

VIII SEMINÁRIO DO COMOMOMO BRASIL 2009
Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes

Sessão temática:
O legado do MoMo na teoria, crítica e historiografia

Título do Trabalho:
"A Arquitetura e as Artes Menores"

Autora:

Nome: **CECILIA**

Sobrenome: **RODRIGUES DOS SANTOS**

Titulação: DOUTORA, ARQUITETA

Instituição: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE -
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Profissão: ARQUITETA e PROFESSORA

Endereço: RUA MONTE ALEGRE, 1643

Cidade: SÃO PAULO, SP

CEP: 05014-002

País: BRASIL

Telefone: 11-38623905

Fax : 11-38655312

E-mail: altoalegre@uol.com.br

VIII SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL 2009

Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes

Sessão temática:

O legado do MoMo na teoria, crítica e historiografia

Título do trabalho:

"A Arquitetura e as Artes Menores"

RESUMO:

O objetivo desse trabalho é, principalmente através dos discursos de Lucio Costa e de Le Corbusier sobre a Síntese das Artes, além da análise da aplicação dessas idéias às obras da Arquitetura Moderna nos anos 1940 e 1950 no Brasil, revelar e enfatizar o importante papel desempenhado pelas Artes Menores, e pelas Artes Aplicadas no processo da Síntese das Artes, como "veículos" das expressões maiores da arte que se propõe integrar à arquitetura, considerando elementos como azulejos, mosaicos, vitrais, tijolos, combogós, entre outros.

ABSTRACT

The objective of this work is, mainly through the speeches of Lucio Costa and of Le Corbusier on the "Synthese des Arts" and the analysis of the application of these ideas to the works of the Modern Architecture in the years 1940 and 1950 in Brazil, to reveal and to emphasize the important role of the *Arts Mineurs* and the Industrial Design in the process of the Synthesis of the Arts, as "vehicles" of the biggest expressions of the art intended to be integrated to the architecture, considering elements like ceramic tiles, mosaics, stained glass windows, *combogós*, etc.

PALAVRAS-CHAVE:

Síntese das Artes; Artes Menores; Arquitetura Moderna Brasileira

A Arquitetura e as Artes Menores

A segunda viagem de Le Corbusier ao Brasil, em 1936, levou cinco dias. Durante o deslocamento, a bordo do dirigível Zeppelin, o arquiteto escreve o texto "L'architecture et les Arts Majeurs"¹, publicado pela primeira vez pela Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1984, prefaciado por Lucio Costa, o responsável pela sua guarda durante todos estes anos. O artigo é traduzido pelo próprio Lucio Costa que lhe confere o título: "A Arquitetura e as Belas-Artes - As tendências da arquitetura racionalista relativamente à colaboração da pintura e da escultura. O estudo da tendência que, ao contrário, impera na arquitetura racional de excluir como supérfluo, seguindo uma lógica rigorosa, o concurso das artes figurativas".

As questões referentes à Síntese das Artes, discutidas por Le Corbusier nessa texto, já estão presentes na Inglaterra do século XIX, no âmbito das Arts & Crafts de W. Morris, que propõe "uma arte que se estendesse a todas as esferas da sociedade, fazendo parte dos objetos de uso cotidiano e do ambiente da vida"². Certamente ao entrar nesse debate, Le Corbusier se alimentou também das leituras e dos debates do Romantismo alemão e das experiências e discussões da primeira Bauhaus³. No artigo "Sainte Alliance des Arts Majeurs", publicado na Revista "La Bête Noir" em junho de 1935, Le Corbusier já coloca a possibilidade de uma relação efetiva entre as três artes maiores - arquitetura, escultura e pintura - e delas com os meios de expressão⁴.

No mês de outubro de 1936, logo depois de voltar do Brasil, Le Corbusier participa em Roma da "VI Reunião VOLTA", onde volta ao tema no seu texto intitulado "Les tendence de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture"⁵, no qual ressalta o paralelismo entre arquitetura e as outras duas Belas Artes, definindo esse movimento como uma "sinfonia dos acontecimentos" e como a "síntese do pensamento" sobre a arquitetura. Em 1947, ao iniciar as obras da Unidade de Habitação de Marselha, o arquiteto se interroga: "Onde começa

¹ LE CORBUSIER. "A arquitetura e as Belas-Artes". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 19 / 1984, ps. 53 a 69.

² FERNANDES, Fernanda. "A síntese das Artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950". Consultado em : www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/.../fernanda_fernandes.pdf -

³ Idem. Ver ainda : "El concepto de Síntesis de las Artes" e "La irrupción de las sombras", consultados em : www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04

⁴ : "El concepto de Síntesis de las Artes" e "La irrupción de las sombras", consultados em : www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04

⁵ Idem. Ver também: Arquivos da Fundação Le Corbusier, consultado em: [http://www.fondationlecorbusier.fr/ConfCONF1\(2\).htm](http://www.fondationlecorbusier.fr/ConfCONF1(2).htm)

a escultura? e a pintura ? e a arquitetura?". Nesse mesmo ano era inaugurada e entregue a sede do Ministério da Educação e Saúde - MÊS, no Rio de Janeiro, cujo projeto fôra iniciado em 1936 durante a passagem de Le Corbusier pelo Brasil. Entre outros princípios corbusianos preconizados para a arquitetura moderna, o MES celebra a Síntese das Artes, orquestrando obras de arquitetos (Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, sob a coordenação de Lúcio Costa); de escultores (Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi, Celso Menezes); do pintor Candido Portinari; de muralistas trabalhando sobre painéis de azulejos (Candido Portinari e Paulo Rossi Osir) e do paisagista Roberto Burle Marx.

A questão da Síntese das Artes, portanto, se define e se estabelece na estreita colaboração intelectual entre Lucio Costa e Le Corbusier. Amadurecendo essas questões nas respectivas obras e publicações desde meados dos anos 1930, os dois arquitetos levam a discussão para a "Conference Internationale des Artistes", promovida pela UNESCO em Veneza, em 1952. Lucio Costa apresenta na ocasião o texto "O arquiteto e a sociedade contemporânea" ⁶, citando o texto de Le Corbusier de 1936 como referência, mas de fato retomando seu próprio trabalho "Razões da Nova Arquitetura" ⁷, datado por ele de 1933/35, portanto anterior ao texto do colega francês: "a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura e pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação". Le Corbusier, por sua vez, apresenta em Veneza a comunicação "Chantiers de Synthèse des Arts Majeurs" ⁸, que termina com a seguinte declaração: "esta nota não hesita em se apoiar na comunicação do Sr. Lucio Costa, lida no dia 24 de setembro de 1952 em sessão do Comitê de Artes Plásticas" ⁹. Se em Veneza Lucio Costa demora-se em questionar "a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem considerar uma postura de integração" ¹⁰, Le Corbusier prefere abordar essa mesma questão conclamando "a retomada de contato da arquitetura com as demais artes", num encontro que se dê no fazer associado presente na realidade concreta do canteiro. "Abrir Canteiros", repete ele insistentemente ¹¹.

Por estar tão envolvido no debate sobre a Síntese das Artes e por ser profundo conhecedor da língua francesa, pode-se afirmar que não foi involuntária ou ocasional a tradução de Lucio Costa para "Arts Majeurs", presente no título do texto deixado por Le Corbusier no

⁶ In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007. Segundo nota do organizador, este texto apresenta partes de outro texto do autor "Considerações sobre a Arte Contemporânea", datado do mesmo ano.

⁷ COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, p. 20.

⁸ Reproduzida em : SANTOS, Cecília ; SILVA, Margareth; SILVA, Romão; SILVA, Vasco. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Projeto/Tessela, 1987, ps. 239 a 241.

⁹ Idem, p. 241.

¹⁰ FERNANDES, F.. Op. cit.

¹¹ SANTOS, C. e outros. Op. cit., ps. 239 a 241.

Brasil em 1936, como "Belas-Artes", e não como "Artes Maiores" ¹². Por um lado, Lucio Costa parece procurar, prioritariamente, uma associação entre o grande debate do momento na Europa a que se refere Le Corbusier no texto que ele traduz - "ornamentar ou não ornamentar, decorar ou não decorar, enriquecer ou não enriquecer, enobrecer ou não enobrecer" - e às tarefas de integração entre as três Belas-Artes que ele próprio irá definir ao longo de seus textos de reflexão: "a intenção plástica (...) é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção (...) estabelecidos os vínculos necessários da intenção plástica com os demais fatores fundamentais em causa (...) lhe justifica a classificação tradicional na categoria das belas-artes" ¹³.

Deve-se ressaltar também o fato de que, ao não colocar em debate a hierarquização das artes na sua opção de tradução, classificando-as em maiores e menores, Lucio Costa se permite introduzir as questões da "natividade" e da "tradição", que não são explícitas no discurso escrito de Le Corbusier sobre a arquitetura moderna: "(...) já se podem observar manifestações 'nativas' da arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria personalidade nacional se expressa através da colaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável, mas genuíno e irredutível na índole diferenciada de cada povo" ¹⁴. Lucio Costa reforça dessa maneira "o apelo insistente e lúcido de Le Corbusier, desde a primeira hora, visando a situar a arquitetura além do utilitário" ¹⁵, a importância da intenção plástica na arquitetura. Ao mesmo tempo, ele abre espaço para que seja possível considerar a parte da tarefa de sintetizar as artes que caberia àquelas artes ditas "artesanais", "utilitárias" ou "menores", os veículos ou suportes das expressões maiores que se propõe integrar. Elementos como azulejos, mosaicos, afrescos, vitrais, cobogós, entre outros, referenciados nas tradições colonial e vernacular, passam a freqüentar cada vez mais as obras da arquitetura moderna, inclusive somando-lhes um significado de brasilidade aos códigos arquitetônicos da Arquitetura Moderna Internacional.

Segundo a tradição das Belas Artes, somente a arquitetura, a escultura e a pintura merecem o título de Artes Maiores, enquanto que atividades e "coisas" ligadas à vida cotidiana - móveis, luminárias, tecidos, louças, ornamentos, cuja confecção era confiada à arte de artesãos ou técnicos - entram na categoria das Artes Menores. Para a museóloga brasileira Jenny

¹² *Majeur = plus grande, plus important, opposé a mineur* - Dictionnaire de La Langue Française - Petit Robert.

¹³ COSTA, Lucio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, p. 245.

¹⁴ *Idem*, p. 243.

¹⁵ *Ibidem*.

Dreyfus¹⁶, a divisão e hierarquização da Arte em Artes Mecânicas ou Industriais (relativas ao trabalho manual) e Artes Liberais (fruto do espírito e da imaginação), tem origem na Idade Média, gerando a divisão, ainda adotada na França pela Academia na época em que escreve seu livro (1946/49), entre as Artes Maiores ou Belas Artes (incluídas arquitetura - *l'art majeur par excellence* -, escultura e pintura) e as Artes Menores ou Artes Aplicadas ou Artes Retrospectivas ou Artes Decorativas. Conservadora do Museu Histórico Nacional a autora, desenvolvendo sua reflexão na mesma época em que o texto de Le Corbusier era redigido, nos oferece a dimensão dessa classificação: "As artes menores são a resultante dos produtos normais do trabalho do homem, que não alcançaram o vulto proeminente das grandes artes, apresentando, contudo, aspecto estético, aliado a um caráter de utilidade que lhes é essencial"¹⁷.

Mais adiante Jenny Dreyfus conclui que não há depreciação no termo Arte Menor, já que esta deve necessariamente incluir artefatos com qualidades como solidez, acabamento, e perfeição da mão de obra. Mas, "levianamente", segundo ela, "a arte do adorno"¹⁸ às vezes pode ser considerada inferior na hierarquia das Belas-Artes, assim como os diversos tipos de artefatos enquadrados como pertencentes às Artes Decorativas: mobiliário, ourivesaria, joalheria, prataria, serralheria, arte têxtil, tapeçaria, cerâmica, vidro. E mais especialmente: mosaicos, azulejos, esmaltes bordados, rendas, marfins, vitrais, miniaturas, objetos de tartaruga, madrepérola, encadernações, imagens, objetos litúrgicos, leques, "em suma, todos os objetos que cercam o homem e seu lar"¹⁹. As Artes Aplicadas à Indústria²⁰ - bronze, mobiliário, ourivesaria, cerâmica, esmaltes, mosaicos tapeçaria, vitrais - eram classificadas sem hesitação como Artes Decorativas. No entanto, quando se tratava de pintura e escultura associadas a um conjunto arquitetônico - afrescos, ornamentação arquitetural, baixo-relevos, medalhões, bustos, estátuas -, tornava-se por vezes mais difícil o enquadramento como Arte Decorativa, ou Arte Menor, conforme se apreende inclusive de algumas hesitações do discurso de Le Corbusier.

Dentre todos estes elementos que vão sendo apropriados pela Arquitetura Moderna Brasileira para referenciá-la na "natividade", para usar o termo escolhido por Lucio Costa, vamos nos deter um pouco mais em uma manufatura tradicional, o azulejo, que inclusive, segundo vários autores, teria sido incorporado ao projeto da sede do MES por sugestão de Le Corbusier: "ouviram do ilustre professor lições tendentes à valorização dos materiais locais. Materiais como os granitos cariocas em vez dos mármore importados; plantas e árvores em desuso como a

¹⁶ DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo, ANHAMBI, 1959. Jenny Dreyfus foi conservadora do Museu Histórico Nacional e professora do Curso de Museologia onde se formou em 1939 na cadeira de Artes Menores e Sigilografia; no momento da publicação desse livro estava em comissão na Universidade do Brasil.

¹⁷ Idem, p. 09.

¹⁸ "Ornato é o motivo decorativo baseado no desenho, que serve para adornar ou enfeitar objetos ou cousas em cuja estrutura esteja harmoniosamente integrado". (DREYFUS. Op. cit., p. 15)

¹⁹ DREYFUS. Op. cit., ps. 09 e 10.

²⁰ "Artes Aplicadas à Indústria", traduzido do francês, equivale a "Industrial Design", em inglês.

palmeira real (..) como os azulejos que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro ²¹. De origem árabe, o azulejo é uma placa de forma regular, quadrada ou retangular, confeccionada em barro cozido, com uma das faces esmaltada ou vitrificada. Na origem, a fabricação desenvolveu-se principalmente na Espanha, em Portugal, na Itália e, posteriormente, nos Países Baixos, graças ao aperfeiçoamento das técnicas tradicionais de confecção e tintura e à utilização de policromia e motivos não permitidos pela religião aos muçulmanos. Os primeiros azulejos fabricados em Portugal datam do século XVI, quando apresentavam uma única cor. Do século XVII em diante passaram a predominar as conhecidas peças em azul e branco.

No Brasil, encontram-se azulejos principalmente na arquitetura colonial da Bahia, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro. A maior parte das peças do período colonial provinha de Portugal, embora seja possível encontrar exemplares holandeses, e mais tarde franceses e alemães. O azulejo era encontrado "principalmente em igrejas e conventos, tanto em painéis com cenas religiosas ou profanas, como em tapetes, ocorrendo em muito menor número em residências civis. Nas casas residenciais, quando os havia, formavam lambris nos corredores e vestíbulos ou painéis avulsos com imagens religiosas; raramente com cenas profanas. Nos meados do século passado surgiu entre nós a aplicação no revestimento exterior das fachadas (...) São estes azulejos pintados à mão, ou feitos com moldes ou mesmo estampados" ²². Carlos Lemos reforça o fato já mencionado por José Wasth Rodrigues na citação acima, de que é brasileira (e não portuguesa) a invenção de recobrir com azulejos os paramentos externos dos sobrados, principalmente aqueles localizados no litoral, tradição que ficou meio esquecida a partir do Império. A motivação estaria nas condições climáticas, já que o azulejo é um material impermeável, que protege da humidade e diminui a temperatura interna das edificações ²³.

A maior parte dos azulejos destinados para pisos e revestimentos de áreas molhadas - inicialmente de cor branca, assumindo depois padrões simples em duas cores - passou a ser importada. No início do século XX a cidade de São Paulo já contava com algumas indústrias cerâmicas, porém incipientes e sem experiência para enfrentar uma grande queima de peças mais sofisticadas, pintadas à mão. Ao recuperar o azulejo integrado à arquitetura - no espírito dos barrados, tapetes e medalhões da arquitetura colonial e não das fachadas revestidas - a arquitetura neocolonial criou uma nova demanda para essa indústria, como foi o caso da encomenda do arquiteto Victor Dubugras em 1919, para o projeto do Largo da Memória em São

²¹ LEMOS, Carlos. "Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 20/1984, p. 171.

²² RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico – Relativo à antiga construção civil no Brasil*. São Paulo, Itatiaia – USP, 1979, p. 224.

²³ LEMOS, C., Op. cit., ps. 168 e 169.

Paulo. Os grandes painéis com desenhos de José Wasth Rodrigues²⁴ acabaram por obrigar a fábrica de louças Santa Catharina, recém instalada no bairro da Lapa pelo italiano Romeu Ranzini, a improvisar a queima e outros procedimentos. Ainda segundo Carlos Lemos, a técnica utilizada era a do "sobre esmalte", isto é, a ornamentação era pintada à mão (mesmo quando se tratava de motivos repetidos não se usava decalques como na Europa) sobre a superfície branca vidrada, e os pigmentos eram incorporados pela fusão. A mesma fábrica foi encarregada de queimar os azulejos para os painéis decorativos, de novo desenhados por José Wasth Rodrigues para serem incorporados a projetos de Victor Dubugras, mas desta vez para atender a encomenda dos monumentos comemorativos oficiais do Centenário da Independência do Brasil em São Paulo construídos ao longo do Caminho do Mar, a primeira estrada de rodagem em concreto, que ligou Santos a capital. Os painéis de azulejo da arquitetura neocolonial privilegiavam temáticas histórico-patrióticas ou narrativas de episódios da história marcantes da formação do país, especialmente quando colocados em edifícios públicos. Os motivos e o desenvolvimento dos temas dos painéis eram muito mais resultado da interpretação e criação do artista, do que propriamente resultado de pesquisa documental iconográfica. Esses grandes painéis de azulejo, tão caros à arquitetura neocolonial de uma forma geral, já eram portanto marcados por esse caráter "nativista" atribuído depois como original e característico da arquitetura do Movimento Moderno²⁵.

Em 1936, seguindo indicações de Le Corbusier, a equipe de arquitetos do edifício sede do Ministério decidiu pela inclusão de paramentos de azulejos "de pura filiação nacional" nas fachadas do edifício, suportes para composições contemporâneas de autoria de Candido Portinari: "Dos sete painéis de azulejos do prédio seis são de autoria de Portinari, sendo os principais os dois situados nas fachadas do Hall de Funcionários, um voltado para a Rua Graça Aranha e o outro, sob os pilotis, voltado para o Hall Principal. O painel da Caixa da Escada Secundária é de autoria de Paulo Rossi, cuja firma, a Osirarte, executou todos os azulejos. (...) Portinari e Paulo Rossi escolheram motivos marinhos para tema dos painéis de azulejaria, talvez, pelo fato do prédio estar, na época de sua construção, voltado para a Baía da Guanabara, uma vez que não existiam ainda o Aterro do Flamengo e os prédios fronteiros"²⁶. Assim, numa verdadeira operação de integração das artes, o prédio do MES inaugura essa importante série de trabalhos esmaltados que foram guarnecer as paredes externas daquele que se tornaria um dos principais monumentos da Arquitetura Moderna Brasileira.

²⁴ Durante anos de viagens e estudos de obras e documentação, José Wasth Rodrigues (1891-1957), reuniu uma coleção de desenhos de edifícios, detalhes construtivos e elementos decorativos que publicou na obra *Documentário Arquitetônico – Relativo à antiga construção civil no Brasil*. Nas ps. 224 a 227, reproduz 23 padrões de azulejos encontrados no Brasil, de diversas procedências.

²⁵ Ver: BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista*. São Paulo, Editora UNESP, 2003; e KESSEL, Carlos. *Arquitetura Neocolonial no Brasil*. Rio de Janeiro, Jauá, 2008.

²⁶ RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite. "Palácio Gustavo Capanema - Processo de restauração e revitalização" Consultado em :http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Paulo_eduardo_ribeiro.pdf

Porém, segundo assinala Carlos Lemos, "em pouco tempo (...) as razões de Le Corbusier foram esquecidas e muitos arquitetos modernistas, e mesmo alguns críticos, logo justificavam o emprego de azulejos decorados como sendo uma necessidade de identificação nacionalista, uma questão ligada à identidade cultural"²⁷. Sócio do escritório de Oscar Niemeyer em São Paulo nos anos 1950, Lemos continua afirmando que não foi essa a idéia que teria levado o arquiteto carioca, "côncio do que fazia" a repetir os painéis azulejados brancos e azuis com desenhos de Portinari na Pampulha. E relata a resposta de Niemeyer à sua inquirição, "ali ao pé da prancheta de trabalho", por volta de 1952, sobre aquela que já era considerada "uma marca brasileira indicativa de nossa arquitetura moderna, sempre repetida, aliada, inclusive, ao uso aqui e ali de treliças em varandas e balcões"²⁸: Niemeyer declara não estar de acordo com a interpretação dos painéis de azulejo como uma "obrigação modernista", um signo obrigatório de modernidade nativa, reafirmando assim o aspecto racional do seu emprego, um material que resiste bem às intempéries, não mencionado os vínculos com a tradição.

Para a execução dos grandes painéis de azulejo do MES, Portinari procura Paulo Rossi Osir em São Paulo, solicitando que ele ampliasse seus desenhos apresentados em cartões e os pintasse sobre azulejos. Para dar conta do desafio, o artista ítalo-brasileiro cria em 1940 o "Atelier de Azulejos Osirarte", empresa de azulejaria que tinha como finalidade executar as peças para os painéis de revestimento das paredes externas da sede do Ministério. Uma série de encomendas de outros arquitetos e de particulares, e a boa aceitação dos azulejos decorativos criados pela Osirarte, prolongaram ainda a existência da empresa até o final dos anos 1950. Para dar conta das encomendas e ampliar o mercado, Rossi Osir monta uma equipe de artistas experientes no trabalho artesanal como Mario Zanini, Alfredo Volpi - que rapidamente se transforma numa espécie de "chefe" de ateliê, solucionando problemas plásticos e técnicos - Hilde Weber, Gerda Brentani, Giuliana Giordi, Virginia Artigas, Cesar Lacanna e Frans Krajcberg, entre outros²⁹. Comparando a postura de Paulo Rossi e da "Família Artística Paulista", da qual o artista fazia parte, Paulo Mendes de Almeida pontua: "num processo dialético, dentro das próprias correntes renovadoras, buscava-se um certo senso de moderação e equilíbrio, retomando o fio das legítimas tradições e restabelecida a crença nos conhecimentos técnicos, no *métier*, como elemento imprescindível para a realização da obra de arte perdurável"³⁰.

Para a fabricação dos azulejos do MES, Rossi decide utilizar a técnica do baixo esmalte ou "biscoito": pintura feita sobre o azulejo não esmaltado. Depois de executar o desenho sobre a superfície porosa - que absorvia a tinta com extrema rapidez, exigindo uma grande exatidão do

²⁷ LEMOS, C.. Op. cit., p. 171.

²⁸ Idem.

²⁹ Cf.: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=334;

³⁰ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 161.

traço - os azulejos de 15 x 15 cm eram armazenados e levados para o trabalho de esmaltagem e queima realizado por Ranzini na sua nova fábrica na Lapa, fundada em 1932. Longas pesquisas e testes conduzidos por Rossi no ateliê Osiarte durante o processo de fabricação desses azulejos provam mais uma vez a valorização do *métier* do artista e da manufatura: "Durante quatro meses eu misturei cores susceptíveis de resistirem a temperaturas acima de 1200 graus, tentando obter aquele determinado azul intenso (*dos velhos azulejos portugueses*). Mas não o consegui. Minhas pesquisas permitiram-me, no entanto, encontrar um azul intenso, transparente e atraente, que satisfiz, em parte, as exigências"³¹. Além dos painéis do Ministério, a Osirarte executa dois outros trabalhos para Portinari: o revestimento em azulejos para a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte (1944), projeto de Oscar Niemeyer, e o painel na fachada principal da Escola Municipal do Conjunto Habitacional do Pedregulho, projeto de Afonso E. Reidy, no Rio de Janeiro (1951)³².

No ano seguinte ao Congresso de Veneza (1952), ao qual compareceram Le Corbusier e Lucio Costa irmanados pelo discurso da Síntese das Artes, o crítico suíço Max Bill, de passagem pelo Rio de Janeiro, dá sua conhecida entrevista à Revista Manchete onde faz críticas à arquitetura moderna brasileira, e refere-se aos painéis de azulejo do Ministério: "a beleza das plantas que aí existe é, como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados. (...) sou contra a pintura mural na Arquitetura Moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita (...) significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural"³³. Na sua resposta ao crítico suíço, Lucio Costa primeiro refere-se à integração dos painéis de azulejo ao projeto do edifício. Em seguida, ele valoriza essa solução, de inspiração brasileira, que faz uso da antiga tradição de painéis de azulejo como suporte de trabalhos artísticos, paramentando as paredes de uma obra da Arquitetura Moderna: "(...) acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação"³⁴.

³¹ Idem, p. 166.

³² Cf.: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=334; e LEMOS, C..Op. cit.

³³ "Oportunidade perdida" (entrevista de Max Bill à revista Manchete, e réplica de Lucio Costa). In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora Uniritter, 2007, ps. 252 a 259.

³⁴ Idem.

Mais uma vez a discussão gira em torno da manufatura, da "arte menor", criticada ou valorizada pela sua participação na Arquitetura Moderna Brasileira ora como elemento de composição, ora como signo de brasilidade, ora como referência à tradição, ora como técnica construtiva adaptada às condições tropicais. Se para Niemeyer, o aspecto da impermeabilização e do conforto térmico proporcionados pelos revestimentos de azulejo eram prioritários, os verdadeiros signos de modernidade a transmitir, para Lucio Costa os painéis de azulejos do MES reforçavam e esclareciam principalmente características estruturais e construtivas do edifício. A natividade associada à aplicação dos azulejos, recuperada da arquitetura tradicional, começa por chegar em segundo plano - apesar de todo esforço exigido da Osiarte para recuperar a técnica de confecção e a intensidade exata do azul de origem - para aos poucos assumir o sentido original perseguido por Lucio Costa e Le Corbusier, o de "fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas", expressão própria da "personalidade nacional".

Em relação aos painéis de azulejo do Ministério, interessa observar que se discute pouco a representativa obra de Portinari que está sobre o suporte azulejado e sua relação com a arquitetura. Também quase não há referências a Paulo Rossi Osir e à criação de toda uma linha de pesquisa e produção que tornaram possível a confecção dos painéis. Muito menos é trazida para o debate a nem sempre cômoda e bem-vinda referência constituída pelos painéis da arquitetura neocolonial, iniciativa pioneira na recuperação dos azulejos e, através deles, da tradição nacional. É através dessa técnica artesanal, mais do que através das composições que discursam sobre seus suportes, que a Arquitetura Moderna Brasileira manifesta a Síntese das Artes e ao mesmo tempo se aproxima da Arquitetura Neocolonial falando de raízes e brasilidade, afastando-se em seguida através do confronto de formas e técnicas construtivas. Para uma arte dita "menor", talvez se revele aqui um papel maior, nem sempre valorizado: a de ter se constituído num dos elementos responsáveis por promover a temperatura de fusão necessária para que a Síntese das Artes Modernas no Brasil se consubstanciasse, para além do discurso, desde as primeiras obras de arquitetura realizadas.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista*. São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- COSTA, Lucio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
- COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
- DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo, ANHAMBI, 1959.
- "El concepto de Síntesis de las Artes", consultado em : www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04
- FERNANDES, Fernanda. "A síntese das Artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950". Consultado em : www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/.../fernanda_fernandes.pdf -
- "La irrupción de las sombras", consultado em : www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04
- LE CORBUSIER. "A arquitetura e as Belas-Artes". Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 19 / 1984.
- SANTOS, Cecília ; SILVA, Margareth; SILVA, Romão; SILVA, Vasco. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, projeto/Tessela, 1987.
- KESSEL, Carlos. *Arquitetura Neocolonial no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Jauá, 2008.
- LEMOS, Carlos. "Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 20/1984.
- "Oportunidade perdida" (entrevista de Max Bill à revista Manchete, e réplica de Lucio Costa). In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
- RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite. "Palácio Gustavo Capanema - Processo de restauração e revitalização" Consultado em: http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Paulo_eduardo_ribeiro.pdf
- RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico – Relativo à antiga construção civil no Brasil*. São Paulo, Itatiaia – USP, 1979.
- XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
- [http://www.fondationlecorbusier.fr/ConfCONF1\(2\).htm](http://www.fondationlecorbusier.fr/ConfCONF1(2).htm)
- http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&c_d_verbete=334