

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

RAFAEL ALVES PINTO JÚNIOR

**OS AZULEJOS DE PORTINARI COMO ELEMENTOS
VISUAIS DA ARQUITETURA MODERNISTA NO BRASIL**

Goiânia-GO
2006

RAFAEL ALVES PINTO JÚNIOR

**OS AZULEJOS DE PORTINARI COMO ELEMENTOS VISUAIS DA
ARQUITETURA MODERNISTA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Cultura Visual.

Área de Concentração: Processos e Sistemas Visuais

Linha de Pesquisa: Construção do Sentido nas Imagens Visuais

Orientador: Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa

Goiânia-GO
2006

RAFAEL ALVES PINTO JÚNIOR

**OS AZULEJOS DE PORTINARI COMO ELEMENTOS VISUAIS DA
ARQUITETURA MODERNISTA NO BRASIL**

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em 11 de Dezembro de 2006, pela Banca Examinadora Constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa – UFG
Presidente da Banca

Profa. Dra. Maria Elízia Borges – UFG

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru -UERJ
Prof^ª. Dra. Eline Maria Moura Pereira Caixeta - UCG (Suplente)

Para Cláudia e Frederico

AGRADECIMENTOS

Este é o momento mais intimista de uma dissertação de Mestrado, sendo somente aqui permitido quebrar o protocolo e falar de pessoas que não necessariamente fazem parte da Academia.

Agradecer para mim (e para os dicionaristas) quer dizer "mostrar ou manifestar gratidão, render graças, retribuir, reconhecer, etc." Não garanto ligar as ações àqueles que de direito devem recebê-las, nem que a ordem é a mais justa; mas nestes casos creio que os erros sejam compreensíveis.

Ao professor e orientador desta dissertação, Luis Edegar de Oliveira Costa, pela paciência e atenção.

À professora Dra. Alice de Fátima Martins, Coordenadora do Curso de Mestrado em Cultura Visual, pelo esclarecimento castigo às dúvidas renitentes.

À professora Dra. Maria Elízia Borges, pelas sugestões preciosas e pelo acesso à sua inestimável biblioteca.

À Professora MSc. Luciana Borges Alves Pinto, minha irmã, pela inestimável correção.

À Professora Dra. Ana Luiza Lima Souza, pelo incalculável apoio.

Também a arquitetura é mimese, seja nas grandes estruturas que realizam uma imagem do espaço, seja nos mínimos particulares, que são sempre deduzidos, proporcionalmente da espacialidade do conjunto.

A matéria supera assim a própria inércia, o próprio limite físico original; entra em relação com o mundo, torna-se portadora de experiência histórica.

Argan

RESUMO

Voltar o olhar para a produção da arquitetura brasileira realizada entre 1930-40 significa ter a oportunidade de rever um modo de concepção atemporal, cuja retomada pode permitir a reflexão e a produção de uma arquitetura própria, forte o suficiente para absorver as influências externas sem se deixar dominar por elas. Neste trabalho, o objeto de estudo é o recurso da azulejaria, utilizada como recurso de composição visual dos ambientes e legitimador do discurso desta arquitetura. Não se trata de uma análise de toda a produção da época, mas sim de encontrar, através dos principais edifícios onde o recurso do azulejo foi utilizado, os valores estéticos propostos por esta arquitetura. Para tanto vale-se da convergência das obras de Portinari, Costa e Niemeyer. Partindo do entendimento da conceituação da ambiência proposta pelo modernismo brasileiro, metodologicamente procura-se relacionar estes conceitos de maneira a compreender a relação entre estes espaços sejam eles pictóricos ou arquitetônicos. O entendimento da azulejaria como um recurso de legitimação visual permite compreender não somente a espacialidade modernista brasileira vista à luz de uma abordagem interdisciplinar como esclarecer as conseqüências deste procedimento na arquitetura subsequente ao recorte que delimitamos. O entendimento da azulejaria como um elemento simbólico referente ao lastro patrimonial nacional também permite, a meu ver, um esclarecimento fundamental como referência aos aspectos psicológicos e artísticos envolvidos no processo composicional da arquitetura. Entendida como um recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, a azulejaria teve grandes conseqüências no desenrolar da arquitetura após a inauguração da Pampulha no final da década de 1940 e produziu um olhar sobre o Brasil numa circunstância histórica que foi na verdade uma necessidade concomitante à vários países periféricos em encontrar uma autonomia cultural na primeira metade do século XX.

Palavras-chave – Arquitetura Modernista Brasileira, azulejaria, Portinari.

ABSTRACT

Turning the glance back to the Brazilian Architecture production carried out between the 1930s- 40s means to have the opportunity of seeing a kind of atemporal conception, which once re-visited, may allow the reflection and production of a self Architecture, strong enough to absorb the external influences without being dominated by them. In this piece of work, the object of study is the resource of *Azulejaria*, used as a resource for visual composition of environments, legitimating the discourse of that Architecture. It is not expected to analyze the whole production of 1930s-40s above mentioned, but finding throughout the most important buildings where *Azulejaria* was used, the aesthetic values proposed by that kind of Architecture. For that, it is made use of the convergences among Portinari, Costa and Niemeyer work. Starting from the understanding of the ambience concept concerned about Brazilian Modernism, methodologically, it is tried to relate the concepts, so that it becomes possible to comprehend the relation among the spaciousness, pictorial or architectonical. *Azulejaria*, as a resource of visual legit, allows understanding not only the spatiality seen from the light of an interdisciplinary approach, but also clarify the consequences of this procedure in the subsequent Architecture, according to the framework which it was delimited. The understanding of *Azulejaria* as a symbolical element that refers to the National Property work, also allows, according to my way of seeing, a fundamental information as reference to the psychological and artistic aspects involved in the *Azulejaria* Architecture composition process. As being considered a legit resource of Brazilian Architecture discourse, *Azulejaria* has had great consequences in the development of Architecture after Pampulha inauguration at the end of the 1940s, and it has attracted a glance towards Brazil in a historical circumstance, which it was, actually, a concomitant necessity to the peripheric countries of finding a cultural identity at the first half of the XXth century.

Key-words – Modernist Brazilian Architecture, *Azulejaria*, Portinari.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	O Rancho da Maioridade no Caminho do Mar	21
Ilustração 2	Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro	33
Ilustração 3	Painel de Azulejos na Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro.....	33
Ilustração 4	Azulejos – Rua da Glória, 300 – Recife – PE	36
Ilustração 5	Mestiço – 1934 – óleo sobre tela	44
Ilustração 6	O presidente Getúlio Vargas com Portinari e Capanema, na exposição do Museu Nacional de Belas Artes em 1939	49
Ilustração 7	Picasso – Trois Femmes à la Fontaine – óleo sobre tela	51
Ilustração 8	Afrescos Ciclos Econômicos – Erva-mate, Carnaúba - Salão de Audiências – Palácio Capanema	52
Ilustração 9	Café – 1935 – óleo sobre tela	56
Ilustração 10	Painel – vista do Pilotis	61
Ilustração 11	Painel - Conchas e Hipocampos – vista frontal	69
Ilustração 12	Painel - Estrelas-do-mar e Peixes	69
Ilustração 13	Abstrato – 1941 - Desenho a lápis de cor/papel	70
Ilustração 14	Abstrato – 1941 - Desenho a lápis de cor/papel	70
Ilustração 15	Abstrato - 1941 - Desenho a guache e lápis de cor/papel	71
Ilustração 16	Abstrato - 1941 - Desenho a grafite e lápis de cor/papel	71
Ilustração 17	Abstrato - 1941 - Desenho a aquarela/papel	71
Ilustração 18	Abstrato – 1941 - Desenho a lápis de cor/papel	71
Ilustração 19	Abstrato – 1941 - Pintura a guache/papel	72
Ilustração 20	Abstrato - 1941 - Desenho a guache e grafite/papel	72
Ilustração 21	Abstrato - 1941 - Desenho a guache e grafite/papel	72
Ilustração 22	Abstrato – 1941 - Desenho a aquarela, grafite e lápis de cor/papel	72
Ilustração 23	Abstrato - 1941 - Pintura a guache e crayon/papel	73
Ilustração 24	Conchas e Hipocampos - 1941 - Pintura a guache/papel	73
Ilustração 25	Abstrato - 1941 - Desenho a grafite e lápis de cor/papel	73
Ilustração 26	Abstrato - 1941 - Desenho a grafite e lápis de cor/papel	73
Ilustração 27	Abstrato- 1941 - Desenho a grafite/papel	74

Ilustração 28	Detalhe de Estrelas-do-mar e peixes	75
Ilustração 29	Detalhe de conchas e Hipocampos	75
Ilustração 30	Rocaille – Pierre-Edme Babel.(1720 – 1775)	76
Ilustração 31	Implantação do Ministério da Educação e Saúde – Planta do Pavimento Térreo	80
Ilustração 32	Igreja de São Francisco – Pampulha – Perspectiva.....	83
Ilustração 33	São Francisco – estudo 1	85
Ilustração 34	São Francisco – estudo 2	86
Ilustração 35	São Francisco de Assis – maquete final	88
Ilustração 36	São Francisco de Assis – fachada frontal	88
Ilustração 37	São Francisco - Desenho a grafite/papel vegetal	90
Ilustração 38	São Francisco - Desenho a grafite/papel vegetal	90
Ilustração 39	São Francisco - Desenho a lápis de cor/papel	91
Ilustração 40	Cabeça de São Francisco – Desenho a nanquim pincel e aguada de nanquim/papelão.....	91
Ilustração 41	Cabeça de São Francisco – Desenho a nanquim pincel e aguada de nanquim/papelão.....	91
Ilustração 42	Igreja da Pampulha e a ornamentação	95

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Antecedentes Coloniais de revestimento parietal.	114
Tabela 2	Relação das principais obras de arte no edifício do Ministério da Educação e Cultura – atual Palácio Capanema – Rio de Janeiro - 1942.	116
Tabela 3	Relação das principais obras de arte na Igreja de São Francisco na Pampulha em Belo Horizonte	119
Tabela 4	Obras de azulejaria presentes na produção arquitetônica a partir de 1945.	121

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	09
LISTA DE TABELAS	11
RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	13
1 Capítulo Primeiro - Raízes do espaço construído modernista por Lúcio Costa –	
O espaço arquitetônico modernista construído por Lúcio Costa	19
1.1 Antecedentes do conceito de brasilidade na arquitetura modernista	19
1.2 Lúcio Costa e o espaço arquitetônico no Brasil: entre o modernismo e a tradição.....	25
1.2.1 A contribuição de Le Corbusier	28
1.2.2 A intenção plástica como modelo teórico espacial	34
2 Capítulo Segundo – A espacialidade modernista na obra de Portinari	40
2.1 Nacionalismo: entre artístico e ideológico	45
2.2 Formalismo: entre realista e abstrato	50
2.3 A representação do homem brasileiro	54
2.4 Portinari no Palácio Capanema: o recurso da decoração no espaço construído	58
3 Capítulo Terceiro – A azulejaria como recurso de afirmação visual do espaço	
arquitetônico - A azulejaria no Palácio Capanema e na Igreja da Pampulha	64
3.1 Os azulejos do Palácio Capanema	68
3.2 Os azulejos na Igreja da Pampulha	83
3.3 O ornamento e a função da decoração no espaço arquitetônico modernista	98
4 CONCLUSÃO	104
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
6 ANEXOS	114

Introdução

Através deste trabalho se pretende estudar o recurso da animação¹ do espaço na arquitetura modernista brasileira das décadas de 1930 e 1940, a partir da azulejaria, buscando entender como ela participou da realização da ambiência do espaço construído, concretizou as exigências psicológicas e artísticas dos ambientes e contribuiu para a singularização desta arquitetura.

Para isso, o objeto desta pesquisa não é toda a arquitetura produzida dentro do modernismo brasileiro, tampouco é toda e qualquer imagem arquitetônica ou imagem plástica do modernismo brasileiro. A escolha da arquitetura recai sobre o Palácio Capanema, por se constituir no edifício de afirmação do modernismo arquitetônico no Brasil, e sobre a Igreja da Pampulha, por ser um exemplo emblemático em que as artes plásticas são elementos indissociáveis do espaço construído, praticamente sendo seu protagonista. A escolha das imagens recai sobre a produção de Portinari por ser o artista responsável pelas obras presentes nos edifícios escolhidos. Por Portinari passam também os problemas que basicamente permitem tratar de aspectos relevantes da arte brasileira do período estudado, de feições que o modernismo assumiu nessa produção.

Ao estruturar esta abordagem, diversas indagações se apresentam, conforme o elenco apresentado a seguir. Em que medida as artes visuais participaram da legitimação do discurso do modernismo arquitetônico? Qual a necessidade de se recorrer a elementos, em princípio, alheios ao vocabulário próprio da arquitetura? Como se deu a afirmação de uma identidade da arquitetura modernista no Brasil? Em que medida as artes plásticas contribuíram na composição dos espaços construídos? Em que se somam o espaço de Portinari e o espaço arquitetônico modernista nacional da década de 1930-40? Qual a relação entre eles entendendo a arquitetura como arte geradora de uma ambiência e a pintura (azulejaria no nosso caso) como uma arte autônoma segundo os princípios modernistas de autonomia da obra de arte?

¹ - Entendendo por animação o emprego de recursos destinados a ressaltar a ambiência bem como os valores artísticos de comunicação do espaço construído.

Para responder a estes questionamentos, utilizaremos como suporte os estudos de Carlos Zílio (1997), Annateresa Fabris (1996) e Aracy Amaral (2003) acerca da questão da identidade do modernismo na arte brasileira.

No que tange à arquitetura, a escolha dos autores para o estudo do *corpus* foi feita entre aqueles que compreendem a realização de uma obra de arquitetura de uma maneira mais ampla, adotando a interdisciplinaridade como parâmetro. Em relação à compreensão do espaço arquitetônico, a eleição recai sobre o trabalho de Edgard Graeff (1986), dado que seu método de apreensão do processo composicional da arquitetura permite o estudo de edifícios sem genealogia, Carlos Antônio Leite Brandão (1999) e Carlos Eduardo Comas (2005), que permitem uma compreensão do modernismo na arquitetura no âmbito da cultura.

A escolha de Graeff merece uma justificativa. Naturalmente que sua obra se insere na esteira da validação histórica do programa teórico do modernismo brasileiro, concebido por Costa e perpetuado nas obras de Paulo Santos e Yves Bruand. Reconhecer seu papel no contexto da historiografia da arquitetura brasileira não implica em diminuí-lo; por outro lado, não relativizando sua produção, incorreria numa postura no mínimo ingênua. A par disto, sua metodologia de análise do espaço construído mostra uma separação conceitualmente relevante entre os diversos aspectos presentes no processo composicional da arquitetura.

A arquitetura é um vasto e complexo campo do conhecimento, abrangendo simultaneamente diversos aspectos do mundo exato, cartesiano, métrico, lógico, visível, sensível e mensurável; mas também – e principalmente – abrange aspectos não exatamente mensuráveis, subjetivos, artísticos, relacionados à dimensão simbólica. O grau de sucesso de determinado espaço concebido, construído e ocupado estão relacionados, entre outros fatores, à capacidade do projetista em perceber e articular estas variáveis e em que níveis ele o concretiza.

Isto posto, ao investigar as relações existentes entre o espaço da arquitetura e o espaço das artes plásticas, cumpre primeiramente estabelecer as diferenças entre esses universos, naquilo que os individualiza e os caracteriza. Desta forma, e de um modo geral, não se pode esperar funcionalidade de um objeto conceituado como uma obra de arte. Diante dele, o sujeito está livre para regular tanto o tempo quanto a qualidade desta experiência estética, dado que esta é o resultado de seu ato voluntário e consciente. A situação é absolutamente diferente na relação deste mesmo sujeito com o espaço arquitetônico.

Não se trata também de recolocar a questão da arquitetura enquanto obra de arte – questão há muito superada, mas sim de analisar a relação existente entre o espaço da obra de arte quando presente no espaço arquitetônico enquanto elemento de afirmação de determinada visualidade espacial pretendida.

Recolocando o problema do espaço arquitetônico a partir desta atitude do usuário, a quarta dimensão – o tempo – adquire por sua vez um novo significado. Além do comprimento, largura e altura (as dimensões espaciais), o tempo comparece como um elemento de se estar no espaço. O verdadeiro sujeito da percepção da arquitetura é aquele que se demora no espaço, nele exercendo determinadas atividades. Este conceito de tempo é, desta maneira, completamente distinto daquele observado na percepção estética que engloba as artes visuais.

Desta maneira, compartilho com Graeff o conceito de espaço arquitetônico como a concretização de uma ambiência, qualquer que seja ela, expressa através de um conjunto complexo de estímulos de formas plásticas, táteis, acústicas e formas olfativas, que se conjugam na definição do espaço construído:

O espaço arquitetônico é animado por formas de diversas naturezas, formas que se conjugam para definir a forma arquitetônica. As formas plásticas de um ambiente estimulam os olhos, a temperatura e o grau de umidade falam à percepção através do tato, as condições acústicas afetam a audição, e os cheiros e perfumes que impregnam o ar sensibilizam o olfato, e, em conjunto, integrados pela percepção, esses estímulos todos definem a forma arquitetônica como uma espécie de “atmosfera” que envolve e condiciona a atividade psicológica das pessoas (GRAEFF, 1986, p. 24).

Em arquitetura, a concretização de uma ambiência acontece no atendimento das necessidades psicológicas e artísticas necessárias para o desempenho de determinada atividade. Para ser compreendida, a arquitetura deve ser vista como uma resposta não somente às necessidades de natureza mecânicas e biológicas, mas também psicológicas e artísticas dos grupos sociais interessados em sua produção.

Os objetos arquitetônicos são, em princípio, concebidos para funcionar como abrigos de determinadas atividades, e não, *a priori* para comunicar. Abstraídos os elementos identificadores de funções, como placas sinalizadoras, algarismos e sinais, que, eventualmente, são exibidos pelos edifícios, todos os elementos arquitetônicos têm uma finalidade determinada, seja ela meramente utilitária, construtiva ou estética.

A arquitetura enquanto instrumento de comunicação artística pressupõe uma correta articulação entre seus meios de composição, organização, ordenação e animação. De maneira a responder às necessidades de naturezas mecânica e biológica, o espaço arquitetônico deve concretizar determinados valores de organização que se constituem na origem das qualidades especificamente funcionais da arquitetura.

De forma análoga, o espaço arquitetônico deve apresentar valores de ordenação e animação, em resposta às necessidades de natureza artística e psicológicas; valores estes que estabelecem a arquitetura como uma forma específica de manifestação estética.

Nesse sentido, para compreender o espaço arquitetônico modernista brasileiro e a conseqüente ambiência por ele proposta, é necessário olhar mais detidamente o conceito de animação do ambiente construído. Para os dicionaristas, o *anima* é um antepositivo, do lat. *anima, ae* (equivalente semântico do gr. *psukhe*) sopra ar, depois sopra de vida, alma². E é precisamente este o objetivo de se animar o espaço arquitetônico, como o conceituado por Graeff (1986): imprimindo-lhe uma alma através de determinados recursos estéticos e formais de maneira a compor o mais precisamente possível a ambiência requisitada no programa de necessidades. Estes elementos, enquanto instrumentos de comunicação estética, garantem ao espaço arquitetônico a plenitude enquanto instrumento de comunicação artística.

De todos os elementos³ responsáveis pela efetivação de uma determinada ambiência do espaço construído, as artes plásticas se revestem de indubitável importância devido ao valor simbólico de que se são portadoras e podem se relacionar com o espaço arquitetônico de várias maneiras: como parte do seu decoro (entendido como adequação a um determinado conjunto), como parte de uma síntese, como ornamento, como parte de uma integração ou ainda como decoração. Pode também apenas ser inserida em espaço para exposição, como nos museus e galerias. Pode também ter a arquitetura como elemento de sua própria composição ou ter a arquitetura como suporte. Pode prescindir da arquitetura, ou não. Num sentido mais amplo, vamos explorar essa relação aqui através da maneira como esses espaços – o plástico-pictórico e o arquitetônico – realizam o conceito de modernismo no Brasil.

² - HOUAISS, 2001, p. 222.

³ - Outros elementos responsáveis por se caracterizar uma ambiência, além dos elementos puramente arquitetônicos, podemos destacar o mobiliário, o paisagismo, os artifícios da iluminação, a disposição dos objetos e da decoração.

Neste trabalho, nos deteremos em analisar obras de arte que foram projetadas para locais determinados e moldadas pelas circunstâncias e condições desse lugar, e que não apenas levam em conta os determinantes estéticos do espaço construído, mas procuram tornar o espectador física e mentalmente consciente da dinâmica espacial e social desse espaço. Contam com o espaço como elemento da própria obra e que são geradas para reforçar os valores da ambiência deste lugar. O lugar estabelece e instaura a obra. No nosso caso, a obra arquitetônica atua como suporte da obra plástica, e esta atua como elemento importante da ambiência da arquitetura.

Nessa relação que se estabelece entre a colocação proposital de determinadas obras de arte e a sua percepção por parte dos usuários dos espaços construídos, podemos amarrar os diversos conceitos vistos anteriormente – sobretudo a partir do conceito de ambiência, conforme a referência adotada – para que, a partir dela, possamos entender o espaço modernista brasileiro na arquitetura das décadas de 1930-40 e a participação de Portinari nessa realização.

Objetivando estabelecer um caminho metodológico, proponho estabelecer dois níveis de abordagem com objetivos distintos: um, quer entender a proposta de espaço arquitetônico modernista conforme estabelecido por Lúcio Costa, e outro, quer entender o conceito espacial do modernismo das obras de Portinari, relacionando ambos os conceitos pela ambiência do espaço arquitetônico na arquitetura modernista brasileira, de maneira a compreender a relação entre estes espaços.

Desta maneira, *o corpus* desta pesquisa constitui-se das obras de azulejaria de Portinari que integram o Palácio Capanema e a Igreja de São Francisco na Pampulha em Belo Horizonte.

Estas obras foram escolhidas obedecendo aos seguintes critérios: (i) serem obras inseridas na problemática da afirmação do modernismo; (ii) serem obras presentes em edificações relevantes para a afirmação da arquitetura modernista no contexto da produção arquitetônica nacional; (iii) serem obras concebidas com a arquitetura, sendo parte indissociável dela.

Para que os objetivos desta pesquisa sejam alcançados, este trabalho adquire a seguinte estrutura:

- Capítulo 1 - **Raízes do espaço construído modernista por Lúcio Costa** - consiste na identificação das raízes dos recursos estéticos do espaço construído

modernista através da análise dos antecedentes do conceito de brasilidade na arquitetura, da contribuição de Le Corbusier e do modelo teórico da intenção plástica.

- Capítulo 2 – **A espacialidade modernista na obra de Portinari** – consiste na conceituação do espaço pictórico portinariano, estruturado a partir de três vertentes: uma nacionalista (entre o artístico e o ideológico), uma formalista (entre o realismo e o abstracionismo) e outra pela adoção da temática social.
- Capítulo 3 – **A azulejaria como recurso de afirmação visual do espaço arquitetônico modernista** – consiste na análise do *corpus* onde analisarei a azulejaria no Palácio Capanema e na igreja de São Francisco na Pampulha, estruturado a partir de três elementos que considero relevantes: a composição, as cores e a técnica adotada e a relação da obra com o espaço construído.
- Conclusão

Naturalmente que não se pretenderá esgotar o assunto, muito menos dar-lhe um tratamento definitivo. Tal declaração não é como poderia parecer, uma desculpa antecipada pelas lacunas que, inevitavelmente, venham a ser observadas. Deve-se, entretanto reconhecer que o tema abordado admitirá ampliações e novos estudos enfocando outros pontos de vista.

O reconhecimento da precedência dos valores artísticos, necessários e indispensáveis à manifestação da arquitetura, talvez conduza os profissionais envolvidos no processo, sintonizados com o progresso tecnológico e social contemporâneos, a reeducar a sensibilidade no sentido de promover uma ampliação da experiência estética indispensável aos usuários dos espaços construídos.

Capítulo Primeiro

1 - Raízes do espaço construído modernista por Lúcio Costa: O espaço arquitetônico modernista construído por Lúcio Costa

1.1 - Antecedentes do conceito de *brasilidade* na arquitetura modernista

Para se compreender corretamente as questões relativas à afirmação de uma nacionalidade na arquitetura brasileira – pedra basilar na estrutura da proposta teórica modernista de Lúcio Costa – faz-se necessário situar a proposta modernista em relação à cultura arquitetônica antecedente.

Conforme estabelecemos como objetivo, neste trabalho importa, antes de tudo, entender a proposta do espaço modernista, ao menos o concebido por Costa⁴. Sob a forma de um “milagre”, segundo ele próprio, a modernidade se instala no Brasil. O arquiteto via na possibilidade concreta de reaproximação entre arte e técnica o descortinar de um novo campo para a arquitetura: o espaço moderno seria contínuo e flexível dado que liberto do esqueleto estrutural.

A partir desta caracterização genérica da arquitetura moderna, a vertente brasileira pode ser vista como particularização de um modo de conceber a forma artística essencialmente diferente do classicismo, que havia dominado os quatro séculos precedentes e ainda era o paradigma dominante nas primeiras décadas do século XX.

O entendimento do conceito espacial modernista, como veremos, é fundamental para que possamos reavaliar a produção arquitetônica que compõe o *corpus* deste trabalho. Importa reconhecer também que, conforme o concebido por

⁴ - Além de toda a sua produção profissional e teórica, por Costa foi a figura principal em pelo menos dois importantes episódios da história arquitetônica nacional: a reforma do ensino na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1930 (que teve desdobramentos no Salão do ano seguinte – dito “Revolucionário” – com rumos importantes para o panorama das Artes Plásticas no Brasil, e no projeto para o Plano Piloto de Brasília, em 1957.

Costa (e seguido amplamente por seus sucessores), os projetos davam forma aos programas sem serem determinados por eles, de uma maneira fundamentalmente diferente da relação de causa e efeito caracteristicamente própria do funcionalismo moderno, ao menos como princípio. Além disso, podemos verificar na produção arquitetônica das décadas de 1930-40, uma habilidade sempre presente na arquitetura brasileira, que consiste em apropriar-se de procedimentos importados – determinados por uma permanente condição de dependência, seja ela econômica, política ou cultural—transformando-os, adaptando-os e tornando autêntica a produção local.

Creio que a estrutura adotada neste trabalho e a comparação metodológica entre o espaço arquitetônico concebido por Costa e o pictórico por Portinari também será capaz de esclarecer as especificidades do modernismo brasileiro, inserido no panorama moderno mundial. Esta escolha se torna pertinente à medida em que colabora para compreender a relação estabelecida entre os projetos selecionados e o entorno em que se situam. Identifico um relacionamento a partir de uma formalidade latente a partir do sítio, onde o projeto estabelecia estruturas relacionais em que os edifícios eram concebidos como parte de uma relação maior. Entendo que a própria variedade das soluções para adaptar o espaço modernista quer seja aos ditames do clima ou às referências do passado colonial seja uma evidência da importância atribuída ao lugar na *praxis* da arquitetura brasileira, ao menos até Brasília.

A preocupação com o nacionalismo na arquitetura brasileira acontece com o surgimento do estilo neocolonial e seu entendimento é fundamental para entender a trajetória do pensamento de Lúcio Costa, pois foi através da via de sua superação que se construirá seu conceito de modernismo, que se manifesta no espaço arquitetônico de suas obras, como o verificável no Edifício do Ministério da Educação e Saúde, conforme teremos a oportunidade de ver no desenrolar deste trabalho.

O neocolonial foi lançado em São Paulo na conferência realizada na Sociedade de Cultura Artística em 1914, intitulada “A Arte Tradicional no Brasil: a Casa e o Templo”. Proferida por Ricardo Severo, engenheiro português, a palestra teve imensa acolhida nos meios acadêmicos. Como referencial teórico de suas idéias, Severo se apoiava nas idéias difundidas por Guadet (1834-1908), Choisy (1841-1909) e Blanc

(1811-1882), partidários da visão romântica do *Zeitgeist*⁵ e amplamente difundidas na América, favorecendo o florescimento de diversas aspirações nacionalistas.

Ao concluir a conferência, Severo pede aos ouvintes que não vejam nas suas palavras uma “manifestação de saudosismo romântico e retrógrado”. Suas palavras de despedida encerram um apelo que tem o sentido de diferenciar a ocasião de uma simples palestra para ilustração dos amantes da arte, constituindo-se num programa de ação:

Para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo cumprirá (...) que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual, terá que prosseguir o nosso futuro (...). É necessário, pois, que os jovens arquitetos nacionais dêem princípio a uma nova era de RENASCENÇA BRASILEIRA; a eles ofereço esta lição inicial. Examinai todas as coisas – disse São Paulo, bendito patrono desta terra, em uma de suas epístolas – e aproveitai o que é Bom. (LEMOS, 1985, p. 164)

Decorre daí o interesse pela documentação metódica das antigas construções dos tempos coloniais, interesse que encontra sua origem na exortação do próprio Severo – “examinai todas as coisas” – e que ele mesmo se encarregou de materializar, encomendando a alguns profissionais o registro, em desenhos a bico-de-pena, fotografias e aquarelas, de detalhes construtivos e ornamentais que pudessem se constituir também em material didático, destinado a normatizar as manifestações dos arquitetos que pretendessem seguir o seu apelo em prol do que chamava de “arte tradicional”. Essas encomendas esparsas, que se iniciam em 1914 e se estendem pela década de 1920, estão na origem de vários trabalhos de Alfredo Norfini (1867-1944), Felisberto Ranzini (1881-1976) e principalmente Wash Rodrigues (1891-1957).



Ilustração 1 – O Rancho da Maioridade no Caminho do Mar em São Paulo. Wash Rodrigues– 1922.
Fonte: Azulejaria Contemporânea no Brasil. São Paulo: Ed. Public. e Comunic., 1988, pg.20.

⁵ - Espírito de uma época determinada, característica genérica de um período específico. (HOUAISS, 2001, p. 2905)

Em São Paulo, esse nacionalismo se materializou pelo interesse por temas históricos do passado paulista, tais como os bandeirantes, os caipiras e relatos de viajantes. É sob as asas deste nacionalismo que a obra de azulejaria de Wasth Rodrigues⁶ insere-se na perspectiva de afirmação do neocolonial e sua influência em Portinari seria considerável, sobretudo por se aglutinarem em torno da linha de produção de azulejos no atelier de Paulo Rossi Ossir (1890-1959).

Ao refletir sobre o movimento neocolonial Bruand conclui que ele foi positivo, apesar da óbvia contradição em responder formalmente ao ecletismo com uma outra forma de historicismo:

É verdade que, no conjunto, ele foi essencialmente um retorno um tanto nostálgico ao passado. O fato de ter empregado de modo diferente elementos antigos ou mesmo de ter imaginado variantes originais não basta para dar a este estilo um verdadeiro caráter criativo, uma real independência; as tendências arqueológicas predominam nitidamente.

Enfim, a arquitetura neocolonial foi símbolo de uma tomada de consciência nacional, que a seguir iria se desenvolver e dar um caráter particular às realizações brasileiras. Por conseguinte, por mais estranho que possa parecer, *a priori*, o estilo neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada. (1981, p.58).

Mesmo sendo um triunfo, principalmente nas edificações residenciais, o neocolonial parecia estar fadado a um dilema no tocante ao papel desempenhado pela estrutura de concreto armado, mascarada pelo torvelinho de elementos decorativos necessários para conferir à edificação uma ambiência condizente com os princípios do neocolonial. A questão do ornamento na arquitetura é notadamente um ponto importante de ruptura inaugural do modernismo, na sua condenação e expurgo como elemento partícipe da composição arquitetônica.

Esta nova maneira de encarar não somente o papel da estrutura, mas também dos ornamentos como elementos responsáveis pela comunicação estética do espaço

⁶ - Nascido em 1891, nesta época era um pintor recém-chegado de uma temporada européia, e dedicava-se à ilustração, trabalhando na obra de Monteiro Lobato. Em 1920 foi convidado por Dubugras para executar os painéis de azulejos que estão no Largo da Memória na capital paulista, e em 1922 para trabalhar nos monumentos que margeiam o Caminho do Mar no caminho para Santos.

A composição das obras do Caminho do Mar aproveita a horizontalidade do suporte de Dubugras e possuem um caráter quase cinematográfico através de seu rigor histórico e documental. Sua produção irá influenciar a obra nacionalista de Antônio Paim, Portinari e se estende certamente até a obra ceramística de Djanira.

construído, somente aconteceria com a realização do edifício do Ministério da Educação em 1936 e parece ser a raiz da especificidade da arquitetura modernista brasileira.

Naturalmente que o papel correto do neocolonial ainda é objeto de estudos e na historiografia da arquitetura brasileira seu papel somente agora tem sido revisto (PUPPI, 1998). Ao modelo teórico modernista de Lúcio Costa – como veremos – o papel do neocolonial parece claro: insurgir-se contra o ecletismo dos falsos estilos europeus, colocando-se num quadro de ineroxabilidade da arquitetura moderna.

Entretanto, no cenário da produção arquitetônica dos anos anteriores a 1930, é interessante notar que a primazia da produção modernista coube a um imigrante russo, formado na Itália e alheio aos labéus nacionalistas da Semana de 1922.

Interessante também é notar a frouxidão dos laços nacionalistas brasileiros que não possuíam qualquer caráter restritivo, sobretudo numa cidade cosmopolita como São Paulo, cuja riqueza devia enormemente à imigração européia. Sem nenhum traço de xenofobia, a crítica acolheu prontamente a produção de Gregori Warchavchik ao mesmo tempo como “moderna” e “brasileira”, como explica Bruand:

Essa tendência nacionalista, não tinha porém nenhum caráter restritivo e nem poderia tê-lo, num país novo e numa cidade cosmopolita como São Paulo, cuja riqueza se devia em grande parte a uma recente e abundante emigração européia. Não existia hostilidade alguma em relação ao estrangeiro; pelo contrário, ele era aceito sem restrições se quisesse integrar-se à comunidade. Portanto, rapidamente, Warchavchik foi considerado brasileiro; desde a primeira casa que construiu, a crítica favorável, notadamente a dos líderes da Semana de 1922, insistiu no caráter ao mesmo tempo “moderno” e “brasileiro” de sua arquitetura (1981, p. 63).

Enfrentando consideráveis dificuldades, sobretudo no que diz respeito aos materiais e a implantação das técnicas construtivas, Warchavchik se empenhou em realizar a primeira obra pessoal, sua própria residência, à Rua Santa Cruz na Vila Mariana na capital paulista, em 1927. A casa de Warchavchik era um manifesto a favor de um novo estilo e o impacto na opinião pública foi considerável, como demonstra a posição da imprensa da época: a obra foi recebida como o símbolo de uma produção arquitetônica atualizada no plano internacional, mas ao mesmo tempo notadamente “brasileira”⁷.

⁷ - Bruand observa que, em relação à imprensa, o primeiro jornal a ocupar-se do assunto foi o Diário Nacional, onde Mário de Andrade ocupava um posição importante. Um artigo de meia página, publicado em 17 de Junho de 1928, destacava as qualidades do edifício, acentuando que mais uma vez, um passo decisivo pela renovação das artes no Brasil havia sido dado em São Paulo. Para não ficar atrás, o Correio Paulistano, jornal da situação, franqueou suas páginas à Warchavchik, no dia 8 de Julho seguinte; de modo muito hábil ele repisou nos argumentos que contavam com maiores possibilidades de convencer: de

Entretanto, cumpre observar que de brasileira, a casa da Rua Santa Cruz tinha pouca coisa. As preocupações formais de Warchavchik, o jogo de volumes e o emprego somente de ângulos retos muito se aproximava da Casa Steiner, construída em 1910 em Viena por Adolf Loss (1870-1933), edifício que ele já havia notadamente elogiado⁸. Suas inovações se limitaram ao plano formal da fachada, conscientemente entendidas por ele como um primeiro passo⁹. Desta maneira, de “brasileira” o edifício apresentava basicamente duas características: na face posterior, voltada para o quintal, uma ampla varanda coberta com madeira à vista e telhas coloniais e no jardim, com vegetação nativa cuidadosamente disposta de maneira a ressaltar a arquitetura.

Bruand afirma ser possível sim verificar a presença de um “estilo Warchavchik” (1981, p.70). Com o sucesso da casa da Vila Mariana, Warchavchik garantiu um razoável número de encomendas, como a casa de Max Graff em 1929 e a casa Nordchild, no Rio de Janeiro, em 1931. Inspirado por Le Corbusier, a obra de Warchavchik funde o cubismo arquitetônico e o funcionalismo nos moldes da década de 1920. O que nos parece, entretanto, é que apesar do pioneirismo, Warchavchik não conseguiu impor sua arquitetura de modo definitivo. Em parte pela crise econômica desencadeada em 1929 e em parte devido à falta de encomendas governamentais que a “oficializassem” – diferentemente como aconteceria na capital federal – sua produção arrefeceria na década de 1930.

Deste modo, podemos identificar como antecedentes do conceito de brasilidade na arquitetura modernista brasileira não somente a obra de Warchavchik, mas também os valores nacionalistas levantados pelo movimento neocolonial. Estes valores nacionalistas estariam presentes (de uma maneira diferente, como veremos) tanto no arcabouço teórico construído por Costa quanto na postura formal adotada por Portinari.

Apesar de não haver documentação comprobatória, estou convicto de que a influência da obra de Wash Rodrigues e os valores nacionalistas que representou na

um lado, era uma obra “racional, confortável, de pura utilidade, cheia de ar, luz e alegria”, de outro, uma adaptação à região, ao clima e às tradições do país (1981, p.67-68).

⁸ - Como o explicado por Bruand op. Cit. p. 65

⁹ - Warchavchik desistiu de empregar o concreto armado, renunciou à idéia do terraço-jardim devido à ausência de materiais impermeabilizantes adequados e limitou-se à cobertura em telhas francesas ocultas por uma platibanda reta de maneira a não alterar o caráter “moderno” da fachada.

escolha dos temas, das cores e das composições se estende senão até Portinari, ao menos em Paulo Rossi Osir¹⁰.

A atuação de Warchavchik representou neste panorama, uma etapa de rompimento com os vínculos acadêmicos ecléticos, algo como uma tomada de posição dentro de um momento muito específico do cenário arquitetônico paulista do final dos anos de 1920. Os elementos nacionalistas adotados por Costa, não seriam os mesmos que os selecionados por Warchavchik, mas estes antecedentes de uma “brasilidade” nos permite, a partir deles, vincular com o desenvolvimento adotado neste trabalho à postura do modernismo brasileiro de se colocar ambigualmente entre uma modernidade e uma tradição, no nosso caso um lastro específico de nosso passado colonial.

1.2 – Lúcio Costa e o espaço arquitetônico no Brasil: entre o modernismo e a tradição

Uma compreensão do conceito espacial construído por Lúcio Costa só pode ser correta se vista no quadro geral de sua inserção no movimento moderno europeu. Em qualquer de seus estágios do desenvolvimento da obra teórica construída por Costa, podemos ver a proposição de um rompimento não apenas com a arte tradicional, mas também com a cultura historicista oposta à natureza de vanguarda do início do século XX. Neste sentido, faz-se necessário esclarecer o porquê da adoção do termo modernista como delimitador deste trabalho, considerando as dificuldades de uma unanimidade de conceituação.

Como o próprio nome coloca, os movimentos de vanguarda se constituíram na linha de frente do modernismo. Devido ao seu posicionamento, as vanguardas se afirmaram naturalmente como contrárias ao momento histórico de seu passado, no que ela representava de estabilidade e tradição. Entretanto, quando a vanguarda deixa de ser um corpo estranho, temos o estabelecimento de um conceito bem mais amplo: o modernismo. A palavra *modernidade* sugere uma condição estática correspondente ao fim alcançado; vanguarda e modernismo entretanto representam movimento, um processo e, por isso, inconcluso. Este é, precisamente, o objetivo da adoção deste termo neste trabalho: procurar entender o modernismo na arquitetura e na arte brasileira como uma obra ainda em aberto, sabendo que ao entender uma obra de arte como exemplo do

¹⁰ - Por ser o responsável pela execução dos painéis de azulejos dos edifícios que constituem o *corpus* desta pesquisa, a atuação de Osir será objeto de uma análise detalhada no momento oportuno.

modernismo significa entendê-la numa especificidade da cultura ocidental do período moderno.

Entender a contribuição de Lúcio Costa e Portinari, através da noção de espaço e do recurso de determinados meios visuais como elementos de animação espacial, presente na obra de cada um para a afirmação da arquitetura modernista brasileira é o norte deste trabalho: através deste trabalho se pretende estudar o recurso da animação do espaço na arquitetura modernista brasileira das décadas de 1930 e 1940, a partir da azulejaria, buscando entender como ela participou da realização da ambiência do espaço construído, concretizou as exigências psicológicas e artísticas dos ambientes e contribuiu para a singularização desta arquitetura.

Para isso, o objeto desta pesquisa não é toda a arquitetura produzida dentro do modernismo brasileiro, tampouco é toda e qualquer imagem arquitetônica ou imagem plástica do modernismo brasileiro. A escolha da arquitetura recai sobre o Palácio Capanema, por se constituir no edifício de afirmação do modernismo arquitetônico no Brasil, e sobre a Igreja da Pampulha, por ser um exemplo emblemático em que as artes plásticas são elementos indissociáveis do espaço construído, praticamente sendo seu protagonista. A escolha das imagens recai sobre a produção de Portinari por ser o artista responsável pelas obras presentes nos edifícios escolhidos. Por Portinari passam também os problemas que basicamente permitem tratar de aspectos relevantes da arte brasileira do período estudado, de feições que o modernismo assumiu nessa produção. Tendo como referência a relação entre estes espaços procuraremos entender a afirmação do modelo teórico que legitimaria quase toda a produção subsequente à década de 1940.

Lúcio Costa, notadamente, exerceu uma influência decisiva não somente na conceituação e na afirmação do modernismo brasileiro, mas também nos seus rumos e desdobramentos. Sua presença se impôs no cenário arquitetônico nacional em pelo menos três ocasiões decisivas: quando diretor da Escola de Belas-Artes, quando convidado para o projeto do Ministério da Educação e quando vencedor do Concurso Internacional do Plano Piloto de Brasília. Além disto, homem de vasta cultura humanista dedicou-se às reflexões que não somente legitimaram o conceito brasileiro de modernismo, mas se constituíram num modelo historiográfico, ainda hoje vigente.

Filho de um engenheiro naval baiano e mãe amazonense, Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima e Costa nasceu na França, em Toulon em 1902. Com poucos meses vem ao Brasil e retorna à Europa aos oito anos para cursar a escola básica em

Newcastle-on-Tyne na Grã-Bretanha e depois em Montreux na Suíça. Lúcio Costa somente voltaria ao Brasil em 1917 para estudar na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro, matriculado por seu pai que estranhamente queria ter um filho artista (COSTA, 2003, p.153). Formado em 1924, teve sua formação absolutamente imersa no cenário eclético do início do século e do movimento neocolonial, patrocinado por José Mariano Filho no Rio de Janeiro. Mesmo antes de concluir sua graduação, teve em 22 seu primeiro escritório com Fernando Valentim, importante arquiteto carioca e defensor ardoroso do neocolonial e dos “verdadeiros” valores da arte e da arquitetura nacional.

Voltando de uma viagem de passeio à Europa em 1927, Lúcio nem cogita a atuação dos movimentos intelectuais de vanguarda que já ocorriam, inclusive na arquitetura. Enquanto Warchavchik dedicava-se a propagandear sua obra nos jornais de São Paulo em 1928, Lúcio Costa não se sentia satisfeito com a arquitetura que fazia, vendo-a como dissociada do que entendia como “verdade construtiva”, ao contrário do que viu e constatou em Diamantina.

A viagem às cidades históricas mineiras feita quatro anos antes lhe deixou marcas indeléveis e está na raiz da ambivalência de seu conceito espacial: uma ligação entre tradição e modernidade que define o raciocínio moderno a partir de um embasamento vernacular como instrumento de projeto e historiografia. Referindo ao episódio no resumo biográfico intitulado *O Percurso*, organizado por sua filha Maria Elisa Costa, ele próprio fala que: “Lá chegando, caí em cheio no passado, no seu sentido mais despojado; um passado de verdade, que era novo em folha para mim” (COSTA, 2003, p. 154).

Retornando ao Rio, ele não mais esconde suas insatisfações com o neocolonial. Ele próprio conta que, por acaso, numa revista não especializada (não fala qual) viu em 1929 a fotografia da casa modernista de Warchavchik sendo para ele a primeira revelação da potencialidade de uma obra coerente com as tecnologias construtivas¹¹. O ano de 1930 seria o *anno mirabilis*¹², afirmador de uma ruptura

¹¹ - Costa, op. cit., p. 154

¹² - Naturalmente que, sendo ao mesmo tempo protagonista e historiador de uma arquitetura que procurava se afirmar, ele construiu o discurso da arquitetura brasileira e se empenhou em perpetuá-lo. Emblemáticos deste seu discurso são seus adjetivos de “milagre”, “ruptura e reformulação” e “nova arquitetura” em seus diversos escritos teóricos.

profissional na construção da casa de E. Fontes vista como a última manifestação de sentido eclético acadêmico.

Para ele, os verdadeiros problemas arquitetônicos, a justa conciliação entre arte e técnica, haviam sido enfrentados e resolvidos adequadamente pela arquitetura colonial. O espaço moderno brasileiro não poderia, portanto, se constituir numa ruptura com o passado, à maneira pregada pelas vanguardas européias. De uma maneira similar, como veremos, Portinari estruturaria seu espaço pictórico.

O espaço moderno concebido por Costa estruturou-se a partir do pensamento de Le Corbusier, mas não se constitui na proposição de uma espacialidade inédita como a do mestre suíço. Seu modelo teórico se fundamentaria, como veremos adiante, no conceito de intenção plástica, que não somente fundamenta o espaço arquitetônico modernista brasileiro, como legitima teoricamente sua noção de brasilidade, sendo eixo de união dos pólos da práxis da arte e da técnica.

1.2.1 – A Contribuição de Le Corbusier

De todos os arquitetos do movimento moderno, Le Corbusier foi o que construiu uma teoria mais elaborada e seria sua teoria que teria uma abrangência mundial. Enquanto que para Gropius a teoria desempenhava um papel instrumental, para Corbusier o escopo teórico desempenhava um papel justificativo. Mais do que qualquer outro arquiteto, ele insistia que a arquitetura era produto de uma inteligência criativa individual, criando uma ordem ideal e não pragmática. Justamente este raciocínio encontraria campo fértil em Lúcio Costa e na arquitetura brasileira da década de 1930 e 40.

Imerso nos debates das vanguardas européias, o pensamento de Le Corbusier partiu dos problemas técnicos e sociais então ausentes no cenário brasileiro. As soluções propostas pelos europeus para os problemas advindos da industrialização eram aqui absolutamente estranhas. A posição de Lúcio Costa desta maneira se construiria em duas frentes: por um encontra lastro no modelo racionalista europeu e atua no sentido a divulgar seus princípios no Brasil; por outro procura seguir uma reflexão pessoal e afirmar seu conceito de uma brasilidade modernista, produto de seu contato colonial.

Como Gropius, Le Corbusier também se propôs a superar o contraste entre o avanço tecnológico e a produção artística, entre resultados qualitativos e quantitativos. Quando publica *Vers une Architecture* em 1923, propõe uma síntese dos princípios que nortearão a arquitetura moderna como um movimento internacional. Surgem os novos conceitos formais que traduzem essa nova concepção do espaço arquitetônico, fundamentando-se na planta como princípio gerador da forma, na volumetria simples e nas superfícies definidas mediante as linhas diretrizes dos volumes.

Estes conceitos formais conceituais para o modernismo internacional serão o ponto de partida do raciocínio de Costa e a eles ele agregará os elementos selecionados de nosso passado colonial e responsáveis, segundo ele, pelo conceito de algo que podemos entender como uma brasilidade espacial e que encontrará sua expressão na intenção plástica como elemento fundante do espaço arquitetônico.

Os novos conceitos pregados por Le Corbusier advêm de sua convicção de que a vida e as atividades humanas podem ser alteradas mediante uma arquitetura *nova* que busca resgatar valores *verdadeiros*. Desta maneira o movimento moderno tomou como ponto de partida um preceito analítico que se traduzisse em formas espaciais capazes de garantir uma sociedade diferente, culta e bem organizada. Seu livro *Vers une Architecture* lançaria ao mundo seus princípios; princípios estes que se converteriam numa verdadeira doutrina. Messianicamente os novos espaços deveriam transformar a cidade e a condição de vida dos homens.

Le Corbusier colocou em pauta a questão verdadeiramente comunicacional do objeto arquitetônico, pretendendo alterar o comportamento dos usuários de seus espaços. Ao afirmar que a beleza é produto tanto de formas espaciais elementares e de determinadas proporções geométricas definidas como produto de sua adaptação funcional, ele chega ao cerne da proposta funcionalista que norteará a arquitetura modernista no mundo inteiro.

Em Lúcio Costa, a preferência por Le Corbusier em detrimento de Gropius pode ser explicada não somente pelo afrancesamento da cultura brasileira da época, mas pelo fato de que Costa via no pensamento do francês uma ligação entre os problemas sociais, técnicos e estéticos de sua época. Este argumento parece decorrer, no brasileiro, da sua associação entre espontaneidade e razão lógica. Sua obra não caminhará para um vértice, dado que não se realiza como um processo. Ao contrário, ele partirá de um léxico determinado onde um raciocínio crítico, frutifica em várias soluções possíveis.

A influência de Corbusier seria marcante na ocasião do projeto do Edifício do Ministério da Educação e sua rápida estadia – de julho a agosto de 1936 – foi decisiva no tocante a fazer com que os princípios que ele defendia não permanecessem no terreno da abstração. Sua influência poderia ser resumida basicamente em três pontos. Primeiro, no que se refere ao método de trabalho, em que cada reflexão gerava uma graficação, um desenho, que produzia uma nova reflexão. Este método fundamentava-se numa premissa puramente intelectual, a qual partia de um raciocínio objetivo que passava a uma fase puramente manual, de desenho, procurando dar forma às conclusões advindas da reflexão intelectual. Este método seria uma constante tanto no trabalho de Costa quanto de Niemeyer.

Em segundo lugar, sua contribuição foi decisiva para concretizar uma maior preocupação com os elementos formais do espaço construído. Essa postura de valorização dos elementos formais e o seu papel no espaço construído vai se explicitar na ambiência destes espaços bem como nos recursos utilizados como elementos responsáveis por se animar estes ambientes através da inserção do espaço da obra de arte, como é fácil verificar nos edifícios que compõe o *corpus* desta pesquisa. Esses estímulos todos definem a forma arquitetônica como uma espécie de “atmosfera” que envolve e condiciona a atividade psicológica das pessoas, como define Graeff (1986, p.24).

Além de arquiteto, era pintor e escultor e, dessa forma, seria natural que as preocupações estéticas assumissem para ele um caráter relevante. Naturalmente que os arquitetos brasileiros não eram despreocupados com a importância dos valores formais da arquitetura, entretanto não estavam ainda diante de um desafio daquela envergadura, mantendo-se à época ao plano teórico do modernismo.

Nesta conjuntura, mediado por Capanema, a criação do Ministério constituiu-se num marco considerável ao agrupar ao nível federal as atividades essenciais de Educação e Saúde públicas. Além disto, pela realização arquitetônica do Ministério podemos identificar os mesmos questionamentos nacionalistas também presentes no espaço artístico – entre o artístico e ideológico – e aqueles referentes à afirmação de uma identidade nacional desencadeadas pelo pensamento de Gilberto Freyre, Caio Prado Junior e Sérgio Buarque de Holanda.

Em abril de 1935 foi lançado o concurso para a escolha do projeto para a nova sede do Ministério chefiado por Gustavo Capanema, sendo o projeto aprovado de

autoria de Archimedes Memória, professor da Escola de Belas-Artes, num estilo *marajoara* (talvez um compromisso não formalmente expresso ou confirmado de ligação entre as correntes eclética e a neocolonial?).

O fato é que a reação da frente “modernista” foi imediata e uma comissão formada por Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco, Manuel Bandeira e Mário de Andrade tratou de mostrar ao ministro Capanema que um edifício no estilo *marajoara* talvez não fosse um emblema do desejo governamental de voltar os olhos para o futuro, e em fevereiro de 1936, Capanema expõe a situação a Getúlio e sugere a contratação de Lúcio Costa para a elaboração do projeto. O próprio Capanema esclarece o processo:

Contei então ao presidente a minha decisão de não abrir novo concurso para o projeto, pois o resultado poderia ser o mesmo. Ficara 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. Havia projetos muito interessantes, inteiramente revolucionários, inteiramente novos. Eram “um estouro”. 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. Vale a pena. Comporemos uma comissão, com esses rapazes, encarregada de fazer um projeto do Palácio do Ministério da Educação e Saúde Pública, livremente. Vamos dar-lhes oportunidade de fazer uma coisa avançada (CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o Edifício do Ministério da Educação. In: XAVIER, 2003, p. 125).

Obtida a autorização presidencial é organizada uma comissão constituída por Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. A partir deste momento os acontecimentos se precipitam e, em maio, Lúcio Costa apresenta um estudo e sugere a Capanema a consultoria de Le Corbusier:

V. Exa. poderia chamar Le Corbusier, que é o maior arquiteto do nosso tempo, o grande mestre, o grande inovador, o grande revolucionário, uma figura muito combatida e que não tem uma grande realização no terreno prático, mas que pelo que se lê nos seus livros e na sua doutrina, é o líder da arquitetura nova do mundo. “Pois não” – respondi-lhes – “vou chamá-lo”. Tratei de me por em contato com Le Corbusier, a fim de que ele viesse ao Brasil para essas duas coisas, ou melhor, como dizia Lúcio Costa: Para ajudar-nos e orientar-nos na construção do edifício do Ministério da Educação. Queremos fazer uma coisa nova, mas não queremos nos arriscar a um tão grandioso empreendimento, a uma realização tão monumental, que seria a primeira do mundo, sem primeiro ouvir o conselho do grande mestre no momento da nova arquitetura. Além do mais, ele vem também ajudar a fazer a cidade universitária (CAPANEMA, Gustavo.

Depoimento sobre o Edifício do Ministério da Educação. In: XAVIER, 2003, p. 125).

Este depoimento de um dos protagonistas deste episódio não poderia ser mais elucidativo. Cômico da importância da realização que o edifício do Ministério representaria – “a primeira do mundo” – a Comissão não titubeia em buscar respaldo na pessoa de Corbusier e sua vinda representou a chance de materializar a “universalidade” de suas soluções, sobretudo, diante do quadro sombrio de uma Europa às ameaças de uma grande guerra.

Sobre a construção do edifício, Lúcio Costa conta que:

O projeto do edifício do Ministério da Educação data de 1936. A sua construção, iniciada no ano seguinte, foi lenta. Em 1944 já estava praticamente concluído, mas só foi inaugurado em 1945. Se considerarmos, portanto, como referência, a sua concepção, já tem quase 40 anos, mas apesar da marca da época não perdeu, nem perderá jamais, a força e a carga expressiva que lhe são inerentes. Os novos conceitos arquitetônicos, formulados na década anterior, ainda não haviam sido assimilados pela opinião culta e popular e eram violentamente refutados.

Mas para nós que tínhamos dedicado o *chômage* de 32 a 35 ao estudo da obra teórica de Le Corbusier, o problema arquitetônico parecia então indissolúvelmente entranhado no problema social, porquanto oriundos da mesma fonte – a revolução industrial do século XIX -, e esse vínculo de origem conferia sentido ético à tarefa em que estávamos empenhados, exigindo-nos dedicação total, como se fôssemos, na nossa área, moralmente responsáveis pelo bom encaminhamento da meta comum. (COSTA, 1989, p. 87)

O terceiro e último ponto a ser destacado da influência de Corbusier sobre Lúcio Costa é a importância dada por ele à valorização dos elementos locais, como a adoção das palmeiras imperiais nos jardins do edifício, o emprego de pedras abundantes no Rio (granitos cinza e rosa), contrariamente à importação de materiais de revestimentos e, finalmente, a recomendação ao emprego parietal dos azulejos.

Durante sua estadia no Rio, Corbusier se entusiasmara com os painéis de azulejos da igreja de *Nossa Senhora da Glória do Outeiro*¹³ e com a arquitetura carioca neoclássica¹⁴ e seu apoio à azulejaria se explica por estabelecer a referência com a

¹³ - Certamente Le Corbusier percebeu a função dos panos de azulejos, suavizando o muro branco em relação à linearidade da estrutura de pedra.

¹⁴ - Lúcio Costa demonstra o entusiasmo de Le Corbusier tanto pelos marcos de pedra “gnaiss” das residências neoclássicas, como pelo refinamento dos revestimentos em azulejos. Afirma Costa: “Um prédio de linhas neoclássicas, mas com esses revestimentos, adquiria uma certa graça e se entrosava na paisagem” (COSTA, 1995, p. 146)

tradição portuguesa, tão cara para Lúcio Costa; por estabelecer uma certa leveza aos muros; por estabelecer uma imagem visualmente mais rica para a obra, superando códigos puristas europeus e por associar o edifício à paisagem através dos temas marinhos a serem empregados.

A posição de Corbusier desta maneira, legitimou a posição de Lúcio Costa, ao conciliar o que lhes parecia contraditório: que o espaço moderno do século XX era internacional, mas que isso não determinava a exclusão das especificidades regionais que garantissem sua expressão original, cuja valorização integrava-se perfeitamente ao contexto nacionalista.



Ilustração 2 - IGREJA NOSSA SENHORA DA GLÓRIA DO OUTEIRO – Rio de Janeiro – 1714-38. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2006.

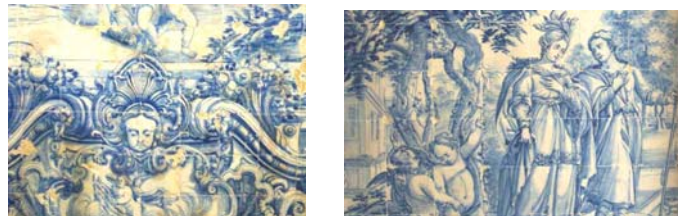


Ilustração 3 – Pannel de Azulejos na Igreja - NOSSA SENHORA DA GLÓRIA DO OUTEIRO – Rio de Janeiro – 1714-38. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2006.

Observação: Os painéis localizados na sacristia retratam cenas bucólicas sem que haja registro de sua autoria. Os instalados na nave, retratando cenas bíblicas, têm a autoria atribuída ao artista português Valentim de Almeida.

Sobre a influência da estada de Corbusier, Lúcio Costa explicita que:

A participação de Le Corbusier se prolongou, tanto que, mais que nos sucessivos encontros em Paris, passou a me conhecer melhor e logo compreendeu que o empenho de todos nós fora unicamente contribuir para a consolidação de sua obra e fazer, tanto quanto possível, na sua ausência, o que fosse do seu agrado. Assim, acatamos as suas recomendações no sentido do emprego de “azulejôs” nas vedações térreas e do gnaisses, nos enquadramentos e nas empenas. (...) 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 da sua morte, quando aqui retornou para projetar a embaixada da França em Brasília (COSTA, 1989, p. 92).

Interessa-nos o fato de que o edifício foi concluído e constatamos que nele foram materializados os princípios que norteavam a proposta modernista de Le Corbusier, materializados pela primeira vez numa edificação de grande porte e de destinação pública. Como veremos mais adiante, quando passarmos a analisar o Palácio Capanema, as conseqüências de sua realização seriam definitivas para os rumos da arquitetura brasileira.

1.2.2 – A intenção plástica como modelo teórico espacial

A análise da obra teórica de Lúcio Costa obviamente ultrapassa os limites deste trabalho e não se encontra expressa numa única obra, mas sim esparsa em diversos textos publicados ao longo de vários anos¹⁵.

No plano teórico, a noção espacial formulada por Costa se fundamenta no conceito de *intención plástica*, que mesmo não sendo explícita, parece carregar diversas influências de diversas teorias estéticas que atuavam no contexto da época e que naturalmente não eram estranhas ao seu autor.

Falando sobre este lastro teórico do modelo de Costa, de orientação positivista¹⁶, José Artur Frota explica que:

La noción de “intención plástica”, sugerindo la autonomía entre forma y técnica, evoca asimismo la *Kunstwollen*, el principio de la voluntad artística expresado por Riegl. Lúcio, parafraseando a Riegl, podría haber afirmado que la cualidad artística no se origina de la técnica, sino más bien de una decidida “intención artística.

Los textos de Lúcio también revelan la profunda influencia del positivismo – influencia asimismo compartida con las primeras vanguardias modernas – al adoptar una idea determinista de tiempo y lugar, la noción de progreso continuado, o designando el *medio* como fator que imprime las peculiaridades históricas y determina aquellos “caracteres dominantes de todo período

¹⁵ - *Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional* – o primeiro texto relevante foi publicado em 1929, ainda em plena vigência do neocolonial. *Documentação Necessária* foi publicado em 1937 no número 1 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e *Considerações sobre Arte Contemporânea* data de 1952.

¹⁶ - Como teoria do saber, o Positivismo fundado por Auguste Comte em 1848 caracterizava-se pela valorização exclusiva do fato e suas relações, tal como são dados na experiência, e pela redução da própria filosofia aos resultados da ciência, cujo método deveria estender-se aos vários ramos do conhecimento. Segundo Verdenal, o fenômeno do positivismo manifesta o eclipsar-se da filosofia sob a aparência de uma transformação ideológica, onde a idéia da ciência vai aos poucos caindo na religião (VERDENAL, René. A filosofia positiva de Augusto Comte. In: CHÂTELET, François. História e Filosofia. Rio de Janeiro: Tavares, 1985, p. 245).

histórico “- hecho que alimentaria la idea de Zeitgeist, el espíritu del tiempo de Wölfflin (FROTA, 1997, p. 180).

O conceito de intenção plástica aparece pela primeira vez no texto intitulado *Conceituação*¹⁷ publicado em 1937, e se constitui num de seus mais emblemáticos escritos:

A mais tolhidas das artes, a arquitetura é, antes de mais nada, *construção*; mas construção concebida com o propósito primordial de organizar e ordenar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de organizar, ordenar e expressar-se ela se revela igualmente *arte plástica*, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites – máximo e mínimo – determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, cabendo então ao *sentimento* individual do arquiteto – como *artista*, portanto – escolher, na escala de valores contidos entre tais limites extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A *intenção plástica* que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção. (COSTA, 2003, p.19-20)

Ao legitimar a noção de brasilidade, a posição teórica de Lúcio Costa se ancora no patrimônio e esta posição o afastará conceitualmente de Corbusier. Costa estava profundamente ligado ao nosso patrimônio histórico colonial, esforçando-se para preservar os valores que considerava como autênticos, não somente os de caráter duradouro, mas os que identificou com potencial de integrar o espaço arquitetônico modernista. Estes últimos particularmente nos interessam, pois seriam estes os elementos que ele usaria para construir uma ambiência brasileira. Através deles chegamos ao seu conceito espacial.

Costa via a arquitetura civil seiscentista como uma fonte de inspiração bem mais relevante que a arquitetura religiosa, apreciando sua simplicidade construtiva, sua adequação – ou *decorum* – no sentido clássico empregado na arquitetura, servindo de suporte ao seu ideal de tradição. Falando sobre as raízes da modernidade na obra de Lúcio Costa, Wisnik explica que:

Seu ponto de contato com a vanguarda, portanto, está no olhar que enxerga uma coerência fundamental no sistema construtivo do passado, na relação de dependência entre os elementos da construção e o todo, bem como na sua adequação com o meio. Assim, descobrindo, ou elegendo, em nossa tradição, uma determinada constante – a qualidade construtiva de “não mentir”, de construir com rigor e sobriedade, ao contrário dos arremedos postiços dos “estilos históricos”-, estabelece uma filiação para o modernismo no Brasil,

¹⁷ - Publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), iniciada em 1937.

tomando-o como um traço de continuidade com o passado colonial, cuja semelhança de orientação aparece, por exemplo, no exagerado apego desta tradição a “certos princípios de boa arquitetura”. (...) Não se trata da eleição de obras de exceção, como as construções religiosas barrocas, mas da valorização de uma arquitetura civil, anônima, simples e austera, desataviada e pobre (2001, p. 15).

Conforme já observamos, desde sua atuação dentro do neocolonial ele havia se empenhado em reencontrar as qualidades tradicionais da arquitetura luso-brasileira. Mesmo depois de convertido ao modernismo ele conservaria a convicção de que a arquitetura colonial estaria muito mais próxima do que se supunha da arquitetura contemporânea. Desta forma, a arquitetura moderna não podia consistir numa ruptura pura e simplesmente feita com o passado e dado que podia fornecer soluções coerentes não poderia ser relegado ao esquecimento. Entretanto era necessário rejeitar as soluções puramente formais conforme as entendiam na experiência neocolonial e resolver o papel da estrutura e do ornamento.

Com este objetivo e atento fundamentalmente às técnicas construtivas passíveis de serem utilizadas pelo modernismo, ele destacou alguns pontos – conforme destaca Bruand (2002, p. 124) - que seriam os elementos responsáveis pela materialização de uma brasilidade na arquitetura e responsáveis pela caracterização espacial modernista brasileira:

- 1 – a relação entre a disposição da planta entre os problemas de ordem técnica e a estreita relação entre o processo construtivo e as particularidades climáticas de cada região;
- 2 – a simplicidade das coberturas, articulando com flexibilidade varandas e dependências anexas e a disposição dos telhados de maneira a um adequado escoamento das águas pluviais;
- 3 – as rótulas, gelosias, muxarabies e fechamentos treliçados em madeira tão propícios à ventilação natural dos ambientes;
- 4 – o revestimento parietal de azulejos.



Ilustração 4 - Azulejos – Rua da Glória, 300- Recife- PE
 Fachada revestida de azulejos franceses 11x11 cm e detalhes da fachada.
 Fonte: CAVALCANTI, 2002, pg. 68/69.

De todas estas influências, como veremos no desenrolar deste trabalho dentro do recorte que delimitamos, o emprego decorativo proporcionado pela azulejaria foi a que mais profundamente marcou a produção arquitetônica a partir do modernismo. Os demais elementos parecem ter ficado restrito à produção do próprio Lúcio Costa e às obras de Reidy, Moreira, Francisco Bolonha, os irmãos Roberto e Bratke, numa influência ao mesmo tempo marcante e difusa. Como expressão de um dos princípios do modernismo brasileiro, o emprego da azulejaria representou a recuperação da idéia de uma ornamentação inserida numa ótica essencialmente moderna. Pretendia restabelecer novas possibilidades expressivas, alicerçando-se na idéia corbuseana do edifício como uma síntese das artes.

Esses elementos comporiam a ambiência modernista brasileira – expressa através de um conjunto de estímulos formais que se conjugam na definição do espaço construído - e nos ajudam, hoje, a compreender as decisões responsáveis pela concretização espacial conforme entendia Lúcio Costa. Sendo assim, as artes plásticas participaram da afirmação deste discurso do espaço construído ao contribuir para a realização desta ambiência.

Lúcio Costa certamente alcançou o objetivo a que se propôs, conforme demonstram suas realizações que notadamente influenciaram uma corrente considerável da arquitetura brasileira, principalmente nas obras do final da década de 1930 e início da de 40¹⁸.

¹⁸ - As residências de Roberto Marinho (Rio de Janeiro – 1937), do Barão de Saavedra (Petrópolis - 1942), de Paes de Carvalho (Aruama – 1944), da Sra. Roberto Marinho (Petrópolis - 1942) e o Park Hotel São Clemente (Nova Friburgo – 1944).

Este modelo teórico, ao legitimar a forma plástica como produto da técnica construtiva do concreto armado, será principalmente o lastro conceitual da espacialidade que se afirmaria na obra de Niemeyer, principalmente a partir da construção da Pampulha em 1942. A estrutura de concreto armado permitia a autonomia da fachada – plástico-ideal, segundo Costa (1962, p.205) - e seria a técnica responsável pela resolução dialética da tradição de todo o passado construtivo, no caso o nacional.

Ao refletir sobre a História, o moderno e o Nacional em Lúcio Costa, Marcelo Puppi esclarece que:

Seja na sua linha evolutiva linear, seja na (mais elaborada) dualidade “forma estática”- “forma dinâmica”, a história é pensada como um bem regulado mecanismo totalizante, onde cada parte concorre ao sentido maior do conjunto, e não existe senão em relação a ele; o sentido não por acaso, está na validação histórica da arquitetura moderna brasileira. Uma vez montado, o mecanismo dispensa justificativas; impondo-se por sua aparente irrefutável completude, ganha vida própria e gira em falso, tomando o lugar da história (1998, p. 32).

A legitimação da intenção plástica teve importantes conseqüências no entendimento dos recursos formais e dos efeitos da ambiência modernista. No tocante aos efeitos visuais significava a colocação do espaço arquitetônico como suporte do espaço conceitual da obra de arte. Correspondia às pretensões antigas da fusão das artes, remontando à Bernini (1598-1665) e perpetuado na crítica de Quirino Campofiorito (1902-1993)¹⁹, Paulo Santos (1904-1988)²⁰, Mário Pedrosa (1900-1981)²¹ e principalmente Mário Barata (1921)²². As posições destes importantes críticos de arte, com projeções internacionais, apenas reforçaram a força do modelo de Costa.

Naturalmente que cumpre observar que o modelo de historiografia de arquitetura é produto do modelo de análise elaborado por Lucio Costa e sobrevive praticamente intacto até hoje. A história da arquitetura moderna brasileira resulta um tanto acrítica, cristalizando-a numa produção inquestionável como unidade, impermeável à crítica isenta que reavalia suas posições, permitindo continuidade e superação. Ainda que pesem os méritos indiscutíveis de parte expressiva da produção

¹⁹ - CAMPOFIORITO, Quirino. As artes plásticas na Arquitetura moderna Brasileira. In: Módulo. Rio de Janeiro, n. 44, p. 55-60, dez. 1976-jan.1977.

²⁰ - SANTOS, Paulo. Quatro Séculos de Arquitetura. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981.

²¹ - PEDROSA, Mário. A arquitetura Moderna no Brasil. In: L'Architecture d'aujourd'hui, n. 50-51. Boulogne (Seine), p. 21-23, nov. dez. 1953.

²² - BARATA, Mário. A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes. Brasil, Arquitetura Contemporânea. Rio de Janeiro, n. 7, p. 11-12, 1956.

realizada – obras exemplares que constituíram importantes axiomas precedentes para uma prática mais ampla – o hoje patrimônio modernista parece ter originado uma escala de valores notavelmente subjetiva.

Como podemos entender, amparado na ideologia nacionalista de suas origens, forjou-se desta maneira o mito que propunha uma brasilidade como requisito essencial para a existência de uma arquitetura nacional legítima: uma alternativa fértil transformada em prescrição restritiva.

Creio haver vestígios da crença em *inatismos*, presentes nessa formulação instituída, demonstrando o desejo de explicar os caminhos adotados através de determinismos antropológicos. Se num momento inicial, Costa procurava expressar uma identidade brasileira através da recriação depurada de formas e soluções da arquitetura tradicional aceita, num momento seguinte incluir outras maneiras menos literais de representar o que denominava freqüentemente de *gênio* nacional. Neste sentido a história aparece como um mecanismo responsável pelo sentido da arquitetura, sentido este que está na validação histórica da própria arquitetura moderna brasileira.

A opção por este encaminhamento metodológico é fundamental na estrutura deste trabalho. A atuação de Costa e sua construção a partir da legitimação da intenção plástica representou neste panorama, a essência teórica do modernismo arquitetônico expresso na produção das décadas de 1930-40. Esta atuação também seria a raiz do pensamento que desembocaria mais tarde na ambiciosa vinculação entre as artes, expressa sobretudo na construção de Brasília.

Esse raciocínio nos leva obviamente a concluir que ao selecionar determinados elementos advindos de nosso passado colonial – dentre outros, no nosso caso a azulejaria – a contribuição teórica de Costa parece ter sido maior que sua obra material, dada a extensão de sua influência nas obras de diversos artistas e arquitetos ao final da década de 1940.

No nosso caso, ao nos posicionarmos teórica e conceitualmente nesta pesquisa, importa reconhecer criticamente as conseqüências da afirmação do modernismo na arquitetura no Brasil e a participação das artes plásticas neste processo, ao contribuir para a construção de uma ambiência que lhe é característica, ao contribuir mercantemente pela materialização de seus valores artísticos.

Imersos na afirmação de uma modernidade no Brasil, as trajetórias das posições teóricas e das práticas tanto de Lúcio Costa quanto de Portinari convergem à construção do discurso modernista brasileiro que encontrariam uma oportunidade ímpar de afirmação pública na construção do Ministério de Educação e Saúde em 1936 no Rio de Janeiro e de Portinari com Niemeyer na Igreja de São Francisco na Pampulha em 1942.

Capítulo Segundo

2 - A espacialidade modernista na obra de Portinari

Falar de um conceito de brasilidade expresso na arte corresponde abordar uma temática constante no cenário cultural nacional e que diz respeito aos problemas de uma conceituação de uma cultura brasileira. Como ponto de partida, entendemos que as práticas artísticas modernistas – principalmente as relacionadas à arquitetura - se revestiram de propriedades capazes de esclarecer práticas sociais e ideológicas inauguradoras de uma forma de ordenar, ou ao menos de propor, uma unidade cultural, sobretudo no que apresenta de imagético.

Ao entenderem identidade como sinônimo de definição, ou o estabelecimento de um estilo como a afirmação de determinados elementos temáticos e formais, a ambição dos modernistas parece não ser outra que a tradução plástica do universo simbólico nacional.

A afirmação do modernismo na arte brasileira correspondeu à construção de um discurso e se processou através de duas maneiras: num plano conceitual mais amplo diz respeito a como os artistas se defrontam com as teorias internacionais advindas das vanguardas européias; numa outra esfera, se refere a como a subjetividade de cada artista brasileiro vai lidar e como vai produzir a partir deste enfrentamento nas

condições de produção específicas da sociedade brasileira da época. Historicamente, estas duas maneiras correspondem a dois momentos, um a partir da Semana de 1922 e objetiva o estabelecimento de uma linguagem que fosse, ao mesmo tempo, moderna e brasileira, enraizando meios para a continuação de seus valores; e outro, em 1930, quando o movimento modernista vai em direção a uma temática de preocupação social, conforme afirma Zílio (1997, p.18).

A representação do espaço corresponde ao estabelecimento do lugar de luta por onde se afirmaria a imagem do modernismo. Nesta perspectiva, a produção de Portinari é particularmente emblemática, pois além de ser produto desta afirmação, participa ela própria da legitimação deste discurso. Isso justifica a escolha de Portinari como base desta dissertação e de suas contribuições para a construção das ambiências, como as conhecemos do Ministério da Educação e da Igreja da Pampulha, contribuições que são indissociáveis da arquitetura e se articulam com ela na proposição de uma espacialidade estruturada primariamente na visualidade. Portinari será o primeiro dos modernistas a ser reconhecido nacionalmente e sua produção é particularmente emblemática das concepções de arte no Brasil de sua época, dentro do recorte temporal das décadas de 1930-40, que delimitamos neste estudo. Portinari adquiriu a partir dos anos 30 o *status* de um símbolo, um patrimônio nacional, um nome equivalente à noção do que seria uma arte moderna para largas camadas do público brasileiro. Algo equivalente, no plano internacional, ao nome de Picasso.

Portinari nasceu em Brodósqui em 1903 no interior de São Paulo. Aos dezesseis anos, não conseguindo inscrever-se na Escola Nacional de Belas-Artes, inscreve-se no Liceu de Artes e Ofícios, mas frequenta as aulas de desenho figurado do famoso professor Lucílio de Albuquerque como aluno livre²³. O artista teve sólidas bases acadêmicas e estas seriam sempre um dos esteios de sua concepção artística. Carlos Zílio se refere a este embasamento como um permanente e vigilante fantasma acadêmico (1997, p.103) que atuaria de maneira a “controlar” qualquer desvario modernista. Em 22, enquanto os acontecimentos da Semana agitavam São Paulo, Portinari receberia uma menção honrosa no Salão daquele ano com o *Retrato de Ezequiel Fonseca Filho*.

²³ - Seria aprovado para a classe de pintura em 1921 onde foi aluno dentre outros, de Rodolfo Amoedo, Chambelland e João Batista da Costa.

No contexto do primeiro momento do modernismo, a reputação de Portinari se fundamentava na sua atividade de retratista. O retrato seria concebido por ele num esquema formal bastante rigoroso²⁴ e o cultivaria zelosamente durante toda sua vida. Fabris identifica as origens das diretrizes plásticas de Portinari na produção do artista espanhol Zuloaga (1870-1945) – ainda no momento de sua aprendizagem acadêmica na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro - que agrupava num mesmo quadro a concepção de dois gêneros distintos como o retrato e a paisagem (1996, p.22). Este conceito parece confirmar o tratamento dado por Portinari nas suas concepções plásticas e na relação entre figura e fundo, raiz de seu conceito espacial. Além de retratista, a produção de Zuloaga se vinculava à tradição espanhola do séc. XVII e ficou famoso por representar tipos e cenas populares. Segundo a pesquisadora, o *Retrato de Maurice Barrès* de 1913, executado pelo espanhol, se constituirá num paradigma nos retratos do brasileiro, como no *Retrato de Mário de Andrade*, executado em 1935.

Uma análise do perfil biográfico de Portinari não revela nenhum momento de ruptura em termos profissionais, nenhum ano de *conversão*, nenhuma guinada abrupta como a constatada em Lúcio Costa, dando a entender que a construção de seu espaço pictórico modernista se processou de maneira mais fluida e menos traumática para ele. O espaço modernista portinariano se constituiu de forma peculiar, que só pode ser entendido enquanto tal numa perspectiva do modernismo no Brasil, conforme veremos. Neste sentido, a articulação entre o espaço da obra de arte modernista e o espaço construído na arquitetura adquire relevância por explicitar um modo característico da produção arquitetônica nacional dentro do recorte que delimitamos.

Na 35ª edição do Salão de 1928, Portinari ganha o Prêmio de Viagem à Europa com o quadro *Retrato de Olegário Mariano*. Fixaria residência em Paris em 29, somente voltando ao Brasil em 31. Na Europa, Portinari entraria em contato não somente com a arte contemporânea – o *retour à l'ordre*²⁵ - as também com a grande

²⁴ Falando sobre o *Momento na Pintura* ao jornal carioca A Manhã em 1926, o artista explica que: “Nesse ramo da pintura, por vezes, a composição se apresenta de maneira muito mais difícil a resolver-se, do que num quadro de gênero. A simplicidade de um retrato, com uma única figura, dificulta, sobremaneira, a composição, porque sendo poucos os elementos, a sua distribuição deve ser cuidada” (Portinari, Cândido. In: FABRIS, 1996, p. 16).

²⁵ - Remetendo ao período entre-guerras na Europa, o fenômeno artístico denominado "retorno à ordem" trata-se de uma clara reação às experimentações empreendidas pelas vanguardas a partir da recuperação da dicção realista, da reabilitação da tradição e dos valores culturais nacionais. O abandono do

produção dos mestres da história da arte. O artista forjaria uma visualidade grandemente lastreada pelos valores formais renascentistas a partir de seu contato com Masaccio (1401-1428), Signorelli (1441-1523), Giotto (1266-1337), Botticelli (1445-1510) e Velázquez (1599-1660). Diferentemente de Lúcio Costa, o passado artístico que o marcou não foi o brasileiro colonial, mas o europeu.

Escrevendo a Olegário Mariano²⁶ ele conta que:

Não achas que estou em bom caminho, visitando os museus? Depois, então, trabalharei. (...) Pela manhã vou ao Louvre ver aquela gente de perto e à tarde faço estudos. Não pretendo fazer quadros por enquanto. Estou cada vez mais antigo; diante das exposições que se realizam quase que diariamente e das coisas do Louvre, a gente não sendo idiota e tendo mais amor à arte do que ao sucesso tem que pender para este último. Aprendo mais olhando um Ticiano, um Rafael, do que para o Salão do Outono todo.

Como veremos mais detidamente, ao estruturar sua visualidade entre o realismo e o abstracionismo, é ao *Quattrocento* italiano que Portinari recorre. Entretanto, assim como Costa tinha seus vínculos com o passado da arquitetura brasileira, Portinari também mantinha explícitos vínculos com o passado artístico nacional, e não apenas europeu. Portinari identifica um valor autenticamente nacional na produção de Almeida Júnior (1850-1899).

Fabris destaca a importância da obra de Almeida Júnior em Portinari (1996, p.31) sendo ele uma diretriz antecedente aos modernistas. O paulista Almeida Júnior já havia sido destacado por Oswald de Andrade em 1915 como o artista brasileiro responsável por captar o “brasileiro” em paisagens e em figuras como em *Recado*

radicalismo característico das vanguardas é explicado, por parte dos estudiosos, em relação à cena cultural e política mais ampla. No campo político, o recuo internacional das esquerdas vem acompanhado de uma retórica do chamado pela ordem e pela reconstrução da Europa. Um imaginário construído em torno de bandeiras como 'ordem' e "classicismo", ao lado da desorganização dos circuitos artísticos tradicionais - e da tentativa de reconstituição de um mercado de arte por parte de críticos e marchands - influem diretamente na produção artística. A consideração dessas variáveis, entretanto, não deve afastar o exame das obras, que indicam caminhos nem sempre convergentes.

Na França, a retomada de modelos e linguagens extraídos do classicismo - com referências sistemáticas à iconografia greco-romana, assim como a releitura de artistas como David (1748-1825), Ingres (1780-1867) e Poussin (1594-1665) - sinalizam a recusa do programa estético cubista por parte de vários artistas da época, onde mesmo cubistas de primeira hora, como Georges Braque (1882-1963), Fernand Léger (1881-1955) e Pablo Picasso (1881-1973), apelam para uma pauta naturalista e para técnicas tradicionais, na contramão de suas próprias inovações. Quanto aos brasileiros, Zílio observa que eram poucas as possibilidades destes perceberem os movimentos mais radicais, como as tendências construtivas, o Dadaísmo e o Surrealismo, e quando o fazem será sempre superficialmente (1997, p.73).

²⁶ - Portinari, Candido [*Carta*] 1929 set. 12, Paris, FR [para] Olegário Mariano, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>.

Difícil (1895), *Partida da Monção* (1897), *Picando Fumo* (1896), *O Derrubador Brasileiro* (1894) e *Violeiro* (1985).

Apesar de aparentemente não haver uma fonte clara, explícita de uma ligação de Portinari com a produção de nosso passado, cumpre reconhecer que sua exposição realizada em 1932, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, traria uma temática brasileira, inspirada em recordações de sua infância em Brodósqui. Do início da década de 1930 são as obras *Morro* (1933), *Circo*, *Preto de Enxada*, *Despejados* e principalmente o quadro *Mestiço* (1934). Mesmo sendo produto de tratamentos formais distintos, as figuras dos trabalhadores nestas obras estabelecem uma referência na produção do artista ao estabelecer uma definição nítida entre a figura e a paisagem como principal elemento da composição. Fabris (1996, p.48) observa que em *Mestiço*, ao dar à figura um tratamento escultórico de cunho monumental e ao estabelecer a paisagem como um discreto pano de fundo cromático, a obra estabelece um modelo de contraste que pode ser identificado nas obras murais do Ministério da Educação em 1938.

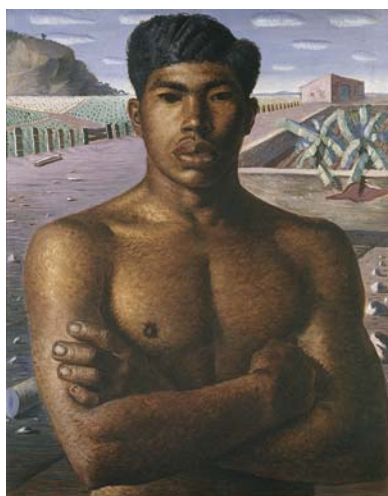


Ilustração 5 – Mestiço – 1934 - óleo/tela - 81 x 65.5cm. Rio de Janeiro, RJ.
Disponível em : <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obras>. Acesso em 20 ago. 2006.

Isso posto, para avançarmos na compreensão do conceito espacial portinariano faz-se necessário entender três pontos importantes que são estruturantes para seu espaço pictórico: o conceito de nacionalismo, o referencial formal pós-cubista/expressionista e a procura pela afirmação de uma temática social. As obras de Portinari que constituem o *corpus* desta pesquisa se relacionam, em maior ou menor grau, com estas variáveis.

Depois de seu retorno definitivo ao Brasil, Portinari encontra um modernismo já praticamente caracterizado no Brasil num ambiente que se caracterizava pelo objetivo de diversos artistas – não só nas artes plásticas - em buscar uma comunicação mais imediata entre os artistas e o público. Conceitualmente, o nacionalismo, o pós-cubismo e a preocupação com a temática social seriam as ferramentas da realização deste objetivo.

Naturalmente que o estudo destas questões apresenta uma dificuldade adicional: o seu entrelaçamento. Nenhum destes elementos nacionalistas, pós-cubistas e sociais aparecem isoladamente em determinadas obras, sendo antes questões inter-relacionadas, clivadas umas às outras, variáveis interdependentes. A divisão que faremos neste estudo a seguir corresponde apenas a um caminho metodológico que subsidie a compreensão do espaço pictórico concebido pelo artista.

2.1 – Nacionalismo entre o artístico e o ideológico

No período entre 1917 e 1922, a preocupação capital dos artistas brasileiros seria a afirmação de uma arte moderna. A partir de 22 – uma vez alcançado este objetivo – esta preocupação seria marcada pelo cunho do nacionalismo. Como vimos anteriormente, a tão decantada preocupação nacionalista na origem da arte e da arquitetura modernista já não era de modo alguma inédita. A realidade nacional já vinha, de longe, inspirando os artistas nativos, imigrantes ou visitantes, desde o Romantismo.

A busca pela caracterização de uma identidade nacional parece ser o elemento comum à *vanguarda* brasileira. Isto naturalmente se traduzia no plano formal à subordinação da obra de arte ao assunto e colocava conceitualmente os modernistas em planos opostos. Desde Manet (1832-1883), os artistas modernos europeus abominariam a primazia do tema e a sujeição a um assunto. Do lado de cá do Atlântico, antes de se projetar a imagem de um Brasil, fazia-se necessário configurar-lhe uma expressão, conceituar uma brasilidade.

Entender a preocupação nacionalista de Portinari significa compreender sua inserção na Era Vargas. Primeiramente, importa reconhecer que isto ocorreu em toda a América Latina, os temas sociais e a preocupação com as camadas mais pobres da população eram uma constante. Os países atravessavam uma modernização, onde as contradições eram mais visíveis. Em segundo lugar, ocorre um “*redescobrimto*” das

próprias raízes, da identidade nacional, da herança dos povos indígenas e africanos, tão decantada pelos artistas e intelectuais modernistas.

Do produto entre o artista, a exteriorização dos problemas sociais e as investigações sobre a ancestralidade cultural, nasceriam as linguagens locais que caracterizaram a arte mexicana e a arte modernista brasileira nos anos trinta. Apesar da identidade nas declarações dos movimentos de vanguarda²⁷ os produtos estéticos resultariam distintos. No México, as pinturas de Siqueiros, Rivera y Orozco, constituíam um grito contra a dominação e a sujeição da população indígena, durante a opressão do Estado; ao mesmo tempo, a esperança na Revolução, inspirada na recém-criada URSS, para um “futuro luminoso”. As mensagens pictóricas foram colocadas em murais situados nos espaços internos dos edifícios públicos, ou no exterior para alcançar a comunicação com o povo.

No Brasil as diretrizes para este tipo de manifestação não eram bem essas. O modernismo brasileiro, apesar de proclamar conteúdos sociais, foi notadamente um movimento de elites, haja vista a liderança de Paulo Prado na Semana de 22. Os artistas receberam apoio da oligarquia cafeeira paulista, detentores do poder na *República Velha* e representantes do *Ancién Regime*. Com a instauração da Era Vargas, os objetivos do governo podem ser facilmente identificados através do estabelecimento de uma relação direta com o povo²⁸, a adoção de leis trabalhistas e a modernização estrutural e produtiva do estado.

Apesar de se preocupar em manter uma fachada de democracia, a criação do *Estado Novo* converter-se-ia numa ditadura que perduraria até 1945. No entanto, Vargas nunca perdeu o apoio dos intelectuais progressistas, inclusive daqueles que seguiam correntes políticas da esquerda. Por quê? Talvez porque Vargas nunca impôs “cabrestos” aos artistas, pretendendo dirigir as artes plásticas a serviço do Estado. De certa maneira, foi permitida uma “livre expressão” sutilmente vigiada, e a coexistência de tendências dissimiles, tanto as acadêmicas como as da vanguarda, numa espécie de acordo tacitamente aceito por todos. A ideologia se difundiu mais pelo rádio, pela música e pelo esporte — a organização dos imensos “cantos orfeônicos” — do que através de uma imagética formalmente construída nos espaços públicos.

²⁷ - o “*Manifesto Pau-Brasil*” de Oswald de Andrade (1924) e “*Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*” de David Alfaro Siqueiros (1921)

²⁸ - Povo entendido aqui de algo abstrato, povo em verbo.

De qualquer forma, a atitude de Vargas em relação à cultura foi ambígua e sua ideologia, pragmática, não impedindo que ele reprimitasse fortemente os partidos de esquerda e os de direita quando se opuseram a ele²⁹. O conceito ideológico de nacionalismo da Era Vargas apresenta-se assim abstrato, devido à sua ausência de conteúdo social, resultando na prática uma definitiva consolidação do poder estatal.

Não se pode afirmar que ocorreu alguma ruptura, algum cataclismo cultural no período político entre a *República Velha* e a Revolução de 30. Desde 1925 passaram pelo Rio de Janeiro muitas exposições e visitas de artistas internacionais e locais. Em 1926, o escritor Graça Aranha apresentou Marinetti, líder futurista italiano. Neste mesmo ano, o Palace Hotel se converteria numa espécie de espaço de “vanguarda”, abrigando a vida artística da cidade. Como única exceção podemos observar a Reforma da Escola Nacional de Belas-Artes em 1930 e a atuação de Lúcio Costa à frente desta e do Salão de 1931, dito *Revolucionário*.

Se colocando neste cenário nacionalista, entre uma liberdade artística e uma circunstância de posicionamento ideológico, a obra de Portinari cairia como uma luva ao projeto intelectual de Mário de Andrade que ambicionava a criação de uma identidade nacional coletiva. O papel de Mário de Andrade como figura à frente desse projeto da Era Vargas ultrapassa os limites deste trabalho. No caso, interessa-nos observar que estas ambições identitárias parecem reproduzir com outras palavras as ambições de Costa, conforme tivemos oportunidade de ver.

O contato entre o pintor e o escritor data de 1931, na ocasião da Exposição do Salão de Belas-Artes no Rio de Janeiro aberto aos artistas modernistas por Lúcio Costa e se prolonga por vários anos. Mário de Andrade, em pouco tempo, se auto imporia a tarefa de proteger e divulgar o amigo. O escritor encontraria em Portinari uma correspondência a seu projeto formal ao conjugar tradição e nação, a possibilidade de uma expressão nacional e a materialização de valores internacionais, a possibilidade da fuga da individualidade ao mesmo tempo que permitia a afirmação de uma coletividade. O pintor via em Mário a expressão de algumas de suas idéias referentes ao papel da arte na sociedade e da função social do artista, categorias que a vanguarda havia colocado em patamares irreconciliáveis e que o escritor declaradamente ambicionava unificar.

²⁹ - Getúlio sufocaria em 1935 a revolta “comunista” e proibiu a Aliança Nacional Libertadora, partido de Júlio Prestes. Em 1938, também esmagou a revolta Integralista encabeçada por Plínio Salgado.

A concepção modernista de criação de uma identidade nacional se relacionaria à adoção do mural como recurso estético. Cumpre observar que a expressão “identidade nacional” aqui adotada refere-se ao sentido conferido pelos modernistas, ou seja, a valorização e o destaque das coisas da terra, ausente de ufanismos.

O recurso mural – seja ele pictórico, na azulejaria, escultórico e até literário – objetivava a afirmação de uma arte pública³⁰, meio de comunicação e do discurso. Este recurso mural desempenhou uma importância considerável na afirmação de uma imagética nacionalista. As pretensões de estabelecimento de uma arte pública parece ter se afirmado em várias realizações das artes plásticas; na arquitetura, ao contrário, não encontraria respaldo. A produção arquitetônica brasileira permaneceria como sempre fora, produto de uma elite, intelectual e econômica; tendo de “pública” sua destinação e sua pretensão de afirmação.

Em seu depoimento pessoal intitulado *Considerações Sobre a Arquitetura Brasileira*, Niemeyer explicita sua preocupação com esta dificuldade:

Limitada às obras governamentais, alheia aos mais desprotegidos, a esses milhões de brasileiros que nem casa possuem, a arquitetura brasileira – que apresenta exemplos da melhor categoria – perde-se pelas nossas cidades num nível deplorável. Mas nos bons exemplos ela assume outra escala. E se faz bela e criadora – técnica e arrojada – pronta para os grandes empreendimentos humanos que o futuro um dia lhe vai oferecer (NIEMEYER, 1976, p.40).

O muralismo portinariano parece refletir também alguns valores presentes no ideário da Era Vargas: a abstrata exaltação do trabalho como uma virtude cívica, a repetição de arquétipos comuns à família e à terra. Talvez resida neste fato parte da motivação de muitos críticos da obra do artista, colocando-se em lados opostos de admiração e repúdio.

Através de sua obra no Ministério da Educação, Portinari estava imerso na Era Vargas e, através desta, derivaria sua posição de “pintor oficial do Brasil”³¹. O

³⁰ - Arte pública entendida como arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. A idéia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário. O termo entra para a crítica de arte na década de 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA), nos Estados Unidos e o Arts Council na Grã-Bretanha. Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, promovendo o debate cívico. Arte Pública: In: Enciclopédia de Artes Visuais. Itaú Cultural. Conceituação. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 25 ago. 2006.

³¹ - A posição de Portinari no cenário nacional teria como consequência entre seus pares uma posição de polaridade: um grupo *portinarista*, apoiado por Mario de Andrade e outro *antiportinarista*, apoiado por Oswald de Andrade.

próprio Getúlio fez questão de ir à exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas-Artes em 1939, e a associação a Vargas parece difícil refutar. Nesta perspectiva o edifício do Ministério da Educação e Saúde, é ininteligível fora do seu contexto sócio-político, pois sua qualidade monumental depende da relação de contraste que se estabelece com o denso tecido da cidade tradicional.



Ilustração 7 - O presidente Getúlio Vargas com Portinari e Capanema, na exposição do Museu Nacional de Belas Artes em 1939

Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/fotos/045>. Acesso em 20 ago. 2006.

Formalmente, Portinari tende a contestar polidamente o pacto populista de Vargas ao adotar uma representação anônima do trabalhador e vinculando sua iconografia à do negro, amalgamando diversos tipos de trabalho e não enaltecendo-o sem criticar.

O recurso mural portinariano, tendo notadamente características de um ideário propagandístico, se difere do muralismo mexicano. O México, devido à sua Revolução, torna-se aos artistas engajados um protótipo de representação³².

A produção de Portinari, entretanto se difere da dos muralistas mexicanos³³ ao não se afirmar como recurso pedagógico ou político e fechar-se no horizonte exclusivo de sua plástica. O muralismo portinariano, se por um lado se afasta da referência mexicana por seu repúdio enquanto roteiro ideológico, se aproxima deste pela técnica, pelo recurso das proporções e do tamanho das obras.

Um dos elementos que podemos identificar como distintivos da produção dos mexicanos seria a ausência de objetivos explicitamente propagandísticos em que estão ausentes os elementos comuns na iconografia cristã. Excetuam-se alguns quadros

³² - Diego Rivera, no mural para o *Rockefeller Center*, colocaria Lenin entre os criadores do mundo novo, o que provocou a sua destruição por ordem de Nelson Rockefeller em 1938.

³³ - Rivera (1894-1965), Orozco (1883-1949) e Siqueiros (1896-1974)

da série *Retirantes* cuja composição lembra a tipologia das *Pietás*, embora desprovidas de sentido político, ao menos no sentido empregado pelos artistas mexicanos. A produção de Portinari seria marcadamente social sem ser política e, mesmo nos momentos de maior apelo emocional, não poderia ser taxada de panfletária.

Uma outra radical diferença seria a ausência de elementos oriundos da arte popular, tão freqüentes na produção de Rivera e Orozco que notadamente objetivavam com isto a exaltação do povo e da Revolução. Desta forma, a caracterização de uma arte “política” deve ser entendida num sentido mais restritivo, significando uma postura artística diretamente engajada numa ação política, veiculando diretamente uma mensagem.

2.2 – Formalismo entre realista e abstrato

Conforme vimos anteriormente na tentativa de entender o posicionamento nacionalista de Portinari, a caracterização de uma arte “nacional” deve ser entendida sendo social sem ser política. Neste contexto, a adoção do referencial formal pós-cubista/expressionista pelos modernistas brasileiros, sobretudo por Portinari, parecia ser o equacionamento formal da relação entre a estética e ideologia.

O expressionismo se constituiu numa marca importante na produção de diversos artistas brasileiros. Apesar de poucos deles se dedicarem quase integralmente ao expressionismo – Malfatti (1889-1964), Goeldi (1895-1961) e Kollwitz (1867-1945) – a influência de princípios expressionistas pode ser identificada na obra de diversos artistas, e entre eles notadamente Portinari.

Dos princípios que caracterizam o expressionismo – a originalidade conceitual da técnica, o destaque da temática social e a deformação intencional das imagens – podemos identificar em Portinari principalmente a presença destas duas últimas.

Diferentemente da matriz técnica expressionista na qual o recurso de determinada técnica se adequa à violência dos sentimentos pessoais do artista, em Portinari este fato parece ocorrer em menores proporções. Sua formação acadêmica constituiria uma marca indelével em sua produção. O destaque da temática social e a deformação anatômica das figuras são características mais solidamente apresentadas. A deformação sistemática das imagens visuais traduzem, em princípio, a coação emocional provocada no artista pela presença das formas e das cores. Em Portinari o

gigantismo de algumas partes das figuras, sobretudo mãos e pés, normalmente está associado à temática das composições, normalmente ligado à trabalhadores, camponeses e operários.

Num texto autobiográfico de 1957, o próprio artista identifica a origem deste recurso expressivo:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas com montes e valas, vincos como rios. (...) Pés sofridos com muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo, eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (PORTINARI, O menino de Brodósqui, Rio de Janeiro: Livroarte, 1979, p. 52, In:FABRIS, 1996, p. 70).

Entretanto, de todas as influências convergentes e identificáveis na conceituação do espaço portinariano seriam os princípios pós-cubistas os responsáveis pela definição de seus princípios formais.

Conforme vimos anteriormente, o ambiente artístico parisiense de 1928 – data da chegada de Portinari – era marcado pelo *retour à l'ordre*. A produção de Picasso se afirmava numa revisitação da figura, de formas serenas através do tratamento simplificado de planos, volumes e cores claras. A obra mais representativa desta fase é *Mulheres na Fonte*, de 1921.



Ilustração 8 – Picasso – *Trois Femmes à la Fontaine*

Disponível em: <http://www.musee-picasso.fr/ouvres>. Acesso em 21 ago. 2005.

No plano pictórico, o tratamento dado aos volumes segundo a visão cubista – linhas oblíquas indicativas de profundidade e curvas indicativas de volumes, ou seja, trazendo para o plano o que existe como profundidade e relevo – é abandonado. Desta

maneira, podemos perceber que os artistas brasileiros chegaram tardiamente às fontes do modernismo, ou ao menos chegaram num momento em que os embates de afirmação do cubismo já pertenciam ao passado. Poucas eram as possibilidades de contato dos brasileiros com as posturas artísticas mais extremadas da época, como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Construtivismo. Neste contexto, os modernistas beberam de uma fonte conceitualmente conservadora ao procurar afirmar o princípio de um narrativismo visual à concepção de liberdade do artista.

Este mecanismo de tornar o passado presente é particularmente importante para a composição espacial em Portinari. A compreensão do moderno para Portinari era basicamente a de uma atualização da tradição renascentista, como afirma Zilio (1997, p.91). Neste contexto, o realismo desempenharia um eixo norteador, se afirmando mais fortemente nas obras mais iniciais³⁴ mas permanecendo como um elemento importante em seus trabalhos pós-cubistas.

Primeira grande obra pública, os painéis do *Ciclo da Vida Econômica do Brasil*, do Ministério (Cana de açúcar, Tabaco, Algodão, Pau-Brasil, Erva-mate, Borracha, Café, Cacau, Ferro, Gado Bovino, Ouro e Carnaúba) são exemplos do que ele se posicionava em relação ao Realismo.



Ilustração 8 - Afrescos Ciclos Econômicos – Erva-mate, Carnaúba - Salão de Audiências – Palácio Capanema – Rio de Janeiro

Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 ago. 2006.

³⁴ - Como podemos ver no *Lavrador de Café* (1939), *o Mestiço* (1934) e *Colona* (1935)

Devido ao lastro realista³⁵, ou acadêmico como prefere Zilio, cada cena apresenta individualmente as características de um espaço “contraditório”³⁶ que seria a expressão modernista mais aceita na época. A divisão do espaço em planos explica como o artista via o espaço modernista. Ao invés de estruturar o espaço pictórico, os planos parecem ser empregados como recurso de ocupação dos vazios entre as figuras. Decorre daí sua visualidade disposta num esquema como um quebra-cabeças, em formas ou prismáticas ou chapadas em áreas de cores com arestas. Assim dispostas, as figuras neste espaço parecem estar boiando, ou flutuando num ambiente onde pode-se observar a presença discreta, mas organizadora da perspectiva.

Analisando a concepção do espaço pictórico portinariano, sobretudo a partir do modelo estabelecido pelo conjunto dos painéis do Ministério, Carlos Zilio, explica que este se manifesta pela nítida divisão do espaço por planos distintos:

A organização da superfície em planos revela uma nítida incompreensão do espaço moderno. Ao invés de possuírem uma função de construção do espaço, os planos em Portinari, são utilizados como recurso de preenchimento de vazios.

Exatamente ao inverso do procedimento de Picasso, onde a estilização da figura humana já era compreendida numa relação com a construção do espaço, isto é, fazia-se a partir da visão global do espaço que organizava toda a superfície. O que transparece é que, enquanto em Picasso o que estava por trás da sua fase clássica era o Cubismo, na pintura de Portinari era o academismo. (...) Situada dentro dessas contradições, a obra de Portinari demonstra o conflito do artista em superar raízes acadêmicas e conquistar uma imagem moderna. Nessa adaptação de um sistema para o outro, Portinari acaba por situar sua pintura numa posição intermediária, que será a expressão modernista mais aceita na época (1997, p. 97-99).

O realismo, ou o lastro acadêmico como prefere Zilio, seria uma constante na pintura de Portinari e a presença da abstração vai surgir somente nos anos 40, quando os referências pós-cubistas se afirmariam em sua produção. Naturalmente que os conceitos do abstracionismo não lhe eram estranhos. Apesar de não comungar das fontes mais radicais do vanguardismo europeu como o Dadaísmo ou o Futurismo, homem culto que era, era natural que soubesse o que se fazia na Europa de sua época.

³⁵ - Embora utilizado em um sentido mais geral para designar formas de representação objetiva da realidade, o realismo como doutrina estética específica se impõe a partir de 1850 na França, triunfando com Flaubert na literatura e Gustave Courbet (1819-1877) na pintura. Expressões realistas podem ser percebidas em quase todo grupo ou movimento artístico a partir de Courbet. Na produção pictórica brasileira, não encontramos feições realistas como a de Courbet ou Millet. O realismo, entre nós, encontra-se traduzido em paisagistas como Georg Grimm (1846-1887), Modesto Brocos (1852-1936), Benedito Calixto (1853-1927), Castagneto (1851-1900), Clóvis Graciano (1907-1988), José Pancetti (1902-1958), entre outros.

³⁶ - ZILIO, 1997, p.99.

As experiências no campo da abstração, parecem ser apenas isto: experiências. O artista não abandona o Realismo.

A esse respeito, Fabris esclarece que:

O que é necessário sublinhar é que Portinari não podia, de fato, esposar as concepções de arte que se estavam impondo no Brasil porque elas contradiziam suas mais arraigadas convicções. Até o final de sua trajetória, o pintor permanece fiel a uma visão de realista da arte (...) Isso não impede, contudo, que Portinari tente algumas experiências calcadas na abstração geométrica, mas os resultados alcançados, pouco satisfatórios formal e expressivamente, são a clara demonstração de que não existia compatibilidade entre ele e um tipo de arte guiada por critérios geométricos e/ou antinaturalistas. Na realidade, a única “abstração” que Portinari consegue conceber é aquela que emana do próprio processo pictórico, feito em primeira instância de elementos formais: linhas e cores. O pintor não consegue renunciar ao referente exterior, deixar de lado a relação empática com a realidade e os métodos de construção da tela a ela associados. A pintura enquanto pura forma, enquanto procedimento apenas interno não é o campo de ação de Portinari, que visa sempre à representação e que, como operário consciencioso, acredita no processo técnico como fundador do ato expressivo (1996, p. 153-154).

Das diversas pinturas que Portinari executou para o Palácio Capanema, apenas quatro são de uma temática não-figurativa, concebidas para decorar uma das salas de despacho do ministro: quatro grandes telas (250 x 200 cm) representando os quatro elementos (ver Tabela II).

Não cabe, neste trabalho, enveredar pelo debate que opõe duas diferentes visões de arte, realista ou abstrata, uma que se fundamenta na validade do tema e outra que de uma forma geral se orienta por orientar no ato do fazer artístico que não independem de qualquer manifestação icônica na relação que se estabelece com o espectador.

Essa nossa análise sobre as (poucas) experiências de Portinari no campo da abstração e o entendimento do formalismo portinariano colocado entre realista e abstrato é importante pois as obras de azulejaria do Palácio Capanema se estruturam no campo da não figuração.

2.3 – A representação do homem brasileiro

Recorrente na produção dos artistas modernistas brasileiros a partir de 1930, a primazia da afirmação de uma temática social cabe a Lívio Abramo no fim da década

de 1920, em São Paulo, conforme coloca Amaral (2003, p. 36). Artista autodidata profundamente influenciado pelo expressionismo alemão, seria através deste prisma que registraria a vida do operariado paulista no início dos anos 1930. É ele o primeiro artista, ao que se saiba, a transpor para o xilo o tema da luta de classes³⁷.

Em 1935, a capital brasileira passava por dias de efervescência política com o regresso de Prestes e o apoio do P.C.B. à Aliança Nacional Libertadora. O Clube de Cultura Moderna lança a revista *Movimento* claramente se colocando ao lado da ANL. Neste mesmo ano, a revista organiza a primeira Exposição de arte Social tendo a frente o intelectual Aníbal Machado. Estiveram presentes na exposição os trabalhos de Carlos Leão, J. Barbosa, Toledo, Teruz, Alcides Rocha Miranda, Guignard, Ismael Nery, Paulo Werneck, Waldemar da Costa, Hugo Adami, Santa Rosa, Di Cavalcanti, Goeldi e claro, Portinari; segundo os registros de Aracy Amaral (AMARAL, 2003, p. 50). Ao que parece, a imagem de Portinari saiu enormemente fortalecida da exposição, através da divulgação de Aníbal Machado. Desconsiderando o papel da produção de Di Cavalcanti e Tarsila no movimento modernista, ele colocou textualmente em relação ao evento:

É preciso, porém, ter a coragem de afirmar que antes de Cândido Portinari, os nossos grandes pintores fugiram à realidade brasileira. Com exceção de Almeida Júnior, limitaram-se, como Pedro Américo e Victor Meirelles, aos quadros alegóricos, comemorativos e às academias luxuosas. (MACHADO, Anibal. Mostra de Arte Social (Palestra pronunciada por ocasião de seu encerramento). *Movimento*, Revista do Club de Cultura moderna, Rio de Janeiro, 1935, apud AMARAL, 2003, p.50).

Portinari se constituirá numa influência importante facilmente identificável na produção de muitos artistas, sobretudo a partir do pós-guerra, como Clóvis Graciano (1907-1988), Zanini (1907-1971), Manuel Martins (1911-1979) e Humberto Rosa (1908-1948). Para diversos artistas de tendências progressistas – para a época – Portinari representaria um modelo a ser seguido.

Referindo-se a atuação profissional de Portinari, Amaral coloca que:

Portinari, então, surgia como um modelo, por suas convicções políticas. E por seu mérito como artista deixaria, porém de levantar dúvidas pelo fato de seu talento como pintor colocar-se a serviço de clientela eclética: da ditadura de Vargas à esquerda, bem como a alta sociedade em fins de 30 e inícios de 40. A essa extrema fluência ou adaptabilidade de seu trabalho constumam alguns contemporâneos se

³⁷ - conforme confirma Mário Pedrosa (PEDROSA, Mário. Entre a Semana e as Bienais, In: AMARAL, 2003, p.36).

referir como facilmente justificável por Portinari, que dizia não recusar trabalhos, como profissional que era. Assim, entremeia-se em sua produção, o mural em que registra de forma exaltatória o trabalhador brasileiro, o retrato da grã-fina, o quadro em que fixa a memória da infância, o painel historicista que refaz nossa memória nacional, o painel decorativo para a residência do diplomata italiano de pleno período facista: Portinari, enfim, é o grande pintor nacional dos anos 30 e 40 (2003, p.62).

O ecletismo de sua clientela ao contrário de ser um dado negativo, em nada empalidece a trajetória do artista, entretanto, a maneira como Portinari aborda a temática social é vista por muitos críticos importantes, como Zilio (1997), numa perspectiva *dirigista*, quase como produto do populismo getulista e da mística trabalhista. Fabris (1996), entretanto, propõe uma abordagem de leitura que passa por uma leitura ideológica e mais distante de qualquer caráter oficial. Segundo ela, seria bem mais fácil rotulá-lo de “pintor oficial” da Era Vargas, o que não basta para constatar que ele utilizou da temática do trabalho para um governo populista:

Ler a obra de Portinari a partir desta perspectiva implica estabelecer um confronto entre as estruturas significativas do objeto estético e as estruturas ideológicas da sociedade no qual foi concebido e que nele transparecem por sua natureza de documento. É da comparação entre essas duas realidades – a estética e a política – que devemos retirar a visão crítica de Portinari sem optarmos, a priori, pelo oficialismo ou não oficialismo de sua linguagem (FABRIS, 1990, p. 118).

Assim entendido, o conceito espacial construído por Portinari – constituído pelo nacionalismo, o referencial formal pós-cubista/expressionista e a afirmação da temática social – atingiria sua maturidade na pintura mural para o edifício do Ministério da Educação e teria uma grande importância no conjunto de sua obra e Portinari seria o principal pintor brasileiro a ter a oportunidade de desenvolver este suporte.

Este conceito espacial já podia ser observado em *Café*, de 1935. A simplificação cromática de marrons e brancos, a forma volumosa das figuras destacadas pela utilização do claro-escuro e a organização do espaço perspectivado geométricamente disposto se constituirá numa espécie de protótipo de sua produção. À maneira de uma matriz, a disposição dos elementos plásticos colocados em *Café* seriam amplamente repetidos pelo artista, sendo facilmente identificável em diversas obras posteriores.



Ilustração 9 - Café - 1935 - óleo/tela - Rio de Janeiro, RJ - MNBA.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo-> Acesso em 13 ago. 2006.

O conceito de espaço definido por Portinari é por si só um exemplo do paradoxal modernismo brasileiro que, devido à nossa imensa problemática cultural e sendo desta um produto inegável, terminou por impor a este graves limitações. Principalmente na abordagem nacionalista, a pintura brasileira se reduziria a uma temática narrativa, “dourada” numa perspectiva modernista.

A importância do modernismo brasileiro, entretanto, não deve ser diminuída por estas características. Positivamente, a partir do modernismo uma arte brasileira terminará por se alicerçar e a ambiciosa pretensão modernista de definir uma brasilidade na arte deixará inegáveis marcas nas mais diversas produções culturais a partir dele. Como proposta de atualização, definindo-se em relação tensional com outros centros internacionais e conceituando-se como modelo, o modernismo brasileiro entenderia a trajetória da arte e da cultura nacional deste ponto inicial em diante.

Neste sentido, a conceituação espacial arquitetônica modernista formulada por Lúcio Costa se aproxima da conceituação espacial pictórica concebida por Portinari. Obviamente que através de seus meios específicos, ambas não se afirmaram na modernidade brasileira dogmaticamente como ruptura, e sim como transformação.

Pintor e arquiteto acadêmicos travestidos por uma modernidade aparente, ou pintor e arquiteto modernos fundamentados em conceitos advindos de um passado colonial? Muitas análises das obras tanto de Lúcio quanto de Portinari se caracterizam ainda por um conteúdo partidário e apaixonado, positiva ou negativamente. Inserido neste processo contínuo de revisão do real significado da afirmação do moderno no Brasil, a presença histórica deste modelo continua a ser determinante.

Estamos aqui diante de um aparente paradoxo: se por um lado o espaço arquitetônico proposto pelo modernismo na arquitetura segue rumo a uma liberdade formal, a uma expressão estética fruto de uma arrojada tecnologia própria e a um

conceito fundado numa linguagem a partir de elementos exclusivamente intrínsecos ao território da arquitetura, apontando para um futuro; para afirmar sua identidade formal, recorre a elementos das artes plásticas, utilizando os recursos de sua ambiência para atingir este objetivo. Este fato justifica o distanciamento da arquitetura moderna brasileira de sua matriz européia, fruto das vanguardas artísticas e do rompimento com o passado por elas assumido.

Vista desta maneira, a conceituação de uma identidade cultural não deve ser entendida como um conceito fechado, mas antes como um *continuum* de resultados transitórios dado basicamente às suas causas múltiplas e mutáveis. Desta forma, tornando-se um ponto de referência essencial no processo de formação da arte brasileira, o modernismo se afirmou no Brasil através de um processo historicamente inconcluso, dinâmico e contraditório em sua essência; e, portanto, problemático e aberto; ainda que em sua primeira fase até os anos 1930 esta antinomia não seja consciente. Somente a partir da II Guerra é que esta antinomia será assumida, sobretudo por Mário de Andrade como uma estrutura inquieta e como um problema aberto, o que certamente acentua a dramaticidade e a incompletude da modernidade na cultura brasileira.

2.4 - Portinari no Palácio Capanema: o recurso da decoração no espaço construído

A partir das condições explicitadas nos itens anteriores, é necessário fazer ligações com as teorias com as quais me filio para a constituição desta análise. Desta maneira, ao entender o espaço arquitetônico como a concretização de uma ambiência, expressa através de um conjunto complexo de estímulos de formas plásticas, táteis, acústicas e formas olfativas, que se conjugam na definição do espaço construído, fica mais compreensível o devido papel das obras de Portinari. Papel este se inicia no Palácio Capanema e se estende à limites mais destacados na Igreja da Pampulha.

Mesmo tendo um papel de destaque em relação aos muitos artistas presentes no edifício do Ministério, qual o papel de Portinari no espaço modernista concebido por Lúcio Costa? Mesmo pertencendo hoje à história da arte, o que sobrevive ao debate entre as variáveis inter-relacionadas do modernismo, tradição, nacionalismo artístico e busca pela afirmação de uma identidade nacional, como pudemos verificar no pensamento tanto de Portinari quanto de Costa?

Naturalmente que tanto arquitetos quanto artistas plásticos prosseguiram em suas trajetórias, entretanto as personalidades de Lúcio Costa, Niemeyer e Portinari sairiam enormemente fortalecidas do episódio. Costa viu a realização de suas teorias numa obra pública de grande porte, Niemeyer se viu preparado no caminho da afirmação de uma linguagem prerrogativamente plástica e “Candinho”, como era carinhosamente chamado Portinari..., se viu alçado como representante das artes brasileiras, não só para os brasileiros, mas numa carreira internacional³⁸.

Em relação à temática das obras de arte que compõe os diversos ambientes do Ministério, Capanema foi a personalidade que exerceu uma ação decisiva, sobretudo no referente ao tema, sobretudo nas de Portinari.

A correspondência do artista não deixa dúvida em relação à atuação diretiva da temática. O ministro indica livros para que o artista se inspire, cita autores de referência e manda até fotografias para subsidiar Portinari. Escrevendo ao artista em 07 de Dezembro de 1942³⁹, ele coloca que:

Guardo na retina a forte impressão do seu quadro – “o último baluarte”- que considero uma obra da maior beleza.

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação penso que não mudarei de idéia quanto aos temas. No salão de audiências, haverá os doze quadros dos ciclos econômicos, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. Falta fazer o último – a carnaúba -, mudar de lugar o da borracha, e fazer de novo um que se destruiu.

Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III Capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Ali estão traçados de maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manoel Bandeira.

No gabinete do Ministro, a idéia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro de Reis, Capítulo III, versículos 16-28.

³⁸ - Em 1950 participa da XXV Bienal de Veneza, em 55 expõe em São Francisco e em 56 executaria Guerra e Paz para a ONU. Até 1960 participa de diversas exposições individuais em diversos países.

³⁹ - Capanema, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. [Carta] 1942 dez. 07, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, [Rio de Janeiro, RJ].

No salão de conferências, a melhor idéia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutra, uma aula de hoje (uma aula de canto).

No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil.

Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdoe desde já as minhas impertinências.

Creia no grande apreço e afetuosa estima do seu amigo.

Capanema

Dias depois, em 22 de Dezembro⁴⁰, ele manda fotografias para o artista:

Caro Portinari,
Mando-lhe duas revistas: uma contém fotografia de uma jangada, outra, fotografia do vaqueiro. Admiráveis fotografias. Qualquer dia desses, irei aí. Precisamos conversar sobre o ensino de pintura. Guardo ainda a forte recordação das “mães” – o último baluarte.
Cordialmente seu amigo,

Capanema

Em 1944, o ministro⁴¹ se refere aos quadros para colocar nas paredes:

Quanto aos quadros para pregar nas paredes, poderemos fixar o seu número em cinco. Quatro deverão versar sobre os temas de que outro dia lhe falei: água, fogo, terra e ar (os quatro elementos). O outro será um retrato do Padre Anchieta.
Combinaremos depois as dimensões.
Receba as expressões do meu maior apreço, estima e consideração.

Capanema

A atuação de Capanema não se restringiu à Portinari. Ele teve uma decisão direta sobre como e onde colocar cada coisa. Numa entrevista concedida em 12 de Dezembro de 1968 à Alberto Xavier, Capanema se refere à colocação precisa de determinadas obras e aos imodestos objetivos ambicionados⁴²:

⁴⁰ - Capanema, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. [Carta] 1942 dez. 22, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, [Rio de Janeiro, RJ].

⁴¹ - Capanema, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. [Carta] 1944 jul. 31, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ.

⁴² - Lipchitz executaria Prometeu estrangulando o Abutre, em bronze, em 1944.

Aí foram lançados nomes como os de Portinari, Celso Antonio, para quem o Congresso Nacional acaba de votar uma pensão, porque ele está na miséria, inclusive passando necessidades. Colaborou também o Lipchitz, em uma escultura na parede curva do auditório. Aquela parede devia ter uma escultura, e uma escultura ali era uma coisa muito difícil. Tentamos com o Celso Antonio, com o Bruno Giorgi, com o Brecheret, enfim, com muitos escultores brasileiros. Nenhum dava certo.

O Celso Antonio fez uma escultura muito bonita para lá, uma beleza de escultura. Fez a maquete e eu e Lúcio Costa fomos vê-la. Então, Lúcio Costa me disse: "Dá idéia de uma borboleta pregada na parede". Então, eu lhe disse: "Olha, Lúcio, você liquidou com o projeto inicial, eu já não faço mais".

A nossa idéia a respeito do projeto e de que fosse ou representasse uma vitória, uma coisa como a *Vitória de Samotrácia*. A vitória de Samotrácia era o que estava na minha cabeça, embora eu não a conhecesse ainda. Ela nunca esteve no Brasil. Só muito tempo depois é que pude vê-la em Paris. A vitória de Samotrácia me entusiasmava muito. Eu queria uma coisa como aquilo, uma coisa daquele gênero, com aquele sentido. Foi então que Oscar Niemeyer sugeriu-me que indagasse o Lipchitz, que estava em Nova York, poderia vir fazer a escultura (CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: XAVIER, Alberto (org.). Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2003).

Uma olhada nos temas das obras⁴³ de arte que compõe os diversos ambientes do Ministério evidencia claramente os objetivos ideológicos do ambiente onde se inserem, colocando-as num patamar entre a arte e a ideologia.

Os azulejos se constituem numa exceção neste contexto. Ao menos na correspondência do artista, não há menção alguma quanto à sugestão aos temas, referências ou alusões diretas. Concebidos com objetivos puramente decorativos, escaparam da ideologia.

A maioria das obras de arte estão dispostas no interior do edifício e devido à sua localização no *pilotis* do edifício – espaço de trânsito, de circulação, espaço de praça, público – os azulejos são os elementos visuais primeiramente percebidos. De todas as obras de arte presentes no edifício - Ver Tabela 2 - a azulejaria é a que imediatamente entra em contato com o usuário ou com o transeunte. O emprego dos azulejos se constituíram assim num elemento de persuasão no nível da imagem do conjunto, que em arquitetura significa a mudança de um sistema formal fechado em um sistema formal aberto, equivalendo no plano do discurso à passagem do enunciado à anúnciação. Reside neste fato a presença da azulejaria na Igreja de São Francisco na Pampulha que como veremos atingiria proporções bem mais ambiciosas.

⁴³ - Temas como a exaltação à Juventude, valorização à maternidade, ao trabalho, à pátria, aos quatro elementos formadores da matéria essencial, bustos e retratos de personalidades nacionais são comuns em regimes forte, de esquerda ou de direita, e a história da arte é pródiga em exemplos.



Ilustração 10 - Portinari - Paineis de azulejos – 1942 - 990 x 1510 cm - vista do pilotis do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/> - Acesso em 13 ago. 2006.

Sem ser alegórico, o espaço modernista – ao menos o identificável nas obras oficiais – se construiria através desta retórica, entendida como a arte de persuadir, a arte de estabelecer um discurso, ainda que distante do conceito aristotélico de se falar no Areópago, de estabelecer um discurso político⁴⁴. A retórica como um instrumento persuasivo não está ligada necessariamente a um texto literário, e seu emprego na arte é incontestável.

Esta dissertação não se propõe a fazer uma análise do discurso “oculto” na forma visível, entendida como obra cultural, seja ele ideológico ou partidário, de seu autor; sobretudo quando se coloca este horizonte como produto de uma experiência estética intersubjetiva e vista como obra que se completa nos olhos de quem a vê. O processo de tradução visual do discurso dá origem à alegoria, e ao menos como podemos ver como colocada pela pós-modernidade, a arquitetura modernista produzida até a década de 1940, apesar de suas pretensões de afirmação e da construção de um espaço modernista, estava distante da alegoria⁴⁵.

⁴⁴ -Aristóteles também adjetivaria a Retórica: *Ars est celare artem*. Para ele tanto melhor se consegue persuadir quanto menos se mostra a vontade de persuadir, como recorda Argan (2004, 69).

⁴⁵ - Outra propriedade derivada da etimologia refere-se à dimensão pública da comunicação alegórica. Tal como a arquitetura que a abriga, ela só se legitima dentro deste universo, sendo improcedente uma alegoria de ordem privada, cuja mensagem transmitida não fosse compartilhada.

Na necessidade de uma afirmação o espaço modernista reside sua natureza retórica: ser capaz de falar e ser compreensível por aquele ao qual ela se dirige, e neste sentido o conceito de retórica não é, a princípio e antes de alcançar aquele estágio benjaminiano, vazio. Ele nasce por algo que precisa ser dito e, portanto, ela tem de ter o que dizer. Essa compreensão, implica como já dissemos, que este *outro* tenha a posse dos códigos que permitam à alegoria ser decifrada. Caso contrário, ele não tem acesso ao sentido supra-sensível informado pelo discurso.

Ao adotar os elementos decorativos locais de nosso passado colonial, o resultado visual do espaço construído, reconhecidamente encontrou uma alteridade que o pudesse reconhecer. Este parece ser a razão maior do seu sucesso.

No ambiente em que estão colocadas e dada a preponderância da visualidade que apresenta, a azulejaria corresponde à concreção de uma animação espacial, contribuindo para a efetivação da ambiência do espaço construído.

A construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Capanema) tornou-se emblemática para a historiografia da arquitetura e da arte brasileiras dado que lançou raízes em muitas produções subseqüentes à sua, constituindo-se num marco decisivo, não somente para a afirmação, mas também para os rumos da arquitetura brasileira. Não se tratava, em nenhum aspecto, de um edifício comum, sendo antes a afirmação de um Manifesto⁴⁶ e como tal deve ser entendido⁴⁷.

O edifício do Ministério também se constitui num protótipo dos edifícios que mais tarde caracterizariam a prosperidade americana na década de 1950 e estabelece uma tipologia que somente seria repetida em 1952 com a construção do edifício Lever, de autoria dos arquitetos americanos Skidmore & Gordon Bunshaft em Nova York.

Neste sentido Carlos Brandão explica que:

O espaço moderno era espaço de ações mais do que de representações, espaço da experiência mais do que da contemplação, onde “nós” somos agentes através dos quais a obra encontra seu acabamento e sua realização plena: a arquitetura se contempla conosco e nossa completude se faz na medida em que os edifícios e as cidades permitam atuarem-se as potencialidades históricas de nosso vir-a-ser. (...)

⁴⁶ - Manifesto entendido no sentido de uma declaração pública e solene na qual um governo, um grupo de pessoas ou uma pessoa expõe determinada decisão, posição, programa ou concepção, segundo Houaiss (2001, 1837).

⁴⁷ - Em todos os aspectos, os projetistas do edifício procuraram distingui-lo. Observa-se a atenção ao mobiliário, onde os arquitetos cariocas procuraram equipar os ambientes do novo edifício com um mobiliário coerente com as intenções de valorização da indústria; seguindo estreitamente modelos europeus muito admirados na época: Corbusier e Mies Van der Rohe.

O projeto não é o termo de um processo, mas um momento da pesquisa em que o processo se experimenta na realidade e planeja e planeja ampliar-se para servir à resolução não apenas de um caso isolado mas de situações sociais amplas. E o produto que se define a partir dessa orientação deixa de se destinar exclusivamente ao cliente privado e passa a ter em vista o mundo público (Brandão, Carlos A. Leite. A Política na arquitetura de Niemeyer em Diamantina e Brasília. In MIRANDA, Wander Melo (Org.) Anos JK margens da modernidade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002).

Olhando a construção do Ministério como ele realmente foi – um manifesto inaugural do modernismo brasileiro – podemos entender seu verdadeiro significado. Visto como a instauração de um processo, o modernismo tirou o olhar dos acasos e interesses individuais para colocá-lo na história e na coletividade. Nisto naturalmente reside sua ambição, estruturada a partir de uma síntese entre a forma e a tecnologia. Ao garantir a construção da ambiência modernista – conforme a concebida por Costa – a azulejaria notadamente contribuiu para a legitimação deste discurso.

Capítulo Terceiro

3 - A azulejaria como recurso de afirmação visual do espaço arquitetônico:

A azulejaria no Palácio Capanema e na Igreja da Pampulha

Como elementos lastreantes do conceito espacial modernista brasileiro na década de 1930, os conceitos de modernidade e tradição não se configuram sistemas contraditórios entre si, mas antes alternativas diferentes para um mesmo problema. Neste cenário, a criação do Palácio Capanema parece ser o episódio mais emblemático da disputa pelo poder simbólico travada dentro de um regime político que não apresenta uma imagem unívoca.

A esse respeito Fabris esclarece que:

É emblemático de uma modernização como a brasileira que essa disputa se processe paulatinamente e em palcos diferentes, embora quase sempre com os mesmos protagonistas: o edifício moderno (Rio de Janeiro) gera o bairro moderno (Belo Horizonte), embrião da cidade moderna (Brasília) (FABRIS, 2000, p. 179).

Naturalmente que não importa, neste estudo, traçar comparações entre a produção de Costa, Niemeyer e demais arquitetos envolvidos na produção arquitetônica das décadas de 1930-40. Por se tratar de um estudo sobre o recurso formal da azulejaria na produção deste período, a delimitação do *corpus* abarcando um edifício projetado por uma equipe – mas coordenada por Costa – e outro por Niemeyer, não se constitui, ao que parece numa contradição. Isto aconteceria se fossem obras não relacionadas. E obviamente não é o caso.

Pampulha é produto do Palácio Capanema, e como já vimos anteriormente, tanto a figura de Niemeyer e Portinari saíam enormemente fortalecidas da experiência do Ministério.

A obra de Niemeyer se estruturaria numa espacialidade completamente diferente da concebida por Costa, sobretudo pela valorização da forma arquitetônica como plástica, o distanciamento das variáveis sociais e a afirmação da forma através da técnica do concreto armado. Essas preocupações se traduziriam basicamente na exploração da forma livre, no desenvolvimento ao papel da concepção estrutural e o tratamento plástico dos volumes.

Dentro do recorte delimitado, o fato de termos edifícios projetados por profissionais diferentes, se constituindo em espaços completamente diferenciados pouco representa e fazer um estudo comparativo destas concepções espaciais ultrapassa os limites deste trabalho. No caso, importa reconhecer que a azulejaria enquanto recurso formal teve na arquitetura do período um papel de importância crescente, como veremos.

É preciso esclarecer também que o papel dado a azulejaria não se constitui, ao que pode aparentar numa primeira impressão, numa redução do fenômeno arquitetônico. Apenas, dos muitos elementos presentes na composição do espaço arquitetônico nos debruçaremos sobre um recurso formal, usado num momento específico de nossa produção modernista, com finalidade explícita de se constituir num elemento visual que remetesse ao nosso lastro patrimonial.

Esta abordagem pode parecer uma simplificação da arquitetura aos elementos puramente visuais. Explicitar todos os elementos que caracterizam a sutileza da arquitetura dos edifícios tanto do Palácio Capanema quanto da Igreja da Pampulha, também vai além das pretensões deste trabalho. A prevalência do efeito visual não é, também, um reducionismo de abordagem, mas foi sim um objetivo perseguido com afinco na arquitetura deste período. A primeira percepção de um espaço arquitetônico é

quase sempre visual e a ressonância imediata das forças presentes nas formas visuais acompanha toda percepção, mas é espacialmente decisiva na experiência estética.

A definição de vistas ou fachadas aparece no processo composicional não como imagens isoladas, limitadas ao um ponto de vista destacado, mas sim como um elemento relacionado com outras vistas possíveis e com a configuração da forma geral do próprio edifício. Neste sentido, uma visão parcial somente fará sentido se apreendida com a referência do que são a edificação e a posição que ocupa no ambiente que o rodeia.

Entender as obras de azulejaria como desempenhando um papel de protagonista no espaço onde se inserem não implica em reduzir os demais aspectos do edifício à sua visualidade, mas reconhecer o objetivo de sua utilização. Se assim não fosse, as conseqüências teriam sido outras e a azulejaria não teria influenciado tão notadamente as produções subseqüentes a Pampulha.

As obras de azulejaria de Portinari foram colocadas em locais específicos com objetivos explícitos de configurar uma ambiência específica e distintas no Palácio Capanema e na Igreja da Pampulha, como veremos.

Para entender esta ambiência, é necessário retomar o conceito de animação do espaço arquitetônico. Nos ambientes em que estão situadas, os painéis são os elementos visuais que obviamente mais se destacam e são eles os elementos mais fortemente associados à imagem do ambiente. O espaço plástico-pictórico da obra de Portinari foi o recurso decorativo usado no espaço construído modernista.

De todos os elementos advindos da arquitetura colonial selecionados por Costa, o emprego decorativo proporcionado pela azulejaria parece ter sido o recurso que mais profundamente marcou a produção arquitetônica da década de 1930 e 40⁴⁸. Entendido como elemento responsável por sublinhar os ambientes onde se insere a azulejaria, o emprego desta representou a recuperação da idéia de uma ornamentação inserida numa ótica essencialmente moderna, como já pudemos observar através da influência de Corbusier.

Diferentemente dos demais aspectos que fundamentavam a concepção espacial de Lúcio Costa, a azulejaria era o único elemento não exclusivamente presente no vocabulário técnico da arquitetura. A disposição das plantas, os processos construtivos, as especificidades das coberturas, as necessidades de ventilação dos

⁴⁸ - Como importantes obras de azulejaria na arquitetura modernista notadamente influenciadas pelas obras do MEC podemos destacar o Conjunto Pedregulho, de Affonso Reidy; o Instituto Oswaldo Cruz e o Clube de Regatas Vasco da Gama; o Colégio de Cataguases – MG e diversos painéis em residências.

treliçados de madeira das gelosias não estavam acessíveis ao público leigo. Com os azulejos se dava o contrário. Enquanto elemento de revestimento, o azulejo era um material exclusivamente técnico e construtivo, com finalidades climáticas e de impermeabilidade; mas enquanto elemento simbólico, sua presença ultrapassava sua necessidade material. O lastro histórico que a azulejaria representava (e que Lúcio Costa naturalmente não somente conhecia, mas recorria conscientemente como elemento formal) embasa este ponto de vista.

Colônia portuguesa na origem era esperado que a herança desse gosto dos portugueses permanecesse, que o Brasil participasse do mesmo gosto pela azulejaria – ver Tabela 1. Os portugueses descobriram, através da utilização do azulejo, uma forma original de realização plástica, substituindo materiais suntuosos em períodos sociopolíticos difíceis e acompanhando as correntes estéticas de um modo singular. Vale ressaltar, não é objetivo deste estudo historicizar seu uso, mas importa reconhecer que sua utilização tem acompanhado o cotidiano dos portugueses⁴⁹ desde há cinco séculos. O azulejo possui a virtude, enquanto elemento da ambiência de qualquer arquitetura, em adaptação aos espaços que se fez presente, de evoluir ao longo do tempo em função dos novos gostos e estilos, de maneira a permitir uma longa vida histórica de utilização que, associando qualidade e quantidade, não tem rival na produção de qualquer outro lugar.

O contato dos brasileiros com os azulejos data do século XVII⁵⁰ usados pela primeira vez na decoração do Convento de Santo Amaro de Água-Fria, em Engenho Frágoso em Olinda, segundo seus moldes lusitanos. Sylvia Cavalcanti (2002, p. 34) identifica como sendo os anos de 1830 como os anos iniciais para o uso parietal dos azulejos em São Luis no Maranhão – a única cidade brasileira a não nascer lusitana.

⁴⁹ - A técnica de cerâmica vitrificada plana foi introduzida na cultura portuguesa há mais de cinco séculos pela influência das civilizações de origem islâmica na península Ibérica. Ao contrário de outros países, onde o azulejo se distinguiu essencialmente pela concepção estética erudita e pelo requinte do fabrico, o azulejo português foi sempre concebido em função da sua integração arquitetônica constante e do marcado impacto ornamental.

⁵⁰ - Para o historiador português João Miguel dos Santos Simões, são cerca de 1620-1640 os exemplares mais recuados no tempo de azulejaria portuguesa no Brasil, os que foram do Convento de Santo Amaro de Água-Fria, do Engenho Frágoso, em Olinda, e que se encontram hoje no Museu Regional de Olinda. “Mas é durante a segunda metade do século XVII “- diz ele – “que intensifica-se a construção templos, sobrados, engenhos e de verdadeiros palácios, e só excepcionalmente estas edificações são desprovidas de azulejos e estes continuam a vir da Metrópole”, acrescentando que “foram as solicitações do mercado brasileiro em meados do século XIX que determinaram o renascimento da velha arte do azulejo português. (MORAIS, 1988, p.10)

São Luís foi habitada por franceses e holandeses, mas foi de fato, edificada sob domínio português durante os séculos XVIII e XIX. Os ricos comerciantes da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e do Maranhão deixaram uma herança riquíssima em arquitetura e cultura. Ergueram o maior e mais homogêneo conjunto arquitetônico colonial da América Latina, considerado o Patrimônio Histórico da Humanidade. Para os franceses São Luís era *la petit ville aux palais de porcelaine*, numa influência que não se restringiu à área de São Luís, mas estendendo-se à Olinda, Recife e caindo notadamente no gosto popular dos brasileiros⁵¹.

Objetivando detalhar a análise da azulejaria nos edifícios que se constituem no *corpus* desta pesquisa, este capítulo dividirá as obras no Palácio Capanema e na Igreja de São Francisco observando os aspectos da composição (i), as cores e a técnica adotada (ii) e a relação com o espaço construído (iii).

3.1 – Os azulejos do Palácio Capanema

Portinari executa dois painéis de azulejos para o Palácio Capanema: Conchas e Hipocampos e Estrelas-do-mar e Peixes. Encomendados pelo ministro Capanema em 1941 e executados entre 1941 e 1945 por Paulo Rossi Osir (1890-1959), medem 9,90 x 15,10 m (aproximadamente 150,00 m²) e se localizam interna (pilotis) e externamente ao bloco lateral de frente para a Avenida Graça Aranha. Ambos se constituem em composições em azul e branco utilizando a temática marinha: no externo prevalecem os cavalos marinhos e conchas enquanto que, no painel interno, as estrelas-do-mar e os peixes.

⁵¹ - Seja como for, o certo é que a azulejaria do século XIX no Brasil tem interesse particular e não só para o Brasil como para Portugal! É que, quanto a mim, foi precisamente a solicitação do mercado brasileiro de meados do século XIX, tão intimamente ligado à classe mercantil do norte de Portugal, que veio determinar o renascimento da velha arte do azulejo português! Foi do Brasil – continuação de Portugal – que veio para a metrópole, a nova ‘moda’ do azulejo de fachada, trazida pelos brasileiros de camiliana memória, que encheram o norte do país de chalés e vivendas, com seu ar exótico e equatorial, ou empregavam seus cabedais na construção de imóveis imponentes a dar ao Porto, principalmente essa continuação de ‘ar de família que notamos tão exuberantemente desde o Pará ao Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 2002, p.34).

A composição dos painéis se diferem do programa iconográfico do Ministério da Educação estabelecido em duas vertentes principais: a clássica no caso da escultura e a realista no grande painel dos ciclos econômicos. Ambas as composições se estruturam numa trama de linhas curvas envolvendo as figuras como uma rede disposta num espelho d'água que ao movimentar-se, gerasse ondulações discretas de áreas transparentes.



Ilustração 11 - Conchas e Hipocampos – vista frontal - [1942] Painel de azulejos - 990 x 1510
15 x 15cm (azulejos) - Palácio Gustavo Capanema- Rio de Janeiro-RJ
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 12 - Estrelas-do-mar e Peixes – 1942 - 990 x 1510 cm (painel) (irregular) -15 x 15 cm (azulejos) – vista do pilotis - Palácio Gustavo Capanema- Rio de Janeiro-RJ
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

Analisando os painéis de azulejo do Palácio Capanema, Zílio coloca que:

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. Nessa obra, o talento de Portinari finalmente se libera dos fantasmas da temática e da necessidade de provar que ‘sabia pintar’.

Os muros 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 e ainda das grandes formas azuis. Cria-se também um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço sem recorrer a uma sensação ilusória de profundidade. Abre-se, portanto, um movimento incessante em que as formas azuis mais as figuras acabam por conter o espectador. Tem-se a sensação de um envolvimento, o espectador é como que capturado num remoinho formado pela trama das formas e das cores. 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. Um mergulho em amplas curvas de exploração. 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 das profundezas. No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço. O painel integra-se na paisagem porque é dela um prolongamento (1997, p.111)

Uma análise dos estudos feitos para os painéis de azulejos indica a posição do artista ao se posicionar espacialmente num formalismo entre o realismo e o abstracionismo. Os estudos sempre seguem rumo a uma abstração, mesmo quando se estruturam a partir de módulos individuais figurativos.

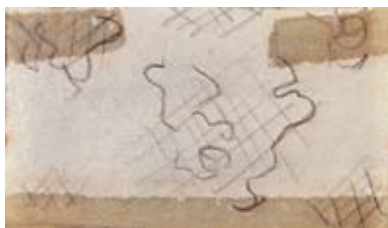


Ilustração 13 - **Abstrato** – 1941 - Desenho a lápis de cor/papel - 3.5 x 6cm.
OBSERVAÇÕES: Esboço para painel de azulejos para a fachada do Palácio Capanema.

Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 14 - **Abstrato** – 1941 - Desenho a lápis de cor/papel - 11 x 15cm
OBSERVAÇÕES: Esboço para painel de azulejos para a fachada do Palácio Capanema.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

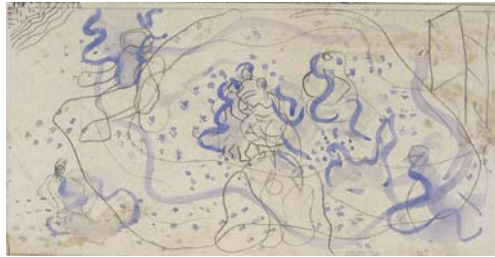


Ilustração 15 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a guache e lápis de cor/papel - 10.2 x 18.2cm.
OBSERVAÇÕES: Esboço para painel de azulejos para a fachada do Palácio Capanema.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 16 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a grafite e lápis de cor/papel - 14 x 20.3cm
OBSERVAÇÕES: Estudo para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 17 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a aquarela/papel - 10 x 14cm
OBSERVAÇÕES: Esboço para painel de azulejos para a fachada do Palácio Capanema.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 18 - **Abstrato** – 1941 - Desenho a lápis de cor/papel - 5 x 10cm
 OBSERVAÇÕES: Esboço para painel de azulejos para a fachada do Palácio Capanema.
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 19 - **Abstrato** – 1941 - Pintura a guache/papel - 155 x 218cm
 OBSERVAÇÕES: Maquete não utilizada para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 20 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a guache e grafite/papel - 10.3 x 18cm
 OBSERVAÇÕES: Estudo não utilizado para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 21 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a guache e grafite/papel - 9.8 x 18.5cm
 OBSERVAÇÕES: Estudo não utilizado para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”.
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

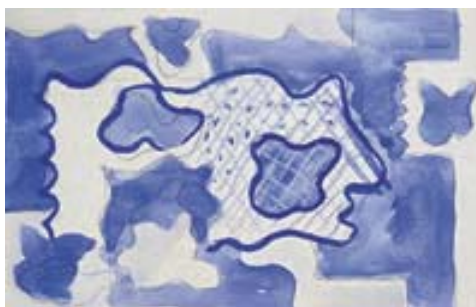


Ilustração 22 - **Abstrato** –1941– Desenho, aquarela, grafite e lápis de cor/papel - 14.5 x 20 cm.
 OBSERVAÇÕES: Estudo não utilizado para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 23 - **Abstrato** - 1941 - Pintura a guache e crayon/papel - 30 x 47.5cm.
 OBSERVAÇÕES: Maquete não utilizada para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”.
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 24 - **Conchas e Hipocampos** - [1941] - Pintura a guache/papel - 137 x 177 cm
 OBSERVAÇÕES: Maquete para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

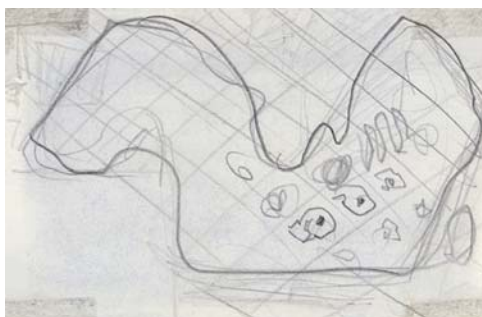


Ilustração 25 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a grafite e lápis de cor/papel - 9 x 14cm.
 OBSERVAÇÕES: Esboço para o painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes”.
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

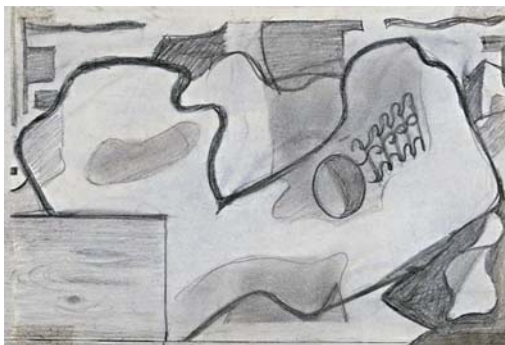


Ilustração 26 - **Abstrato** - 1941 - Desenho a grafite e lápis de cor/papel - 14 x 20 cm.
 OBSERVAÇÕES: Estudo para o painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 27 - **Abstrato**- 1941 - Desenho a grafite/papel - 15 x 21cm (I) - 21 x 27.5 cm.
 Estudo para o painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

A composição se estrutura a partir do amebóide, numa biomorfização que influenciará a produção de diversos outros artistas, como na obra pictórica de Burle Marx e Paulo Rossi Osir e que praticamente caracteriza um *estilo* da produção da azulejaria dos anos de 1930 e 40, escapando aos rigores formais do plano cartesiano através de uma pura geometrização, mas não se perdendo na gratuidade fácil do informalismo ou da representação realista.

Poderíamos identificar, a título de análise da imagem e dos componentes visuais e formais na composição dos painéis de Portinari, alguns elementos importantes para uma visão simbólica. Os painéis de azulejos pertencem obviamente ao mundo do simbólico, e apesar da dificuldade de classificação e da composição plena de seus elementos formais, estes não se encontram desorganizados ou colocados de maneira anárquica. A análise de uma obra como esta nos sugere o domínio de leis internas que podem nos levar à não racionalidade cartesiana, ao simbolismo manifestado pela atividade subconsciente. A relação simbólica independe da lógica conceitual e não cabe nem nos limites nem nos horizontes de um conceito. Sua lógica se fundamenta na relação entre os elementos visuais e na afirmação das forças coesas entre os elementos. Dos elementos usados na composição dos azulejos, Portinari seleciona alguns, usados

quase como módulos que se alternam e se repetem de maneira a evidenciar sua simbologia.



Ilustração 28 - Detalhe de Estrelas-do-mar e Peixes - [1942] Painel de azulejos - 15 x 15cm (azulejos) - Rio de Janeiro, RJ - Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro,RJ.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.



Ilustração 29 - Detalhe de Conchas e Hipocampos - [1942] Painel - 990 x 1510 cm
15 x 15cm (azulejos) - Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro,RJ.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006.

Em ambos os painéis, Portinari subverte a ordem do padrão ortogonal perpendicular formado pela malha dos azulejos com outra, na diagonal (ver Ilustração 28); criando um padrão de textura que foge ao óbvio do suporte das placas cerâmicas. Como podemos, ver através dos estudos, estas malhas já aparecem logo no primeiro estudo (ver ilustração 13) e se configuram como nós a vemos na solução final nos estudos mais avançados (ver ilustrações 23 e 25).

Constata-se também, como se constituirá mais tarde numa presença constante nos demais painéis de azulejos de Portinari, a presença de uma longa linha sinuosa destacada envolvendo a composição, sugerindo um amebóide, de maneira a

fechar e aglutinar o conjunto. Esta linha sinuosa sugere uma raiz na *rocaille*⁵² e no decorativismo de inspiração Rococó. A linha sinuosa contínua, que introduzida primeiramente no desenho do mobiliário, acabaria por se transformar em um *leitmotiv* ornamental da arte do período tardo-barroco, como afirma Oliveira (2003, p. 28)⁵³.



Ilustração 30 - Rocaille – Pierre-Edme Babel.(1720 – 1775)
Disponível em: www.courtauld.ac.uk/rocaille./newsAU01. Acesso em 21 mar. 2006.

Ao estruturar a composição, estabelecer uma linha de referência visual e estabelecer um limite às figuras modulares do conjunto, a presença desta linha sinuosa desempenha na composição dos painéis de Portinari a mesma função que a *rocaille* tardo-barroca. Naturalmente que este raciocínio conduz inevitavelmente à dedução dos valores do Rococó que, ultrapassando o campo das artes decorativas, se constituiu numa espécie de denominador comum da cultura e das artes do século XVIII. Não existem provas documentais no acervo de Portinari, entretanto é um fato que a *rocaille*, ou a linha sinuosa está presente nos dois painéis de azulejos do Palácio Capanema e aparece aglutinando as figuras do grande painel da Igreja de São Francisco, como é facilmente verificável. A ausência de prova documental não exclui esta possibilidade, considerando os mecanismos não conscientes da transferência presentes na *praxis* da arte.

Uma questão se apresenta aos analisarmos as cores escolhidas por Portinari: porque a adoção do padrão azul e branco em detrimento à policromia?

⁵² - Definida por Germain Bazin como “uma espécie de concha abaulada ou recurvada, com silhueta de contorno irregular e recortado” a rocalha presta-se a infinitas combinações de formas, alternando perfis curvos e sinuosos, concavidades e convexidades, vazados e cheios. Associados às rocalhas, os traçados curvilíneos em C ou S atuam frequentemente como elementos de contenção à expansão desordenada de suas formas (OLIVEIRA, 2003, p. 29)

⁵³ - A pesquisadora coloca que já em meados do século XVIII a linha sinuosa era conceituada como linha da beleza – “the line of beauty”- por Willian Hogarth em seu conhecido texto crítico “The Analysis of Beauty”, publicado em Londres, em 1753 (OLIVEIRA, 2003, p. 228)

A resposta a essa pergunta está associada à presença de Paulo Rossi Osir⁵⁴ e a Osirarte, criada em 1940, em São Paulo para atender à encomenda que lhe foi feita pelo Ministério da Educação e Saúde. A atuação da Osirarte se estenderia por diversas obras, além da Pampulha, por quase duas décadas.

A atuação de Osir seria decisiva não somente na escolha do padrão cromático, mas certamente na escolha da técnica⁵⁵ adotada na execução dos azulejos.

Inexistem provas documentais por parte de Portinari na decisão do padrão cromático adotado, entretanto, uma análise das correspondências de Portinari e Paulo Rossi Osir fornece pistas importantes.

Numa carta para Carlos Leão, membro da equipe de arquitetos do Ministério, em 17/04/1936⁵⁶ Osir se refere a um contato com Gregório Warchawchik, onde soube que Lúcio Costa desejava ver trabalhos seus, para um serviço para o Ministério da Educação:

Caro Carlos,

Vieram ontem visitar-me Lúcio Costa e Gregório Warchawchik, justamente n'uma hora em que eu não estava em casa. Soube da visita e fiquei desapontado e fiz muitas suposições sobre o fato, chegando mesmo a pensar que vocês teriam trançado pauzinhos para me arranjar uma colocação aí no Rio.

Telefonei esta manhã ao Gregório e soube do que se tratava. Lúcio queria ver uns trabalhos meus de aquarela e arquitetura, para julgar se podia confiar-me um serviço não sei exatamente se de perspectiva e aquarela ou simplesmente de aquarela. Trata-se, pelo que eu compreendi, do tal projeto de Ministério de que você falou.

⁵⁴ - Osir nasceu em São Paulo em 1890 e educou-se na Europa, retornando ao Brasil em 1927 e foi um dos fundadores da Família Artística Paulista que congregava praticamente todos os integrantes do grupo Santa Helena e outros que romperam com o grupo fundador do Salão de Maio, liderado por Flávio de Carvalho. Pela Osirarte passaram diversos artistas; além de Zanini e Volpi, trabalharam na Osirarte Hilde Weber, Giuliana Giorgi, Gerda Brentani, Maria Wrochnik, César Lacanna, Virgínia Artigas, Ettore Moretti,, Ottone Zorlini, Krajcberg e Ernesto de Fior.

⁵⁵ - Os azulejos lisos são caracterizados pela chacota (placa de barro previamente cozida) fina e lisa normalmente com dimensões que variavam dos 14,5 cm aos 15,5 cm. Geralmente apresentavam padrões baseados em quatro azulejos iguais compostos de forma a criar um padrão seguindo a fórmula 2x2/1. Por se tratar de uma composição exclusiva, cada peça deve ser pintada individualmente seguindo o padrão da composição final, ou cartão definida pelo artista. Depois de efetuado todo o trabalho de pintura manual sobre os azulejos com vidrado em cru, e para conclusão da obra, procede-se à sua vidragem. Depois da colocação dos azulejos num suporte, estes são introduzidos no forno e queimados a uma temperatura que varia em função do pigmento utilizado. No caso do Azul de Cobalto essa temperatura chega a 1200°. C.

⁵⁶ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1936 abr. 17, São Paulo, SP [para] Carlos Leão, Rio de Janeiro, RJ. 2 p. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

Rossi Osir trocou uma intensa correspondência com Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa e outros integrantes da equipe do ministro Gustavo Capanema, por aproximadamente dez anos.

No ano seguinte, em 14 de Outubro, escreveria novamente para Carlos Leão⁵⁷:

Eu aqui sinto-me esquecido. Trabalho sem proveito. Encontro dificuldades em tudo. Estou desanimado. Talvez esteja riscando fósforos... não sei.

Há novidades a respeito dos azulejos? Foi já entregue o serviço para alguém? Devo desistir de sonhar com ele?

Conforme esta correspondência nos mostra, Osir estava envolvido com experiências com os azulejos, antes mesmo da definição final de Portinari. Os estudos de Portinari datam de 1941 e Osir estava envolvido com as tonalidades de azul claramente em 1939. Escrevendo à Portinari⁵⁸ em 01 de Junho de 1939 ele conta que:

Não me fiz mais vivo desde a minha subida do Rio pois andei sempre ocupadíssimo fazendo experiências com azulejos – (tintas, temperaturas, etc, ...). Comecei a cozinhar em forno contínuo a 850°. Agora estou cozinhando em forno para verniz – a 1200°. Sábado vou ver os resultados. Espero segunda feira mandar-te umas amostras de azulejos para teres uma idéia do que se pode fazer – naturalmente estas amostras são para uso interno (para você) pois eu continuarei minhas experiências e poderei fazer esmaltes melhores de modo que quando mandares o desenho estarei em condições de fazer uma execução de primeira ordem. Começas-te os desenhos? Tudo isto interessa-me muito e peço-te o favor de escrever breve.

Em seguida, ele escreve ao pintor comentando os preços dos materiais (óxido de cobalto – azul) e dos serviços de queima⁵⁹:

Mudando de assunto com os azulejos tive surpresas: o azul de cobalto (óxido de cobalto) que está escasso – subiu de 200#000 Réis o Kg e como para a execução dos azulejos preciso de 88 kg – seja 2 gramas em média para cada azulejo pintado, um por outro – 44000 azulejos x 2 g = 88 kg x 200#000 = 17.600#000. Os azulejos

⁵⁷ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1937 out. 14, São Paulo, SP [para] Carlos Leão; Ruth Leão, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

⁵⁸ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1939 jun. 1, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

⁵⁹ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1939 set. 15, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

calibrados da 1ª aumentaram de 5#000 o m2 – mais 5:000#000, mais e os fornos pediram mais 6#000 por m2 6:000#000 e poderá ter mais surpresas. Vou verificar melhor estes aumentos e se assim for escreverei logo aos arquitetos que minha proposta de 29 de Agosto deve ser modificada por arriscar de perder dinheiro.

Em depoimento dado ao crítico Paulo Mendes de Almeida em 1940, Osir conta que durante quatro meses, misturou cores suscetíveis de resistirem a temperaturas acima de 1200°. C, tentando obter aquele determinado tom de azul. Não conseguiu.

Suas pesquisas permitiram-no, no entanto, encontrar um azul intenso, transparente e atraente, que satisfez em parte as exigências” (MORAIS, 1988, p. 31). O que não fica claro, dada a lacuna documental, é quem fez a exigência do determinado tom de azul? Capanema? Lúcio Costa? Portinari? Qual era o tom de azul exato? Infelizmente as incógnitas prevalecem sobre os dados.

Escrevendo a Portinari em 01 de Agosto de 1939, Osir se mostra satisfeito com a notícia de que os azulejos agradaram a Portinari e aos arquitetos do Ministério⁶⁰:

Caro Portinari

Recebi domingo tua carta onde me comunicas que os azulejos agradaram você e os arquitetos. Estou muito satisfeito com a notícia. Espero carta dos arquitetos e o desenho para começar a trabalhar.

Em 17.10.1939 pergunta a Portinari já havia terminado os cartões para os azulejos. Pede que o artista procure saber se ele ainda pode esperar pelo contrato do Ministério da Educação para a execução dos azulejos⁶¹.

A correspondência indica também o segundo bimestre de 1942 como a data de conclusão dos azulejos. Em carta a Portinari em 14.03.1942, Osir comenta estar finalizando os azulejos⁶².

⁶⁰ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1939 ago. 1, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

⁶¹ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1939 out. 17, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

⁶² - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1942 mar. 14, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Brodowski, SP. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

Desta forma, ao que as datas das correspondências indicam, as experiências com a execução da azulejaria se iniciaram antes da definição formal ou tonal de Portinari. Entretanto outros dados ao menos se constituem num substrato cultural então presentes e são responsáveis pela obra: tanto a produção antecedente neocolonial de Wash Rodrigues, que Lúcio Costa obviamente conhecia, quanto a posição de Corbusier ao elogiar a azulejaria da Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro apontam para a escolha do padrão azul e branco dos azulejos do Ministério. Escolha esta que se repetiria na Igreja da Pampulha como veremos.

Objetivando analisar a relação dos painéis de azulejos com o espaço construído importa retomar o referencial teórico que norteia este estudo. Como elementos de destaque e responsáveis pelos valores de animação do espaço arquitetônico, os painéis de azulejos participam da ambiência do espaço onde se inserem. Para que esta relação seja corretamente avaliada importa também entender e conceituar este espaço.



Ilustração 31 - Implantação do Ministério da Educação e Saúde – Planta do pavimento Térreo.
Fonte: BRUAND, 2005, p. 86.

Com uma ocupação reduzida ao mínimo, a implantação do edifício se orienta em dois eixos ortogonais, articulado pelo pilotis⁶³ que ao invés de separar os espaços laterais se constitui num espaço de transição, numa grande esplanada sem alteração de continuidade. A redução da composição a dois volumes simples, ortogonalmente dispostos, contribui para a hierarquização do perfil do edifício, e assegurando ao anexo um lugar de importância no quadro compositivo.

⁶³ - Conjunto de colunas estruturais que sustentam uma construção, deixando livre ou quase livre o pavimento térreo (HOUAISS, 2001, p. 2211)

Se o projeto se elabora a partir de ortogonais, eixos, simetrias ou assimetrias equilibradas, a disposição dos azulejos privilegia a percepção e o movimento oblíquos, rotatórios, laterais. Eixo conceitual e eixo visual só coincidirão no auditório ao final de uma dilatada perspectiva.

No pilotis do edifício, os azulejos estão dispostos de maneira frontal ao acesso pela Avenida Rio Branco que passa a duzentos metros a oeste do quarteirão do Ministério. O prisma puro se liga perpendicularmente a ela, o bloco baixo se desenvolve paralelo ao comprimento da testada mais distante. Sua montagem reconhece a direção predominante de chegada ao sítio, as faixas plantadas qualificam precisamente o reconhecimento. A composição resiste à aproximação frontal, frustrando o olho com parede ou oco que o afasta. Só a visão desde as esquinas vizinhas à Avenida Rio Branco aclaram a anatomia e fisiologia do edifício, e essa visão é diagonal.

Espaço de transição, o ambiente do pilotis se caracteriza por uma praça visualmente aberta mas limitada pelo perfil do prisma vertical. Neste ambiente, os azulejos desempenham o papel para o qual foram concebidos.

O ambiente formado pela praça, reinterpreta, em termos contemporâneos, as idéias tradicionais de rua, quarteirão, praça e a oposição entre espaço aberto e fechado. Neste contexto, a azulejaria procura obviamente evocar o oceano aos transeuntes do pilotis, se constituindo num elemento de referência visual no contexto formal do edifício, se constituindo num contraste de material, cor e textura às colunas de aproximadamente dez metros de altura.

Respondendo à polêmica levantada por Max Bill⁶⁴ (1908-1994), importante arquiteto suíço em visita ao Brasil em 1953, Lúcio Costa⁶⁵ explica claramente a relação que a azulejaria desempenha no edifício:

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 tem a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas

⁶⁴ - O arquiteto suíço proferiu uma palestra em 09.06.1953 no recinto da FAU- USP onde atacou duramente o edifício do Ministério da Educação. Falando sobre o partido do edifício ele coloca que: nasceram de um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade com as necessidades humanas. É o espírito decorativo, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, arte social por excelência (BILL, Max.In: XAVIER, 2003, p. 159)

⁶⁵ - A resposta de Lúcio Costa foi publicada no número 60 da Revista Manchete em 13.06.1953.

nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação (COSTA, Lúcio. In: XAVIER, 2003, p. 183).

Na justificativa de Lúcio Costa encontramos explicitado seu desejo de, através da azulejaria, remeter ao passado colonial. Como elemento de legitimação desta tradição, os painéis de azulejos se destacam por se constituir o primeiro elemento de destaque visual ao que o pedestre entra em contato, quer como usuário do edifício quer como transeunte.

Falando sobre o resultado final obtido, Bruand explica que:

O resultado obtido foi um conjunto de grande riqueza plástica, realçando e completando magnificamente a arquitetura, mas, ao mesmo tempo, a ela subordinado. 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 (2005, p. 93).

Este raciocínio conduz inevitavelmente à dedução dos valores do Rococó que, ultrapassando o campo das artes decorativas, se constituiu numa espécie de denominador comum da cultura e das artes do século XVIII. A preocupação com o lastro cultural da arquitetura colonial que Lúcio Costa reforça ao empregar a azulejaria como elemento de animação do espaço arquitetônico, demonstra a idéia de que tinha em mente os valores estéticos da arquitetura tardo-barroca que encontrara em Minas em sua viagem em 1924.

A importância primordial das decorações que transfiguram os espaços arquitetônicos na arquitetura rococó determina a ambiência do espaço. A simplicidade estrutural já pressupunha a complementação imprescindível dos revestimentos em talha dourada, pintura ou azulejos, tão cara à sensibilidade dos lusitanos. Nos edifícios rococós a ornamentação desempenha um papel que ultrapassa a função meramente decorativa. Como elemento fundamental de ambiência do espaço arquitetônico, a decoração rompe visualmente com a rigidez do plano das paredes e recriam ambientes que integram valores simbólicos e formais diversos expressos através do espaço pictórico de Portinari.

Apesar desta análise ser aplicada aos espaços arquitetônicos do século XVIII, os dados nos permitem identificar o mesmo papel desempenhado pela decoração no espaço modernista brasileiro concebido por Lúcio Costa, papel este que alcançará o seu ápice na Igreja da Pampulha, como veremos.

3.2 – Os azulejos na Igreja da Pampulha

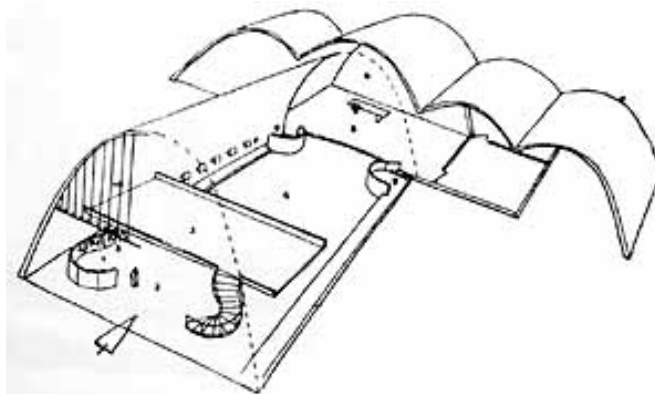


Ilustração 32 - Igreja de São Francisco – Pampulha – 1942 - Perspectiva
disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos> - Acesso em 15 ago. 2006.

O conjunto da Pampulha se implanta ao redor do lago artificial do mesmo nome para promover a urbanização de uma área perto de Belo Horizonte, projetado em 1942.

Dos edifícios do conjunto, a Igreja é o único a não ter a estrutura independente de concreto. Conforme o colocado por Bruand (2005, p.113), este tipo de estrutura somente havia sido empregada anteriormente por engenheiros, em obras puramente utilitárias⁶⁶, onde o efeito estético da abóbada se constituía num benefício acessório. Niemeyer inverteu o enfoque ao usar o conceito estrutural auto-portante da casca de concreto com finalidade primordialmente estética. A concepção técnico-construtiva e a abstração formal conjuram figuras sugestivas da natureza do programa e de seu contexto temporal e físico.

Do lado da avenida, as cascas são cinco e uma sobressai correspondendo ao altar. A silhueta que estiliza as montanhas ao fundo enquadra um painel azul e branco de azulejos pintados à mão, enriquecimento iconográfico e distinção hierárquica em comparação com o azulejo de série empregado nos demais edifícios. O volume fechado e o portal configurado pela marquise e pelo campanário induzem a um encaminhamento lateral. O encaminhamento põe em evidência a associação da cruz latina da proteção retangular da série de abóbadas e da projeção em trapézio da nave assim como o encaixe da nave na abóbada mais alta. Se o portal enfoca o lago, a marquise tira

⁶⁶ - O engenheiro francês Freyssinnet projetou os hangares de Orly e o engenheiro suíço Maillart usou este tipo de estrutura no pavilhão da Exposição Nacional Suíça de Zurique em 1939.

lateralmente e faz descobrir a entrada. O curso do movimento se altera de novo a penetrar na nave. Outros portais reforçam sua axialidade: o primeiro constituído por escada em caracol que leva ao coro e pela parede curva do batistério, o segundo pelas colunas que sustentam a laje retangular do coro balançada em seus dois extremos. A delicadeza e simplicidade do interior contrastam com a retórica externa, o transepto sugerido fora se pode compreender então como alusão que acomoda a sacristia e outros espaços de apoio nas abóbadas contíguas ao altar.

Portinari executa para a Igreja de São Francisco na Pampulha, além dos diversos afrescos importantes no interior, diversos azulejos (ver Tabela 3). Naturalmente que de todos os azulejos concebidos para o edifício, o *tour de force* seria reservado ao painel frontal com a imagem do santo que dá nome à igreja. Entretanto, diferentemente de como fizera nos painéis do Ministério, Portinari se afasta do abstracionismo e se aproxima da figuração.

O formalismo do artista fica evidente na posição do artista ao se afastar da abstração

Conforme a correspondência de Portinari nos mostra, ele participou desde o início de sua concepção. Em 14 de Outubro de 1943, escreve à Niemeyer e envia orçamento para realização das obras da Igreja da Pampulha. Diz preferir tratar com ele, Oscar, do que com a Prefeitura⁶⁷. Em dezembro, escreve para Juscelino Kubitschek dizendo que os desenhos para os azulejos estavam concluídos e ao inteiro dispor⁶⁸.

No ano seguinte, em 13 de Junho de 1944, Paulo Rossi Osir escreve a Portinari dizendo que os azulejos demoraram 53 dias para serem feitos e que ficaram esplêndidos⁶⁹:

Caro Portinari,

Comunico-te que desde o dia 25 de maio o painel foi todo para o forno e que as peças que estão saindo são esplêndidas. Trabalhamos exactamente 53 dias, eu ficando sozinho quase todas as noites a

⁶⁷ - Portinari, Candido. [Carta] 1943 out. 14, Brodowski, SP [para] Oscar Niemeyer, [s.l.]. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

⁶⁸ - Portinari, Candido. [Carta] 1943 dez. 18, Rio de Janeiro, RJ [para] Juscelino Kubitschek, [Belo Horizonte, MG]. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

⁶⁹ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1944 jun. 13, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

trabalhar até 1/ 2 noite e 1 hora da madrugada para aprontar as prontas e deixar as já desenhadas as partes que deviam ser pintadas de dia.

Devido à problemas de natureza burocrática, os azulejos somente seriam entregues depois de outubro de 1945 ⁷⁰.

O primeiro estudo de Portinari para o painel frontal de São Francisco data de 1944, como demonstra sua própria indicação no desenho (ver Ilustração 33). Como este estudo nos mostra inexistem traços de abstração. Ao contrário, os únicos elementos abstratos são as manchas dispersas como bolhas dentro da abóbada principal.

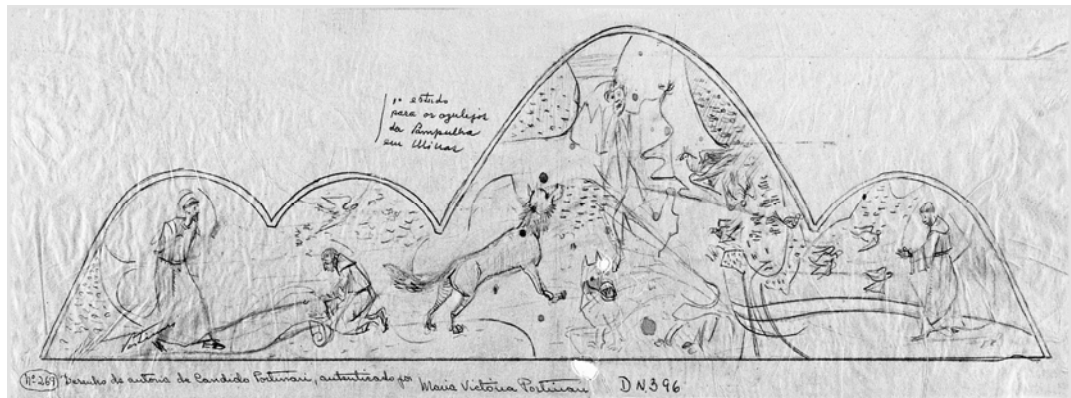


Ilustração 33 - **São Francisco** - 1944 – Estudo 1- Desenho a grafite/papel vegetal - 17 x 42 cm - Petrópolis, RJ - Assinado no canto inferior esquerdo "Portinari". Inscrição na metade superior à esquerda "1º estudo para os azulejos da Pampulha em Minas".

Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006

No estudo seguinte, as manchas azuis adquirem uma configuração mais precisa, envolvendo toda a composição. Mas a configuração de base expressionista e picassiana que caracterizará a composição final ainda não está definida.

⁷⁰ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1945 set. 4, São Paulo, SP [para] Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ. Explica que o trabalho para a Pampulha já está pronto, sendo encaixotado, mas que só será enviado com garantias bancárias. Diz que, com isso, pretende evitar aborrecimentos para receber o que lhe é devido. Relata acontecimentos anteriores e pede que Niemeyer comunique sua decisão ao prefeito de Belo Horizonte. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

- Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1945 out. 27, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. Informa que os azulejos da Pampulha estão todos prontos, mas que só serão enviados quando receber o dinheiro. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.



Ilustração 34 - **São Francisco** - 1944 – Estudo 2 - Desenho a grafite/papel vegetal - 17 x 42 cm
 OBSERVAÇÕES: Estudo para o painel de azulejos “São Francisco de Assis”.
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006

Conforme vimos anteriormente ao estudar os painéis do Palácio Capanema, a correspondência não mostra interferências na composição de Portinari. Já na Pampulha a história é diferente. Temendo chocar a Cúria de Belo Horizonte, o arquiteto pede a retirada dos lobos e sugere a colocação de algo que remetesse à represa.

Escrevendo à Portinari em janeiro de 1945⁷¹, Niemeyer diz que:

Caro Portinari,

Recebi o croqui dos azulejos. Estive em B. Horizonte e conversei com o Juscelino. Ele gostou muito dos croquis e pediu que lhe escrevesse adiantando a maior urgência possível no desenho definitivo para ele poder providenciar a execução com o Rossi.

A idéia do prefeito é inaugurar a igreja ainda em Dezembro e seria preciso correr muito para ter nessa data tudo em ordem. Ele pediu-me também para consultar você sobre a possibilidade de fazer uma pequena modificação nos azulejos. Ele queria evitar os lobos que lhe pareceram muito grandes e iriam chocar o arcebispo.

Ele gostaria se você pudesse aproveitar faixas por exemplo, ele acha que teria uma certa ligação com a localização da Igreja na beira da represa. Eu coloquei então que o croqui será um ponto de partida e que transmitirei a você o pensamento dele para que organizasse o desenho final. Assim você pode preparar o desenho de execução como achar conveniente. Quanto aos painéis já mandei cal e estou aguardando os croquis. Eu pela minha parte, peço também a você enviar com urgência possível o desenho dos azulejos pois a execução será demorada e estou nervoso para ver a fachada revestida.

Pelo que podemos ver na composição final, Portinari acata as sugestões (ver Ilustração 35).

A interferência de Niemeyer apenas reforça a hipótese de que, ao menos ao nível do estritamente visual, o painel de azulejos deveria remeter ao ambiente onde o

⁷¹ - Niemeyer, Oscar. [Carta, 1945 jan.], Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, [Brodowski, SP]. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/cartas>. Acesso em 20 mar. 2006.

edifício se insere, um recurso estritamente retórico. Enquanto autônomo, o espaço arquitetônico recorre a esse artifício como elemento de afirmação visual. Obviamente reconhecendo a primazia do efeito visual, é por meio da decoração que primeiro se chega ao espaço arquitetônico modernista. Do mesmo modo que utilizado no Palácio Capanema, é através da azulejaria que primeiramente o usuário entra em contato com este espaço. Por meio de um chegamos ao outro.

A composição do painel é fruto do contato de Portinari com a *Guernica* pintado por Picasso em 1937⁷². Segundo Fabris (1996, p. 103), o diálogo com Picasso, que se mostrara tão profícuo ao longo dos anos da década de 1930, é renovado após o impacto que a visão de *Guernica* provoca em Portinari logo no começo de 1942. *Guernica* parece ter fornecido à Portinari a solução para a relação entre o primeiro e segundo planos da composição, permitindo ao artista equilibrar figuras de grande densidade anatômica com fundo abstrato.

A esta referência, a pesquisadora esclarece que:

O fato de Portinari assumir sem rodeios o léxico picassiano gera uma série de considerações, articulada em volta de um eixo direcional: a contestação da ideologia moderna da originalidade, do ato inaugural e irrepetível, sob pena de por em risco toda uma concepção não apenas da arte, mas do mundo também. Ter em Picasso uma figura referencial, ou melhor, realizar em relação à sua poética um gesto de expropriação, significa reconhecer a existência de uma linhagem, ter consciência de que o ato artístico é gerado por outro ato artístico anterior, do qual a interpretação presente não é tanto uma homenagem quanto um desvirtuamento ou uma superação.

Portinari, ao longo de sua trajetória, parece ter plena consciência dessa problemática e se relaciona com ela de maneira dialética, interpretando a linguagem do outro e dobrando-a à sua própria intencionalidade. Neste sentido, se é determinante o fato de ter tido uma formação acadêmica, que o levaria a aceitar com naturalidade o diálogo com a história do meio, e de ter-se deparado na temporada parisiense com o debate gerado pela volta à ordem, marcado pelo olhar retrospectivo, parece ser bem mais determinante o encontro com Picasso (FABRIS, 1996, p. 108-110)

O estudo definitivo mostra uma narrativa de cenas da vida do santo de maneira a procurar acompanhar a estrutura arquitetônica fundada na seqüência de quatro arcos definidora da arquitetura. Ampliada em toda a composição podemos constatar a linha sinuosa e amebóide unindo as figuras, conforme havia feito nos painéis

⁷² - A influência de Picasso apareceria na série de painéis bíblicos que Portinari pintou para a Rádio Tupi em 1942. Nestes, como em *Guernica*, a cor está quase ausente, onde prevalecem os tons de cinza a reforçar o impacto visual proporcionado pelo dilaceramento das linhas, a deformação acentuada dos corpos e o acúmulo dramático de planos e fragmentos de figuras. O contato direto com *Guernica*, bem como o clima de temor que dominava o mundo em função da Segunda Guerra que se desenrolava na Europa, repercutiram bastante na produção de Portinari.

do Ministério. Este estudo praticamente não sofreu alteração, a não ser ajustes de tamanho devido à diferenças de medidas ⁷³.



Ilustração 35 - **São Francisco de Assis** - [1944] - Pintura a óleo e guache/papel - 69 x 240cm (I) (irregular) - 78 x 248cm - Maquete para o painel de azulejos “São Francisco de Assis”
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006



Ilustração 36 - **São Francisco de Assis** – 1944 - PAINEL DE AZULEJOS - 750 x 2120cm (irregular) - 15 x 15cm (azulejos) Datada na inscrição no canto inferior direito “C.PORTINARI COMPOZ E DETALHOV EXECVTADO NO ATELIER OSIRARTE DE SÃO PAVLO POR P.C.ROSSI OSIR M.ZANINI E.L.GERMEK MATERIAL E COZIMENTO DE I.R.F.MATARAZZO MCMXLIV”.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006

⁷³ - Osir, Paulo Rossi. [Carta] 1944 ago. 4, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, [Rio de Janeiro, RJ]. Comenta que, na colocação dos azulejos na Pampulha, havia diferença nas medidas das paredes e arcos e dos desenhos que lhe foram entregues. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

Os estudos feitos para o painel da fachada da Igreja da Pampulha nos permitem avançar mais profundamente nesta análise ao identificar os conceitos responsáveis pela definição do espaço pictórico do artista.

Encontramos o nacionalismo expresso na concepção modernista de criação de uma identidade nacional que se relacionaria à adoção do mural como recurso estético. O recurso mural – mesmo sendo em azulejos - objetivava a afirmação de uma arte pública, meio de comunicação e do discurso e este recurso mural desempenhou uma importância considerável na afirmação de uma imagética nacionalista na arte modernista brasileira.

Encontramos a procura pela afirmação de uma temática social na identificação de Portinari com o próprio tema de São Francisco⁷⁴. Um tema com tanta tradição pictórica iria certamente interessar ao artista, principalmente por ele ter visto certas similitudes entre a Itália que acolheu São Francisco, envolvida por conflitos regionais, e aqueles anos da década de 1940 assombrados pelo espectro da Segunda Guerra Mundial.

Encontramos o referencial formal pós-cubista/expressionista tanto na deformação anatômica que lhe era característica neste período, quando na relação figura e fundo. Diferentemente da matriz técnica expressionista na qual o recurso de determinada técnica se adequa à violência dos sentimentos pessoais do artista, em Portinari este fato aparece em menores proporções. O destaque da temática social e a deformação característica das figuras são características mais solidamente apresentadas. A deformação sistemática das imagens visuais traduzem, em princípio, a coação emocional provocada no artista pela presença das formas e das cores. Em Portinari o gigantismo de algumas partes das figuras, sobretudo mãos e pés, normalmente está associado à temática das composições e ao reperir esse gigantismo na figura de São Francisco, o artista o referencia à sua produção.

Mesmo usados de uma maneira diferente, podemos identificar os mesmos elementos utilizados no painel do Ciclo Econômico (1938) no edifício do Ministério. Ao invés de estruturar o espaço pictórico, os planos parecem ser empregados como

⁷⁴ - Portinari, Candido. [Carta] 1944 set. 14, São Paulo, SP [para] Alceu Amoroso Lima [Rio de Janeiro, RJ]. Comenta o trabalho da Igreja da Pampulha. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em 20 jun. 2006.

recurso de ocupação dos vazios entre as figuras. Decorre daí sua visualidade disposta num esquema como um quebra-cabeças, no caso amebóide e diferente dos angulares do painel do Ciclo Econômico. Assim dispostas, as figuras neste espaço parecem boiar num ambiente onde podemos observar a presença discreta, mas organizadora da perspectiva.

O painel da igreja da Pampulha explicita conceito de espaço definido por Portinari é não se constitui numa exceção na obra do artista, ao contrário, estabelece com ela uma continuidade.



Ilustração 37 - **São Francisco** - [1944] - Desenho a grafite/papel vegetal - 32 x 20.5cm (aproximadas)
OBSERVAÇÕES: Desenho para o painel de azulejos “São Francisco de Assis”.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006

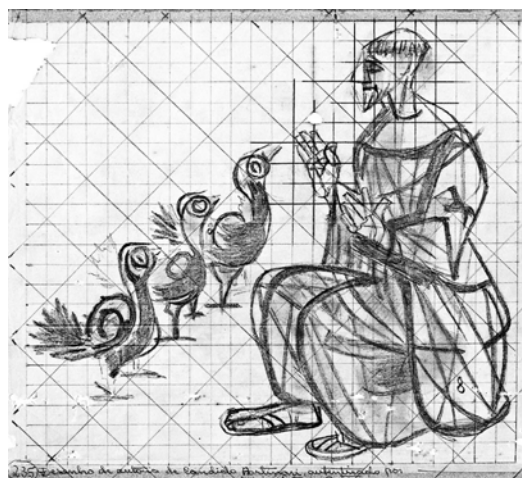


Ilustração 38 - **São Francisco** - [1944] - Desenho a grafite/papel vegetal - 23 x 26.5cm
OBSERVAÇÕES: Desenho para o painel de azulejos “São Francisco de Assis”.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006



Ilustração 39 - **São Francisco** – 1944 - Desenho a lápis de cor/papel - 35 x 58cm.
 OBSERVAÇÕES: Estudo para o painel de azulejos “São Francisco Falando aos Pássaros”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006



Ilustração 40 - **Cabeça de São Francisco** - [1944] - Desenho a nanquim pincel e aguada de nanquim/papelão - 52 x 40cm.OBSERVAÇÕES:Estudo para o painel de azulejos “São Francisco de Assis”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006



Ilustração 41 - **Cabeça de São Francisco** - [1944] - Desenho a nanquim pincel e aguada de nanquim/papelão - 48 x 38 cm. OBSERVAÇÕES:Estudo para o painel de azulejos “São Francisco de Assis”
 Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo>. Acesso em 20 mar. 2006

Visto como seqüência da produção dos azulejos do Ministério, os azulejos da Igreja da Pampulha se estruturam no mesmo padrão de azul e branco, que como vimos, lastreava-se na nossa azulejaria colonial.

Para o programa de um edifício religioso esta adoção era ainda a mais natural. Conforme Santos (1959) o século XVII em Portugal - caracterizado pelos azulejos em policromia - cede lugar ao azul e branco que iria predominar nas grandes composições setentistas. Até a primeira metade do século XVIII, influenciado pelas porcelanas chinesas oriundas do intercâmbio comercial em Goa e principalmente Cantão, a azulejaria portuguesa passou por um forte período azul e branco, onde apesar da simplicidade monocromática fez com que surgissem verdadeiros prodígios decorativos. Os mais importantes painéis decorativos que vieram para o Brasil datam deste período (ver Tabela 1). Esta produção atingiria seu esplendor durante a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. Neste período inicia-se uma variada produção rococó com a presença de elementos arquitetônicos nos azulejos joaninos, como enquadramentos para figuração religiosa ou profana, em formas naturalistas, de gosto Regência. Em 1737 chegam de Portugal os magníficos painéis da capela mor do Convento de São Francisco, na Bahia, o mais vasto repositório de azulejos portugueses existentes sob um mesmo teto, depois do de São Vicente-de-Fora, em Lisboa.

As cores escolhidas para o painel de São Francisco - azul cobalto em diversos tons e matizes sobre um fundo branco - devem ser vistas desta forma como uma citação da azulejaria colonial portuguesa e toda a tradição ceramista oriental em azul e branco, remetendo ao nosso passado colonial e toda a riqueza simbólica que ele representa. Portinari obviamente, conhecia nossa azulejaria, bem como sua matriz lusitana e talvez seja esse o caminho para uma possível interpretação das cores, uma vez que estas são arbitrárias e foram escolhidas em meio a uma gama infinita de variações.

Da arquitetura modernista produzida entre as décadas de 1930 e 1940 (delimitação temporal deste estudo), a Igreja da Pampulha é naturalmente, o edifício que mais explicita a fundamentação teórica da intenção plástica formulada por Costa em 1937. Ao legitimar a noção de brasilidade, a posição teórica de Lúcio Costa se ancora no patrimônio e esta posição o afastará conceitualmente de Corbusier.

A diferenciação compositiva, material e significativa da Igreja de São Francisco da Pampulha é uma demonstração contundente – porque territorialmente

condensada – da versatilidade de um número limitado de elementos e princípios formais (ver Tabela 4). A inegável unidade estilística não exclui a variedade da manifestação singular, que se legitima mais por sua correspondência com programas de natureza diferente que com características de situação. A singularidade se acentua, no mais extraordinário dos programas, pela eleição de um sistema estrutural especial, que não se enquadra na regra do esqueleto independente: declaração de riqueza de meios técnicos, mas também da racionalidade de relacionar e relativizar a regra frente às circunstâncias múltiplas da tecnologia.

Num texto publicado em 1978, falando sobre a forma na arquitetura, o autor dos edifícios da Pampulha não deixa equívocos em relação à sua posição, aos seus objetivos e ao método de trabalho:

Para os mais dotados, Pampulha era uma opção atraente, permitindo a liberdade que o funcionalismo recusava. Para outros, um caminho difícil de seguir e principalmente de conceber. Uns se aventuraram nesta tarefa e os resultados nem sempre foram satisfatórios, o que explica alguns exemplos lamentáveis disseminados pelo país; outros, mais realistas, preferiram manter-se nas soluções simples e fáceis de projetar. Mas alguns contra Pampulha se insurgiram, incapazes de nos acompanhar nas formas mais livres que propúnhamos.

E as palavras *barroca* e *fotogênica* se repetiam, vazias e gratuitas, pois os que nos contestavam nada de novo tinham a sugerir. A idéia do barroco, que Herbert Reed tão bem compreendia, resumia-se para eles num termo pejorativo, cujas nuances e significação pareciam desconhecer. A própria curva, que tanto os perturbava, era por eles desenhada de forma frouxa e desfibrada, não a sentindo como nós, estruturada. Um dia, contei como as projetava, como ao desenhá-las me via a circular entre elas, imaginando as formas que teriam, os pontos de vista possíveis de variar, etc.. Meu intuito era mostrar como o problema plástico era laboriosamente pensado e como nele nos detínhamos com carinho.

Já não caminhávamos sozinhos. Os últimos projetos de Le Corbusier denunciavam, como disse Ozenfant, um alheamento ostensivo ao ângulo reto que sempre defendera. Não mais se limitava a jogar com os volumes, a fazer os apoios mais robustos do que o concreto armado propunha ou projetar fortes vigamentos de cobertura onde uma simples laje bastaria, mas a procurar deliberadamente a forma arquitetural: *gratuita* para os neo-funcionalistas, funcional para nós que, como ele, a compreendíamos como o caminho da beleza arquitetural (Ronchamps, Olivetti, etc.). E aplaudíamos intimamente o velho mestre (NIEMEYER, 1978, p. 30-40).

Este novo papel dado à estrutura de concreto, ao arrojo tecnológico e ao apuro construtivo do concreto armado evidencia o paradoxo de se recorrer a um recurso decorativo ancorado no século XVIII.

Este modo de encarar a estrutura significou para a engenharia estrutural o início de um processo de crescente valorização, que seria marcante nas produções subseqüentes à década de 1940. Nenhum outro material seria capaz de dar à criação a liberdade de flexibilidade viabilizado por ele, face à sua possibilidade de assumir qualquer forma, aliadas a excelentes características de resistência e durabilidade. É por termos sabido, exaustivamente, aproveitar este material, que ocupamos posição de destaque no cenário mundial, detendo uma experiência palpável no concreto e construção em concreto, conforme afirma Sussekind (1976, p. 50).

Se por um lado o espaço arquitetônico proposto pelo modernismo na arquitetura – inaugurado no edifício do Ministério da Educação e afirmado eloquentemente na Pampulha - segue rumo a uma liberdade formal, a uma expressão estética fruto de uma arrojada tecnologia própria e a um conceito fundado numa linguagem formal arrojada tecnologicamente; para afirmar sua identidade formal, recorre a elementos das artes plásticas, utilizando os recursos de sua ambiência para atingir este objetivo. Desta maneira, a conceituação espacial arquitetônica modernista formulada por Lucio Costa e expressa por Niemeyer na Pampulha se utilizam da conceituação espacial pictórica concebida por Portinari para a efetivação de sua ambiência.

Vista desta forma, a Igreja da Pampulha pode ser entendida como a expressão de uma *Gesamtkunstwerke*⁷⁵ e aos objetivos de muitas edificações setecentistas em assegurar uma unidade entre a arquitetura e demais elementos decorativos, na qual os efeitos de conjunto tem função primordial⁷⁶. Conforme a conceituação estilística adotada por Norberg-Schulz (1974) para designar o barroco internacional do final do século XVIII e de maneira a distingui-lo das realizações do estilo no século anterior, o rococó religioso determinou diferenças essenciais no tratamento formal dado à iconografia religiosa, tendendo ao amaneiramento e ao preciosismo.

⁷⁵ - Literalmente traduzido como “obra de arte total” (OLIVEIRA, 2003, p. 82)

⁷⁶ - Particularmente as edificações produzidas pelo Rococó germânico – as igrejas de peregrinação de Steinhausen (1728-1735) e Wies (1745 – 1754).

Falando sobre a possibilidade de uma leitura estética de uma edificação religiosa rococó lusa-brasileira, Myrian Oliveira coloca elementos que salvaguardadas as proporções, aplica-se perfeitamente à Igreja da Pampulha:

Em um ambiente de luxo refinado, no qual as cintilações douradas dos ornatos são postas em evidência pelos fundos claros ou em tonalidades suaves, os efeitos pictóricos se unem aos da talha e azulejos configurando uma decoração suntuosa, simultaneamente leve e graciosa, destinada a produzir uma sensação básica de bem-estar que predispõe à oração na esperança e na alegria, mensagem de serenidade que caracteriza o rococó religioso em oposição ao barroco, dominado pelos efeitos dramáticos e um sentimento trágico da existência (OLIVEIRA, 2003, p. 13).

Na Igreja de São Francisco estão ausentes a talha e os ornatos dourados, tão característicos das edificações setecentistas, mas certamente podemos identificar os mesmos objetivos expressos na ambiência do espaço construído.

Ao analisar o edifício creio ser necessário focalizar primeiro os elementos da decoração responsáveis por sua ambiência, para buscar em seguida sua relação com os elementos arquitetônicos estruturais, a eles relacionados. Imaginar a Igreja da Pampulha sem a ornamentação da azulejaria é fazer um exercício de como a arquitetura se limitaria aos seus próprios elementos estruturais.

Este exercício não é estéril como pode parecer à primeira vista. Ao fazê-lo, podemos ver que, desprovido de sua decoração – no caso a azulejaria da fachada frontal – o edifício se apresentaria consideravelmente reduzido em sua dimensão simbólica e expressiva.



Ilustração 42 – Igreja da Pampulha e a ornamentação.

No caso da arquitetura modernista brasileira da década de 30 e 40, o emprego da azulejaria, como recurso visual ancorado no passado colonial ibérico, no barroco tão caro aos brasileiros, se aproxima de um recurso puramente retórico, como elemento fundamental da persuasão da imagem modernista que buscava uma afirmação.

Desta maneira e devido à precedência dos valores visuais que o espaço arquitetônico modernista construiu ao se afirmar, o emprego da retórica dispensa *a priori* o reconhecimento de que teses ela queira demonstrar: o que importa é o reconhecimento de que ela pretende simplesmente persuadir, e não a isto ou àquilo. A visualidade do espaço arquitetônico modernista se configura como apto a discorrer, fornecendo ao mesmo tempo o argumento e a prova.

O processo de tradução visual do discurso dá origem à alegoria, e ao menos como podemos ver como colocada pelos teóricos da pós-modernidade, a arquitetura modernista produzida até a década de 1940, apesar de suas pretensões de afirmação e da construção de um espaço modernista, estava distante da alegoria.

Sem ser alegórico, o espaço modernista – ao menos o explicitado em obras como a Igreja da Pampulha – se construiria através desta retórica, entendida como a arte de persuadir, a arte de estabelecer um discurso, ainda que distante do conceito aristotélico de se falar no Areópago, de estabelecer um discurso político. A retórica como um instrumento persuasivo não está necessariamente ligada a um texto literário, e seu emprego na arte é incontestado.

Na igreja de São Francisco de Assis, a azulejaria na fachada parece reforçar a idéia da poética barroca da persuasão. Para Argan, o princípio da arte como persuasão de relaciona com o programa religioso da igreja católica, e este programa não pode deixar de também se relacionar, talvez mais que todos, com a arquitetura (2004, p. 40). O entendimento do gênero da retórica característica dos artistas barrocos destacado por Argan, sublinha este ponto de vista:

O gênero que encontra sua expressão na arte do século XVII é o demonstrativo que considera o presente como ponto de encontro entre a experiência do passado e a perspectiva do futuro. Configura-se uma nova concepção de tempo: o homem vive no presente, mas suas decisões implicam uma reflexão sobre o passado e uma previsão do futuro (2004, p. 70).

O emprego dos azulejos se constituíram assim num elemento de persuasão no nível da imagem do conjunto, que em arquitetura significa a mudança de um sistema formal fechado em um sistema formal aberto, equivalendo no plano do discurso à passagem do enunciado à anunciação. Reside neste fato a presença da azulejaria na Igreja de São Francisco na Pampulha atingir proporções mais ambiciosas que as do Palácio Capanema.

Ao lado da retórica fundada na tríade retórica-prova-persuasão, a edificação se estrutura numa poética que não é técnica de ação mas sim técnica de criação e que corresponde à tríade *poiésis-mimésis-catharsis*. A fachada da igreja pertence aos dois domínios, exercendo não só uma ação retórica, como desempenhando também um papel na criação poética.

O painel de azulejos da fachada da Igreja ancorado que está na produção do passado colonial e no imaginário luso-brasileiro, sublinha o conceito de ambiência espacial modernista brasileiro. Um conceito que vai além da decoração ou da presença meramente decorativa de elementos puramente formais e deve ser entendido como produto das formas plásticas que estimulam os sentidos que, integrados pela percepção se constituem numa espécie de atmosfera que envolve e condiciona a atividade dos usuários destes espaços, conforme o entendido por Graeff (1986).

Entendida desta forma, a retórica barroca parece servir para interpretar a adoção da azulejaria nos moldes como na Pampulha. A imagem cumpre as pretensões de afirmar e persuadir o usuário à legitimidade do discurso modernismo brasileiro, ao resgatar elementos visuais coloniais e apresentá-los numa forma estritamente modernista. Com as técnicas do dizer, a retórica proporcionada pelo painel persuade, demonstra e legitima o referencial teórico norteador do modernismo. Modernista na forma e barroco na intenção. São Francisco não se detém na casuística da forma e função; intui para além deste paralelismo uma unidade de ato e de potência. Paradoxal, a modernidade expressa na Igreja da Pampulha não é a tradução de um conceito numa imagem, mas antes a prevalência da imagem sobre o conceito.

O edifício instaura-se numa monumentalidade enquanto produto de sua inserção no tecido urbano e neste sentido está numa zona organizada em função de seus valores formais. Monumentalidade por excelência, ao que se refere Argan (2004, 78), resultando numa complexa relação entre duas exigências fundamentais: uma plena representatividade simbólica e uma funcionalidade que é ainda definitivamente, representativa, porque o ritual espetacular, com a sua cena, seu referente imagético, não é somente um meio, mas a substância mesma da representação.

Não se trata de estabelecer um monumento *per si*, mas sim de estabelecer uma monumentalidade, barroca também na intenção. Na intenção de ser a ilimitada

extensão da representação em um espaço ao mesmo tempo presente, passado e futuro, onde participam tanto a natureza quanto a história.

Referindo-se à produção arquitetônica de Bernini (1598-1680), Argan diz que a grande novidade é a pura visualidade, a capacidade da imaginação artística preencher a consciência sem dar espaço à reflexão e ao juízo (2004, p. 431). Palavras que, sem prejuízo algum e resguardadas as devidas proporções, poderiam de referir à fachada da Igreja de São Francisco.

3.3 – O ornamento e a função da decoração no espaço arquitetônico modernista.

Não há neste trabalho, a pretensão de esgotar o tema abordado ou fazer uma apologia da produção portinariana no contexto do quadro formal da arquitetura moderna brasileira. Não há tampouco a preocupação de se fazer uma referência conceitual com os teóricos da modernidade nos quais a obra se insere, sobretudo, quando se coloca este horizonte como produto de uma experiência estética intersubjetiva e vista como obra que se completa nos olhos de quem a vê.

Esta análise da presença da azulejaria na arquitetura modernista brasileira deste período e sua relação com o espaço construído na qual se inserem, evidencia em suma dois pontos: o papel dos elementos decorativos em relação com o espaço conceitual moderno e à sua utilização enquanto elementos visuais que lastreassem a posição teórica de Costa, e ao modo como ele concebia espaço moderno no Brasil.

A relação entre a presença da ornamentação e o espaço arquitetônico – e a azulejaria é em suma, um recurso ornamental – sofre um corte no modernismo. Ao condenar a ornamentação o espaço moderno se afirmaria numa ascese visual, atenta aos seus próprios elementos, como é fácil verificar nos projetos de Van der Rohe (1886-1969), Corbusier (1887-1965), Loss (1870-1933) e Sullivan (1856-1924). A assertiva da modernidade se deu na arquitetura, dentre vários fatores, pela linguagem estrita aos materiais (concreto armado, vidro e aço) bem como pela afirmação da própria forma arquitetônica como um elemento visual. Nessa concepção a ornamentação não tinha lugar e famosos na historiografia são os escritos de Loss *Ornamento e Crime* (1897) e de Sullivan *O Ornamento na Arquitetura* (1892).

Os textos de Sullivan, principal expoente da Escola de Chicago, serviam como uma luva à legitimação dos objetivos puristas dos arquitetos modernos. Citado

por um clássico da historiografia da arquitetura Nikolaus Pevsner⁷⁷, objetivando identificar a necessidade antiornamento do espaço moderno, o caracterizou como restrito aos seus próprios meios expressivos:

Seria ótimo para o nosso bem-estar estético se parássemos completamente de usar ornamentos durante um período de anos, de modo que o nosso pensamento pudesse se concentrar intensamente na produção de prédios harmoniosos e agradavelmente nus. Seríamos obrigados a evitar muitas coisas indesejáveis, e a aprender, por contraste, como é produtivo pensar de modo completo, vigoroso e natural.

No meu entendimento, a composição das massas e o sistema decorativo de uma estrutura podem ser separados apenas teoricamente e visando a um estudo analítico. Acredito que um excelente prédio, muito bonito, possa ser desenhado sem qualquer ornamento, mas acredito firmemente que uma estrutura decorada, harmoniosamente concebida, bem como considerada, não pode perder seu sistema ornamental sem que sua individualidade sofra um duro golpe. (SULLIVAN, Louis. Apud. PAIM, 2000, p. 53-54)

Estudos recentes demonstram o quanto Pevsner deu destaque a primeira parte da citação de Sullivan em detrimento ao restante do texto. Sullivan na verdade desejava banir a ornamentação que considerava como não legítima, conforme explica Paim:

Para Sullivan, assim como para Ruskin, os verdadeiros ornamentos não eram acessórios, mas elementos que contribuíam positivamente para a transformação da arquitetura em arte. Quando Sullivan criticou os ornamentos do seu tempo, visou à relação entre suas formas e o conjunto da construção. Para que a arquitetura se aproximasse da arte, os arquitetos deveriam compreender que as formas ornamentais genuínas brotam do mesmo impulso criativo que faz surgir toda a estrutura. (2000, p. 54)

Ao menos nos objetivos tocantes à ornamentação, os objetivos tanto de Costa quanto de Niemeyer convergem aos conceitos de Sullivan. Indubitavelmente a ornamentação, conforme utilizada na arquitetura modernista brasileira, não era acessória, sendo antes indispensável. Paralelamente ao emprego da forma plástica como elemento estético, a azulejaria se constituiu num elemento responsável pela qualidade e caracterização da arquitetura modernista brasileira, numa influência que se estenderá até Brasília.

O espaço arquitetônico moderno, ao substituir a imitação histórica pela construção formal como critério de formação de ambientes arquitetônicos,

⁷⁷ - PEVSNER, Nikolaus. Pionners of modern Design. Londres: Pelican, 1975.

conceitualmente restringia-se aos seus próprios meios expressivos. Ao espaço moderno abre a possibilidade de que sua legitimidade passe a ser buscada no âmbito do objeto e de sua configuração específica, e não em algum sistema externo a ele; podendo conseqüentemente aspirar a uma autenticidade produto da ordenação do objeto através de leis exclusivas a ele. Neste sentido, o advento da modernidade na arquitetura significa entender o projeto como uma atividade de síntese que expressa através da forma as especificidades do programa de necessidades, as variáveis de onde a obra vai ser construída e os aspectos técnicos do ofício de construir. A partir dessa caracterização genérica da arquitetura moderna, a vertente brasileira pode ser vista como uma particularização de um modo de conceber a forma artística.

Conforme concebido por Costa, o espaço arquitetônico modernista brasileiro acrescentou aos critérios de construção formal, os valores do patrimônio nacional, de uma maneira que se aproxima muito mais do tipológico do que do mimético. O mérito de apropriar-se de procedimentos estrangeiros – colocados por uma permanente situação de dependência econômica, cultural ou política – e ao absorvê-los, torná-los autênticos e característicos de uma produção local, parece ser inegável aos construtores desta proposta.

Desta maneira chegamos ao cerne da questão deste estudo: em que se somam o espaço de Portinari ao espaço arquitetônico modernista nacional da década de 1930-40? Qual a relação entre eles entendendo a arquitetura como arte geradora de uma ambiência e a pintura (azulejaria no nosso caso) como uma arte autônoma segundo os princípios modernistas de autonomia da obra de arte?

A resposta para esta questão se encontra na definição dos espaços próprios de cada fazer específico.

Compartilho com Brandão a opinião de que a existência da obra de arte se afirma na ação da produção de sentido:

Já na sua Poética, Aristóteles estabelece a verossimilhança e não o vero como o objetivo do poeta trágico. Propondo a este retratar não “os homens como eles são” mas “tais como devem ser”, afora inúmeras outras considerações derivadas acerca da eticidade original e da função da obra de arte, o Estagirita coloca a necessidade da obra ater-se aos princípios de unidade tempo, ação e lugar que a capacita a condensar as ações e concentrar a vida de modo a que ela, afastando-se da dispersão do contingente, revele um sentido e promova a *catarsis* e o auto-reconhecimento do espectador. E, assim fazendo, ela se vê conferida de sentido e oferece um conhecimento da verdade que antes se ocultava. Tal experiência da verdade é o que muda o espectador e, portanto, é um outro tipo de verdade que se anuncia na obra de arte e que não pode ser compreendida como *adequatio* entre a obra e algo exterior a ela: é a verdade como desvelamento, produção

do sentido, experiência do mundo da obra que se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela (1999, p. 3-4).

Aplicar esse instrumento conceitual ao espaço arquitetônico é, entretanto, incorrer num equívoco comum na historiografia do passado ao abordar apenas edifícios monumentais e obras de exceção. O advento do espaço moderno abriu o conceito de arquitetura a todos os campos da construção civil, o que colocou a atuação profissional definitivamente num patamar insolúvel de contínua ambigüidade: se por um lado a arquitetura é conceitualmente responsável pela criação do ambiente construído, genérico, conteúdo das atividades humanas; por outro é também esperado dela que proporcione a individualização do seu produto no meio dos demais, sintetizando a experiência de quem o concebeu e o vivencia, sendo em suma, uma obra de arte.

A própria definição da palavra arquitetura evidencia esta dualidade conceitual. Arquitetura = *arché* + *techné*.

Para os dicionaristas, *archi* é o antepositivo grego de *arché*, o que está na frente, donde começo, princípio⁷⁸. Conforme explica Brandão:

A origem etimológica da palavra arquitetura, entre os gregos, decorre da necessidade de distinguir algumas obras providas de significado existencial maior do que outras, que apresentavam soluções meramente técnicas ou pragmáticas. Assim, precedendo ao termo *tektonikos* (carpinteiro, fabricante, ação de construir, construção), acrescentou-se o radical *arché* (origem, começo, princípio, autoridade).

A modernidade (...) leva, no século XIX, à perda da *arché*. Não que a partir daí o que se tenha edificado não tenha importância. A originalidade e a vitalidade da arquitetura do século XX provam-nos o contrário, embora não nos seja claro se ela remete a uma *arché* – o que Payot nega, pois a considera submissa ao industrialismo, ao tectônico – e que *arché* seria esta (1999, p. 12-13).

O conceito de *techné* está ligado à definição de um conjunto de procedimentos técnicos, de fazer, executar⁷⁹ e sua sobrevalorização à *arché* é a raiz de todo tecnicismo, entendido como o emprego dos recursos técnicos e tecnológicos como princípio gerador do espaço arquitetônico, onde os meios construtivos se sobrepõe à finalidade do espaço construído.

Entendo que, ao compreender o espaço da arquitetura como uma concretização de uma ambiência (expressa através de um conjunto complexo de

⁷⁸ - No pensamento pré-socrático, elemento básico na constituição da natureza. No aristotelismo, ponto de partida, fundamento ou causa de um princípio qualquer. (HOUAISS, 2001, p. 292)

⁷⁹ - (HOUAISS, 2001, p. 2683)

estímulos de formas plásticas, táteis, acústicas e formas olfativas, que se conjugam na definição do espaço construído) e o espaço das artes plásticas como um elemento responsável por efetuar a produção de um sentido (como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela⁸⁰), a relação entre estes dois espaços conceitualmente distintos, tornam-se complementares.

Vistos desta maneira, ao espaço arquitetônico cabe a prerrogativa de edificar uma ambiência para determinada atividade e ao espaço pictórico, o ato analítico⁸¹ em oposição à síntese que a arquitetura propicia. Obviamente que não se pode perder o foco de que esta questão se insere na relação instaurada pelo modernismo e que como tal, tanto na arte quanto na arquitetura, a questão fundamental reside no fato dele representar uma ruptura na relação entre o presente e o passado, em vez de ser a continuação de uma relação existente. Conforme explica Colquhoun:

Sem dúvida, essa “ruptura epistemológica” poderia ser “explicada” por mudanças na sociologia, tecnologia e economia da arquitetura, conferindo assim, à “novidade” a aparência de ser o resultado de uma causalidade histórica. Tal explicação, contudo, não se aplica tão facilmente à arte em geral, e a influência da teoria artística geral sobre a arquitetura moderna foi tão forte quanto, ou mesmo mais forte do que, a da tecnologia (COLQUHOUN, 2004, p. 18)

No caso da proposta brasileira, trata-se na verdade da velhíssima questão referente à presença da tradição na arquitetura, já enfrentada no passado pelo Classicismo. Enquanto que o espaço arquitetônico, concebido pela vanguarda européia, se afirmava pela negação de seu passado, rompendo com ele e estabelecendo novas relações formais; o espaço arquitetônico concebido por Costa e seguido por Niemeyer recorria à tradição como um elemento de afirmação, de especificidade.

Entendo que este raciocínio permite melhor compreender a presença da ornamentação na arquitetura modernista brasileira, vista aqui através da azulejaria de Portinari. Desta maneira o espaço pictórico, presente na arquitetura que destacamos, tem a finalidade de afirmar um sentido dentro do ambiente em que se insere, ou um desvelar, como prefere Brandão (1999, p. 3).

O espaço pictórico portinariano foi o recurso ou o elemento utilizado no nível do estabelecimento da imagem, para a legitimação do passado colonial da

⁸⁰ - BRANDÃO, 1999, p. 4.

⁸¹ - analítico entendido como análise, ou ruptura (HOUAISS, 2001, p. 202).

arquitetura modernista brasileira, instrumento de diferenciação e de afirmação conceitual. Ao acrescentar valores do espaço da arte, ao legitimar o sentido, o espaço pictórico se constituiu no elemento responsável pela animação do espaço arquitetônico.

Este olhar sobre a produção da arquitetura brasileira dos anos de 1930-40 mostra que existe algo que vai além de uma ferramenta legitimadora de uma proposta conceitual. Creio haver nesta assertiva, algo que possibilite retomar a produção de uma arquitetura autoral o suficiente para absorver influências externas sem ser esmagada por elas.

Conclusão

Ao longo deste trabalho tivemos a oportunidade de estudar o recurso da azulejaria, entendida como um recurso estético no espaço da arquitetura modernista brasileira produzida nas décadas de 1930 e 1940. Vimos como ela participou da realização da ambiência do espaço construído, concretizou as exigências psicológicas e artísticas dos ambientes e contribuiu para a singularização desta arquitetura.

A análise da azulejaria presente nos dois edifícios mais importantes do período – o Palácio Capanema e a Pampulha – permitiu evidenciar a relação entre o espaço pictórico de Portinari e o espaço arquitetônico modernista concebido por Costa.

O entendimento da azulejaria como um recurso de legitimação visual permite compreender não somente a espacialidade modernista brasileira vista à luz de uma abordagem interdisciplinar como esclarecer as conseqüências deste procedimento na arquitetura subsequente ao recorte que delimitamos. O entendimento da azulejaria como um elemento simbólico referente ao lastro patrimonial nacional também permite, a meu ver, um esclarecimento fundamental como referência aos aspectos psicológicos e artísticos envolvidos no processo composicional da arquitetura.

Creio que, grosso modo, no exercício de se conceber o espaço arquitetônico, a abordagem da dimensão simbólica dos elementos arquitetônicos se dá de uma maneira rasa, superficial e óbvia. Acredito que a grande maioria dos aspectos simbólicos relacionados ao ambiente, sobretudo os advindos do patrimônio cultural, da história da arte e da arquitetura, não são, ao menos na maioria das vezes, corretamente compreendidas em suas complexidades.

Creio que essa abordagem pode também ajudar a retirar muitos dos aspectos simbólicos presentes na primeira instância da forma visual, na imagem de como o espaço arquitetônico se apresenta, do obscuro reino das sensações subjetivas, posicionando-os num espaço identificado como o das coisas observáveis.

No Capítulo 1, procurei identificar os fundamentos conceituais utilizados por Lúcio Costa, recorrendo à análise da produção arquitetônica imediatamente antecedente e à influência do pensamento e da ação de Le Corbusier para entendermos o modelo teórico da intenção plástica que direciona e lastreia toda a produção arquitetônica modernista nacional. Em seguida argumentei que o espaço pictórico portinariano só

pode ser entendido como o produto de três vertentes estruturantes: uma nacionalista (entre o artístico e o ideológico), uma formalista (entre o realismo e o abstracionismo) e outra pela adoção da temática social.

No Capítulo 3, ao analisar a composição, as cores, a técnica e a relação das obras de arte com o espaço construído, argumentei que o espaço plástico-pictórico se constitui nesta arquitetura num complemento indissociável à imagem do espaço construído. O espaço pictórico portinariano foi o recurso ou o elemento utilizado no nível do estabelecimento da imagem, para a legitimação do passado colonial da arquitetura modernista brasileira, instrumento de diferenciação e de afirmação conceitual.

Isto posto, podemos seguir rumo a uma conclusão.

Entendida como um recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, o recurso da azulejaria (ou o papel da ornamentação) teve grandes conseqüências no desenrolar da arquitetura pós a inauguração da Pampulha no final da década de 1940 (ver Tabela IV). Trata-se de um recurso inserido num contexto de um discurso operacional que influenciou marcadamente a produção nacional. Vale lembrar que o modernismo brasileiro produziu um olhar sobre o Brasil numa circunstância histórica que foi na verdade uma necessidade concomitante a vários países periféricos em encontrar uma autonomia cultural na primeira metade do século XX. Ao projeto moderno de identidade nacional, que a historiografia da arquitetura também alimentou, fazia-se necessário não apenas construir a nação, mas dotá-la de soberania, inclusive cultural. E é óbvio que esta idéia recalcava um sentimento de autonomia.

Afirmar que estas conseqüências foram nocivas ou benéficas para nossa produção arquitetônica é atribuir juízo de valor destituído de sentido para a historiografia. Entretanto, boa parte da crítica pós 1940 (especificamente pós-Pampulha) se notabiliza por ser laudatória às realizações da década anterior, sobretudo devido à atuação de críticos como Mário Pedrosa (1900-1981), Mario Barata (1921), Lourival Gomes Machado (1917-1967), Rodrigo M. F. de Andrade (1898-1969), Paulo Santos (1904-1988) e Quirino Campofiorito (1902-1993).

Paradoxalmente na esteira do sucesso mundial alardeado pela arquitetura produzida no Brasil, no início da década de 1950 a atuação e críticas de diversos profissionais – entre eles notadamente Artigas (1915-1972) se caracterizam por se colocar em ângulo oposto ao dos propósitos do grupo moderno hegemônico

(basicamente carioca), pois eram classificadas como abstratas e internacionais, portanto anti-populares e anti-nacionais.

Do outro lado da trincheira, os arquitetos engajados no projeto modernista, manifestariam reiteradamente suas preocupações com a manutenção e o reforço das qualidades arquitetônicas modernas num período cultural novo e diverso daquele que caracterizou sua afirmação inaugural. Em 1951, Costa alertava ao risco de que para ele, a produção nacional estaria desvinculada dos princípios originais que lhe garantiam autonomia estética. O processo de consolidação do repertório moderno estaria abarcando antigos críticos que o trabalhavam apenas formalmente. A sua utilização como fórmula para a realização do espaço arquitetônico, produziria lacunas que poderiam levar à sua desarticulação:

Não se trata, ainda, de novo e precoce academismo (...) mas do arremedo inepto e bastardo caracterizado pelo emprego avulso de receitas modernistas desacompanhadas de formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica (...). É imprescindível que a aplicação recuada e desejável das fórmulas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originalmente as determinou (Costa, 1962, p. 199)

A propriedade a que ele se refere remete-se ao plano cultural do projeto nacional-popular e aos vínculos com a política dirigente do país. O projeto que serviu em grande parte à era Vargas, apesar das relações conflituosas que os intelectuais modernistas mantiveram no interior do Estado Novo nas suas distintas fases, não seria traduzido numa unidade político-partidária burguesa. A sua força que vinha do nacionalismo, apesar de ideologicamente dominante, não encontraria uma representação que unificasse organicamente amplos setores sociais fora da ação imediata do Estado - as disputas no interior das elites político-econômicas marcaram a virada dos anos 40 e os 50 -, e para além da atuação do Partido Comunista Brasileiro.

Este debate teve um momento de síntese na ocasião do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte, ocorrido em São Paulo, Rio e Brasília, de 17 a 25 de Setembro de 1959, um ano antes da inauguração da nova capital federal. A realização do Congresso se configurou como uma, dentre várias outras, medida institucional objetivando divulgar o feito que o empreendimento de Brasília significava no contexto nacional e internacional.

O tema do Congresso, sugerido por Pedrosa, dificilmente poderia ser superado em ambição: Brasília, cidade-síntese das artes e nele Barata reitera sua posição expressa três anos antes:

A atuação brasileira das equipes de Niemeyer, de Reidy e de outros profissionais se situa nesta transformação de posições estéticas, relativas ao princípio de comunhão das artes. Todos reconhecem, internacionalmente, que chegou ao seu fim o período das paredes brancas e dos espaços vazios, que eliminam a pintura e a escultura da arquitetura.

Além disso há uma noção de grande importância que passa despercebida à consciência do nosso tempo, mas age nas decisões e na realização objetiva de arquitetos e outros artistas. A idéia profunda da *arquitetura como arte total*, isto é, não como construção, mas no papel de geradora e incorporadora de várias artes, que lhe ficam subsidiárias. É o problema da integração das artes na arte “maior”, que é a de Ictinus – ou o da integração recíproca das mesmas (1956, p. 11. In: XAVIER, Alberto (org.), 2003, p.320).

Curiosamente, as únicas vozes dissonantes são a de Pedrosa e a de Costa, que se mostra perplexo com a arquitetura contemporânea e ao papel das novas técnicas que alteram o papel da arte, sobretudo no tocante ao seu ensino. Costa até discorda da expressão que une o Congresso⁸². Pedrosa também reafirma sua posição expressa na exposição *Arquitetura Brasileira Contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1953:

A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento especial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis por que penetram na escola os construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição

⁸² - As pesquisadoras Angélica Madeira e Cecília Mori da Universidade de Brasília resenharam o relatório do Congresso e explicam que na ocasião Lúcio Costa faz também a crítica da expressão que dá unidade ao Encontro: no seu entender não é uma síntese das artes que deve ser buscada e sim uma integração. Não uma fusão cenográfica e sim uma comunhão com a arquitetura, concebida e executada com consciência plástica, como arte em si mesma, condição para que a pintura e a escultura possam a ela integrar-se. Seus comentários sobre o muralismo dão toda a dimensão de sua erudição, de seu conhecimento técnico e de sua posição vanguardista. Mostra como na Renascença o muro era elemento fundamental, estrutural da arquitetura e por isso se desenvolveram técnicas de pintura mural, como o afresco. A arquitetura moderna, que privilegia a estrutura, pode até mesmo dispensar a parede, como elemento portante, deixando-lhe somente a função de vedação. Prefigurando uma das mais belas vertentes do trabalho de Athos Bulcão, faz o elogio das divisórias – divisões contínuas “susceptíveis de serem pintadas em um sentido sinfônico e também grandes painéis destacados como retábulos “(...) concepções espaciais que poderiam ser chamadas de pintura arquitetural ou escultura arquitetural.” (MADEIRA, Angélica. Nota de Pesquisa: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE - Brasília – São Paulo – Rio de Janeiro - 17-25 Setembro de 1959.

Disponível em: <www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/criticosarte.pdf> Acesso em 15 ago. 2006).

indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós (Pedrosa, Mário. A arquitetura Moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org.), 2003, p. 105).

A par das dissonâncias, a impressão geral é a de que a nova capital representava uma “síntese das artes” o que fica evidente, principalmente em escritos que tiveram grande impacto no ensino de arquitetura como no caso de Bruand. Seu livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil* teria sua 1ª edição em 1975 indubitavelmente fez seguidores deste então. Para ele Brasília seria a apoteose do urbanismo brasileiro (2005, p. 352).

Paralelamente ao debate acadêmico, o recurso decorativo proporcionado pela azulejaria faz sucesso na produção arquitetônica subsequente à Pampulha (ver Tabela 4). Em 1951 Portinari executaria o painel de grandes dimensões (6,90 x 16,20 m) na parede externa do ginásio de esportes do Conjunto Residencial do Pedregulho projetado por Affonso Reidy (1909-1964).

Seguindo a trilha formal aberta por Portinari na Pampulha, Roberto Burle Marx (1909-1994) executa em 1947 o grande painel para a Fundação Oswaldo Cruz, em Manginhos (arquitetura de Américo Campello), em 1950 o painel para o Clube de Regatas Vasco da Gama (arquitetura de Jorge Ferreira), e em 1964 Djanira (1914-1979) executa um painel de grandes dimensões (200,00 m²) no Túnel Catumbi-Laranjeiras no Rio de Janeiro. No caso desta obra, a verdade é que as condições precárias do local e a ausência total de conservação durante mais de 20 anos afetaram profundamente o painel, que acabou sendo retirado do túnel e restaurado em 1985 com a intenção de implantá-lo em outro local, o que acabou não ocorrendo. Atualmente o painel encontra-se instalado no MNBA no Rio de Janeiro.

Toda essa produção segue os cânones estabelecidos por Portinari, tanto na escolha cromática quanto na persistência da linha contínua estruturante (o rocaille) usada no primeiro painel do Palácio Capanema. O padrão azul e branco permanece dominante até mesmo em grande parte da produção de Athos Bulcão (1918-2005).

Até a década de 1960, Rossi Osir aproveitou a projeção nacional de seu trabalho no Palácio Capanema e na Pampulha para dar início a um outro tipo de produção em pequenas composições decorativas ou em peças avulsas anunciadas nos envelopes da Osirarte:

A Osirarte está executando atualmente os azulejos para as fachadas no nosso Ministério da Educação e Saúde do Rio e acha-se em condições de executar qualquer encomenda, como painéis, decorações para banheiros, lareiras, fontes, padrões para revestimentos de fachadas a gosto dos senhores arquitetos e particulares” (MORAIS, 1988, p. 34).

A Osirarte realizaria ainda diversas exposições nacionais e internacionais ao longo da década de 50 onde se podia adquirir peças cujos temas iam de feira, a casamentos, circo, periquitos, colheitas, elementos do folclore, dança caipira, santos populares, brigas de galo, fauna e flora diversas, imigrantes, quermesses, etc, assinadas por diversos artistas que trabalhavam com Rossi Osir (entre eles Volpi (1896-1988), Zanini (1909-1971), Hilde Weber (1913-1994), e Ernesto de Fiori (1884-1945). Referindo-se à clientela que adquiria as obras da exposição da Osirarte, Morais conta que: muitas mulheres seriam incapazes de comprar um quadro de pintor moderno, entretanto compram azulejos de pintores modernos, os quais serão em suas casas, elementos de quinta-coluna a serviço da ordem nova ou desordem nova das artes plásticas (MORAIS, 1988, p. 45)

O recurso da azulejaria persiste claramente como recurso decorativo até a imensa obra muralista de Athos Bulcão, que é sem dúvida o artista que melhor compreendeu a presença da azulejaria como recurso decorativo na arquitetura contemporânea. Seu método de trabalho é particularmente significativo: ao fazer o desenho do módulo, ele armava para os operários em cartões serigráficos, algumas combinações possíveis, mas liberando-os para armar o painel ao seu modo, geralmente livres de qualquer esquema compositivo formal da parte do artista. Ao liberar a implantação aos operários Bulcão produz arranjos de surpreendente visualidade. Ao tornar-se também obra do ladrilhador, do operário, não somente de quem a concebe, mas também de quem a executa, Athos Bulcão recupera (ou reitera?) uma das tradições da azulejaria mais caras aos portugueses do século XVIII.

A produção muralística de Bulcão, partindo sempre de formas geométricas simples, curvas ou retas, atinge surpreendente riqueza vocabular, somando-se à movimentação contínua que não deixa o olhar repousar numa figura estática, mas sim num processo de compor e de-compôr o espaço visual; como bem mostram os painéis do Congresso Nacional (Salão Verde em 1971), do Palácio Itamarati em Brasília em

1982, e os de diversas residências oficiais ou particulares⁸³ em Brasília. Bulcão também introduziria em seu repertório cromático outras cores além do azul e do branco.

Se, conforme Pedrosa (1975) estão ausentes da azulejaria decorativa característica da arquitetura modernista brasileira, os valores intrínsecos do espaço de uma obra de arte, podemos afirmar que até a produção de Bulcão mais tardia, está presente o sentido de conjunto e de conveniência.

Entendida desta maneira a azulejaria não estabeleceu um discurso autônomo, mas antes respondeu a uma linha ideológica claramente definida por Costa. Foram encomendas destinadas a legitimar a imagem da arquitetura, propondo um conjunto coeso, simbólico e catalisador de uma época historicamente determinada.

Esta característica da arquitetura modernista brasileira nos remete à noção clássica do *decorum*, onde a percepção das partes somente se dá no todo e vice-versa. Atendendo a uma finalidade, a um propósito, a ornamentação racionalmente distribuída representou a construção de um sentido nos ambientes em que se inserem, em processos de simbolização do espaço arquitetônico, resultando numa interpenetração de valores formais e proporcionando diversas interpretações destes espaços. Estas diversas interpretações e críticas, convergirão no final da década de 1950 nos muitos questionamentos acerca da expressão artística, da autonomia da obra de arte, da autonomia expressiva do espaço arquitetônico e as pretensões do espaço moderno em ser a síntese de todas as artes.

⁸³ - Residência de Ministro de Estado – 1972 – (arquitetura de Fernando Burmeister), residência Ivany Valença – 1972 – (arquitetura de Ítalo Campofiorito), residência Jose da Silva Netto – 1975 – (arquitetura de João Filgueiras Lima) e Celso Kaufman – 1984 – (arquitetura de Envin Dubugras).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos na Cultura Luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. (org.) **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARANTES, Otília B. Fiori & ARANTES, Paulo Eduardo. **Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jurgens Habermas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.
- _____. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Scritta, 1991.
- _____. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1993.
- _____. **Arquitetura Simulada**, in *O Olhar*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. **El Concepto del espacio arquitectonico desde el Barroco a nuestro dias**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1977.
- _____. **Imagem e Persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Projeto e destino**. São Paulo: Atica, 2004.
- BARATA, Mario. **Arquitetura, Tradição e Realidade Brasileira**, in *Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*. São Paulo: IAB, 1954, pp.180-4.
- _____. **A Arquitetura como Plástica e a Importância Atual da Síntese das Artes**, in *Brasil, Arquitetura Contemporânea*. Rio de Janeiro: n° 7, 1956, pp.11-2.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) - **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**, *Cadernos de Cultura 1*. São Paulo: UNESP Editora/Memorial, 1990.
- BRANDÃO, Carlos A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- _____. **De arquitetura e urbanismo**. Belo Horizonte: EAUFMG, jul./dez. 1999.
- BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **As Artes Plásticas na Arquitetura Moderna Brasileira**. In *Módulo*, Rio de Janeiro (44): 55-60, dez. 1976.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era Moderno**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. **O azulejo na arquitetura Civil de Pernambuco – séc. XIX**. São Paulo: Metalivros, 2002.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo. O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. **Arquitextos/ Vitruvius**. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 13 ago. 2005.
- _____. A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45. **Arquitextos/ Vitruvius**. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 13 ago. 2005.

_____. Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39 De lendas (e) Le Corbusier. **Arquitextos/ Vitruvius**. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 13 ago. 2005.

CONDURU, Roberto. **Um modo de ser moderno. Lúcio Costa e a Crítica Contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORBUSIER, Le. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COSTA, Lucio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: Jose Olympio Ed., 2003.

_____. **Arquitetura – idéias e conceitos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1989.

_____. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

_____. **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____(org.). **Fragmentos Urbanos – Representações Culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

_____(org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

_____(org.). **Portinari, Amigo Mio**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: MASP, 1965.

FROTA, José Artur D'Aló. **El vuelo del Fenix, la aventura de una idea. El movimiento moderno en tierras brasileñas**. 1997. 390 f. Dissertação (Doutorado em Estética I Teoria de L'Arquitectura moderna)- Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1997.

GRAEFF, Edgard A. **Edifício**. São Paulo: Projeto, 1986.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HOUAISS. Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

KARL, Frederick. **O moderno e o Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEMOS, Carlos A.C. **Azulejos Decorados na modernidade arquitetônica Brasileira** *In*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n° 20, Rio de Janeiro, RJ Ed, 1987.

LISSOVSKY, Mauricio. **Colunas da Educação. A construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)**. Edições do Patrimônio, IPHAN, Ministério da Cultura, Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro, 1996.

MIRANDA, Wander Melo (Org.) **Anos JK margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Public. e Comunic. , 1988.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil**. São Paulo: Atica, 2ª. Edição, 1997.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

NIEMEYER, Oscar. **Considerações Sobre a Arquitetura Brasileira**. In Módulo, Rio de Janeiro , n. 44, p. 35-41, dez. 1976.

_____. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2000.

NOBRE, A. M.; JOAO, M.; LEONIDIO, O.; CONDURU, R. (orgs.) **LUCIO COSTA – Um modo de ser moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **O Rococó Religioso no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIM, Gilberto. **A Beleza sob suspeita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**, São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PUPPI, Marcelo. **Por Uma História não moderna da Arquitetura Brasileira**. Campinas: Pontes, 1998.

SÁ, Marcos Moraes de. **Ornamento e Modernismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2ª. Ed. 1997.

TABELA 1 – Antecedentes Coloniais de revestimento parietal		
Data	Local	Imagem
Séc. XVIII	Painel de Azulejos portugueses na Igreja e Convento de São Francisco – Bartolomeu Antunes de Jesus - Salvador-BA	
Séc. XVIII	Painel de Azulejos portuguesas na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco - Recife-PE	
Séc. XVIII	Painel de Azulejos portuguesas no Convento Franciscano de Santo Antônio - Recife-PE	
Séc. XVII-XVIII	Painel de Azulejos portuguesas na Capela Dourada Recife-PE	
1845	Painéis de Azulejos portugueses no Museu do Açude Rio de Janeiro-RJ - antiga residência de verão de Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968),	














1631	Painel de Azulejos portugueses no Convento de São Francisco - Olinda-PE	
Sec. XVIII	Painel de Azulejos portugueses na Igreja do Colégio Santo Antônio - Belém-PA	
1781	Painel de Azulejos portuguesas na Capela da Jaqueira - Igreja de N. S. da Conceição Recife-PE	

TABELA 2 – Relação das Obras de Arte no edifício do Ministério da Educação e Cultura – atual Palácio Capanema – Rio de Janeiro - 1942

Artista	Obra				
	Tipo	Título	Local	Material	Imagem
Adriana Janacopulus	Escultura	Mulher sentada	Terraço andar do ministro	Arenito Rosa	

Bruno Giorgi	Escultura	Monumento à Juventude Brasileira	Jardins do terreo	mármore	
		Mulher de pé	Sala de espera do elevador do Ministro		
		Bustos – Machado de Assis, José de Alencar, Rui Barbosa, Oswaldo Cruz, Castro Alves, Gonçalves Dias	Salão de audiências		
Celso Antônio	Escultura	Mulher Reclinada	Topo da escada do salão de exposições	mármore	
		Maternidade	Rua Farani, Botafogo, Rio de Janeiro. Localização original: jardins do terraço do Ministro		
		Busto de Getúlio Vargas	Salão de audiências		mármore

Jacques Lipschitz	Escultura	Prometeu estrangulado o Abutre	Parede externa do Auditório	Bronze	
Paulo Rossi Osir	Painel de Azulejos	s/ título	Sob o pilotis	azulejos	
Portinari	Afresco	Ciclo Econômico	Salão de Audiência	Tempera a óleo	
	Pintura	Cenas da Vida Infantil	Salão de espera do andar do Ministro	Óleo sobre tela	
	Pintura	Painel dos 4 elementos	Sala de despachos do ministro	Óleo sobre tela	




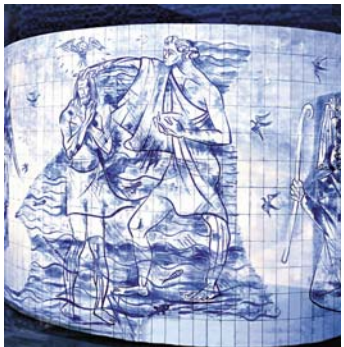




	Painel	Conchas e Hipocampus	Sob o pilotis	Painel de azulejos	
		Estrela do mar e Peixes			

TABELA 3 – Relação das Obras de Arte na Igreja de São Francisco na Pampulha em Belo Horizonte				
Artista	Obra			
	data	Título	Local	Imagem
Portinari	1945	São Francisco Falando aos Pássaros - Painel de azulejos - 180 x 350cm (painel) (irregular) - 14.7 x 7.3cm (azulejos)	Púlpito	
	1945	O Batismo de Jesus - Painel de azulejos - 180 x 969cm (painel) (irregular) - 14.7 x 7.3cm	Obra executada para revestir o confessionário e o batistério.	
	1945	Pássaros – Painel de azulejos - 98 x 795cm (painel) - 15 x 15cm	coro	
	1945	Pássaros e Peixes - c.1945 - Painel de azulejos - 30 x 1090 x 100cm (painel) (irregular) - 14.7 x 7.3cm (azulejos)	Bancada lateral esquerda	
	1945	Pássaros e Peixes - c.1945 - Painel de azulejos - 30 x 1494 x 100cm (painel) (irregular) - 14.7 x 7.3cm (azulejos)	Bancada lateral direita	
	1944	São Francisco de Assis -Painel de azulejos - 750 x 2120cm (irregular) - 15 x 15cm (azulejos)	Fachada frontal – detalhe: “C.PORTINARI COMPOZ E DETALHOV EXECVTADO NO ATELIER OSIRARTE DE SÃO PAVLO POR	






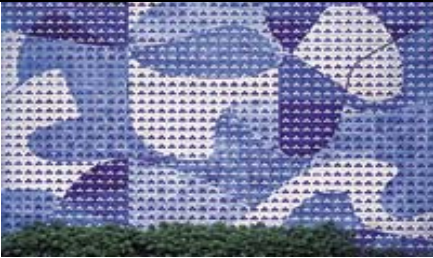


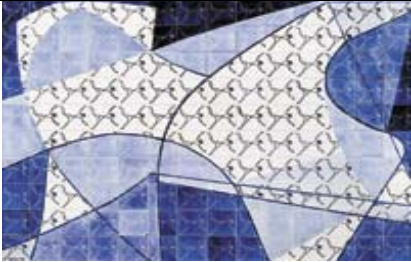
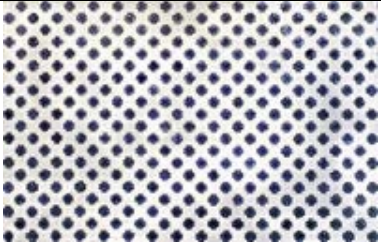





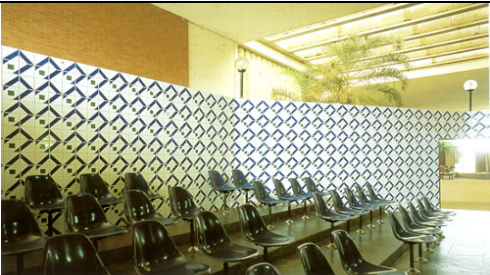

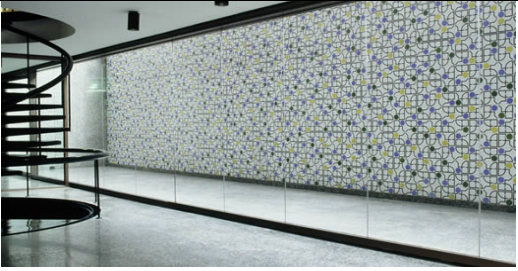





			P.C.ROSSI OSIR M.ZANINI E.L.GERMEK MATERIAL E COZIMENTO DE I.R.F.MATARAZZO MCMXLIV".	
	1945	São Francisco despojando as vestes - Pintura mural a têmpera 750 x 1060cm (aproximadas) (irregular) Belo Horizonte, MG Assinada e datada na metade inferior à esquerda "PORTINARI 1945"	Altar	
Paulo Werneck	1945	Painel – s/ título – pastilhas e mosaico de vidro	Nas laterais da abóbada da nave	
Alfredo Ceschiatti	1945	Baixo relevo em bronze - 180 x 969cm (painel) (irregular)	batistério	 




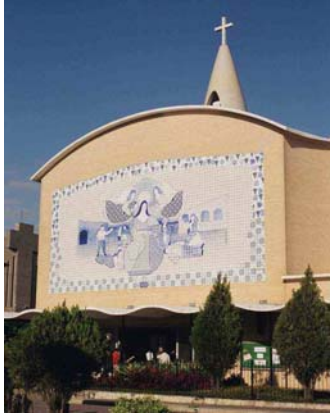

TABELA 4 – Obras de azulejaria presentes na produção
arquitetônica a partir de 1945

Artista	Obra			
	Data	Título	Local	Imagem
Portinari	1951	Pulando Carnaça	Conjunto Residencial Pedregulho – Rio de Janeiro	

	1956	As quatro estações	Associação Civil Clube de Juiz de Fora - Juiz de Fora, MG.	
	1961	Pombas	Union Immobilière Urbaine, Paris, FRA: Rue Pierre I, de Serbie, nº 39, Paris, projeto do arquiteto Jacques Pilon	
	1961	Peixes	Pampulha Iate Clube, Belo Horizonte, MG	
	1955	Meninos nadando	Coleção particular, Petrópolis, RJ	
	1945	trevos	Coleção particular, Petrópolis, RJ	
Roberto Burle Marx	1947	s/ título	Fundação Oswaldo Cruz, Manguinhos – Rio de Janeiro	

	1950	s/titulo	Clube de Regatas Vasco da Gama – Rio de Janeiro	
	1949	s/ titulo	Instituto Moreira Sales	
	1952	abstrato	Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira - Rio de Janeiro-RJ	
Poty	1953	Monumento na Praça 19 de Dezembro	Curitiba - Paraná	
Athos Bulcão	1965	painel	Assembléia Legislativa	
	1958	Painel	Catedral de Brasília - Batistério	

<p>1975</p>	<p>Painel</p>	<p>Embaixada do Brasil – Buenos Aires</p>	
<p>1980</p>	<p>painel</p>	<p>Embaixada do Brasil – Cabo Verde</p>	
<p>1957</p>	<p>Painel de fachada</p>	<p>Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília</p>	
<p>1982</p>	<p>Painel</p>	<p>Palácio Itamarati- Brasilia</p>	
<p>1971</p>	<p>painel</p>	<p>Salão Verde – Congresso Nacional - Brasilia</p>	
<p>1975</p>	<p>Painel</p>	<p>Residência Sergio Parada</p>	

	1984	Painel	Residência de Celso Kaufman (arquitetura de Envin Dubugras).	
	1972	painel	Residência de Ivany Valenca	
Djanira	1964	Santa Bárbara	Originalmente no Túnel Catumbi-Laranjeiras – atualmente MNBA.	
	1968	Santa Rita	Igreja de Santa Rita – Cataguases - MG	
Paulo Rossi Osir	1954	s/ titulo	Fundação Oswaldo Cruz – Rio de Janeiro	

Anísio de Medeiros	1954	Pássaros	Painel de Anísio Medeiros na Fachada do Educandário Dom Silvério Congregação das Irmãs Carmelitas da Divina Providência - Cataguases-MG	
Paulo Verneck	1954	abstrato	Antigo Banco Boavista – Rio de Janeiro - RJ	