

**Cidade e memória: os azulejos do Palácio Capanema como
construção de um espaço simbólico**

Resumo

Mestre em Cultura Visual
pela Universidade Federal
de Goiás.

rapjr_arq@yahoo.com.br

Este trabalho procura compreender o recurso da azulejaria como elemento visual da arquitetura modernista brasileira – especialmente o Palácio Capanema – enquanto elemento inserido na cidade e referente à matriz imagética que se pretendia construir. Entendida como um recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, a azulejaria produziu um olhar sobre o Brasil numa circunstância histórica que foi na verdade uma necessidade concomitante à vários países periféricos em encontrar uma autonomia cultural na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Imagem. Imagética. Arquitetura modernista brasileira.

Abstract

This work tries to understand the resource of the it would tile as visual element of the Brazilian modernist architecture - especially the Capanema's Palace - while element inserted in the city and regarding the head office imagetic that she intended to build. As being considered a legit resource of Brazilian Architecture discourse, Azulejaria has it has attracted a glance towards Brazil in a historical circumstance, which it was, actually, a concomitant necessity to the peripheric countries of finding a cultural identity at the first half of the XXth century.

Key-words: Image. Imagetic. Modernist brazilian architecture.

Voltar o olhar para a produção da arquitetura realizada no Brasil entre 1930-40 significa ter a oportunidade de rever um modo de concepção atemporal, cuja retomada pode permitir a reflexão e a produção de uma arquitetura própria, forte o suficiente para absorver as influências externas sem se deixar dominar por elas. Neste trabalho, o objeto de estudo é a azulejaria, utilizada como recurso de composição visual no piloti¹ do Palácio Capanema² no Rio de Janeiro. O entendimento da azulejaria como um recurso de legitimação visual permite compreender não somente a espacialidade modernista brasileira vista à luz de uma abordagem interdisciplinar como esclarecer as conseqüências deste procedimento na arquitetura subsequente ao recorte delimitado.

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

Na Europa, importava ao modernismo se colocar como ruptura e como marco onde a iconoclastia dos elementos do passado era essencial. No Brasil, as coisas se deram de um modo diferente. Explicando o modernismo, Colquhoun coloca que:

A principal questão do modernismo, tanto em arte quanto em arquitetura, era que ele representava uma mudança na relação entre o presente e o passado, em vez de ser a continuação de uma relação existente. Sem dúvida, essa mudança “ruptura epistemológica” poderia ser “explicada” por mudanças na sociologia, tecnologia e economia da arquitetura, conferindo, assim, à “novidade” a aparência de ser o resultado de uma causalidade histórica (2004: 17-18).

Ao modernismo no Brasil importava recorrer a uma tradição, ou ao passado colonial como elemento legitimador desta produção. De todos os elementos advindos da arquitetura colonial selecionados por Costa, o emprego decorativo proporcionado pela azulejaria³ parece ter sido o recurso que mais profundamente marcou a produção arquitetônica da década de 1930 e 40, ou ao menos o que caiu mais no gosto popular. O emprego da azulejaria representou a idéia de uma ornamentação – diferentemente do purismo do modernismo europeu - inserida numa ótica essencialmente moderna.

Diferentemente dos demais aspectos que fundamentavam a concepção espacial de Lúcio Costa, a azulejaria era o único elemento não exclusivamente presente no vocabulário técnico da arquitetura. A disposição das plantas, os processos construtivos, as especificidades das coberturas, as necessidades de ventilação dos treliçados de madeira das gelosias não estavam acessíveis ao público leigo. Com os azulejos se dava o contrário. Enquanto elemento de revestimento, o azulejo era um material exclusivamente técnico e construtivo, com finalidades climáticas e de impermeabilidade; mas enquanto elemento simbólico, sua presença ultrapassava sua necessida-

1. Cada uma das colunas estruturais formadoras de um conjunto que sustenta uma construção, deixando livre, ou quase livre, o pavimento térreo.

2. Edifício projetado para ser a sede do Ministério da Educação e Saúde em 1936, sob a gestão do então ministro Gustavo Capanema.

de material. O lastro histórico que a azulejaria representava (e que Lúcio Costa naturalmente não somente conhecia, mas recorria conscientemente como elemento formal) embasa este ponto de vista.

1 – A posição de Lúcio Costa: entre o modernismo e a tradição

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

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

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

Filho de um engenheiro naval baiano e mãe amazonense, Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima e Costa nasceu na França, em Toulon em 1902. Com poucos meses vem ao Brasil e retorna à Europa aos oito anos para cursar a escola básica em Newcastle-on-Tyne na Grã-Bretanha e depois em Montreux na Suíça. Lúcio Costa somente voltaria ao Brasil em 1917 para estudar na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro, matriculado por seu pai que estranhamente queria ter um filho artista (COSTA, 2003: 153). Formado em 1924, teve sua formação absolutamente imersa no cenário eclético do início do século e do movimento neocolonial, patrocina-

3. O contato dos brasileiros com os azulejos data do século XVII usados pela primeira vez na decoração do Convento de Santo Amaro de Água-Fria, em Engenho Frágoso em Olinda.

do por José Mariano Filho no Rio de Janeiro. Mesmo antes de concluir sua graduação, teve em 22 seu primeiro escritório com Fernando Valentim, importante arquiteto carioca e defensor ardoroso do neocolonial e dos “verdadeiros” valores da arte e da arquitetura nacional.

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

A viagem às cidades históricas mineiras feita quatro anos antes lhe deixou marcas indeléveis e está na raiz da ambivalência de seu conceito espacial: uma ligação entre tradição e modernidade que define o raciocínio moderno a partir de um embasamento vernacular⁴ como instrumento de projeto e historiografia. Referindo ao episódio no resumo biográfico intitulado *O Percorso*, organizado por sua filha Maria Elisa Costa, ele próprio fala que: “Lá chegando, caí em cheio no passado, no seu sentido mais despojado; um passado de verdade, que era novo em folha para mim” (COSTA, 2003: 154).

Retornando ao Rio, ele não mais esconde suas insatisfações com o neocolonial. Ele próprio conta que, por acaso, numa revista não especializada (não fala qual) viu em 1929 a fotografia da casa modernista de Warchavchik sendo para ele a primeira revelação da potencialidade de uma obra coerente com as tecnologias construtivas⁵. O ano de 1930 seria o *anno mirabilis*⁶, afirmador de uma ruptura profissional na construção da casa de E. Fontes vista como a última manifestação de sentido eclético acadêmico.

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

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

2 – A contribuição de Le Corbusier

De todos os arquitetos do movimento moderno, Le Corbusier foi o que construiu uma teoria

4. Colquhoun esclarece que a palavra *vernáculo* origina-se igualmente de conceitos sociais e econômicos. *Verna* significava escravo e *vernáculo* significava uma pessoa que residia na casa de seu senhor. Daí o significado aplicado posteriormente – primeiro à língua e então às artes – de formas locais, nativas e menores (2004: 41).

5. Costa, op. cit., p. 154.

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

mais elaborada e que teria uma abrangência mundial. Ele entendia que à teoria cabia um papel justificativo e não instrumental. Mais do que qualquer outro arquiteto de sua época ele insistia que a arquitetura era produto de uma inteligência criativa individual, criando uma ordem ideal não pragmática. Justamente este raciocínio encontraria campo fértil em Lúcio Costa e na arquitetura brasileira da década de 1930 e 40.

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

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

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

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

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

(1986: 24).

Imerso na questão da identidade nacional desencadeada pelo pensamento de Gilberto Freyre, Caio Prado Junior e Sérgio Buarque de Holanda, Costa não hesita em recorrer à Le Corbusier, sugerindo a Capanema:

V. Exa. poderia chamar Le Corbusier, que é o maior arquiteto do nosso tempo, o grande mestre, o grande inovador, o grande revolucionário, uma figura muito combatida e que não tem uma grande realização no terreno prático, mas que pelo que se lê nos seus livros e na sua doutrina, é o líder da arquitetura nova do mundo.

“Pois não” – respondi-lhes – “vou chamá-lo”. Tratei de me por em contato com Le Corbusier, a fim de que ele viesse ao Brasil para essas duas coisas, ou melhor, como dizia Lúcio Costa: Para ajudar-nos e orientar-nos na construção do edifício do Ministério da Educação. Queremos fazer uma coisa nova, mas não queremos nos arriscar a um tão grandioso empreendimento, a uma realização tão monumental, que seria a primeira do mundo, sem primeiro ouvir o conselho do grande mestre no momento da nova arquitetura. Além do mais, ele vem também ajudar a fazer a cidade universitária (CAPANEMA, Gustavo. “Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação”. In: XAVIER, 2003: 125).

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

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

Durante sua estadia no Rio, Corbusier se entusiasmara com os painéis de azulejos da igreja de *Nossa Senhora da Glória do Outeiro*⁷ e com a arquitetura carioca neoclássica⁸ e seu apoio à azulejaria se explica por estabelecer a referência com a tradição portuguesa, tão cara para Lúcio Costa; por estabelecer uma certa leveza aos muros; por estabelecer uma imagem visualmente mais rica para a obra, superando códigos puristas europeus e por associar o edifício à paisagem através dos temas marinhos a serem empregados.

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

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

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

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

A participação de Le Corbusier se prolongou, tanto que, mais que nos sucessivos encontros em Paris, passou a me conhecer melhor e logo compreendeu que o empenho de todos nós fora unicamente contribuir para a consolidação de sua obra e fazer, tanto quanto possível, na sua ausência, o que fosse do seu agrado. Assim, acatamos as suas recomendações no sentido do emprego de “azulejôs” nas vedações térreas e do gnaisses, nos enquadramentos e nas empenas. (...) Seja como for, porém, a verdade é que depois daquelas quatro semanas de 1936 não houve mais qualquer interferência de Le Corbusier, que só veio a conhecer o edifício já pronto poucos anos antes da sua morte, quando aqui retornou para projetar a embaixada da França em Brasília (COSTA, 1989: 92).

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

3 – Os azulejos no Palácio Capanema como matrizes da memória: recorrer ao passado para legilimar o presente

Portinari executa dois painéis de azulejos para o Palácio Capanema: Conchas e Hipocampos e Estrelas-do-mar e Peixes. Encomendados pelo ministro Capanema em 1941 e executados entre 1941 e 1945 por Paulo Rossi Osir (1890-1959), medem 9,90 x 15,10 m (aproximadamente



Igreja de N. S. da Glória do Outeiro
Rio de Janeiro (1714-38)*

150,00 m²) e se localizam interna (pilotis) e externamente ao bloco lateral de frente para a Avenida Graça Aranha. Ambos se constituem em composições em azul e branco utilizando a temática marinha: no externo prevalecem os cavalos marinhos e conchas enquanto que, no painel interno, as estrelas-do-mar e os peixes.

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

A composição se estrutura a partir do amebóide, numa biomorfização que influenciará a produção de diversos outros artistas, como na obra pictórica de Burle Marx e Paulo Rossi Osir e que praticamente caracteriza um *estilo* da produção da

*. Disponível na World Wide Web: <http://www.ceramicanorio.com.br>. Acesso em 28 de agosto de 2006.

azulejaria dos anos de 1930 e 40, escapando aos rigores formais do plano cartesiano através de uma pura geometrização, mas não se perdendo na gratuidade fácil do informalismo ou da representação realista.

Poderíamos identificar, a título de análise da imagem e dos componentes visuais e formais na composição dos painéis de Portinari, alguns elementos importantes para uma visão simbólica. Os painéis de azulejos pertencem obviamente ao mundo do simbólico, e apesar da dificuldade de classificação e da composição plena de seus elementos formais, estes não se encontram desorganizados ou colocados de maneira anárquica. A análise de uma obra como esta nos sugere o domínio



Painel de azulejos
Igreja de N. S. da Glória do Outeiro
Rio de Janeiro (1714-38)**

de leis internas que podem nos levar à não racionalidade cartesiana, ao simbolismo manifestado pela atividade subconsciente. A relação simbólica independe da lógica conceitual e não cabe nem nos limites nem nos horizontes de um conceito. Sua lógica se fundamenta na relação entre os elementos visuais e na afirmação das forças coesas entre os elementos. Dos elementos usados na composição dos azulejos, Portinari seleciona alguns, usados quase como módulos que se alternam e se repetem de maneira a evidenciar sua simbologia.



Painel de azulejos
Igreja de N. S. da Glória do Outeiro
Rio de Janeiro (1714-38)**

Constata-se também, como se constituirá mais tarde numa presença constante nos demais painéis de azulejos de Portinari, a presença de uma longa linha sinuosa destacada envolvendo a composição, sugerindo um amebóide, de maneira a fechar e aglutinar o conjunto. Esta linha sinuosa sugere uma raiz na *rocaille*⁹ e no decorativismo de inspiração Rococó. A linha sinuosa contínua, que introduzida primeiramente no desenho do mobiliário, acabaria por se transformar em um *leitmotiv* ornamental da arte do período tardo-barroco, como afirma Oliveira (2003: 28).¹⁰

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



Painel de azulejos
Igreja de N. S. da Glória do Outeiro
Rio de Janeiro (1714-38)**

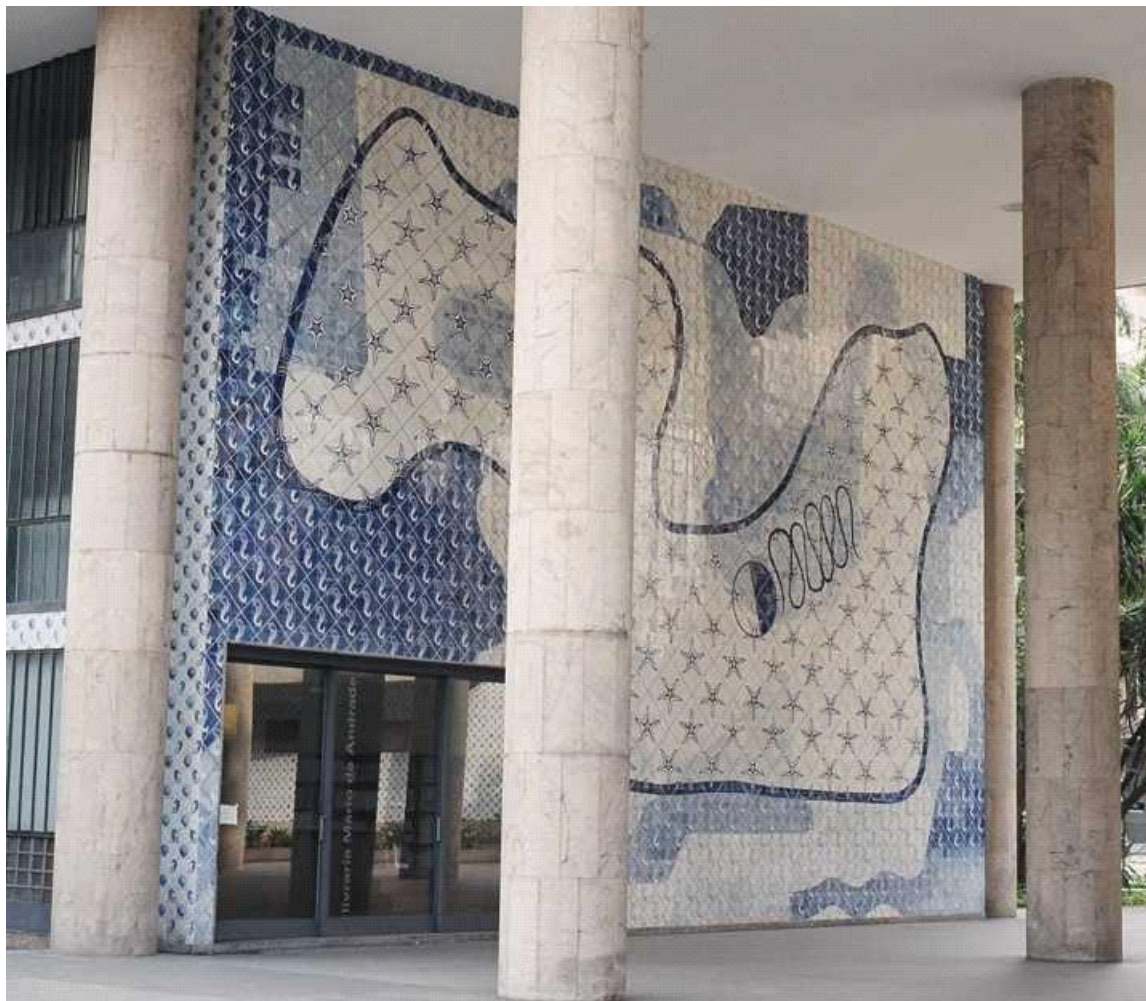
No pilotis do edifício, os azulejos estão dispostos de maneira frontal ao acesso pela Avenida Rio Branco que passa a duzentos metros a oeste do quarteirão do Ministério. Espaço de transi-

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

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

** Disponível na World Wide Web: <http://www.ceramicanorio.com.br>. Acesso em 28 de agosto de 2006.

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



Painel de Azulejos no Pilotis
Estrelas-do-mar e peixes***

O ambiente formado pela praça, reinterpreta, em termos contemporâneos, as idéias tradicionais de rua, quarteirão, praça e a oposição entre espaço aberto e fechado. Neste contexto, a azulejaria procura obviamente evocar o oceano aos transeuntes do pilotis, se constituindo num elemento de referência visual no contexto formal do edifício, se constituindo num contraste de material, cor e textura às colunas de aproximadamente dez metros de altura. É a esse ambiente que a referência patrimonial do edifício se instaura, e é através dele que se explicita – numa primeira instância – a resolução da equação brasileira entre a modernidade e o papel da tradição.

Respondendo à polêmica levantada por Max Bill¹¹ (1908-1994), importante arquiteto suíço

***. Disponível na World Wide Web: <http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/portinarigcapanema/portinari>. Acesso em 12 de abril de 2007.

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

em visita ao Brasil em 1953, Lúcio Costa¹² explica claramente a relação que a azulejaria desempenha no edifício:

Acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis tem a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação (COSTA, Lúcio. *In*: XAVIER, 2003: 183).

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

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

A importância primordial das decorações que transfiguram os espaços arquitetônicos na arquitetura rococó determina a ambiência do espaço. Nos edifícios rococós a ornamentação desempenha um papel que ultrapassa a função meramente decorativa. Como elemento fundamental de ambiência do espaço arquitetônico, a decoração rompe visualmente com a rigidez do plano das paredes e recriam ambientes que integram valores simbólicos e formais diversos expressos através do espaço pictórico de Portinari.

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

O emprego dos azulejos se constituíram assim num elemento de persuasão no nível da imagem do conjunto, que em arquitetura significa a mudança de um sistema formal fechado em um sistema formal aberto, equivalendo no plano do discurso à passagem do enunciado à anunciação.

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

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

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

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

Entendida como um recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, a azulejaria produziu um olhar sobre o Brasil numa circunstância histórica que foi na verdade uma necessidade concomitante à vários países periféricos em encontrar uma autonomia cultural na primeira metade do século XX.

BIBLIOGRAFIA

- ALCÂNTARA, Dora. *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestro días*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1977.
- _____. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Atica, 2004.
- BACZO, Branislav. *Les imaginaires sociaux*. Paris: Payot, 1980.
- BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em história*. São Paulo: Vozes, 2005.
- BRANDÃO, Carlos A. L. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. *O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco (séc. XIX)*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 2002.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo. *A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45*. Arqtextos. Vitruvius. Disponível na World Wide Web: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em 13 de agosto de 2005.

- COSTA, Lucio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2003.
- _____. *Arquitetura: idéias e conceitos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1989.
- _____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.
- _____. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. (org.). *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- HALBACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- MORAIS, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Public. e Comunic. , 1988.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes, 1998.
- SÁ, Marcos Moraes de. *Ornamento e modernismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2ª ed., 1997.