

O Azulejo na Modernidade Arquitetônica

Marcele Cristiane da Silveira

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Pais: Vicente Paulo da Silveira e Iris Silva da Silveira

Endereço para Correspondência: Rua Oscar Pinheiros Barcellos, 0332, Jardim Simões, Colina – SP, CEP 14770-000

Telefone: (17)3341-3603 / (17)8135-0731 . e-mail: casamf@gmail.com

O Azulejo na Modernidade Arquitetônica

No Brasil, os anos de 1930 a 1960 irão colher os frutos dos movimentos ocorridos no início do século XX: centralização do poder nas mãos do Estado, alfabetização em massa, uniformização da população, primeira grande guerra, pós-guerra, industrialização, tentativa de democratização. Em meio a esse período sócio-econômico-cultural conturbado, a arquitetura destaca-se como solução para a criação de uma identidade nacional e fortalecimento dos ideais do nosso país como nação.

A denominada arquitetura moderna brasileira lança-se em comunhão com o governo, avança e torna-se ícone de renovação mundial, criando obras que conciliavam os princípios arquitetônicos racionais com a questão do regionalismo e tradição local. Com a ascensão da nova arquitetura, renasce, em meio ao processo de integração das artes, a arte da azulejaria, adormecida pelos insistentes movimentos de repressão a tudo que se relacionava à arquitetura neocolonial. O reavivamento do material decorreu do fato de o discurso moderno brasileiro casar a tradição com a modernidade e fazer dos materiais nacionais e tradicionais ponte de ligação entre o colonial e a vanguarda.

Por meio desse processo, o artigo objetiva destacar a arte da azulejaria durante o movimento moderno, como elemento integrante na conformação de um discurso e de uma arquitetura nacional e como participante na síntese entre as artes. O Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) – hoje denominado Palácio Gustavo Capanema – é o edifício elencado para a discussão desse processo. O uso do azulejo no edifício do MESP, ícone da arquitetura moderna no Brasil, foi o início de um processo que durou até meados de 1960, perpassando por obras importantes como o Conjunto Pedregulho e o Conjunto da Pampulha.

Perante um processo de globalização mundial e banalização da cultura, o entendimento do papel do azulejo na arquitetura brasileira pode auxiliar na preservação desse bem – que é patrimônio nacional – e evitar que essa memória seja esvaecida.

Palavras-chave: Azulejos. Arquitetura moderna no Brasil . Identidade nacional

O AZULEJO NA MODERNIDADE ARQUITETÔNICA

Portugal transferiu a arte da azulejaria à maioria dos países que colonizou, entre eles, o Brasil. O sucesso do uso peculiar do azulejo tanto em Portugal quanto no Brasil ocorreu pois o azulejo extrapolou os limites da própria peça para se apresentar integrado, permanentemente, à arquitetura e ao urbanismo.

Nesse contexto, no Brasil, o colonial usou o azulejo como uma continuidade da metrópole e percebeu, nesse empreendimento, a adaptabilidade de clima e material contidos na união entre o país e o produto.

Durante o século XIX, o azulejo expandiu-se para uma verdadeira arte nacional: a arte de cobrir fachadas inteiras com azulejos; costume esse que grandes pesquisadores afirmam ter iniciado nesse país.

Em um processo de aversão aos elementos que remetiam ao movimento colonial brasileiro, os arquitetos que atuaram no fim do século XIX e início do século XX deixaram de usar o material. O neocolonial, no entanto, trouxe de volta a peculiaridade brasileira de se revestirem as fachadas com azulejos.

O movimento moderno incorporou às suas formas geométricas e funcionais o emprego remanescente do acervo colonial, incluindo-se o azulejo. A partir desse último momento citado, discutiremos sobre a revivescência do azulejo no contexto arquitetônico a partir de 1930, momento em que o país irá colher os frutos dos movimentos ocorridos no início do século XX: centralização do poder nas mãos do Estado, alfabetização em massa, uniformização da população, primeira grande guerra, pós-guerra, industrialização, tentativa de democratização e construção de uma nação.

O CAMINHO DO AZULEJO A PARTIR DE 1930

A Revolução de 1930 culminou com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, em outubro do mesmo ano. O governo Vargas ia de encontro ao que ansiava o Brasil naquele momento: criar bases necessárias para o crescimento e atuação do país perante o mundo (BRUAND, 1999, p. 72). Podemos resumir essas bases necessárias como itens essenciais para a conformação do Brasil em nação¹.

¹ Acerca do vasto conceito sobre nação, Hobsbawm (2002, p. 28) cita que a nação é a comunidade de cidadãos de um Estado, vivendo sob o mesmo regime de governo e tendo uma comunhão de interesses; ou, o povo de um Estado, excluindo o poder governamental; ou, por fim, a coletividade de habitantes de um território com tradições, aspirações e interesses comuns, subordinados a um poder central que se encarrega de manter a unidade do grupo.

No entanto, o Brasil não tinha um passado para o qual pudesse apelar – pelo menos não com a densidade daquele que os europeus especulavam possuir –, nem era um país com a mesma comunhão de interesses, dado que vivíamos em uma sociedade composta por imigrantes advindos de vários países, diversas línguas e culturas. Nesse contexto, como projetar um futuro que não fosse abstrato, desprovido de identidade, item essencial para a construção de uma nação?

Em busca de uma consistência histórica, na primeira fase do modernismo [1922-1930], “a vanguarda iria amansar o passado, corrigir os seus elementos dispersos, de forma a direcioná-los num único sentido, e devolvê-lo decupado, repleto de fatos, momentos, heróis, que demonstrariam a existência de uma comunidade: a nação brasileira” (BUZZAR, 1996, p. 77). Em sua segunda fase, quando Getúlio sobe ao poder, a maneira encontrada para se alcançar tal objetivo foi a centralização do poder. Para tal, o então Presidente do país procurava manter clara, através da propaganda articulada, a presença de um Estado Moderno em todos os setores da sociedade, desempenhando o duplo papel de construtor e unificador de uma nação (GOMES, 2000, p. 109).

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

A democratização do ensino – com a presença forte de Gustavo Capanema – aos habitantes brasileiros, o reconhecimento da importância da classe trabalhadora para o crescimento do país e a busca pela simplificação dos discursos nacionalistas e uma arquitetura livre de ornatos e aparentemente econômica foram alguns meios, se não os principais, de se difundir “a imagem e a herança da *nação* e inculcar adesão a ela, bem como ligá-los ao país e à bandeira, freqüentemente inventando tradições, ou mesmo nações com esse objetivo” (BUZZAR, 1996, p. 67, grifo do autor). Nesse sentido, é plausível dizer que não era gratuito o interesse do Estado pela arquitetura, pois aquele percebia nessa área um meio de alcançar a popularidade e embutir a questão ideológica nacional no povo (BARROS, 1996, p. 12).

Os arquitetos modernos brasileiros conquistam a posição de dominantes graças a vários movimentos que comprovam a sua superioridade em face dos competidores acadêmicos e neocoloniais nas duas extremidades do campo: a popular e a erudita. A eliminação de ornatos, a estrutura aparente, a planta “livre”, a idéia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial, muito mais que opções formais, eram apresentadas como

justificativas éticas do movimento moderno. Não só as casas do rico e do pobre seriam igualmente despojadas, como haveria a possibilidade de, com esse despojamento, produzir casas operárias em larga escala. (CAVALCANTI, 2006, p. 13, grifo nosso)

Foi, também, dessa relação entre erudito e popular que ocorreu, em grande parte, o sucesso do uso do azulejo integrado à arquitetura moderna brasileira. O reavivamento do material decorreu do fato de o discurso moderno brasileiro casar a tradição com a modernidade e fazer dos materiais nacionais e tradicionais ponte de ligação entre o colonial e a vanguarda. Nas palavras de Zílio (1982, p. 67),

Foi entrando em contato com uma realidade onde o passado brasileiro havia-se conservado, ou seja, a arquitetura colonial brasileira, e, também, atentando para as manifestações do popular, que os modernistas elaboraram uma síntese cultural, com características próprias. Síntese esta que buscava uma leitura contemporânea das tradições culturais e populares.

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

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

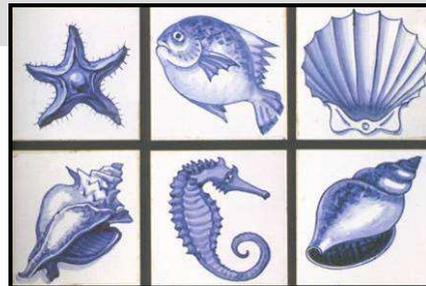
Depois, porque a azulejaria construía um elo entre o novo e o existente, incluindo-se elementos pertinentes à história e ao cotidiano da população brasileira – tão necessários à integração entre a arquitetura racional européia e a arquitetura colonial dos séculos XVII e XVIII. Por último, mas não menos importante, porque o azulejo era, reconhecidamente, um material com grande potencial informativo que neutralizava as diferenças sociais, tão discrepantes naquele momento.

Partindo dessa leitura, a primeira mostra de revivescência do azulejo na arquitetura moderna brasileira apresentou-se com a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) – hoje denominado Palácio Gustavo Capanema –, no Rio de Janeiro, projetado pela equipe formada por Lucio Costa – coordenador –, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira e que teve Le Corbusier como colaborador.



Figura 1: Painel de azulejo localizado no térreo do Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro - RJ. Desenho de Candido Portinari e produção da Osirarte. Fonte: Morais, 1988, p. 59.

Figura 2: Detalhe dos azulejos de painel de azulejo localizado no térreo do Edifício do MESP, Desenho e produção da Osirarte. Fonte: Morais, 1988, p. 63.



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

O uso do azulejo, após a construção do MESP, se expandiu para diversos edifícios estatais e, subseqüentemente, com forte propaganda, migrou para edifícios de todos os tipos e funções. Isso ocorreu em virtude do alcance de crítica mundial proporcionado pelo edifício-sede do Ministério, juntamente com o discurso arquitetônico de Lúcio Costa e os ideais do Governo Vargasista.

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

O discurso de Corbusier em prol dos elementos nativos e tradicionais, integrados à arquitetura moderna, juntamente com o sucesso crescente do azulejo, abriu uma vertente de discussões a

respeito da autoria de sua indicação para o MESP, já que o material, no início do século XX, havia sido relegado a espaços de higiene, como cozinhas e banheiros.

De acordo com alguns autores, Le Corbusier, enfeitiçado pela beleza dos azulejos da Igreja da Glória², propôs o uso dos azulejos na arquitetura do MESP. Bruand (1999) cita que a recomendação, dada pelo mestre franco-suíço, do emprego dos azulejos foi revolucionária e de alcance significativo para a evolução da arquitetura contemporânea no Brasil.

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

Em uma de suas explanações, Costa ressalta que a sugestão de Corbusier sobre o uso dos azulejos na arquitetura moderna brasileira, não se dirigiu, diretamente, à sede do MESP, mas a uma série de escolas técnicas que o Ministro Gustavo Capanema, em 1936, pretendia construir. “Só alguns anos depois, quando surgiu na obra do Ministério o problema do revestimento das paredes térreas não-estruturais, ocorreu-me a idéia de aproveitar aquela sugestão feita ao ministro na minha presença” (KNOFF, 1986).

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

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

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

Em entrevista concedida em 1987, denominada “Presença de Le Corbusier”, indagado sobre a proposta do uso dos azulejos no MESP, Costa confirma a sugestão dada por Le Corbusier e

² Carlos A. Lemos, em artigo publicado na revista do SPHAN (1984, p. 71), cita que, Le Corbusier, em visita ao Brasil, em 1936, apresenta “lições tendentes à valorização dos materiais locais [...], como os azulejos, que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro [...]”

conclui que a aceitação da mesma ocorreu pelo fato de que “os azulejos eram uma tradição”. Para tanto não deixa de explicar o porquê da sugestão dada por um estrangeiro e não um brasileiro: “[...] quem vem de fora é sempre mais sensível e repara. Nós não estávamos pensando nisso, aquilo era tão só um revestimento que existia ali. E ele já veio com outra riqueza de abordagem” (COSTA, 1995, p. 147).

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

O fato de, naquele momento, fazer-se necessária uma afirmação de poder perante a sociedade brasileira e, principalmente, uma afirmação de uma arquitetura concreta perante os preceitos modernistas, pode ser um dos motivos por que tenha havido tanta discordância nas explanações de Costa sobre a sugestão de uso do material azulejar.

O momento de a inovação ceder lugar à tradição ocorreu assim que o discurso moderno e a obra se mostravam consolidados, a partir de 1940. No entanto, podemos supor que, como a afirmação não se restringia só ao poder, mas, também, à nacionalidade da obra e construção de características que identificassem o país perante o mundo, não seria bem vindo que a idéia partisse de um arquiteto estrangeiro. Por isso, é freqüente a leitura de que Corbusier tenha atentado para o uso do revestimento cerâmico na arquitetura brasileira em geral, mas que tenha sido sugestão de Costa o uso do material no processo de resolução dos materiais de acabamento.

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

Se o azulejo trouxe a exuberância aos planos e volumes contidos das pesadas construções coloniais, na arquitetura moderna sua utilização propiciou graça e fluidez às linhas geométricas, funcionando como elemento mediador entre o estático da forma e o meio ambiente. (MUSEU DE BELAS ARTES, 1997)

A difusão da arquitetura desenvolvida no prédio do MESP – que seria denominado como primeiro exemplar da arquitetura moderna no Brasil – e o sucesso de atualização do material azulejar levaram ao seu reconhecimento, tanto nacional, quanto internacionalmente. De acordo com Giedion (XAVIER, 2003, p. 156-157), em texto sobre o Brasil, a arquitetura brasileira se diferenciava – entre outros pontos – pela adequada inserção da tradição nacional de proteger o interior das construções do calor presente no país. Se, nos séculos anteriores, recobriam-se as paredes externas com azulejos ou cobogós, agora, os arquitetos contemporâneos utilizavam os mesmos materiais, além do brise-soleil, porém de maneira inovadora, ou melhor dizendo, *atualizada*.

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

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

Uma segunda vertente retomou a moda brasileira, do século XIX, de revestirem-se as paredes externas dos prédios com azulejos padronizados tipo *tapete*, tradição portuguesa do fim do século XVI e início do século XVII para os interiores dos palácios. Desenhos únicos ou que formavam composições eram desenvolvidos por arquitetos e artistas plásticos. Para Morais (1990, p. 88), essa última vertente atendia melhor ao espírito criativo dos arquitetos, os quais, diferentemente dos artistas plásticos, não queriam usar os azulejos para compor quadros que se tornavam autônomos no conjunto, “muitas vezes comprometendo esse mesmo conjunto por seu caráter fortemente decorativo”. Nesse contexto, podemos citar os trabalhos de Anísio Medeiros para o vestiário e ambulatório do Conjunto Residencial Pedregulho, no Rio de Janeiro – RJ; Paulo Werneck para a Casa de Baile e o late Clube, na Pampulha, em Belo Horizonte – MG, do arquiteto Lúcio Costa, para edifícios residenciais, e do arquiteto Delfim Amorim, para edifícios projetados e construídos no Recife – PE.

Por fim, em outras superfícies, o revestimento cerâmico – em integração com a arquitetura – também ocupava grandes espaços, mas os elementos figurativos eram autônomos. Exemplo

máximo é a obra de Athos Bulcão, artista que trabalha com módulos geométricos estruturados segundo esquemas prévios, obras existentes principalmente em Brasília, capital do Brasil.

Brasília, inaugurada em 1960, é a organização concreta das teorias de busca da identidade e de uma nação, pregada pelos modernistas (SEGAWA, 1999). Ela encerra uma etapa, tornando-se um ponto de apoio e reflexão para os arquitetos brasileiros que, a partir daí, trabalharão com novas possibilidades arquitetônicas (ZEIN, 1983, p.75). É nesse contexto, de poucas críticas e de muitas dúvidas que a azulejaria vai se adaptando ao novo contexto não apenas social, mas político e econômico. Assim, o Brasil deixa o azulejo relegado à história. Falta a nós a preservação desse material, que conta os processos de transformação da sociedade brasileira.

AZULEJOS DO MESP

A nova sede do Ministério da Educação e Saúde Pública foi idealizada para tornar-se um ícone da Era Vargas. De acordo com Gomes (2000, p. 62),

O edifício do Ministério da Educação e Saúde é fruto do desejo irreprimível de construir de uma administração e de uma época. O Brasil novo funda-se num projeto construtivo: assentar as bases da nacionalidade, edificar a pátria, forjar a brasilidade.

A partir desse intuito, compartilhado pelo Estado e pela equipe organizada por Lúcio Costa, o projeto foi desenvolvido de acordo com os princípios da arquitetura racional, difundida por Corbusier – a planta livre, o uso dos pilotis, terraços-jardim, a estrutura livre da vedação e a fachada livre –, levando-se em consideração os *valores eternos*, aos quais, para Costa (1995, p. 168), tanto a arquitetura racional, quanto a tradicional vinculavam-se:

Estão, de fato, ali codificados, numa execução primorosa, e com apurada modenatura, todos os postulados da doutrina assente: a disponibilidade do solo apesar de edificado, graças aos pilotis, cuja ordenação arquitetônica decorre do fato de os edifícios não se fundarem mais sobre um perímetro maciço de paredes, mas sobre os pilares de uma estrutura autônoma; os pisos sacados para sua maior rigidez; as fachadas translúcidas, guarnecidas – conforme se orientem para a sombra ou não – de quebra-sol para amortecer a luminosidade segundo a conveniência e a hora, e motivados pela circunstância de já não constituir mais a fachada elemento de suporte, senão simples membrana de vedação e fonte de luz, o que facilita melhor aproveitamento, em profundidade da área construída; a livre disposição do espaço interno, utilizado independentemente da estrutura; a absorção dos vigamentos para garantir a continuidade calma dos tetos; a recuperação ajardinada da cobertura.

Até então, a arquitetura racional era tema novo no contexto brasileiro. Para tanto, era necessário que o edifício demonstrasse sua viabilidade e realismo, “que exibisse o lastro de que dispunha

para não se confundir com o simples devaneio” (GOMES, 2000). A partir do exposto, consideramos que dois conteúdos rondaram o desenvolvimento da obra: o racional – que abrange a durabilidade e demonstração de poder da obra – e o nacional – composto pelo ideal de afirmação de uma nacionalidade e de uma identidade – onde o azulejo, tema do nosso trabalho, se apresenta.

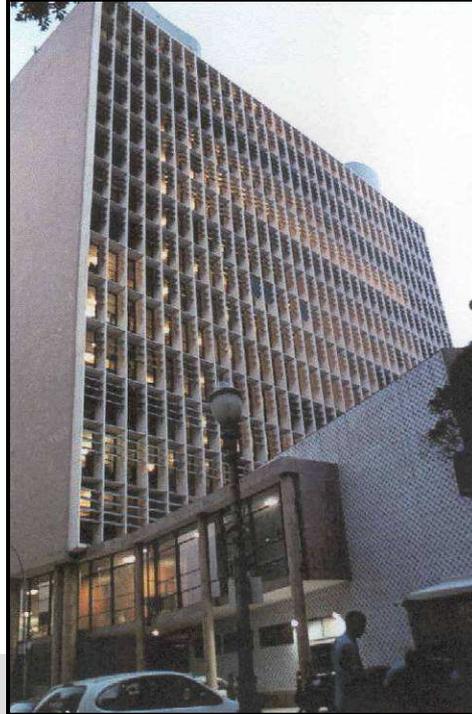
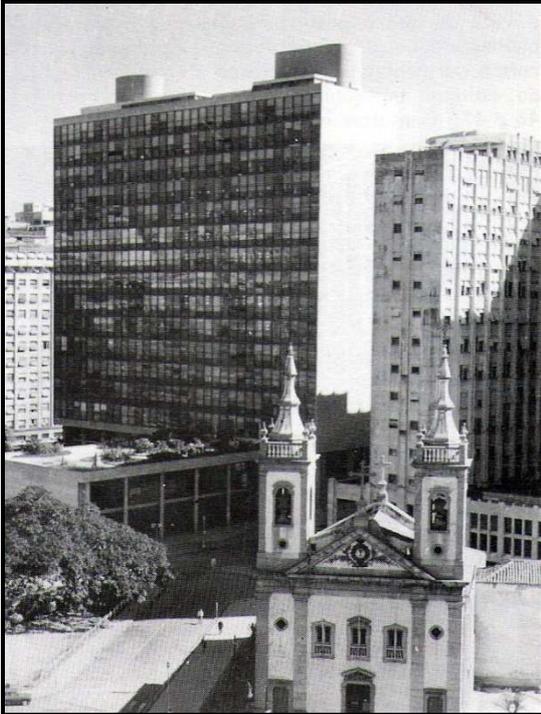


Figura 3: O vínculo entre tradição e modernidade, além do uso do azulejo, apresenta-se nessa imagem, na qual, em primeiro plano, encontra-se uma igreja colonial e, em segundo plano, o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Fonte: Bruand, 1999, p. 87.

Figura 4 e 5: Vista do edifício do MESP, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro - RJ. Fonte: www.pbase.com/andremendonca, 2007.

Em todo o processo de desenvolvimento do Brasil, usou-se o azulejo como meio de integração às outras artes e forma de disseminação da cultura nacional a toda a população, sem distinção de

raça, cor, língua ou nível social. Na arquitetura moderna do Brasil, com início difundido – pelos modernistas e pelo governo – pela construção do MESP, não foi diferente.

E essa prática, que diferia totalmente da arquitetura racional européia, trouxe ao país o status de um país com uma arquitetura tipicamente nacional. De acordo com Segre et al³, os azulejos estabeleceram “uma imagem *complexa* para a obra, superando códigos puristas europeus”.

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

O MESP possui cinco painéis de azulejos, sendo dois painéis, aplicados, desenhados por Cândido Portinari e três painéis desenvolvidos pela Osirarte, de propriedade de Paulo Rossi Osir. Todos os painéis foram executados na Osirarte entre 1940 e 1944 e o tema escolhido foi a fauna marinha. Análises supõem, no entanto, que, de início, a fauna marinha ainda não havia se tornado o tema definitivo para os azulejos do MESP. Imagens realistas de mulheres, homens e brincadeiras de crianças – tema assíduo nos estudos de Portinari – foram freqüentes nos primeiros croquis do artista⁴. No entanto, o tema desenvolvido, provavelmente por Portinari, era propício à cidade e região em que seria implantado e contribuiu plenamente para os interesses da equipe carioca: integrar a arte da azulejaria às outras obras de arte presentes no edifício e “dissolver” as paredes térreas, garantindo que elas não fossem interpretadas como elemento estrutural, mas, exclusivamente como vedação.

Com exceção do conjunto de azulejos denominado “peixe cara de gente”⁵, Portinari se apropriou dos outros dois painéis – denominados “Conchas e Hipocampos” e “Estrela-do-mar e Peixes” –, executados por ele, como se fossem grandes telas. Neles, desenvolveu a figuração abstrata, associada à modulação. A inovação, proposta pela sobreposição, propicia ao espectador viajar a dois períodos da história: século XVIII, quando os azulejos eram figurados, e século XIX, quando se tornou moda revestir as fachadas dos sobrados brasileiros com *tapetes* de azulejos.

Os painéis “Conchas e Hipocampos” e “Estrela-do-mar e Peixes” encontram-se, respectivamente, na parede com face voltada para a Avenida Graça Aranha e na parede oposta à Avenida Graça Aranha.

³ http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp

⁴ Croquis de estudo presentes no site www.portinari.org.br (2007).

⁵ A obra, intitulada *pela população* de “Peixe Cara de Gente”, foi desenvolvida por Portinari e executada pela Osirarte, para uma das paredes externas do Ministério da Educação e Saúde Pública, mas desmontada por resolução de Gustavo Capanema. Tal ordem ocorreu devido às brincadeiras da imprensa, que comparava a cabeça do ministro à cabeça do peixe desenhado (www.projetoportinari.org, 2007).

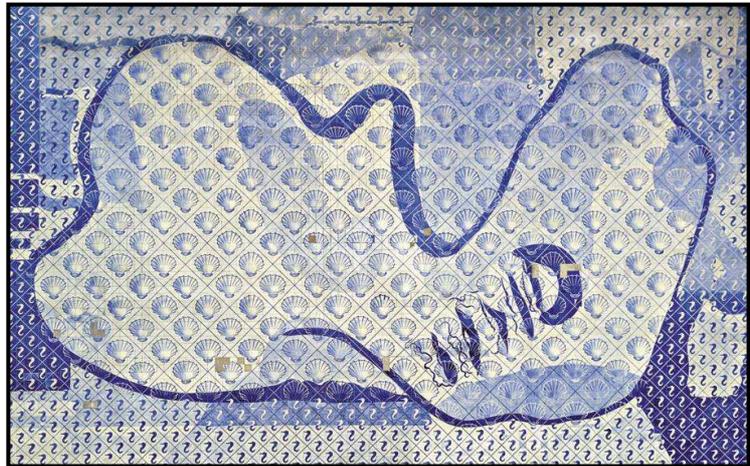
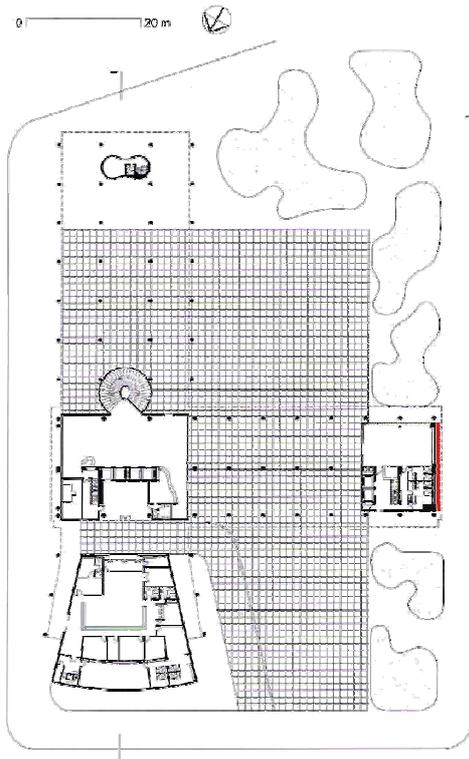


Figura 6: Esboço de localização do painel denominado *Conchas e Hipocampos*, no MESP. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

Figura 7: Painel denominado *Conchas e Hipocampos*, no MESP. Fonte: Projeto Portinari.

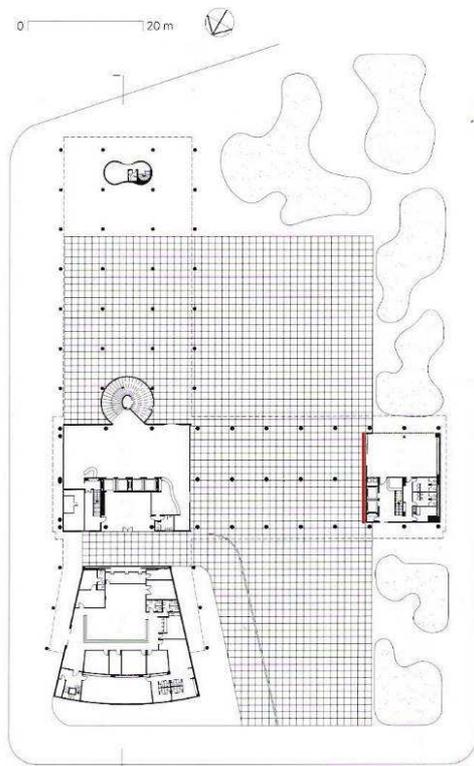


Figura 8: Esboço de localização do painel denominado *Estrela-do-mar e Peixes*, no MESP. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

Figura 9: Painel denominado *Estrela-do-mar e Peixes*, no MESP. Fonte: Projeto Portinari.

Os azulejos desenvolvidos por Paulo Rossi Osir seguem o mesmo tema desenvolvido por Portinari em seus painéis – a fauna marinha. No entanto, Osir optou por fazer desenhos padronizados para compor seus painéis, que lembram os tapetes de azulejos aplicados no século XVII no Brasil. No total, as composições de Osir revestem seis paredes do pavimento térreo no MESP. Os azulejos estão fixados nas paredes curvas, internas aos pilotis, nas paredes perpendiculares aos murais de Portinari, nas paredes laterais do anfiteatro e na parede externa da escada de acesso ao primeiro pavimento.

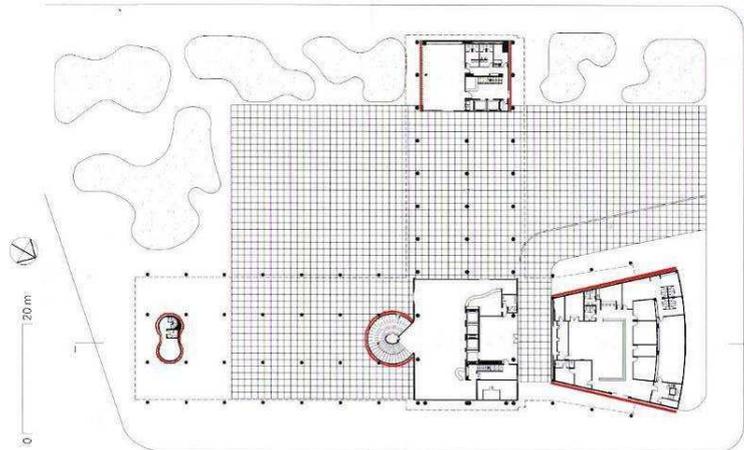


Figura 10: Esboço de localização dos painéis desenvolvidos pela Osirarte, no MESP. *Figura modificada pela autora, a partir da fonte: Underwood, 2002.*

Os painéis de azulejos do MESP, com peças cerâmicas nas diversas tonalidades de branco e azul, remetem-nos diretamente à característica presente no uso azulejar de Portugal e do Brasil, de revestir toda a superfície, em completa comunhão com a arquitetura. O uso simultâneo de figurações – com Portinari – e tapetes – com Paulo Rossi – vem para confirmar o elo entre modernidade e tradição.

A escala e monumentalidade do edifício, por sua vez, contribuem para a vitalidade e brilho dos painéis e insere-os na escala urbana, ao passo que esses participam da definição do edifício, integrando-o às outras artes⁶ e tornando-o mais leve frente à grande estrutura. Ou seja, ao passo em que se revela mais adequado ao clima tropical que as paredes pintadas – refratário ao sol e mais resistente às chuvas que a pintura –, como suporte pictórico “dissolve” a parede, garantindo que ela não seja interpretada como elemento estrutural, mas, exclusivamente como vedação (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2001). Nas palavras de Costa (1995, p. 202),

⁶ No edifício do Ministério, a integração das artes, recuperada – levando em conta o componente nacional pelo qual permeava o projeto – apresenta-se através de pinturas de Portinari, Guignard e Pancetti, esculturas de Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi, Celso Antonio Dias, Honório Peçanha, Leão Veloso e Adriana Janacopulus, jardins projetados por Roberto Burle Marx e painéis de azulejos de Portinari e Paulo Rossi Osir.

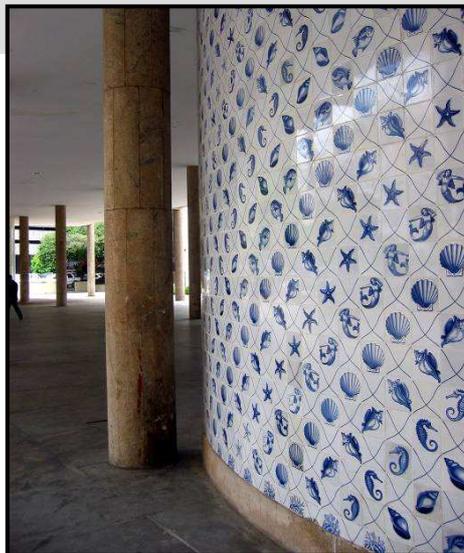
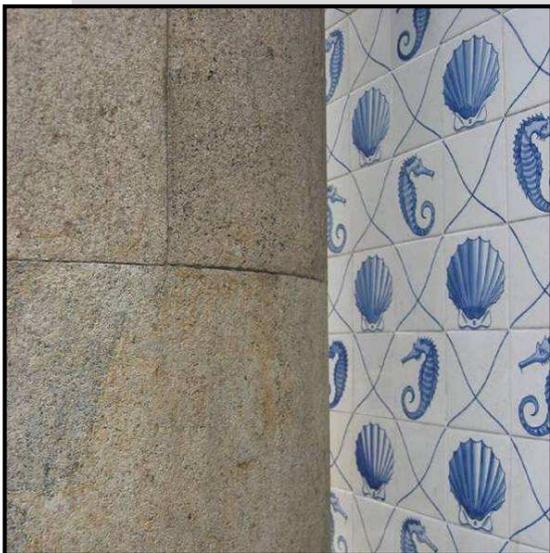
[...] o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo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



Figura 11 e 12: Vista da Avenida Graça Aranha: parede externa do anfiteatro do edifício do MESP revestida com azulejos idealizados e produzidos pela Osirarte. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 13: Detalhe dos azulejos da parede externa da loja térrea do edifício do MESP. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Figura 14: Parede externa, da escada de acesso ao primeiro pavimento do MESP, vista da Rua da Imprensa. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.



Por fim, sabemos das propriedades técnicas que o material azulejar carrega consigo: durabilidade, resistência à maresia, refração e brilho. No entanto, quando nos vemos à frente de cada composição de azulejos, a sensibilidade aflora, a percepção é particular, tudo se torna pessoal e, ao mesmo tempo, bonito e inspirador. Assim, a cada leitura feita sobre a opinião dos que por ali passaram, somos presenteados com o que foi sentido por eles quando se viram naquele espaço. Esse *sentir o azulejo*, presente na arquitetura nacional, intensifica-se na arquitetura moderna brasileira e, principalmente, no MESP.

No MESP, a disposição arquitetônica colabora para que os azulejos *abracem* o transeunte, sendo impossível ficar alheio à percepção. Por isso é comum ouvirmos discursos sobre a beleza proporcionada pelo conjunto ou que “eles ajudam a criar um clima acolhedor e de bem-estar para os transeuntes que circulam entre os pilotis de dez metros de altura, como se estivessem numa avenida ou praça” (MORAIS, 1988, p. 55). Como as percepções são diversas, tomamos, como base, Morais, Zílio e Cardoso.

Para Morais (1988, p. 55), Portinari, ao levar a fauna marinha para aquela região, livrou o edifício “do cerco maciço de uma vizinhança heterogênea, como também dá bom dia e boa tarde ao transeunte, em nome das artes que ali se integram e se encarregam de nos devolver, num centro urbano tumultuado, um pouco de céu e um pouco de ar”. Ele cita uma característica habitual dos painéis de Portinari: uma “linha sinuosa, longa e viril, envolvendo toda a composição”, que sugere a forma de um amebóide, “ou, no dizer de Joaquim Cardozo, o ‘contorno do protoplasma primitivo’, como que a representar o começo da vida surgindo à luz do dia, em pleno mar” (ALCÂNTARA, 1997, p. 99).

Nas palavras de Zílio (1982, p. 111), as formas e cores usadas nos muros do MESP prendem a atenção do espectador. Nos painéis de Portinari, as mesmas formas parecem ganhar a vida do mar que o artista procura imprimir-lhes, com um movimento permanente dado pelo direcionamento das diagonais, dos cavalos-marinhos e pequenos peixes. Cria-se, também, um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço, sem recorrer a uma representação ilusória de profundidade. As curvas nos levam a um espaço sem fim e as diagonais nos direcionam ao espetáculo. O reflexo proporcionado pelo azulejo faz do espectador, o coadjuvante da história. Nas palavras de Zílio (1982, p.111):

O fato de não haver apelo à ilusão de profundidade ainda torna o mural mais desconcertante, pois convida o espectador a ‘mergulhar naquele mar’, mas ao mesmo tempo fica claro que isso se dá no plano da imagem. O mergulho do espectador reconstitui o percurso de Portinari. O artista, ao se liberar dos preconceitos e mergulhar na arte, age como num jogo ou como numa descoberta dos segredos do fundo do mar. Ao nadar pela superfície do muro – interior do mar – ele vai gerando espaços de cor e de formas. [...] não mais os limites da razão ideológica, mas os da descoberta do impossível, do além, do mais ao fundo. Uma ótica submarina que desmente a da superfície, uma visão de profundezas. No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço. O painel integra-se na paisagem porque é dela um prolongamento. Sente-se um ar de beira de praia. O trajeto entre a areia e o mar. O mergulho, a saída do mar, areia e sol. Maresia.

Os painéis de Rossi, apesar de pouco citados, não podem ser esquecidos. Em comunhão entre esse artista e Portinari, podemos dizer que os azulejos do MESP são uma imensidão de azul – que alegra a enormidade de prédios escuros que rondam a região, onde o edifício insere-se –, um

contraste com o verde de tantas árvores frondosas, um aconchego para quem decide descansar, depois de um dia de trabalho pesado, ou depois de andar pelo sol escaldante da cidade. Está associado a uma arquitetura monumental e cumpre seu papel de elemento arraigado à cultura nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Dora de. **Azulejos na Cultura Luso-Brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAM, 1997.

BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil – Séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.

BARROS, Luiz Antônio Recamán. **Por uma Arquitetura Brasileira**. 1996. 196p. Tese (doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967**. 1996. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

CARDOZO, Joaquim. **Azulejos na Arquitetura Brasileira**. 1948. Texto disponível na internet, em: <http://joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/azulejos.pdf>. Acesso em: 12 março 2007.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro – A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista – 1945-1964**. 2000. 224p + anexos. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FUNDAÇÃO Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. São Paulo: Fundação Athos Bulcão: Petrobras, 2001.

GIEDION, Siegfried. O Brasil e a arquitetura contemporânea. In: XAVIER, Alberto F. M, (coord.). **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 155-158.

GOMES, Ângela de Castro. **Capanema: o Ministro e Seu Ministério**. Bragança Paulista: Ed. FGV, 2000.

GROPIUS, Walter. Um vigoroso movimento. In: XAVIER, Alberto F. M, (coord.). **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 153-154.

HOBSBAWM, Eric. J. **Nações e Nacionalismo de 1780 – Programa, Mito e Realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KNOFF, Udo. **Azulejos da Bahia**. Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

LEMOS, Carlos A. C. Azulejos Decorados na Modernidade Arquitetônica. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 167-174, 1984.

LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. **Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde, 1935-1945**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, 1996.

MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma Investigação sobre a Construção do Discurso Moderno no Brasil – A Obra de Lúcio Costa, 1924/1952**. 1987. 185p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1988.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil – Volume II**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1990.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (org.), FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (org.). **Djanira e a Azulejaria Contemporânea**: catálogo. Rio de Janeiro, 1997. 28 p. Publicado por ocasião da exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de Fevereiro a Março de 1997.

OLIVEIRA, Márcia David de. **O Lugar da Arte: o Caso do Ministério da Educação e Saúde Pública – Rio de Janeiro 1935/1945**. 2005. 268p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora Edusp, 1997.

SEGRE, Roberto et al. **O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira**. Texto disponível na internet, em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp. Acesso em: 10 setembro 2006.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Editora Cosac Naify, tradução de Betina Bischof, 2002.

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma Geração – Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZEIN, Ruth Verde. As Tendências e as Discussões do Pós-Brasília. In: **REVISTA PROJETO**. São Paulo: Arco, n. 53, julho 1983, p. 75-85.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil: A Questão da Identidade na Arte Brasileira - a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.