da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.

Nas bancadas situadas à esquerda e direita do corpo da igreja, situa-se a composição “Pássaros e peixes” [253 – 256]. Na balastrada do coro da igreja, a composição “Pássaros” [257 – 259] toma toda a sua extensão. Os pássaros e peixes que se distribuem nas duas composições são os mesmos que irão habitar o painel externo. A modificação fica por conta do jogo de luz e sombra impresso pelas ondulações e sinuosidades dos desenhos de Portinari.



Figura 253 e Figura 254: Composição *Pássaros e Peixes*, da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 255 e Figura 256: Composição *Pássaros e Peixes*, da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



Os azulejos dos painéis *São Francisco de Assis falando aos pássaros* e *Batismo de Jesus* foram pintados em peças de 7.5 x 15 cm, para que fosse possível executar a aplicação nas paredes curvas a que foram destinados. Esse fato permite-nos supor que, com o avanço do

uso de revestimentos nacionais, apoiado pela difusão do azulejo pelo movimento moderno brasileiro, as empresas de revestimento cerâmico sentiram significativo crescimento e investiram em novos formatos de peças azulejadas, antes restritos à forma quadrada.



Figura 257 e Figura 258: Composição *Pássaros*, da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 259: Painel *Pássaros*, da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br), 2007.



Painel externo “São Francisco de Assis”

A partir de um desenho [260] presente no Relatório de obras – feito por Kubitschek e destinado ao governador do Estado, Benedito Valladares (BELO HORIZONTE (prefeitura), 1942) – podemos supor que o projeto inicial da Igreja da Pampulha contava com dois painéis de azulejos; o primeiro na parte frontal da igreja e o outro na parte posterior da igreja. O painel destinado à parede frontal da igreja não foi executado, assim como a marquise ondulante que se apresenta na imagem. No lugar, brises e marquise inclinada finalizam a obra [261].

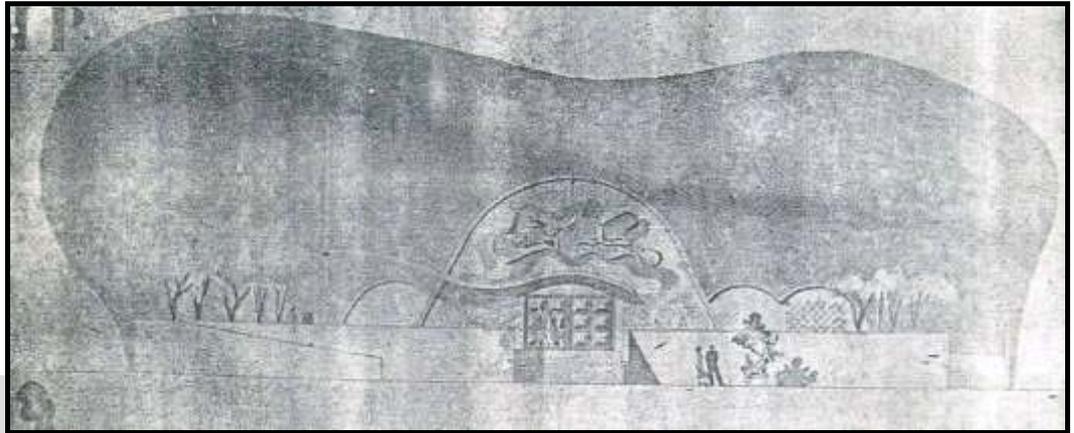


Figura 260: Desenho com vista frontal do projeto da Igreja de São Francisco de Assis e azulejos desenhados para a parede acima das portas de entrada. Nota-se, também, uma marquise curva e a inexistência do campanário. Fonte: Belo Horizonte (prefeitura), 1942, p. 50.

Figura 261: Vista frontal da Igreja de São Francisco de Assis, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Castro; Finguerut, 2006.

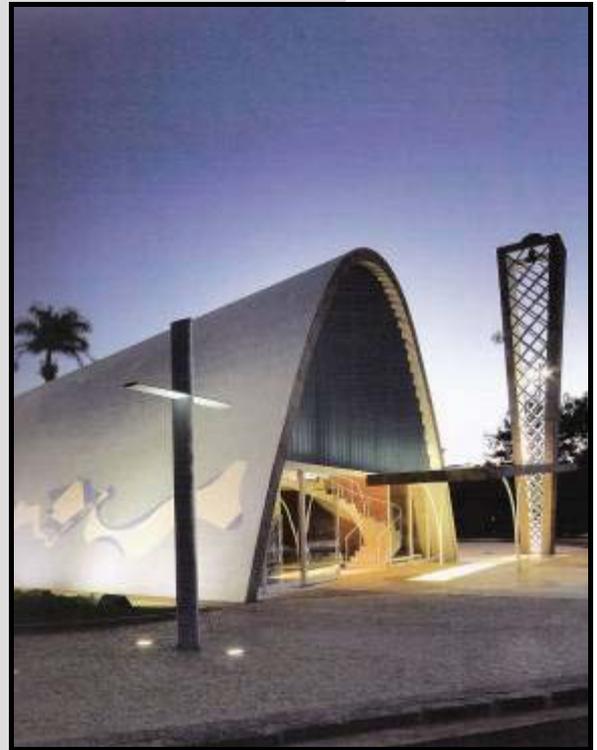
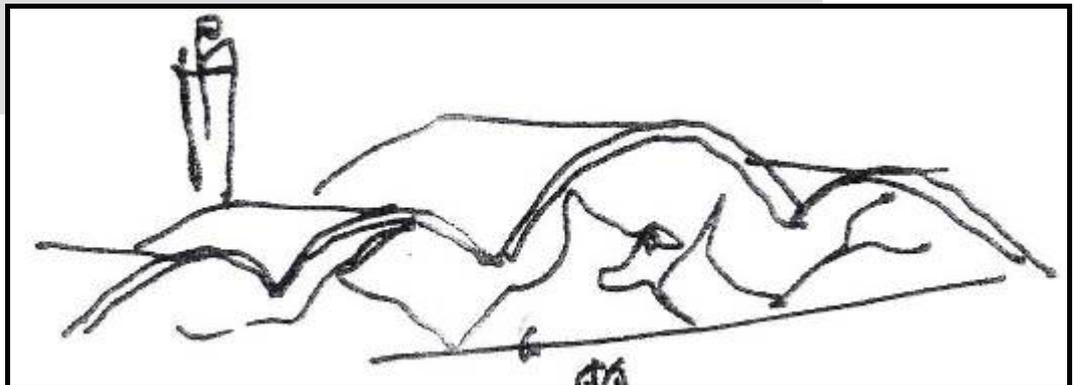


Figura 262: Croqui da Igreja de São Francisco de Assis, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte – MG. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer (www.niemeyer.org.br), 2007.



O painel da parede posterior, por sua vez, já mantinha suas características desde os croquis de estudo de Niemeyer para a igreja [262]. Os desenhos já assinalavam a idéia de um painel externo na fachada posterior, com linhas sinuosas e a forte presença das linhas diagonais, características pertinentes aos trabalhos azulejares de Portinari.

O painel de azulejos, na fachada posterior da Igreja da Pampulha [263], foi projetado em 1943 e executado em 1944 pela Osirarte. Foram pintadas, aproximadamente, 4800 peças, que compõem o painel de 7.50 x 21.20m. A obra em questão é considerada, por alguns críticos, como o ápice da obra azulejar de Cândido Portinari e, ao mesmo tempo, um dos pontos mais altos da moderna arte sacra brasileira (MORAIS, 1988, p. 55).

Para Zílio (1982, p. 111), é na obra da igreja que a experiência pós-cubista de Portinari atinge sua maior plenitude, “constituindo-se não só a obra mais importante do artista como também uma das mais expressivas do modernismo”. Para o autor, tal obra vem para finalizar o estigma de Portinari “da necessidade de provar que sabia pintar”.

Farias (in: CASTRO; FINGUERUT, 2006, p. 154) assinala que, não apenas a experiência adquirida com a produção dos painéis azulejados do MESP colaborou para o amadurecimento da obra do artista, mas, também, o distanciamento que a técnica exigia – o artesão como intermediário entre o projeto e a obra pronta –, contribuindo para que o artista se soltasse perante a obra e se sagrasse como o pintor oficial do modernismo brasileiro.

O painel externo de azulejos sobre a vida de São Francisco de Assis é, sem dúvida, um dos maiores exemplos de que a integração entre a nova arquitetura e o tradicional material – a fim de tornar esse movimento mais palpável – deu certo. Ainda hoje, as pessoas lembram-

se da igreja pela sua forma arrojada e pelo azul que brilha diante do emaranhado de verdes e cinzas da região. As noivas de Belo Horizonte, por sua vez, cumprem a tradição, quase que obrigatória, de tirar uma foto vestida a caráter ao lado da igreja e de seu painel.

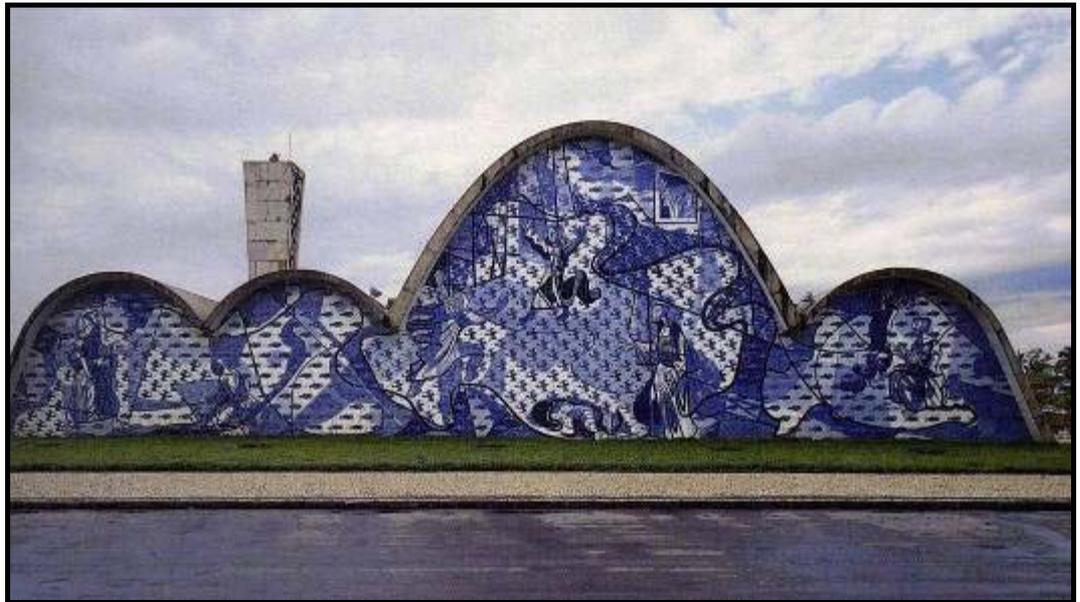


Figura 263: Vista Frontal da Igreja de São Francisco de Assis, no Conjunto da Pampulha. Painel denominado *São Francisco de Assis*. Projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Cândido Portinari. Fonte: Morais, 1988.

Partindo do mesmo princípio de cores – azuis e brancos –, Portinari desenvolveu o painel para a Igreja da Pampulha. Porém, diferentemente do que foi desenhado para os azulejos do MESP, “há um caráter narrativo e uma linguagem expressionista que procuram dramatizar certas passagens do Santo de Assis” (MORAIS, 1988, p. 64).

A linguagem expressionista é atribuída à forte influência picassiana. Os relatos apontam que Portinari viu o quadro *Guernica*, de Picasso, em 1941, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Desde então, as figuras sólidas, roliças e de contornos ondulantes, que marcavam a obra do artista, tornaram-se mais duras, com desenhos ásperos e dramáticos e isso pode ser notado no painel externo da Igreja. Para Morais (1988, p. 65), a presença de *Guernica*

confirma-se tanto na menina espantada que aparece, a meio corpo, no parapeito da janela, quanto na mulher de braços abertos, em protesto.

A transformação proporcionada pelo quadro Guernica à obra de Portinari e o teor expressionista que se apresentará no painel externo fazem parte de seu processo de desenvolvimento de uma arte que precisaria se fazer nacional e, ao mesmo tempo, realista. Essa busca fazia parte, da mesma maneira, do muralismo mexicano, influente na obra de Portinari. Para Farias (in CASTRO; FINGUERUT, 2006, p. 153-154, grifo nosso),

Se até então o percurso de Portinari registrava influências variadas, a partir desse momento a de Picasso faz-se sentir de modo mais agudo. E com ela acentua-se o dilema plástico do mestre brasileiro em articular um realismo de solução tradicional, posição que ele adotara dez anos antes, na qualidade de mais compatível com suas intenções nacionalistas, sua ênfase na construção da imagem do povo brasileiro e seu indiscutível virtuosismo nesse sistema, com as pesquisas plástico-formais efetuadas pelos cubistas e aqueles que prolongaram seus caminhos.

Portinari, nas palavras de Campofiorito (in: XAVIER, 2003, p. 324-325), não apenas sustenta uma liberdade pictórica e compositiva que, sem escapar totalmente a moldes clássicos, faz aberturas decididas para a temática religiosa, sem lhe diminuir o conteúdo espiritual. É uma revisão da representação mística distante da vulgaridade a que, havia muito, tinham chegado as representações litúrgicas pelo academismo bastardo.

Dessa maneira, acompanhando as curvas do edifício, sobressai-se o painel com a aparição de São Francisco e diversos animais, que são feitos, ora com contornos precisos, ora através do jogo de cores que se difundem pelo mural. Ao longo da narrativa, vemos a passagem da vida do santo, ajoelhado, orando ou caminhando, “todas elas arranjadas em

função daquilo que o formato irregular da ‘moldura’ de Niemeyer ensejava” (CASTRO; FINGUERUT, 2006, p. 154).

O painel acompanha a estrutura arquitetônica fundada na seqüência de abóbadas parabólicas que nascem do chão. Ao observador, as imagens dão a sensação de que São Francisco anda sobre a grama do jardim projetado por Burle Marx, enquanto os animais se aconchegam nela. Quando se faz necessário o uso da altura, é como se Portinari usasse a ilusão perspéctica para transmitir a impressão de profundidade e solidez da narrativa.

Os planos que não contemplam parte da história de São Francisco são compostos por azulejos com figuras de pássaros e peixes, em relação direta com o painel interno, que leva o mesmo nome. Agrupadas em direções divergentes, “essas imagens conferem dinamismo ao conjunto, como que animando as paredes em que estão aplicadas” (CASTRO; FINGUERUT, 2006, p. 154).

O que une, porém, todas essas narrativas, são as linhas ondulantes que percorrem todo o painel, característica da obra azulejar de Portinari. Nas palavras de Farias (in: CASTRO; FINGUERUT, 2006, p. 154), “essas linhas alinhavam as partes, agindo como uma reverberação das bordas parabólicas da edificação”. O mesmo autor coloca que o painel de Portinari revela-se perfeitamente integrado ao dinamismo plástico da arquitetura de Niemeyer.

No entanto, essa frase poderia ser inversa, ou seja, Niemeyer, com sua arquitetura, revela-se perfeitamente integrado ao dinamismo plástico presente na obra azulejar de Portinari –

como, também, no paisagismo de Burle Marx –, o que se iniciou com o MESP, certificou-se com a Igreja da Pampulha e, daí, criou asas para percorrer todo o território brasileiro.

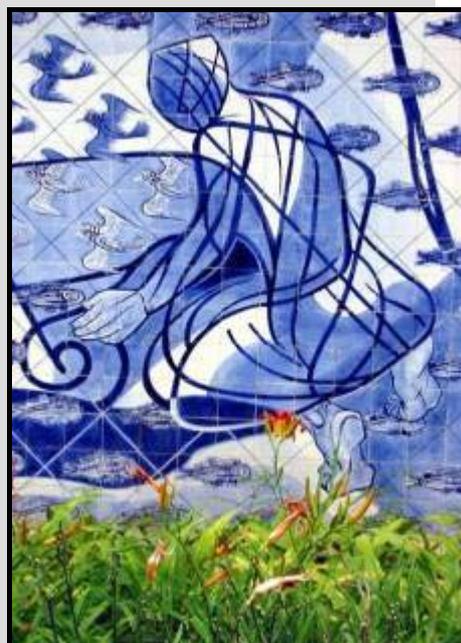


Figura 264: Paineis de azulejos externo, denominado “São Francisco de Assis”. Azulejos concebidos por Portinari. Arquitetura de Oscar Niemeyer e paisagismo de Roberto Burle Marx. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Figura 265 a Figura 272: Detalhes do painel de azulejos externo, denominado “São Francisco de Assis”. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



265/266

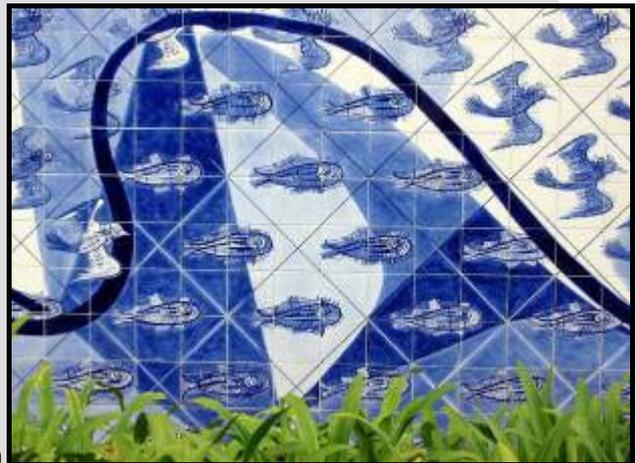




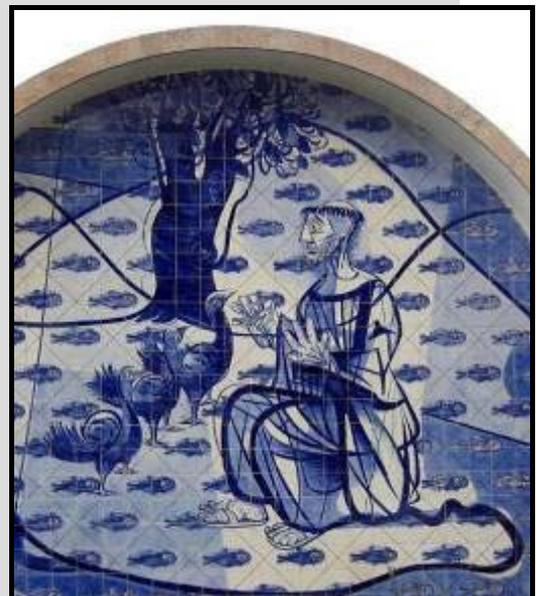
267/268



269/270



271/272



Analisando as composições azulejares do Conjunto da Pampulha, podemos considerar que, diferentemente de Lucio Costa, que utilizou o azulejo como tentativa de relação entre tradição e vanguarda, na Pampulha, Niemeyer apropriou-se do azulejo, pois o mesmo já havia se consolidado, como elemento componente da arquitetura moderna brasileira e dava passos no sentido de configuração da identidade nacional brasileira, através da relação entre o racional e o passado colonial.

Nesse sentido, se a arquitetura de Niemeyer tornou-se uma arquitetura popular pela sua simplicidade formal, o azulejo em muito contribuiu, pois, desde seu despontar no Brasil, provou que ultrapassava a linha de classes, para atingir o inconsciente da relação entre passado e presente.

Outro ponto a ser levantado é que, antes do uso do azulejo no Conjunto da Pampulha, esse material era pouco apreciado nas edificações do Estado de Minas Gerais, devido, principalmente, à dificuldade de transporte. Superada essa barreira, Minas Gerais foi um dos Estados que mais empregou azulejos decorativos durante o movimento moderno e contribuiu, conseqüentemente, para a difusão do material por todo o território brasileiro.

■ Considerações finais ■

A questão da identidade, assim como o conceito de nação, a cada dia que passa, não deixa de ser um assunto controverso, como também, não deixa de ser um assunto contemporâneo, visto que se procura atualizar aquela de acordo com o momento em que os países vivem.

No período atual, o conceito moderno de nação está intimamente ligado ao processo de globalização, e surgem discussões a respeito da integração entre nações e entre culturas, assim como discussões sobre o avanço dos regionalismos, da busca de raízes em um campo tão aberto, onde os meios de comunicação permitem que uma pessoa, de um lado do mundo, relacione-se com outra, em um extremo oposto.

No Brasil, a busca pela construção de uma nação, nos moldes modernos, iniciou-se no século XVIII, persistiu no século XIX, intensificou-se a partir da década de 1920 e confirmou-se na década de 1930, com a ascensão da arquitetura moderna brasileira e o posterior apoio governamental.

Os discursos do arquiteto Lúcio Costa, em prol da renovação arquitetônica, através da integração entre as técnicas tradicionais coloniais, e o discurso da arquitetura racional européia foram os diferenciais para que o ideal nacional iniciasse um processo de consolidação, através da arquitetura. Para Costa, existia uma intensa relação entre a arquitetura tradicional brasileira e a arquitetura racional européia – tão bem divulgada por Le Corbusier –, pela sua pureza, anulação de ornamentos, autenticidade de expressão, verdade nas técnicas construtivas e adaptação do edifício à região. Sendo assim, a nova arquitetura brasileira não precisaria repugnar os novos elementos que a modernidade apresentava e, sim, compreendê-los e assimilá-los à arquitetura tradicional brasileira.

A transformação do Brasil em nação – e a conseqüente caracterização através da identidade nacional – era, também, o ideal governamental. O apoio do Estado, através do presidente Getúlio Vargas, contribuiu para que o discurso de Lúcio Costa concretizasse-se através de um edifício: o MESP.

Esse, por sua monumentalidade e características inovadoras que o faziam ligar-se ao colonial através de um discurso nacional, veio a se tornar o símbolo da arquitetura moderna no Brasil e elemento vivo da identidade nacional. Ou seja, a partir de uma leitura *propositadamente* invertida do passado, a arquitetura, pensada por Costa e corporificada no MESP, integrou-se à proposta da intelectualidade moderna de atualizar o pensamento artístico, ao mesmo tempo em que construiu a identidade nacional.

O sucesso do movimento moderno arquitetônico, no entanto, só foi possível, porque, independentemente de um Estado forte e centralizador, os arquitetos dessa geração trabalharam para a ditadura sem renunciar às suas idéias, o que diferencia o conteúdo nacional e a liberdade de expressão da arquitetura brasileira. Essa liberdade, se por um lado distinguiu a arquitetura nacional, principalmente nas mãos de Niemeyer, por outro lado, possibilitou uma das maiores características difundidas por Corbusier: a integração das artes nas obras modernas. Dessa liberdade, surgiram os painéis azulejados, que não só acompanharam a história brasileira desde sua colonização, como estiveram presentes durante o desenvolvimento e consolidação da arquitetura moderna brasileira.

O uso do azulejo nos prédios modernos – assim como a arquitetura brasileira – recebeu influência européia para consolidar-se como uma arte nacional. E foi com a sugestão de Corbusier, para atentar aos materiais nacionais, que o azulejo atualizou-se na arquitetura

moderna brasileira, tornando-se elemento chave para o entendimento da busca idealizada da construção de uma nação e de uma identidade nacional, através da arquitetura.

A arte trazida pelos portugueses, que se difundiu por todo o território brasileiro, chega aos nossos dias acumulando um conteúdo histórico-artístico-arquitetônico, pois o azulejo participou de todos os períodos de desenvolvimento do país – entre eles, colonização, ciclo do ouro, monarquia, república, ditadura – tornando-se importante meio de informação. Ao mesmo tempo em que narra a história, é participante ativo do desenvolvimento cultural brasileiro.

Na arquitetura moderna brasileira, o azulejo entrou como elemento participante na conformação de uma identidade nacional e na fixação do discurso arquitetônico à camada populacional. Dentro de uma operação de equalização étnica, classista e cultural por parte do Estado, o potencial informativo e a carga histórica – impregnados no azulejo – em pouco precisam de explicações, pois o material, enraizado na cultura brasileira, cresceu e frutificou em meio à nossa miscigenação e ambigüidade, contribuindo, sobremaneira, para a consolidação dos ideais nacionalistas do Estado, os quais, nesse aspecto, equiparavam-se ao ideal modernista da arquitetura.

A importância da tradição – e da assimilação de valores nacionalistas no discurso nacionalista governamental e arquitetônico, das décadas de 1930 a 1960 – garantiu a presença e atualização do azulejo tanto no Ministério da Educação e Saúde Pública – edifício que marca o início da arquitetura moderna no Brasil – quanto no Conjunto da Pampulha – edificações que colocam o Brasil na rota das inovações do Modernismo.

O edifício do MESP tem seu mérito na adoção das novas técnicas construtivas, de novos materiais, novas soluções de conforto térmico das edificações, associados a elementos tradicionais e nativos do Brasil. O azulejo, elemento participante desse elo entre tradição e vanguarda, veio para confirmar o discurso nacionalista de Costa mas, nas mãos de artistas como Paulo Rossi e Portinari, ultrapassou a barreira de simples peça cerâmica de revestimento, para dar leveza ao edifício, integrar o prédio à região que o circundava e permitir aos transeuntes que se emaranhassem em história brasileira, item desejado pelo governo, que via, através da apreciação do povo pelos trabalhos dessa arquitetura, um modo de alcançar o ideal de nação.

O Conjunto da Pampulha, por sua vez, síntese entre paisagem, história colonial e técnica contemporânea, veio para confirmar a nova arquitetura brasileira que surgia, e reiterar a importância do azulejo como elemento participante da renovação arquitetônica e da base do discurso de Lúcio Costa, assim como torná-lo característica dessa arquitetura que se espalhava pelo Brasil.

Com a inauguração de Brasília, a euforia causada pela construção do MESP, da Pampulha ou da própria Capital do Brasil, com inúmeras publicações e números destinados somente à arquitetura moderna brasileira, dispersou-se. Instaurou-se um período de silêncio, momento em que os historiadores desinteressam-se pela arquitetura moderna brasileira e, conseqüentemente, pelos elementos que a caracterizavam, como o azulejo.

Esse período, no entanto, veio para confirmar que, mesmo formada de um conteúdo internacionalista e desse iniciar seu trabalho em busca da *nova* arquitetura, a arquitetura moderna brasileira alcançou o entendimento entre o atual e o tradicional, entre o moderno e

o colonial, entre a técnica e a tecnologia. Contribuiu para seu sucesso, a inserção do azulejo como elemento característico de uma época e de um movimento. Disso resultou o acolhimento do povo brasileiro para com essa nova linguagem, que mesmo saturada, afirmou-se como símbolo nacional.

Talvez, a quantidade de azulejos empregada durante o movimento moderno não tenha sido maior que a do século XVIII, com seus painéis figurados, ou do século XIX, com as peças cerâmicas padronizadas que revestiam grande quantidade de paredes externas nas edificações brasileiras. Porém, o fato de usar-se o material em edifícios públicos, através do apoio estatal à nova arquitetura, e serem esses azulejos resultado de um processo de grande publicidade em um momento de governo centralizador, contribuíram para que esses adquirissem dimensão de monumentalidade, assim como o foi a inauguração do MESP, do Conjunto da Pampulha ou da Capital do Brasil. Exhaustivamente fotografado e difundido entre os arquitetos modernos, o azulejo tornou-se ícone de um processo de consolidação da arquitetura moderna brasileira atrelada à tradição nacional, criada essa pelo próprio movimento e pelos discursos que influenciaram toda a classe intelectual e estatal durante os anos de 1930 a 1960.

A história da azulejaria brasileira, permeada por incongruências ou falhas históricas, permite-nos supor que há um longo processo a ser desenvolvido de trabalhos relacionados à arte, história, identidade e arquitetura brasileira. Um trabalho que, como o conceito de nação, não se esgota e sempre se mantém atual, pois, apesar de o azulejo – como fora visto no movimento moderno, ser usado de forma iconográfica – ter tido seu uso declinado a partir do recorte estudado aqui, ele não perdeu sua identidade e seu conteúdo tradicional, permanecendo vivo na memória brasileira.

■ Bibliografia ■

■ Artigos e Catálogos ■

ARAUJO, A; ROMACHELLI, J; MARTINS, M. Análise Crítica do Setor de Revestimentos Cerâmicos no Brasil - Parte 1: Histórico Recente. **Revista Cerâmica Industrial**, Jul/Ago 2001.

ACAYABA, Marlene Milan; FICHER, Sylvia. Arquitetura Brasileira: Tendências Atuais. In: **REVISTA PROJETO**. São Paulo: Arco, n. 16, novembro de 1979, p. 23-30.

ANDRADE, Odin de. A Pampulha: Suas Glórias e Desventuras. In: **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 12 out. 1993.

ARTIGAS, Vilanova. A Arquitetura Moderna Brasileira. In: XAVIER, Alberto F. M, (coord.). **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 195-197.

BARROS, Luiz Recamán. **Oscar Niemeyer** – Livro revê a heróica arquitetura brasileira. In: *Jornal Folha do Estado de São Paulo*, p. E5, data: 13/10/2007.

BELO HORIZONTE (Prefeitura). **Relatório dos exercícios de 1940 e 1941**, apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Benedito Valladares Ribeiro, governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, 1942.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (org.). **Exposição Azulejos de Lisboa**: catálogo. Lisboa, 1984.

CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o Edifício do Ministério da Educação. In XAVIER, Alberto F. M. **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 121-130.

CARDOZO, Joaquim. **Azulejos na Arquitetura Brasileira**. 1948. Texto disponível na internet, em: <http://joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/azulejos.pdf>. Acesso em: 12 março 2007.

CATÁLOGO. **Palácio Gustavo Capanema: 50 anos**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação – Delegacia do MEC no Estado do Rio de Janeiro, 1991.

CATÁLOGO de Exposição. **Azulejos de Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, fevereiro/março de 1984.

COSTA, Marcos L. Sinfonias da Modernidade. In **REVISTA MÓDULO**. Rio de Janeiro, 1987. Texto disponível na internet, em: www.fundathos.org.br/textos/marcus_lontra_costa2.pdf. Acesso em: 12 março 2007.

FERNANDES, Fernanda. **A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos Anos 1950**. Texto disponível na net: <[www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf)

[fernandes.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf)>. Acesso em: 10 de março de 2007.

FREITAS, Grace de. **Módulos em Expansão**. In: Correio Brasiliense, Brasília, 1997. Texto disponível na internet, em: http://www.fundathos.org.br/textos/grace_de_freitas.pdf. Acesso em: 11 março 2007.

GIEDION, Siegfried. O Brasil e a arquitetura contemporânea. In: XAVIER, Alberto F. M, (coord.). **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 155-158.

GROPIUS, Walter. Um vigoroso movimento. In: XAVIER, Alberto F. M, (coord.). **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 153-154.

GUIDO, Maria Christina; GOLDSCHMIDT, Rose Ingrid; VIEIRA, Lucia Gouvea. **Entrevista com Lucio Costa**. Data: 22 dez. 1982. Projeto Portinari, Rio de Janeiro.

GUIDO, Maria Christina; GOLDSCHMIDT, Rose Ingrid. **Entrevista com Oscar Niemeyer**. Data: 24 ago. 1984. Projeto Portinari, Rio de Janeiro.

IANNI, Octavio. Pensar de outro modo um outro Brasil. **REVISTA DE CULTURA E POLÍTICA**. São Paulo, n. 54, p. 119-120, 2001.

LEMOS, Carlos A. C. Azulejos Decorados na Modernidade Arquitetônica. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 167-174, 1984.

MADEIRA, Angélica. **A Itinerância dos Artistas: A construção do Campo das Artes Visuais em Brasília (1958-1967)** (*Website* Itinerâncias Urbanas / Universidade de Brasília). Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/itinerancia_dos_artistas.pdf. Acesso em: 11 março 2007.

_____. **Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual** (*Website*). Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/mario_pedrosa.pdf. Acesso em: 11 março 2007.

MACHADO, Lourival Gomes. A renovação da arquitetura brasileira. In: XAVIER, Alberto F. M, (coord.). **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 75-78.

MAWAKDIYE, Alberto. Em busca de Identidade. In: **REVISTA TECHNE** – nº 35, ano 6, jul/ago 98, editora PINI.

MENGOZZI, Frederico. Pequeno grande homem – Portinari 100 anos. In: **REVISTA ÉPOCA**, edição 497, 26/11/2007, editora Globo.

MESQUITA, Ana Maria. Azulejaria Setecentista no Rio de Janeiro. In: **GÁVEA – Revista de História da Arte e Arquitetura**, número especial, p. 161-173.

MONTERO, Paula. A cultura popular na fabricação da identidade nacional. **Notícias FAPESP**, São Paulo, n. 42, p. 3-4, maio/1999.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (org.), FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (org.). **Djanira e a Azulejaria Contemporânea**: catálogo. Rio de Janeiro, 1997. 28 p. Publicado por ocasião da exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de Fevereiro a Março de 1997.

NOBRE, Ana Luiza. Athos Bulcão - Destino: Brasília. In: **REVISTA AU** – nº 85, ano 15, ago/set 1999, p. 37-44, editora PINI.

PEN, Marcelo. **Histórias que fizeram o Brasil**. Revista Valor Econômico, 19/12/3003. Texto disponível na net: <http://www2.rio.rj.gov.br>. Acesso em: 13 março 2007.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Ricardo Severo e o Estilo Tradicional Brasileiro. In: LEMOS, Fernando; LEITE, Rui Moreira (org). **Missão portuguesa: rotas entrecruzadas**. Bauru: Edusc, 2003, p. 225-230.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. **Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil** (*Website*). Texto disponível na internet em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp433.asp>. Acesso em 28 setembro 2007.

POPPE, Marcia. **Para dentro da concha** – um olha sobre a produção do arquiteto Francisco Bolonha (*Website*). Texto disponível na internet em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq080/arq080_01.asp. Acesso em 05 novembro 2007.

PRATI, Inaldo A. **Modernismo no Brasil** (*Website*). Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br>. Acesso em: 11 março 2007.

SEGAWA, Hugo. Panorama da Arquitetura Brasileira: 1930 – 1960. In: **REVISTA PROJETO**, São Paulo: Editora Arco, n. 53, julho de 1983, p. 70-73.

SEGRE, Roberto et al. **O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira**. Texto disponível na internet, em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp. Acesso em: 10 setembro 2006.

SIMÕES, J. M. dos Santos. Azulejaria no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, nº 14, p.9-18, 1959.

SOUZA, Jonas Soares de. Paredes que falam. In: **Boa Vida Magazine**, v. 13, n. 145, p.2-4: Forma Publicidade, 2000.

TINEM, Nelci. **Arquitetura Moderna Brasileira: a Imagem como Texto**. Texto disponível na internet, em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq072/arq072_02.asp. Acesso em: 19 abril 2007.

ZEIN, Ruth Verde. As Tendências e as Discussões do Pós-Brasília. In: **REVISTA PROJETO**. São Paulo: Arco, n. 53, julho 1983, p. 75-85.

PORTAL BRASILESCOLA.COM. **Arte e Arquitetura Árabes – História da Arte e Arquitetura Árabes**. Texto disponível na internet, em: <http://www.historiadomundo.com.br/arabe/arquitetura-arabes>. Acesso em: 03 agosto 2007.

■ Teses e Dissertações ■

BARROS, Luiz Antônio Recamán. **Por uma Arquitetura Brasileira**. 1996. 196p. Tese (doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967**. 1996. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

CAMPOS, Vitor Jose Baptista. **O art-decô e a construção do imaginário moderno: um estudo de linguagem arquitetônica**. 2003. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CARRILHO, Marcos José. **Lúcio Costa, Patrimônio Histórico e Arquitetura Moderna**. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista – 1945-1964**. 2000. 224p + anexos. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Márcia David de. **O Lugar da Arte: o Caso do Ministério da Educação e Saúde Pública – Rio de Janeiro 1935/1945**. 2005. 268p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FERRAZ, Ana Lucia Machado de Oliveira. **Insigne Presença – Arte e Arquitetura na Integração dos painéis na Obra de Rino Levi**. 1998. 151p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1998.

LIMA, Luciana Calixto. **Elaboração de um Software para Especificação de Sistema Revestimento Cerâmico**. 2003. Tese de Doutorado. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2003.

MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma Investigação sobre a Construção do Discurso Moderno no Brasil – A Obra de Lúcio Costa, 1924/1952**. 1987. 185p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

ROTOLO, Mario Antonio. **Edifício do Ministério da Educação: Novos Vocábulo e Conceitos para a Arquitetura Brasileira - 1936/1945**. 1999. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SANT' ANNA, Márcia. **Da Cidade-Monumento à Cidade-Documento: a Trajetória da Norma de Preservação de Áreas Urbanas no Brasil (1937/1990)**. 1995. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia . Salvador, 1995.

WANDERLEY, Ingrid M. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. 2006. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2006.

WISNIK, Guilherme Teixeira. **Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica**. 2003. Dissertação de Mestrado apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

■ Livros ■

ACAYABA, Marlene Milan; FICHER, Sylvia. Arquitetura Brasileira: Tendências Atuais. In: **REVISTA PROJETO**. São Paulo: Arco, n. 16, novembro de 1979, p. 23-30.

ALCÂNTARA, Dora de. **Azulejos na Cultura Luso-Brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAM, 1997.

_____. **Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão**. Rio de Janeiro: Editora Fontana, Fundação Luiz La Saigne, 1980, 85p.

AZEREDO, Helio. **O Edifício e Seu Acabamento**. São Paulo: Edgard Blucher, 1994.

BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil – Séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955, 226p.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade – Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, 110p.

BONDUKI, Nabil Georges. **Afonso Eduardo Reidy**. Lisboa, Portugal; São Paulo, SP, Brasil: Editorial Blau: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, 216p.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, 398p.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo. Ed. Edusp, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Cultura de 1900 a 1945**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo, agosto de 1970.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura - O Poder da Identidade** (Volume II). São Paulo: Paz e Terra, 2002, 3ª edição, 530 p.

CASTRO, Mariângela; FINGUERUT, Silvia, (orgs.). **Igreja da Pampulha : restauro e reflexões**. Rio de Janeiro : Fundação Roberto Marinho, 2006.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro – A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, 246p.

COMISSÃO Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. **O Azulejo em Portugal no Século XX . Portugal – Brasil.** Lisboa : Edições Inapa, 2000.

CONDE, Luiz Paulo; KATINSKY, Julio; PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura Brasileira após Brasília** – Depoimentos. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil – Departamento do Rio de Janeiro, 1978, 113p.

COSTA, Lúcio. **Arquitetura brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. **Lúcio Costa: Registro de uma Vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995, 608p.

CRUZ, Antônio M., CAVALCANTI, Silvia T. H. **O Azulejo na Arquitetura Civil de Pernambuco – Século XIX.** s.l.: Metalivros, 2002.

DIAS, Maria Teresa L. (org). **Patrimônio azulejar brasileiro:** aspectos históricos e de conservação. Brasília: Ministério da Cultura, 2001, 195p.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari.** São Paulo: Editora Edusp, 1996, 189p.

FABRIS, Annateresa (Organização). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Nobel, 1987.

FARIA, Hamilton, GARCIA, Pedro. **Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário.** São Paulo: Instituto Polis, 2002.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura Moderna Brasileira.** São Paulo: Projeto, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa Brasileira** – tentativa de síntese de três diferentes abordagens, já realizadas pelo autor, de um assunto complexo... Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.

_____. **Casa Grande e Senzala** – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51ª edição revisada. São Paulo: Editora Global, 2006.

FUNDAÇÃO Athos Bulcão. **Athos Bulcão.** São Paulo: Fundação Athos Bulcão: Petrobras, 2001.

FUNDAÇÃO Memorial da América Latina. **Integração das Artes: Memorial da América Latina.** São Paulo: s.c.p, 1990.

GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos: o Estado Nacional e o Nacionalismo no Século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GOMES, Ângela de Castro. **Capanema: o Ministro e Seu Ministério**. Bragança Paulista: Ed. FGV, 2000, 267p.

HOBSBAWM, Eric. J.; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições** – Programa, Mito e Realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 316 p.

HOBSBAWM, Eric. J. **Nações e Nacionalismo de 1780** – Programa, Mito e Realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 3ª edição, 230 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª edição, 1995.

IANNI, Octávio. **A Idéia de Brasil Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004, 3ª reimpressão da 1ª edição de 1992, 180 p.

KNOFF, Udo. **Azulejos da Bahia**. Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

LAFER, Celso. **La identidad internacional de Brasil**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.

LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. **Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde, 1935-1945**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, 1996.

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**. Lisboa: Editora Bertrand, 1989, 3ª edição, 96p.

_____. **Azulejos portugueses: séculos XVII a XX**. Portugal: Editora Bertrand, 1985.

MEIRELES, Mário Martins. **São Luís, Cidade dos Azulejos**. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1964.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Org. da edição brasileira: Lauro Cavalcanti, tradução de Paulo Pereira. Rio de Janeiro: Aeroplano editora/IPHAN, 2000.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1988.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil** – Volume II. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990.

_____. **Azulejaria Contemporânea no Brasil** – Volume II. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990.

NIEMEYER, Oscar. **Pampulha**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

_____. **Minha arquitetura** (1937-2004). Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira** – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001, 222 p.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005, 5ª reimpressão da 5ª edição, 148 p.

PECCININI DE ALVARADO, Daisy. **Osirarte**. São Paulo: MAC-USP, 2002.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura, Texto e Contexto: O discurso de Oscar Niemeyer**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1997, 199p.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Osirarte** – Pintura sobre Azulejo de Volpi, Zanini, hilde Weber e Gerda Bretani: catálogo. São Paulo, 1985.

PINHEIRO, Silvanisio. **Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Livraria Turista, 1951.

POERNER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização: política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

PUPPI, Lionello. **A arquitetura de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Editora Revan, tradução de Luiz Mário Gazzaneo, 1988.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

REVISTA OCEANOS. **Azulejos** – Portugal e Brasil. Lisboa: Editora Ebradil, n. 36-37, outubro 1998/março 1999.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a Formação e o Sentido do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 476 p.

RODRIGUES, Ana Maria (org.); HENRIQUES, Paulo (org.). **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Edições Inapa, 2000, 279p.

RODRIGUES, José Wash. **Documentário Arquitetônico** (Relativo à Antiga Construção Civil no Brasil). s.l.: Universidade de São Paulo, 1975.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Projeto, 1987, 301 p.

SAPORITI, Teresa. **Azulejos portugueses: padrões do século XX**. Lisboa: Textype, 1998.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora Edusp, 1997.

SEGRE, Roberto. **Arquitetura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Vianna & Mosley, 2004.

SICHIERI, Eduvaldo Paulo. **Revestimento cerâmico: um panorama geral sobre o produto e sua utilização**. São Carlos: UFSCar, 1997.

SIMÕES, J. M. dos Santos. Azulejaria no Brasil. In: **REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 14, 1959, p. 09-18.

_____. **Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

_____. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500 – 1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. **Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI – Introdução Geral**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição, 1990, 197p.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria B.; COSTA, Vanda Maria R. **Tempos de Capanema**. 2ª edição, São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Editora Cosac Naify, tradução de Betina Bischof, 2002.

VALLADARES, José. **Os Azulejos da Reitoria**. [s.l.]: Editora Raízes, 1982, 89p.

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma Geração** – Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 408p.

_____. **Lúcio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil**: A Questão da Identidade na Arte Brasileira - a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982, 139p.

■ Sites visitados ■

www.amrik.com.br

www.arelíquia.com.br

www.casadeluciocosta.org

www.ceramicanorio.com.br

www.estadao.com.br

www.frm.org.br

www.fundathos.org.br

www.instituto-camoes.pt

www.itaucultural.org.br

joaquimcardozo.com

www.gail.com.br

www.graudez.com.br/literatura/modernismo.html

www.historiadomundo.com.br

mosaicodobrasil.tripod.com

www.niemeyer.org.br

www.portinari.org.br

www.projetopaulowerneck.com.br

www.oazulejo.net

www.unb.br/ics/sol/itinerancias

www.uol.com.br/novaescola

www.vitruvius.com.br

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)