

João Augusto Cristeli de Oliveira

**LUGARES E IMAGENS: OS PAINÉIS CERÂMICOS NA CIDADE DE BELO
HORIZONTE ENTRE 1940 E 1944**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Doutorado em Artes
2013

João Augusto Cristeli de Oliveira

**LUGARES E IMAGENS: OS PAINÉIS CERÂMICOS NA CIDADE DE BELO
HORIZONTE ENTRE 1940 E 1944**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2013

Cristeli, João 1958-

Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944 / João Augusto Cristeli de Oliveira. - 2013
152 f: il.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012

1. Azulejos – Belo Horizonte (MG) – Teses 2. Decoração e ornamento (Arquitetura) – Belo Horizonte (MG) – Teses 3. Trabalhos em azulejo – Belo Horizonte (MG) – Teses 4. Arquitetura moderna – Belo Horizonte (MG) – Teses 5. Memória na arte – Teses I. Oliveira, M. C. D., 1962, - III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes IV. Título.

CDD: 738.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA** Número de Registro **2008701713**.

Titulo: **LUGARES E IMAGENS: OS PAINÉIS CERAMICOS NA CIDADE DE BELO HORIZONTE ENTRE 1940 E 1944**

Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira – Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Márcia Holland - *Istituto Europeu di Design - São Paulo*

Prof. Dr. Ronan Cardozo Couto - Esc. Guignard /UEMG

Profa. Dra. Anamaria Ruggieri de Almeida Neves –EBA/UFMG

Prof. Dr. Flavio de Lemos Carsalade – Escola de Arquitetura/UFMG

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2012

Agradecimentos

Várias pessoas me apoiaram durante todo o processo de elaboração deste trabalho. Entre elas, gostaria de agradecer em primeiro lugar à minha orientadora Prof^a Maria do Céu Diel, que pacientemente me acompanha desde 2008.

Sou também grato ao professor Flávio Carsalade e à professora Lúcia Pimentel, pelas valiosas críticas e recomendações na banca de qualificação.

Não posso deixar de agradecer a colaboração de Eliane e Ricardo da Secretaria do Departamento de Artes Plásticas, e de Zina e Sávio da Secretaria da Pós, pela presteza e atenção com que atenderam a todas as minhas perguntas e solicitações.

Gostaria ainda de agradecer a Deise Lustosa, pelas conversas e pelos livros.

Agradeço também o apoio irrestrito, o carinho e a compreensão dos filhos, durante todo o percurso.

Seria pouco afirmar que este trabalho não teria sido realizado sem o apoio inestimável de Fátima, minha esposa, pela perspicácia de sua leitura crítica, nas longas horas dedicadas a este trabalho, a quem agradeço de coração.

O homem não sabe limitar o útil. O útil, por sua
valorização, se capitaliza sem medida.

Bachelard

Resumo

Examino neste trabalho os revestimentos cerâmicos do conjunto arquitetônico da Pampulha, compreendendo-os como um programa visual associado à arquitetura modernista, na cidade de Belo Horizonte, no início da década de 1940. Faço assim uma aproximação do azulejo com a arte da memória, demonstrando de que maneira lugar e imagem foram usados como uma forma de evocar e estabelecer uma relação de continuidade histórica relacionada àquele momento específico. Canonizado na cultura luso-brasileira, foi precisamente o azulejo o elemento plástico adotado para promover uma ligação entre a arte e a arquitetura colonial e moderna, ao mesmo tempo em que diluía a distância entre o tradicional e o moderno. Desta forma, evidencio que, independente das qualidades estéticas e funcionais dos revestimentos cerâmicos da Pampulha, existe um propósito de criação e celebração de uma narrativa, no sentido de estabelecer um vínculo entre os painéis cerâmicos e o passado colonial.

Palavras-chave: revestimentos cerâmicos, programa visual, modernismo, arte da memória.

Abstract

In this work I examine the tile and mosaic panels of Pampulha architectonic set, understanding it as a visual program associated with modernist architecture in the city of Belo Horizonte, in the early 1940s. I make an approach of the wall tile with the art of memory, demonstrating how place and image were used as a way to evoke and establish a relationship of historical continuity related to that specific moment. Canonized in Luso-Brazilian culture, the tile was precisely the plastic element adopted to promote a connection between colonial and modern art and architecture, at the same time that diluted the distance between traditional and modern. Thus, I make evident that, regardless of the aesthetic and functional qualities of Pampulha's tile panels, there is a purpose for the creation and execution of a narrative in order to establish a bond between the ceramic panels and colonial past.

Keywords: tile panels, visual program, modernism, art of memory.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Granada, Espanha: Alhambra – Pátio dos Leões. Fonte: *Arte Islâmica*, Florença, Scala, 2011: 43.

FIGURA 2 - Fortaleza de Alhambra, 1838, David Roberts (1796-1864). Óleo sobre tela, 211 cm x 2365 cm, *Caja Granada*, Granada. Fonte: CALATRAVA, 2011: 16.

FIGURA 3 - Desenhos de azulejos de Alhambra, 1834, Owen Jones. 154 cm x 265 cm. Victoria and Albert Museum – Londres. Fonte: ROSSER-OWEN, 2011: 67.

FIGURA 4 - Alicatado, Sala dos Reis, Alhambra (detalhe). Fonte: ORIHUELA, 2008: 148.

FIGURA 5 - Alicatado, fachada do Palácio de Comares, Alhambra (detalhe). Fonte: ORIHUELA, 2008: 152.

FIGURA 6 - Alicatado, Sala dos Reis, Alhambra (detalhe). Fonte: ORIHUELA, 2008: 146.

FIGURA 7 - Litografia colorida, 1842, Owen Jones e Jules Goury. Do livro *Planos, Elevações, Seções e detalhes de Alhambra*, vol. I, 1842, Owen Jones e Jules Goury. Fonte: CALATRAVA, 2011: 29.

FIGURA 8 - Frontal de uma lareira executada com azulejos desenhados por Owen Jones para o *Alhambra Court*, na Grande Exposição de 1851. Owen Jones, Painel de azulejos 1050 x 64 x 50 cm. *Victoria and Albert Museum* – Londres. Fonte: ROSSER-OWEN, 2011: 66.

FIGURA 9 - Painel de 16 azulejos inspirados em Alhambra, exibidos pela Espanha na Grande Exposição de 1851, Rafael Gonçalves Valls. Cerâmica vidrada, 20 x 20 cm cada unidade. *Victoria and Albert Museum* – Londres. Fonte: ROSSER-OWEN, 2011: 49.

FIGURA 10 - Lâmina XVIII – Mosaicos, Gramática do ornamento. 1. Pilastra, Salão de Comares. 2. Rodapé, idem. 3 e 8. Rodapés, Sala das Duas Irmãs. 4. Pilastra, Sala dos Reis. 5. Rodapé, Sala das Duas Irmãs. 7. Pilastras, Salão de Comares. 9. Rodapé dos banhos. 10. De uma coluna, Sala dos Reis. 11 e 12. Rodapés, Salão dos Comares. 13. Rodapé da janela central, Sala de Comares. 14. Rodapé da câmara do pátio da Abenca. 15. Pilastra, Salão de Comares. 16. Rodapé, Sala dos Reis. Fonte: JONES, 2010: 220-221.

FIGURA 11 - Detalhe do pavimento da capela formado por uma composição de alicatado, possivelmente século XV. Palácio de Sintra. Fonte: MECO, 1992: 9.

FIGURA 12 - Alicatado – Marrocos (detalhe) – Imagem: Frederico Mendes Paula. Disponível em <<http://aventar.eu/2011/06/29/o-azulejo-andalus/>>.

FIGURA 13 - Azulejos enxaquetados sevilhanos, Palácio de Sintra, Sala dos Árabes, cerca de 1500 (detalhe). Fonte: Rodrigues, 2012. Disponível em <<http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx>>.

FIGURA 14 - Esfera amilar, corda seca, tipicamente sevilhano, Palácio de Sintra, primeira metade do século XVI. Fonte: Rodrigues, 2012. Disponível em <<http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx>>.

FIGURA 15 - Decoração maneirista aplicada na antessacristia (detalhe), produção portuguesa do terceiro quartel do século XVI. Convento da Graça, Lisboa. Fonte: MECO, 1992: 14.

FIGURA 16 - *Susana e os Velhos*, 1565, Azeitão, Quinta da Bacalhoa. Fonte: Melo, 2010. Disponível em <<http://azoresnation.com/photo/quintabacalhoaface33-1?context=latest>>.

FIGURA 17 - Frontal de altar de azulejos, Igreja NS do Pilar da Bretanha, Açores. Segunda metade do século XVIII. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 121.

FIGURA 18 - Azulejos enxaquetados, Setúbal, finais do século XVI. foto: Nicolas Lemonnie. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/sec17.html>>

FIGURA 19 - Azulejos enxaquetados, Igreja de Santa Maria de Marvila, em Santarém início do século XVII. Disponível em: <<http://imaginacaoativa.wordpress.com/2009/07/05/azulejos-portugueses-seculo-xvii/>>.

FIGURA 20 - Azulejaria em azul e branco. São Domingos de Benfica. Palácio dos Marqueses de Fronteira, Lisboa, cerca de 1670. Fonte: ALCÂNTARA, 1997: 19.

FIGURA 21 - *Casamento da Galinha* (detalhe). Palácio dos Marqueses de Fronteira, Lisboa, cerca de 1665. Fonte: Melo, 2010. Disponível em: <<http://azoresnation.com/photo/quintabacalhoaface33-1?context=latest>>.

FIGURA 22 - *A Lição de Dança*. Holanda, Willem van der Kloet 1707 – Faiança, 170 x 400 cm. Palácio Galvão Mexia, Lisboa. Fonte: Museu Nacional do Azulejo, Gov. Portugal. Disponível em: <<http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/mnaz/salas/ContentDetail.aspx?id=349>>.

FIGURA 23 - Gravura de Le Clerc (detalhe). Fonte: ALCÂNTARA, 1997: 59.

FIGURA 24 - Painel de azulejos (detalhe). Reprodução de gravura de Le Clerc (detalhe). Fonte: ALCÂNTARA, 1997: 61.

FIGURA 25 - Figuras de convite: escudeiro com a legenda *Quem procura Vossa Mercê* (1730-1750). Escadaria de antiga casa nobre da Rua Boaventura, Bairro Alto, Lisboa. Fotografia de Luiz Pavão. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 133.

FIGURA 26 - Figuras de convite. Janízaro em atitude de respeito, oficina de Lisboa (1755-1780). Prédio de rendimento pombalino. Restaurante Avis, Lisboa. Fotografia de Luiz Pavão. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 141.

FIGURA 27 - Painel com emblema franciscano em saleta do Convento de São Francisco. Salvador, Bahia. Metade do séc. XVII. Fotografia José Meco. Fonte: *Revista Oceanos*, 36/37, 1998: 58.

FIGURA 28 - Silhar de albarradas, final do século XVII. Solar Berquo, atual sede do IPHAN – Salvador, Bahia. Fotografia Claude Santos. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 59.

FIGURA 29 - *Cântico dos cânticos - Sulamita* (detalhe). Atribuído a Valentim de Almeida. Séc. XVIII. Igreja da Glória do Outeiro, Rio de Janeiro. Fonte: RJNET, 2012. Disponível em: <<http://www.riototal.com.br/riolindo/tur041-azulejo.jpg>>.

FIGURA 30 - *Cântico dos cânticos*. Atribuído a Valentim de Almeida. Séc. XVIII. Igreja da Glória do Outeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/uma-gloria-de-igreja-5977391>>.

FIGURA 31 - Claustro do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia. Fotografia de Sergio Benutti. Fonte: *Revista Oceanos*, 36/37, 1998-1999: 89.

FIGURA 32 - Painel figurando o voto de pobreza de São Francisco. Capela mor da Igreja do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia (1746-1748). Fotografia de Sergio Benutti. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 97.

FIGURA 33 - Gravura de Otto van Veen: *Natura moderatrix optima*. Fonte: OTT, 1943: 20.

FIGURA 34 - *Teatro moral da vida humana - A natureza é boa moderadora*. Séc. XVIII. Convento de São Francisco da Bahia. Fotografia de Sergio Benutti. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 104.

FIGURA 35 - Painel figurando os estigmas de São Francisco. Capela das Almas, Cidade do Porto, final do século XVIII. Disponível em: <<http://www.noticiasultura.com>>.

FIGURA 36 - Medalhão de um silhar neoclássico: *Fuga do Egito*. 1815/1820, Igreja Nossa Senhora da Vitória. Salvador, Bahia. Foto José Meco. Fonte: *Revista Oceanos*, n. 36/37, 1998-1999: 82.

FIGURA 37 - Azulejos da fachada lateral. Rua Benfica, 1150. Edifício-sede do IPHAN. Bairro Madalena, Recife. Fonte: CAVALCANTE; CRUZ, 2002: 92.

FIGURA 38 - Azulejos portugueses de 13,5 x 13,5cm em modulo 4x4. Fonte: CAVALCANTE; CRUZ, 2002: 93.

FIGURA 39 - Desenhos de Udo Knoff de azulejos portugueses na Bahia. Influência da escola hispano mourisca (após 1808, com exceção do nº 4). Fonte: KNOFF, 1986: 50.

FIGURA 40 - Desenhos de Udo Knoff de azulejos portugueses na Bahia, 1720-1730. Influência holandesa. Fonte: KNOFF, 1986: 57.

FIGURA 41 - Desenhos de Udo Knoff de azulejos ingleses na Bahia. Fonte: KNOFF, 1986: 60.

FIGURA 42 - Desenhos de Udo Knoff de azulejos e ladrilhos franceses. na Bahia. Fonte: KNOFF, 1986: 21.

FIGURA 43 - Ornamentação dos corredores internos do Castelo Mourisco de Manguinhos. Fundação Osvaldo Cruz, FIOCRUZ – Rio de Janeiro. Foto do autor.

FIGURA 44 - Detalhe dos azulejos. Fundação Osvaldo Cruz, FIOCRUZ – Rio de Janeiro. Foto do autor.

FIGURA 45 - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Rossi Osir, 1931. São Paulo. Disponível em: <<http://jornalareliquia.blogspot.com.br/2010/08/arte-do-azulejo.html>>

FIGURA 46 - Azulejaria neocolonial: *Rancho da Maioridade – Caminho do mar*, 1922, SP, Wasth Rodrigues (detalhe). Fonte: MORAIS, 1986: 21.

FIGURA 47 - Azulejaria neocolonial: Largo da memória. Wasth Rodrigues, 1920. São Paulo. Fonte: MORAIS, 1986: 19.

FIGURA 48 - Cassino, atual Museu de Arte Moderna, Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte. Fonte: *Juscelino Prefeito*, 2002: 55.

FIGURA 49 - Azulejos de Paulo Werneck, Cassino, atual Museu de Arte Moderna, Pampulha. Fonte: CAMPOS, 2007. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/lumallet/>>.

FIGURA 50 - Iate Clube, Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte. Fonte: Iate Tênis Clube. Disponível em: <<http://iatebh.com.br/plus/>>.

FIGURA 51 - Azulejos de Paulo Werneck (detalhe). Foto do autor.

FIGURA 52 - Casa do Baile, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 53 - Casa do Baile, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 54 - Mosaico de Paulo Werneck, 1944. Fachada lateral da Igreja de São Francisco - Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 55 - Painel figurando passagens da vida de São Francisco, Portinari, 1944. Fachada posterior da Igreja de São Francisco de Assis. Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projeto Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto: MORAIS, 1986: 67.

FIGURA 56 - Instalação da linha de bondes na Avenida Pampulha, atual Antônio Carlos, 1943. Fonte: PIMENTEL, 2002: 22.

FIGURA 57 - Parte da Represa da Pampulha e à direita o Cassino, em 1941. Fonte: APCBH. Disponível em <<http://curraldelrei.blogspot.com/2010/11/os-anos-1940-uma-moderna-metropole-no.html>>.

FIGURA 58 - Obras da Igreja de São Francisco de Assis, 1943. Fonte: STARLING, 2002: 42.

FIGURA 59 - Painel figurando passagens da vida de São Francisco, Portinari, 1944 (detalhe). Fachada posterior da Igreja de São Francisco de Assis. Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projeto Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 60 - Painel figurando passagens da vida de São Francisco, Portinari, 1944 (detalhe). Fachada posterior da Igreja de São Francisco de Assis. Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projeto Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 61 - Padrão de azulejo empregado na ornamentação da Casa do Baile, Cassino e late Clube. Foto do autor.

FIGURA 62 - Mosaico de Paulo Werneck, 1944. Fachada lateral da Igreja de São Francisco - Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 63 - Mosaico de Paulo Werneck, 1944. Fachada lateral da Igreja de São Francisco (detalhe). Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 64 - Mosaico de Paulo Werneck, 1944. Fachada lateral da Igreja de São Francisco (detalhe). Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Niemeyer, Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 65 - Mão de São Francisco (detalhe), Portinari, 1944. Foto do autor.

FIGURA 66 - *Mão*, Portinari, 1944 (estudo). Fonte: FABRIS, 2011: 168.

FIGURA 67 - Cabeça de São Francisco (detalhe), Portinari. Foto do autor.

FIGURA 68 - *Cabeça de São Francisco*, Portinari, 1944 (estudo). Fonte: FABRIS, 2011: 167.

FIGURA 69 - Cena do batismo de Jesus (detalhe). Portinari, 1944. Igreja de São Francisco de Assis. Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 70 - Cena do batismo de Jesus, interior (detalhe). Portinari, 1944. Igreja de São Francisco de Assis. Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

FIGURA 71 - Azulejos do coro (detalhe), Portinari, 1944. Igreja de São Francisco de Assis. Belo Horizonte - Minas Gerais. Foto do autor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 CAPÍTULO 1 - IMAGEM E COR NA ORNAMENTAÇÃO CERÂMICA	
1.1 Introdução à ornamentação: o azulejo e Owen Jones	22
1.2 Owen Jones, a Alhambra e a Gramática do Ornamento	28
1.3 Princípios básicos do ornamento islâmico segundo Jones	33
1.4 Os princípios da imagem e da cor	34
1.5 Sobre o programa visual	36
 CAPITULO 2 - SOBRE A IMAGEM DO AZULEJO	
2.1 Origens	38
2.2 Desdobramentos	43
2.3 A cor no azulejo	46
2.4 Sobre o azul, o azul	50
 CAPITULO 3 - ANTECEDENTES	
3.1 Azulejaria como extensão da metrópole	55
3.2 Painéis azuis para São Francisco	59
3.3 O azulejo como ornamento	66
 CAPITULO 4 - O AZULEJO NA CIDADE DE BELO HORIZONTE EM 1940	
4.1 O lugar como memória	74
4.2 Os painéis de Werneck e Portinari	87
4.3 Brazil Builds	92
4.4 Do patrimônio	96
4.5 Impressões	97
4.6 Lúcio Costa e Max Bill	99
 CONSIDERAÇÕES	 104
 REFERÊNCIAS	 106
 IMAGENS	 117

INTRODUÇÃO

O azulejo é um revestimento que tece uma malha nas superfícies das paredes, resultado de um processo técnico associado a um sistema construtivo. Dentro deste universo, o painel de Cândido Portinari (1903-1962) na Igrejinha da Pampulha, considerado por Lúcio Costa (1902-1998) a sua mais importante obra no campo do azulejo, é uma obra emblemática e repleta de significado. Dada a visibilidade e o contexto de sua criação, no momento de consolidação do modernismo os painéis cerâmicos assumem uma carga simbólica que extrapola as suas qualidades funcionais e estéticas (MORAIS, 1988), constituindo-se em referência para se perceber as transformações do espaço das artes.

Juntamente com os mosaicos e azulejos de Paulo Werneck (1907-1987), os azulejos de Portinari constituem um dos mais importantes conjuntos autorais de revestimento cerâmico da arquitetura moderna. Os painéis cerâmicos do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) – o Palácio Capanema – no Rio de Janeiro, e do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, participaram, simultaneamente, do surgimento e consolidação do programa visual político cultural do Estado Novo.

Assim, além das qualidades estéticas, podemos ver os painéis do conjunto da Pampulha em um campo ampliado, como parte de um programa visual¹ específico. Eles foram encomendados e concebidos com finalidades específicas e estão relacionados com todo um histórico que os antecede.

Além de acrescentar às superfícies imagem e cor, reforçando as funções do edifício, os azulejos tinham a função de estabelecer um elo com o tradicional, pela sua presença continuada em obras arquitetônicas desde o surgimento das primeiras edificações emblemáticas no período colonial, conforme ressalta Cavalcanti: “Um mural de azulejos

¹ Programa visual é o termo usado para nomear o repertório de imagens constituído pelos revestimentos cerâmicos dos conjuntos arquitetônicos, considerados aqui como textos visuais, em função do propósito dos revestimentos de atribuir ao edifício um significado através de suas imagens e propriedades. O termo é empregado neste estudo com sentido similar ao empregado por Milton José de Almeida (1945-2011), “como o conjunto de imagens [...] que compõe um discurso ideológico [...]” (ALMEIDA, 1999: 13). Considero assim como programa visual o conjunto de imagens dos revestimentos, de grande significado simbólico.

azuis e brancos cobre a empena que sustenta, na fachada sudeste, a cobertura dos arcos – igualmente de autoria de Portinari; é a única ponte entre vanguarda e tradição, aludindo aos azulejos que revestiam as antigas igrejas coloniais” (CAVALCANTI, 2006: 199). Desta forma, o programa visual dos painéis cerâmicos valeu-se de sua carga simbólica e estética² mais do que de suas propriedades funcionais.

A questão do emprego dos revestimentos cerâmicos está diretamente relacionada aos seus aspectos funcionais e estéticos, porém a proposta de ruptura dos modernos implicava em certa redução da ornamentação, em uma assepsia estética (CAVALCANTI, s/d). As discussões giravam então em torno da real necessidade de revestir ou não as formas, ou seja, manter a estrutura aparente ou vesti-la.

Em relação à utilização dos azulejos na arquitetura moderna, Carlos Lemos acrescenta que, além dessas características, “também era um material nobre que serviria magnificamente como suporte de novas expressões plásticas” (LEMOS, 1984: 171). Além de eficientes como revestimentos externos, os materiais cerâmicos são eficazes na preservação de sua própria imagem. O azulejo foi empregado no edifício do Ministério da Educação e Saúde entre 1941 a 1944, por sugestão de Le Corbusier³ na segunda vez em que esteve no Brasil, em 1936.

Compreendidos como textos visuais, os azulejos e as imagens dos painéis cerâmicos⁴, que passaram a fazer parte do imaginário de Belo Horizonte na primeira metade da década de 1940, foram associados à arquitetura modernista como recurso visual – por serem “elementos tradicionais da arquitetura portuguesa” que, segundo Costa, “era a nossa” (SUSSMANN, 1961: 167). Constituíram assim um dos elementos simbólicos na construção da identidade visual da arquitetura modernista. Podemos verificar isto na

² “Fundamental era determinar as condições de produção moderna da beleza, que deveria ser obtida com a exposição de volumes sob a luz e não mais por meio de motivos decorativos e supérfluos, varridos junto com toda a carga historicista que revestia e dominava as construções. A cooperação com artistas deveria estabelecer uma relação intrínseca e indissolúvel, não devendo ser utilizada como um apêndice que reveste e camufla a estrutura dos prédios” (CAVALCANTI, s/d).

³ Charles-Édouard Jeanneret, “Le Corbusier” (1887-1965): arquiteto, urbanista e designer, considerado um dos pioneiros da arquitetura moderna e precursor do gênero no Brasil.

⁴ Os painéis cerâmicos surgiram junto com a arquitetura modernista de Belo Horizonte, inseridos nos espaços tanto em função de suas propriedades materiais e características ornamentais quanto em função das relações simbólicas de suas imagens, compreendidas como textos visuais.

primeira publicação internacional sobre arquitetura moderna brasileira, “Brazil Builds” (1943), onde Philip Goodwin (1885-1958) relaciona a presença dos painéis figurativos azuis e brancos de azulejos às emblemáticas obras da arquitetura colonial brasileira.

Procuro neste estudo relacionar os painéis a momentos significativos em que os revestimentos cerâmicos, devido às características específicas dos materiais, técnicas, imagens, lugar, época e propósito, reúnem um conjunto de fatores que caracterizam um programa visual.

Desta forma, escolhi os programas visuais caracterizados não só pela proximidade com o ornamento, mas com as origens ibéricas, com a cor azul, com padrões ornamentais e com os painéis figurativos. Foram selecionados três momentos considerados como os programas visuais da azulejaria que precederam os painéis cerâmicos de Belo Horizonte da década de 1940: o complexo arquitetônico histórico da Alhambra, em Granada de Espanha, as anotações sobre a imagem do azulejo português e a cor azul, além dos antecedentes da azulejaria modernista no Brasil.

Em sua constituição física e material, assim como na sua concepção visual, os azulejos nos remetem às civilizações ceramistas do Levante Espanhol e da Andaluzia. Para o entendimento do azulejo na cultura ibérica foi pesquisada a ornamentação na arquitetura islâmica, sob a perspectiva da cor e da imagem, através principalmente da obra de Owen Jones (1809-1874). O arquiteto, artista e teórico inglês foi uma das figuras centrais nos debates relacionados à ornamentação na arquitetura na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX. As suas teorias sobre imagem e cor na ornamentação foram desenvolvidas a partir dos estudos sobre ornamentação islâmica realizados em Alhambra, em 1834, conforme nos informa Calatrava (2011).

A primeira parte do meu estudo foi assim orientada para a contextualização do azulejo na ornamentação arquitetônica e fundamentada pelas imagens, padrões e formas de uso relativos às origens islâmicas, nos momentos que antecedem os debates relacionados ao ornamento na arquitetura moderna. Dirijo assim a pesquisa para os mosaicos e azulejos intrinsecamente associados ao revestimento e à ornamentação arquitetônica da Alhambra, para apresentar o estudo sobre o programa visual relacionado ao emprego dos revestimentos cerâmicos na arquitetura.

Os azulejos – desde suas origens mais remotas – povoam espaços construídos e compõem ou são suporte de imagens nas superfícies das paredes. Embora tenham sido e continuem sendo usados de forma generalizada e plural, como afirma Simões (1907-1972), em nenhum outro lugar o azulejo teve a dimensão alcançada em Portugal.

A mesma Alhambra de Granada, cuja ornamentação foi tida por Jones, no século XIX, como “a perfeição da arte moura” (JONES, 2010), havia sido visitada pelo rei de Portugal Dom Manuel. Após a visita do rei a Alhambra, ainda no final do século XV, os azulejos sevillhanos passaram a ser amplamente empregados na arquitetura portuguesa, integrando-se ao “surto de gosto mourisco sentido em Portugal desde o início do século XV” (MECO, 1992: 11). Desta forma, de acordo com Irisalva Moita (1997), o azulejo de estilo mudéjar⁵, destinado a ser aplicado como revestimento da arquitetura, chegou em grandes quantidades ao porto de Lisboa, coincidindo a sua aplicação com o florescimento do estilo manuelino.

Em uma das apresentações do catálogo da exposição “A arte do azulejo em Portugal” (Instituto Camões, s/d), são relacionados três fatores que fazem com que em Portugal o azulejo assuma tamanha importância no cenário internacional e no contexto artístico: o uso prolongado e ininterrupto por cinco séculos; o seu emprego “que estrutura as arquiteturas”, revestindo grandes áreas do interior e fachadas dos edifícios, e finalmente “pelo modo como foi entendido ao longo dos séculos, não só como arte decorativa, mas como suporte de renovação do gosto e de registro do imaginário” (Instituto Camões, s/d: 9).

Estendo a análise deste período até o século XVIII, no reinado de Dom João V (1707-1750), quando surgem os programas visuais em azul e branco, dentro dos quais se enquadra o grande conjunto da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, na Bahia. São também deste período os painéis de azulejos da Igreja da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro, os quais, segundo Lemos (1984), Le Corbusier aprendera a admirar em longas visitas.

Em seguida dirijo o foco para os azulejos no Brasil, antecedentes da azulejaria modernista. Presente em todas as colônias de Portugal, a azulejaria portuguesa foi empregada como

⁵ Denomina-se arte mudéjar o estilo artístico desenvolvido na Península Ibérica, mormente entre os séculos XII e XVI, caracterizado pela influência da arte islâmica na arte cristã preexistente.

extensão da metrópole. Simões (1959) situa no período entre 1620 e 1640 o surgimento dos primeiros exemplares de azulejos portugueses no Brasil. Tão logo surgiram as primeiras construções definitivas o azulejo foi introduzido na colônia, ajustando-se à arquitetura sem sofrer intervenções regionais, “em perfeita sincronização com o desenvolvimento das demais manifestações artísticas e aqui, como no Reino, o azulejo é ajustado à arquitetura, sem qualquer diferenciação particular ou regional” (SIMÕES, 1959: 11).

Partindo do processo de conformação da azulejaria portuguesa na colônia, decorrente da sua utilização continuada, estendo este trabalho para os seus desdobramentos, a fim de compreender as implicações do emprego da cor azul nos painéis cerâmicos. Desta forma busco, a partir de exemplos específicos, apresentar informações que julgo complementares para um melhor entendimento das ressonâncias ocorridas a partir das primeiras importações no século XVII, até os momentos que antecederam o emprego do azulejo no complexo arquitetônico da Pampulha.

Procuro, por fim, abordar o programa visual da Pampulha e estabelecer uma relação entre *a imagem do azulejo e as imagens para lembrar*, dentro da *arte da memória*⁶, partindo do princípio de que a imagem do azulejo pode ser vista como um esquema mental de construção de um discurso visual. Assim como na arquitetura, as artes integram o espaço com a finalidade de se adequar aos aspectos funcionais e estéticos. No estudo que ora apresento é feita uma aproximação dos painéis cerâmicos autorais em Belo Horizonte, no início de 1940, com a técnica de mnemônica chamada Método de Loci, referindo os painéis a um sistema de memorização que constrói lugares povoados de imagens com o objetivo de lembrar um discurso.

Delimito o campo de discussão do estudo na relação entre a imagem do azulejo e a arte da memória. Dentre os lugares simbólicos, interessam-me sobretudo os lugares arquitetônicos como lugares mnemônicos, tanto para as imagens do azulejo quanto para as imagens da arte da memória, onde as imagens fazem parte de um sistema de projeções mentais, geradas com o propósito de fixar e memorizar o discurso. Estas imagens inventadas

⁶ A arte da memória é uma parte da Retórica. Chegou até nós por meio de três tratados da antiguidade clássica: *De Oratore* de Cícero, *Rhetorica Ad Herennium*, também atribuída a ele, mas de autoria duvidosa, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

são abstraídas da realidade, são *imaginadas*, fazem parte do processo subjetivo. Já os monumentos, ao serem projetados e construídos, passam a existir como lugares para serem lembrados.

Para a fundamentação teórica relacionada ao campo da arte da memória, dentre diversos autores recorro especialmente à obra referencial de Frances Yates (1899-1981), “The art of memory”, publicada pela primeira vez em 1966. Yates desenvolveu um dos mais completos trabalhos sobre o assunto, incluindo nas suas pesquisas todas as obras mais significativas publicadas até então, passando assim a ser referência para as publicações posteriores.

O princípio norteador deste trabalho é, assim, o programa visual. No desenvolvimento dos estudos constatei que a dinâmica dos programas visuais da azulejaria e da ornamentação – relacionadas à concepção espacial – possuem a característica de se adequar ao discurso visual do programa proposto no espaço a que se destinam. Configurei, por conseguinte, o estudo em quatro capítulos, compreendidos como momentos significativos para a compreensão do azulejo concebido como programa visual.

No primeiro capítulo, inicio a abordagem do azulejo como ornamento sob a perspectiva das pesquisas feitas por Owen Jones, na primeira metade do século XIX em Alhambra, e os seus desdobramentos. Como principal referência para os estudos deste capítulo, recorro aos escritos de Juan Calatrava, “Owen Jones: Diseño Islámico y Arquitectura Moderna”, na publicação *Owen Jones y la Alhambra* (2011), por ele coordenada.

O segundo capítulo versa sobre o azulejo no imaginário português e aborda alguns aspectos da azulejaria em Portugal, relacionados às suas origens e ao momento em que os grandes painéis figurativos e a cor azul passaram a predominar, no final do século XVII e primeira metade do século XVIII. Para grande parte dos especialistas, as primeiras importações para o Palácio de Sintra são determinantes na formação e definição da cultura azulejar portuguesa, constituindo o primeiro grande programa visual instaurado pela corte portuguesa (MECO: 1992).

Deste modo, tenho como ponto de partida a utilização inicial dos azulejos mudéjares da Espanha, com as importações portuguesas no começo do século XVI, passando

por algumas variações quanto a formas de uso, padrões e conotações que ele assumiu até o período compreendido entre o final do século XVII até a metade do século XVIII, quando passaram a predominar os painéis figurativos em azul e branco.

Os painéis da primeira metade do século XVIII constituem a fase áurea dos painéis historiados em azul e branco, tão presentes nos conventos franciscanos e igrejas barrocas do Brasil desta época. É precisamente esta mesma cor azul que vai ser evocada no século XX pela arquitetura neocolonial e modernista brasileira, como citação da tradição de origem lusitana na construção da memória nacional.

Finalizando o segundo capítulo, apresento um breve estudo sobre alguns aspectos da cor azul dos painéis de azulejo em Portugal. Todavia, embora a tradição azul e branca seja uma constante na produção da cerâmica e azulejaria, não é propósito deste trabalho um aprofundamento nem uma abrangência no tema. O propósito aqui é fornecer subsídios para compreender e contextualizar a cor azul empregada na azulejaria.

O terceiro capítulo aprofunda-se um pouco mais em alguns aspectos e imagens da azulejaria no Brasil a partir do surgimento de exemplares, na primeira metade do século XVII, e em alguns de seus desdobramentos. Chamo atenção especial para a azulejaria em azul e branco figurativa do século XVIII, citada como referência para a utilização dos azulejos nos painéis dos edifícios modernistas. Destaco a dimensão e a importância da azulejaria franciscana da Ordem Terceira de Salvador e os azulejos da Igreja da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro.

Minas Gerais não possuía no período colonial uma tradição azulejar como a de outras regiões brasileiras, notadamente as litorâneas. Encontramos, na arquitetura religiosa, os azulejos da Igreja do Carmo de Ouro Preto (cuja colocação data de 1784) e a representação com azulejos “fingidos”, em tábuas, na Igreja de São Francisco de Assis, e na parede na Igreja do Carmo, em Sabará. Não obstante, posteriormente, a partir do século XIX, o azulejo passará a ser utilizado em residências, igrejas, edifícios públicos, estações ferroviárias e estâncias hidrominerais, mas de forma ainda tímida.

O leque da azulejaria no Brasil é imenso e variado, não estando restrito apenas à azulejaria religiosa. Udo Knoff (1912-1994), artista alemão residente no Brasil, catalogou,

ilustrou e analisou, só na Bahia, 360 azulejos, indicando sua localização: “Foram os azulejos localizados, classificados, medidos, desenhados ou fotografados, observadas as ligações entre a arquitetura e este revestimento, tendo em vista apenas os das casas senhoriais e pondo de lado as igrejas. Estas já estavam descritas em muitas ocasiões” (KNOFF, 1986: 13). Já Cavalcanti e Cruz (2002), nas notas iniciais de *O Azulejo na Arquitetura Civil de Pernambuco - Século XIX*, esclarecem que “o uso do azulejo na antiga arquitetura civil pernambucana é riquíssimo e, em vários aspectos, exclusivo em termos nacionais”, apresentando mais de 100 padrões originais, existentes ainda hoje em onze cidades de Pernambuco, principalmente Recife e Olinda (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 5).

O azulejo teve seu uso generalizado de Porto Alegre a Belém. Em São Luís do Maranhão, mesmo com a presença de azulejos em azul e branco na arquitetura civil e religiosa, observa-se uma predominância da azulejaria de padrão nas fachadas, com azulejos procedentes da França, Inglaterra, Bélgica, Alemanha, Espanha e Holanda.

A utilização dos painéis cerâmicos na arquitetura brasileira no início do século XX surgiu com a retomada de elementos tradicionais da cultura portuguesa nas décadas de 1910 e 1920, no contexto do estilo neocolonial, defendido exemplarmente por Severo⁷ como o legítimo estilo nacional.

Na década de 1930, momento inaugural da arquitetura modernista, o azulejo ganhou destaque na pauta das discussões por influência de Le Corbusier, que recomendaria a utilização de elementos locais. Bruand (2010) afirma que, dentre as recomendações neste sentido feitas por Le Corbusier aos jovens arquitetos, o emprego dos azulejos foi um dos aspectos mais significativos. Canonizado na cultura luso-brasileira, foi precisamente o azulejo o elemento plástico adotado para promover uma ligação entre a arte e a arquitetura colonial e moderna, ao mesmo tempo em que diluía a distância entre o tradicional e o moderno.

⁷ Ricardo Severo (1869-1940): engenheiro, arquiteto e arqueólogo português radicado no Brasil. De personalidade controversa, é mais conhecido por sua campanha tradicionalista e de cunho neocolonial, em que valorizava o legado lusitano na arte brasileira e desprezava as contribuições da herança africana, indígena e de outros povos. É considerado o fundador do estilo neocolonial na arquitetura.

No quarto capítulo apresento um estudo do programa visual da azulejaria do início da década de 1940, em Belo Horizonte, precisamente sob a perspectiva da arte da memória. O desenvolvimento se dá com uma sequência de recortes referentes ao programa visual da azulejaria, com o propósito de explicitar questões relacionadas aos aspectos funcionais e estéticos. Examino também nesta parte do estudo a migração de imagens, processos, técnicas e materiais de um programa para outro, assim como as apropriações de imagens.

O que o azulejo na Belo Horizonte de 1940 e a arte da memória têm em comum é justamente a invenção de imagens com o propósito de produzir reminiscências por associação e ainda de fazer lembrar um discurso de modernidade. Consideramos assim que nos programas visuais, de qualidades estéticas inegáveis, para os propósitos estipulados – embora envolvam grandes mestres e artífices, técnicos e artistas – a azulejaria tem como principal propósito a função de atribuir ao edifício-monumento um valor simbólico.

Os painéis cerâmicos inseridos nos debates da arquitetura moderna foram questionados quanto aos seus propósitos funcionais e estéticos enquanto revestimento. Envolvendo assim questionamentos relativos à estetização e uso de imagens da iconografia da Igreja Católica, o programa tem a sua dimensão simbólica proporcional à importância das obras públicas de dimensões monumentais em que estão inseridos.

Resumindo, as discussões deste capítulo estão polarizadas, no programa visual, sob a perspectiva da arte da memória, no emprego dos painéis cerâmicos no conjunto arquitetônico da Pampulha e no impacto causado pelos questionamentos do arquiteto franco-suíço Max Bill (1908-1994). Ele colocaria em debate a estetização da arquitetura, o caráter supérfluo do recurso da azulejaria como ornamentação e a função social da arquitetura, em uma entrevista concedida à revista *Manchete* em junho de 1953⁸. No ângulo oposto, Lúcio Costa replicaria, na mesma revista, buscando desqualificar Max Bill (AMARAL: 2003) em defesa das qualidades funcionais e estéticas da azulejaria e da originalidade da arquitetura brasileira, além de sua competência na síntese das artes.

⁸ Flávio de Aquino entrevista Max Bill para a Revista *Manchete*, nº 60. Rio de Janeiro, 1953, p. 38-39.

CAPÍTULO 1 - A IMAGEM E A COR NA ORNAMENTAÇÃO CERÂMICA

1.1 Introdução à ornamentação: o azulejo e Owen Jones

Usados largamente na arquitetura contemporânea, os revestimentos cerâmicos são tributários de várias culturas e em especial da azulejaria criada pelas culturas árabes muçulmanas na Península Ibérica, matriz da azulejaria portuguesa. Os grandes especialistas em azulejo são unânimes em reconhecer que não só a azulejaria portuguesa como também a de outros países – resguardadas as características culturais autóctones – têm como matriz estética e técnica a ornamentação cerâmica islâmica.

Como sistema construtivo, revestimento, ornamento e suporte para imagens, ou como produto – tecnologia e mercadoria inserida em rotas comerciais – os painéis cerâmicos participaram de programas visuais tanto dirigidos a espaços específicos a que são previamente destinados como a espaços genéricos, nos quais eram empregados como parte da ornamentação adaptável às questões funcionais e estéticas.

A azulejaria aplicada à arquitetura modernista brasileira, em suas origens, alinhavou os seus vínculos com os revestimentos cerâmicos empregados na ornamentação arquitetônica do período colonial (GOODWIN, 1943) que, segundo Simões (1959), era a mesma azulejaria empregada na metrópole. Por sua vez, Moita (1997) ressalta que:

O gosto português da aplicação da cerâmica à arquitetura, que se traduziu no revestimento total de numerosas fachadas dos prédios dos centros urbanos com azulejos, criando verdadeiras casas de louça, tem um desenvolvimento próprio, original, e mergulha as suas origens numa tradição alicerçada, desde o século XVI, em raízes muçulmanas, elas próprias herdeiras das longínquas tradições orientais, assírias, persas, egípcias, e até chinesas, que a sábia Europa descobria e que o mundo árabe tinha assimilado desde o século IX (MOITA, 1997: 12).

Procurei orientar meus estudos pela ornamentação cerâmica de Alhambra⁹ de Granada a partir de um diálogo entre as origens ibéricas do azulejo e a sistematização e transformação do ornamento em gramática por Owen Jones, tendo como referência o estudo do arquiteto granadino Calatrava (1957) sobre o desenho islâmico e a arquitetura moderna.

Nas primeiras décadas do século XIX, o advento da máquina e dos processos de mecanização e padronização, assim como o surgimento e o crescente número de publicações sobre ornamento – de acordo com Lima (2008), propiciadas pela invenção da litografia e de novos processos de impressão – gradualmente acentuaram a difusão, a produção e a disseminação dos repertórios ornamentais. E é justamente o ornamento, conforme ressalta Paim (2000), uma das questões centrais que antecedem e permeiam os debates em torno da arquitetura moderna:

Entre 1850 e 1950, os ornamentos foram atentamente analisados e discutidos por designers, arquitetos, artistas, artesãos, escritores, filósofos, críticos e historiadores da arte, além de médicos e psiquiatras. A determinação de conter a produção e a proliferação das formas ornamentais estimulou todo o debate. Os ornamentos se tornaram respeitáveis propulsores de discursos, inclusive dos discursos antiornamentais aos quais se costuma associar o ascetismo modernista da primeira metade do século XX [...]. Ornamentos visuais e verbais foram considerados pedantes, artificiais e monótonos. Em nome da clareza e da espontaneidade, a desqualificação da ‘velha retórica’ conduziu a experimentação modernista ao grau zero do ornamento (PAIM, 2000: 17).

Os revestimentos cerâmicos, além de fazerem parte da ornamentação arquitetônica como campo de expressão artística e afirmação do poder simbólico, são mercadorias de grande valor econômico. São objeto de acirradas disputas pelo domínio da produção e do mercado consumidor, ampliadas a partir da era industrial com os novos processos de produção, por meio de programas de melhoria do desenho padronizado aplicado à ornamentação.

⁹ La Alhambra: complexo arquitetônico localizado na região de Granada, em Andaluzia, Espanha. Construída para os últimos emires muçulmanos na Espanha, a partir do século X, com várias construções e anexos posteriores, é atualmente importante atração turística e objeto de estudo da arte mudéjar. Em 1984 foi considerada pela UNESCO Patrimônio da Humanidade.

Jones é autor da obra referencial *The Grammar of Ornament* (1856), uma das mais importantes publicações sobre ornamento, no século XIX. Foi uma figura paradigmática na definição dos sistemas ornamentais, amplamente difundidos na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Calatrava afirma:

O livro [A Gramática do Ornamento] desfrutou de amplíssima difusão até quase nossos dias, tornando-se obra de referência obrigatória para várias gerações de arquitetos e artistas, incluindo o arquiteto mais pragmático do Movimento Moderno, o próprio Le Corbusier, que em seus anos de formação estudou Jones a fundo, como atestam uma série de desenhos conservados na Fundação Le Corbusier de Paris (CALATRAVA, 2011:38, tradução do autor)¹⁰.

Mesmo que a azulejaria da Alhambra não represente, ou contenha, a totalidade da produção ornamental ibérica da Andaluzia e do Levante espanhol, ali estão reunidos elementos potenciais que podem traduzir os princípios básicos, segundo Jones, do sistema de ornamentação que ele considerava perfeito. Muito cara para Jones, a ornamentação da Alhambra, regida por princípios da cor e da imagem, constituiu na Gramática do Ornamento um capítulo a que ele chamou de “Ornamentos Mouros”. Em uma das apresentações do capítulo da edição brasileira, Zaczek (2010) comenta:

A seção sobre motivos mouros é a parte mais extravagante da Gramática do Ornamento, mas também, possivelmente, a mais inconsistente. Nela ele dedica mais espaço a uma única construção (a Alhambra de Granada) do que a culturas inteiras. O autor tinha plena ciência dessa discrepância. Em parte, era fruto de seu enorme respeito pela decoração moura, que ele considerava superior mesmo à grega e à egípcia. Em seu catálogo do *Crystal Palace*, por exemplo, ele escreveu: a delicadeza e o refinamento do ornamento grego são aqui superados. Os mouros, que possuem, em comum com os gregos, uma apreciação pela pura forma, os superam em variedade e criatividade (ZACZEK, 2010: 206).

Os sistemas ornamentais, como um todo, e no caso específico da cerâmica relacionada aos revestimentos de mosaicos e azulejos, tiveram assim grande importância nos estudos sobre imagem e cor na ornamentação arquitetônica, realizados por Jones em

¹⁰ “El libro gozó de amplísima difusión casi hasta nuestros días, convirtiéndose en obra de referencia obligada para varias generaciones de arquitectos y artistas, incluyendo el arquitecto más pragmático del Movimiento Moderno, el propio Le Corbusier, que en sus años de formación estudió a fondo a Jones, como testimonia una serie de dibujos conservados en la Fundación Le Corbusier de Paris” (CALATRAVA, 2011: 38).

1834, e nas teorias por ele propugnadas. Na introdução do capítulo “Ornamentos Mouros”, o autor salienta que foi em Alhambra que o sistema de decoração atingiu seu ápice:

A Alhambra está no ponto mais alto da perfeição da arte moura, assim como o Partenon o é para a arte grega. Não encontramos nenhum trabalho tão adequado para ilustrar *A gramática do ornamento* do que aquele em que todo ornamento contém uma gramática em si (JONES, 2010: 185).

O capítulo sobre motivos mouros na verdade se resume à ornamentação da Alhambra de Granada e reflete o fascínio que aquela ornamentação exercia sobre ele. Localizada em meio a uma profusão ornamental, uma convergência de padrões de diversas origens árabes, a Alhambra do início do século XIX constitui-se, desta forma, o lugar do objeto do nosso estudo sobre a ornamentação cerâmica islâmica (**Fig. 1**).

A atenção dirigida a Alhambra se deve ao fato do complexo arquitetônico, eleito por Owen Jones como o maior expoente da ornamentação arquitetônica, ser também um repositório, altamente significativo, de ornamentos de cerâmica e azulejaria islâmica, que acompanham a sua trajetória histórica.

Nas primeiras décadas do século XIX, segundo Calatrava (2011), tinha-se a Alhambra como uma visão romântica, mitificada; seria o “palácio dos sonhos” do escritor francês Victor Hugo (1802-1885)¹¹, coexistindo por um lado com as crescentes exigências positivistas de rigor histórico. Por outro lado, a violenta política de apagamento do passado islâmico foi levada às últimas consequências, pelos Reis Católicos e pelos pensadores da Contra Reforma, na emblemática Alhambra, considerada a última fortaleza moura a cair:

A visão de Alhambra (**Fig. 2**) oscilará, assim, nestas décadas centrais do século XIX, entre a excepcionalidade de um espaço evanescente sonhado e separado da realidade, por um lado e, por outro, a busca de um local próprio nos compartimentos com os quais começou então a estruturar uma

¹¹ O famoso escritor descreve a fortaleza no poema *Les orientales*, de 1829 – que ilustrou a capa da primeira edição do “The Alhambra Court”, de Owen Jones:

“L’Alhambra ! l’Alhambra ! palais que les Génies

Ont doré comme un rêve et rempli d’harmonies;

Forteresse aux créneaux festonnés et croulans,

Où l’on entend la nuit de magiques syllabes,

Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,

Sème les murs de trèfles blancs !” Fonte: www.eustongrove.com

primeira tentativa de historicização interna da arte islâmica [...] (CALATRAVA, 2011: 16, tradução do autor)¹².

Dentre os materiais constitutivos dos ornamentos empregados na arquitetura, destaco o azulejo como o elemento mais significativo, considerando que a cerâmica é uma das manifestações de maior relevância na cultura islâmica e que representa não só um modo de expressão através de imagens, mas também uma ciência, um desenvolvimento técnico apurado (**Fig. 3**).

Em relação à designação da palavra *azulejo*, ela é idêntica ao termo espanhol e, conforme afirma Goulão (1986), provavelmente chegou a Portugal junto com os primeiros exemplares importados da Andaluzia e do Levante. É um termo específico de Espanha e Portugal. É importante observar que, ainda segundo Goulão, “embora o termo azulejo ainda continue a ser o conceito operatório mais prático e correto, é, no entanto, de se revelar de certo modo impreciso para designar de forma genérica uma produção cerâmica abundante e variada” (Goulão, 1986), como os exemplares de origem da arte mudéjar, em Portugal, nos séculos XV e XVI. A autora afirma também que devemos, no entanto, estar atentos ao fato de que, sob a terminologia de azulejo, estão reunidos não só exemplares influenciados diretamente pela arte mudéjar “como também produtos de gosto híbrido, com motivos decorativos góticos ou ornamentação de estilo marcadamente renascentista” (GUIMARÃES, 1986: 132 apud GOULÃO, 1986).

Já o termo *ornamento* é utilizado para se referir não só ao azulejo, mas também de forma genérica a todos os elementos integrados à arquitetura (**Fig. 4 a 6**). Além da cerâmica e dos azulejos, fazem parte do repertório da ornamentação islâmica materiais como o mármore, o estuque, a madeira, a cal e o gesso.

Um dos focos das discussões entre artistas, artesãos e arquitetos no início da era industrial foi quanto à definição dos sistemas ornamentais voltados para o emprego das formas, imagens e cores na ornamentação arquitetônica. Segundo Calatrava (2011), além

¹² “La visión de Alhambra oscilará, así, en esas décadas centrales del siglo XIX, entre la excepcionalidad de un espacio evanescente soñado y segregado de la realidad, por un lado y, por otro, la búsqueda de una ubicación propia en las casillas con las que comenzaba a estructurarse por entonces una primera tentativa de historización interna del arte islámico [...]” (CALATRAVA, 2011: 16).

dos questionamentos do início do século XIX, relacionados à arquitetura do ferro, aos novos materiais, à contaminação de estilos históricos e ao choque do advento da máquina e da sociedade industrial, havia a questão do branco e da policromia na arquitetura grega.

Assim, imagem e cor constituíram o núcleo das discussões nos estudos sobre a ornamentação. Encontrar os princípios que regem o emprego da imagem e da cor na ornamentação arquitetônica foi o que levou Jones a vislumbrar na Alhambra uma resposta para estes questionamentos. Junto ao arquiteto francês Jules Goury (1803-1834), com quem iniciou os estudos sobre a arquitetura islâmica, Jones passou a questionar a imagem austera e branca que havia sido transmitida pelo neoclassicismo (CALATRAVA, 2011: 11). Juntos eles iniciariam, em março de 1834, um dos primeiros levantamentos sistemáticos da arte islâmica feitos na Europa. Durante seis meses foram feitos croquis, desenhos, levantamentos, calques, moldes de gesso e hipóteses reconstrutivas de cor, que iriam se tornar o primeiro estudo mais abrangente dos aspectos ornamentais e cromáticos de Alhambra.

É importante assinalar que as preocupações quanto ao uso da imagem e da cor na arquitetura, objeto de estudo de Owen Jones no início do século XIX, também é uma das preocupações de Le Corbusier (1984), que na década de 1930 considerava justamente a policromia uma questão crucial para a arquitetura.

Calatrava aponta também alguns dos pontos essenciais de suas teorias sobre arte, arquitetura e a função do ornamento, com as mudanças das relações entre arte e religião ocorridas a partir do século XIX nas construções, incluída a indústria e a ciência como expressão do “caráter essencial da sociedade” na primeira publicação de Jones, o folheto *“On the influence of Religion upon Art”*, em 1835 (CALATRAVA, 2011: 11). Com seus estudos voltados para o ornamento e a arquitetura islâmica e para as artes decorativas, Jones buscou subsídios para a sua Gramática do Ornamento e para o desenvolvimento do desenho industrial e da indústria de revestimento cerâmico.

1.2 Owen Jones, a Alhambra e a Gramática do Ornamento

Jones vislumbrou na Alhambra um sistema perfeito de funcionamento dos mecanismos de criação da desejada relação entre arquitetura e ornamentação; entre imagem, cor e arquitetura; e entre artistas, artesãos e arquitetos. O *Alhambra Court*, na exposição internacional de 1851, foi o único pavilhão dedicado a um edifício e não a um estilo:

Disso se deduzia outro dos postulados essenciais de Jones e do qual seria modelo o próprio Alhambra Court: a supremacia do arquiteto como cabeça de todo um articulado sistema de ofícios artísticos e artesanais em que a arquitetura e a decoração aparecem organicamente ligadas. Diante da arte islâmica, que oferece sempre a lição de unidade essencial entre arte, arquitetura e artesanato, construção e ornamentação, Jones estigmatiza o panorama contemporâneo, em que o arquiteto tenha abdicado de grande parte de suas funções e acabou por se contentar em dar forma ao esqueleto quando sua tarefa devia ser vesti-lo (CALATRAVA, 2011: 32, tradução do autor)¹³.

As buscas de Jones não se restringiram, porém, às questões estéticas e à sistematização das relações entre arquitetura e ornamentação. O seu percurso estava diretamente relacionado às artes decorativas. Havia indubitavelmente de sua parte preocupações voltadas para a melhoria dos produtos:

Owen Jones nunca perdeu de vista um objetivo global: facilitar o encontro entre suas teorias ornamentais e o mundo da máquina e a produção massiva. Este é o sentido de seus numerosos desenhos de mosaicos, azulejos e ladrilhos a partir de padrões geométricos, na maior parte dos casos de derivação alhambresca (CALATRAVA, 2011: 25, tradução do autor)¹⁴.

¹³ “De ello se deducía otro de los postulados esenciales de Jones y del que sería modelo el propio Alhambra Court: la preeminencia Del arquitecto como cabeza de todo un articulado sistema de oficios artísticos y artesanales en que arquitectura y decoración aparecen orgánicamente ligadas. Frente al arte islámico, que ofrece siempre la lección de esta unidad esencial entre arte, arquitectura y artesanía, construcción y ornamentación, Jones estigmatiza el panorama contemporáneo, en el que el arquitecto ha abdicado de gran parte de sus funciones y se ha contentado con dar forma al esqueleto cuando su tarea debía ser vestirlo” (CALATRAVA, 2011: 32).

¹⁴ “Owen Jones nunca perdió de vista un objetivo global: facilitar el encuentro entre sus teorías ornamentales y el mundo da maquina y de la producción masiva. Este es el sentido de sus

Uma das questões pontuadas por Calatrava¹⁵ são as preocupações dos arquitetos do início do século XIX, relacionadas às questões da era industrial (2011). Os estudos voltados para a ornamentação nunca deixaram de assumir também o objetivo de desenvolver um desenho industrial. Lima (2008) salienta:

A visão de Owen Jones – acerca das possibilidades de criação proporcionadas pelo conhecimento da produção decorativa, ampliado no tempo e no espaço – coadunava-se perfeitamente com as necessidades de suprir demandas cada vez mais aceleradas da produção industrial, ávida por formas e padrões sempre diferenciados (LIMA, 2008).

Estas preocupações já eram evidentes no século XVIII quando, em sua segunda metade, já se podia atestar a busca por uma produção seriada nas oficinas manufatureiras de azulejo. A competitividade e a disputa pelo pioneirismo e pela supremacia da produção se intensificam com o surgimento dos processos de mecanização industrial, busca esta evidente na poderosa indústria cerâmica inglesa, seja ela a louça de serviço ou de revestimento: “Diferentemente das fábricas do continente, as fábricas de porcelana inglesa funcionavam como empresas comerciais e prosperavam ou arruinavam conforme o seu êxito comercial”¹⁶ (MANNERS, 1985: 91, tradução do autor). O foco na produtividade e no mercado consumidor sempre foi uma preocupação das oficinas de produção cerâmica inglesas. Observemos uma forma de lidar com o azulejo frente às demandas crescentes do mercado em um relato de Udo Knoff:

‘Eu, John Sadler de Liverpool, impressor, declaro que no dia 27 de julho de 1756, terça feira, sem ajuda de qualquer pessoa, no decorrer de seis horas, a saber, das nove da manhã às três da tarde deste mesmo dia, imprimi sobre 1200 azulejos de barro diversos motivos, que como os presentes observadores testemunharam, eram maiores em número e melhores em qualidade do que uma centena de decoradores de cerâmica poderiam executar no mesmo espaço de tempo, pela maneira usual de lápis e pincel. Passei sete anos em pesquisas e triagens para conseguir este resultado. Gastei dinheiro e sofri imensas preocupações, mas levei a técnica à perfeição’ (assinatura e testemunhos) (KNOFF, 1986: LX).

numerosos diseños de mosaicos, azulejos y baldosas a partir de patrones geométricos en la mayor parte de los casos de derivación alhambresca” (CALATRAVA, 2011: 25).

¹⁵ No ensaio intitulado “Diseño Islámico y Arquitectura Moderna” (CALATRAVA, 2011:38).

¹⁶ “A La diferencia de las fabricas del continente, las fabricas de parcelan inglesas funcionaban como empresas comerciales, y prosperaban o se hundían según su éxito no mercado” (MANNERS, 1985: 91).

Já no prefácio da Gramática do Ornamento, de 1856, Jones anuncia de forma profética as suas preocupações relacionadas a uma proliferação desmedida dos ornamentos. É como se os resultados da difusão dos sistemas ornamentais fossem previsíveis:

É mais provável que o primeiro resultado de lançar para o mundo esta coleção seja o considerável aumento dessa tendência, e que muitos se contentem em tomar emprestadas do passado essas formas de beleza que ainda não tenham sido utilizadas *ad nauseam*. É meu desejo deter essa tendência e fazer despertar uma ambição mais nobre (JONES, 2010: 18).

Ao desenvolver suas teorias sobre as questões essenciais relacionadas ao uso da cor e desenho do ornamento na arquitetura, Jones promoveu a inserção da cultura artística islâmica no debate sobre as artes. Demonstrou, porém, em vários momentos, preocupações relacionadas ao seu uso indiscriminado, como a imitação direta dos ornamentos travestida de uma roupagem neomourisca.

A gramática de Jones não foi a primeira iniciativa no sentido de propagação de sistemas ornamentais. A transmissão por meio de gravuras do repertório da ornamentação, segundo Paim (2000), já se fazia presente desde o renascimento. Porém, como destaca Calatrava (2011), na Gramática do Ornamento há particularidades como as teorias, a forma de apresentação e o destaque dado à ornamentação da Alhambra, considerada por ele como a expressão máxima do ornamento manifesta nos textos, nos seus projetos arquitetônicos, nos sistemas decorativos, nos programas de estímulo à indústria através do desenho e na grande Exposição Internacional de Londres, em 1851.

Segundo Lima (2008), no final do século XIX cada vez mais desenhos para artefatos e ornamentação são publicados na forma de livros, guias e catálogos voltados para a venda de produtos de decoração ou seus serviços:

Do século XIX em diante, além dos tradicionais manuais e repertórios, surgem enciclopédias, intensificam-se os catálogos comerciais e os guias de estilos e decorações. Esta variada tipologia de publicações de imediato evidencia uma ampliação das atividades envolvendo a transmissão e aprendizado de modelos e a produção e consumo de ornamentos (LIMA, 2008).

Antes da Gramática do Ornamento, Jones havia publicado junto com Jules Goury a obra *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, em 1942, e *The Alhambra*

Court, em 1954. Juntamente com *Architecture arabe ou monuments du Caire* (1839) de Da Coste, e *Essai sur l'architecture des arabes et des mores* (1841), de Girault de Pravey, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* figurará como uma das principais publicações sobre ornamentação e arquitetura islâmica da primeira metade do século XIX (SOARES, 2010). As imagens foram cuidadosamente produzidas através do processo de cromolitografia, uma novidade à época. Não obstante, Lima (2008) registra que Jones provavelmente haveria se inspirado no *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiä* (1829), obra bastante popular no início do século XIX, de autoria de Johann Karl Wilhelm Zahn (1800-1871). O arquiteto e arqueólogo alemão, graças a suas pesquisas nos sítios de Pompéia e Herculano, sistematizaria os conhecimentos do período clássico. O repertório de ornamentos de Zahn haveria sido assim o primeiro impresso em cores (**Fig. 7**).

Posteriormente, como ilustrador, Jones foi um dos protagonistas da história do livro artístico vitoriano. Na onda do desenvolvimento das técnicas da imprensa, esses livros, luxuosamente ilustrados, segundo Labrusse (2011) viram-se cercados de prestígio, pois outorgavam uma áurea simbólica e científica às pretensões imperiais de países distintos, às vésperas do estabelecimento dos grandes impérios coloniais.

Inserido no contexto da disseminação do ornamento, Jones tem seu desfecho apoteótico quando, a convite de Joseph Paxton (1803-1865), concretizaria suas teorias na Grande Feira Internacional de 1851 em Londres, e na publicação da Gramática do Ornamento em 1856. Lima (2008) afirma:

The Grammar of Ornament é, sem dúvida, a obra mais abrangente desse período e aquela que logrou considerável sucesso editorial, com inúmeras reedições [...]. Na sua esteira, foram publicadas muitas outras obras semelhantes. *L'Ornement Polychrome* (1869), de Charles Auguste Racinet, segue o mesmo formato sem duplicar modelos ornamentais, dando mostras da ativa pesquisa direcionada para a ampliação do repertório ornamental em curso no século XIX (LIMA, 2008).

Na Feira Universal de 1851¹⁷ Jones pôs em prática em escala arquitetônica as suas teorias da cor relacionadas aos princípios cromáticos e ornamentais da Alhambra. Ele cobriu todas as moderníssimas estruturas metálicas do Palácio de Cristal¹⁸ com um programa de cores baseado nas suas teses sobre os efeitos combinados do azul, amarelo e vermelho. Também foram empregados no Palácio de Cristal os painéis cerâmicos recriados da Alhambra. Os estudos, relacionados ao programa visual da ornamentação islâmica, levaram-no à sistematização do ornamento e à sua utilização como uma das referências do programa visual da azulejaria inglesa:

Jones tentou ser preciso do ponto de vista científico em sua recriação da Alhambra no microcosmos, cobrindo as paredes com painéis de mosaicos de azulejos fabricados por Minton¹⁹ segundo os desenhos que o mesmo Jones havia copiado na Alhambra (ROSSER-OWEN, 2011: 68, tradução do autor)²⁰.

As preocupações não estavam voltadas apenas para o desenvolvimento de produtos, mas também para a educação do gosto do público, afirma Calatrava (2011) (**Fig. 8 e 9**). Os objetos seriam expostos nos museus, como parte da política pedagógica do período vitoriano, no qual o ornamento desempenhou uma função preponderante na educação do olhar e do gosto. Neste processo, os modelos de ornamentos foram usados como referência, uma das funções dos museus temáticos: “Estes objetos já não eram expostos exclusivamente para profissionais que desenhavam manufaturas modernas, como desejava

¹⁷ O desfecho do trabalho de Owen Jones acontecerá na Grande Exposição de 1851. Para Juan Calatrava, a Exposição seria um acontecimento fundamental, relacionado ao papel que Alhambra representaria na definição arquitetônica da cultura vitoriana. Para ele, a Exposição estaria entre o estudo direto de Jones sobre Alhambra, em 1834 e em 1837, a publicação de suas conclusões, durante o período de 1842 a 1845, até a definição das leis do ornamento em forma de “gramática”, em 1856. Em 1854 Jones publicaria “The Alhambra court in the Crystal Palace”, que Calatrava considera uma transição necessária para a obra “The grammar of ornaments”. Podemos afirmar que a Grande Exposição de 51 foi a apoteose da chamada “era vitoriana”; demonstração da hegemonia britânica, o Palácio de Cristal, erguido quase que exclusivamente em ferro e vidro no Hyde Park por Joseph Paxton, foi visitado por mais de seis milhões de pessoas entre 1 de maio e 11 de outubro de 1851 (CALATRAVA, 2011).

¹⁸ Em 1854, o Palácio de Cristal teve o seu “conteúdo expositivo” adaptado para a “sua nova finalidade predominantemente pedagógica”, com Owen Jones como seu diretor de decoração, com um “programa didático de fomento à indústria nacional através da melhoria do desenho” (CALATRAVA, 2011: 29).

¹⁹ Herbert Minton (1793-1858) foi um importante fabricante inglês de azulejos, com grande projeção no mercado internacional.

²⁰ “Jones había intentado ser preciso desde el punto de vista científico en su recreación de la Alhambra en microcosmos y había cubierto las paredes con paneles de mosaicos de azulejos fabricados por Minton según los diseños que el mismo Jones había copiado en la Alhambra” (CALATRAVA, 2011: 68).

Cole²¹. Afinal, que sentido tinha melhorar o desenho industrial se os consumidores não sabiam apreciá-lo?” (ROSSER-OWEN, 2011: 51, tradução do autor)²².

A importância dos estudos deste período dá-se assim por duas razões: a primeira é por estar no centro das discussões nos momentos seminais da arquitetura moderna, e a segunda é pelo fato destas discussões estarem relacionadas ao emprego, dentre outros, de materiais cerâmicos na arquitetura moderna, quanto à função e à ornamentação.

1.3 Princípios básicos do ornamento islâmico segundo Jones

No princípio da sua gramática, Owen Jones apresenta trinta e sete proposições que regem as suas concepções relacionadas à diversidade de ornamentos nos capítulos seguintes. Essa introdução é uma organização normativa de suas ideias na redefinição da tríade vitruviana, a partir da relação entre artes decorativas e arquitetura, combinando funcionalidade, harmonia e proporção. O predomínio da “unidade essencial das artes” é exercido pela arquitetura “como expressão de um particular casamento entre história, costumes, materiais e clima”²³ (CALATRAVA, 2011: 39, tradução do autor).

A arte islâmica possui características, peculiaridades técnicas e colorísticas nas quais as imagens dos ornamentos estabelecem uma conexão com o edifício. Isto proporciona uma unidade essencial entre arte, arquitetura e artesanato através da organização de padrões geométricos e de cor onde, por meio de uma racionalização estética, a arquitetura e o ornamento convivem em harmonia (**Fig. 10**).

²¹ Henry Cole (1808-1882), primeiro diretor do Museum of Ornamental Art, em 1852, usou de propósitos educativos para melhoria dos padrões em design industrial (ROSSER-OWEN, 2011).

²² “Estos objetos ya no exponían en exclusiva para los profesionales que diseñaban manufacturas modernas, sino que Cole aspiraba también. Después de todo ¿que sentido tenia mejorar el diseño industrial si los consumidores no sabían apreciarlo?” (ROSSER-OWEN, 2011: 51).

²³ “Como expresión de un particular maridaje entre historia, costumbres, materiales y clima” (CALATRAVA, 2011: 39).

Labrusse (2011) ressalta que a ideia da primazia da arquitetura, no sistema ornamental islâmico, estaria unida à ideia de uma racionalidade intrínseca da estética muçulmana, fundada na união da arte e da ciência. Isto porque as leis da geometria constituiriam a base das estruturas construtivas e também das combinações ornamentais. Desta maneira, Jones e os outros arquitetos viam na arquitetura islâmica uma adequação ideal do artesão-artífice com o arquiteto, onde a arte do ornamento, submetida à arquitetura, desempenharia o papel de envolver o espectador.

Os princípios que regem a imagem e cor na azulejaria islâmica seguem a mesma orientação dos demais ornamentos, onde o processo de criação dos ornamentos mouros, segundo Jones (2010), está relacionado aos sistemas geométricos, desenho e cor. Como se sabe, a arte religiosa islâmica recusa a representação figurativa realista e se expressa através de imagens produzidas por meio da forma geométrica, da escrita, da caligrafia e do arabesco:

Um encanto ainda maior é encontrado nos trabalhos dos árabes e mouros em seu tratamento convencional do ornamento, que foi levado à mais alta perfeição pelo fato de estes povos serem proibidos por seu credo de representar formas vivas (JONES, 2010: 194).

O azulejo, no entanto, possui particularidades, uma vez que a sua aplicação não é direta e depende do domínio técnico, dos materiais empregados e dos resultados do processamento.

1.4 Os princípios da imagem e da cor

Em seus estudos de imagem e cor na arte e na arquitetura, Jones (2010) assinala que a ornamentação – que cobria toda a superfície, preenchendo os vazios numa profusão de cores e formas e envolvendo o observador numa movimentação ininterrupta – possuía um vocabulário próprio. Observa também que “os antigos usavam a cor para desenvolver a forma, como um meio para destacar as características constitutivas da construção” (JONES, 2010: 197). Ele ressalta ainda que existia na azulejaria islâmica um sistema de produção de

imagens, assim como de cores, regido por princípios básicos do sistema ornamental, “princípios que não são exclusivos, mas comuns a todos os melhores períodos da arte. Os princípios que estão em toda parte são os mesmos, apenas as formas mudam” (JONES, 2010: 87). Os princípios que orientam a decoração e regem os desenhos, as cores e os padrões eram “princípios fixos, baseados na observação das leis da natureza” (JONES, 2010: 197).

A organização sistemática do desenho e o uso das cores constituem a base de suas teorias. A ornamentação consiste na combinação de três princípios para as cores e para desenhos, ou seja, o uso do amarelo, vermelho e azul e das linhas retas, angulares e curvas. Procurava sempre o equilíbrio e a harmonia entre as cores, assim como entre o reto, o inclinado e o curvo:

Assim como na cor, não pode haver composição perfeita sem que falte qualquer uma das três cores primárias, amarelo, vermelho, azul [sic]; na forma, seja estrutural ou decorativa, não pode haver composição perfeita em que falte qualquer uma das três figuras primárias e as variedades e a harmonia de composições e desenho dependem das diversas predominâncias e subordinação das três (JONES, 2010: 189).

As cores e padrões de desenho se repetiriam indefinidamente, multiplicando-se em combinações e composições, sendo que as cores azul, amarelo e vermelho eram empregadas na parte superior e as outras na parte inferior do desenho:

Para os mouros, como regra geral, as cores primárias [sic] eram usadas nas partes superiores dos objetos, e as secundárias e terciárias, nas inferiores. Isso também parece estar de acordo com uma lei natural. Temos a primazia azul no céu, a secundária verde nas árvores e campos, terminando com as terciárias na terra (JONES, 2010: 199).

Essas são as proposições básicas de Jones (2010) que alcançam a *exigência mourisca*, segundo a qual nenhum ornamento deve ser inútil ou supérfluo e de que tudo deve surgir de uma maneira natural, assim como todas as linhas devem se desenvolver em ondulações graduais com subdivisões lógicas e racionais. Como resultado, deve prevalecer o equilíbrio entre a linha reta, a inclinada e a curva, tendo os seus equivalentes nos gráficos das três cores básicas. Jones (2010) assinala ainda que todas as linhas devem fluir e irradiar de uma haste principal e que as suas junções devem ser tangenciais. Salieta também que, embora os mouros empregassem os princípios das leis da natureza, se recusavam à sua

imitação direta. Para ele a característica era vista como própria de culturas artísticas evoluídas, pois “em qualquer período comprometido com a arte, toda ornamentação era enobrecida pelo ideal, e o senso de propriedade nunca era violado por uma representação excessivamente fiel da natureza” (JONES, 2010: 195). Associava também o uso generalizado de cores secundárias e a imitação direta e fiel da natureza ao declínio da arte.

1.5 Sobre o programa visual

A azulejaria de Jones está contextualizada, desta forma, na ornamentação da arquitetura de Alhambra, sob a perspectiva dos princípios do emprego da imagem e da cor. Consciente de que a arte islâmica não é uma manifestação específica de um povo ou de um local, mas abrange um vasto território e distintos povos e países, Jones buscou estruturar por períodos os ornamentos islâmicos, relacionando em sua gramática os estilos e as fases árabe, turca, mourisca e persa.

Jones atuou de certa forma como os artistas viajantes do século XIX que, segundo Labrusse²⁴ (2011), dedicaram-se a produzir e difundir imagens, exercendo a tripla função – documental, política e estética – que correspondia, em linhas gerais, à prática de registrar tudo por meio do desenho. Labrusse (2011) assinala que as primeiras décadas do século XIX foram marcadas por um intenso tráfego de jovens pesquisadores e artistas desenhistas, atraídos pela geografia das cidades míticas arraigadas no imaginário ocidental pelas missões governamentais. Ficava a cargo dos artistas o papel de registrar e difundir estas imagens:

Na Europa pós-napoleônica se produziu um movimento centrífugo que levou um número crescente de viajantes a cruzar suas fronteiras para enfrentar o mundo islâmico contemporâneo e do passado. Sentiam-se empurrados a ele pelo expansionismo político e econômico das potências

²⁴ Remi Labrusse (1966). *Pasión por la Exactitud: Primeros estudios de los monumentos del Islam en siglo XIX*. In: Owen Jones y *La Alhambra*. CALATRAVA, Juan (Coord.). Granada: *Patronato de La Alhambra e Generalife*, 2011, p. 103-132.

ocidentais, assim como pelo desejo de investigação científica e pela busca estética do pitoresco (LABRUSSE, 2011: 103, tradução do autor)²⁵.

O rigor e o método que conduziram os estudos que levaram às definições das diferentes fases e estilos presentes na Gramática do Ornamento de Jones e a obra de seu contemporâneo Prangey - *Essai sur l'architecture des arabes et des mores* – segundo Calatrava (2011) contribuíram para uma visão menos idealizada e romanceada da Alhambra.

Ao desenvolver suas pesquisas e teorias sobre as questões essenciais relacionadas ao uso da cor e desenho do ornamento na arquitetura, Jones promoveu a inserção da ornamentação da Alhambra no debate artístico da metade do século XIX.

²⁵ “En la Europa post-napoleónica se produjo un movimiento centrífugo que llevó a un número creciente de viajeros a traspasar sus fronteras para enfrentarse al mundo islámico contemporáneo y del pasado. Se sentían empujados a ello por el expansionismo político y económico de las potencias occidentales, así como por el deseo de investigación científica y por la búsqueda estética de lo pintoresco” (LABRUSSE, 2011: 103).

CAPITULO 2 – SOBRE A IMAGEM DO AZULEJO: ORIGENS

2.1 Origens

A origem dos azulejos que constituem os revestimentos na arquitetura da cultura ceramista portuguesa remonta aos oito séculos da presença moura na Península Ibérica. Em terras lusitanas, a azulejaria de gosto mudéjar, segundo Meco (1992), instalou-se nos séculos XV e XVI, criou raízes e se amalgamou com a cultura europeia; junto à faiança ítalo-flamenga e às estéticas da gramática ornamental renascentista e maneirista, ganhou uma formatação própria e permaneceu desde então como expoente da cultura portuguesa:

Contribuiu também para a gênese do azulejo português a sua capacidade de absorção dos mais variados elementos sem perda de personalidade. Esse enriquecimento foi especialmente favorecido pelo processo de expansão mundial e os intensos contatos com todo o Oriente, tanto através da importação de peças como das fusões culturais operadas nos locais de fixação dos portugueses, nomeadamente na Índia (MECO, 1992: 6).

O azulejo é uma placa cerâmica vidrada em uma das faces, uma unidade modular empregada como padrão de repetição que tem a propriedade de ordenar o espaço, criando composições nas superfícies das paredes. Esse comportamento já estaria de certa forma presente na fase inicial da azulejaria portuguesa, no século XVI; segundo Meco (1992), como uma das características que marcaram a gênese do azulejo português no século XVI – pelo modo como os artífices utilizaram os materiais cerâmicos de revestimento, desprovidos de “ornatos pintados”:

De maneira tão ingênua como criativa, explorou-se o efeito da grelha criada pela junção das placas cerâmicas; obtiveram-se linhas e ritmos oblíquos sobre as extensas e estáticas paredes dos edifícios, pela colocação diagonal dos azulejos, valorizaram-se as características específicas do material, como as irregularidades cromáticas e os ligeiros empenos superficiais que resultam de cozeduras artesanais rudimentares (MECO, 1992: 5-6).

O papel que a azulejaria representou na arquitetura fez do azulejo um dos principais agentes de expressão da cultura portuguesa, atuando de forma singular sobre as superfícies. Em relação aos aspectos formais do azulejo em Portugal, Meco (1992) afirma

que ele nunca deixou de desempenhar suas funções como recurso visual da ornamentação arquitetônica. A sua atuação vai, porém, além de suas atribuições decorativas, ora promovendo “a desmaterialização das superfícies e a remontagem geométrica do espaço” por meio de composições com linhas oblíquas, preponderantes nos revestimentos abstratos, ora promovendo o “aumento do campo visual através da perspectiva e da construção tridimensional do espaço”, nas composições figurativas. Ainda segundo Meco, o azulejo exerceria também “um papel moderador e regularizador da arquitetura através do desenvolvimento de cercaduras e da introdução de escalas corretoras dos conjuntos, homogeneizando os conjuntos através de variações dos módulos decorativos” (MECO, 1992: 5).

Devido à importância do azulejo na arquitetura portuguesa, é atribuído a ele um *status* de arte erudita, como reivindicou o especialista Santos Simões²⁶ em seus trabalhos sobre azulejaria desenvolvidos a partir de 1947, “defendendo sempre que o que este tem de profundamente original é a sua integração arquitetônica no revestimento de grandes superfícies” (CÂMARA, 2008: 422). Nos seus estudos sobre a azulejaria portuguesa²⁷, segundo Câmara (2008), Simões reivindicou, além do inventário como processo inerente à história da arte, uma autonomia estético-artística do azulejo em relação à cerâmica, assim como a sua contextualização no universo da arquitetura. Foi também Simões, ainda segundo Câmara (2008), que em seus estudos sobre a azulejaria portuguesa no Brasil afirmou ser a azulejaria brasileira, desde as suas origens até o ano de 1807, a mesma empregada em Portugal, sem nenhuma alteração. Sendo assim, a azulejaria colonial citada na arquitetura moderna brasileira é na verdade a azulejaria portuguesa.

Desta forma, recapitulo alguns aspectos relacionados às suas origens e desdobramentos, na visão dos historiadores da azulejaria, com o propósito de vislumbrar a

²⁶ João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) foi um dos principais pesquisadores, historiadores e teóricos da azulejaria portuguesa.

²⁷ “Santos Simões acreditava que os azulejos constituíram (e constituem ainda) um caso exemplar entre os materiais cerâmicos culturais, tendo-se batido ao longo da sua vida por três frentes: a defesa da azulejaria como uma categoria estético-artística independente da cerâmica em geral, a aquisição de um lugar legítimo no contexto das Artes Decorativas em particular e na História da Arte Portuguesa em geral e o inventário como um processo inerente e característico da História da Arte” (CAMARA, 2008: 423).

configuração que assumiu quanto à imagem e cor na primeira metade do século XVIII. É precisamente neste período que se enquadra o conjunto de painéis de azulejos figurativos em azul e branco (1735 e 1740), citados nos momentos seminais da arquitetura moderna brasileira.

Desde as primeiras importações nos séculos XV e XVI dos principais centros produtores de Espanha até assumir o formato de uma placa quadrada lisa de cor azul – aspecto este que no século XX veio a ser a matriz da azulejaria neocolonial e modernista no Brasil – o longo percurso do azulejo, em Portugal, foi permeado por contínuos processos de transformação, incorporando novas técnicas, materiais e repertório de imagens:

Os mais antigos exemplares portugueses de revestimentos cerâmicos aplicados à arquitetura são os pavimentos medievais formados por placas de barro de formas geométricas, coloridas através da mistura de corantes diversos ao vidro de óxido de chumbo (“zarcão”), usados especialmente nas abadias cistercienses (MECO, 1992: 8).

A azulejaria mudéjar de Sevilha, segundo Meco (1992), passou a ser utilizada intensamente em Portugal no final do século XV, após a visita de Dom Manuel a Alhambra, reforçando o surto de gosto mourisco desde o início daquele século (**Fig. 11 a 14**). A utilização de combinações originais com variados tipos de padrões e cercaduras importados da Espanha produziu “esquemas complexos, recheados de sugestões arquitetônicas e efeitos dinâmicos que continuariam a caracterizar a azulejaria portuguesa posterior” (MECO, 1992: 11). No final do século XV, a azulejaria hispano mourisca seria então utilizada em grande escala:

O grande centro peninsular foi, contudo, Sevilha, até meados do século XVI, onde as composições dos alicatados granadinos foram transferidas para placas de cerâmica quadradas, através de moldes. Esse processo foi desenvolvido ao longo do século XV e permitiu a sua exportação, nomeadamente para Portugal (MECO, 199: 8).

A origem do azulejo como elemento decorativo em Portugal está, portanto, na importação de exemplares espanhóis, mais especificamente de Sevilha – que já fornecia para outras regiões. Em 1503 foram enviados para o Palácio Nacional de Sintra, que serviu de residência ao rei.

Com efeito, os primeiros exemplares de azulejos existentes em Portugal foram importados de grandes centros produtores espanhóis, que durante muitos anos foram os únicos fornecedores do mercado português (GOULÃO, 1986). Esse processo teve início, segundo Moita (1997), com as primeiras importações ocorridas no final do século XV:

Chegaram primeiro os alicatados andaluzes, depressa destronados pela produção de Sevilha que, durante toda a primeira metade do século XVI, inundou os nossos mercados com enormes cargas de azulejaria mudéjar, de corda seca ou de aresta, fabricados nas oficinas de Triana por artífices, eles próprios, de origem mourisca (MOITA, 1997: 12)

As importações em grande escala dos azulejos espanhóis – tanto para as decorações palacianas quanto para as construções de menor vulto – alteraram substancialmente o aspecto da arquitetura civil e religiosa, afirma Goulão (1986). Com o passar do tempo, foram sendo adotadas mudanças graduais, absorvidas do sistema de representação das imagens em perspectiva e enquadramento renascentista, assim como eram introduzidos elementos decorativos góticos, recorrência ao tratamento naturalista de elementos vegetais, sugestões arquitetônicas e efeitos dinâmicos (**Fig. 15 e 16**).

Tudo isso iria buscar uma adequação da arte islâmica aos novos parâmetros estéticos da Península Ibérica católica. Uma das principais mudanças que ocorreram nesta fase foi o fato de que o azulejo, como módulo estruturante do ornamento, começava a funcionar como suporte de imagens. Os azulejos mudéjares tornaram-se então um importante recurso de aplicação na arquitetura, muito provavelmente devido ao fascínio que exerciam. Logo assumiriam uma posição de destaque como expressão plástica e despertariam o interesse das oficinas na sua produção.

No entanto, segundo Trindade (2009), já existia na passagem do século XV para o XVI uma importante tradição e experiência na produção de cerâmica, assim como o conhecimento da técnica maiólica e do uso do vidrado de estanho na azulejaria portuguesa. Esta técnica, importada do oriente para a península, se desenvolveu de forma gradual a partir do século X: “Na azulejaria, é a partir do século XII que o emprego deste corante natural se sistematiza na Península Ibérica nos meios laborais dos oleiros mouros” (TRINDADE, 2009: 240). Na primeira metade do século XVI a maiólica, de matriz técnica e

estética renascentista, foi introduzida em Sevilha por Francesco Niculoso²⁸. Contudo, essa produção específica não teve continuidade mesmo com a presença atuante de Niculoso nas obras do altar da capela do Alcázar de Sevilha em 1504 e do retábulo da Igreja de Tentúdia em 1518 (MECO, 1992).

No entanto, a maiólica, com motivos figurativos e ornamentais do renascimento italiano, passou a sobrepôr com o azulejo de tradição hispano mourisca a azulejaria relevada de Sevilha com os ornatos moldados repetitivos, paralelamente à diminuição das exportações da região de Talavera, que emerge como grande centro cerâmico em 1576, devido aos privilégios concedidos pelo rei Felipe II. Foi também na segunda metade do século XVI que a Antuérpia se tornou um dos mais importantes centros de produção de maiólica, com a chegada de ceramistas italianos que para lá haviam emigrado, em especial Guido di Savini²⁹. Este e outros ceramistas divulgariam os motivos decorativos maneiristas e os temas da antiguidade clássica, logo depois de Niculoso ir para Sevilha. O contato dos ceramistas ibéricos com as técnicas da faiança italiana, difundidas através da Europa e associadas à propagação das teorias estéticas e da gramática ornamental renascentista e maneirista, constituiria um fator preponderante na evolução do azulejo em Portugal.

Meco (1992) conclui que tudo isto, somado às influências da produção de Sevilha e de Talavera e a circunstâncias sócio econômicas, geográficas e culturais específicas de Portugal, fizeram do azulejo um componente primordial na arquitetura do século XVI. Segundo Calado (apud Goulão, 1986), especialista em azulejaria portuguesa, é no período da dominação espanhola (1580-1640) “que o azulejo adquire a personalidade e o caráter que virá a nacionalizar. A situação política, longe de afetar o desenvolvimento da arte azulejar, vem facilitá-lo através dos meios técnicos trazidos pela importação dos oleiros andaluzes” (CALADO apud Goulão, 1986).

Desta maneira, o deslocamento de ceramistas e oleiros da região de Flandres, então província espanhola, para a Península Ibérica, promoveria a implantação definitiva das

²⁸ Francesco Niculoso, chamado Pisano (?-1529): Ceramista italiano, viveu e faleceu em Sevilha, onde adquiriu renome como o introdutor do azulejo de superfície plana.

²⁹ Guido di Savini (?-1541): Ceramista italiano, mudou-se para a Antuérpia em 1508. Três de seus filhos foram os responsáveis pela transmissão da técnica da faiança para a Inglaterra.

técnicas da maiólica nos centros de produção cerâmicos portugueses. As importações e a instalação dos ceramistas flamengos em Portugal nas últimas décadas do século XVI propiciariam o surgimento das primeiras oficinas e impulsionariam a produção de azulejos em grande escala. A estética do maneirismo hispano flamengo se tornaria assim a referência da produção inicial de cerâmica portuguesa (MECO, 1992). Porém, de acordo com Moita (1997), a influência direta da Itália foi bastante significativa em relação à cerâmica ornamental aplicada à arquitetura.

2.2 Desdobramentos

No final do século XVI os painéis da azulejaria portuguesa assumiram um enquadramento com cercaduras e molduras, passando a predominar os painéis com temática religiosa. Em decorrência do Concílio de Trento, todas as representações e imagens que recordassem a arte islâmica começariam a ser substituídas e os recursos do ornamento islâmico da azulejaria foram aos poucos sendo diluídos. São desta época vários conjuntos monumentais com temática religiosa que demonstram o peso ideológico da Igreja Católica, da Contra Reforma em Portugal e a utilização das manifestações artísticas pela Igreja³⁰. Todavia, a produção de azulejos não seria destinada apenas para a arquitetura religiosa, sendo também grande parte dirigida aos palácios de veraneio. Neste caso, as composições adotam temas mitológicos e alegóricos e ornamentação com padrões elaborados (MECO, 1992).

³⁰ “A iconografia predominante nas artes decorativas dos templos das ordens religiosas do período tenderam a seguir as imposições formais estabelecidas na XXV sessão do Concílio de Trento (1545-1563). Estas normas determinavam formas e maneiras de expressão artística, conforme os cânones do magistério de Roma, que condenavam como profano o culto renascentista aos mitos pagãos e às formas geométricas e harmônicas herdadas da antiguidade clássica. O espírito severo da Contra Reforma se manifestou no estilo maneirista, marcado por complexas ambiguidades formais, contenção ascética e efeito de frio desequilíbrio. Importava demolir os princípios profanos do humanismo, baseados na simplicidade clássica e proporções matemáticas da arte renascentista” (MARQUES, 2004: 28).

O final do século XVI seria palco, ainda segundo MECO (1992), de uma situação atípica por um curto intervalo de tempo, mas que contribuiria decisivamente para a evolução da azulejaria portuguesa. Portugal acabava de passar pelo desastre de Alcácer Quibir³¹, ao mesmo tempo em que ocorriam as crises do império colonial e do comércio marítimo, agravadas pelos ataques dos inimigos da corte, entre 1580 e 1640. Tudo isso implicaria na redução de gastos com as artes ornamentais, o que levou a que surgisse, paralelamente à azulejaria erudita, o uso em grande escala dos *enxaquetados*³², ou azulejos de caixilho. O assentamento dos enxaquetados passou a ser função do ladrilhador, assim como a aplicação da disposição e ordenação no espaço em padronagens improvisadas. A utilização de azulejos sem decoração, com cores lisas, iria proporcionar composições geométricas mais livres dos preceitos renascentistas e maneiristas. Houve assim um retorno às soluções da azulejaria hispano mourisca, com uma ornamentação baseada em ramificações geométricas e no uso de cor, ritmo, repetição e deslocamento, onde a estrutura formal do azulejo é usada como ornamento e não como suporte de imagens (**Fig. 18 e 19**). Neste período, então, o ladrilhador exerceria a função de criar as composições, o que vai ser um dos determinantes na configuração da estética azulejar portuguesa (MECO, 1992).

O assentamento dos enxaquetados dependia das habilidades do ladrilhador, o que fez com que os azulejos de padrão acabassem sendo preferidos por serem de aplicação mais prática e produzirem efeitos mais exuberantes. Agrupados por unidade ou aos pares, os azulejos policrômicos formavam composições que constituíam a padronagem do chamado *azulejo de tapete*³³. Pela facilidade de aplicação e possibilidades de efeitos decorativos a partir da multiplicação dos módulos, o azulejo de tapete passou então a ser amplamente utilizado, tornando-se uma das principais tendências da azulejaria do século

³¹ Batalha de Alcácer Quibir, Marrocos (1578): a batalha entre Portugal e Marrocos acarretou graves consequências políticas e econômicas para os portugueses, incluindo o desaparecimento do rei D. Sebastião, gerando a crise de sucessão e o endividamento do país, causado principalmente pelo pagamento de altas somas para o resgate da aristocracia cativa.

³² Enxaquetados: azulejos dispostos de forma a compor uma malha axadrezada, alternando-se elementos de cores diferentes.

³³ Azulejo de tapete: Revestimento de parede cuja composição torna-o semelhante a um tapete.

XVII. Tanto os enxaquetados quanto os *azulejos de padrão*³⁴ e de tapete eram emoldurados ou arrematados por frisos, barras ou cercaduras, de modo a se integrar ao espaço arquitetônico. Os azulejos de padrão e enxaquetados foram muito usados em pequenos painéis com emblemas de simbologia religiosa e cenas de figuras ingênuas de santos, integrados aos tapetes (MECO, 1982).

Merecem também destaque na produção portuguesa do século XVII os frontais de altar, recobrando o espaço sagrado do catolicismo de tecidos e brocados com azulejos de imagens profanas. À ornamentação de grotescos, rendas, frisos e franjas, vasos floridos e elementos fitomórficos de pintura cerâmica policrômica, foram introduzidos elementos exóticos, estampados de tecidos indianos, aves e animais terrestres dispostos aos pares em composições simétricas – em azul cobalto, amarelo, castanho-alaranjado, acastanhados e arroxeados. No centro figura um emblema com imagens religiosas ou representações heráldicas (MONTEIRO, 1998/99) (**Fig. 17**).

Até pouco mais da metade do século XVII houve poucas e lentas mudanças, comparando com o período seguinte, que se estenderia até a metade do século XVIII. As gravuras em metal seriam então o grande repositório de imagens que pintores de azulejos usariam para atender às encomendas da Igreja e da Corte; estas imagens eram transferidas para o azulejo por artesãos sem formação erudita. Meco (1992) relata que, entre 1660 e 1680, houve um uso exagerado da cor e dos motivos ornamentais, como que a prenunciar o advento do azulejo monocromático azul e branco.

As mudanças decorrentes de políticas radicais portuguesas do início da década de 60 do século XVII, o fim da Guerra da Restauração em 1660 e a retomada das relações políticas e comerciais com a Espanha, a França e os Países Baixos, promoveriam a ascensão econômica da nobreza portuguesa e a consequente construção e decoração dos seus palácios (**Fig. 20**). O palácio dos Marqueses de Fronteira em Lisboa é o principal marco da renovação estética iniciada com a introdução da composição figurativa nos painéis, assim como uma nova configuração para os elementos ornamentais, como potes, vasos e cestos floridos. Surgem as representações profanas com composições inspiradas em temas

³⁴ Azulejo de padrão: Azulejos que formam um padrão decorativo pela repetição da composição.

clássicos e mitológicos, como especifica Meco (1982), assim como cenas satíricas, “de intenção por vezes caricatural e irônica. É o caso das cenas de *singeries*, ou ‘macacarias’ (**Fig. 21**), que ocultam uma crítica mordaz à sociedade da época” (MECO, 1992: 37). É nesse momento que surge de forma incisiva a grande tradição do azul em Portugal. O Palácio da Fronteira é o marco da passagem da policromia para a tendência do azul e branco da azulejaria holandesa, que vai predominar até a morte de Dom João V.

2.3 A cor no azulejo

Conforme visto anteriormente, o emprego do vocábulo *azulejo* é comum em Portugal e Espanha. Segundo Knoff (1986), no século XV se encontra o registro em português da versão *azorecho*, e em 1506 já temos o registro do termo *azulejo*³⁵ propriamente dito. É comum associá-lo com a palavra *azul*, devido à importância e volume da azulejaria portuguesa produzida nesta cor; de qualquer forma, os estudiosos são unânimes em concordar com a procedência árabe³⁶ do termo.

Em relação ao termo *azul*, encontramos seu significado e derivação no Vocabulario Portuguez & latino, volume I, publicado em 1712, de autoria do clérigo D. Raphael Bluteau³⁷ (1638-1734):

AZUL, Azul. Deriva-se do Árábico Zul, que segundo alguns vale o mesmo que em latim Ceruleus. Outros derivam Azul, do Árábico, ou Persiano, Lazurd,

³⁵ “O recente Dicionário Etimológico de Antônio Geraldo da Cunha registra a versão ‘azorecho’ em nossa língua e já no século XV. Era apontada como desse período: Os dous altares de bom ‘azorecho’, também no elucidário de palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram ..., do frei Joaquim de Santa Rosa Viterbo. Mas aparece já como ‘azulejo’ no início do século XVI, em 1506: ‘Essa Cisterna he tam grande como... e he toda ladrilhada com azulejos e tijolos vidrados’, na Description de la Côte d’Afrique de Valentim Fernandes. E mais tarde, mas ainda no século XVI: ‘muitas casas ricamente fabricadas e ladrilhadas com azulejos’, João de Barros, Década IV, liv. 3, cap. 13” (KNOFF, 1986: LX).

³⁶ “Zulaij / azuleij / al- zulaich / al-zuleich / azuleich / az-zullaiju / az-zulaiju / a-zalujo / az- zuléig / az-zulaca. São algumas variantes que encontrará se procurar o étimo de ‘azulejo’” (KNOFF, 1986: LX).

³⁷ “D. Raphael Bluteau (1638-1734): Clérigo regular, Doutor na Sagrada Theologia, Pregador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa” (BLUTEAU, 1712: 4).

ou Lazuard, ou Lazivard, donde tomarão os Lapidários o nome da pedra, a que chamarão Lapis Lazuli, que também é de cor azul, imitadora da cor do Céu. Há três castas de Azul, azul celeste, muito claro; Azul ferrete, mais escuro, e mais baço; e Azul ultramarinho (BLUTEAU, 1712: 698).

Já o termo *azulejo* é assim definido por Bluteau (1712):

AZULEJO, Azulejo. Espécie de ladrilho, envernizado, com figuras, ou sem elas; há brancos, e verdes, mas pela maior parte são azuis, e desta cor tomou esta obra o nome. Laterculus ceruleo colore splendens, ou cyaneo colore illuminatus. Se o azulejo não for azul, mas branco, ou verde, chamar-se-lhe-há Laterculus albo, ou viridi colore nitens, ou splendens (BLUTEAU, 1712: 698).

Podemos observar, desta forma, que no início do século XVIII já havia sido feita a associação do azulejo com a cor azul. Em todo caso, uma das questões que nos vêm à mente de imediato ao se pensar na azulejaria portuguesa é de fato a cor azul – a mesma cor que no século XX irá ser utilizada pela arquitetura brasileira neocolonial e modernista como uma citação da cultura de tradição luso-brasileira. Para além dos significados simbólicos, a busca para se obter uma cor notadamente azul, que não possuísse uma nuance esverdeada do cobre³⁸, foi um dos grandes desafios dos ceramistas.

A cor produzida pelo óxido de cobalto é estável nos processos de queima, tanto nas louças quanto no grés e na porcelana; em queimas de alta ou baixa temperatura, em atmosfera reduzida ou oxidante. As características relacionadas à estabilidade, quanto às variações de temperatura e atmosfera e às reações químicas com outros componentes no processo de queima, fizeram do azul de cobalto um dos ícones da cerâmica³⁹. Os problemas

³⁸ No caso específico da cerâmica, e conseqüentemente do azulejo, as cores não são as mesmas da paleta do pintor, porque dependem de pigmentos que são calcinados e misturados com fundentes e bases de sílica, de forma que podem ser alteradas dependendo do que é usado e de como é usado. Isto faz parte do processo do desenvolvimento e da tecnologia relacionada à cerâmica. Desde o surgimento das primeiras cerâmicas vitrificadas, há aproximadamente 2000 AC, obtidas através de misturas de areia, quartzos, óxidos metálicos, corantes minerais e fundentes alcalinos ou de chumbo, foi possível vislumbrar o uso desses vernizes vítreos na cerâmica de revestimento. A partir de então foi possível produzir pasta vítrea, fundida em fornos onde se poderia misturar os primeiros óxidos corantes descobertos nesta época, isto é, o cobre, o ferro e o manganês. O estanho, o azul e o azul turquesa seriam de proveniência oriental, resultantes do contato da Europa com a cultura árabe (HAMILTON, 1982).

³⁹ “A paleta medieval de óxidos corantes para aplicação na cerâmica era constituída do óxido de ferro para a obtenção dos amarelos; do óxido de cobre para obtenção dos verdes; do manganês, com vários graus de diluição, para obtenção dos roxos, púrpuras, castanhos e negros; do óxido de estanho

e obstáculos enfrentados pelos ceramistas em todo o mundo são similares quando relacionados aos sistemas de produção, técnicas, matérias primas, o que leva a uma constante relação de troca e apropriação dos conhecimentos.

O azul de cobalto teve um papel importante na decoração da cerâmica do Extremo Oriente, do mundo islâmico e da Europa. Não se sabe com muita precisão como ocorreu sua chegada à Europa. Sabe-se, contudo, que em 2000 AC já se utilizava cerâmica vidrada com o azul de cobalto na Mesopotâmia, aparecendo primeiro em ladrilhos e mais tarde em trabalhos de olaria. Segundo Trindade (2009), foi introduzido pelo sul da Espanha, na Andaluzia, em meados do século XIII, tendo o seu uso generalizado tanto na cerâmica quanto na ourivesaria e na coloração do vidro⁴⁰. É consensual na historiografia que a estética da tradição do azul e branco da porcelana chinesa irá influenciar a definição da azulejaria.

A Itália obteve conhecimento da porcelana chinesa através das excursões pela Rota da Seda, incluindo as famosas viagens do veneziano Marco Polo, no século XIII. As evidências do azul e branco chinês na Europa estão também nas peças produzidas pela família Fattorini, na oficina instalada no Castelo dos Medici, em 1490, influenciadas pelas importações de Veneza, que mantinha fortes laços comerciais com o Oriente Próximo (MCILORY, 1985). Na Holanda, o azul e branco passaria a ser usado em grande escala a partir do início do século XVII, influenciado pela porcelana chinesa, com a criação da Companhia das Índias Orientais em 1604: “A captura pelos holandeses de dois galeões portugueses carregados com mercadorias do Oriente em 1602 e 1604 atraiu compradores de toda a Europa aos leilões de Amsterdam, onde se deu saída a estas peças” (SHEAF, 1985: 73, tradução do autor⁴¹).

para obtenção dos brancos; pelo alcalino de cobre para obtenção dos verdes e turquesas e, finalmente, pelo óxido de cobalto, que tanto era utilizado diluído para a obtenção de azuis como saturado para obtenção de negros e mesmo púrpuras” (TRINDADE, 2009: 236).

⁴⁰ Os vidrados de cobre, ferro e manganês tinham seu uso generalizado na cerâmica europeia desde o Império Romano. Dentre os vidrados coloridos, uma das cores mais cobiçadas era o azul. Ainda hoje, o azul cobalto, juntamente com o vermelho e o amarelo de cádmio, são as cores da paleta mais caras aos pintores.

⁴¹ “La captura por los holandeses de dos galeones portugueses cargados con mercancías Del Oriente, en 1602 y 1604, atrajo compradores de toda Europa a las subastas de Ámsterdam, donde se dio salida a estas piezas” (SHEAF, 1985: 73).

A Europa passa então a ter contato, em grandes proporções, com a porcelana e a estética do Oriente manifesta nas formas, desenhos e pinturas com azul de cobalto. Louça e azulejaria com ornatos, paisagens e figuras de matriz chinesa em azul e branco começam a ser produzidas. Na Holanda, a partir da primeira metade do século XVII, fabricam-se os azulejos que ficariam conhecidos como *ladrilhos de Delft*. A produção cerâmica holandesa foi certamente influenciada pela porcelana chinesa, importada na época em grande quantidade pela Companhia das Índias. Os grandes painéis da azulejaria holandesa vão assim consolidar o uso do azul de cobalto.

Segundo Trindade (2009), o azul e branco da porcelana chinesa já era usado pelos oleiros portugueses desde o início do século XVI, influenciando a produção nacional. O azul da Berbéria, que então correspondia ao azul de cobalto, foi empregado na produção maiólica, no início do século XVI, nos revestimentos cerâmicos e na louça portuguesa. Esta produção se consolidaria na segunda metade do século XVI:

Este cenário coloca, em nível histórico e artístico, a questão levantada da grande influência técnica, estética e artística da cerâmica portuguesa na cerâmica dos Países Baixos, nomeadamente na de Delft. É um facto que a louça holandesa, influenciada pela porcelana da China, só começa a ser produzida a partir de dois momentos bem definidos. O primeiro, após a fundação, em 1604, da primeira Sociedade Anônima existente na Europa – A Companhia das Índias Orientais – e a segunda, cerca de 1624, quando começam a existir seguramente os primeiros registos documentais dessas faianças holandesas (Baart, 1988, p. 18-24, apud TRINDADE, 2009: 256).

As questões relacionadas à reivindicação da autoria inaugural das tradições cerâmicas são constantes, o que leva ao questionamento de certas posturas. Para Trindade (2009), é paradoxal e contraditória a posição consensual da historiografia na qual os holandeses da região de Delft são “os primeiros a inspirar-se nas composições da louça chinesa e a influenciar a produção portuguesa”, uma vez que Portugal importava desde o início do século XVI grandes quantidades de porcelana azul e branca da China, um século antes das importações holandesas (TRINDADE, 2009: 256). Ainda segundo o autor, a porcelana chinesa foi no século XVI um critério de comparação da olaria e cerâmica adotada pelo regimento dos oleiros de Lisboa, de 1572, e os motivos chineses provavelmente inspiraram e influenciaram o imaginário da produção portuguesa:

[...] uma das provas exigidas para obter a carta de ofício era a de executar a “louça de feição de porcelana”, ou seja, contrafacção em faiança das porcelanas Ming, azuis e brancas. Por outro lado, questiona-se onde se encontra a louça portuguesa deste gênero, produzida no século XVI e certamente fabricada ainda antes da publicação do regimento de 1572 (TRINDADE, 2009: 256).

Portanto, a referência à tradição do azul e branco da China não seria devido ao desconhecimento das possibilidades estéticas do emprego do azul de cobalto à cerâmica, uma vez que os oleiros ítalo-flamengos dominavam com maestria a técnica da faiança e de sua aplicação. O que as oficinas buscavam obter e apropriar da porcelana chinesa, juntamente com a técnica, seria a concepção estética e os efeitos visuais da pintura monocromática desenvolvidos pelos chineses, incorporando-os à cultura azulejar. Utilizariam para isso a técnica dos oleiros associada à dos pintores de formação erudita, familiarizados com os recursos da perspectiva e do desenho de imagens.

2.4 Sobre o azul, o azul

A partir do século XII, o azul de cobalto passaria a ser empregado na azulejaria da península ibérica pelos ceramistas mouros. De acordo com Cooper, citado por Trindade (2009), ele foi introduzido na Europa pelo sul da Espanha, por volta de 1248, por meio de oleiros refugiados do Iraque recém invadido pelo Império Mongol. Muito antes de ser usado na China, o azul de cobalto já era utilizado na Pérsia. A cerâmica persa de tradição azul era exportada para a China, onde era muito apreciada, levando os chineses a fabricar a sua própria louça azul. A cerâmica azul e branca da dinastia Ming, produzida entre 1368 e 1644, empregava o azul de cobalto que a China importava da Pérsia e do Afeganistão desde o século XIV (TRINDADE, 2009).

Apesar da supervalorização do azul e de sua acessibilidade na Península Ibérica, devemos notar que o seu uso em Alhambra de Granada não prevaleceu às outras cores na arte do ornamento. A definição do imaginário e da cor do azulejo português, na última metade do século XVII e primeira do XVIII, foi marcadamente influenciada pela grande

produção holandesa. Não só Portugal, mas vários outros países da Europa importariam os azulejos dos Países Baixos.

A partir das últimas décadas do século XVII foi intensificada a chegada a Portugal de painéis monumentais em azul e branco, encomendados das oficinas cerâmicas holandesas. Os painéis figurativos com narrativas historiadas tinham como referência gravuras de temática religiosa, em sua maioria, mesmo sendo os Países Baixos constituídos de população predominantemente protestante (**Fig. 22**). A região produziu assim uma grande quantidade de azulejos especificamente para o mercado português. Meco (1992) relata que essa produção iria persistir por quase cinquenta anos, sendo de 1715 a última grande encomenda.

Devido ao distanciamento dos artistas flamengos da iconografia passional do barroco relacionado à Igreja Católica, foi atribuída a eles certa falta de dramaticidade em relação à produção portuguesa posterior. Trabalhando sob encomenda para atender a demanda portuguesa, os holandeses produziram azulejos de alta qualidade a baixo custo, recorrendo a artistas de formação erudita que faziam a transposição para o azulejo de imagens das gravuras ou de suas cópias (**Fig. 23 e 24**). Ainda de acordo com Meco (1992), essa influência dos azulejos holandeses provocaria profundas mudanças, rompendo com a tradição que a utilização do azulejo teria percorrido até aquela época em Portugal.

Pintores de alto nível técnico, como Willem van der Kloet (1666-1747) e Jan van Oort (1645-1699), empregariam o azul e branco como citação da porcelana chinesa. A grande aceitação dos painéis holandeses suscitou profundas mudanças na azulejaria, reformulando o sistema de produção nas oficinas portuguesas. Como reação às importações, os painéis passaram a ser executados em Portugal por mestres pintores de cavalete. Esta reação, que ocorreu entre o final do século XVII e início do século XVIII, seria a fase áurea da azulejaria portuguesa e ficaria conhecida como “o ciclo dos mestres”. Seu precursor, o espanhol Gabriel Del Barco (1649-1708), havia introduzido em finais do século XVII um gosto decorativo mais exuberante e livre do contorno rigoroso do desenho. Os pintores passaram então a adotar em suas obras certa espontaneidade, ao utilizar as gravuras nas composições de azulejos executados para espaços arquitetônicos.

Por conseguinte, uma das características marcantes da azulejaria portuguesa foi o emprego do azul de cobalto na pintura de azulejos, quando os mestres da azulejaria passaram a produzir em Portugal painéis monumentais em larga escala, que viriam a substituir assim as importações de azulejos holandeses. Influenciados pela produção azulejar holandesa, desenvolveram concepções próprias nas produções autorais, adequando, através das regras da perspectiva e do claro-escuro, a escala ideal das figuras e formas à malha dos azulejos. Assim, seria abolido o linearismo empregado pelos holandeses, que viria a ser substituído por um tratamento mais pictórico, com a linha mais diluída e maior intensidade de cor.

O ciclo dos mestres, iniciado com Del Barco, teve como principais representantes os pintores portugueses António Pereira, Manuel dos Santos e o monogramista PMP, merecendo também destaque António de Oliveira Bernardes e seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes (MECO, 1992). António Pereira foi o principal responsável pelas mais sofisticadas criações da azulejaria figurativa portuguesa deste período.

A renovação estética que ocorreu na azulejaria portuguesa com os painéis historiados monocromáticos alterou substancialmente a concepção inicial de origem hispano mourisca. Para Moita (1997), estas características iniciais, assim como a maiólica italiana, permanecem ainda como o substrato da azulejaria portuguesa que se manifestou nos reflexos, volumes e no tratamento da cerâmica esculpida do Palácio Fronteira⁴² em Lisboa, na segunda metade do século XVII.

O azulejo joanino⁴³, de acordo com Moita (1997), teve um desenvolvimento próprio, exercendo uma função fundamental na definição do barroco em Portugal. Na primeira metade do século XVIII desempenhou a função de suporte, em escala arquitetônica, para a representação das imagens de cunho didático da Igreja Católica; ele se consolida como um veículo capaz de traduzir a estética da Contra Reforma e projetar a

⁴² Palácio Fronteira: construído por volta de 1672, é habitado ainda hoje pelo 12º Marquês de Fronteira. Exibe na casa, jardins e capela exuberantes painéis de azulejos onde figuram *singeries*, cenas mitológicas e de batalhas, entre outras.

⁴³ Azulejo joanino: Diz-se do azulejo produzido no século XVIII, durante o período do reinado de Dom João V (1707-1750).

imagem do poder real. Seu programa iconográfico⁴⁴ mesclava temas sagrados com temas profanos, que conviviam no mesmo espaço em palácios e igrejas.

Juntamente com Santo Antônio, São Francisco já era um dos santos mais representados, devido à proliferação dos conventos franciscanos em Portugal e colônias (MARQUES, 2004). As representações mais comuns tinham como referência passagens bíblicas do Velho e do Novo Testamento, Gênesis, Êxodo, Livro dos Reis, Livro de José, Cântico dos Cânticos, episódios da vida dos santos e também cenas historiadas de caçadas, de batalhas, da vida cotidiana e dos costumes.

A ostentação e o luxo da corte, mantido pelo excedente de ouro e diamantes oriundos do Brasil, estimularam as pompas e o exibicionismo do rei e da corte com fabulosas ofertas à Igreja: “O azulejo e a talha dourada continuaram a ser os elementos mais aptos a suprir as pretensões faustosas desta sociedade, compatibilizando-se os seus custos relativamente baixos com os recursos sempre limitados daquela” (MECO,1992: 55).

São também do período joanino as célebres Figuras de Convite⁴⁵, encontradas nos palácios mais abastados. São figuras representando porteiros ou alabardeiros, escudeiros, criados de libré e soldados armados, pintadas em azulejos e dispostas ao longo das entradas dos vestíbulos e escadarias, fazendo as vezes de anfitriões. Arruda (1998) afirma que são conhecidas também como Figuras de Receber, de Respeito, de Cortesia, ou apenas Mordomos ou Porteiros (**Figuras 25 e 26**). Em certos casos, como na Rua de S. Boaventura, em Lisboa, encontramos transcrições de dizeres que estariam sendo proferidos

⁴⁴ “O programa iconográfico do azulejo joanino era, em grande parte, dividido entre temas profanos e sagrados, podendo ambos coexistir no mesmo registro e no mesmo espaço. A base figurativa era as gravuras europeias de Flandres e da Holanda, então muito difundidas em Portugal. Temas profanos como as representações de caçadas ou temas galantes, recorrentes na azulejaria aplicada nos edifícios religiosos, são geralmente associadas a efeitos decorativos. Porém, elas merecem ser interpretadas, para além de seus conteúdos iconográficos, sob uma perspectiva simbólica e moralizante” (MARQUES,2004: 27).

⁴⁵ Alcântara realça o trabalho de Luísa Capucho Arruda sobre as *figuras de convite*, muito usadas em Portugal durante o século XVIII e chegando a princípios do XIX. Aparecem também na Inglaterra, onde eram conhecidas como *figuras de companhia*: “É bem do espírito barroco essa associação de figuras reais e imaginárias” (ALCANTARA, 1997: 67).

pelas figuras, como *Em casa está, Quem procura Vossa Mercê, Espere que eu chamo, O meu amo espera-o, Entre Vossa Mercê*.

No final do século XVIII, segundo assinala Meco (1992), já começam a ser detectados sinais de mudança através do reaparecimento da policromia nos palácios da Mitra e do Santo Antão do Tojal e do aligeiramento dos enquadramentos, assim como da adequação do vocabulário ornamental à linguagem joanina. Associam-se, assim, os motivos do estilo regência e os primeiros sintomas do rococó. A grande procura pelos painéis em azul e branco produziu um fenómeno conhecido como a grande produção joanina; as composições e os desenhos tinham como referência as gravuras europeias de Flandres e da Holanda, muito difundidas em Portugal. As encenações e narrativas faustosas eram marcadas pela teatralidade e pelo excesso de ornamentação, próprios da estética barroca vigente. O tratamento dado à pintura de azulejos demonstraria então uma maturidade das oficinas portuguesas no uso das normas da composição, da perspectiva e do claro-escuro. Ainda segundo Meco (1992), o aumento da produção para atender a crescente demanda levaria a uma produção em série, com maior carga ornamental e valorização das molduras, o que iria reduzir a importância da pintura autoral.

A temática religiosa foi uma das principais características da azulejaria joanina. Afirmando-se como presença importante nas relações entre a Igreja Católica e o Estado, a iconografia possuía um carácter didático, onde os conteúdos simbólicos dos temas exerciam uma função moralizante através das imagens. Merece destaque a importância que a representação dos santos adquiriu, em função da política da Contra Reforma, através das imagens, isoladas ou com as passagens da vida mais conhecidas.

Observo assim que foram a cor azul e os painéis historiados de temática religiosa, característicos do período joanino, as imagens que predominaram como citação da cultura portuguesa. Entre todos os elementos presentes na ornamentação arquitetónica de Alhambra que foram subtraídos da cultura islâmica, o azulejo foi o elemento eleito que melhor atendeu aos ideais estéticos na construção do imaginário da arquitetura palaciana e religiosa da corte portuguesa.

CAPITULO 3 – ANTECEDENTES

3.1 Azulejaria como extensão da metrópole

Nas colônias portuguesas onde o azulejo se fez presente, ele acompanhou as tendências artísticas da metrópole, ajustando-se à arquitetura sem sofrer nenhuma alteração, impondo o gosto e influência da corte (SIMÕES, 1959):

[...] cimentando assim um caráter artístico de raiz primordialmente portuguesa, que em cada território ou região se contrapôs às escolas regionais, patenteadas nas restantes artes, como a talha dourada e as madeiras entalhadas, o mobiliário, a estatuária, a escultura e a pintura decorativa e tantas manifestações realizadas por artistas locais, de concepção e realização distintas de região para região, embora elaboradas a partir de influências continentais (MECO, 1998: 9).

Como produto importado, encomendado para se ajustar às superfícies dos espaços arquitetônicos, previamente estabelecidos, o azulejo já chegou pronto para ser instalado, com o seu processo totalmente concluído, não sofrendo interferências. Acompanhou assim a evolução e as tendências da corte. Marques (2004) acrescenta que a azulejaria foi, na época colonial, a única expressão artística que não contou com a criação interpretativa do colono. O azulejo, considerado por muitos uma expressão artística própria do colonizador, “foi um elo eficaz de interpenetração de culturas, de ligação dos dois mundos, colônia e metrópole” (MARQUES, 2004: 24).

Simões (1959) registrou que os motivos decorativos acompanharam fielmente a tradição portuguesa: “Em nenhum caso me foi dado observar qualquer desvio ou tendência de modismo local, antes se observa sempre que os azulejos eram encomendados propositalmente para os locais a que se destinavam, com cópia de detalhe que permitiam o seu perfeito ajustamento à arquitetura” (SIMÕES, 1959: 14).

O surgimento da azulejaria no Brasil, ainda segundo Simões (1959), ocorreu com a primeira importação de azulejos para o Convento de Santo Amaro de Água Fria do Engenho Frágoso, em Olinda, Pernambuco, no início do século XVII: “logo que as primeiras edificações adquiriam personalidade artística, passando o período de adaptação com edificações precárias ou provisórias” (SIMÕES, 1959: 11). Quanto ao período de implantação dos

primeiros azulejos, outros autores, posteriormente, situam os primeiros registros como Simões ou no período do domínio holandês. Maia (1998/99), por exemplo, situa entre 1620 e 1640 e Cavalcanti e Cruz (2002) entre 1630 a 1653. Simões especifica:

Serão de cerca de 1620-1640 os exemplares mais recuados no tempo – os que foram do Convento de Santo Amaro – o velho conhecido por Santo Amaro de Água Fria, do Engenho Frágoso, em Olinda, ora recolhidos no Museu Regional de Olinda: os da capitular do Convento Franciscano, também em Olinda; alguns do antigo Colégio dos Jesuítas desta mesma cidade; os estranhos exemplares, de padrão para mim desconhecidos, do magnífico cenóbio franciscano de João Pessoa, Paraíba, enfim, os da Igreja e sacristia dos Jesuítas do Salvador, agora Sé Catedral (SIMÕES, 1959: 11).

A azulejaria portuguesa foi então empregada na colônia como uma extensão da metrópole; a fase inicial foi seguida de sucessivas importações: “Durante o século XVII intensifica-se a construção de templos e sobrados, de engenhos e de verdadeiros palácios. Só excepcionalmente essas edificações estão desprovidas de azulejos [...]” (Simões, 1959: 12). Por esta época, segundo Maia (1998/99), “predominava a policromia em Portugal, e as grandes composições são puramente decorativas. Com um motivo ou padrão formado por quatro, nove ou dezesseis azulejos” (MAIA, 1998/99: 89). No Brasil, a partir desse período, ocorreu um grande número de importações para todo o litoral, feitas principalmente pelos franciscanos (**Fig. 27**). O período de maior importância correspondeu aos séculos XVII e XVIII, quando foram largamente empregados na decoração de igrejas, conventos, sacristias, claustros, pátios, salas e sobrados (**Fig. 28**).

Também Knoff (1986) relata que na primeira metade do século XVII predominaria nos padrões dos azulejos portugueses “a intenção decorativa derivada das lançarias de ancestralidade mudéjar, com base na geometria da estrela e cruz” (KNOFF, 1986: V). São também do século XVII os chamados motivos soltos holandeses, ainda de acordo com Knoff, como os do convento de santo Antônio do Recife, entre 1630 e 1650, juntamente com os de São Tomé, em 1631. A existência de azulejos holandeses nessa época se explica, segundo Simões (1959), com a dominação da Holanda naquela região, provando o quanto o azulejo já era utilizado na decoração pernambucana.

Acompanhando a trajetória do azulejo em Portugal, Simões ressalta que o final do século XVII assistiu ao surgimento dos painéis de azulejos em azul e branco no Brasil: “O

sincronismo é particularmente perfeito ao findar o século XVII, quando a padronagem cede o passo aos desenhos a dois tons de azul, fenômeno que se observa onde quer que o azulejo foi importado para decoração entre 1680 e o final da centúria” (SIMÕES, 1959: 12).

Knoff (1986) afirma que o século XVIII não viu surgir apenas os grandes painéis historiados, mas presenciou também o florescimento dos azulejos propriamente ornamentais:

O século XVIII, ao lado dos grandes painéis historiados de projeto e execução para locais e espaços bem determinados, conheceu também composições ornamentais propriamente ditas. Fabricadas em série e adaptáveis a qualquer superfície, por permitirem múltiplas combinações. Implicando procedimentos semelhantes aos da “colagem” da linguagem pictórica e da “montagem” cinematográfica, constituem metamolduras. Temos de vê-los, no entanto, segundo as perspectivas próprias da cultura popular, e de massa, *avant la letre*. E isto valeria também para o painel historiado (que não abordamos aqui), especialmente os das oficinas anônimas e os da época pombalina, nos quais se confunde cópia e intertextualidade (KNOFF, 1986: XXVII).

Dentre as grandes importações da primeira metade do século XVIII estão os conjuntos de painéis para a Igreja e o Convento da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador e o conjunto de 61 painéis historiados executados entre 1735 e 1745 para a Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro, atribuídos ao mestre Valentim de Almeida (1692-1779) (**Fig. 28 e 29**). Posteriormente, no século XIX, as importações se intensificaram com o emprego dos azulejos padronizados nas fachadas, principalmente na arquitetura civil.

Na tradição barroca, os painéis historiados de fundo moralizante representavam tanto alegorias às virtudes como temas bíblicos e passagens da vida exemplar dos santos, segundo Marques (2004). Por meio dos painéis de azulejos podiam ser apresentados aos fiéis imagens de grandes dimensões, diferentemente das gravuras que ficavam armazenadas.

O programa iconográfico da azulejaria baseava-se nas gravuras de Flandres e da Holanda, muito difundidas em Portugal e adotavam tanto temas profanos quanto sagrados. Os temas profanos consistiam em caçadas, cenas galantes e do cotidiano, de conotação simbólica e moralizante, e ainda imagens da natureza que evocavam os jardins do Éden.

Também eram empregadas alegorias como as dos sentidos, do tempo, dos quatro continentes, encontradas na ordem franciscana de Salvador.

Nas páginas iniciais da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 7, de janeiro de 1943, Ott (1908-1997) inicia o artigo “Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia” da seguinte forma: “Azulejos! Quem aqui no Brasil quiser escrever alguma coisa sobre azulejos, onde quer que esteja, em primeiro lugar terá que se ocupar com os do convento de São Francisco da Bahia, pois eles ocupam, indubitavelmente, o lugar de honra neste gênero de faianças existente no território brasileiro” (OTT, 1943: p. 7).

Através de um exemplar do *Theatro Moral de la vida humana y de toda la Philosophia de los antiguos y modernos*⁴⁶, do acervo dos franciscanos (que, segundo Ott, se encontrava na época mal conservado e com perdas), ele faz um ensaio sobre os painéis do claustro do Convento de São Francisco (**Fig. 31**), confrontando os azulejos com o texto e as estampas de van Veen (1555-1629):

Aos azulejos existentes no pavimento inferior do dito claustro podemos denominar “clássicos”, tanto por seu valor artístico como por causa dos motivos neles representados, tomados da literatura clássica greco-romana. O pintor destes azulejos clássicos se serviu de estampas do flamengo Otto van Veen, pintor eminente da época do barroco e mestre do grande Rubens. Assim se explica, também, notar-se, principalmente nas figuras infantis, certa semelhança com cenas correspondentes de Rubens (OTT, 1943: 11).

Ott, porém, se detém apenas em alguns painéis do térreo e observa que “O mesmo confronto poderia ser feito entre mais outros azulejos e estampas de Otto van Veen. [...] Poderíamos procurar outro exemplar [...] complementar o texto e, junto com as estampas, entregá-lo novamente à publicidade” (OTT, 1943: 34).

O conjunto de azulejos da “Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia” foi desde então objeto de estudo, frequentado por

⁴⁶ *Theatro Moral de la vida humana y de toda la Philosophia de los antiguos y modernos*: “Essas estampas de Otto van Veen foram publicadas pela primeira vez em 1608, sob o título ‘Emblemas de Horácio’, por ser fundados em ‘Los versos Latinos de aquel Author’ e, outra vez, pouco depois de 1648, em castelhano, com o título ‘Theatro Moral de la vida humana y de toda Filosofia de los antiguos y modernos’” (OTT, 1943: 17).

importantes especialistas, pesquisadores e estudiosos do azulejo. O conjunto de azulejos que recobre as paredes da igreja e convento e, segundo Marques (2004), em especial as paredes do claustro e da sala do consistório da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador, é uma expressão singular desse período de florescimento das artes decorativas do barroco da região litorânea brasileira.

Faço a seguir uma pequena incursão no conjunto azulejar da ordem franciscana, pela sua importância, e pela atenção a ele atribuída no momento em que estava sendo construída a igreja de São Francisco de Assis na Pampulha. Ambos são monumentos emblemáticos, associados ao poder simbólico do Estado e da Igreja.

3.2 Painéis azuis para São Francisco

O conjunto de revestimentos da igreja e convento franciscano de Salvador é reconhecidamente um dos núcleos cerâmicos mais significativos do século XVIII, considerado por muitos a expressão máxima da azulejaria do período colonial no Brasil (SIMÕES, 1998/99).

Cada conjunto temático é composto de um grande número de painéis. Além dos conjuntos historiados e alegóricos, faz parte do complexo um grande número de azulejos propriamente decorativos, como albarradas (vasos de flores), cercaduras, golfinhos e *putti* (figuras de crianças pequenas, geralmente meninos nus, ocasionalmente com asas) feitos pelos principais mestres da azulejaria portuguesa. Simões ilustra: “os azulejos espalham-se pelo corredor de entrada, pelo átrio, pela sacristia, pelo claustro, corredores laterais da igreja, escadarias, sala do despacho e consistório, galeria da nave e ainda por outros compartimentos mais escusos” (SIMÕES, 1998/99: 21).

Praticamente todos os espaços possuem revestimento, porém merecem destaque especial os seguintes grandes conjuntos temáticos: o *Theatro Moral dela Vida Humana y de toda la Philosophia de los antiguos y modernos* (parte inferior do claustro convento) (**Fig. 34 e 35**); cenas de caçadas (parte superior do claustro); os continentes e o

tempo - alegorias dos cinco sentidos e das quatro partes do mundo (acesso ao claustro da igreja); o casamento de D. José com a infanta espanhola Dona Maria Ana Vitória de Bourbon (parte inferior do claustro igreja); imagens de Lisboa (sala do consistório).

No interior da Igreja de São Francisco, também todo revestido, se encontram vários painéis que evocam cenas da vida do Santo, conforme descreve Maia: “Logo à entrada da Igreja de São Francisco grandes painéis laterais evocam momentos da sua vida [...]. A vida do Santo continua nas paredes da capela mor, onde é retomado o episódio da renúncia às riquezas e bens desse mundo – painel de valor excepcional porque dos poucos assinados e datados: *Bartolomeu Antunes o fez nas olarias em Lisboa no [ano] de 1737* (MAIA, 1998/99: 89) (**Fig. 32**).

Na segunda metade do século XVIII, após o terremoto de Lisboa de 1755, segundo Simões (1959), passaram a predominar “as formas decorativas concheadas e o regresso aos esquemas policromos [...]; mais próximo do fim do século XVIII [...] o rococó cede o passo às formas neoclássicas” (SIMÕES, 1959: 14-15), que passam a predominar na decoração dos templos e palácios (**Fig. 35 e 36**).

Já o azulejo, na ornamentação arquitetônica das fachadas do século XIX, alcança grande visibilidade e dimensão em relação aos programas visuais que até então haviam surgidos no Brasil. Inseridos no contexto da ornamentação do século XIX, o volume maior dos revestimentos ocorre principalmente nas cidades litorâneas, que possuíam uma tradição azulejar, alcançando uma unidade visual peculiar e passando a apontar um novo comportamento na articulação dos espaços das fachadas.

No ano de 1959, a convite do Ministério da Educação e Cultura e da Universidade do Recife, Simões veio ao Brasil e proferiu palestras nas cidades de Recife, Salvador, Olinda e Rio de Janeiro. No texto publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 14, “Comunicação destinada ao colóquio de estudos luso-brasileiro, na Bahia, 1959”, ele observa que:

[...] Independente do valor histórico ou artístico que a azulejaria do período dito ‘colonial’ possa ter, é o fenômeno ‘brasileiro’ do século XIX o que mais merece ser estudado deste lado do Atlântico, já que ele representa a continuação no tempo da grande tradição portuguesa [...] (SIMÕES, 1959: 15).

Porém, mesmo assinalando a importância da azulejaria brasileira do século XIX, Simões estabelece para si, de acordo com Câmara (2008), o ano de 1807 como limite cronológico para o fim da azulejaria no Brasil como extensão de Portugal, uma vez que, para ele, foi até aquele momento que a azulejaria portuguesa manteve a persistência e continuidade no Brasil. Ele salienta ainda que, para sua surpresa, encontrou uma série de azulejos holandeses produzidos na primeira metade do século XIX, além de azulejos franceses, ingleses e belgas. Este trabalho de investigação, contudo, caberia a outros, uma vez que estudos e pesquisas demandariam tempo. Observa que o mercado crescente continuava sendo abastecido pela antiga metrópole, embora a procedência não fosse portuguesa:

No entanto, e nesse mesmo período – 1810 a 1840 – dá-se o espantoso desenvolvimento das cidades brasileiras, particularmente no Maranhão, em Pernambuco e principalmente no Rio de Janeiro. E é ver as casas e palácios, afrancesados no gosto arquitetônico, revestidos de azulejo que já nada tem de português, a não ser na intenção decorativa tradicional. Esse azulejo não vinha da antiga metrópole, mas seria, mesmo assim, negociado por velhas casas portuguesas aqui estabelecidas (SIMÕES, 1959: 16).

Como na ocasião da vinda de Simões ao Brasil, em 1959, as atenções daquele momento estavam voltadas prioritariamente para a relação entre a azulejaria empregada na arquitetura colonial e modernista; os azulejos usados nos revestimentos das fachadas não foram incluídos no rol dos itens de divulgação do patrimônio nacional. Para Cavalcanti e Cruz (2002), pouca atenção foi dada pelos modernos à azulejaria do século XIX empregada na arquitetura civil. Mesmo que Simões tenha salientado que fora Recife a cidade que primeiro conheceu, a que despertou sua atenção para a azulejaria brasileira na arquitetura civil do século XIX “que, em Portugal, ele confessadamente desprezava” (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 23), ele não se deteve nessa área, voltando seus estudos para os azulejos portugueses.

De fato a atenção prioritária foi dada ao azulejo colonial, privilegiando a azulejaria figurativa das emblemáticas obras da arquitetura religiosa. Isso ocorreu tanto da parte dos neocoloniais quanto dos modernistas, direcionando assim a maior parte das pesquisas para o período anterior ao século XIX. Em relação a Simões não se deter muito nos azulejos empregados na arquitetura civil do século XIX, os autores atribuem ao fato de haver também na época, “da parte dos estudiosos, historiadores e preservacionistas da arquitetura brasileira, um quase desprezo pelo século XIX” (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 29). A

imagem do azulejo que fazia parte da divulgação da arquitetura modernista estava vinculada ao passado colonial: “E o azulejo na arquitetura civil típico do século XIX em todo país muito sofreu com esse preconceito” (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 29).

As falas em torno de como se deu o fenômeno do recobrimento das fachadas da arquitetura civil no século XIX passaram a ser recorrentes nas discussões, após a indagação de Simões sobre quando o azulejo começou a ser aplicado nas fachadas; conclui que este é um problema que “tem que ser resolvido no Brasil” (SIMÕES, 1959: 15):

[...] constatei que é precisamente no Brasil, e ainda no século XVIII, que o azulejo sai do interior e vai revestir fachadas! Solução engenhosa e utilitária, ela não havia ocorrido na metrópole onde apenas o azulejo é empregado em vergas, portas ou janelas, exteriores [...] por exemplo, em S. Francisco de Paraíba, o revestimento para a fachada é ainda do século XVIII e, semelhante a esses azulejos, encontrei não poucos noutros templos ou apenas nas coberturas (SIMOES, 1959: 16-17).

Sobre os questionamentos quanto ao que motivou o recobrimento das paredes externas, discute-se se a motivação predominante era estética ou se além de decorativa e durável estava relacionada ao fator climático. Em relação às indagações sobre se o gosto de azulejar as paredes externas das casas seria ou não uma invenção brasileira, a proposição de Santos Simões é comungada por alguns estudiosos da azulejaria e contestada por outros.

Não é o fato específico desta solução engenhosa ter ou não ocorrido pela primeira vez na colônia e não na metrópole o fator mais relevante da questão. Mas o fato ocorreu de forma tão intensa e em tamanha proporção que merece atenção especial o modo como surgiu e foi extinto esse fenômeno, em um contexto geográfico e social específico, em que o azulejo como recurso ornamental associado a um sistema massivo de produção foi aplicado nas extensas superfícies externas de agrupamentos de edifícios.

As propriedades utilitárias de proteção, durabilidade e resistência às intempéries, como uma das características dos revestimentos cerâmicos, são muitas vezes mencionadas como o principal fator que levou o emprego dos azulejos nas fachadas. Essa visão já é há algum tempo questionada, uma vez que na ornamentação é a sua função decorativa que orienta o uso.

Por outro lado, na ocasião poderia haver outras soluções mais próximas. Além disto o azulejo foi empregado em todas as colônias portuguesas com uma imensa variedade de climas (MECO: 1992). Hugo Morley-Fletcher (1985), na introdução do capítulo *Cerámica utilitária y decorativa*, ressalta que “Os artigos mais funcionais tem mudado pouco de forma no decorrer dos séculos. A decoração é que traz o selo cultural, refletindo as modas da época e do lugar de produção” (MORLEY-FLETCHER, 1985, p. 174, tradução do autor⁴⁷).

Também Knoff (1986) – após uma preleção sobre a utilização do uso da cerâmica esmaltada como revestimento desde os primórdios da historia – conclui que os revestimentos cerâmicos devem ser vistos além de suas propriedades materiais puramente práticas:

Na história da Cultura [o azulejo] deve ser entendido transcendendo suas propriedades puramente práticas como símbolo de status e forma de arte. Somente através desse prisma poderemos ver satisfatoriamente sua intensiva importação para o Brasil colonial e não certamente invocando apenas causas climáticas ou técnicas (KNOFF, 1986: XVII).

No caso da ornamentação de espaços externos, as propriedades dos materiais são de fato importantes quanto à resistência às intempéries. Estas características, portanto, estão associadas mais à função ornamental, e são prioritariamente empregadas em função da preservação da própria imagem da ornamentação, relacionada à durabilidade dos materiais.

Embora para Simões o ano de 1807 seja o marco de encerramento do ciclo do emprego do azulejo como extensão da metrópole, a produção de azulejos no Brasil só vai ocorrer efetivamente no século XX: “É fato bem conhecido o quase desaparecimento da manufatura de azulejos no período que medeia entre as invasões francesas (1808) e a consolidação do regime liberal, após as guerras civis (1840)” (SIMÕES, 1959: 16). Com a interrupção do fornecimento de azulejos portugueses, as casas comerciais recorreram aos centros produtores da Europa “e esses resumiam-se à Holanda, onde continuava florescente

⁴⁷ “Los artículos más funcionales han cambiado poco de forma a lo largo de los siglos. La decoración aporta el sello cultural, reflejando las modas de la época y el lugar de producción” (MORLEY-FLETCHER, 1985: 174).

a fabricação do azulejo também ali tradicional, ou a Inglaterra, ávida de conquistar mercados ultramarinhos” (SIMÕES, 1959: 16-17).

Desta forma, foi estabelecido um novo ciclo de importações, conforme assinala Knoff (1986): “Os primeiros azulejos importados de outros países foram os holandeses, seguidos pelos ingleses, franceses, alemães, espanhóis e belgas” (KNOFF, 1986: XXXV). Já Simões (1959) observa que os azulejos portugueses só voltariam a ser oferecidos com uma certa normalidade ao mercado brasileiro após a metade do século XIX, certamente impulsionados pela demanda do mercado brasileiro, enfrentando, no entanto, forte concorrência.

No Brasil, o emprego dos revestimentos de azulejos nas fachadas dos edifícios teve início no final da década de 1830, conforme assinalam Cavalcanti e Cruz (2002). Em Pernambuco, o início da utilização do azulejo está registrado com a chegada de uma carga de azulejos em 1837, noticiada pelo “Diário de Pernambuco”, naquele ano:

Informa sobre a remessa de 1400 azulejos trazidos num navio espanhol vindo do Rio de Janeiro, que aportou em 2 de novembro daquele ano. No entanto não informa a origem, com toda probabilidade portugueses, como foram todos os primeiros que vieram. Tanto que outras notícias publicadas pelo mesmo jornal nos anos subsequentes (1838, 1839, 1840), já especificavam que navios procedentes de Lisboa para cá traziam caixas de azulejos de Portugal (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 26).

Não obstante, os autores (2002) acrescentam que, além do propósito ornamental, o azulejo desempenhou também “a função utilitária de proteger contra a umidade”, uma vez que as cidades que mais tiveram suas fachadas azulejadas estavam situadas no litoral ou às margens de rios, portanto com características geográficas similares, sendo elas “Belém, no Pará; São Luís, no Maranhão; Recife, em Pernambuco; Rio de Janeiro; e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul” (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 25).

A posição destes autores (2002) nos remete novamente à questão da relação já mencionada entre a ornamentação cerâmica e o fator climático. Foi no período entre 1840 e 1890 que ocorreu a grande difusão do hábito de revestir de azulejos as fachadas das casas e sobrados:

No meio século decorrido entre 1840 e 1890, foi mesmo muito difundido o costume de azulejar casas e sobrados. A partir de 1860, com a importação em grande quantidade de azulejos franceses, os portugueses perdem o exclusivismo inicial e os padrões começam a diversificar mais. Em muito menor escala vieram também de outras procedências, como por exemplo, os ingleses, hoje quase inexistentes em Pernambuco (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 27).

Os autores constataram em suas pesquisas 165 variações de azulejos, sendo 120 portugueses e 45 franceses, apesar da “lamentável diminuição do patrimônio azulejar” (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 33) desde os inventários do final da década de 1950 e do inventário de 1982 feito por Antonio de Menezes e Cruz (**Fig. 37 e 38**).

No decorrer do século XIX, mesmo com a intensificação do uso de revestimentos cerâmicos, não foi verificado o surgimento de uma produção local significativa em relação às proporções do mercado, que continuava a ser abastecido pelos fornecedores europeus. As importações eram feitas por estabelecimentos comerciais tradicionais que anunciavam seus produtos nos almanaque e jornais. Ainda em 1871, por exemplo, a firma Ricardo Graça & Cia., com depósito na Rua de São José, 61, no Rio, anuncia no *Almanak de Von Laemmert* “azulejos Alemães, Franceses e Belgas”, ao mesmo tempo que “telhas, figuras e vasos de louça do Porto” (SIMÕES, 1959: 17).

Embora não houvesse uma tradição voltada para as artes aplicadas relacionadas à ornamentação cerâmica e ao azulejo, Simões (1959) e Knoff (1986) citam algumas iniciativas feitas, ainda no século XIX, no sentido de produzir azulejos no país. Em 1844, no Rio de Janeiro, o escultor José Gory anunciava a confecção de bustos, estatuetas, figuras de cães, vasos e pinhas ornamentais em barro, gesso e cera. Pelo caráter de suas obras, pode-se inferir que o artista tenha produzido também azulejos (SIMÕES, 1959).

Segundo Knoff (1986), foram os mecanismos do modelo colonial, do monopólio comercial da metrópole, que impediram a produção de azulejos na colônia. Knoff se refere a dois fabricantes de azulejos no século XIX:

Em 1861, na 1ª Exposição Nacional, registra-se a presença de azulejos produzidos no Brasil. Mais precisamente em Niterói e pela firma Pedro Antônio Survílio. Cinco anos depois, em 1866, aparecem citados outros fabricantes, José Botelho de Araújo e Rougeot-Ainé, ainda na província do

Rio de Janeiro e exibindo produtos semelhantes. Não se conhece, porém, a existência de quaisquer desses exemplares primeiros (KNOFF, 1986: V).

Não se trata, porém, de uma produção significativa em relação ao volume de importações, ficando portanto essa produção considerada como um fenômeno isolado que não teve continuidade (*Fig. 39 a 42*).

3.3 O azulejo como ornamento

Retomo aqui a discussão da relação entre os painéis cerâmicos e a ornamentação arquitetônica, sob dois aspectos. O primeiro, segundo Paim (2000), por ser o ornamento um dos principais focos das discussões na arquitetura entre 1850 e 1950. O segundo, por serem os revestimentos cerâmicos elementos integrados à arquitetura que ao mesmo tempo envolvem os seus dois aspectos, o útil e o decorativo. Somado a esses dois fatores está o fato de que a cerâmica requer um conhecimento técnico aplicado e um fazer artístico. A cerâmica e as práticas a ela relacionadas necessitam de um saber fazer/técnico e um saber fazer/artístico ou artesanal.

Assim, além de suas aplicações técnicas funcionais e ornamentais, a cerâmica é suporte, campo para expressão da escultura e pintura, imagem e forma. E foi assim que ela foi admitida na arquitetura modernista; não como ornamentação e sim como arte maior, feita por grandes artistas, que era a forma que Le Corbusier admitia. Para ele, embora a arquitetura não tenha nenhuma necessidade das artes figurativas, “ela pode satisfazer às suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e estátuária” (LE CORBUSIER, 1984: 63).

Neste sentido foram envolvidos arquitetos, artistas e ceramistas de grande domínio técnico, tanto dos procedimentos cerâmicos de manipulação dos óxidos, vidrados e queima quanto dos procedimentos artísticos relacionados ao desenho e à pintura. As características inerentes às propriedades e à durabilidade fizeram dos revestimentos cerâmicos um terreno fértil para a proliferação dos ornamentos. Uma vez constatada a

eficácia dos revestimentos como suporte de imagens, ocorreu também uma proliferação de padrões ornamentais, figurativos e não figurativos.

A aplicação de recursos técnicos, associados a um amplo repertório de imagens do vocabulário ornamental disponível, incrementou a produção dos ornatos nas artes decorativas. A disseminação e proliferação dos ornamentos coincidem também com a proliferação de doenças e epidemias. Alguns termos empregados nos discursos sobre o ornamento vão ser emprestados da área de saúde. O próprio Le Corbusier (1984), em 1936, se refere à ornamentação como “Arte decorativa, doença de um fim de civilização” (LE CORBUSIER, 1984: 63). Em relação à disseminação do ornamento, Paim (2000) ressalta que:

Contemporânea das primeiras campanhas de saúde pública, a proliferação ornamental foi comparada a uma epidemia. Alguns anos antes da cruzada antiornamental empreendida por Adolf Loos em Viena, os médicos ingleses se empenharam em expulsar os ornamentos dos hospitais. Em 1893, H.C. Burnett, grande autoridade em hospitais da Inglaterra, afirmou, a respeito dos banheiros, que todo conjunto devia ser branco e que nenhum ornamento de qualquer tipo deveria ser permitido. Tanta assepsia não era à toa: sobre os relevos ornamentais acumulava-se a poeira e prosperavam os terríveis micróbios identificados por Pasteur. Excessivos, incômodos e aleatórios, os ornamentos progressivamente se tornaram, dentro e fora dos hospitais, figuras eloquentes da infecção indesejada. Em substituição à tradicional louça vermelha, os serviços de mesa em faiança branca *health safe* ganham as prateleira da cozinha na cidade e no campo (PAIM, 2000: 16-17).

Ao mesmo tempo em que o azulejo, a partir do século XIX, passaria a ser empregado no revestimento externo das fachadas, haveria no Rio um movimento em sentido contrário, oriundo da reformulação urbana iniciada com a chegada da corte. Essa reformulação, segundo Roseane Soares (2010), teria origens nos novos princípios sanitaristas da metade do século XIX, que influenciariam os engenheiros e arquitetos nos seus projetos. A chegada da corte portuguesa no Rio produziria transformações marcantes, como a proibição em 1809 do uso de alguns elementos da arquitetura mourisca, os muxarabis e gelosias. A vinda da Missão Artística Francesa e a criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios em 1816, atual Escola de Belas Artes, impulsionou a substituição das tradições construtivas do legado mouro, transplantadas para a colônia – incluindo aí os azulejos coloridos – pelo repertório de bens materiais e simbólicos da Europa, como o uso do cimento, tijolos, telhas de Marselha, vidros, louças e instalações sanitárias:

No relatório divulgado em janeiro de 1875 pela Comissão de Melhoramentos do Rio de Janeiro, face ao recrudescimento da febre amarela, os engenheiros relatam que as casas eram “construídas geralmente por homens práticos, sem instrução alguma profissional [...]. Alheios às mais simples noções de estética, [...] forram frequentemente as paredes exteriores com azulejos que absorvem o calor solar e aquecem horrivelmente o interior das casas; fazem, enfim, como essas, muitas despesas inúteis que, além de darem às nossas ruas uma aparência sem arte e sem gosto, imprópria sem dúvida de nossa civilização, tornam-se ainda nocivas ao conforto do interior do lar” (SOARES, 2010).

A legislação sanitária da capital federal irá opor-se ao uso de materiais, como os azulejos nas paredes externas, que tornariam a arquitetura residencial impermeável ao exterior, favorecendo a condensação dos miasmas e a disseminação de doenças. De acordo com Soares (2010), “Os médicos colocavam normas a que deveriam se ater os construtores de casas higiênicas, como revestir de azulejos as salas de almoço, cozinha e banheiros (os azulejos tornaram-se raros nos exteriores) e equipamentos sanitários de louça e ferro esmaltado”. Contudo, em um processo de aversão aos elementos que remetiam ao colonial brasileiro, os arquitetos que atuaram no fim do século XIX e início do século XX deixariam de usar o material.

Para Soares (2010), o grande paradoxo é que a mesma república que se empenhou no apagamento da cultura de origem islâmica iria construir, entre 1904 e 1918, o Pavilhão Mourisco da Fundação Oswaldo Cruz de Manguinhos para abrigar o Instituto Soroterápico Federal, criado em 1900 – totalmente revestido de azulejos de estilo hispano mourisco (**Fig. 43 e 44**). É interessante notar que o pavilhão nos remete claramente à Alhambra de Granada.

Com raras exceções, como é o caso dos mencionados azulejos mouriscos do edifício da Fundação Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro, a república não incorporou ao seu repertório ornamental os painéis cerâmicos da azulejaria empregada na arquitetura civil. Lemos (1984) atribui a ela a interrupção do emprego de azulejos nas fachadas dos edifícios e a proliferação dos ornamentos, afirmando que “foi a partir dos anos republicanos que as novas fachadas do Ecletismo passaram a ser imaginadas levando só em conta a ornamentação em relevo dos estuques” (LEMOS, 1984: 167).

Quanto aos azulejos empregados nas fachadas externas, principalmente das cidades litorâneas, Lemos (1984) assinala que eles foram esquecidos nesse período – o que contudo não ocorreu em Portugal, onde seu uso foi continuado (1984: 167). Cavalcanti e Cruz (2002) ressaltam que, nos primeiros anos do século XX, o emprego dos azulejos nas fachadas do Recife não foi só esquecido como também proibido:

Logo na primeira década do século XX, segundo informações de Olympio Costa Jr, o primeiro a inventariar casas azulejadas no Recife, um Decreto Municipal banuiu o útil e belo costume de azulejar as fachadas no Recife. A lei nº 546 de 25 de fevereiro de 1909 proibia “o emprego de ladrilho vidrado, vulgarmente chamado azulejo, nas fachadas dos prédios que se construírem ou reconstruírem neste município” (CAVALCANTI; CRUZ, 2002: 29).

Já a segunda década do século XX vê surgir com o neocolonial a tradição do azul e branco da azulejaria figurativa e ornamental. O neocolonial traz no seu bojo a tradição portuguesa, a partir da revalorização da arquitetura luso-brasileira.

Mas não são os azulejos dos revestimentos das fachadas das casas e sobrados da arquitetura civil do século XIX – lembrança muito recente do Império – que irão ser empregados na fase inicial e sim a tradicional azulejaria figurativa, em azul e branco, da arquitetura colonial:

Primeiramente ressurgiram os azulejos de pintura azul sobre fundo branco. Só muito depois, bem entrados os anos vinte, é que reapareceram em quantidade os azulejos multicoloridos. Nessa hora é bom lembrarmos que houve o uso simultâneo de dois tipos de azulejos: esses decorativos trazidos pelo novo estilo saudosista e aqueles empregados normalmente nas chamadas “barras impermeáveis” das instalações sanitárias, copas e cozinhas (LEMOS, 1984:167).

É precisamente nesta época que o arquiteto português Ricardo Severo – citado na introdução deste trabalho – irá dar início em São Paulo ao movimento neocolonial, de cunho nacionalista, que procuraria valorizar o azulejo como expressão da tradicional arquitetura brasileira. A retomada do azulejo ocorrerá assim, no período neocolonial, suscitada pelos discursos nacionalistas. Coube a Severo enunciar um programa vigoroso de ação que é considerado, com acerto, o marco inicial da arquitetura neocolonial no Brasil. Sua conferência, intitulada "A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo", foi apresentada em 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, conforme relata Kessel (2002). O

sumário expressa a intenção didática e militante do autor, que disserta sobre como se deve compreender a arte tradicional e as manifestações da arquitetura tradicional brasileira, de matriz portuguesa.

Além disso, Severo sublinha quais manifestações, vestígios, tipologia, características, estilos e componentes étnicos e históricos possuem valores estéticos que devem fazer parte da constituição da arte brasileira. Para ele “o critério geográfico para a caracterização dessas manifestações não era suficiente e, portanto, era descartada a contribuição indígena: ‘[...] pelo quadro social destes aborígenes, a arquitetura nada produziu além da simples cabana de madeira [...]’. O caráter da arquitetura legítima, segundo ele, ‘não vale por ser português de origem; espanhol que fosse, italiano que fosse, ou outro, mas latino, seria o único adaptável às condições físicas e morais do meio brasileiro; e por isso aqui tomou uma feição local, para não dizer desde já nacional’” (Kessel, 2002: 115).

Embora tenha havido uma grande diversidade na tipologia da azulejaria empregada na arquitetura brasileira até o início do século XX, a arquitetura neocolonial dedicou uma atenção primordial aos painéis historiados em azul e branco, que coroaram o período áureo da azulejaria portuguesa. A azulejaria neocolonial foi o elemento de conexão com o passado lusitano, como expressão da identidade nacional, que Ricardo Severo tanto empregou em suas obras.

O pintor português Jorge Colaço (1868-1942) foi o principal representante dessa tradição de azulejos figurativos com cenas bíblicas e alegorias. Conforme nos relata Lemos, os azulejos de Colaço foram fartamente empregados por Severo na sua Casa Lusa: “Painéis referentes à paisagem da Terra Mãe, cenas bucólicas, cenas religiosas, indicações de fundo heráldico e até a dísticos latinos alusivos ao seu pensamento filosófico norteador da vida, como o lema *pro aris et focis*, que significa ‘pelo altar e pelo lar’” (LEMOS, 1984: 167).

Lemos chama ainda a atenção para a percepção enganosa dos modernistas dos anos vinte, que estavam tratando justamente desta temática, o nativismo precursor de Severo: “Só não perceberam eles que o neocolonial não passava de uma outra roupagem aposta aos partidos tradicionais” (LEMOS, 1983: 828). Desta forma, a azulejaria portuguesa e

colonial brasileira foi o substrato do azulejo neocolonial, empregado como elemento artístico integrado à ornamentação arquitetônica como símbolo da tradição luso-brasileira.

O grande destaque na produção da azulejaria neocolonial seria Wash Rodrigues (1891-1957), pintor que também se dedicava à ilustração de livros e revistas. Realizou, a convite de Victor Dubugras (1868-1933), os painéis de azulejos para o Largo da Memória na capital paulista, em 1919, e para os monumentos que margeiam o Caminho do Mar, entre São Paulo e Santos, em 1922 (**Fig. 45 a 47**). No Largo da Memória, o conjunto é encimado por uma cena com chafariz, tropeiro, carregadoras de água e jumento, uma cena realista acompanhando o recorte do painel, com desenhos heráldicos sob os bancos.

O mesmo realismo documental transpareceria nos painéis em azulejos dos principais monumentos do Caminho do Mar, encomendados a Dubugras pelo então presidente Washington Luiz (1869-1957), em comemoração ao centenário da Independência do Brasil (MORAIS, 1988). Merece também destaque na azulejaria neocolonial a produção do arquiteto e artista Paulo Rossi Osir (1890-1959) para a Universidade Católica da cidade de São Paulo em 1931, e de Antônio Paim Vieira (1895-1988) para a Igreja de Nossa Senhora do Brasil, também em São Paulo (MORAIS, 1988).

O estilo neocolonial será suplantado na década de 1930 pelo *Art Déco*. Apesar de ainda utilizada popularmente até hoje, essa arquitetura tradicionalista, segundo Lemos (1984), deixaria de ser produzida a um nível erudito. Entrariam em desuso os painéis decorativos de azulejos, restando apenas pequenos quadros azulejados em alpendres. O fim do ciclo da azulejaria neocolonial coincidirá assim com o declínio dessa arquitetura. Alguns anos mais tarde, no entanto, o azulejo será reintroduzido no cenário da arquitetura, agora com outra conotação.

Na década de 1930, o azulejo ganhou destaque na pauta das discussões nos momentos inaugurais da arquitetura modernista, por influência de Le Corbusier que, em 1936, recomendaria aos jovens arquitetos a utilização dos elementos locais nos seus projetos. A visita do arquiteto franco-suíço ao Brasil, em 1929, havia sido decisiva para a utilização da azulejaria na arquitetura modernista. Em 1936, a convite de Lúcio Costa, Le Corbusier veio então pela segunda vez ao Rio, participando do projeto do Ministério da

Educação e Saúde junto com o grupo de arquitetos que, conforme afirma Carlos Lemos (1983), simboliza a introdução oficial da Arquitetura Modernista no Brasil: Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira e Affonso Eduardo Reidy. A estes se juntaram logo os recém-formados Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos (LEMOS, 1983: 841).

Nesta segunda estada no Rio de Janeiro – de julho a agosto de 1936 – Le Corbusier recomendará então aos arquitetos, segundo Bruand (2010), o uso de elementos locais, naturais ou históricos, como a palmeira imperial e outros espécimes da flora brasileira nos jardins, além da utilização do granito cinza e rosa, extraídos das pedreiras do Rio nos edifícios projetados, o que ia ao encontro do contexto nacionalista. Dentre as recomendações feitas por Le Corbusier aos jovens arquitetos – relacionadas à valorização dos elementos locais – o emprego dos azulejos portugueses foi a “mais revolucionária e de alcance significativo para a evolução da arquitetura contemporânea do Brasil” (BRUAND, 2010: 91).

Lemos (1983) observa que tanto os azulejos padronizados quanto os decorativos, formando painéis alegóricos – juntamente com outros elementos ressuscitados pelo neocolonial – despertaram o interesse dos arquitetos, dentre eles Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, “[...] que buscavam uma certa brasilidade para situar melhor suas obras no programa internacional” (LEMOS, 1983: 829). O azulejo iria assim se adequar aos propósitos de estabelecer um vínculo histórico, uma conexão com um passado colonial, considerado como nacional.

Na apresentação do livro *Azulejos da Bahia*, de Knoff (1986), Lúcio Costa argumenta que a ideia da utilização de azulejos no projeto arquitetônico do Ministério da Educação e Saúde Pública, o MESP, não foi de Le Corbusier. A sugestão feita ao ministro na sua presença foi para “para uma série de escolas técnicas que o Ministro Capanema, em 1936, pretendia construir”. Argumenta também que “tratava-se de azulejos comuns e não de azulejos apropriados” como os que foram empregados no edifício do MESP (KNOFF, 1986: 9), e acrescenta: “Só alguns anos depois, quando surgiu na obra do Ministério o problema do revestimento das paredes térreas não estruturais, ocorreu-me a ideia de aproveitar aquela sugestão feita ao Ministro na minha presença” (KNOFF, 1986: 9). Lemos (1984), no entanto, ressalta que, dentre os ensinamentos do arquiteto em 1936,

relacionados à valorização dos materiais locais, estava a sugestão de empregar os azulejos “que ele aprendera tanto a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro” (LEMOS, 1984: 171).

Notadamente, o emprego da azulejaria na arquitetura modernista é decorrente da influência direta de Le Corbusier, que além de arquiteto era também pintor e escultor, formação que ficaria refletida na sua preocupação com os problemas formais e a valorização dos elementos locais. Segundo Lemos (1984), Le Corbusier tinha razão e logo todos se aperceberam disso. A resistência inicial ao azulejo, por ele ter sido empregado na arquitetura neocolonial, foi logo superada pelos arquitetos que perceberam que o material, além de ser resistente às intempéries, era um recurso sofisticado para expressões plásticas que não seriam necessariamente específicas do modelo neocolonial. E assim, continua o autor, “a velha arte tornou a resplandecer vitoriosa, graças ao talento de Portinari, artista inclusive prestigiado pelo arquiteto francês” (LEMOS, 1984: 171).

Desta forma, a arquitetura modernista encontrou no azulejo não um elemento aglutinador ou veículo de resgate de valores da tradição luso-brasileira, ou para a construção/legitimação de uma identidade – propósitos com os quais fora introduzido em um momento imediatamente anterior na arquitetura neocolonial – mas sim como meio de estabelecer um vínculo entre o moderno e o tradicional.

CAPITULO 4 - O AZULEJO NA CIDADE DE BELO HORIZONTE ENTRE 1940 E 1944

4.1 O lugar como memória

A partir de 1940, Belo Horizonte passou a ser palco de manifestações da arquitetura modernista brasileira, incorporando ao seu imaginário esculturas, paisagismo, pinturas e os emblemáticos painéis cerâmicos de azulejos e pastilhas. A iniciativa, no sentido de projetar no cenário nacional uma imagem de progresso e modernização, reflete a determinação de se implantar um programa visual de grande significado político e conduzir o processo de transformação da sociedade:

A ideia de progresso se casava com o empreendimento modernizador da época, da mesma forma que marcava as grandes vanguardas políticas do século XX. No entender desse discurso político, arte e técnica caminhavam lado a lado com a política, pelo convite aberto de Kubitschek no sentido de reforçar a analogia pretendida. Mas todos sabemos que raramente os discursos artísticos atuam de forma correlata ao processo modernizador e progressista que, em distintos momentos, reveste a modernidade de aparatos ideológicos desprovidos de contradição e de rasuras (SOUZA, 2002: 56).

Lugar e imagem fazem parte deste programa visual do projeto político cultural de Belo Horizonte, ao se iniciar a década de 1940. A inauguração de espaços e imagens de expressiva carga simbólica na cidade são construções de acontecimentos que, incorporados ao cotidiano, passam a ser marcos de fundação, vinculados ao ritual do mito de modernização.

Os painéis cerâmicos surgiram junto com a arquitetura modernista de Belo Horizonte, inseridos nos espaços tanto em função de propriedades estruturais e características ornamentais quanto em função das relações simbólicas de suas imagens, compreendidas como textos visuais. As relações históricas entre azulejaria, ornamentação e arquitetura foram então recriadas com o objetivo de construir uma noção de realidade voltada para a ideia de progresso e modernização.

É neste sentido que faço, neste trabalho, uma aproximação do azulejo com a arte da memória: as imagens são consideradas como lugares da memória e a azulejaria parte de uma construção simbólica fixa, em torno da qual gravitam imagens e discursos. A arte da memória é um artifício de memorização, uma máquina de recordar. O mecanismo da máquina de lembrar consiste em criar um lugar e ali depositar imagens relacionadas às lembranças que queremos evocar. À medida que as imagens são resgatadas, produzem reminiscências que nos remetem, por associação, a lembranças:

A memória artificial fundamenta-se em lugares e imagens (*constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*), definição básica que será seguida no transcorrer do tempo. Um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco, etc. São formas, signos distintivos, símbolos (*formaes, notae, simulacra*) daquilo que queremos lembrar (YATES, 2007: 23).

Por conseguinte, a memória, como parte da Retórica, tem uma função específica de criar lugares e imagens para recordar um discurso, o que faz com que essas imagens inventadas e dispostas em espaços pré-estabelecidos tenham equivalência ao discurso como um texto. Assim, estas imagens, se transpostas do plano mental para o plano físico, tornam-se um discurso visual com os mesmos elementos de persuasão da Retórica, ou seja, com os mesmos cânones: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronunciatio*⁴⁸. Desta maneira, ao criarmos lugares e imagens com o propósito e função de tecer um conjunto de relações com a realidade onde estão implícitas a invenção (*inventio*), a disposição (*dispositio*), a elocução (*elocutio*), a memorização (*memoria*) e a ação (*pronunciatio*), estamos criando um discurso visual com os mesmo elementos de persuasão da Retórica.

Considero aqui o azulejo como um local de construção de imagens. A memória e o azulejo são espaços de imaginação e representação. Desta forma, podemos fazer uma

⁴⁸ *Inventio*, inventariar os argumentos, é a invenção, seleção das ideias e argumentos do discurso; *dispositio* ou disposição, estruturação e ordenação conteúdos eleitos; *elocutio*, ou elocução, é a ênfase e a expressividade adequada dada aos argumentos criados; *memoria* é a fixação, a memorização do discurso; e *pronunciatio*, a pronúncia, a articulação da fala e dos gestos em conformidade com a argumentação. Estas partes são, de acordo com Yates, “assim definidas por Cícero: ‘A invenção é o exame aprofundado de coisas verdadeiras (*res*) ou de coisa verossímeis para tomar uma causa plausível; a disposição é arranjar em ordem as coisas já descobertas; a elocução é adaptar as palavras (*verba*) convenientes às coisas inventadas; a memória é a percepção firme, pela alma, das coisas e das palavras; a pronúncia é o controle da voz e do corpo para adequar-se à dignidade das coisas e das palavras’” (YATES, 2010: 25).

analogia entre o azulejo e a memória como lugares de invenção de imagens. Dentro de uma visão ampliada, o azulejo, as imagens e o discurso são concomitantemente lugares e imagens, na concepção do *método de loci* da arte da memória: são lugares mnemônicos. O método de *loci* (*loci*, plural de *locus*, *lugar* em latim) é uma técnica de mnemônica descrita nos tratados de retórica de Cícero, um recurso para o desenvolvimento da memória artificial, baseado no sistema de lugares e imagens fictícios como auxiliar para a memorização. Em termos simples, baseia-se em relacionar aquilo que se deseja memorizar – pessoas, coisas ou fatos – a um lugar criado mentalmente.

Os painéis de pastilhas e azulejos são indissociáveis do lugar, do espelho d'água, dos jardins, dos edifícios de concreto armado, com suas inusitadas estruturas, pinturas e esculturas, além dos quatro elementos característicos, relacionados por Max Bill (1954): a forma livre, os *pan de verre*, os *brises soleil* e os *pilotis*⁴⁹. Eles constituem assim uma imagem coesa, construída para ser lembrada. As superfícies e os espaços são imagens que sobrepõem e condenam ao esquecimento um universo que as antecede, e constroem e estabelecem institucionalmente uma relação de continuidade entre passado e futuro. São as imagens que nos vêm à memória quando solicitadas⁵⁰, e não os próprios objetos. Daí a necessidade de uma construção primorosa destas imagens.

⁴⁹ Na palestra proferida em 1953 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, e posteriormente publicada pela revista *Habitat*, Max Bill refere-se aos quatro elementos encontrados na arquitetura brasileira: “Eis como primeiro elemento: a forma livre, a forma orgânica, o plano livre. Esta forma livre renasceu no *Art Nouveau* antes de 1900. Na arte de hoje ela foi introduzida primeiramente por Kandinsky nos seus quadros, em 1910 aproximadamente [...]. A aplicação dessas formas na decoração, no têxtil, na publicidade, nos stands de exposições horríveis, é um fato que se encontra, a todo instante, na Europa [...]”. O segundo elemento é o *pan de verre*: “Eis a sua história: Walter Gropius construiu uma usina em 1910, depois um prédio de escritórios, em 1914; em 1926, a *Bauhaus*, com fachadas inteiramente de vidro. Essas fachadas inteiramente vidradas ficaram muito à moda [...]. Para proteger os *pan de verre*, Le Corbusier inventou, portanto, quando não suportava o sol abrasador e a claridade, um terceiro elemento: os *brises-soleil*. Encontram-se estes *brises-soleil* como atributo indispensável ao uso do *pan de verre* [...]. Como quarto elemento da arquitetura dita moderna, temos os *pilotis*. Nos últimos anos eles mudaram um pouco a sua feição, depois da última moda de Paris. Isto é, do atelier de Le Corbusier” (BILL, 1954).

⁵⁰ “O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe essas impressões, para as recordar e revisitar quando for necessário. Todavia não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda” (SANTO AGOSTINHO, 2011: 223).

As imagens dos azulejos e as imagens sobre os azulejos são o ponto de interseção entre a memória como lugar e o lugar como memória; neste espaço de confluência situo as imagens como discurso. Considero a imagem do azulejo uma *imagem agente*⁵¹ capaz de evocar outras imagens e por associação induzir o espectador a um processo de reminiscência. Esta imagem é o percurso histórico e os lugares que o azulejo frequentou até assumir a forma clássica de uma placa cerâmica quadrada, vidrada em uma das faces. O azulejo em sua materialidade, ou como objeto imaginado, contém um universo coletivo e subjetivo de sentidos e significados.

O método mnemônico de lugares e imagens foi utilizado pelos frades ingleses John Ridevall e Robert Holcot no séc. XIV. Os lugares e imagens elaborados por eles são descritos pelo historiador inglês Beryl Smalley (1905-1984), citado por Yates (2007), como lugares e imagens fortes, como se fossem pinturas, mas pinturas imaginadas, ou seja, invisíveis, imagens mentais com o propósito de recordar. Assim, é através das construções na memória que as ideias adquirem forma, se tornam imagens. Na arte da memória, com este objetivo de recordar, estas imagens construídas são associadas a outras imagens, coisas e palavras. Pinturas invisíveis são assim pinturas imaginadas, são imagens do pensamento.

O termo e o objeto azulejo, independentemente da composição ou imagem impressa, evocam lembranças e reminiscências, produzidas a partir de visões subjetivas associadas a contextos históricos. Isso faz do azulejo uma imagem forte, tendo a arquitetura como lugar. Como suporte para impressão de imagens, o azulejo é também o lugar da imagem, assumindo a dupla função de imagem e lugar:

Enquanto que a maioria da cerâmica sai acabada do forno, o azulejo é um objeto cerâmico que só se realiza (e pode ser devidamente avaliado) depois de ser devidamente aplicado à arquitetura a que se destina. Independente da decoração que suporta, o azulejo tem consigo o fabuloso poder de animar as superfícies em que se integra, atribuindo-lhe o ritmo e vivacidade

⁵¹ *Imagines agentes* é um termo do tratado de retórica *Ad Herennium*, do século I, usado para designar as imagens fortes, com características marcantes, que na arte da memória são criadas para serem associadas à parte do discurso que o orador deseja lembrar: “Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis, se não criarmos imagens em demasia ou vagas, mas ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiura singular [...]” (*Ad Herennium*, III, p. XXII, apud YATES, 2010: 27).

que intervém decisivamente na própria definição da arquitetura a que pertence (CALADO, 1998: 235).

Como recurso da ornamentação arquitetônica, o ciclo do revestimento só conclui ou se concretiza na própria arquitetura. No universo da cerâmica, arte e técnica têm como limite uma linha tênue, e tanto podem coexistir como serem antagônicas. Na cerâmica, a fronteira entre ciência e arte é imprecisa. A cerâmica, oca ou plana, está relacionada ao uso que é feito dela, ou seja, a que se destina, tanto no campo das funções práticas quanto como forma de expressão.

Por conseguinte, parto da premissa de que, independente das qualidades estéticas e funcionais dos revestimentos cerâmicos da Pampulha, o aspecto central da questão aqui levantada está relacionado ao propósito da criação e da celebração de uma narrativa, no sentido de estabelecer um vínculo entre o azulejo e o passado colonial. Lugar e imagem foram usados como uma forma de evocar e estabelecer uma relação de continuidade histórica relacionada àquele momento específico. O azulejo é assim o elemento de ligação, “a única ponte entre vanguarda e tradição, aludindo aos azulejos que revestiam as antigas igrejas coloniais” (CAVALCANTI, 2006: 199).

A utilização do azulejo no conjunto arquitetônico da Pampulha é o marco inaugural do surgimento da azulejaria historiada autoral em azul e branco, em Belo Horizonte, cobrindo toda a fachada do edifício. O emprego dos painéis de azulejos na Belo Horizonte de 1940 tem como destaque as imagens em azul e branco representando passagens da vida de São Francisco. Este painel, na fachada posterior, é uma ornamentação que se integra à função do edifício. Trata-se de uma alegoria, uma narrativa de passagens da vida do santo.

O painel em azulejaria é uma sequência de placas que compõem um espaço plano, cuja estrutura visual se altera na medida em que nos afastamos ou nos aproximamos. Funciona também como suporte para imagens. É um elemento integrado à arquitetura que tem trânsito nas artes, e é no fato de poder ser usado para múltiplas finalidades que reside a sua capacidade de adaptação aos diversos espaços. Enfim, não são apenas as suas características que o definem, mas o uso que se faz delas.

Assim como as imagens dos painéis de azulejos, o próprio azulejo é uma alegoria da invenção no espaço arquitetônico modernista. As imagens dos painéis de azulejos na arquitetura modernista são plenas de expressões simbólicas, assim como de discursos que precedem e acompanham a sua instauração e continuam atuando posteriormente. Aumont afirma:

Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido [...]. Tenhamos em mente que a imagem só tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal [...]. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se forem produzidas em um contexto afastado do nosso (AUMONT, 1993: 248).

Desta forma, a percepção do significado da imagem processa-se através da articulação com outras linguagens. Estando a azulejaria associada à arquitetura modernista, ela situa-se no contexto, que por sua vez está vinculado a um programa visual de um projeto político-cultural. Assim como os lugares e imagens invisíveis da arte da memória, os espaços construídos para lembrar são revisitados nos exercícios de memorização e apagamento.

Neste universo de invenções e construções de imagens, questiono o que é real e o que é ficção, o que pode uma imagem revelar ou ocultar, ou mesmo como é percebido ou ocultado um programa visual. Assim, considero o azulejo lugar e imagem, suporte e expressão plástica, um recurso para lembrar o discurso do programa visual – equivalente ao método mnemônico dos *loci*.

O conjunto da Pampulha é constituído de quatro edifícios – a Casa do Baile, o late Clube, o Cassino e a Igreja; o programa inicial previa também um Hotel, obra que não se concretizou. Assim, os painéis externos de mosaico da cobertura da Igreja, os panos de azulejos de padrão da Casa do Baile, do late Clube e do Cassino, assim como os painéis figurativos de azulejos em azul e branco que cobrem a fachada posterior da Igreja de São Francisco de Assis, púlpito, coro, batistério e bancos, constituem o que chamamos de um programa visual (**Fig. 48 a 55**).

Reitero que o recurso da azulejaria foi associado à arquitetura modernista como forma de se estabelecer um vínculo com a arquitetura colonial. Atuando no sentido de atribuir ao monumento uma noção de continuidade, o programa busca coincidir os fatos, de modo a produzir uma continuidade histórica. Ao fazer parte dos momentos inaugurais de implantação do programa arquitetônico, os painéis cerâmicos têm a sua dimensão simbólica ampliada.

Este conjunto de painéis que compõe o programa visual está disposto harmoniosamente nos edifícios, e é constituído pelos azulejos de padrão, pelos mosaicos de pastilhas e pelos painéis figurativos que, consonantes com a função do edifício, dão unidade ao conjunto. Ele foi concebido para adequar-se às funções de cada edifício e foi orientado nesse sentido. Desta forma, os azulejos e pastilhas revestem os muros dos edifícios dedicados à dança, à música e à festa; ao lazer aquático e ao esporte náutico; ao jogo; à igreja e à religiosidade – todo o conjunto emoldurado por uma paisagem paradisíaca e artificial.

Foram adotadas três variantes de revestimento. A primeira são os painéis instalados na Casa do Baile, Cassino e late Clube, constituídos por panos de azulejos de padrão 1x4, cor azul, técnica de baixo vidrado. A segunda, dois mosaicos de pastilhas de porcelana em tons de azul na superfície externa da cúpula da Igreja, uma composição abstrata com formas orgânicas, com áreas de interseção de diferentes tonalidades. E por fim um conjunto composto pelos painéis figurativos de azulejos em azul e branco de iconografia católica, na fachada posterior e no interior – púlpito, coro e bancos – da Igreja de São Francisco. Construída de frente para o lago artificial, a Igreja tem a fachada posterior voltada para a rua de acesso; é, portanto, pelos fundos que entramos neste universo visual, quando nos deparamos com o painel de azulejos e a representação das passagens da vida do santo.

Embora não seja tão citada como parte do conjunto da Pampulha, a casa de Juscelino Kubitschek, construída em 1943, possui também um painel de azulejos assinado pelo pintor, decorador e ceramista Alfredo Volpi (1896-1988), composição de Volpi e Rossi Osir (1890-1959), e execução de Volpi e do também pintor, decorador e ceramista Zanini (1907-1971), além de um mosaico de Paulo Werneck (1907-1987). O mosaico de Werneck

acompanha a concepção dos painéis da Igrejinha, porém o painel de azulejos adota temática e tratamento diversos do programa visual do restante do conjunto.

Niemeyer convidou Portinari e Werneck para criarem os revestimentos dos edifícios da Pampulha. Portinari já era então consagrado como grande artista, tendo inclusive o aval do próprio Le Corbusier. Cavalcanti ressalta que “Paulo Werneck foi colega de Oscar Niemeyer e de Milton e Marcelo Roberto⁵² no colégio barnabita do Catete e, posteriormente, camarada do primeiro no Partido Comunista” (CAVALCANTI, s/d).

Assim, os panos de azulejos e mosaicos com padrões ornamentais, composições abstratas e historiadadas, foram empregados na criação de um diálogo entre arquitetura e ornamentação nas fachadas, interior e cobertura dos edifícios da Pampulha. O azulejo foi o elemento plástico, integrado à arquitetura, que promoveu a desejada relação entre arte, técnica e arquitetura, e entre o antigo e o moderno. Embora possua funções técnicas e construtivas próprias dos materiais cerâmicos de revestimento, o azulejo, neste caso específico, foi utilizado principalmente como uma forma de evocar o passado português e ao mesmo tempo conter as imagens do modernismo.

O azulejo, no edifício, atuou no sentido de conduzir a uma percepção específica dessa modernidade e ao mesmo tempo de um passado monumental, assegurando um princípio de continuidade e evolução na legitimação do espaço moderno. O emprego dos painéis na arquitetura modernista representou assim, no período entre 1940 e 1944, a utilização do texto visual como instrumento capaz de conferir ao espaço um valor simbólico:

Tal como na Arquitetura, o modernismo nas Artes Plásticas tem enorme visibilidade e, nesses dois domínios, se entrelaçam as obras e seus criadores. O movimento modernista foi a autodescoberta da arte como forma, objeto e prática, mas nas Artes Plásticas esse movimento estético é antes uma ideologia, nem sempre identificável a partir de detalhes da linha, da cor ou do volume (AVILA, 1994).

Trata-se aqui de obras emblemáticas de grande significado político, que não representam somente o edifício em si. Os painéis vão além de suas funções técnicas e

⁵² Milton Roberto (1914-1953) e Marcelo Roberto (1908-1964): *MMM Roberto* foi um dos mais importantes escritórios de arquitetura modernista, pertencente aos irmãos Milton, Marcelo e Maurício Roberto.

estéticas e de seus valores intrínsecos: são imagens que ilustram um espaço e um tempo e ao mesmo tempo fazem parte dele, direcionando de forma didática a sua leitura.

Todo este processo foi amplamente explorado na divulgação de imagens de nação moderna, onde as novas tecnologias e materiais, como o concreto armado e o vidro, possibilitavam construir formas no espaço e aplicar os novos conceitos da arquitetura. A arquitetura modernista foi a principal peça do projeto político cultural do Estado Novo. Não por coincidência, as construções inaugurais modernistas mais importantes são um palácio (o Palácio Capanema, ou edifício do MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro), um cassino (o Cassino da Pampulha) e uma igreja (São Francisco de Assis, a Igrejinha da Pampulha). Paradigmática na invenção do espaço arquitetônico do monumento, foi a arquitetura que determinou o surgimento dos painéis nas obras modernistas. Note-se ainda que a utilização da azulejaria e dos painéis cerâmicos nos projetos fez parte de uma demanda dos arquitetos para o espaço da obra arquitetônica.

Assim, as duas obras inaugurais mais emblemáticas da fase inicial da arquitetura moderna foram justamente o edifício do MESP e o conjunto da Pampulha. Embora os revestimentos da Pampulha, sob a orientação de Niemeyer, tenham produzido imagens diferentes das produzidas para o Ministério, elas se situam no mesmo contexto político. Márcia David (2006), ao escrever sobre o MESP, enfatiza que “as artes plásticas, integradas à arquitetura do edifício, não estabeleceram um discurso autônomo, mas respondiam a ditames ideológicos do sistema imperante” (DAVID, 2006). Acrescenta que a obra foi encomendada, assistida e direcionada minuciosamente em cada detalhe pelo próprio Ministro da Educação e Saúde do Governo Vargas, Gustavo Capanema (que deu origem ao nome *Palácio Capanema*), “reforçando a monumentalidade do edifício e resultando em conjunto coeso, simbólico e catalisador de uma época e seus ideais” (DAVID, 2006).

Ressalto que o encomendante do conjunto da Pampulha foi o então Prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek (futuro Presidente da República entre 1956 e 1961), que havia sido nomeado pelo Governador do Estado, Benedito Valadares – que por sua vez havia sido nomeado pelo Presidente Getúlio Vargas. O conjunto foi, assim, encomendado,

construído e inaugurado durante o Estado Novo, período que também conhecemos como Ditadura Vargas⁵³.

Nas artes plásticas, a década de 1930 foi marcada em Belo Horizonte pelo embate entre o moderno e o acadêmico, pelo Salão Brasil de 1936 e pelos salões que aconteceriam entre 1936 e 1940. De acordo com Ávila (1986), nessa época não haveria alterações significativas no contexto das artes plásticas em Minas Gerais, nenhum sinal evidenciaria a presença de ideias inquietantes no ambiente.

A partir de 1937 surgem os Salões Municipais de Belas Artes⁵⁴ (SMBA), conforme salienta Andrade (2008):

O prefeito Otacílio Negrão de Lima, por meio do decreto n. 130, de 23 de agosto de 1937, aprova o regulamento do I° SMBA. Diferentemente das Exposições Gerais de Belas Artes, as seguintes sessões fariam parte dos salões: pintura, escultura, arquitetura e arte ilustrativa (ANDRADE, 2008: 31).

A Exposição Moderna de Belo Horizonte, em 1944, foi inaugurada por Juscelino Kubitschek no dia 6 de maio, às 17 horas, no segundo andar do Edifício Mariana. Para Andrade (2008), atualmente a Exposição de 1944 está entre os eventos definidores da arte moderna no Brasil, e a Semana de Arte Moderna, em 1922, e o Salão Revolucionário de 1931 seriam as primeiras manifestações que culminariam na Exposição.

Os movimentos artísticos da capital estiveram vinculados às políticas públicas desde suas origens, na criação da Belo Horizonte republicana do século XIX. A produção artística sempre esteve, de certa forma, vinculada às relações com o Estado. Neste sentido, Ávila (1986) destaca que a reação de vínculo com o Estado é uma “[...] mescla de

⁵³ Estado Novo: instaurado após o golpe de Estado perpetrado por Vargas em 1937, vigorou até a sua deposição, em 1945. Como forma de governo ditatorial, caracterizou-se principalmente pelo nacionalismo, pela centralização do poder e pelo autoritarismo.

⁵⁴ O primeiro SMBA é patrocinado pela administração municipal, sendo que o mesmo não ocorria com as *Exposições Gerais de Belas Artes*, organizadas e custeadas por Aníbal Matos através da *Sociedade Mineira de Belas Artes* (ANDRADE, 2008: 30). Anibal Mattos (1889-1969) “cria, em 1918, a Sociedade Mineira de Belas Artes e patrocina, durante 15 anos consecutivos, 15 exposições gerais de belas artes” (AVILA, 1986: 174).

conservadorismo e apego aos valores cívicos da cúpula dirigente e atitude de dependência, conivência ou simples ajuste promocional dos intelectuais ou artistas” (ÁVILA, 1986: 193).

Belo Horizonte já nasceu republicana, tendo sido construída entre março de 1894 e dezembro de 1897. Como se sabe, para a implantação da nova capital de Minas Gerais todos os imóveis do antigo Curral Del Rey, um arraial típico do período colonial, foram desapropriados, e seus habitantes removidos, num processo de apagamento do passado tradicional para a construção do futuro republicano.

Era de se esperar, assim, que a cidade moderna, nascida da república, não empregasse os azulejos decorados tão presentes na tradição portuguesa do Império, pelo menos nos primeiros momentos de sua construção. Até mesmo porque a imagem de modernidade era outra, avessa à tradicional Colônia e ao Império. Para a decoração e a ornamentação do Palácio da Liberdade, das Secretarias de Estado, das casas dos funcionários públicos e outros edifícios públicos da nova capital foi contratado Frederico Steckel (1834-1921), artista especialista em artes decorativas que também participaria das primeiras Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte, entre 1917 e 1919.

Abro um parêntese para ressaltar que, conforme nos relata Heliana Angotti Salgueiro (1987), embora a construção da capital mineira tenha sido a celebração dessa modernidade republicana, antes mesmo de ser concluída os recursos já estavam exauridos: “Na realidade a Cidade de Minas estava longe de ser a testemunha da ‘opulência do seu solo’ e, endividada pelos custos da construção, arrastaria por anos as consequências do fausto arquitetônico sonhado pelos republicanos” (Salgueiro, 1987: 115).

Os anos 1940 são para Belo Horizonte um divisor de águas. A cidade é palco de grandes transformações no campo das artes. Inicia-se uma nova política cultural na cidade, quando Juscelino Kubitschek é nomeado prefeito de Belo Horizonte, em abril de 1940. Ele aceita a nomeação, afirmando ser a despeito de seus ideais democráticos frente à questionável legitimidade do Estado Novo (BAHIA, 2001). O Estado, as oligarquias rurais e o empresariado, junto a um grupo de intelectuais, arquitetos e artistas, é que irão conduzir o projeto político cultural já iniciado no país na década anterior.

A cidade transforma-se em palco de profundas modificações: “Praticamente tudo quanto ainda restava do velho Curral Del Rey foi posto abaixo” (STARLING, 2002: 43). A bem sucedida deflagração da arquitetura modernista no Rio de Janeiro, com o projeto do edifício do Ministério da Educação e Cultura, o Palácio Capanema, teve seus desdobramentos em Minas. Da mesma forma que o Ministro Capanema no Rio, Juscelino foi quem conduziu e orientou pessoalmente a implantação do complexo da Pampulha em Belo Horizonte: “Convidou Niemeyer, levou-o a passear em torno da represa, indicou os lugares e sugeriu os equipamentos que deveriam ser construídos” (PIMENTEL, 2002: 20). Niemeyer veio à capital em 1940, e em 1943 o Conjunto Arquitetônico da Pampulha era inaugurado. Pimentel argumenta que a decisão pela construção não havia sido bem aceita à época, “embora a consolidação positiva da memória dos tempos de Juscelino hoje indique o contrário”, acrescentando que as realizações do então prefeito seriam “impossíveis para qualquer político cujo governo se processasse sobre base democrática” (PIMENTEL, 2002: 20).

Do ritmo reformista iniciado pelos seus antecessores, segundo Starling (2002), Juscelino incorporou o “Plano das Grandes Avenidas que pretendia ligar a zona urbana aos subúrbios, a reforma e ampliação do sistema viário, reforma e expansão dos arruamentos existentes, a extensão da rede de água potável, águas pluviais e esgotos para a periferia e a criação de novas redes de água, luz e telefone para a Avenida Afonso Pena” (STARLING, 2002: 43) (**Fig. 56**). Porém, já no caso da Pampulha, nome original de um dos córregos que cercava a área das antigas fazendas que formavam o Arraial de Santo Antônio da Pampulha (STARLING, 2002), os planos do ex-prefeito Negrão de Lima para construção de uma represa para o abastecimento de água para Belo Horizonte não foram incorporados: “Juscelino decidiu fazer, da represa da Pampulha, construída anteriormente por Negrão de Lima, um local de lazer e entretenimento para a população de Belo Horizonte. Decidiu e fez.” (PIMENTEL, 2002: 20) (**Fig. 57 e 58**).

Dentre as intervenções urbanísticas e arquitetônicas no processo de modernização da cidade, a mais importante delas – a concepção do conjunto da Pampulha, ícone da arquitetura moderna – ficou a cargo do arquiteto Oscar Niemeyer: “A construção do Grande Hotel de Ouro Preto havia colocado Niemeyer em contato com as autoridades de Minas Gerais. O prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek [...], decidiu, desde seu primeiro contato com ele, valer-se do talento do arquiteto” (Bruand, 2008: 109).

Comas (2000) refere-se a laços coloniais dos azulejos que se repetem no Cassino, no late Clube e na Casa do Baile, e à distinção hierárquica entre eles e o painel da fachada da igreja: “um painel azul e branco de azulejos pintados à mão, enriquecimento iconográfico e distinção hierárquica em comparação com o azulejo de série empregado nos demais edifícios” (COMAS, 2000). Quanto ao projeto de Niemeyer para a implantação do conjunto em torno do lago, escreve:

Niemeyer aceita os termos do encargo e trata de arquiteturizar sem moralismo um conjunto de instituições capazes de polarizar uma cidade-jardim dos ricos. Pampulha reelabora o circuito de folias do parque aristocrático inglês do século XX – sem as ovelhas, que recordariam demais o mundo do trabalho, mas também sem o ecletismo que deixaria muito evidente a arbitrariedade do gosto individual. Pampulha opõe ao ecletismo a convenção discreta que cimenta a vida em sociedade, exorciza o mundo do trabalho através da aliança entre o movimento mecânico prazeroso e o gozo de uma natureza artificial mais natural que a natureza mesma e, no entanto, pela convicção manifesta na reinterpretação do templo, incomodamente insinua a natureza vã de tanto encanto (COMAS, 2000).

As intervenções urbanísticas não buscavam apenas a modernização da cidade ou mesmo remodelar e ordenar o espaço urbano, tratavam de deslocar os espaços simbólicos: “A construção do conjunto arquitetônico da Pampulha em área afastada do centro da cidade revela a intenção de deslocar os espaços legitimados pelo poder estatal, ao se dirigir para uma região a ser ainda explorada, uma região de lazer e um lugar do futuro” (SOUZA, 2002: 48).

O Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projetado por Niemeyer, com obras do arquiteto-paisagista e artista plástico Burle Marx (1909-1994) e do escultor e desenhista Ceschiatti (1918-1989), além de Portinari e Werneck, foi inaugurado em 17 de maio de 1943 pelo Prefeito Juscelino Kubitschek – em companhia do Governador Benedito Valadares e do Presidente Getúlio Vargas.

O debate cultural, que girava então em torno da renovação das artes, foi inserido na proposta de um projeto político e cultural para Belo Horizonte quase meio século depois de sua construção, dentro da concepção estética e ideológica da República. Toda essa articulação nos leva a crer que a consolidação do modernismo ocorreu efetivamente em Belo Horizonte na primeira metade da década de 1940: “Uma anotação necessária e curiosa

é a de que, em 1944 como em 1920 (e anos seguintes), a arte está sob o patrocínio do estado/prefeitura/governo [...]” (ÁVILA, 1986: 188). Neste cenário, o ambiente artístico cultural passaria então por transformações, com a presença de nomes consagrados do modernismo do Rio e São Paulo que vieram à cidade para a I Exposição de Arte Moderna, em 1944: “[...] A corrente nacionalista a que muitos dos modernistas brasileiros se ligam seria facilmente absorvida pela política também "nacionalista" do governo desse período. Assim é que vemos surgir no Brasil uma política das artes, uma real preocupação de se manipular e proteger as artes e os artistas” (ÁVILA, 1986: 194).

Destaco assim que o conjunto da Pampulha é formado por construções de grande significado simbólico, inseridas em uma paisagem artificial também altamente significativa. Na memória como lugar e no lugar como memória, a paisagem e o lugar não são apenas o espaço exterior. No percurso histórico da arte da memória essas imagens participam, como agentes, na criação e ordenação do mundo.

4.2 Os painéis de Werneck e Portinari

Paulo Werneck e Candido Portinari assinaram os painéis cerâmicos do conjunto da Pampulha, um programa inédito na ornamentação arquitetônica modernista: a associação de revestimentos de azulejos e mosaicos autorais em espaços externos. As três variantes – azulejos de padrão, mosaicos abstratos e azulejos historiados em tons e variações de azul – compõem as características visuais do programa.

A composição azul sobre azulejos brancos na Igreja de São Francisco adota uma narrativa historiada de temática religiosa, assumindo a iconografia do programa visual da Igreja Católica (**Fig. 59 e 60**). Já os azulejos de Werneck para o Iate Clube e a Casa do Baile foram extraídos de um padrão decorativo do período colonial que pode ser encontrado, por exemplo, na Igreja da Lapa no Rio de Janeiro (MORAIS, 1988) (**Fig. 61**). O mosaico da Igreja, um abstracionismo orgânico em tons de azul, passará a caracterizar as obras do artista.

Por encomenda de Niemeyer, Werneck executou em 1942 os azulejos do Cassino, da Casa do Baile e do late Clube e em 1944 os mosaicos da Igreja da Pampulha. As imagens dos panos de azulejos, obtidas pela repetição de um decorativo 4x1, foram pensadas para a função do espaço e constituem um importante fator de unificação do conjunto. Cavalcanti ressalta que “apesar de Niemeyer haver preferido obras figurativas na maioria de seus projetos, para estabelecer contraste e acentuar a leve abstração de suas curvas, ele recorreu com frequência a dois artistas não realistas: Werneck, na fase inicial, e Athos Bulcão, a partir dos anos 1950” (CAVALCANTI, s/d).

As imagens dos mosaicos que revestem a face externa da cobertura da Igreja de São Francisco integram-se ao traçado dos jardins e à conformação do espaço arquitetônico e paisagístico (**Fig. 62 a 64**). Martins assinala que, embora Werneck já houvesse realizado mosaicos antes, esses foram os primeiros trabalhos do artista pensados para grandes superfícies, cada um cobrindo cerca de 20 metros de comprimento, e destaca que Werneck sempre viu os painéis e pinturas murais como uma complementação da arquitetura, sem se preocupar com os conceitos que distinguiam as “belas artes” das “artes aplicadas”. Assim, trilhando os caminhos das artes aplicadas, manteve a sua produção “à margem de exposições e galerias, independente da crítica” (MARTINS, s/d). A figura de Werneck se destacou nas artes aplicadas especialmente nos painéis abstratos aplicados nas fachadas e interiores, na fase inicial do modernismo na arquitetura brasileira.

Sobre o painel de azulejos, a composição acompanha a estrutura da arquitetura, com os seus quatro arcos. A representação, uma narrativa de cunho expressionista com cenas da vida de São Francisco, segundo Morais (1988) remonta à hagiografia das obras de grandes artistas primitivos italianos como Giotto, Duccio e Cimabue. As imagens são carregadas de dramaticidade, diferentemente das composições do edifício do MESP – de fundo decorativo, com cavalos marinhos, conchas, peixes e estrelas do mar. A composição azul sobre azulejos brancos adota uma narrativa de temática religiosa (MORAIS, 1988). Projetado em 1943, foi executado um ano depois pelo ateliê Osirarte⁵⁵, de propriedade de Paulo Rossi Osir.

⁵⁵ “A Osirarte foi fundada em 1940, em São Paulo, pelo pintor Paulo C. Rossi Osir para atender à encomenda que lhe foi feita pelo Ministério da Educação e Saúde da execução dos azulejos de

O conjunto é composto pelos painéis no confessionário, batistério e bancadas sob a Via Sacra e a balaustrada, e pelo painel da fachada posterior. Representações de peixes e pássaros são constantes. Nos azulejos que revestem o púlpito, cenas de São Francisco falando com pássaros; no confessionário e batistério, representação do Batismo de Jesus. Ressalte-se que na Igreja da Pampulha, também de forma diversa do edifício do MESP, há um caráter historiado, próprio da Igreja Católica no trato da hagiografia franciscana.

Coexistindo em um intervalo de tempo próximo, os azulejos da Pampulha e do Ministério são duas facetas distintas do artista. Portinari participou da fase inicial do processo de afirmação da arquitetura moderna, tanto com os painéis de azulejos da Igreja de São Francisco na Pampulha quanto com os painéis de azulejos do Palácio. Os resultados alcançados nos painéis do MESP foram considerados por Zilio (1982) – considerado por Fabris (2011) um crítico severo de Portinari – como uma exceção feliz no conjunto de sua obra:

Em sua fatura, o artista foi obrigado a deixar de lado o virtuosismo e a enveredar pelo pós-cubismo, realizando uma das obras “mais expressivas” do modernismo. Liberto dos “fantasmas da temática e da necessidade de provar que sabia pintar”, Portinari concentra-se em jogos puramente formais (diagonais, grandes formas azuis), além de criar um espaço complexo, formado por uma superposição de planos, que descartam a representação ilusória de profundidade (FABRIS, 2011: 33).

Para Zilio, ao ser convidado para realizar os painéis do Palácio Capanema/MESP, Portinari confrontou-se com uma situação nova, na qual não dependia apenas de suas habilidades: “Não podia recorrer ao seu virtuosismo, pois, no caso, tratava-se de uma técnica em que a participação do artista tem como intermediário o artesão, o que lhe impõe um certo distanciamento” (ZILIO, 1982: 110).

Por isso mesmo, continua Zilio, o fato de o artista adotar elementos mais decorativos e não possuir um controle absoluto sobre todas as etapas do processo não

fachada do novo edifício-sede, no Rio de Janeiro. Dos painéis ali implantados em cinco pontos diferentes, três são de autoria do próprio Rossi Osir e dois, os do bloco lateral que dá para a Avenida Graça Aranha, de Portinari. O convite teria sido formulado em 1936, mas só executado entre 1941 e 1945. Aceito o convite e apresentada a proposta, Rossi Osir trocou uma intensa correspondência com Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa e outros integrantes da equipe do ministro Gustavo Capanema, correspondência que durou cerca de dez anos” (MORAIS, 1988: 30).

mereceu uma atenção especial dos biógrafos: “Essas limitações feitas ao estilo de Portinari fazem com que seus biógrafos, preocupados com o pintor social, deem pouca importância a esse trabalho” (ZILIO, 1982: 111). Acrescento a isto o fato de a azulejaria ser um elemento integrado à arquitetura; desta forma, o projeto fica condicionado à função a que se destina, sujeito às determinações do arquiteto.

Embora nos painéis do MESP os azulejos tenham sido considerados por Zilio (1982) o ponto alto da produção do artista, nos azulejos da Pampulha eles não se repetiram. No programa visual da Pampulha, Niemeyer buscou desvincular-se e distanciar-se do momento anterior, e Portinari adotou composições historiadas da iconografia católica e temática religiosa. Assim, na Pampulha, os azulejos foram intermediados e orientados diretamente por Niemeyer.

Os contatos iniciais entre Portinari e Niemeyer foram estabelecidos desde a fase inicial dos projetos, em 1941. Entretanto, o primeiro estudo para os azulejos da fachada só foi apresentado em 1944, segundo Fabris:

Porém foi entre 1944 e 1945 que Portinari se engajou no projeto monumental de realizar “um vasto mural para o altar, os painéis de azulejos para o púlpito, o confessionário, o batistério, o coro, as bancadas laterais e a fachada posterior, além de uma via sacra intensamente expressionista” (FABRIS, 2011: 29).

A concepção da obra foi planejada em relação à seleção dos elementos que deveriam se adequar à arquitetura e as composições historiadas procuram dramatizar certas passagens da vida de São Francisco (MORAIS, 1988). No painel da Pampulha, Portinari assume o chamado *retorno à ordem*⁵⁶. Ele vai utilizar, assim, segundo Morais (1988), recursos de composição e de representação clássica da perspectiva renascentista. Ao mesmo tempo, usa uma narrativa por meio da disposição de quadros costurados por linhas de força sinuosas, definindo o contorno e áreas sombreadas, criando ritmos obtidos pela repetição de padrões, grafismos e a articulação da composição ortogonal do azulejo.

⁵⁶ Retorno à ordem: Fenômeno ocorrido no período entre guerras, caracterizado por uma reação às experiências vanguardistas e em que se questiona fortemente a ideia de inovação.

Mesmo sendo retomada a figuração, na Pampulha, do estilo adotado em sua Série Bíblica (executada para a sede da Rádio Tupi, em São Paulo), os azulejos continuam sendo ignorados pelos seus biógrafos. Mario de Andrade⁵⁷, em sua última correspondência com Portinari, no final de 1944, e mesmo na biografia do artista para a Editora Lousada (não publicada), fala insistentemente sobre a Série Bíblica e a influência de Picasso em sua obra, mas não menciona nada sobre os azulejos (GUIDO, 1984).

O fato de Portinari ter abandonado as figuras “sólidas, roliças e de contorno ondulante” (MORAIS, 1988: 64) e adotado para os azulejos da Pampulha um estilo onde predomina a linha, o desenho e uma pintura monocromática, com áreas de cor mais bem definidas, proporcionaram uma solução mais adequada para a pintura sobre azulejos. Esta solução se coaduna com os pintores de azulejo do século XVIII, que tinham como referência a transposição para a gravura da pintura dos grandes mestres.

Em 1941, nos Estados Unidos, Portinari teve contato com a pintura Guernica, de Pablo Picasso, o que veio redefinir a obra e toda trajetória do artista:

O contato direto com essa obra, inclusive com os croquis expostos no mesmo local (...) transparece na série de painéis bíblicos que fez, em 1942, para a Radio Tupi de São Paulo, na qual descreve passagens do Velho Testamento vividas por Jeremias, Jó, Abraão, etc. Nesses painéis, como em Guernica, a cor está quase ausente, ou melhor prevalecem os cinzas [...] (MORAIS, 1988: 64).

As mudanças no estilo Portinari são marcadamente visíveis após o contato com Guernica. Segundo Morais (1988), a fragmentação, a dramaticidade, a deformação dos corpos, a estrutura das imagens e da composição evidenciam uma acentuada influência desta obra de Picasso.

⁵⁷ Mario de Andrade foi o mentor intelectual, quem defendeu, orientou, apresentou e tomou as dores de Portinari. Mario idealizou o substrato conceitual de artista nacional, baseado no virtuosismo, formação e origens do artista como o protótipo do verdadeiro artista nacional, um arauto do povo capaz de traduzir em imagens o que seria o povo brasileiro ou país: “É o seu artesanismo, a sua base psicológica e proletária, refletida na sua habilidade técnica, que salva Cândido Portinari da virtuosidade falsa, dos diletantismos e das adesões desmoralizadoras” (GUIDO, 1984: 70).

No entanto, Fabris (2011) ressalta que as influências que Portinari recebera não foram as de um Picasso comprometido com as vanguardas do início do século XX:

Esse Picasso múltiplo, que inspira o múltiplo Portinari, não é evidentemente o artista de vanguarda do começo do século XX. É um artista enfronhado no fenômeno de volta à ordem que, em seu caso específico, se inicia em 1914, quando atenua o ímpeto vanguardista e questiona a ideia da inovação a todo custo, reavaliando a própria relação com a história da arte e defendendo a possibilidade (e a necessidade) de um olhar retrospectivo (FABRIS, 2011: 36).

Fabris (2011) assinala ainda que os painéis são expressionistas, não só pela deformação, mas também pela intensidade do traço: as mãos, cabeças, pés e figuras do menino e do lobo receberam tratamento diferenciado (*Fig. 65 a 68*). A notação expressionista atenua-se consideravelmente nos painéis do interior da igreja, para os quais Portinari adota um tratamento menos ríspido, com figuras alongadas e composições simplificadas (*Fig. 69 a 71*).

4.3 BRAZIL BUILDS

Os painéis cerâmicos, além de se integrarem em seus aspectos funcionais ao edifício como revestimento, por estarem fixos em sua superfície atuam no espaço e carregam-no de significados em seus aspectos estéticos e simbólicos. Os programas visuais citados nos capítulos anteriores, relacionados ao uso da imagem e da cor na ornamentação arquitetônica, possuem um histórico como revestimento voltado mais para as imagens por eles produzidas, na invenção do espaço arquitetônico, como representação simbólica do espaço em que estavam inseridos, do que uma aplicação funcional.

O vínculo entre a tradição e modernidade foi uma das características que os azulejos conferiram à arquitetura modernista brasileira. Essa vinculação inicial com a tradicional arquitetura colonial foi uma construção, propiciada, inicialmente, pelas publicações e exposições itinerantes voltadas para a divulgação da arquitetura brasileira e

pelas ações das instituições patrimoniais, por meio de processos de tombamento promovendo a autoconsagração (RUBINO: 1966).

Podemos atentar, pela forma recorrente com que os azulejos são citados por Phillip Goodwin (1943) como programa visual na relação arte-arquitetura, a importância de seu papel na fase de construção e consolidação do modernismo nas décadas 1940/50. Procuo assim ater-me aos comentários tópicos de Goodwin na publicação *Brazil Builds* (1943) para ilustrar esta questão, por estarem situados cronologicamente no período de construção do conjunto da Pampulha.

A publicação, referente à mostra itinerante organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma) – “Brazil Builds: Arquitetura nova e antiga, 1652-1942” (2006) – é emblemática e marca o início da circulação de uma divulgação, definido por esse perfil inicial de divulgação. A mostra e a publicação são resultados dos esforços e interesses políticos mútuos entre o Brasil e os Estados Unidos, como parte da chamada política de boa vizinhança vigente na época.

Assim, para o exame específico da formação de uma linguagem arquitetônica brasileira, no bojo da política da boa vizinhança, interessa-nos examinar dois episódios e suas consequências: o projeto e construção do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939-1940), de autoria de Niemeyer e Lúcio Costa, e a mostra itinerante organizada pelo Moma, que, inaugurada em janeiro de 1943, viaja por 48 cidades das Américas até 1946 (CAVALCANTI, 2006: 165).

Goodwin (1943), nas páginas iniciais de *Brazil Builds*, faz referência às instituições envolvidas no processo – Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e seus respectivos representantes⁵⁸. Estes organismos,

⁵⁸ “Entre os que seguiram in loco este estudo da arquitetura brasileira – malgrado os percalços das condições atuais da guerra – acha-se Gustavo Capanema, Ministro de Educação e Saúde do Brasil. Não queremos esquecer também F. P. Assis Figueiredo, do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda], Rodrigo Melo Franco do SPHAN [Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] e Nestor E. de Figueiredo, do IAB [Instituto de Arquitetos do Brasil], incansáveis em todos os momentos” (GOODWIN, 1943: 8).

na verdade, ao fornecerem todo aparato material e conceitual, criaram as diretrizes da edição; tinham o propósito, naquele momento, de definir e divulgar internacionalmente a visão do que seria o passado, a cultura artística arquitetônica no Brasil e a sua relação com o que estava sendo e o que seria produzido.

Cavalcanti (2006) esclarece que, embora Goodwin tenha feito suas escolhas tendo como referência uma lista de bens tombados pelo SPHAN, ele os escolheu pela sua beleza, junto com o fotógrafo G. E. Kidder-Smith. Eles foram também “os primeiros a apontar o singular elo entre as formas revolucionárias e a descoberta e preservação de prédios históricos” (CAVALCANTI, 2006: 167).

Outra publicação significativa da época, a *Revista do Patrimônio*, da mesma forma que a *Brazil Builds*, dedicou um espaço privilegiado ao azulejo na arquitetura colonial brasileira, com acentuada relevância do azul e branco colonial. Ambas as publicações são de janeiro de 1943, ano em que se inicia a construção da Igreja de São Francisco na Pampulha, em Belo Horizonte, onde vão ser assentados os azulejos de Portinari.

Em *Brazil Builds*, Goodwin (1943) ressalta que, conjuntamente com as preferências pelos elementos que caracterizam a arquitetura portuguesa, veio junto “a predileção de Portugal oitocentista pelos azulejos” (GOODWIN, 1943: 20). Além da Igreja de São Bento, no Rio de Janeiro, que ele considera uma das mais majestosas igrejas da Ordem Beneditina, aponta outras várias, na Bahia, Recife, Olinda e Ouro Preto, com destaque para os templos franciscanos, guarnecidos de azulejo português – em geral em suas cores mais comuns, o azul e o branco. O uso do azulejo associado à arquitetura colonial é mencionado na publicação, com textos e imagens, conforme podemos verificar em numerosas páginas da revista⁵⁹. Em relação à utilização de azulejos na arquitetura moderna, podemos também confirmar referências e imagens em várias páginas⁶⁰ da publicação.

O grande número de edificações guarnecidas de azulejos leva Goodwin (1943) a concluir que “a arquitetura moderna do Brasil deve muito de seu cunho particular ao uso

⁵⁹ A esse respeito, ver as seguintes páginas da publicação *Brazil Builds* - jan. 1943: 20, 21, 23, 30, 32, 50, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 74, 76, 78.

⁶⁰ Idem: 90, 94, 106, 108, 110, 182, 184, 186, 188, 190.

imaginoso de seus azulejos” (GOODWIN, 1943: 90). Em relação aos azulejos modernos, seus primeiros comentários são dirigidos ao edifício do MESP e aos painéis da Pampulha (os que já se encontravam prontos – a Casa do Baile, o late Clube e o Cassino). Ele vê nos azulejos do Palácio Capanema qualidades que não encontra nos edifícios da Pampulha. Observe-se que, na ocasião da publicação, as obras da Igreja de São Francisco ainda não haviam sido concluídas. Assim, provavelmente por estar ainda no projeto, e por não pertencer ao período abordado (1652-1942), ela não é mencionada na publicação. Goodwin não faz nenhum comentário ou edição de imagem da Igreja. Ele assinala:

Os arquitetos do Ministério da Educação forraram um vestíbulo inteiro com 12 metros de largura por 6 de altura com azulejos de motivos marinhos como conchas, sereias, cavalos marinhos, tudo envolvido num laço azul. Candido Portinari os desenhou, Paulo Rossi os coloriu e a firma Matarazzo de São Paulo os cozeu. Azulejos azuis cobrem também as superestruturas do mesmo edifício. [...] Infelizmente, o emprego acidental do azulejo decorativo nem sempre dá certo. Um uso largo de desenho amplo para trabalhos modernos está para ser visto. A única crítica que se pode fazer, do novo edifício de Pampulha, é a pobreza da cor, a pequenez do desenho e a aparência antiga dos azulejos, tão em desacordo com a obra que decoram (GOODWIN, 1943: 90).

Analisando os materiais empregados e os custos que envolviam a construção das obras monumentais da época, inclusive “o menor mas elegante cassino da Pampulha”, assim como quais mecanismos viabilizariam tal dinâmica, Goodwin (1943) encontra resposta no modelo político adotado no país, para ele a única forma capaz de levar esses empreendimentos adiante, frente às adversidades:

Alguns dados sobre a organização político administrativa do Brasil, desde 1937, poderão explicar como os grandes edifícios públicos podem hoje ser iniciados e continuados. O chefe do governo, Getulio Vargas, nomeia os interventores ou governadores dos vinte Estados que, por sua vez, indicam e mantêm sob jurisdição os prefeitos de cada cidade. Em Belo Horizonte, capital do importante estado de Minas Gerais, o interventor e o prefeito colaboram juntos para criar um centro de diversões em Pampulha, com lago, cassino, restaurante, tudo ligado por uma boa estrada que leva ao aeroporto [...]. Uma prova da importância que tanto o povo quanto o governo dão ao seu país [...] (GOODWIN, 1943: 90-91).

Goodwin associa o programa da arquitetura modernista ao regime político vigente, caracterizando-o como um programa político cultural. Nas páginas seguintes, ao se referir ao conjunto da Pampulha, menciona mais de uma vez o uso do azulejo nos três

edifícios do conjunto, como elemento de coesão. O Cassino é a grande vedete, um bloco que se ergue com colunas redondas e de altura desigual, cujas “linhas exteriores fazem lembrar um *donjon* medieval” (GOODWIN, 1943: 186); os azulejos nele empregados, à moda tradicional portuguesa, interrompem os extensos panos de vidro. Do outro lado do lago, a Casa do Baile e o late Clube “Formam um e outro um grupo conexo, dos mesmos materiais, a começar pelo azulejo branco e azul das bases” (GOODWIN, 1943: 94).

Presente na arquitetura colonial brasileira, o azulejo é inserido na arquitetura modernista com a intenção de estabelecer um elo, de promover uma passagem idealmente sem conflitos e contradições entre o passado colonial e o presente modernista.

4.4 Do patrimônio

Além de atuar como recurso da ornamentação em seus aspectos funcionais e estéticos e se prestar ao propósito de ser um excelente suporte para imagens em espaço aberto, o azulejo atende assim a outra questão, que é a de estabelecer uma relação entre o antigo e o novo, o tradicional e o moderno.

O azulejo participa desta forma da construção do discurso como o elemento material presente, como programa visual nos grandes momentos inaugurais da relação arte, ornamento, arquitetura. Os protagonistas do programa visual, por deterem ao mesmo tempo os mecanismos de construir e legitimar o presente, estabeleceram esse elo, “passando a deter o poder de seleção daquilo que deve ser sacralizado e conservado como monumento nacional, através de tombamento” (CAVALCANTI, 1996: 113). Ao ser visto como uma evolução das formas do passado, o novo é aceito com maior facilidade, pois passa a ser visto como aquilo que já era antes, tornando-se assim o objeto natural da sucessão.

Famosa antes mesmo de ser concluída – pela importância das formas, ornamentação e pela carga simbólica – a Igreja da Pampulha foi tombada antes de entrar em funcionamento, segundo Rubino (1996), em estado de ruína precoce: “Tombaram, é indiscutível, obras significativas das décadas de 1930 e 1940. Contudo mais que isso, fizeram

do tombamento uma instância de auto consagração – pois essa é sempre uma medida de proteção e consagração ao inscrever suas próprias obras” (Rubino, 1996: 105). Enfim, como ressalta Cavalcanti, “Além de árbitros do bom gosto estatal, passam a ser, eles mesmos, objetos da ‘sacralização’, com o tombamento da Igreja da Pampulha, 1947, e do prédio do MESP, em 1948 (ambos apenas cinco anos após suas edificações)” (CAVALCANTI, 2006: 115).

Com o domínio do presente, os protagonistas do programa visual dos revestimentos cerâmicos da Pampulha redimensionaram o passado e gravaram a tradição inventada, ao mesmo tempo em que construía os monumentos modernos que remeteriam ao futuro.

4.5 Impressões

No final da década de 1950, os ecos do programa de divulgação do projeto político cultural repercutiram nas exposições itinerantes e nas publicações do início da década de 1940. Em 1959, ano em que a nova capital do país estava em fase de conclusão, foram organizadas mostras itinerantes e publicações, como parte do programa de divulgação da nova capital. Juntamente aos elementos característicos da arquitetura modernista (como os já citados *brise-soleils*, *pilotis* e *pan de verre*) também os azulejos – que se destacaram como elementos típicos da arquitetura modernista brasileira – foram usados na divulgação da cultura nacional nas exposições itinerantes de arquitetura brasileira no exterior, no final da década de 1950, durante os anos de construção de Brasília.

Verifico assim a reverberação do processo de divulgação iniciado em 1943, no sentido de se construir uma imagem de país rico, moderno e evoluído, na publicação do artigo do diplomata e escritor brasileiro José Oswaldo de Meira Penna (1917-) na revista brasileira *Habitat* (dedicada à arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato, nº 52 de 1959). O artigo de Meira Penna reflete em parte o conteúdo ideológico do conjunto de imagens que caracterizam um programa visual:

A terceira exposição itinerante, a mais importante de todas em volume, é a exposição de arquitetura que em outubro foi apresentada em Buenos Aires, em janeiro o será em Montevideu, e já está programada para Havana, México e Caracas. Dedicada especialmente à América Latina, compõe-se de mais de duzentos painéis, uma dúzia de fotografias coloridas, duas maquetes e modelo de um dos Profetas do Aleijadinho, o conjunto dividido em quatro partes: o barroco, a arquitetura contemporânea, elementos arquitetônicos (murais, azulejos, pilotis, brise-soleils, etc.) e Brasília (HABITAT, 1959: 12).

A intenção, segundo o autor do artigo, é que a Divisão de Cultura possa estender a divulgação por toda a Ásia e o resto do mundo civilizado com mostras itinerantes, com “uma quinta, destinada à América do Norte, e uma sexta, possivelmente para a Escandinávia”. Um desejo claro de que o Brasil fosse reconhecido pela Europa, Estados Unidos, Ásia e América do Sul como uma grande civilização ocidental: “Neste sentido, talvez a mais legítima manifestação do aparecimento de uma nova civilização nos trópicos” (HABITAT, 1959: 12).

Prosseguindo com o objetivo de divulgar as *nossas coisas* no exterior, através da arquitetura, com as exposições e milhares de folhetos distribuídos, Penna escreve que essas ações causaram uma verdadeira sensação na opinião pública da Europa, dos Estados Unidos e mesmo de nossos vizinhos da América do Sul:

Para os latino-americanos é uma prova da nossa pujança. Para os norte-americanos, desperta-lhes como que uma nostalgia de seu próprio passado pioneiro: veem-nos fazendo, com a técnica do século XX na construção de uma imensa cidade moderna, aquilo que eles mesmos empreenderam no século passado (recordam talvez Washington). E para os europeus é uma dupla surpresa: então esse país que, em sua ignorância, até bem pouco tempo consideravam uma vasta floresta virgem, habitada por serpentes venenosas e índios nus – e diga-se, esse povo que muitos consideravam mergulhados na inércia e displicência dos trópicos – constrói em três anos a sua capital em pleno coração das selvas, elevando obras refinadas, obras de concreto onde antes dominavam os jacarés e as onças, abrindo com seus tratores possantes estradas gigantescas através da mais densa mata virgem do planeta, e oferecendo assim para a civilização ocidental uma promessa de renovação de sua velha cultura em bases mais belas e mais humanas (HABITAT: 1959: 15).

O texto de Meira Penna vem ilustrar minha afirmação quanto ao propósito do programa visual da Pampulha de construir uma noção de realidade voltada para a ideia de progresso e modernização. Conforme escreve Cavalcanti:

Brasília foi a grande prioridade da estratégia de marketing do governo Kubitscheck. Foi construída em três anos, com tijolos e outros materiais transportados de avião, sob a alegação de que o presidente sucessor não daria prosseguimento às obras. Do ponto de vista econômico foi uma catástrofe, pois o país precisou emitir uma quantidade insensata de moeda, originando uma gigantesca inflação cujos reflexos se fizeram sentir durante as décadas subsequentes (CAVALCANTI, 2006: 217).

As imagens fazem parte da construção de um programa visual, que evoca imagens do passado para interpretar o novo como uma evolução nos trópicos das formas e imagens do passado europeu. Procura-se justificar assim a permanência da superioridade da forma moderna, como decorrência natural da evolução e do progresso e, por conseguinte, sua permanência. No programa visual dos revestimentos, o monumento é o lugar no espaço, o suporte material para a fixação das imagens do discurso – imagens construídas na memória.

4.6 Lúcio Costa e Max Bill

A grande importância atribuída aos azulejos, à carga simbólica e à beleza das formas do conjunto arquitetônico da Pampulha foram determinantes na caracterização do programa visual da ornamentação cerâmica. Beleza que Niemeyer (1978) considera uma função das mais importantes na arquitetura; ele confirma este pensamento, junto à sua preocupação social, com a conclusão de seu “diálogo socrático”: “Então, você tem que aceitar que, quando uma forma cria beleza, ela tem uma função e das mais importantes na arquitetura”. Em seguida reitera sua preocupação social: “(...) embora interessado em outros problemas, revoltado com a miséria, muito mais importante, para mim, do que a arquitetura” (NIEMEYER, 1978: 54).

Lúcio Costa considera o painel de Portinari “sua mais importante obra no campo do azulejo, obra que é, ao mesmo tempo, um dos pontos mais altos da moderna arte sacra brasileira” (MORAIS, 1997: 94). A capela é considerada por ele a obra prima de Niemeyer, e é reconhecida por Cavalcanti (2006) como “o marco inicial do modernismo genuinamente brasileiro” (CAVALCANTI, 2006: 197).

Todavia, os revestimentos, a azulejaria de Portinari, assim como todo o conjunto arquitetônico da Pampulha, receberiam em 1953 duras críticas do renomado artista e arquiteto suíço Max Bill⁶¹, que apenas dois anos antes ganhara o prêmio em Escultura da I Bienal de São Paulo.

Em contraste com as costumeiras posturas entusiásticas em relação à arquitetura modernista com as quais o Brasil se acostumara, o chamado *mestre de Ulm*, em sua vinda ao Brasil, proferiu palestras e concedeu entrevistas onde atacou duramente o edifício do MESP, no Rio de Janeiro, e a Pampulha. Na noite de 9 de junho de 1953, Max Bill apresentou uma conferência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo para um pequeno grupo de arquitetos, conforme nos relata Lina Bo Bardi:

Visto que estavam presentes apenas um pequeno grupo de arquitetos, o seu conteúdo foi deformado nas várias versões contadas, originando assim verdadeiras tomadas de posição, bem como artigos em que se chamou o célebre arquiteto suíço de decorador, transformando o caso numa questão de honra nacional (BILL, 1954).

As declarações de Bill na entrevista concedida à Flávio Aquino para a revista Manchete, nº 60, de junho de 1953, a réplica de Lúcio Costa na Manchete nº 63, e a palestra proferida por Max Bill na FAU (publicada integralmente na revista Habitat nº 14, jan/fev de 1954, com apresentação de Lina Bo Bardi), trouxeram à tona questões escamoteadas ou não levantadas pela crítica dos meios de comunicação na década de 1940: “Com objetividade, Max Bill refere-se à realidade brasileira e aborda a arquitetura contemporânea nesse contexto, a partir de suas observações. O teor picante para os arquitetos está contido na sua reserva diante de realizações recentes da arquitetura moderna brasileira” (AMARAL, 2003: 301).

Tanto na conferência quanto na entrevista a Flávio de Aquino, Max Bill faz críticas ao decorativismo da arquitetura moderna brasileira e aos azulejos de Portinari feitos

⁶¹ Max Bill (1908-1994): renomado arquiteto, designer e artista plástico suíço, considerado um dos mais importantes designers do século XX. Frequentou a Bauhaus, tendo sido aluno de Kandinsky e Paul Klee. Inspirou o concretismo no Brasil e foi um crítico severo da arquitetura moderna brasileira. Ganhador, em 1951, do prêmio em Escultura da I Bienal de São Paulo, com a obra “Unidade tripartida”, artista de reconhecida importância no contexto das artes visuais no Brasil, pelo recebimento do prêmio na Bienal e por suas implicações com os movimentos concretos.

para o edifício do MESP, sobre o qual diz conhecer apenas a decoração: “Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ser colocados” (AQUINO, 1953: 38). Em relação ao conjunto da Pampulha, observa que “Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha, não se levou em conta a sua função social” (AQUINO, 1953: 38). Para ele, apesar do evidente talento, Niemeyer projetou a Pampulha “por simples amor pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente” (AQUINO, 1953: 39). Sustenta suas posições em relação ao caráter formalista e decorativo da obra:

Chama ao mesmo tempo a atenção para o abuso da forma livre (que ele descreve como “a forma orgânica, o plano livre”, nascidos com o art nouveau, utilizados por Kandinsky e depois típicos dos relevos escultóricos de Hans Arp), aplicada amplamente na decoração, no têxtil, na publicidade e nos stands de exposições, além ter sido introduzida amplamente nos projetos de jardins por mérito de Le Corbusier, que a seguir as aplicou nos *roof gardens*, na arquitetura (AMARAL, 2003: 301).

Não se tratava, segundo Max Bill, de não reconhecer as qualidades da arquitetura brasileira, pelo contrário: “Se critico a arquitetura brasileira é porque ela me fornece matéria para tal, o que significa dizer que ela é importante. Aliás, os erros nela apontados são os mesmos em quase todos os países” (AQUINO, 1953: 39). Para ele a pintura mural já não tinha sentido: “O mural só teve sentido numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita” (AQUINO, 1953: 38).

Em relação às críticas feitas à Pampulha e aos azulejos do MESP, o arquiteto Lúcio Costa considerou-as posturas preconceituosas e afirmou que o suíço já trazia, ao embarcar, o estado de espírito prevenido: “Que o conhecido artista não é, a rigor, nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um delineador de formas [...]” (SUSMANN, 1961: 165). Ao rebater as críticas aos azulejos do MESP, que Max Bill “acha inúteis e prejudiciais”, Costa argumenta que eles têm a função de “amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte”, uma vez que em um edifício de quinze andares o pátio térreo poderia se transformar “num poço inóspito e sombrio” (SUSMANN, 1961: 168).

Lúcio Costa contesta também as críticas de Max Bill quando este diz que o conceito do programa arquitetônico não corresponderia ao puro conceito de coletividade e desmerece a Pampulha: “Mas ainda que as segundas intenções do crítico se revelam quando, como contrapartida, desmerece a Pampulha. Ora, sem a Pampulha, a arquitetura brasileira na sua feição atual – o pedregulho inclusive – não existiria” (SUSMANN, 1961: 168). Argumenta, sobretudo, que “sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação” (SUSMANN, 1961: 167).

Neste sentido, a noção de tradição e do que era *a nossa cultura*, assim como a definição das imagens que vão configurar na construção da memória a identidade nacional, é dada por quem representa a nação e conduz o discurso através de construções fixas e simbólicas.

Quanto ao conjunto da Pampulha, Costa argumenta que Max Bill não haveria compreendido as qualidades estéticas e funcionais das edificações que, com seu caráter próprio e inconfundível, seriam destinadas a uma burguesia capitalista. Nenhuma qualidade “coube na estreita visão do mestre de Ulm, apenas lamentou o espírito individualista da obra – melhor diria do programa – porque não correspondia ao puro conceito de coletividade” (SUSMANN, 1961: 168). Max Bill também não haveria compreendido as qualidades da Capela, quando “com a habitual intenção pejorativa” qualificou a igreja de ‘barroca’. Segundo Lúcio Costa, somos mesmo descendentes de “fabricantes de igrejas barrocas” (SUSMANN, 1961: 168).

Max Bill, ao criticar pontualmente as questões relacionadas à estetização da forma e a ornamentação decorativista, assim como a alegorização do espaço – como no caso dos painéis historiados – como sendo a grande preocupação da concepção da Igreja da Pampulha, ressalta as características que vinham sendo colocadas como atributos do monumento, e questiona o sentido desse empreendimento. Esses questionamentos atingiram de tal forma as posições defendidas por Costa que o levaram a atribuir a Max Bill e a suas críticas a culpa pela falta de discussões sobre este assunto, encerrando assim o seu artigo na Revista Manchete, intitulado Oportunidade Perdida: “A arquitetura brasileira, tal

como o nosso futebol, anda muito necessitada de ducha fria de quando em quando; por culpa exclusiva do crítico, a oportunidade se perdeu” (SUSMMAN, 1961: 169).

Com uma abrangência muito maior do que a dos espaços de recepção locais dessa visualidade, ou seja, o lugar em que estão instalados os revestimentos, o programa visual vai ser parte importante – por meio de um sistema de divulgação e de um processo de construção e formação do gosto – de um projeto político cultural. Por conseguinte, o programa visual específico dos painéis cerâmicos se integra a este programa político cultural sofisticado que, com as suas raízes na instituição do Estado, inaugurou, no início da década de 1940 em Belo Horizonte, uma tendência e um meio de se articular o sistema das artes na cidade.

CONSIDERAÇÕES

Neste estudo do revestimento cerâmico autoral do conjunto da Pampulha, inaugurado na década de 1940, apresentei uma visão panorâmica de alguns programas visuais reconhecidamente de grande significado. Sob a perspectiva da arte da memória, situei o estudo da azulejaria do início dessa década como um programa visual, dentro de um projeto político cultural, apontando pontos em comum que, vinculados à sua constituição material, concepção estética e afirmação do poder simbólico, estão, de alguma forma, relacionados entre si. Nos quatro casos tratados foi possível estabelecer uma relação de proximidade a partir da identificação de traços característicos, como a apropriação de imagens e técnicas e a sua utilização em obras emblemáticas.

Assim, como na retórica a memória é a parte encarregada de fixar o discurso, relacionando-o a imagens e lugares imaginados, o monumento é o suporte material para a fixação do discurso do programa visual. Apresentei deste modo o estudo dos revestimentos cerâmicos autorais da década de 1940, em Belo Horizonte, buscando situá-lo entre outros programas correlatos, em que o azulejo desempenhou um papel preponderante no programa visual da ornamentação arquitetônica. Procurei esclarecer questionamentos quanto aos motivos do seu emprego inicial e da importância que ele adquiriu, como elemento de ligação entre o tradicional e o moderno e como suporte de expressão contemporânea ao programa.

Na construção e consolidação de uma imagem moderna, o azulejo vernacular foi incorporado como um elemento dos sistemas construtivos. Na fase de implantação do programa houve um questionamento quanto aos propósitos estéticos e funcionais, ou ainda como a conotação de afirmação da identificação visual com o estabelecimento de uma relação entre o repertório da imagem do azulejo, presente tanto na ornamentação arquitetônica moderna como na colonial. Dado o contexto em que ocorreu a implantação do programa visual como parte de um programa político cultural, voltei o estudo para os aspectos de sua vinculação histórica com a azulejaria colonial como forma de consolidação, nos momentos iniciais, de uma imagem moderna calcada em uma tradição.

Da mesma maneira, os painéis do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte se inserem em um contexto de imagens simbólicas e de produção de espaços públicos, constituindo, portanto, uma representação social. A implantação de grandes projetos visuais sob os auspícios do Estado é uma característica que marcou o próprio surgimento da cidade e foi mantida pelos anos seguintes até os dias de hoje, buscando introduzir o culto ao novo e ao moderno, promovido em parte com o apagamento do que antes existia.

Os revestimentos cerâmicos, de mosaico e azulejos – propriamente modernistas, autorais, surgidos nos primeiros anos da década de 1940, integrados à arquitetura como um conjunto coeso – não estavam, assim, envolvidos apenas nas relações estéticas e funcionais do monumento, mas em todo um contexto de um programa político cultural, o que vem reforçar a sua caracterização como um programa visual.

Referências

- ALCÂNTARA, Dora de. Azulejos na coleção Castro Maya. In: ALCÂNTARA, Dora de (org). *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997, p. 41 - 82.
- ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Ed. Unicamp, Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *Cinema, arte da memória*. São Paulo: Autores Associados, 1999.
- _____. A educação vista na televisão como educação cultura, política e estética. In: Pro-Posições, Campinas, v. 10, n. 2, p. 9-25, julho, 1999. Disponível em: <www.proposicoes.fe.unicamp.br/.../textos/29-artigos-almeidamj.pdf> Acesso em out. 2011.
- _____. Triunfo da escolástica, a glória da educação. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 90, p. 17-39, Jan./Abr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n90/a02v2690.pdf>>. Acesso em out. 2011.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987, 435 p.
- _____. *Projeto Construtivo na arte: (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, MEC-FUNARTE, 1977.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. 2008, [s. n.]. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000434014>. Acesso em dez. 2011.
- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *Cidades capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: Annateresa Fabris. (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 104-145.
- AQUINO, Flávio de. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. In: *Revista Manchete*, Rio de Janeiro n. 60, p. 38-39, 13 de junho, 1953.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: Ensaio sobre barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARRUDA, Luiza. Figuras de convite em Portugal e no Brasil. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 126-157, out. 1998 - mar. 1999.

A arte do azulejo em Portugal. Instituto Camões, Museu Nacional do Azulejo. Lisboa: Ed. Texttype, s/d.

AVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ÁVILA, Cristina. Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. In: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte 1 (1), janeiro/abril 1986. Disponível em: <http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analiseconjuntura/include/getdoc.php?id=123&article=11&mode=pdf>. Acesso em jul. 2011.

_____. Cataguases: a importação plástica como vontade modernista. In: MIRANDA, Selma Melo; ÁVILA, Cristina; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *CATAGUASES, um olhar sobre a modernidade*. (Catálogo de exposição). Cataguases: IAB-MG/ Prefeitura Municipal de Cataguases, jan./fev. 1994. Disponível em: <<http://www.asminasgerais.com.br/zona%20da%20mata/univlercidades/modernismo/Arquitetura/index.htm>>. Acesso em jul. 2011.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.

BACHELAR, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. JK: Política, arte e arquitetura –uma experiência modernista. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/download/855/821>>. Acesso em jul. 2011.

BARATA, Mário. A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes. (1956). In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: ABVA/FVA/PINI, 1987. p. 291-296.

BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>. Acesso em dez. 2011.

_____. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Revista Habitat*, São Paulo n. 14, encarte entre as pp. 26-27, jan/fev, 1954. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1967>>. Acesso em dez. 2009.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CALADO, Rafael Salinas. Os azulejos de Rua. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 234-240, out. 1998- mar. 1999.

CALATRAVA, Juan. Owen Jones: Diseño Islámico y arquitectura moderna. In: *Owen Jones y La Alhambra*. CALATRAVA, Juan (Coord). Granada: Patronato de La Alhambra e Generalife, 2011, p. 9-42.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. A coleção fotográfica “Inventário da Azulejaria Portuguesa” de João Miguel Santos Simões (1960-1968), objecto artístico, documento e memória. In: *Varia historia*. Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 419-432, jul/dez 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/05.pdf>>. Acesso em dez. 2011.

CARSALADE, Flávio. *Pampulha*. Belo Horizonte: Conceito, 2007.

_____. *Arquitetura: interfaces*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Instituto de Arquitetos do Brasil, 1998.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. Comentário (Lucio Costa: A arquitetura dos jesuítas no Brasil). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 170-171, 1997.

_____. O cidadão moderno. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 106-115, 1996.

_____. *Quando o Brasil era moderno: Guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. *Arte e arquitetura*. Disponível em: <<http://www.projetopaulowerneck.com.br/pwLista.asp?sMenuAtivo=3>>. Acesso em ago. 2012.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda; CRUZ, Antônio de Menezes. *O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco – século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

COHEN, Jean Louis. *Le Corbusier, 1887-1965: Lirismo da arquitetura na era da máquina*. Singapore: Taschen, 2007.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer*. Arqtextos. 004.06 ano 01, set 2000. ISSN 1809-6298. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.004/985>. Acesso em fev. 2012.

COMPOFIORITO, Quirino. As artes plástica na arquitetura moderna brasileira. In: XAVIER, Alberto. (org.) *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini. 1987, p. 296-300

COSTA, Lúcio. Lúcio Costa defende a nossa arquitetura moderna: Oportunidade Perdida. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 63, p. 49, 4 de julho, 1953.

DAVID, Márcia. *O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública*. Rio de Janeiro, 1935/1945. Arqtextos. 068.05 ano 06. Jan. 2006. ISSN 1809-6298. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.068/391>>. Acesso em jan. 2011.

FABRIS, Annateresa (Curadoria). *No ateliê de Portinari – 1920-1945*. São Paulo: Ipsis, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.

_____. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*. Campinas, v. 8, p. 71-78, 2006. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf>. Acesso em fev. 2011.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. In: *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/se/v20n3/v20n3a07.pdf>. Acesso em jul. 2011.

FRANCO, Luiz Fernando Pereira das Neves. Francisco Bologna: obra, concha, pedra. In: *AU - Arquitetura & Urbanismo*. São Paulo: Pini, ano 10, n.56, p. 97-106, out./nov. 1994. Disponível em <www.dau.uem.br/professores/macedo/bolonha_4docomomo.html>. Acesso em jul. 2011.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cassia Araújo. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GOODWIN, Philip L. *Construção brasileira : arquitetura moderna e antiga, 1652-1942 = Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1943. 198p.

GOULÃO, Maria José. *Alguns problemas ligados ao emprego de azulejos “mudéjares” em Portugal nos séculos XV e XVI*. Sep. de: “Relaciones artísticas entre Portugal y España”. [S.l.]: Junta de Castilla y Leon, 1986, p. 129-154. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56646/2/1001.pdf>>. Acesso em out. 2011.

GUIDO, Maria Christina. Candido Portinari por Mario de Andrade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro*, n. 20, p. 64-93, 1984.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2011.

HAMILTON, D. *Alfareria y cerámica*. Barcelona: Ceac, 1982.

_____. *Grés y porcelana*. Barcelona: Ceac, 1982.

HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira/ Marcos Cesar de Sena Hill*. 2008 [523f.], II. Tese de doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem - Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, - Belo Horizonte: 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-7TXPW9/quemsaoosmulatos_baixa.pdf?sequence=1>. Acesso em jul. 2011.

_____. *Quem são os mulatos? Anotações sobre um assunto recorrente na cultura brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

JONES, Owen. *A gramática do ornamento*. São Paulo: SENAC, 2010.

_____. *Alhambra Court in the Cristal Palace*. London: Bradbury & Evans, 1854.

Disponível em:

<http://www.eustongrove.com/books/crystal_palace_guides/samplepages/03_samplepages_alhambra.pdf>. Acesso em jan. 2011.

JUNIOR, Rafael Alves Pinto. Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil. [125f.] Dissertação de Mestrado em Cultura Visual - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006. Disponível em: <<http://www.fav.ufg.br/culturavisual/download.php?tipo=dissertacoes&item=19&arquivo=arquivo1.pdf&nome=Rafael%20Alves%20Pinto%20J%FAnior>>. Acesso em dez. 2011.

_____. Ornamentação modernista: A azulejaria de Portinari na Igreja da Pampulha. In: *Pós - Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP*. v. 23, p. 140-151, 2008. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-95542008000100009>. Acesso em dez. 2011.

KATINSKY, Julio Roberto. O mestre-aprendiz Mario e as artes plásticas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 30 p. 49-70, IPHAN, 2002.

KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 30, v. 2, p. 110-128, 2002. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2177/1316>>. Acesso em dez. 2011.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: Autobiografia de uma sobrevivente do holocausto*. Ed. 34, 2005.

KNOFF, Udo. *Azulejos da Bahia*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ed., Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

LABRUSSE, Remi. Pasi3n por la Exactitud: Primeiros estudos de los monumentos del Islam em siglo XIX. In: *Owen Jones y La Alhambra*. CALATRAVA, Juan (Coord). Granada: Patronato de La Alhambra e Generalife, 2011, p. 103 a 132.

LE CORBUSIER. A Arquitetura e as Belas Artes. Tradução Lúcio Costa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 53-68, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Hist3ria e mem3ria*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

LEMOS, Carlos A. C. Arquitetura Contemporânea. In: *Hist3ria Geral da Arte no Brasil*. S3o Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1985. v II, p. 822.

_____. Azulejos decorados na modernidade brasileira. *Revista do Patrim3nio Hist3rico e Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 167-174, 1984.

LEMOS, Celina Borges. Belo Horizonte nas décadas de 1940/1950 e o impacto da Pampulha. In: CASTRO, Mariângela/FINGUERUT, Silvia (Orgs.). *Igreja da Pampulha: Restauo e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

LIMA, Solange Ferraz de; *O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?)*. An. mus. paul. São Paulo, v. 16, n. 1, Jan/Jun 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0101-47142008000100005&script=sci_arttext>. Acesso em jan. 2011.

LÚLIO, Raimundo. *O livro do gentio e dos três sábios (1274-1276)*. Petrópolis: Ed Vozes, 2001.

MACEDO, Oigres Leci Cordeiro de. *Francisco Bologna, modernidade insigne*. Texto originalmente apresentado no IV Docomomo Brasil, Viçosa, 2001. Organizadora: Marta Camisassa. Disponível em: <www.dau.uem.br/professores/macedo/bolonha_4docomomo.html>. Acesso em jul. 2011.

MAIA, Pedro Moacir. Uma visão panorâmica da azulejaria e iconografia na igreja e no convento da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, Bahia. Lisboa, *Revista Oceanos*, n. 36/37, p. 88-98, out. 1998/mar. 1999.

MANNERS, Errol. Azul y blanco inglés. In: MORLEY-FLETCHER, Hugo. *Alfareria y Ceramica*. Madri: 1985, p. 91-93.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. Os azulejos da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador: uma representação simbólica da cultura política barroca portuguesa no Brasil durante o reinado de D. João V/ Maria Eduarda Castro Magalhães Marques. Rio de Janeiro: (130 f.), 2004.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. Os azulejos da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador: uma representação simbólica da cultura política barroca portuguesa no Brasil durante o reinado de D. João V. 2004. [130 f.]. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura – Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210200_04_pretextual.pdf>. Acesso em jan. 2011.

MARTI, Manuel Gonçales. *Cerámica del levante espanhol*. Barcelona: Labor, 1952. 3 vol.

MARTINS, Carlos. *Arte nos Muros*. Disponível em: <<http://www.projetopaulowerneck.com.br/pwLista.asp?sMenuAtivo=3>>. Acesso em ago. 2011.

MCILROY, Roger. Azul y blanco europeo. In: MORLEY-FLETCHER, Hugo (Coord.) *Alfareria y ceramica*. Madri: 1985, p. 78-83.

MECO, José. *Azulejaria portuguesa*. Lisboa: Bertrand Ed., 1992.

_____. A expansão da azulejaria portuguesa. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 8-17, out. 1998- mar, 1999.

_____. Azulejaria portuguesa na Bahia. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 52-86, out. 1998 - mar, 1999.

MEIRA PENNA, José Osvaldo de. Exposições itinerantes de arquitetura brasileira, Exterior (texto da revista 'modulo'). *Revista Habitat*, São Paulo, n. 52, p. 12-151, 1959.

MOITA, Irisalva: Cerâmica aplicada à arquitetura oitocentista. In: ALCÂNTARA, Dora de (org.). *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997. p. 10-39.

MONTEIRO, João Pedro. *Teórico e Historiador do Azulejo em Portugal, João Miguel dos Santos Simões 1907 – 1972*. Lisboa, Ministério da Cultura /Instituto Português de Museus /Museu Nacional do Azulejo, 2007, p 31-48. Disponível em: <<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pagina,284,284.aspx>>. Acesso em jan. 2012.

_____. O frontal de altar da capela de nossa Senhora da Piedade, Jaboatão, Pernambuco. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 158-176, out. 1998 – mar. 1999.

MORAIS, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Publicações e Comunicações, 1988.

MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea. In: Dora de Alcântara (org). *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997. p. 93-109.

MORLEY-FLETCHER, Hugo. Ceramica utilitaria y decorativa. In: MORLEY-FLETCHER, Hugo (Coord.) *Alfareria y ceramica*. Madri: 1985. p. 74-76.

NIEMEYER, Oscar. *A forma na Arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir. 1978

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. 2000. [s.n.] Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____. *Pedagogia visual e educação da memória*. *Arquitextos*. 057.07 ano 05.fev.2005. ISSN 1809-6298. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/503>>. Acesso em dez. 2011.

ORIHUELA, Antonio. La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿modernidad o provisionalidad?. In: AKMIR, José A. González Alcantud Abdellouahed (Eds.). *La Alhambra: Lugar de la memoria y el dialogo*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía y Comares Ediciones. Centro de Estudios de al-Andalus y el Dialogo de Civilizaciones, Rabat. 2008, p. 125 a 152. Disponível em <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/5666/1/AlhambraLugardelamemoriayeldialogo.pdf>>. Acesso em jan. 2011.

OSIRARTE. Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1985.

OTT, Carlos F. Os Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 7-34, 1943.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

PAIS, Alexandre Nobre. O “Theatro Moral de la Vida Humana” no Convento de S Francisco da Bahia. Lisboa, *Revista Oceanos*, n. 36-37, p. 100 -112, out. 1998 - mar. 1999.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold, 1950.

_____. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold, 1956.

PASTOUREAU, Michael. *Blu: storia di un colore*. Milano: Adriano Salani, 2008.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Acadêmicos e modernos*. Textos escolhidos. Otília ARANTES (org.). São Paulo: Edusp, 2004.

PIGNATARI, Décio. *Signo e objeto*. Letras-Arte-Mídia. São Paulo: 1995. p. 169-170.

PIMENTEL, Thais Veloso Couto. Prefácio do Mito. In: *Juscelino Prefeito*. Belo Horizonte. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Museu Histórico Abílio Barreto, 2002. p. 19-29.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

ROSSER-OWEN, Marian. Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la Espanha Islámica em South Kensington Museum. In: *Owen Jones y La Alhambra*. CALATRAVA, Juan (Coord). Granada: Patronato de La Alhambra e Generalife, 2011. p. 43-69.

ROSSI, Paulo. *O passado, a memória, o esquecimento*. São Paulo: UNESP, 2010.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 97-104, 1996.

Santo Agostinho. *Confissões*. Tradução: SANTOS, J. Oliveira, PINA, A. Ambrósio. Petrópolis: Vozes, 2011.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O exterior, signos e superfícies. In: *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 51-60; 155-163.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet ; COSTA Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas e Paz e Terra. 2000. Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/capit1.htm>>. Acesso em fev. 2012.

SERRÃO, Vitor. *João Miguel dos Santos Simões, Colecionador de interesses e saberes: a História da Arte e a reabilitação integral da arte do Azulejo*. 2010. Disponível em: <<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pagina,284,284.aspx>>. Acesso em jan. 2012.

SHEAF, Colin. Azul y blanco chino. In: MORLEY-FLETCHER, Hugo. *Ceramica utilitaria y decorativa*. In: MORLEY-FLETCHER, Hugo (Coord.) *Alfareria y ceramica*. Madri: 1985, p. 68-78.

SPENCE, Jonathan D. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. Azulejaria no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 9-18, 1959.

_____. Iconografia Lisboeta em azulejos no Brasil. Lisboa, *Revista Oceanos*, n. 36-37, p. 20-51, out. 1998- mar, 1999.

SOARES, Roseane Bezerra. *Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro: Ornamentos Mouriscos*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mourisco.htm>. Acesso em jan. 2012.

SOUZA, Christiano Ricardo. Mário, crítico da atualidade arquitetônica. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico nacional*, n. 30. IPHAN. 2002, p. 24-47.

SOUZA, E. M. Olhares do cidadão. In: *Juscelino Prefeito – 1940/1945*. Belo Horizonte; Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Museu Histórico Abilio Barreto, 2002, p. 47-57.

SOUZA, E. M.; SCHMIDT, Paulo e MIRANDA Wander Melo. *Imagens da Modernidade*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1996. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

STARLING, Heloisa Maria Murgel Pimentel. Juscelino Prefeito. In: *Juscelino Prefeito*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Museu Histórico Abílio Barreto, 2002, p. 31-44.

SUSMANN, Roberto (org.). *Lúcio Costa: Obras Completas*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura, 1961.

TRINDADE, R. A. Imagens de azul: evidências do emprego do azul cobalto na cerâmica tardo medieval portuguesa. *Revista de História da Arte*. FCSH-UNL. n.º 7, p. 235-256, 2009. Disponível em <www.iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA7VA3.pdf>. Acesso em dez. 2011.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Noções sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1963.

XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração*. São Paulo: Pini, 1987.

WEINRICH, Harald. *Lete - Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Ed Unicamp, 2010.

ZANINI, Walter (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Salles, vol. II, 1983.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari 1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

IMAGENS

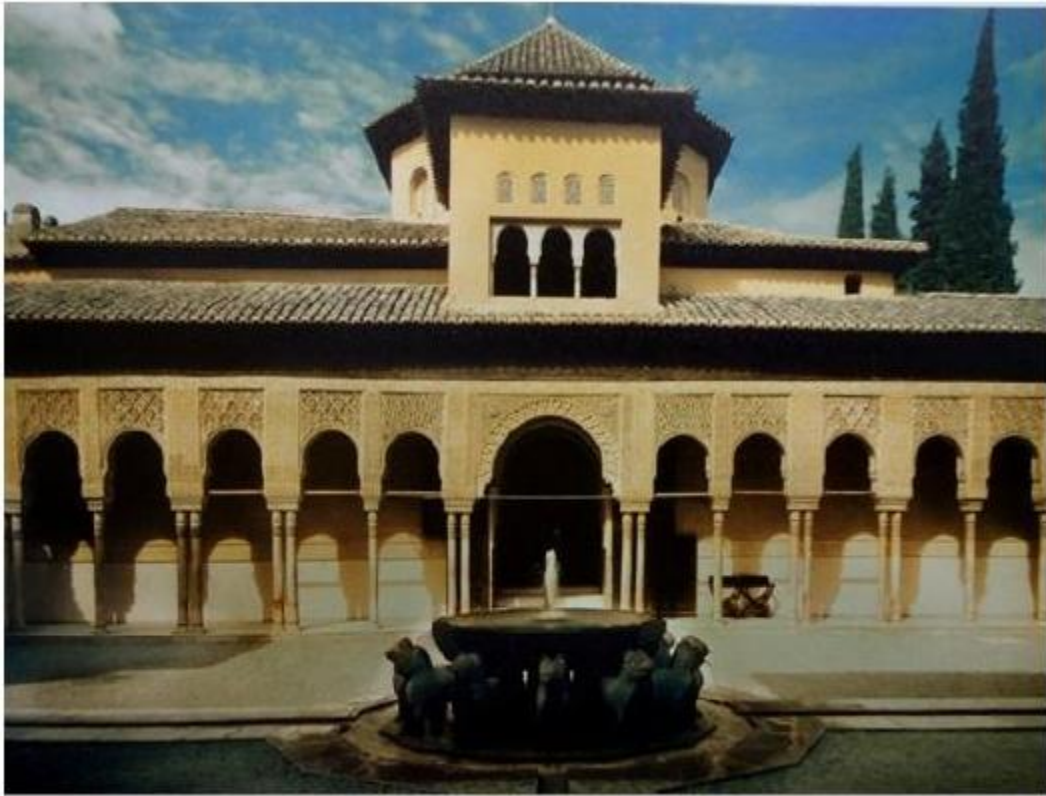


Figura 1



Figura 2

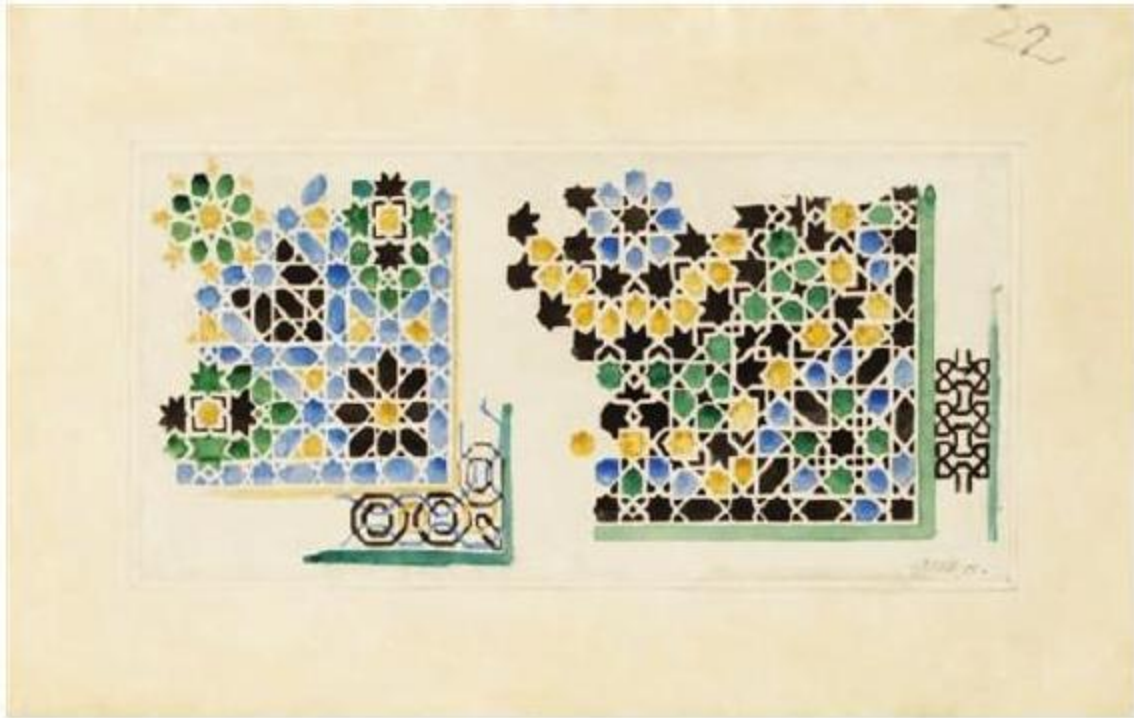


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

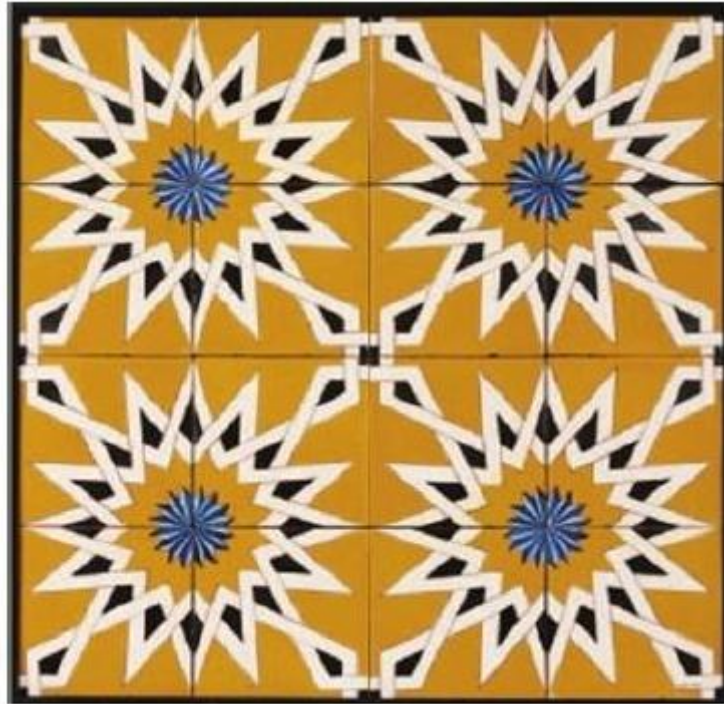


Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Figura 16



a 17

Figura 17

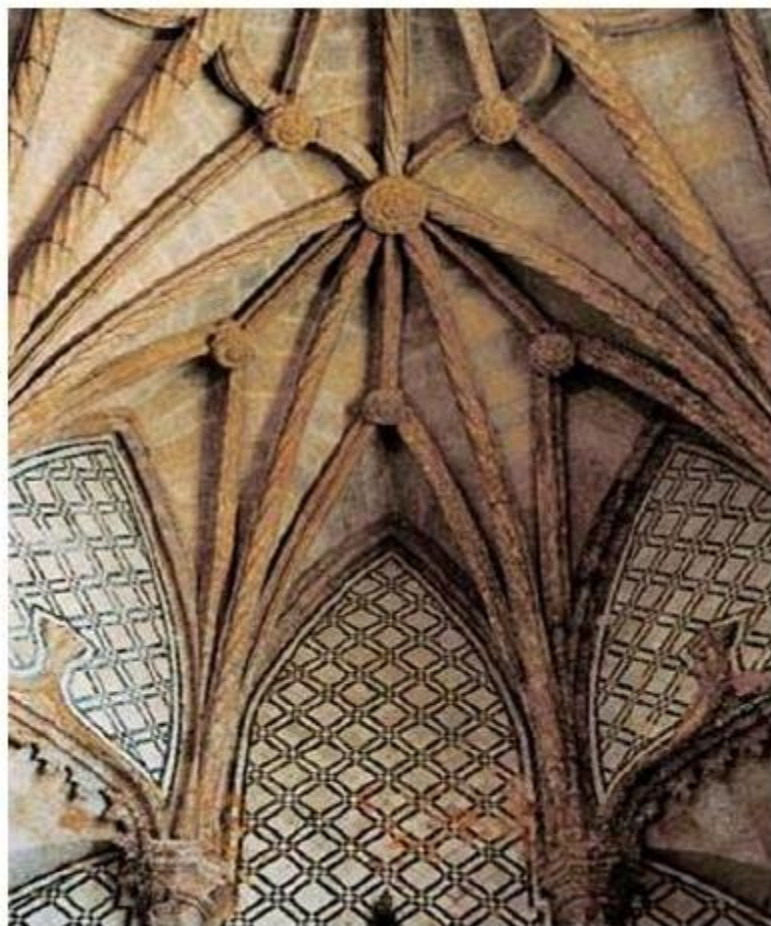


Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36

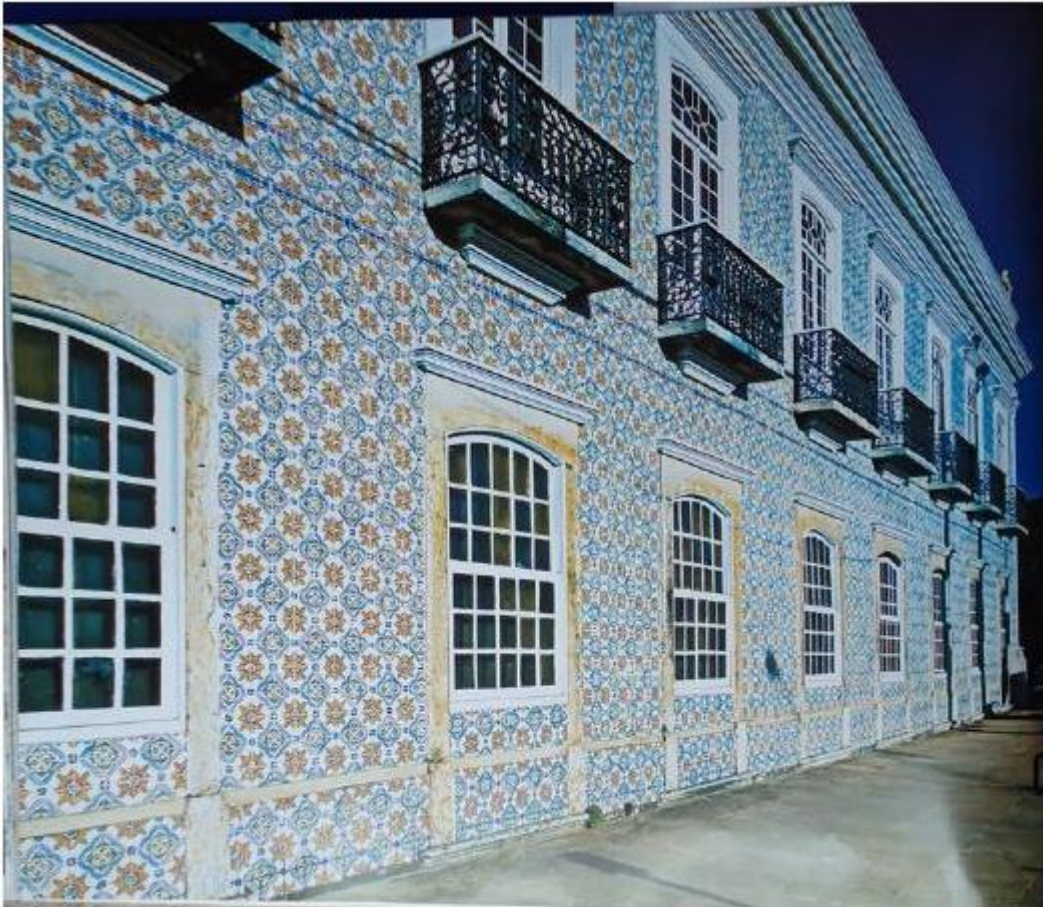


Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43

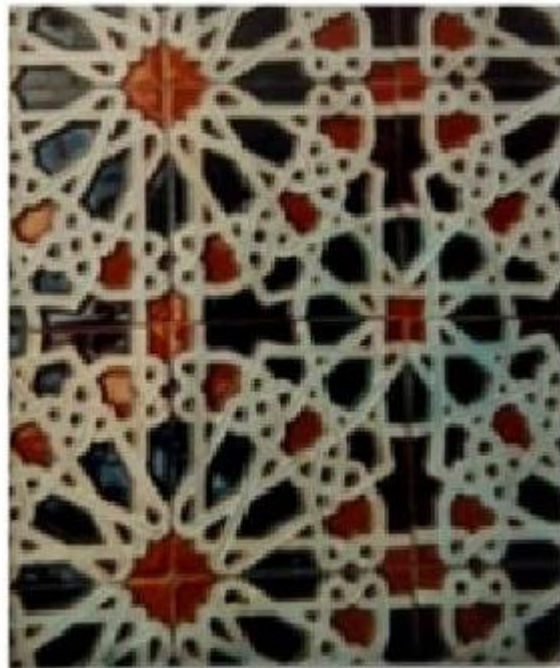


Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47

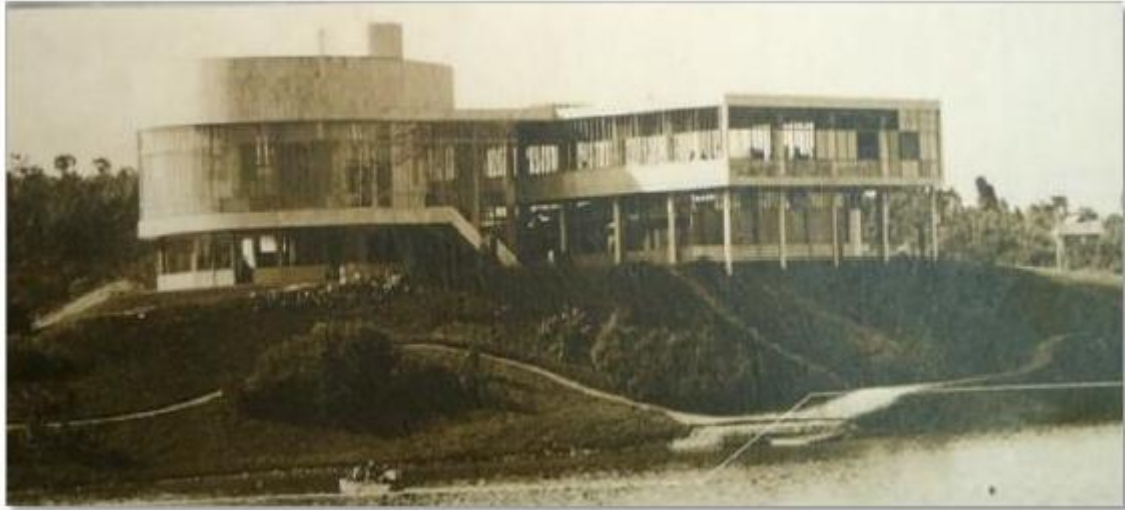


Figura 48



Figura 49

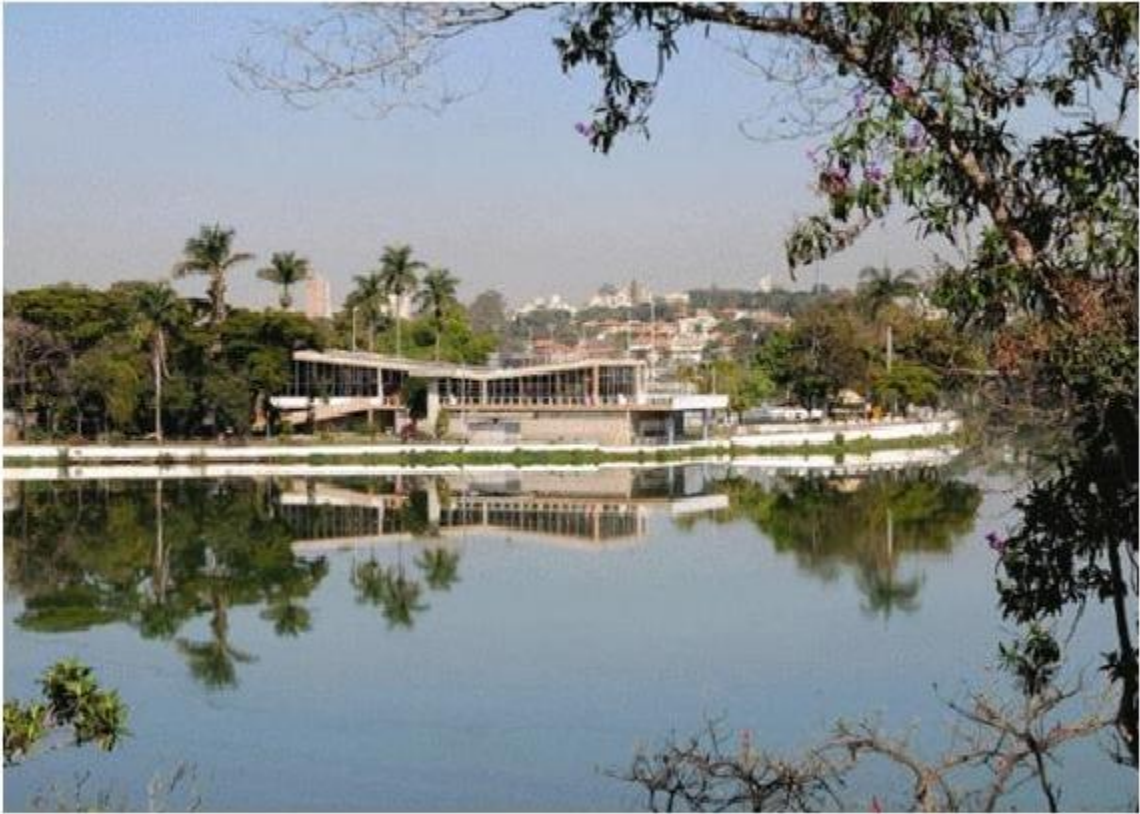


Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60

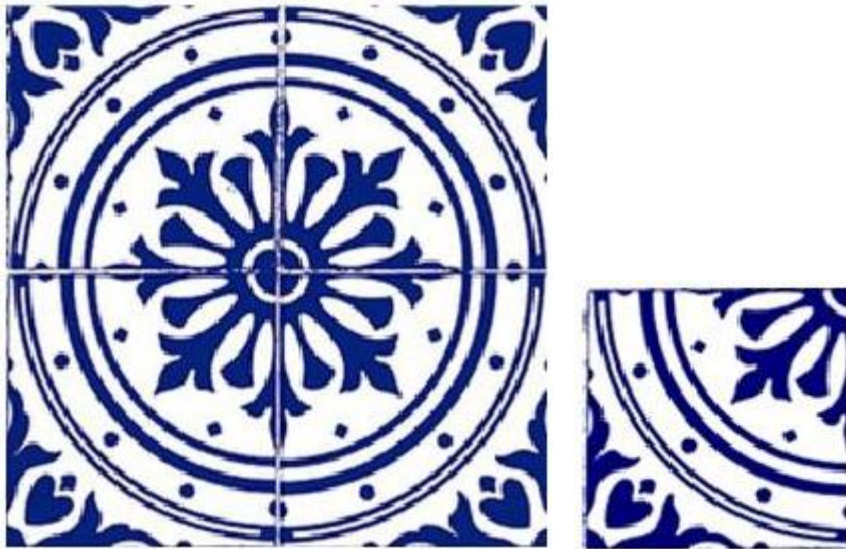


Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71