

OS AZULEJOS DE PORTINARI E ATHOS BULCÃO COMO ELEMENTOS ORNAMENTAIS DA ARQUITETURA MODERNISTA NO BRASIL

CARDOSO, Sandra Magda Mattei¹

RESUMO

O azulejo, como material de revestimento, percorre a arquitetura brasileira desde as suas origens. Diante de suas virtudes funcionais e estéticas, se fizeram presentes de maneira efetiva no decorrer de nossa história. Seja por suas qualidades de ambiência ou pela proposta estética, seu uso tornou-se prolongado no âmbito da arquitetura brasileira. Este trabalho visa contribuir, academicamente, dentro da temática Patrimônio Histórico Cultural investigando o papel dos painéis de azulejos como elementos ornamentais da arquitetura moderna brasileira. Baseando-se em referenciais teóricos e estudo de campo, pretende-se enfatizar os trabalhos desenvolvidos pelos artistas Portinari, por meio do estudo dos azulejos do Palácio Capanema RJ e da Igreja de São Francisco na Pampulha BH, MG e Athos Bulcão, na Cidade de Brasília DF. Os painéis de azulejo são parte integrante do acervo cultural brasileiro e, portanto, merecem ser destacados como objetos patrimoniais. Seu valor vai além da simples estética, ele compõe, agregado à arquitetura, uma rica manifestação que surge de maneira popular e resurge no período moderno por meio da ação dos vanguardistas letrados. Sendo assim, a proposta de pesquisa visa salientar essa manifestação dentro do contexto da arquitetura moderna brasileira, resgatando suas origens, evolução e atual estado de conservação. 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 se perca.

PALAVRAS-CHAVE: Painéis de Azulejos, Athos Bulcão, Portinari, Arte Azulejar.

THE PORTINARI TILES AND ATHOS BULCÃO AS DECORATIVE ELEMENTS OF MODERNIST ARCHITECTURE IN BRAZIL

ABSTRACT

The tile, as a coating material, goes through the Brazilian Architecture since its origins. It has been in our history in an effective way due to its functional and aesthetic skills. Whether for its surrounding qualities, or for its aesthetic proposal, it has had a lengthy use in the Brazilian architecture field. The aim of this study is to contribute, in an academic way, to the topic of the Historic Cultural Heritage, exploring the role of the tile panels as ornamental elements of the Modern Brazilian architecture. Based on theoretical references and field study, the intent is to emphasize the works developed by the artists Portinari, by the study of the tiles of the Capanema Palace, in Rio de Janeiro, as well as the ones of São Francisco Church, in Pampulha, Belo Horizonte, in the state of Minas Gerais, and Athos Bulcão, in Brasília, Federal District. The tile panels are part of the estate property, and, therefore, they must be taken as patrimonial objects. Their value goes beyond the simple aesthetics, since they take part, with the architecture, in a rich manifestation which appears in a popular way and reappears in the modernist period by the lettered vanguards. Thus, this research proposal has in view the emphasis of this manifestation in the modern Brazilian architecture context, restoring its origins, evolution and current state of conservation. Before the globalization process and the trivializing of culture, the understanding of the role of the tile in the Brazilian architecture can help to retain this national property, and avoid the loss of this memory.

KEYWORDS: Conservation, Authenticity, Brutalist architecture, Modern Movement.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa contribuir academicamente dentro da temática Patrimônio Histórico Cultural, investigando o papel dos painéis de azulejos como elementos ornamentais da arquitetura moderna brasileira. Pretende-se enfatizar os trabalhos desenvolvidos pelos artistas Portinari, por meio do estudo dos azulejos do Palácio Capanema RJ e da Igreja de São Francisco na Pampulha BH, MG e Athos Bulcão, na Cidade de Brasília, DF.

Para a realização da pesquisa, que visa investigar especificamente os painéis de azulejos de Portinari e Athos Bulcão aplicados à arquitetura moderna brasileira, se tem como objetivos específicos: o resgate histórico sobre a evolução do uso desses na arquitetura brasileira; investigar as raízes das expressões estéticas desses dois artistas e suas correspondentes produções artísticas; voltar o olhar para a produção da arquitetura brasileira realizada entre 1930-60, com ênfase na presença dos painéis de azulejo dos autores definidos como estudo de caso; elencar o valor simbólico das obras analisadas que as define como sendo parte integrante do acervo patrimonial brasileiro; investigar as possíveis ações de Tombamento e/ou Proteção Legal com que, por ventura, essas obras tenham sido contempladas. O revestimento azulejar percorre a arquitetura brasileira desde as suas origens. Diante de suas virtudes funcionais e estéticas se fizeram presentes de maneira eficaz no decorrer de nossa história, seja por suas qualidades de ambiência ou pela proposta estética. Seu uso se tornou prolongado no campo da arquitetura brasileira. Fez-se, do período Colonial ao Moderno, um ícone arquitetônico, quando aplicado em forma de revestimento interno e externo e se projetando nesses painéis revestidos que ornamentam a arquitetura moderna brasileira, transformando-a numa linguagem própria, que preserva o “fio condutor da história”.

Os painéis de azulejo são parte integrante do acervo cultural brasileiro e, portanto, merecem ser destacados como objetos patrimoniais. Seu valor vai além da simples estética, ele compõe, agregado à arquitetura, uma rica manifestação que surge de maneira popular e resurge no período moderno por meio da ação dos vanguardistas letrados. Sendo assim, a proposta de pesquisa visa salientar essa manifestação dentro do contexto da arquitetura moderna brasileira, resgatando suas origens, evolução e atual estado de conservação. O tema abordado tratará com mais ênfase os painéis de azulejos

¹ Arquiteta. Docente da Faculdade Assis Gurgacz

de Portinari e de Athos Bulcão como elementos visuais agregados à arquitetura modernista do Brasil. Nesse intuito, buscará resgatar a raiz das expressões particulares desses artistas e sua materialização nos painéis de azulejos.

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 se perca.

2. RESGATE HISTÓRICO

Para bem compreender a razão e o sentido da aplicação dos azulejos em revestimentos em edifícios modernos no Brasil é necessário lembrar que esse hábito é uma consequência imediata da sua presença na arquitetura portuguesa, da qual, desde a sua origem, nunca pôde se afastar a arte brasileira de construir.

Para Alcântara (1997), a azulejaria no Brasil teve seu início com a administração no Governo Geral, na pessoa de Tomé de Souza, em 1549. Com ele vieram os primeiros artesãos para um projeto civilizador, com o objetivo de organizar as cidades e vilarejos. Já os artistas que eram de Portugal, ou ainda alguns desses nascidos no Brasil, traziam sua formação estética da Europa. Em 1522, chega à cidade de Salvador o primeiro bispo do Brasil, D. Pedro Fernandes Sardinha, que estabelece as classes eclesiásticas, os franciscanos, os beneditinos e os jesuítas que fundaram suas casas de catequese. É nessa época que surgem novas igrejas paroquiais e os conventos. Para a construção dessas instituições são trazidos de Portugal os mármore e as cantarias para as suas igrejas e os adornos, como fontes, retábulos e lavabos. Nas igrejas e conventos do século XVII, o azulejo decorativo torna-se peça indispensável e a encomenda dessas peças era feita por milhares, já que a padronagem de repetição, generalizada em Portugal, era adaptável a qualquer edifício, independente de limites de ajuste. Os azulejos do século XVII trazidos para o Brasil e, principalmente, os encontrados na Bahia, foram chamados de tapetes. De origem muçulmana, sua decoração era simétrica ordenada, como os tapetes orientais. Suas cores são tricrômicas e as mais comuns são o amarelo, o azul e o branco, com ornamentações geométricas, enlaçadas, arabescos e motivos florais estilizados de técnica de majólica. Por volta de 1630, com a chegada dos holandeses no Nordeste do Brasil, nos primeiros anos de ocupação, trouxeram para Pernambuco grandes quantidades de materiais de construção. Entre os materiais, os azulejos, como os da igreja do Convento de Santo Antônio do Recife, onde o Conde João Maurício de Nassau mandou assentar 20 mil ladrilhos no piso. Em 1650, a cana-de-açúcar, como um modelo agrícola monocultor e em plena atividade em torno de vários núcleos urbanos por toda a extensão da costa leste do litoral brasileiro, começou a desenvolver a forma decisiva da moradia no Brasil. Vários fatores competiram para a afirmação desse formato de moradia, tais como o clima tropical úmido e a flora. No entanto, o mais importante de todos eles foi o colonizador português com seus usos e costumes.

Para Santos Simões (1959), é exatamente no Brasil, e ainda no século XVIII, que o azulejo sai dos interiores e vai revestir as fachadas, tornando-se um elemento decorativo. Na primeira metade do século XVII, independente das dificuldades de transporte e dos elevados preços dos azulejos, esse tipo de revestimento foi muito utilizado na decoração arquitetônica do Brasil-Colônia. Nessa época, os azulejos eram todos importados de Portugal, pois não existia produção desse tipo de material no país.

2.1 - RESGATE HISTÓRICO SOBRE A EVOLUÇÃO DO USO DO AZULEJO NA ARQUITETURA BRASILEIRA.

Conforme Silva (2001), existem dois tipos de azulejos na arquitetura: os figurativos ou historiados e os de tapete. Os azulejos historiados que são figurativos representam cenas religiosas ou de um determinado acontecimento. Eles são mais comuns na arquitetura religiosa, embora se encontre outros tipos na arquitetura em geral. Azulejos de tapete, à semelhança de um tapete, inspiravam-se nos tecidos indianos e nos tapetes persas. Foram mais conhecidos no Brasil como “azulejos de fachada”. Esse tipo, em especial, veio em grande número, cuja padronagem facilitava a aplicação e a importação de grandes quantidades.

Essa influência ainda é encontrada em residências e instituições públicas e religiosas construídas nessa ocasião, principalmente nos estados da Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Maranhão, Pará e pontualmente em outros estados, onde são encontrados os exemplares mais antigos. Independente em 1822, o Brasil restaura suas relações comerciais com Portugal, e as importações de azulejo, a partir da década de 1840, tornam-se pouco a pouco numerosas. Embora Portugal continue sendo a principal fonte de abastecimento, confirmando a nova situação política do Brasil, outros países irão fornecer azulejos: Espanha, Holanda e França, inicialmente; depois também Inglaterra, Bélgica e Alemanha. (MACHADO: 2003).

Na Bahia, a Igreja de São Francisco em Salvador é um dos locais onde se pode apreciar o azulejo português, na técnica majólica, que consiste em cobrir o corpo cerâmico com esmalte estanífero branco, ficando a superfície preparada para receber a decoração pintada e evitando a mistura de cores durante a cozedura. Os painéis de azulejos localizam-se no claustro dessa igreja, com cerca de 1.200 azulejos. A imagem relata a entrada do príncipe D. José em Lisboa e seu casamento e a travessia do Tejo entre Montijo e Belém, além do desembarque nessa praia. (ALCÂNTARA: 1980).

Os azulejos sofrem transformações, caracterizando uma essência cultural portuguesa e católica. As características católicas surgem em função da religiosidade e configuram-se nas cenas de milagres e nas imagens de santos.

Para Amaral (2002), ainda no Rio de Janeiro, o azulejo encontra-se interligado aos espaços arquitetônicos, propondo uma estrutura ritmada na decoração, como observado no painel “Máscara de Baco”, na Adega do Palácio São Clemente, de autoria de Abel dos Santos, que mostra que a “Máscara de Baco” é ladeada por duas imagens de anjos, com os azulejos decorados com Parreiras, que são semelhantes às parreiras da fonte.

No tocante à cidade de São Luís no Maranhão, destaca-se que essa possui um grande acervo de azulejo português, que foi utilizado não só como peça decorativa, mas também, pela sua funcionalidade, como elemento de revestimento.

Alcântara (1980) supõe que a azulejaria das fachadas em Belém são da década de 1840 ou 1850. Isso porque, nesse período, os modelos utilizados pela nobreza imperial começaram a ser copiados. Desse modo, o azulejamento associa-se ao desenvolvimento na cidade devido ao período de ouro da borracha, no século XIX, os azulejos aplicados em Belém, em sua maioria, são procedentes de Portugal, destacando-se a produção industrial do tipo tapete, contendo padronagens contemplativas e florais. Essa arte do azulejo no revestimento externo de fachadas configurou-se não somente pela ambição das camadas da pequena e média classe urbana, que desejavam “tornar nobres” suas propriedades, como também existia uma grande influência dos produtores que visavam a enriquecer com a venda dos azulejos. O uso de azulejos nas fachadas das residências já era comum em cidades no Norte do Brasil, como São Luiz (Maranhão) e Belém (Pará), o que mostra que esse uso iniciou-se primeiro entre nós como forma de enriquecer as fachadas dos ricos comerciantes, ao mesmo tempo em que protegia as paredes das fortes chuvas e da umidade, além de isolar o interior do calor do sol, que aquecia as paredes.

3. O USO DO AZULEJO NA ARQUITETURA BRASILEIRA

O reemprego do azulejo como ornamento pelos arquitetos brasileiros coincide com o debate modernista, envolvendo questões como regionalismo e tradição. Sem dúvida foram os arquitetos modernistas – Oscar Niemeyer; Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, entre outros tantos, os responsáveis pelo retorno da azulejaria aos edifícios públicos e privados. Foram eles que estimularam alguns de nossos principais artistas plásticos a contribuírem para a arquitetura com suas criações nesse campo.

Para Bruand (1999), a chamada arquitetura brasileira moderna lança-se em comunhão com o governo, progride e torna-se ícone de renovação mundial. Com o aumento da nova arquitetura, renasce, em meio ao processo de integração das artes, a arte da azulejaria. O ressurgimento do material resultou 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. Com a vinda do arquiteto Le Corbusier ao Brasil, vários arquitetos adotaram o uso do azulejo como ornamento em suas obras arquitetônicas e a utilização de materiais da terra. A sua presença, em 1929 e 1936, foi um empurrão ao emprego do azulejo. Arquitetos como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos ouviram de Le Corbusier lições sobre a valorização dos materiais locais, até mesmo velhos hábitos como o uso de azulejos nas edificações.

O azulejo era, reconhecidamente, um material com grande potencial informativo que neutralizava as diferenças sociais.

3.1 – AZULEJARIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Na atualidade, o azulejo reinterpreta cinco séculos de História, através de técnicas ancestrais e da inovação e atualização das linguagens, em painéis ornamentais, numa renovação do conceito de Artista que abre caminhos cada vez mais ricos e diversificados.

Segundo Xavier (2003), independente 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 novidade do material na arquitetura moderna brasileira aconteceu em sua modernização de uso, de aplicação e de desenhos, idealizados por arquitetos e artistas plásticos, sempre pensando na integração das artes e na possível 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, entre outros, e conseguiu a inovação sem perder a tradição, conteúdo necessário para fazer parte da revolução arquitetônica que prevaleceu entre 1930 e 1960.

Um dos marcos da arquitetura moderna no Brasil, o edifício do Ministério da Educação e Saúde é, também, um dos marcos da azulejaria contemporânea. Portinari está presente na obra projetada por Le Corbusier, como está na Pampulha, marco inicial da arquitetura revolucionária de Oscar Niemeyer. A retomada do azulejo e a arquitetura moderna são, portanto, contemporâneos. O que é lógico, afinal, o Modernismo é um esforço de atualização e uma

redescoberta de nossas raízes culturais, uma renovação dentro da tradição. Foi o próprio Le Corbusier que recomendou aos nossos arquitetos o emprego do azulejo em seus projetos. A história da azulejaria contemporânea no Brasil é respectivamente a história da implantação do Modernismo no Brasil nas décadas de 30 a 60.

3.2. INTEGRAÇÃO COM A ARQUITETURA

Voltar o olhar para a produção da arquitetura brasileira realizada entre 1930 e 1940 significa ter a oportunidade de rever um modo de compreensão atemporal, cuja retomada pode permitir o pensamento e a produção de uma arquitetura própria, forte o suficiente para absorver as influências externas, sem se deixar dominar por elas. (FABRIS, 2000).

Fabris (2000) também coloca que o objeto de estudo é o recurso da azulejaria que, utilizada como ornamento, é uma solução de composição visual dos ambientes legitimador do discurso dessa arquitetura. Não se trata de uma análise de toda a produção da época, mas sim de encontrar, nos principais edifícios onde o recurso do azulejo foi utilizado, os valores estéticos propostos por essa arquitetura. Entendida como um recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, a azulejaria teve grandes consequências no desenvolvimento da arquitetura após a inauguração da Pampulha, no final da década de 1940, e lançou um olhar sobre o Brasil em uma situação histórica que foi, na verdade, uma necessidade que se fez, ao mesmo tempo, de vários países periféricos em encontrar uma autonomia cultural na primeira metade do século 20. Para tanto, aproveitar-se da intenção das obras de Portinari e Niemeyer, partindo do entrosamento da avaliação da ambiência proposta pelo modernismo brasileiro, procura-se relacionar, metodologicamente, essas opiniões, de maneira a compreender a relação entre esses espaços, sejam eles relacionados à imagem e pinturas, sejam eles arquitetônicos.

4. ATHOS BULCÃO E PORTINARI: DUAS EXPRESSÕES, UM SÓ VALOR.

A tendência das obras de Athos Bulcão e Portinari é uma preocupação de integração arte/arquitetura, partindo do entendimento da avaliação da ambiência proposta pelo modernismo brasileiro. Esses arquitetos começaram a empregar o azulejo não só como elemento funcional, mas também como um material nobre que serviria admiravelmente como suporte às novas expressões plásticas, criando uma conexão entre arquitetura e a arte, a arte da azulejaria. (BRUAND, 1999).

Athos Bulcão, pintor, escultor, decorador, desenhista, e professor, decidiu dedicar-se às artes plásticas em 1939, quando optou por abandonar a Faculdade de Medicina que estava cursando. Foi amigo de alguns dos mais importantes artistas brasileiros modernos, como Jorge Amado, Burle Marx, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino e Manuel Bandeira, entre outros. Aos 21 anos, seus amigos o apresentaram a Candido Portinari, com quem trabalhou como assistente no mural de São Francisco de Assis, na Pampulha, anos depois. Em 1943, Bulcão conheceu Oscar Niemeyer, que lhe encomendou um projeto para os azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte, ocasião em que começou uma grande amizade. (WANDERLEY, 2006).

Cândido Portinari foi um dos pintores brasileiros mais famosos. Estudou pintura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1928, ganhou um prêmio de viagem e partiu para a Europa, renovando sua pintura com o que viu. Em 1935, recebeu premiação pela tela "Café" na mostra anual do *Carnegie Institute*, de Pittsburgh. É a partir das características e qualidades plásticas dessa pintura que, em 1936, surgem dois convites para realização de obras murais: a do "Monumento ao Trabalhador", na Rodovia Rio-São Paulo e, mais expressivamente, o conjunto de painéis pictóricos e de azulejos para o Ministério da Educação e Saúde, projeto arquitetônico que se tornaria marcante para a arquitetura e a arte brasileiras. Sob a supervisão de Le Corbusier, que pregava a participação da escultura e pintura na arquitetura moderna como "admirável presença" (LOURENÇO, 1995), Lúcio Costa e um grupo de jovens arquitetos evidenciou um modelo poderoso de uma atuação conjunta e associada às artes, que se tornaria referência. A partir de então se dedicou cada vez mais à criação de murais na sua maioria encomendados pelo governo brasileiro. (PROJETO PORTINARI).

4.1 - RAÍZES DAS EXPRESSÕES ESTÉTICAS DE PORTINARI E ATHOS BULCÃO E SUAS CORRESPONDENTES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

A afirmação do modernismo na arte brasileira correspondeu à construção de um discurso e se processou através de duas maneiras: num plano com conceito mais amplo, no que diz respeito a como os artistas enfrentam as teorias internacionais ocorridas das vanguardas européias; em outro campo, se refere a como a valorização intelectual de cada artista vai lidar e como vai produzir a partir desse enfrentamento nas condições de produção específicas da sociedade brasileira da época. Historicamente, essas duas maneiras correspondem a dois momentos, um a partir da semana de 22 e objetiva a afirmação 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 à uma temática de preocupação social, conforme afirma Zilio (1997).

O movimento em favor da arte concreta surgiu na década de 30, quando alguns artistas começaram a se questionar acerca do significado de “arte-abstrata” e qual seria o limite entre o abstrato e o concreto – daí o nome do movimento. No Brasil, o Concretismo começou a influenciar a arte no começo da década de 50, como reação à pintura moderna, em um cenário artístico onde Portinari era um dos principais ícones, acima de nomes como Di Cavalcanti. O cenário da década em questão coincidiu com a construção de Brasília, e a criação de várias obras de Athos Bulcão, que se utilizou de vários recursos para criar ilusões de ótica em seus trabalhos. As intervenções abstrato-geométricas de Athos o colocam entre os maiores artistas da linha construtiva – concretos e neoconcretos. (SANT’ANNA: 2007).

4.1.1 – Portinari

A produção de Portinari é particularmente emblemática, pois, além de ser produto da afirmação do modernismo no Brasil, participa, ela própria, da legitimação desse discurso. Portinari será o primeiro dos modernistas a ser reconhecido nacionalmente e sua produção é particularmente figurada das abrangências de arte no Brasil de sua época, dentro desse recorte temporal. 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 paralelo, no plano internacional, ao nome de Picasso. (ZILIO, 1997).

4.1.2 – Athos Bulcão

Segundo Wanderley (2006), a produção de Athos Bulcão segue os preceitos estabelecidos por Portinari, tanto na escolha cromática quanto na persistência da linha contínua estruturante usada no primeiro painel do Palácio Capanema. O padrão azul e branco permanece dominante até mesmo em grande parte da sua produção. O recurso da azulejaria persiste, claramente, como recurso decorativo até a imensa obra muralista de Athos Bulcão, 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 a 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 se tornar também obra do ladrilhador, do operário, não somente de quem a concebe, mas também de quem a executa, Athos Bulcão recupera uma das tradições da azulejaria mais caras aos portugueses do século 18. Entendida desse modo, 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. Atendendo a uma finalidade, a um propósito, a ornamentação racionalmente distribuída representou a construção de um sentido nos ambientes em que se implanta, no processo de simbolização do espaço arquitetônico, resultando em interpenetração de valores formais e proporcionando diversas interpretações desses espaços. Essas diversas interpretações e críticas convergirão no final da década de 1950 nos muitos questionamentos sobre expressão artística, da autonomia da obra de arte, da autonomia expressiva do espaço arquitetônico e das pretensões do espaço moderno em ser a síntese de todas as artes.

4.2 – OS AZULEJOS DO M.E.S.

Zilio (1997) cita que 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). 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.

As composições dos painéis se diferem do programa das imagens produzidas pela pintura 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.

No edifício do Ministério da Educação e Saúde foram colocados os primeiros azulejos que marcam o reviver de uma arte. Os painéis são compostos de azulejos 15cm x 15cm e têm por motivo, na composição geral do seu desenho, a vida marinha. Em diversos tons de azul, desde matizes quase esmaecidos até um azul absoluto.

Em outras paredes são usados azulejos de figura isolada com elementos da rica fauna marítima: conchas, cavalos-marinhos, búzios, caranguejos, pólipos e corais.

A maioria das obras de arte está disposta no interior do edifício e devido a sua localização nos pilotis do edifício – espaço de circulação, de movimento, espaço de praça, local público – os azulejos são os elementos visuais primeiramente percebidos, a azulejaria é que de imediato entra em relação com o usuário ou transeunte. A arte dos azulejos se formou assim em um elemento de convencimento no condição da imagem do conjunto em que arquitetura significa a mudança de um sistema formal fechado em um sistema formal aberto.

4.3 – OS AZULEJOS NA IGREJA DA PAMPULHA

Fabris (1996) relata que a Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha-BH, MG, por ser um exemplo emblemático em que as artes plásticas são elementos indissociáveis do espaço construído, é praticamente protagonista. A escolha das imagens recai sobre a produção de Portinari, por ser o artista responsável pelas obras presentes nos edifícios escolhidos. Ao legitimar a forma plástica como produto da técnica construtiva do concreto armado, será principalmente a base conceitual da espacialidade que se afirmará na obra de Niemeyer, principalmente a partir da construção da Pampulha em 1942. A estrutura do concreto armado permitia a autonomia da fachada – plástico-ideal.

Os azulejos da igreja de São Francisco cobrem uma superfície superior a 80m² e ocupam toda a fachada posterior da pequena igreja. Os temas do seu desenho são passagens da vida do grande santo de Assis, registradas com grande vigor de traço e em um azul rico e lustroso. A realização da Pampulha parece ser o episódio mais emblemático da disputa pelo poder simbólico, travada dentro de um regime político que não apresenta uma imagem parecida. A esse respeito, Fabris esclarece:

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 gera o bairro moderno, embrião da cidade moderna. (FABRIS, 2000)

Vale lembrar que sobre grande parte da produção arquitetônica desse período pesa a sombra da afirmação da “brasilidade” e a construção de uma identidade. Lúcio 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.

4.4 – OS AZULEJOS EM BRASILIA

Segundo Costa (2002), Athos, em 1957, a convite de Oscar Niemeyer, foi requisitado do serviço de documentação do MEC, onde trabalhava, para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP, criada pelo presidente Juscelino Kubitschek para a construção de Brasília. Ao desembarcar, em 18 de agosto de 1958, encontra um gigantesco canteiro de obras. Não se assusta com as nuvens frequentes de poeira que a tudo envolviam.

Para COSTA (2002), sem dúvida, foi Niemeyer quem primeiro conduziu Athos nos meandros da arquitetura. Seus murais de azulejos e relevos estão decididamente presentes nos palácios e edifícios projetados para Brasília: Igreja Nossa Senhora de Fátima (1958), Brasília Palace Hotel (1958, 1959), Capela do Palácio da Alvorada (1959), Congresso Nacional (1960, 1971, 1976 e 1978), Palácio do Itamaraty (1966, 1967, 1968 e 1982), Teatro Nacional Cláudio Santoro (1966), Supremo Tribunal Federal (1969), Palácio do Jaburu (1975), Catedral Metropolitana de Brasília (1977), Memorial Juscelino Kubitschek (1981), Palácio do Planalto (1982), Panteão da Liberdade da Democracia Tancredo Neves (1986), entre tantos outros. Ao longo de sua carreira, também participará de inúmeros projetos de Niemeyer em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e, fora do país, na França, Itália e Argélia.

Utilizando um diversificado conjunto de conhecimento de materiais, como azulejo, cerâmica, madeira, fórmica, ferro, vidro, mármore e concreto, ele transforma superfícies carentes de interesse – fachadas, empenas, painéis, divisórias, paredes e muros –, em obras de arte. Cores, contornos, relevos, geometrias e materiais animam os ambientes. (COSTA, 2002)

Outra obra, chamada de “Ventania”, está no Salão verde da Câmara dos Deputados do Congresso Nacional. Esse painel foi um pedido de Oscar Niemeyer para compor o jardim interno do salão. Novamente, Athos utilizou apenas duas cores, a cor azul com três desenhos diferentes e misturados com o azulejo branco. Esse painel encontra-se em posição de destaque no espaço ocupado. Situado abaixo da entrada de luz natural, ele a propaga, ganhando evidência.

Nesse painel, Athos deixou os operários livres na montagem da obra. Isso só era possível no jogo aleatório dos azulejos. Segundo Maciel (2005), Athos acha que o operário é livre para fazer uma montagem, já que não tendo cursado escola de desenho, uma vez que o ideal seria que a montagem fosse feita por uma criança, devendo o resultado final ser uma “coisa simples”.

O “Ventania” cobre toda a área da parede que se estende até o térreo e é isolada do Salão Verde por uma lâmina de vidro e um vão de 1,7m de largura. A lâmina de vidro desliza sobre trilhos e pode ser aberta, como uma janela para o painel. O vão possui canteiros de plantas ornamentais intercalados com espaços livres.

Na fachada da Igreja Nossa Senhora de Fátima (para os brasilienses, Igrejinha), obra arquitetônica de Oscar Niemeyer. A composição dos azulejos de Athos Bulcão é simples: são dois desenhos de pomba e estrela, alternando as

cores azul e branca de fundo. A pomba representa a simbologia do Espírito Santo e a estrela, a natividade. Temas vinculados às cerimônias religiosas.

Como em quase todos os seus trabalhos de azulejaria, o artista plástico limita-se (se é que podemos assim dizer) a manusear poucos desenhos e formas, mas que, combinados, multiplicam os seus significados.

O desenho do artista produz sem número de padrões geométricos que, combinados de várias maneiras, geram uma enorme riqueza na composição, cuja identidade é, no entanto, conclusiva. Seus azulejos são verdadeiras peças de um jogo de motivos geométricos. A obra de Athos Bulcão tem a questão da interpretação matemática, ou seja, da geometria, da cor, do casual. A paisagem urbana de Brasília, incontestavelmente, traz consigo a nobreza e a atmosfera das obras desse artista. Cabe ressaltar que sua marca é a fusão da arte com a arquitetura de forma recreativa e inovadora, fator de grande importância para a arte brasileira e brasileira. Qualquer um que esteja diante de um painel de azulejos de Athos Bulcão fica tentado a descobrir a lógica com que os azulejos foram colados. Nessa brincadeira, o olhar se perde no espaço preenchido com cores.

Athos Bulcão é um artista com grande sensibilidade para intervenções em espaços públicos, produzindo obras que se incorporam harmonicamente à paisagem e estão acessíveis a qualquer cidadão.

5. PATRIMÔNIO CULTURAL: O VALOR DOS PAINÉIS MODERNISTAS

Numa sociedade extremamente dinâmica como a que se vive hoje, determinados bens ficam antiquados em um curto prazo de tempo e, na vasta informação globalizada, a preservação do patrimônio histórico é a garantia de que a história local continuará a ser conhecida pelas futuras gerações.

O brasileiro carrega um forte estigma de que não tem memória. Destarte, a educação deve trabalhar essa questão, eis que, não raro, o valor do patrimônio nunca foi ensinado ao cidadão, seja nas escolas, no seu bairro, ou mesmo em sua casa.

A constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais é uma prática característica dos Estados Modernos que, por meio de determinados agentes, recrutados entre os intelectuais, e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público. Pelo valor que lhes é atribuído, enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação, esses bens passam a ser merecedores de proteção, visando à sua transmissão para as gerações futuras. Nesse sentido, as políticas de preservação se propõem a atuar, basicamente, no nível simbólico, tendo como objetivo reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos. (LEMOS: 2006)

Os jornais, revistas e a própria televisão estão dando ênfase a um assunto até a pouco sem interesse maior ao povo, que é esse ligado às construções antigas e aos seus pertences, representativos de gerações passadas e que, englobadamente, recebem o nome genérico de “Patrimônio Histórico”, a que, muitas vezes, também é relacionada a palavra “Artístico”. Essa expressão habitual, que é inclusive usada na identificação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, envolve somente um segmento de acervo maior, que é o chamado patrimônio Cultural de uma nação ou de um povo. (LEMOS: 2006)

Para Lemos (2006) o acervo azulejar brasileiro é de extrema importância para o país e também para o patrimônio mundial, pois retrata a trajetória de uma vertente da arte. O Patrimônio Cultural de uma sociedade ou de uma região, ou ainda, de uma nação, é bastante diversificado, sofrendo constantes alterações.

5.1 – VALOR SIMBÓLICO

O azulejo é um material de suma importância para nossa cultura, pois ao mesmo tempo faz parte da nossa história e o seu uso é adequado na arquitetura brasileira por possuir uma grande resistência aos imprevistos da natureza e ataques de vandalismo, cujo fato é consumado em nossa sociedade atual. E na arquitetura de Brasília, em particular os azulejos, tornaram-se um dos marcos referenciais da cidade.

A arquiteta e historiadora Dora Alcântara (1980) afirma que:

Nós que sempre zelamos por nossos patrimônios culturais não podemos deixar de ter um cuidado muito especial com os azulejos. Eles não são apenas um material decorativo entre outros, mas documentos de todo esse longo processo através do qual se vem consolidando nossa cultura.

Nesse caso, cabe citar o exemplo da cidade de São Luís no Maranhão conhecida como a “cidade dos azulejos”, que necessita com urgência da atenção dos governantes e proprietários dos casarões para o péssimo estado que se encontram os azulejos que ornamentam suas fachadas. Caso os seus administradores não se movam com essa situação, a cidade corre o sério risco de perder o título de Patrimônio da Humanidade conferido pela UNESCO. (ALCÂNTARA, 1980).

5.2 – TOMBAMENTO E/OU PROTEÇÃO LEGAL

“Tombar não significa congelar, cristalizar ou perpetuar modos de organização do espaço urbano com suas edificações e usos, deve ser um instrumento flexível e articulado com a dinâmica da cidade”. (FENELON, 1992).

De acordo com o Iphan, a destruição dos bens herdados das gerações passadas acarreta o rompimento da corrente do conhecimento, levando-nos a repetir incessantemente experiências já vividas. Atualmente, a importância da preservação ganha novo foco, decorrente da necessária consciência de diminuirmos o impacto sobre o ambiente, provocado pela produção de bens. A preservação e a reutilização de edifícios e objetos contribuem para a redução de energia e matéria-prima necessárias para a produção de novos.

O tombamento de bens históricos começou no Brasil em 30 de novembro de 1937. Com o Decreto-Lei nº 25, criou-se o Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que nascia para proteger cidades antigas e monumentos que corriam risco, devido à especulação imobiliária e as reformas urbanas. Entre os artistas e intelectuais envolvidos na sua criação estavam Mário de Andrade, Lúcio Costa, Gustavo Capanema e Rodrigo Melo de Andrade. Atualmente, é denominado Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, e possui mais de 20.000 edifícios, 83 conjuntos urbanos e sítios arqueológicos tombados, além de objetos, obras de arte, documentos etc. (LEMOS: 2006)

O tombamento surgiu como uma fórmula realista de compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público pela preservação de valores culturais. A arquitetura moderna, que foi introduzida no Brasil em 1928, teve seu primeiro exemplar tombado em 1947 – a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais. (FONSECA: 2005)

5.3 – PORQUE PRESERVAR

Todos os bens de natureza, material e imaterial, de interesse cultural ou ambiental, que possuam significado histórico, cultural ou sentimental, e que sejam capazes, no presente ou no futuro, de contribuir para a compreensão da identidade cultural da sociedade que o produziu devem ser preservados. (IPHAN)

O interesse pela preservação do patrimônio azulejar é relativamente recente, se comparado com a preocupação por outros tipos de manifestações culturais. Preservar é um tempo que se refere às ações que tenham o propósito de garantir a integridade e a perenidade de determinada coisa. A preservação visa à defesa, à salvaguarda e à conservação de algo. No caso desse patrimônio, a preservação deve envolver vários tipos de ações e intervenções.

Segundo Machado (2009), a conservação e preservação dos azulejos remanescentes são indispensáveis e prementes. Para isso, entretanto, é preciso que haja uma motivação de cunho cultural e científico. É preciso lembrar que esse acervo é transmitido em várias áreas da linguagem artística e metodológica, e, portanto, significa um saber, tanto para as humanidades quanto para as ciências naturais. Consequentemente, não temos o direito de apagar os traços de gerações passadas e impedir as gerações futuras à possibilidade de conhecimento de que os bens são transmissores.

A arte de Athos Bulcão é o fio condutor para estimular a criatividade nos participantes e despertar um olhar crítico e atento para a importância dos elementos e aspectos que fazem de Brasília patrimônio cultural da humanidade.

6 - CONSIDERAÇÕES

Este trabalho promoveu uma busca acerca da história da azulejaria no Brasil e procurou registrar os costumes que herdamos de Portugal e que ficaram enraizados em nossa cultura, e consequentemente, na arquitetura, que perdura até os dias de hoje, no uso do azulejo como revestimento de fachadas, de piso, de parede e painéis, como fonte de expressão artística e plástica.

De início, o revestimento das fachadas com azulejos se dava por razões fundamentalmente climáticas e não ornamentais. Com a ação das chuvas e do calor constante, o azulejo será empregado como elemento de impedimento de corrosão. No Neoclássico, o gosto pelo azulejo acaba determinando uma característica na arquitetura imperial, tornando-se um elemento essencial não só no exterior como no interior das casas e igrejas. No movimento Neocolonial, que procurava valorizar as expressões regionais da arquitetura tradicional brasileira, o culto à tradição, entre elas o uso da azulejaria, é amplamente defendido.

Após o declínio do estilo arquitetônico Neocolonial, na década de 30, com a renovação da arquitetura no Brasil, a valorização dos materiais locais inclui o velho hábito do uso do azulejo nas fachadas. O marco será o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro e a igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, como forma de expressão artística e plástica.

Na arquitetura contemporânea brasileira redescobriu-se não só o valor estético das superfícies revestidas com os azulejos que se torna cada vez mais frequente. O uso deste material, que resistiu ao tempo, se inova, no decorrer da história, a cada dia, procurando novos caminhos na sua utilização funcional e também como forma de expressão plástica.

Buscou-se entender o trabalho de Portinari e Athos Bulcão na integração arte e arquitetura, como eles se inserem no ambiente, e também na história da arte no Brasil. Através da evolução do uso do azulejo, pôde-se contar uma parte da história do Brasil, retratada pelos movimentos artísticos e arquitetônicos como o Neocolonial, o Moderno e o Contemporâneo. O grande desafio é lutar pela preservação do patrimônio cultural e histórico, com fins de manter viva a lembrança daqueles que participaram da construção da nação, de suas criações e dos momentos em que fatos expressivos para essa construção ocorreram. O despertar político da cidadania, por intervenção desses monumentos, é o grande objetivo a ser obtido na questão da valorização e preservação de bens históricos.

Assim, os conhecimentos adquiridos durante a pesquisa mostram não só a importância de se preservar esses azulejos enquanto patrimônio artístico e histórico,

mas, da mesma forma, nos desperta para uma nova visão em que, no momento de uma criação artística, integram-se conhecimento e sensibilidade, transformando o azulejo em uma peça que se integra aos projetos arquitetônicos, construindo, assim, vários diálogos possíveis entre azulejo, arte e arquitetura.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, D. **Azulejos portugueses em São Luís do Maranhão**. Rio de Janeiro: Fontana, 1980. Azulejos em Belém do Pará. s/e/d.

_____. Azulejo, documento de nossa cultura. In DIAS, M. C. V. L. **Patrimônio Azulejar Brasileiro: aspectos históricos e de conservação**. Brasília: MONUMENTA/ Ministério da Cultura, 2001.

_____. **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional, IPHAN, 1997.

ALMEIDA, A. **Azulejaria modernista, moderna e contemporânea – parte 1**. Museu Nacional do Azulejo, Portugal, 2009. Disponível em: <http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/Documents/Cursos/azulejaria_2009/AA_01.pdf> Acesso em: 10 agosto 2012.

AMARAL, L. S. **Arquitetura e arte decorativa do azulejo no Brasil**. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/2/arq_e_arte_decorativa_do_azulejo_no_brasil.pdf> Acesso em: 10 agosto 2012.

BAZIN, G. **Barroco e rococó**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRAGA, M. **Conservação e restauro: madeira, pintura sobre madeira, douramento, estuque, cerâmica, azulejo, mosaico**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

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

COSTA, F. R. **Turismo e Patrimônio Cultural**. São Paulo, Editora Senac-São Paulo: Edições SESC – SP, 2009.

COSTA, M. L.; BULCÃO, A. [Construção e Poesia]. In: **Athos Bulcão [construção e poesia]**. Brasília: Centro Cultural. Banco do Brasil, 2002.

FABRIS, A. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996. (Org.). Fragmentos urbanos – Representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FENELON, D. R. **Políticas Culturais e Patrimônio Histórico**. In: O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania, DPH, Cidade de São Paulo, 1992.

FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em Processo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC – IPHAN, 2º Edição, 2005.

HOIRISCH, M.; NAJJAR, R. P. M.; RIBEIRO, R. T. M.; **Azulejos do Palácio Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Disponível em: <http://www.restaurabr.org/siterestaurabr/volumesarc/arc01pdf/098_MarisaHoirisch.pdf>. Acesso em: 14 agosto 2012

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Caderno de Documentos nº 3, Cartas Patrimoniais, Brasília, 1995.

Kühl, B. M. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização** – Problemas teóricos do restauro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

LEMOS, C. A. C.. **O Que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Editora brasiliense, 2006.

MACIEL, N. Da equipe do Correio Braziliense. Disponível em: <<http://www.brasiliense.hpg.ig.com.br/athos.htm>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

MACHADO, Z. M. O. **DESTRUIÇÃO DO ACERVO AZULEJAR BRASILEIRO: uma perda irreparável**. In: Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, 2009 - Salvador, Bahia. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2009.

OTT, C. F. Os Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia in REVISTA do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. 7. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943.

PINHEIRO, S. **Azulejos do Convento de São Francisco na Bahia**. Salvador: Livraria Turista, 1951.

SANT'ANNA, S.. O Museu de arte Moderna e a trajetória do Concretismo Carioca. **Revista Estudos Históricos**, América do Norte, 2, jan. 2007. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2268/1407>>. Acesso em: 15 outubro 2012.

SANTOS SIMÕES, J. M. Azulejaria no Brasil – Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, na Bahia, 1959 in REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

SILVA, M. J. E. S. B. O patrimônio do saber-fazer DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org). Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação. Brasília: MONUMENTA/ Ministério da Cultura, 2001.

SILVEIRA, Marcele C. **O azulejo na modernidade arquitetônica**. Colina, SP. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/136.pdf>> Acesso em: 14 outubro 2012..

XAVIER, A. **Depoimento de uma Geração** – Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WANDERLEY, I. M. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/.../ingrid_exemplar_final.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2012.

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