

BÁRBARA PINTO DUARTE

VENTANIA, DE ATHOS BULCÃO: RUPTURA E INTEGRAÇÃO

BRASÍLIA, 2009

BÁRBARA PINTO DUARTE

VENTANIA, DE ATHOS BULCÃO: RUPTURA E INTEGRAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Arte do
Programa de Pós-Graduação em Arte do
Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Área de Concentração/ Linha de Pesquisa:
Arte Contemporânea/ Teoria e História da Arte

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elisa de Souza Martinez

BRASÍLIA, 2009

DUARTE, Bárbara

Ventania, de Athos Bulcão: Ruptura e Integração / Bárbara Duarte. –
Brasília: UnB / IdA, 2009.
xii, 107 f.; il (coloridas) 29 cm.

Orientadora: Elisa de Souza Martinez
Dissertação (mestrado) – UnB, Instituto de Artes, Programa de Pós-
graduação em Arte, 2009.

Referências bibliográficas: f. 93-96

1. Azulejos. 2. Concretismo. 3. Construtivismo. 4. Athos Bulcão. 5.
História da Arte no Brasil. – Tese. I. Martinez, Elisa. II. Universidade de
Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte. III. Título.

Ao meu irmão Rafael, sempre disposto a me resgatar.
Ao meu pai, aliado incondicional.
À minha mãe, que sempre encorajou minha sensibilidade e meus sonhos.
À minha tia Paula, que sempre me mantém abastecida de perguntas.
À minha tia Mônica, que é muito cri-cri.
À Juju, companheira da chain gang.

A Athos Bulcão, por toda a cor da minha cidade.

AGRADECIMENTOS

A Hamilton Cordeiro, Reinaldo Brandão, Maurício Matta, Danilo Macedo e Valério Medeiros, pelo generoso apoio à minha pesquisa.

À Professora Elisa Martinez, pelas cobranças exigentes e por me ajudar a direcionar minha curiosidade.

À Professora Grace de Freitas, pelo incentivo e atenção.

Ao Professor Vicente Martinez, por levantar questões importantes.

Ao Professor Roberto Conduru, por apontar caminhos produtivos.

A Carlos Frascari, pela amizade e apoio.

Aos colegas de pós-graduação Juliana, Fábio, Cristiane, Cíntia, Nelson Inocêncio e Paulo, pelo companheirismo e colaboração.

Aos funcionários da Secretaria do PPG-Arte, Leonardo e Flávio, pelo apoio.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

Prefiro dizer que design é a expressão de um propósito. Mais tarde ele pode, se for bom o suficiente, ser julgado como arte.

Charles Eames

Resumo

Esta dissertação trata do painel de azulejos do Salão Verde da Câmara dos Deputados, em Brasília. A obra, de autoria de Athos Bulcão, é um exemplo de arte integrada à arquitetura, um conceito relacionado à vertente Construtivista do Modernismo. Aqui se tem por objetivo localizar o painel à História da Arte no Brasil, pelas relações com a Arquitetura Moderna brasileira e com o Concretismo, ambos influenciados pelo Construtivismo. Por outro lado, a obra também é uma ruptura no que diz respeito ao uso do azulejo na arquitetura brasileira e renova questão da planaridade dentro da arte moderna brasileira.

Palavras-chave: História da Arte no Brasil, Concretismo, Construtivismo, Athos Bulcão, Azulejos

Abstract

This dissertation concerns the ceramic tile panel of the Green Salon of the Chamber of Deputies, in Brasilia. The artwork by Athos Bulcão is an example of the integration of art and architecture, a concept connected to the Constructivist tendency within Modernism. The purpose of this dissertation is to locate the panel within the History of Art in Brazil, by its relations with the Brazilian Modern Architecture and Concretism, both of which are influenced by Constructivism. On the other hand, the work is also a rupture within the use of ceramic tiles in Brazilian architecture and renovates the issue of flatness within Brazilian modern art.

Keywords: History of Art in Brazil, Concretism, Constructivism, Athos Bulcão, Ceramic Tiles

Lista de Figuras

Fig. 1.	Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília (fonte: Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001)	5
Fig. 2.	Detalhe do painel de azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília (fonte: Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001)	5
Fig. 3.	O Salão Verde: perspectiva desde a entrada pelo Salão Negro, mostrando o painel ao fundo (Ventania, azulejo, 3,90 x 79,7 m, 1971)	6
Fig. 4.	Simplificação das áreas do piso superior do Palácio do Congresso	7
Fig. 5.	Simplificação das áreas do piso térreo do Palácio do Congresso	7
Fig. 6.	Detalhe da grade de ferro no teto do Salão Verde, que deixa passar a luz natural	8
Fig. 7.	Detalhe do vão que leva ao térreo, mostrando os canteiros suspensos	8
Fig. 8.	Detalhe das plantas ornamentais	9
Fig. 9.	O revestimento de azulejos no Salão Verde. Detalhe do arranjo das peças	9
Fig. 10.	Vista do Salão Verde, mostrando o conjunto de móveis (madeira prensada, curva e laqueada, e couro, 1971) e o painel Ventania ao fundo	10
Fig. 11.	Vista do Salão Verde, com o painel de Marianne Peretti em destaque (Araguaia vidro temperado, 2,45 x 13,10 m, 1977)	11
Fig. 12.	Vista do mesmo salão com destaque para a escultura de Alfredo Ceschiatti (sem título, bronze, 1,80 x 1,63 x 0,86 m, 1977)	12
Fig. 13.	Vista do Salão, mostrando a tela de Di Cavalcanti (sem título, óleo sobre tela, 2,83 x 8,81 m, sem data)	12
Fig. 14.	Vista do Salão Verde com a parede de elementos modulados de Athos Bulcão ao fundo (sem título, madeira laqueada, 2,50 x 10,75 m, 1976)	13
Fig. 15.	Vista superior do Palácio do Planalto. A linha destacada mostra os limites originais do edifício	14
Fig. 16.	Imagem do Palácio do Congresso, tendo à direita e ao fundo, o Palácio do Planalto, à direita e ao fundo, e parte da Praça dos Três Poderes	15
Fig. 17.	O Palácio do Planalto à direita e ao fundo, e a da Praça dos Três Poderes	15

	à direta	
Fig. 18.	O revestimento de azulejos no Salão Verde. Vê-se o reflexo no piso, incompatível com uma superfície acarpetada, e as plantas ornamentais com arranjo verticalizado (foto: Correio Braziliense, 1972)	16
Fig. 19.	Seções do Salão Verde	17
Fig. 20.	Canto formado entre a área parietal (à direita) e a parede transversal	18
Fig. 21.	Detalhe do painel que mostra peças com limo (embaixo) e peças limpas (em cima)	21
Fig. 22.	Esquema de Montagem (guache e grafite sobre papel) no escritório de Hamilton Cordeiro, emoldurado como quadro	22
Fig. 23.	Detalhe do tardo (verso poroso) de uma peça do painel do Salão Verde, mostrando o fabricante e a datação. Esta peça é parte da segunda tiragem do painel	27
Fig. 24.	Reprodução do esquema de montagem, ressaltando as peças que se encontram rebatidas, e não giradas	72
Fig. 25.	Esqueleto estrutural do quadrado, segundo consta em Arnheim (1997, p. 6)	73
Fig. 26.	Orientação A1	74
Fig. 27.	Orientação A2	75
Fig. 28.	Orientação A3	75
Fig. 29.	Orientação A4	76
Fig. 30.	Orientação B1	77
Fig. 31.	Orientação B2	77
Fig. 32.	Orientação B3	78
Fig. 33.	Orientação B4	78
Fig. 34.	Orientação C1	78
Fig. 35.	Orientação C2	79
Fig. 36.	Orientação C3	79
Fig. 37.	Orientação C4	80
Fig. 38.	Peça D	80
Fig. 39.	Intensidade de tensão da Peça A nas diferentes orientações, em ordem crescente	81

Fig. 40.	Intensidade de tensão da Peça B nas diferentes orientações, em ordem crescente	81
Fig. 41.	Intensidade de tensão da Peça C nas diferentes orientações, em ordem crescente	82
Fig. 42.	Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado	83
Fig. 43, 44, 45	Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado, com destaque para o quadrante superior direito	84
Fig. 46.	(no sentido horário). Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado, com destaque para os quadrantes inferior direito, inferior esquerdo e superior esquerdo	85
Fig. 47.	Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado, com destaque para as tensões formadas em cada um dos quadrantes	86
Fig. 48.	Foto da área VII do Salão Verde com a composição de 36 peças ressaltada	86
Fig. 49.	Foto da área VII do Salão Verde (detalhe)	87
Fig. 50.	Foto da área VI do Salão Verde com a composição de 36 peças ressaltada	87
Fig. 51.	Foto da área VI do Salão Verde com a composição de 36 peças (detalhe)	88
Fig. 52.	Foto da área II do Salão Verde com a composição de 36 peças (detalhe)	89
Fig. 53.	Foto do detalhe da área I do Salão Verde, mostrando os planos concorrentes e o canto formado	90

Sumário

1 Introdução	1
2 Ventania, painel de azulejos do Salão Verde da Câmara dos Deputados	5
2.1 Athos Bulcão em Brasília	5
2.2 A obra	6
2.3 História do local	13
2.4 História da construção do painel	15
2.5 Área do Salão Verde considerada na análise	17
2.5.1 O painel Ventania no Salão Verde	20
2.6 Esquema de montagem	22
2.7 Classificação do painel: arte mural ou decoração?	23
2.8 Síntese	25
3 O azulejo como revestimento arquitetural	27
3.1 Azulejo: definição e aspectos técnicos do material	27
3.2 O azulejo como ornamento na arquitetura brasileira	29
3.2.1 O azulejo na arquitetura moderna brasileira	32
3.2.1.1 O Ministério da Educação e Saúde (MES)	37
3.2.2 O uso do azulejo por Oscar Niemeyer	41
3.2.2.1 O Palácio do Congresso Nacional	43
3.2.3 Azulejo e nacionalismo	46
4 O azulejo como arte	49
4.1 O azulejo e o Construtivismo no Brasil	49
4.2 A cor	55
4.3 A invenção da obra	60
5 O azulejo como arte mural	64
5.1 O mural na arquitetura do Brasil no século XX	64
5.2 Pintura mural como ponto de contato entre linguagens arquitetônica e artística	66

5.3 “Funcionamento interno” do painel do Salão Verde	71
5.3.1 Análise das peças do mural do Salão Verde	73
5.3.2 Análise da composição de 36 peças	83
5.4 Síntese	90
6 Conclusão	91
Referências	94
Bibliografia Complementar	97
Anexos	98
Anexo 1 – Entrevista com Carlos Frascari, realizada via e-mail, entre 13 e 26 de janeiro de 2008	98
Anexo 2 – Observações quanto à classificação da coleção de azulejos	103
Anexo 3 – Transcrição de matéria vinculada no jornal Correio Braziliense	108

Introdução

Like Martin Luther nailing his 95 theses to the church door, the Bauhaus nailed up its tenets of what design should be – and to this day Modernism is our basic design religion. Whatever we think or do or say today, no matter how carefree we feel with Alias or how nonchalantly we design with form*Z, no matter how apolitical we think we are or how much fun we have, we are reacting to or reevaluating or denying or following a few basic tenets that were set up for us almost 100 years ago.¹

(Ilyin, 2006, 115)

O Modernismo é a base ideológica da arte, arquitetura e design modernos. (Walker, 1977). Para um estudante de graduação em design, a idéia de design modernista é redundante. Ele tem muito com o que se preocupar durante os quatro anos (no mínimo) que se dedicará aos seus estudos para pensar nas implicações dos dogmas que regem a disciplina. É preciso dominar a técnica, que, na era da informação, parece uma tarefa impossível. A cada ano surgem novos softwares, novas linguagens de programação e novos estilos para soluções projetuais. O mundo do estudante fica reduzido a responder e reagir. Ao se formar, algum estudante pode, por acaso, se permitir uma pausa para perguntar e agir. Ele pode imaginar que, talvez, sua alienação não corresponda aos seus objetivos como designer. Esse recém-formado designer seguirá sua curiosidade e insatisfação e buscará um ponto de vista mais amplo. Desejará voltar às origens. Porém o caminho da História do Design não é o suficiente. O que se deseja não é saber o que é design, e sim, o que é ser um designer. Mais ainda, o que significa ser um designer no Brasil.

Acreditamos que uma pessoa sabia a resposta: Athos Bulcão. Apesar de não ser designer (e não estamos nos preocupando em defini-lo como tal), seu trabalho causa empatia em muitos estudantes de design e designers formados. A curiosidade em relação ao seu trabalho, principalmente em como se relaciona com o ambiente do qual faz parte, foi a principal motivação por trás desta dissertação.

¹ Como Martinho Lutero fixando suas 95 teses na porta da igreja, a Bauhaus fixou seus dogmas em relação ao que o design deveria ser em 1919, e até hoje o modernismo é nossa filosofia básica de design. O que quer que pensemos ou falemos, não importa quão despreocupados no sintamos com o (software) Alias ou quão indiferentemente projetemos com o (software) form Z, não importa quão apoliticamente pensemos que somos ou o quanto nos divertimos, estamos reagindo ou reconsiderando ou escavando ou negando ou seguindo uma série de noções que foram inventadas há quase cem anos atrás.

Na azulejaria de Bulcão, mais precisamente, encontramos no uso de planos de cores, de composições racionalizadas e de materiais industriais, as similaridades com a atividade do designer formado segundo os dogmas modernistas da Bauhaus. Essa escola alemã se tornou modelo de educação em design no mundo todo, mesmo havendo encerrado suas atividades em 1933. À Bauhaus estão ligados diversos pintores modernistas, como Klee e Kandinsky, que por sua vez influenciaram a formação de Bulcão como pintor. De fato, a Bauhaus não era uma escola de design, mas uma escola de arte que, rompendo com a tradição da academia de belas-artes, criava um sistema de ensino que objetivava a integração de todas as disciplinas artísticas na arquitetura. A Bauhaus era, mais do que tudo, uma escola em sintonia com o Modernismo.

Surgido a partir das transformações ocorridas na indústria, na ciência e na sociedade na segunda metade do século XIX, o Modernismo é menos um programa ou movimento do que uma inclinação ou propensão em direção ao valor estético máximo (Greenberg, apud Walker, 1977). A arte toma a si mesma como tema, deixando de ser representativa do mundo natural. Ocorre um processo de auto-purificação que objetiva a renovação da vitalidade da arte frente a uma sociedade inclinada, em princípio, à racionalização (Greenberg, 1961). Vê-se na arte, arquitetura e design modernos a ênfase nos meios, nos processos, nas técnicas e nos mecanismos de criação. A emergência de novas estruturas sociais, econômicas e técnicas leva à reestruturação do espaço urbano, o que conseqüentemente leva a arquitetura a ocupar uma posição de liderança. Tem-se a idéia de que todas as disciplinas artísticas convergiam na arquitetura. A integração das artes – pintura, escultura e arquitetura – seria uma demanda da Modernidade, bem como a materialização da propensão do Modernismo ao valor estético máximo. Para Gonçalves (2007), o ser moderno envolve uma estética transformada em expressão ética, em que a prática do artista é também uma intervenção social que se apóia em uma vontade transformadora. Na América Latina, mais especificamente no Brasil, a estética do ser moderno procura equilibrar a inovação estilística e a memória que lhe garantiria identidade local (Gonçalves, 2007). O uso do azulejo na arquitetura moderna brasileira é uma boa ilustração disso.

O trabalho de azulejaria de Athos Bulcão, por exemplo, pode ser classificado como arte integrada à arquitetura. Definimos esse conceito em sintonia com as vertentes

construtivas que tanto influenciaram a arquitetura moderna brasileira. Integrar arte e arquitetura, no contexto do Construtivismo, significa que o objeto artístico fará parte da estrutura do projeto arquitetônico, diferenciando-se, assim, da decoração, que é vista como supérflua e inútil. O espaço é criado relacionando sua forma à sua função, contribuindo cada especialista para a harmonia do conjunto. A idéia de integrar as artes na arquitetura, no Construtivismo, diz respeito a um tipo de concepção artística que vê a arte como uma atividade integrada à sociedade e que, além disso, busca integrar tanto materiais, processos produtivos e técnicas artísticas quanto pintores, escultores, arquitetos e profissionais das artes de diversas formações e especializações.

Vemos, portanto, uma ligação entre o Construtivismo, a Bauhaus (e, portanto, a educação do designer) e o trabalho de integração entre arte e arquitetura realizado por Athos Bulcão em Brasília. O que nos interessa, no entanto, é investigar as relações criadas entre as obras de Bulcão e os espaços de Brasília, e, principalmente, as relações subjacentes que estruturam as composições do artista.

Para tanto, consideramos aqui que cada painel de azulejos é uma solução criada para resolver problemas específicos dos espaços em que se encontra. Tomando os termos de Argan (2005), a relação que traçamos entre os painéis de azulejos não é a de processo de cópia (no sentido de uma repetição de solução artística), mas de aprofundamento ou desenvolvimento da experiência. Avaliamos aqui um processo desenvolvido e uma maneira de a obra de Bulcão ligar-se a um contexto, e como nele funciona. Os azulejos, como arte integrada à arquitetura, serão analisados como uma rede de relações formais e conceituais; assim, pouco proveito poderia ser tirado de uma análise que os agrupasse de forma alheia ao local em que são instalados. Por tal motivo, decidiu-se restringir o objeto de análise a apenas uma obra, que será o ponto de partida da dissertação: O painel do Salão Verde da Câmara dos Deputados, localizado no Palácio do Congresso Nacional, em Brasília.

Apesar de restrita, a pesquisa seguiu um caminho extenso. Além da investigação bibliográfica, foram realizadas pesquisas de campo em Brasília, no Rio de Janeiro, em São Paulo e Buenos Aires. Na Capital, duas instituições visitadas foram cruciais para o desenvolvimento deste trabalho: o Hospital Sarah Kubitscheck e o Palácio do Congresso Nacional, instituições que agregam diversas obras de Athos Bulcão. Ainda

que não fosse possível o acesso direto ao artista, pudemos ter acesso a muitos originais de suas obras, em especial aos esquemas de montagens de dois de seus painéis de azulejos.

Neste trabalho, iniciaremos descrição detalhada do painel, além de sua história. No capítulo 3, discorreremos sobre o azulejo como revestimento arquitetônico, focando no material como parte da história da técnica e da arquitetura. No quarto capítulo, relacionamos as ligações do azulejo com o Construtivismo. Já no quinto, falamos do uso do mural na arquitetura moderna brasileira, e fazemos uma análise formal do painel do Salão Verde. Finalmente, sintetizamos as idéias desenvolvidas nos capítulos anteriores numa conclusão.

2. Ventania, painel de azulejos do Salão Verde da Câmara dos Deputados

2.1. Athos Bulcão em Brasília

Athos Bulcão possui inúmeras obras em edifícios e áreas públicas de Brasília. O contato do artista com arquitetos como Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima foi imprescindível para sua atuação na cidade. Tais colaborações, entendidas como integração entre arte e arquitetura, envolveram o uso de materiais diversos, como mármore, granito, madeira e principalmente azulejos, que fizeram de Bulcão um artista reconhecido pelo público local. Seus azulejos participam do espaço arquitetônico adicionando-lhe cor. Essa característica faz os brasilienses reconhecerem o artista que quebra o branco da capital, conferindo à escala monumental uma dimensão humana. Sob a forma de painéis arquitetônicos, eles são encontrados em áreas externas, como o painel da Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Figs. 1 e 2), e internas, como o painel Ventania (Fig. 3), que iremos analisar.



Fig. 1. Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília (fonte: Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001)

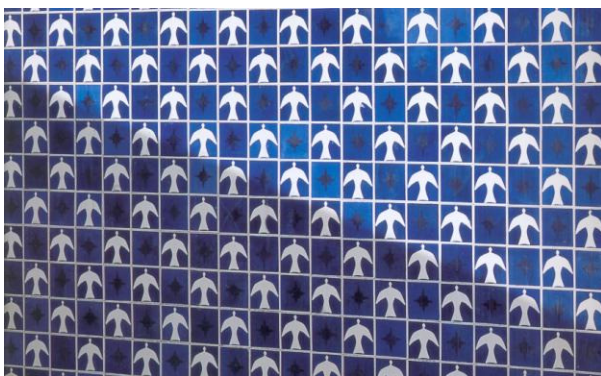


Fig. 2. Detalhe do painel de azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília (fonte: Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001)



Fig. 3. O Salão Verde: perspectiva desde a entrada pelo Salão Negro, mostrando o painel ao fundo (Ventania, azulejo, 3,90 x 79,7 m, 1971)

2.2 A obra

O painel Ventania está localizado numa área da Câmara dos Deputados chamada Salão Verde. O salão, cuja área é de 1.882,11 m², é um espaço dentro do Palácio do Congresso Nacional que funciona como ponto de encontro entre a Câmara dos Deputados, personificada em seus funcionários e nos deputados que a compõem, e o público em geral, representado pela imprensa e pelos cidadãos que visitam o local. O espaço também é um ponto central em termos arquitetônicos e institucionais, já que se conecta ao Senado Federal, aos Gabinetes dos Deputados, ao Plenário e às áreas que concentram atividades administrativas.

O Palácio do Congresso Nacional abriga tanto a Câmara dos Deputados quanto o Senado Federal. A entrada principal do Palácio, pelo Salão Negro, dá acesso à Câmara dos Deputados, à direita, e ao Senado, à esquerda. Os Salões Verde, da Câmara, e Azul, do Senado, são, assim, áreas de trânsito e recepção. A entrada principal é utilizada por visitantes, entre eles chefes e representantes de Estado, e cidadãos comuns em visita turística. Cada salão dá acesso aos Plenários do Senado e da Câmara, e, no caso da última, também a uma coleção de obras de arte. Funcionários e membros do Congresso costumam utilizar outros acessos, como o andar térreo (um nível inferior aos salões), onde estão localizadas as agências bancárias e os escritórios administrativos, e as

entradas dos edifícios anexos, que formam, com o Palácio, um complexo arquitetônico interconectado.

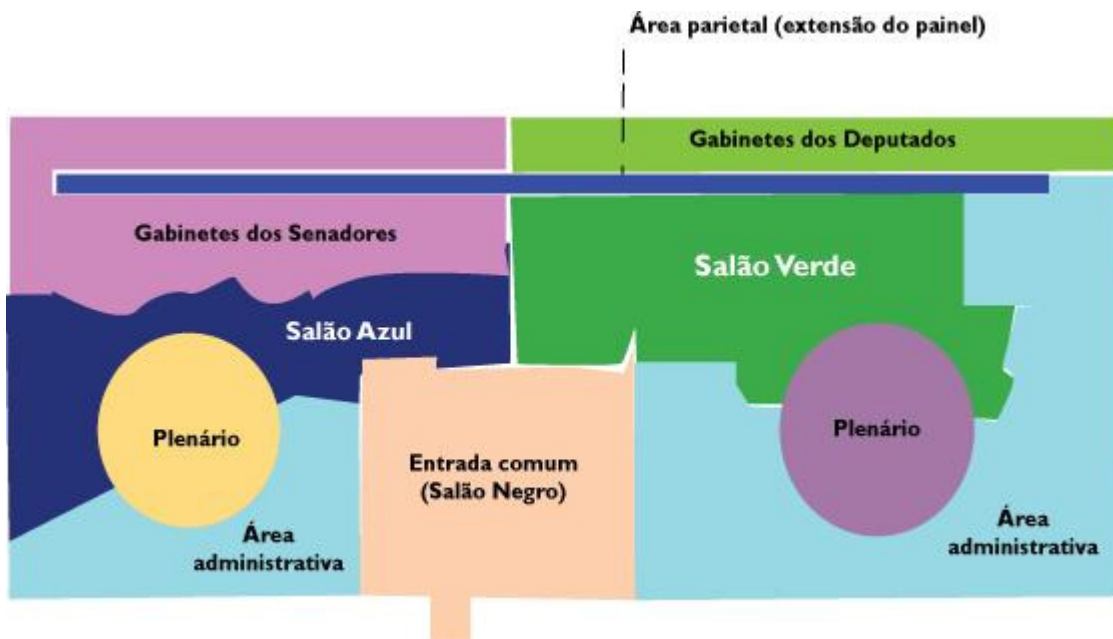


Fig. 4. Simplificação das áreas do piso superior do Palácio do Congresso

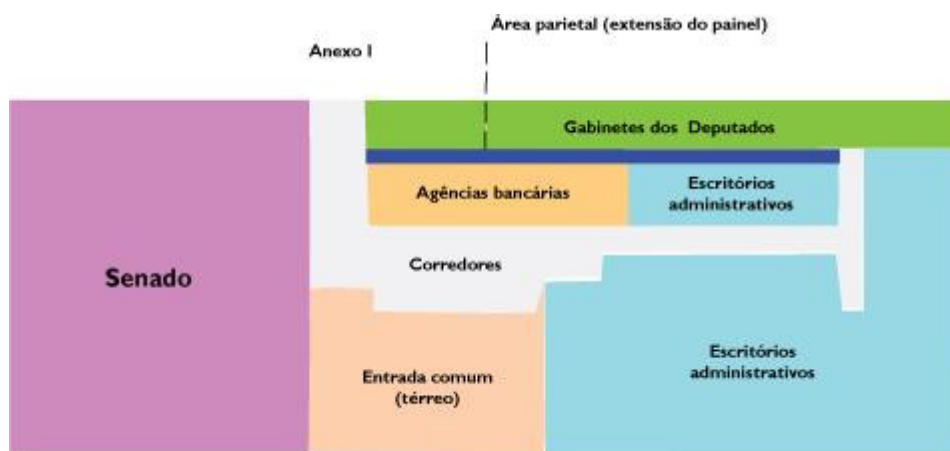


Fig. 5. Simplificação das áreas do piso térreo do Palácio do Congresso

Existem outros painéis arquitetônicos de azulejo criados por Athos Bulcão na Câmara dos Deputados, porém o Ventania encontra-se em posição de destaque no espaço ocupado. Situado abaixo da entrada de luz natural (Fig 6), ele a propaga, ganhando evidência. A partir do acesso pelo Salão Negro, vê-se o painel ao fundo do Salão Verde. O Ventania cobre toda a área parietal que se estende até o térreo¹ e é isolada do Salão

¹ Em consulta a Valério Medeiros, arquiteto da Seção de Gerenciamento e Planejamento de Espaços Físicos do Núcleo de Arquitetura, parte da Coordenação de Projetos da Câmara dos Deputados, foi

Verde por uma lâmina de vidro e um vão de 1,7 m de largura. A lâmina de vidro desliza sobre trilhos e pode ser aberta, como uma janela para o painel. O vão possui canteiros de plantas ornamentais intercalados com espaços livres (Fig. 7). As plantas possuem diferentes alturas e larguras, e em algumas situações, impedem a visão dos azulejos (Fig. 8).



Fig. 6. Detalhe da grade de ferro no teto do Salão Verde, que deixa passar a luz natural

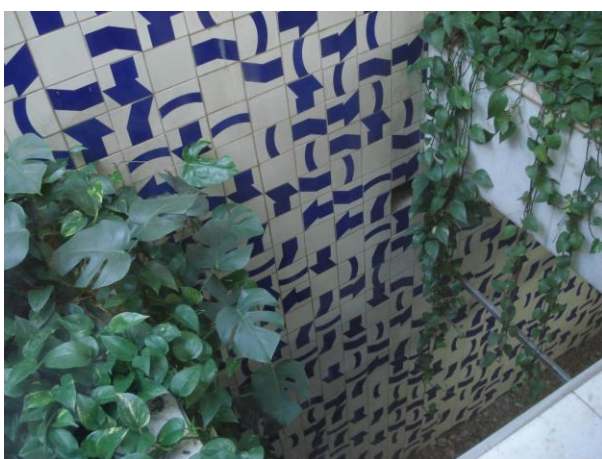


Fig. 7. Detalhe do vão que leva ao térreo, mostrando os canteiros suspensos

calculada a extensão da área parietal, na verdade um muro de concreto, em 1.036,14 m². A medida compreende a extensão total da altura do muro, no pavimento térreo, dividida pelos Salões Verde e Azul, bem como sua largura, do Salão Azul ao Verde, excluindo-se as aberturas que dão passagem aos gabinetes. Acredita-se que estas seja uma medida mais aproximada do tamanho real do revestimento, atualmente escondido por gabinetes no Salão Azul. Do andar térreo do Palácio, que abriga agências bancárias e escritórios, também é possível ver pedaços do revestimento, porém apenas no Salão Verde ele aparece com destaque. Para esta análise, considerar-se-á que o painel Ventania possui 3,90 m de altura e 79,70 m de extensão. Atrás da área parietal encontram-se gabinetes de deputados.



Fig. 8. Detalhe das plantas ornamentais

O painel é composto por quatro peças, repetidas por toda a sua extensão: três peças com desenhos geométricos em cor azul sobre um fundo branco, e mais uma completamente branca. As peças são arranjadas de forma que não revelem, de súbito, uma lógica modular. O padrão formado estende-se pela parede do Salão Verde como uma pulverização de formas. Isso quer dizer que a orientação das peças é variável e não há contiguidade de desenho condicionada pela justaposição destas.



Fig. 9. O revestimento de azulejos no Salão Verde. Detalhe do arranjo das peças

O salão possui uma área extensa, com seis pares de colunas sustentando o teto. Existe uma coluna falsa, que esconde uma caixa de energia. Nas várias visitas ao espaço, foi constatado que este está em permanente rearranjo. Considerar-se-á, portanto, o arranjo encontrado durante as oportunidades em que se tomaram fotografias do Salão.

Em frente à coluna falsa está a escultura de Alfredo Ceschiatti, que, segundo placa indicativa encontrada em sua base, não tem título; contudo, segundo o site institucional da Câmara dos Deputados, seu nome é O Anjo. O painel de vidro de Marianne Perretti recebe o nome de Araguaia; uma parede de elementos modulados projetada por Athos Bulcão é chamada de “muro escultórico”. No espaço está ainda presente uma grande tela a óleo de Di Cavalcanti, sem título, cuja origem é referente à inauguração do Palácio do Congresso. Outros elementos do salão são as poltronas e os bancos projetados por Oscar Niemeyer e Ana Maria Niemeyer, que com as mesas de centro e os tapetes circulares compõem um conjunto que se repete entre a fileira de colunas de sustentação junto à parede do revestimento de azulejos. Esse conjunto de móveis tem posição variável. Segundo as fotos tiradas para este trabalho, existem atualmente quatro conjuntos no espaço. Outros dois elementos completam o salão: duas maquetes - uma do complexo arquitetônico da Câmara dos Deputados e outra da Praça dos Três Poderes.



Fig. 10. Vista do Salão Verde, mostrando o conjunto de móveis (madeira prensada, curva e laqueada, e couro, 1971) e o painel Ventania ao fundo



Fig. 11. Vista do Salão Verde, com o painel de Marianne Peretti em destaque (Araguaia vidro temperado, 2,45 x 13,10 m, 1977)

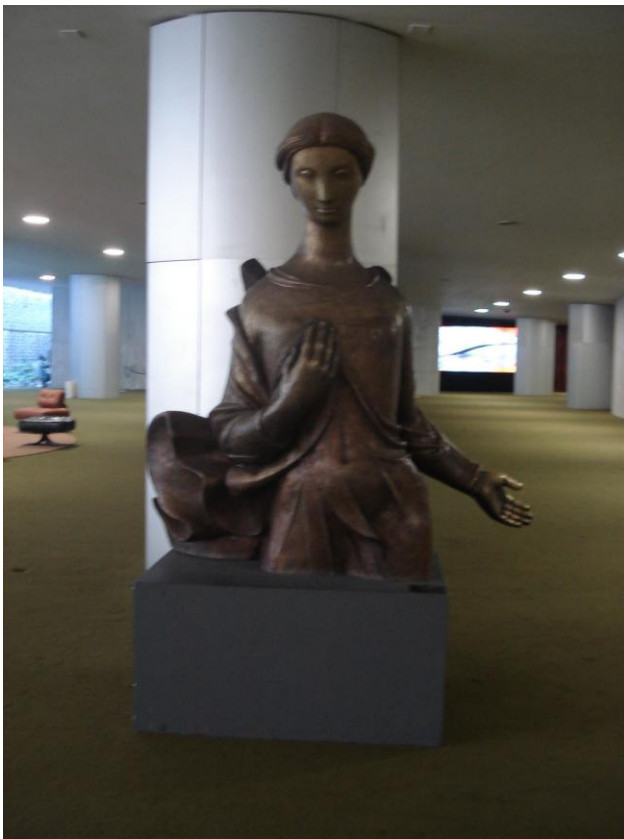


Fig. 12. Vista do mesmo salão com destaque para a escultura de Alfredo Ceschiatti (sem título, bronze, 1,80 x 1,63 x 0,86 m, 1977)



Fig. 13. Vista do Salão, mostrando a tela de Di Cavalcanti (sem título, óleo sobre tela, 2,83 x 8,81 m, sem data)



Fig. 14. Vista do Salão Verde com a parede de elementos modulados de Athos Bulcão ao fundo (sem título, madeira laqueada, 2,50 x 10,75 m, 1976)

A posição fixa da tela de Di Cavalcanti, do painel de Marianne Peretti, da escultura de Ceschiatti e da parede de módulos de Athos Bulcão, no entanto, não significa que os elementos sejam integrados à arquitetura, do ponto de vista do presente estudo. Serão considerados assim os trabalhos incorporados à estrutura do edifício. Os elementos supracitados, caso retirados, não levariam ao colapso da estrutura arquitetural do Salão Verde, além de poderem ser posicionados em outros espaços sem perder sua própria forma e constituição. Quanto aos azulejos, ainda que sua retirada não levasse ao desabamento do edifício, o revestimento não existe senão ligado à estrutura. Ele está

para o muro que separa o Salão Verde do corredor que leva aos gabinetes de deputados tal como reboco e tinta estão para a fachada de um edifício.

2.3 História do local

Originalmente, a área parietal que hoje é revestida por azulejos não era parte do Palácio do Congresso². Segundo Reinaldo Brandão³, arquiteto do Departamento Técnico da Câmara dos Deputados (Detec) e testemunha da reforma realizada no interior do Palácio ocorrida entre 15 de dezembro de 1970 e 1º de março de 1971, o espaço ocupado hoje pelo Salão Verde tinha o piso, até então, revestido com material vinílico preto. A reforma buscou resolver um problema da falta de espaço no palácio e, ao mesmo tempo, recuperar os grandes espaços livres do projeto original. O prédio foi ampliado em 15 metros de profundidade (Fig 15), espaço no qual foram construídos novos gabinetes, nos pavimentos térreo e superior. Uma grande parede de concreto foi criada entre os salões do Senado e da Câmara e os novos gabinetes e os Plenários de ambas as Casas foram reformados. Segundo Reinaldo Brandão, a reforma foi iniciada pelo espaço hoje ocupado pelo Salão Azul, do Senado Federal. Após essa etapa ser completada, iniciou-se a reforma do Plenário e do Salão da Câmara, concomitantemente. Para o arquiteto, a reforma do salão era pequena em relação ao esforço dedicado ao Plenário, e todo o trabalho foi feito de maneira apressada, durante o recesso dos deputados. O revestimento do piso característico do Salão Verde, por exemplo, foi escolhido por acaso, de acordo com Reinaldo Brandão. Oscar Niemeyer teria determinado que o piso fosse coberto com um carpete de cor marrom⁴, que não foi encontrado na metragem que a obra demandava; a nova cor escolhida, contudo, estava disponível. Apesar de a cor agradar a Niemeyer, a principal razão de sua escolha foi a disponibilidade.

² O palácio foi inaugurado em 2 de março de 1960 de maneira provisória especialmente para a realização da abertura dos trabalhos. Os detalhes da construção do edifício serão tratados no capítulo 2.

³ O arquiteto foi entrevistado no dia 24 de junho de 2008, em seu escritório na Câmara dos Deputados, pela autora, que tomou nota, mas não gravou registrou áudio.

⁴ Segundo Maurício da Matta, outro arquiteto do Detec da Câmara dos Deputados, entrevistado em 8 de fevereiro de 2008, a cor era “ouro velho”, tal como pode ser observada no carpete do corredor que leva ao Anexo IV. A autora tomou nota da entrevista, mas não gravou áudio.



Fig. 15. Vista superior do Palácio do Planalto. A linha destacada mostra os limites originais do edifício

Segundo Hamilton Cordeiro⁵, também do Detec da Câmara dos Deputados, e Reinaldo Brandão, a contratação de Niemeyer para a reforma não foi fruto de licitação e, na realidade, o arquiteto responsável pelo acompanhamento dos trabalhos foi João Filgueiras Lima, que trabalhava com Niemeyer. As regras de licitação da época, segundo Hamilton Cordeiro, eram mais flexíveis. A subsequente escolha de Athos Bulcão para realizar o projeto do revestimento de azulejos também não passou por licitação. Segundo os dois funcionários do Detec, Athos Bulcão era a quem Niemeyer recorria para tratar de assuntos de cor na arquitetura.

O resultado da reforma não ficou restrito à transformação do espaço interno do Palácio do Congresso. Originalmente, a entrada principal do palácio era pela Praça dos Três Poderes. Ficavam, dessa forma, integrados, simbolicamente, os três Poderes da República, já que as entradas principais do Palácio do Planalto e do Palácio da Justiça são voltadas para a praça. A área ocupada atualmente pelos Salões Verde e Azul dava visão à Praça dos Três Poderes, através de uma extensa lâmina de vidro, que conferia grande claridade ao interior do palácio. A ampliação da fachada do Palácio do Congresso significou a perda dessa vista e também do simbolismo da integração entre os poderes.

⁵ Hamilton Cordeiro foi entrevistado no dia 24 de junho de 2008, em seu escritório na Câmara dos Deputados, pela autora, que tomou nota, mas não gravou áudio.



Fig. 16. Imagem do Palácio do Congresso, tendo à direita e ao fundo, o Palácio do Planalto, à direita e ao fundo, e parte da Praça dos Três Poderes



Fig. 17. O Palácio do Planalto à direita e ao fundo, e a da Praça dos Três Poderes à direita

2.4. História da construção do painel

A origem das peças do Ventania é o ateliê de cerâmica de Brennand⁶, em Recife. Reinaldo Brandão relata que a encomenda demorou a chegar. Quando recebida, Bulcão percebeu pequenas fissuras na pintura e recusou o trabalho. Como não havia tempo de esperar uma nova remessa, os azulejos foram colocados mesmo com as falhas. Brennand enviou outra tiragem mais tarde, que foi guardada para servir de peças de

⁶ Como pode ser comprovado pela gravação no tardo (verso) das peças.

reposição. Segundo Reinaldo Brandão, as peças brancas são utilizadas em outras áreas da arquitetura da Câmara dos Deputados.

A partir de foto encontrada no Suplemento Especial do jornal Correio Braziliense, datada de 1972, observa-se que há um reflexo no chão do salão que não condiz com o efeito de uma superfície de carpete. Isso nos faz crer que, na época da foto, o piso ainda era de material vinílico. Ao ser entrevistado, Reinaldo Brandão não tinha certeza se a reforma havia sido iniciada no ano de 1969 ou 1970, porém estava certo quanto ao período de recesso, de dezembro a março. Já no relato de Luciano Brandão, diretor - geral na época da reforma, que consta no livro Contos da Câmara (vide nota 4), a reforma ocorreu em 1973. Assim não fica claro, em que momento a configuração atual do salão foi fixada. É certo, no entanto, que ela não se mantém constante durante os anos. Um exemplo disso são as plantas ornamentais. Observa-se na imagem de 1972 que o arranjo de plantas é extremamente verticalizado. Conforme Reinaldo Brandão, a escolha das plantas teria sido criticada por Athos Bulcão, por quebrar o ritmo de seu projeto. Não observados outros elementos compondo o espaço, porém não se pode afirmar que não existiam, já que a fotografia em questão não tem boa qualidade e existem poucos indícios do que foi afirmado. O presente trabalho, de qualquer forma, enfocará o estado atual da obra.

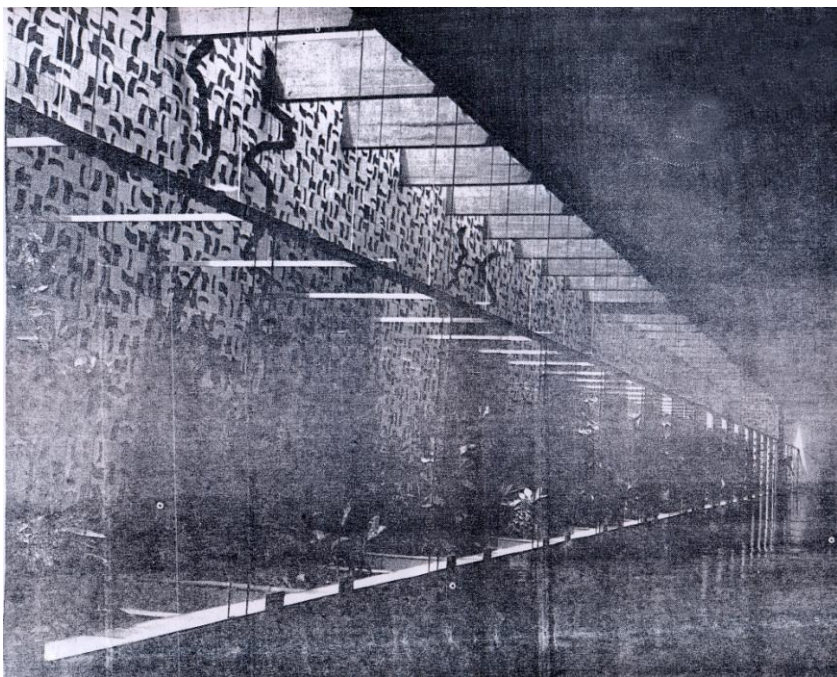
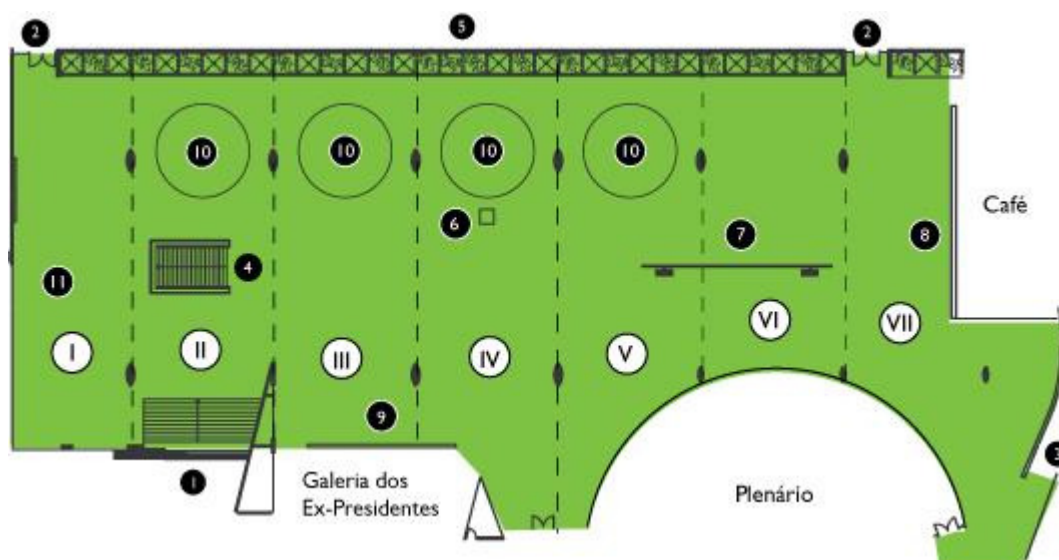


Fig. 18. O revestimento de azulejos no Salão Verde. Vê-se o reflexo no piso, incompatível com uma superfície acarpetada, e as plantas ornamentais com arranjo verticalizado (foto: Correio Braziliense, 1972)

2.5 Área do Salão Verde considerada na análise

Para facilitar a análise do revestimento de azulejos, o salão será dividido em sete seções (Fig. 9). As divisões foram feitas de acordo com a posição das colunas de sustentação do prédio, que representam no espaço o parâmetro de organização deste, como se pode observar pelo arranjo do conjunto de móveis. Cada seção será analisada relacionando a posição dos elementos que estão contidos em seus limites - seus materiais e as características volumétricas, ao revestimento de azulejos.



Acessos

- 1 Salão Negro
- 2 Gabinetes
- 3 Anexo 2
- 4 Térreo

Elementos

- 5 Painel *Ventania*, Athos Bulcão
- 6 Sem título ou *O Anjo*, Alfredo Ceschiatti
- 7 Painel de vidro ou *Araguaia*, de Marianne Peretti
- 8 Tela a óleo de Di Cavalcanti
- 9 Parede de elementos modulados ou "muro escultórico," de Athos Bulcão
- 10 Conjunto de móveis *Paris*, de Oscar Niemeyer
- 11 Maquetes

Fig. 19. Seções do Salão Verde

Seção I: Localizada a oeste da entrada pelo Salão Negro, a área faz limite com o Salão Azul, no Senado Federal, por onde se tem acesso a este. Ao fundo, junto ao painel, há uma passagem para o corredor dos gabinetes dos deputados. Desse ponto, pode-se observar que o acesso ao Salão Negro é fechado por uma lâmina de vidro, similar à que

separa a parede revestida do Salão Verde. O vidro nessa área reflete o painel, além de possibilitar a visão do exterior do palácio, revelando o gramado e o céu. Verde e azul são as cores internas do Salão Verde: respectivamente, o carpete e o revestimento de azulejos. Nesta seção ocorre um jogo de transparências e reflexos que possibilita ao observador atento relacionar interior/exterior, natureza/objetos fabricados. Encontram-se ainda na área duas maquetes em exposição, isoladas em caixas de acrílico. Quanto ao conjunto lâmina de vidro/jardim/parede revestida de azulejos, pode-se observar que, nessa área, existe também uma parede perpendicular àquela que se estende por todo o salão, de maneira que o revestimento se prolonga pelo canto formado (Fig 20). O canteiro de plantas ornamentais entre o painel e o salão, que podemos encontrar nessa área, contém um arbusto denso que obstrui a visão de grande parte do revestimento, visível principalmente na área superior, próxima ao teto.



Fig. 20. Canto formado entre a área parietal (à direita) e a parede transversal

Seção II: A área concentra dois acessos ao salão, ambos por escadarias. O Salão Negro é rebaixado em relação ao Salão Verde, ainda que não se encontre no mesmo nível do térreo. O observador precisa subir as escadas para chegar ao Salão Verde, tanto se vier pelo térreo quanto pelo Salão Negro. A partir da entrada pelo Salão Negro, no entanto, a visão do conjunto de móveis, ao fundo, próximo ao painel, é dificultada pela moldura e pelo corrimão da escada que leva ao térreo. No conjunto, a mesa de centro circular em vidro escuro reflete, como um espelho, o painel. Ainda se pode ver o exterior do edifício e o reflexo do painel na lâmina de vidro da entrada do Salão Negro, de forma similar ao que ocorre na seção I. Ao se entrar pelo Salão Negro, por sua vez, a lâmina

de vidro que separa o painel reflete o exterior do edifício. A área concentra três canteiros de plantas. Da esquerda para a direita, o primeiro e o terceiro canteiros contêm a mesma espécie de árvore, que se prolonga verticalmente, se espalhando – se horizontalmente ao chegar próximo ao teto, onde existe uma grade de ferro que permite a passagem da luz natural. Já o segundo canteiro contém arbustos baixos, com a mesma planta ornamental encontrada na primeira seção. Nessa área, portanto, o painel é mais visível na metade inferior, ainda que as árvores façam sombra sobre ela.

Seção III: Junto ao painel encontram-se três canteiros: dois com arbustos baixos, e um, entre eles, sem planta alguma. É a área onde o painel é mais visível. Atualmente foi colocada uma escultura de Marianne Peretti próximo à lâmina de vidro. A área entre as colunas de sustentação também contém mais um conjunto de móveis. De costas para a parede revestida, é possível visualizar uma área privativa dos deputados, limitada pela parede modulada de Athos Bulcão. Em madeira laqueada, a parede não reflete, como o vidro, o revestimento. Esta seção possui um grande espaço livre para circulação.

Seção IV: Nesta seção encontra-se mais um conjunto de móveis, além de uma coluna falsa, que esconde tomadas elétricas (e não funciona para a sustentação do prédio), e, em frente a ela, a escultura de Ceschiatti. São quatro os canteiros do jardim. Três estão justapostos, e o quarto, entre dois vãos livres é similar aos demais canteiros encontrados por toda a extensão do Salão Verde. O canteiro triplo contém arbustos baixos e uma árvore de galhos finos, que se prolonga em direção à fonte de luz, no teto. Apesar da sombra que projetam, os galhos deixam grande parte da padronagem de azulejos visível. O quarto canteiro possui um arbusto baixo. De costas para ele, vê-se a entrada do Plenário, em vidro escuro, que reflete o padrão dos azulejos.

Seção V: A parede de mármore do Plenário é convexa, e um terço de sua área está nesta seção. Cerca de um terço do painel de vidro de Marianne Peretti encontra-se nela também, e ainda um conjunto de móveis, o quarto e último presente no salão. Existem três canteiros na seção, um deles com uma árvore bastante vertical, e os dois outros com arbustos baixos. Fora o reflexo que ocorre na pequena porção do painel de vidro e na mesa de centro do conjunto de móveis, não é possível observar maior interação entre os efeitos de luz sobre os diferentes materiais encontrados na área.

Seção VI: A área que concentra a maior parte do painel de vidro de Marianne Peretti possibilita a observação do reflexo do padrão do revestimento de azulejos com maior intensidade. O painel de Peretti é emoldurado por uma estrutura de ferro. Pequenas placas de vidro arredondadas, de diferentes tamanhos, são fixadas por hastes de metal, de maneira que “flutuem” sobre a estrutura principal do painel, uma grande lâmina de vidro em ambos os lados. Esta seção não contém um conjunto de móveis, o que possibilita um grande espaço de circulação em direção à entrada para o corredor dos gabinetes. As plantas no local são baixas.

Seção VII: Esta seção faz fronteira com uma área reservada para um pequeno Café, separada do Salão Verde por uma parede revestida de mármore onde se encontra a pintura de Di Cavalcanti. O painel é interrompido pela passagem para os gabinetes, prolongando-se num canto formado pela área parietal que lhe serve de suporte e outra, paralela, de maneira similar ao que acontece no lado oposto do salão, a oeste. Próximo ao acesso para o Café pode-se observar outra parede que estende o padrão do revestimento de azulejo para além do Salão Verde. Apenas um canteiro se encontra nesta seção, e nele está contido um arbusto baixo. Não há outros elementos que propiciem a reflexão do padrão por outras áreas do salão. Contudo, a partir da entrada dos gabinetes, pode-se ver o painel de vidro com grande destaque.

2.5.1 O Painel Ventania no Salão Verde

Os jogos de reflexo da luz entre os materiais usados no Salão Verde são destacados, pois se acredita que a imagem virtual do revestimento, propagada nos diversos elementos do espaço, ajuda a reforçar sua presença neste. Considera-se que o observador tem acesso à obra por meio de sua imagem refletida, que pode ser vista conforme se caminha pelo ambiente; por um percurso horizontal, cruzando o Salão Verde; e ainda por um percurso vertical, descendo ou subindo as escadas de acesso.

Atualmente, observa-se que as plantas ornamentais crescem desordenadamente, encobrindo grandes porções do revestimento de azulejos e favorecendo o acúmulo de umidade, que escurece as peças. Em diversas seções do revestimento de azulejos pode-se observar que algumas peças foram colocadas recentemente, pois estão limpas e sem limo (Fig. 21). Outras dão a impressão de haver sido posicionadas recentemente por estarem posicionadas de maneira regular, o que as destaca do resto da montagem.

Podem ser observados buracos na parede, com as mesmas proporções das peças de azulejo, espaçados entre si regularmente. Segundo Reinaldo Brandão, eles servem para captação de ar pelo sistema de ar condicionado dos gabinetes localizados atrás da área parietal revestida de azulejos.



Fig. 21. Detalhe do painel que mostra peças com limo (embaixo) e peças limpas (em cima)

Pode-se observar que cada um dos três padrões é preenchido com desenhos geométricos, de forma que cada um possui proporções entre cores azul e branca diferenciadas. A quarta peça, completamente branca, incorpora-se ao conjunto e completa a idéia de gradação ou saturação de cor. Cada peça possui uma proporção diferenciada entre área azul e área branca. A interação interna entre as áreas é a base da composição de cada peça: quanto maior a proporção de branco para azul, menos equilíbrio ela possui. A posição das peças no revestimento de azulejos é variada, de modo que os desenhos, que exploram a dimensão regular do azulejo em seu formato quadrado, são girados vertical ou horizontalmente, e não formam uma continuidade modular. A relação que os mantém unidos é basicamente a proporção entre azul e branco, e não a construção de um desenho contínuo. A relação entre branco e azul, até agora observada individualmente dentro dos limites de cada peça, é expandida pela ligação entre as áreas brancas de duas peças. Ao serem giradas, as peças possibilitam a variação na concentração de cor azul ou branca. Além disso, o azul da peça assume um tom mais fechado ou mais aberto, dependendo da luz sob a qual é fotografado. Este azul é uma cor que causa efeito de profundidade, afastando o plano, no nível perceptivo, do observador. A cor branca, por sua vez, aproxima-o. A proporção entre branco e azul no preenchimento de cada peça, conseguida pelos diferentes desenhos geométricos, é a base do efeito óptico de movimento. Ele ocorre tanto pela direção aleatória das peças unitárias quanto pela harmonia dinâmica entre claro e escuro, branco e azul.

A distância do observador, não há diferença entre o preenchimento azul e o branco do azulejo. A superfície da placa cerâmica é unificada pela vitrificação, não se observa marcas de pincel ou variações de texturas provocadas pelo uso de instrumentos manuais. A técnica de serigrafia, utilizada para a aplicação dos padrões, deixa marcas que só podem ser observadas de perto: os limites e o preenchimento das figuras geométricas possuem pequenas irregularidades.

A observação feita até agora não se mostra conclusiva quanto à lógica da colocação das peças do revestimento. Pelos relatos dos arquitetos do Detec, sabe-se que os operários foram incentivados por Athos Bulcão a posicionarem as peças de forma relativamente livre. Isso não significa, contudo, que a colocação foi aleatória. Analisando o desenho do esquema de montagem, buscaremos nos aproximar da lógica básica por trás da padronagem.

2.6 Esquema de montagem



Fig. 22. Esquema de Montagem (guache e grafite sobre papel) no escritório de Hamilton Cordeiro, emoldurado como quadro

O revestimento de azulejos é descrito por Athos Bulcão da seguinte forma:

No caso particular da Câmara dos Deputados foram usados três padrões e um ladrilho branco, na mesma proporção. Isso quer dizer que a quarta parte do painel não foi "decorada". Coube, assim, aos operários, a composição do painel com a observação de uma só regra: em cada 36 ladrilhos 9 são brancos.⁷

Essa regra é esquematizada num desenho em escala real, feito a grafite e guache, que está no gabinete de Hamilton Cordeiro, datado e assinado por Athos Bulcão. Segundo Reinaldo Brandão, o operário familiarizava-se com a regra definida e a partir dela criava o ritmo da obra por conta própria. O trabalho era acelerado conforme se criavam conjuntos grandes – provavelmente conforme o conjunto de 36 peças indicado por Bulcão – que iam sendo repetidos, já que o revestimento cobre uma grande extensão. Contudo, o próprio desenho contradiz o testemunho de Athos Bulcão, já que nele só existem oito peças totalmente brancas. Por toda a extensão do revestimento de azulejos, percebe-se que a proporção de tais peças também é muito menor do que o relato ou o esquema indicam, o que pode ser explicado pelo fato de as peças brancas estarem sendo utilizadas em outras áreas.

O traço de grafite observável no desenho esquemático é característico do uso de instrumentos de desenho técnico, assim como a legenda em letras decalcadas e a pintura dos padrões geométricos com guache, que auxilia o processo de reprodução. Esses fatores são esperados, já que se trata, afinal, de um desenho técnico. A tinta guache é um material que, ao ser fotografado, é visto como preenchimento uniforme da superfície, já que as marcas de pincel não são observáveis.

Contudo, podemos considerar que o esquema de montagem é mais do que uma descrição técnica de um ornamento parietal, é um estudo feito por um pintor para a realização de uma obra.

2.7 Classificação do painel: arte mural ou decoração?

O esquema de montagem possui um único autor. Além de ser assinado, pode-se ver a textura de pincel, o contorno das figuras revelado pelo preenchimento irregular da área

⁷ Em texto reproduzido nos anexos, intitulado “Athos Bulcão Depõe”.

que ele forma e do desenho dos quadrados em grafite. Podemos relacioná-lo às obras abstrato-geométricas com as de Volpi (que usa a têmpera, similar ao guache).

O painel, no entanto, é uma criação coletiva. É construído por outros: o plano não é seguido à risca, e continua sendo refeito pela reposição das peças. Não há marcas de pintura, só de processo industrial. A cor unifica-se no esmalte, é tudo azulejo. O craquelado não é relacionado à pintura a óleo, porque é processo industrial e não uma característica de pintura. Não pode ser vista, como na pintura a óleo, a diferença de pinceladas, de textura de um tom sobre o outro; há sobreposição de elementos para constituir uma superfície única. É um objeto sem marca de autoria, sem assinatura, apesar de conhecermos seu autor, e cuja montagem depende de operários especializados, não somente da habilidade técnica do autor do projeto, como acontece com uma pintura de cavalete. Mesmo a assinatura do fabricante no tardo (verso do azulejo) é invisível. Além disso, não há placa indicativa da autoria, datação ou título da obra.

O objeto de análise pode ser visto como mero revestimento de parede que decora o espaço arquitetônico. Em toda a documentação oficial, inclusive no esquema de montagem e no relato de Bulcão, a maneira mais comum pela qual ele é referido é “painel”. Em arquitetura, o termo “é aplicado para designar a grande superfície decorada – tanto no interior como no exterior dos edifícios. Nesse sentido, o painel pode ser de mosaicos, de pastilhas de porcelana, ou de cerâmica” (Dicionário da arquitetura brasileira, p. 351).

Por sua vez, o Dicionário de termos artísticos de Fernando Luiz Marcondes (1998), refere-se a “painel” como:

- 1 – Superfície emoldurada em uma obra arquitetônica.
- 2- Em museus, um tabique móvel que é usado tanto como expositor quanto como divisória para compartimentar salas.
- 3 – Baixo-relevo enquadrado por uma superfície arquitetônica ou num monumento escultórico.
- 4 – Qualquer suporte rígido usado para pintura em média ou grande dimensão.

O Dictionary of art da Editora Macmillan, de 1998, também relaciona o termo panel (termo em inglês para painel) a um suporte de madeira. No entanto, no dicionário inglês, panel é ligado à tradição da pintura, e não da ornamentação arquitetônica. Vimos na descrição que o objeto analisado não é emoldurado. Porém, podemos considerar que a

lâmina de vidro que o separa do Salão Verde é uma forma de isolar a obra do espaço, como é o papel da moldura. O espaço em questão não é um museu, portanto a segunda definição também não é apropriada. As definições 2, 3 e 4 do dicionário de termos artísticos dizem respeito a um objeto artístico que possui certa mobilidade, não estando fixos permanentemente à nenhum espaço arquitetônico. A primeira definição diz respeito a uma obra que, por mais que esteja fixa à arquitetura de um espaço, está destacada deste por uma moldura. Parece-nos que a definição de “painel” não é apropriada para a obra analisada. Analisemos, então, a definição de “mural”, segundo o mesmo dicionário:

1 – Pintura ou imagem pictórica executada diretamente na superfície de uma parede.

2 – Pintura de grandes proporções realizada em tela ou madeira para ser afixada de forma permanente a uma parede.

Após havermos analisado o revestimento de azulejos, a forma pela qual foi planejado e instalado, podemos entender que ele foi executado diretamente na superfície da parede do Salão Verde. As diferenças entre o esquema de montagem e sua realização, além da participação do operário na escolha da posição das peças, indicam que sua instalação não seguiu um simples processo de aplicação de modelo, como é comum observar nas artes aplicadas. Trata-se, também, de uma obra de grandes proporções. Permanece um problema quanto à denominação do revestimento como mural: o termo “pintura”. Não há marcas nas peças que possibilitem tratar o revestimento como tal.

Portanto, do ponto de vista arquitetônico, a obra é um “painel”. Mas e para a história da arte, o que é? Esta é a pergunta que buscar-se-á responder no decorrer da presente dissertação.

2.7. Síntese

Tendo em vista a observação feita, fica clara a dinâmica da composição do painel em termos plásticos, que também está relacionada à dinâmica de uma obra que, composta para um local específico, é alterada pela restauração e pela mudança dos elementos que compõem o espaço ocupado por ela.

O objeto pode ser considerado um revestimento banal, como o encontrado em ambientes domésticos, já que a padronagem geométrica dos azulejos é comumente

encontrada neles. Também pode ser aproximado do conceito de decoração, já que o azulejo é usado como ornamento arquitetural na cultura luso-brasileira há séculos. Ademais, o que se vê aqui, que as peças de azulejos não são módulos⁸. Há uma lógica sensível na sua composição, que não é a mesma da composição de azulejos encontrados em ambientes domésticos. O painel Ventania possui características que confere ambigüidade à sua classificação: seria decorativo ou artístico?

A solução pode ser considerar o Ventania como parte da corrente construtivista, que tem a integração das artes e entre a arte e a técnica como paradigma. Conceber o painel como simples revestimento é situá-lo somente na história da técnica industrial. A nomeação dada pela bibliografia pesquisada, que se refere à obra como “painel”, dá vazão a uma interpretação que a descola do contexto arquitetônico em que se insere. Contudo, tratar o painel como arte mural é reconhecer a sintonia entre a atividade do arquiteto e a do artista. Se pensarmos no painel Ventania dessa maneira, podemos localizá-lo na história da arte no Brasil.

No decorrer da presente dissertação, procuraremos classificar o painel Ventania como Painel Arquitetônico e como Mural, já que o consideramos parte da história da técnica e também da arte. No próximo capítulo, veremos como o painel de azulejos de Athos Bulcão se insere na história do uso do azulejo na arquitetura brasileira.

⁸ Como é perceptível no mural do Salão Verde e também no seu esquema de montagem, as peças estão justapostas em rotação; não existe posição “certa”, “original”, em contraste com outra “alternativa”, “rotacionada”. Assim, uma mesma peça funciona, na verdade, como quatro módulos potenciais. Além da falta de contigüidade de desenho, também a rotação torna difícil a denominação das peças como “módulo”, ou seja, a menor medida comum.

3 – O azulejo como revestimento arquitetural

3.1 Azulejo: definição e aspectos técnicos do material

Carlos Frascari,¹ colecionador de azulejos, define o azulejo como “placas de barro cozidas, vitrificadas em uma das faces e próprias para serem utilizadas como revestimento de paredes ou tetos”.² A vitrificação de uma das faces – também chamada glazura – é responsável pela característica principal do azulejo de ser impermeabilizante. O verso da placa, chamado tardo, é semiporoso e fixa-se às superfícies por intermédio de um material colante. A origem desse material remete a povos antigos do Oriente Próximo. Já a etimologia da palavra revela que a introdução do material em nossa cultura se deu pela influência árabe sobre a Península Ibérica: Al-zuleich significa “pedra brilhante” ou “mosaico”. É por uma herança da arquitetura portuguesa, mediante influência espanhola, que o azulejo chega ao Brasil. As vantagens de seu uso técnico estão ligadas a suas características físicas. A superfície esmaltada confere impermeabilidade às superfícies, oferecendo proteção contra a ação do tempo e do clima. O baixo custo de manutenção está relacionado à facilidade de limpeza, por não necessitar de pintura e por possibilitar a substituição de peças. Em comparação a outros revestimentos, oferece melhor adesão mecânica e menor peso às estruturas.

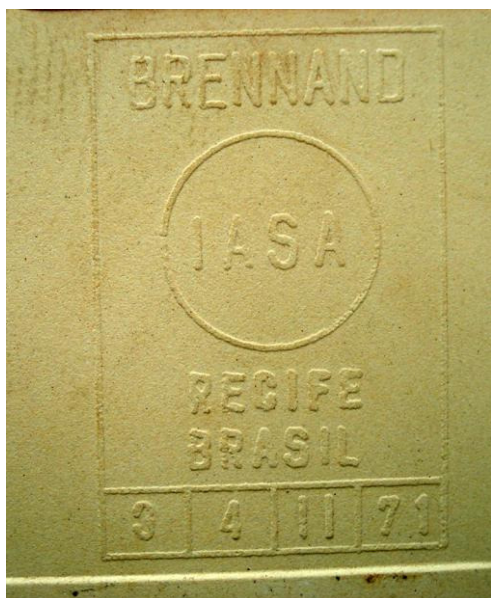


Fig. 23. Detalhe do tardo (verso poroso) de uma peça do painel do Salão Verde, mostrando o fabricante e a datação. Esta peça é parte da segunda tiragem do painel

¹ Uma breve biografia do colecionador está presente no Anexo 1 desta dissertação.

² A definição baseia-se no Anexo 2 do presente trabalho.

Peças cerâmicas podem ser confeccionadas de várias formas, tamanhos e cores. Entretanto, são chamados de azulejos placas que tenham passado por um mesmo tipo de processamento, que vem sendo aperfeiçoado ao longo dos séculos. Segundo Frascari,³ a produção das peças nas olarias pode ser classificada como industrial no que concerne ao volume de produção. No entanto, data do ano de 1842, na Inglaterra, o início da produção de peças em cujos versos constam dados como o mês e o ano de confecção, o número de patente do desenho, a ordem de colocação das peças e o número da prensa, numa clara visão da industrialização de um ofício manufatureiro. A patente conferida em 1840 ao inglês Richard Prosser, pelo desenvolvimento de um método que possibilita o aumento da produção e a minimização de desperdícios, também é outra indicação da inclusão da produção do azulejo no sistema industrial. No entanto, as técnicas de decoração das peças permaneciam como processo que necessitava de mão-de-obra qualificada, já que demandava destreza e extrema delicadeza. A fabricação das peças e sua decoração são consideradas, portanto, duas etapas separadas que seguem desenvolvimentos dissonantes.

Na descrição do painel de azulejos do Salão Verde, feita no capítulo anterior, foi relatado um problema de fabricação na primeira leva das peças. O ateliê de cerâmica responsável era o de Brennand,⁴ em Recife. No recebimento, Athos Bulcão percebeu pequenas fissuras na pintura e recusou o trabalho. Para Carlos Frascari, colecionador de azulejos, as fissuras podem ocorrer de três maneiras: a primeira quando a fissura no esmalte se assemelha às rachaduras na cobertura de tinta de quadro a óleo, que pode ser percebidas após a finalização do processo de fabricação. As rachaduras, nesse caso, são chamadas de "minhoquinhas" e as peças, "refugo", sendo classificadas como D. Na segunda maneira, as fissuras também podem aparecer depois das peças prontas e embaladas, e ainda depois que estão colocadas. As fissuras ocorrem por causa dos coeficientes de dilatação linear entre o biscoito e o esmalte, ou depois que os azulejos absorvem água, durante seu assentamento. O termo usado para designar as fissuras nos azulejos é greta. Quando encontrada em azulejos novos, as gretas revelam problemas estruturais de fabricação. Segundo Frascari, um azulejo gretado, ao ser assentado, resulta em infiltrações e acúmulo de poeira e limo. Outro termo utilizado para designar as fissuras é craquelê, que, na opinião de Frascari, é usado para valorizar, de maneira

³ Vide entrevista com o colecionador no anexo 1 deste trabalho.

⁴ Como pode ser comprovado pela gravação no tardo das peças.

desonesta, cerâmicas antigas. Portanto, o azulejo gretado é um azulejo defeituoso, e o efeito não pode ser considerado escolha estética porque prejudica o funcionamento do material como revestimento. Em diversos espaços do painel do Salão Verde, vê-se o acúmulo de poeira e limo, o que nos leva a crer que sua permanência há mais de 37 anos no espaço não pode ser justificada por uma escolha técnica. Provavelmente, o papel decorativo, comumente visto como separado da natureza do azulejo como revestimento, é preponderante.

A respeito da decoração dos azulejos, é ela o ponto de partida para sua classificação técnica, e não sua constituição físico-química. As diversas formas de classificação, que podem envolver o local originalmente encontrado, o motivo e o estilo, têm como ponto de partida duas principais: azulejos “padrão” e “peças únicas”. Os primeiros são aqueles cuja decoração é feita num processo industrial, em série, e os segundos, aqueles pintados peça por peça, manualmente. Os azulejos de “peças únicas” têm tiragem limitada em comparação aos de “padrão”. O estilo de decoração de cada azulejo segue as tendências da época de produção, que são usadas como forma de classificá-los como barroco, rococó, art nouveau, art deco, etc. Entretanto, não necessariamente o estilo do azulejo corresponde ao da arquitetura da construção onde ele é colocado. Isso indica que não necessariamente a escolha do padrão do azulejo está relacionada às escolhas feitas pelo arquiteto para compor o espaço arquitetônico.

3.2 O Azulejo como ornamento na arquitetura brasileira

O azulejo de peças únicas costuma integrar o espaço arquitetônico quando compõe um painel. Diversos painéis de azulejos de peças únicas tiveram sua decoração baseada em gravuras e, de maneira semelhante a estas, contribuíram para a divulgação de obras de arte, além de servirem de registro de costumes e hábitos de uma dada cultura. Tais painéis de azulejos podem ser encontrados tradicionalmente em igrejas e conventos, onde possuíam caráter informativo, doutrinador e difusor de conhecimento geral, graças à sua presença em lugares públicos. Sua utilização de forma monumental e integrando-se à arquitetura pode ser observada em Portugal, desde suas primeiras aplicações na história. Já a aplicação de azulejos de padrão se dá por composições de tapete, que formam um padrão contínuo a partir de peças modulares, em policromia, de maneira planejada, fazendo-se uso de elementos acessórios, como frisos, cercaduras e barras, além de cantos apropriados para dar continuidade ornamental aos ângulos de ligação.

No Século XVIII, o marquês de Pombal uniu, com um programa de industrialização, a simplificação dos padrões e os processos artesanais, aumentando a produção e diminuindo o preço, tornando o azulejo mais popular. O azulejo azul e branco foi fruto dessa nova visão comercial que domina a configuração da ornamentação da azulejaria portuguesa entre 1690 e 1750, segundo o Dicionário de termos artísticos (1998).

Segundo Mário Barata (1955, p.8), entre os séculos XVII e XIX, o uso predominante dos azulejos de padrão havia sido ornamental,

[...] profundamente contemporâneo das teses relativas aos elementos formais dos estilos artísticos e às linhas diretoras da decoração pura. Sua beleza é essencialmente um equilíbrio de cores e um entrelaçamento de formas.

Entretanto, especificamente no século XVIII, os azulejos de peças únicas seguiam a temática explicitamente barroca, comumente compondo painéis religiosos, e sua ornamentação era figurativa, prevalecendo o azul e o branco.

O século XIX, particularmente após 1830-1840, foi caracterizado pelo emprego do azulejo nas fachadas das construções civis em diversas regiões do Brasil, especialmente no Maranhão, mas também em Manaus, em Pernambuco e no Rio de Janeiro, seguindo os diversos ciclos econômicos do país. Sua padronagem ornamental, geométrica ou floral, inicialmente importada de Portugal, e, posteriormente, da França, da Bélgica e de outros países da Europa, enriquecia cromaticamente a arquitetura neoclássica. Mais raras eram as grandes composições e os azulejos de peças únicas. A fabricação local, no Rio de Janeiro, fora tardia e em pequena quantidade, incompatível com a demanda pelo material, não sendo suficiente para substituir sua importação.

O neoclássico era o estilo arquitetônico que correspondia ao paradigma da modernidade brasileira do século XIX (Malta, 1996). O modelo neoclássico, incutido do universalismo supra-histórico permitia às novas repúblicas da América Latina a possibilidade de se afastar da imagem do passado colonial, que representava dominação e atraso. A imagem da modernidade, a consciência da distinção de uma época em relação ao passado como resultado da transição do velho para o novo (Habermas, apud Kern, 1991), faz do neoclássico uma evolução positiva. No Brasil, diferentemente das outras nações recém-emancipadas da América Latina, a independência leva à condição de império e à ascensão da aristocracia rural. Anteriormente apenas intermediária do

poder exercido pela matriz desde a Europa, a aristocracia rural via a necessidade de se afastar da realidade local, aproximando-se da européia, fazendo uso, para tal propósito, do estilo neocolonial, a fim de legitimar seu novo papel (Reis Filho, 2006). A afirmação justifica o uso do estilo na arquitetura oficial da época, porém é a arquitetura informal que se utiliza dos azulejos para revestimento externo, numa adaptação local. Diferentemente do estilo oficial, ligado à sobriedade de cores e ao classicismo da Academia Imperial de Belas-Artes, o azulejo adiciona cor e indica o abrasileiramento do estilo, que, nessa configuração híbrida, se tornou íntimo da paisagem urbana da capital do Império, o Rio de Janeiro. O uso do artifício na arquitetura vem salientar elementos de composição arquitetural, aparecendo em espaços de fachada delimitados por molduras de portas e janelas. O abrasileiramento também pode ser interpretado como uma forma de tornar o estilo mais condizente com a realidade local. Enquanto na Europa o estatuto da arte delimitava polos entre a modernidade (um estado de consciência crítica em relação ao passado) e a tradição (valores conquistados no passado histórico), no Brasil a dicotomia era modernização (transição para a modernidade) e identidade nacional (dada a falta de valores históricos constituídos) (Pereira, 1991).

Durante o período da Primeira República, as fachadas ecléticas deixaram de lado os azulejos. Visto como uma indecisão estilística, o ecletismo manifesta-se pela profusão de ornatos de diversas fontes históricas, a princípio abrandando o estilo neoclássico pela inclusão de elementos de inspiração renascentista. Adentrando o século XX, perder-se-ia a preocupação harmônica dos grandes planos arquitetônicos pelo equilíbrio de formas puras. As inovações tecnológicas, ainda que importadas, são incorporadas à arquitetura, sobretudo pelo uso do ferro. De qualquer forma, o ecletismo torna-se bastante difundido na então capital federal, o Rio de Janeiro. A reforma urbana realizada entre fins do século XIX e início do século XX, profundamente influenciada pela reforma de Paris realizada por Haussmann entre 1852 e 1870, contribui para a presença do estilo, que vincula o neoclássico e reflete a força da academia sobre a urbanização da capital, símbolo também da expansão econômica e populacional do país. No entanto, boa parte da renovação deu-se pela substituição de fachadas.

No começo do século XX, o uso do azulejo como ornamento de fachadas foi revitalizado por novos estilos arquitetônicos que nasciam da necessidade de institucionalização da identidade nacional por meio de iniciativas do Estado Novo de

Getúlio Vargas e também do ambiente artístico e literário representado pela geração envolvida na Semana de 22. O uso do material, nesse contexto, foi baseado na pesquisa de construções barrocas e ecléticas, sendo visto simplesmente como referente aos valores da cultura genuinamente brasileira. Não se discriminava que os padrões não tivessem necessariamente alguma relação com a cultura luso-brasileira em termos da natureza ou da configuração de seu grafismo; é sabido que as peças não eram produzidas no Brasil e que eram importadas das mais diversas regiões da Europa (Barata, 1955). Há de se concluir que o azulejo não era visto somente como uma placa de cerâmica. A referência a padrões antigos era essencial para a caracterização do azulejo como tal.

3.2.1 O azulejo na arquitetura moderna brasileira

A da arquitetura do século XX tende à pesquisa de um estilo local, brasileiro. Durante os anos 1920, o estilo neocolonial era uma das alternativas encontradas. Utilizava placas de cerâmica multicoloridas, tanto em painéis de peças únicas quanto em barras impermeáveis, que já vinham, desde o fim do século XIX, sendo importadas da Inglaterra, da Alemanha e da França. Eram combinados azulejos de padrões discretos, quando não lisos, e peças mais elaboradas, no estilo art nouveau. Porém, o neocolonial não possuía uma estética específica a ser incorporada à decoração das placas cerâmicas. Para o arquiteto Ricardo Severo, um dos seus defensores, o neocolonial guardava a essência de nacionalidade ligada ao nosso passado colonial e a nossas raízes ibéricas, justificando-se assim o uso dos azulejos. (Amaral, 1998). Outros arquitetos pioneiros do estilo são Wash Rodrigues e Antônio Paím Vieira, este responsável pela Igreja Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo. O estilo fora severamente criticado por Manuel Bandeira: “Não bastam o azulejo e telha curva para fazer arquitetura brasileira. Sacrificaram inteiramente o espírito arquitetônico da renovação a exterioridades bonitinhas” (apud Amaral, 1998. p. 85-86.)

O estudo do passado colonial brasileiro em plena Ditadura do Estado Novo tem caráter claramente ideológico. O nacionalismo embutido na busca de recuperar, pela catalogação e pela esquematização, uma lógica da construção urbana e arquitetônica, está em sintonia com discussões realizadas em outros campos, como, por exemplo, nas artes plásticas e na literatura. Remontar as origens do país, no entanto, leva-nos a encontrar uma condição periférica de colônia. Segundo Nestor Goulart Reis Filho

(2006), o período colonial é caracterizado por um limitado desenvolvimento tecnológico relacionado ao sistema econômico da sociedade da época, que era baseado no trabalho escravo. A configuração urbana e arquitetônica também estava condicionada a essa realidade e é profundamente influenciada pela configuração das cidades portuguesas. O plano urbano das cidades coloniais brasileiras era baseado, por meio de um critério de conveniência às condições locais, em modelos originários do urbanismo português medieval e renascentista (Reis Filho, 2006). É contraditório, portanto, afirmar que o colonial representa a identidade genuína brasileira, quando a sociedade da época apoiava-se no mundo europeu para a constituição da própria vida urbana.

Lúcio Costa desenvolveu o estilo neocolonial no início de sua carreira como arquiteto, realizando pesquisas sobre a morfologia da arquitetura colonial. Para o arquiteto e urbanista, o perfil de nossa arquitetura civil, traduzido na forma daquele que acredita ser “nosso estilo”, é o que se caracteriza pelas “plantas regulares, alçados simples, pequenos saguões, recortes de madeira, treliças de resguardo, caixilharias envidraçadas, beirais corridos”.⁵ A sobriedade das construções notadamente utilitárias contrasta, no entanto, com a influência da arquitetura moçárabe⁶ ou mudejar, que chega sob a forma do emprego de azulejos na arquitetura. A arquitetura mudejar era afeita às construções monumentais, e seus arcos e vãos aparecem sempre preenchidos por peças de cerâmicas chamadas arabescos, os quais dão origem ao uso do azulejo em Portugal. Outras técnicas, como a taipa de pilão e a caiadura das fachadas de casas, muito presentes na arquitetura brasileira, também são fruto da influência moçárabe. Além disso, os responsáveis por esse “estilo” a que Lúcio Costa se refere, baseado em conceitos de durabilidade e eficiência são, provavelmente, os mestres-de-obras e os pedreiros anônimos, cujos nomes seguem sem registro histórico. O volume da produção da arquitetura civil durante o período colonial do Brasil é desproporcional à quantidade de engenheiros profissionais. As características do “estilo” enxergadas por Lúcio Costa também estão ligadas às técnicas mais utilizadas, como pau-a-pique e taipa de pilão, baseadas no uso de madeira e barro. A tecnologia é rudimentar; não há pretensões estilísticas; e o acabamento está condicionado à funcionalidade. Não são claros os

⁵ In História Geral da Arte no Brasil, pg. 255, ref. Costa, Lúcio nota 145

⁶ Do árabe *mustarab*, significa “tornado árabe”. Os povos árabes influenciaram diferentes aspectos da vida quotidiana e urbana, como a economia, o comércio, a administração e a cultura. Nessa fase, ocorreu uma integração intensa com habitantes de diferentes origens sociais, residentes na zona ocupada ou vindos de outras localidades. Os novos habitantes foram designados por “moçárabes”. Disponível em: < <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/segport/cronologia.html> >. Acesso em: 28/06/2008.

motivos pelos quais Lúcio Costa define a morfologia selecionada a partir de exemplos da arquitetura colonial como “estilo” local. A arquitetura da época, segundo a pesquisa realizada, baseia-se em trabalho não profissional. A lógica de seus argumentos pode estar ligada a um sentimento de que a apropriação da matriz arquitetônica e urbanística, adaptada às condições locais, constitui uma característica tipicamente brasileira.

No Brasil, um estilo propriamente identificável dentro da história da arte, o barroco, faz-se presente principalmente na arquitetura e na arte religiosa. O estilo, profundamente incorporado à vida social e econômica do país durante seu apogeu, possui forte apelo lírico e emocional. No estilo barroco, o ornamento é estruturador do espaço, e sua autonomia em relação à construção arquitetônica mostra a autonomia do trabalho de escultores e entalhadores em relação ao arquiteto. Entretanto, dada a integração entre ornamento e estrutura arquitetônica, o espaço arquitetônico é formado graças ao revestimento das superfícies. No estilo barroco, a emoção estética é o gatilho da emoção religiosa: solicitar aos sentidos é solicitar aos sentimentos. Um exemplo de como o emprego do ornamento se revela no estilo barroco está no uso do azulejo. Dora Alcântara (2001), estudando especificamente os azulejos de padronagem (não os com reprodução de imagens religiosas, por exemplo), percebe que, em Portugal, seu uso em igrejas passa a extrapolar as molduras que confinavam o material a áreas específicas, terminando por suprimi-las, numa “ruptura de limites” que a autora associa ao estilo barroco. De fato, é essa a forma que o azulejo de padronagem, também chamado azulejo de tapete, assume ao ser empregado nas fachadas estudadas por Lúcio Costa em seu estudo das tradições construtivas luso-brasileiras. O arquiteto reconhece o uso dos azulejos nas igrejas espalhadas pelo país e nos edifícios neoclássicos do Rio de Janeiro (Macedo, 2002, p. 86). Para Alcântara (2001, p. 63), a presença do azulejo, por vezes de mesma padronagem, em regiões distantes entre si do país, tendo em vista a grande extensão territorial, denota uma unidade nacional e uma ligação de parentesco cultural com Portugal.

O barroco, mais que o colonial, é o estilo ao qual o uso de azulejos está relacionado, pois a ornamentação é essencial para a constituição do espaço. O estilo neocolonial, nesse ponto de vista, entra em contradição com a sobriedade da arquitetura colonial, cujas soluções espaciais estavam condicionadas à rudimentaridade das condições sociais. O azulejo é considerado um elemento de unidade cultural, em razão de seu uso em grande parte do território brasileiro durante grande parte de sua história. A utilização do

azulejo como ornamento na arquitetura neocolonial, no entanto, não consegue integrá-lo à arquitetura, pois tenta articular lógicas de constituição espacial contraditórias. Acredita-se que o azulejo seja parte da identidade nacional, mas ainda não se vê um uso para o material que não seja por adição.

O uso renovado do azulejo como ornamento da arquitetura é atribuído à influência de Le Corbusier. O arquiteto, que influenciou nomes importantes da arquitetura moderna brasileira como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, propunha a valorização de materiais locais e de velhos hábitos. Segundo ele, faria mais sentido a uma construção brasileira a utilização de azulejos ao invés de mármore importado, pois o material, além de nobre, também permitiria servir de suporte a novas expressões plásticas. Tal concepção inspirou o uso de azulejos como ornamentação em edifícios como a antiga sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), atual Edifício Gustavo Capanema, símbolo dessa nova estética arquitetônica. O uso de azulejos foi criticado por não corresponder aos pressupostos do uso do ornamento numa concepção de arquitetura modernista.

Para Moraes de Sá (2005, p. 78), o ornamento, no século XIX, deixa de ser “fruto do trabalho artesanal” passando a ser “produto pronto para o consumo, o qual se escolhe por catálogo” (idem). Os materiais não são utilizados senão como veículos de formas que remetem a qualidades de estilos históricos, às quais a burguesia da época desejava associar-se para criar uma identificação com uma tradição e passados nobres os quais não possuía (Moraes de Sá, 2005). A arquitetura moderna, aqui considerada um estilo arquitetônico, vê os valores de individualidade e opulência relacionados à ornamentação arquitetônica como incompatíveis com o novo papel assumido pela arquitetura, mais ativamente ligada ao sistema produtivo e à sociedade industriais. Assim, a arquitetura moderna substitui o ornamento – na sua concepção até então usual – como adição e modelagem de materiais em formas históricas pela “força expressiva dos materiais”, que torna suas cores, textura, densidade e resistência, enfim, suas qualidades específicas, como elementos de composição arquitetônica. Outra interpretação é que a própria forma da obra arquitetônica se tornaria um ornamento. As duas concepções partem do princípio de que, no modernismo, o ornamento deveria ser eliminado; contudo, segundo a interpretação de Moraes de Sá, o ornamento é indissociável da arquitetura. Dessa maneira, para o autor, os edifícios modernos tornam-se, assim, objetos, assumindo uma organização espacial e estrutural integrada, não eliminando o ornamento, mas incorporando-o.

Adrián Gorelik (2005, p. 159) cita as Siedlungen alemãs (moradias populares dos anos 1920), como exemplo de uma arquitetura cuja função é

[...] mero veículo da modernização dos hábitos de vida para adequar as pautas culturais e o mundo material às condições de um mundo moderno, cuja lógica profunda as vanguardas acreditavam finalmente ter compreendido.

Os valores estéticos ficam, portanto, submetidos aos objetivos técnicos, sociais ou funcionais, e as obras surgidas desse pensamento não têm outra possibilidade senão viver no presente. No caso da arquitetura moderna brasileira, mesmo que se defenda a escolha de certas soluções, tais como as curvas de Niemeyer e os azulejos, como especificidades do significado do ser moderno no Brasil, é difícil não enxergar uma clara preocupação estética do ser moderno. Segundo Adrián Gorelik (2005, p.160 e 161), por conta de uma necessidade específica do modernismo brasileiro em encontrar uma história para o presente, escolhe o modernismo como estilo histórico

[...] para compor com ele resoluções formais, tipológicas e funcionais dirigidas a uma vontade diferente da do modernismo clássico: por exemplo, a produção de uma ordem capaz de encarnar e simbolizar o poder modernizador do Estado Nacional.

Para Gorelik, desde os anos 1930 a modernidade começa a tornar-se um valor político, e o Estado brasileiro busca uma identificação por meio do prestígio proveniente da arquitetura de vanguarda, que se desdobra numa parceria entre políticos e arquitetos que muito se assemelha ao mecenato tradicional, que permite a ascensão social do arquiteto como artista. O MES, construído em 1936, simboliza a canonização de um estilo moderno para a arquitetura brasileira, pois reúne elementos que se tornam marcantes: artistas e arquitetos trabalhando em colaboração; a distorção, em certo nível, do modernismo internacional, que é apropriado de forma “folclorizante e classicista” e, finalmente, a relação entre Estado e arquitetos, que garante a promoção de novos programas e figuras. O uso do azulejo na arquitetura moderna brasileira atinge seu ápice na construção de Brasília, a partir do exemplo do MES.

3.2.1.1 O Ministério da Educação e Saúde (MES)

A construção do MES é um marco do desenvolvimento de um estilo arquitetônico que tem seu apogeu na construção de Brasília. Seus antecedentes ajudam-nos a compreender a importância que o edifício teve para o desenvolvimento da aplicação do azulejo como ornamento na arquitetura moderna.

No Brasil, a regulamentação da profissão de arquiteto através de um decreto da Presidência da República, em 1933, assinala uma nova concepção da profissão, que ganha espaço e caráter oficial pela construção de edifícios administrativos (Cavalcanti, 2006, p. 20-21). Nesse campo de atuação recentemente formado, correntes estilísticas arquitetônicas enfrentaram-se para assumir o papel de representante de um estilo nacional, tal como era a proposta do Estado Novo (idem, p.12-13). Inicialmente, tais embates deram-se entre os adeptos do ecletismo, que revisava estilos históricos internacionais, e os neocoloniais, que viam no retorno às soluções arquitetônicas do passado colonial a associação com a identidade brasileira. Dessa forma, os acadêmicos, que até então apoiavam o ecletismo na arquitetura, passaram rapidamente a designar-se “tradicionalistas”, confundindo-se, assim, com os neocoloniais (idem, p. 48), já que a questão nacionalista se tornava primordial. Ao mesmo tempo, uma nova corrente, a arquitetura moderna, aparece como alternativa às outras duas, terminando por vencê-las, visto que se torna oficial com a construção de Brasília.

Os arquitetos modernos assumiram o domínio do campo arquitetônico brasileiro apoiando-se em três frentes: vencendo concorrências estatais durante o Estado Novo, instaurando o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atualmente Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou Iphan) e propondo planos de moradias econômicas como parte de uma política de habitação popular (Cavalcanti, 2006, p. 10). Os mesmos indivíduos atuam nas áreas descritas, o que significa que, fundamentalmente, cabe aos modernos definir não só a produção do futuro, mas também a seleção da produção do passado a ser preservada, numa atuação que se faz visível na particular interpretação do estilo moderno internacional. O antigo edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), atualmente chamado Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, é o marco canônico dessa interpretação. Construído sob a consultoria de Le Corbusier por um grupo de arquitetos que reunia Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos,

o edifício foi objeto de disputa entre os neocoloniais e os modernos, já que o “aval estético governamental” significa a materialização da “sede do ministério encarregado de traçar as diretrizes ‘culturais’ da nação” (idem, 2006, p. 48). Tanto um grupo quanto o outro se via como legítimo representante de um estilo que reunia “passado, vínculo com o Brasil e o futuro”. Para os neocoloniais, a filiação à tradição colonial também era uma mostra de nacionalismo, ao passo que fornecia bases para o futuro. A crítica feita pelos modernos ao estilo neocolonial é de que seu apego à tradição é superficial. Os modernos reconhecem na estrutura da arquitetura colonial uma “pureza” que se reflete na nova maneira de construir, ainda que tenham ocorrido renovações técnicas e sociais, argumento que reflete a preocupação não com a recuperação, mas com a “retradução de valores”, uma base teórica que vê a construção arquitetônica como “expressão de uma verdade estrutural”, ou um objeto global (idem, p. 49).

Lauro Cavalcanti descreve as particularidades que revelam no MES a apropriação do estilo moderno e a conformação às necessidades do projeto:

Lúcio Costa estava ciente da necessidade de contornar alguns princípios de economia e simplicidade, advogados como justificativa ética da arquitetura moderna, de modo que o edifício impusesse um ar de respeito próprio da sede de um ministério. Implicaria isso aplicar materiais luxuosos e obras de arte em vários pontos do prédio, sem ferir, entretanto, as linhas “puras”, desprovidas de ornatos, que o caracterizavam como moderno: “A boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às conveniências de uma aparência digna, resulta, afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será a sua duração”, afirma com habilidade Costa, em 1938, ciente da necessidade de conciliar, no jeito moderno de fazer monumentos, economia e luxo, simplicidade e imponência.

Portinari realizou um grande afresco sobre os principais ciclos econômicos da história brasileira na sala de reuniões anexa ao gabinete do ministro, além dos murais em azulejos azuis e brancos nas fachadas do térreo e nos pilotis – merecem esses painéis externos o poema “Azul e branco”, de Manuel Bandeira. Celso Antônio, [...], efetuou escultura de nu feminino destinada, originalmente, ao terraço-jardim anexo à sala ministerial; Bruno Giorgi realizou escultura de um jovem casal, simbolizando a juventude brasileira [...] O suíço Jacques Lipchitz tem a sua maquete, 27 vezes menor que o projeto pretendido, colocada na fachada curva do auditório [Prometeu Acorrentado] [...].(Cavalcanti, 2006, p. 57)

Quanto aos princípios de economia e simplicidade, Cavalcanti (2006, p. 57) diz,

Para Le Corbusier (1923), a eliminação de ornatos e a realização de casas em série tinham como princípio moral “um certo laço entre a habitação do rico e a do pobre, uma decência na habitação do rico”. Jencks (1975) aponta como uma das falácias da arquitetura moderna a argumentação de que esta seria um estilo barato de construir. Cita o exemplo de Mies van der Rohe, cujo lema “menos é mais” advogava o uso de poucos elementos para obter mais beleza. Jencks mostra como Rohe se esmera no luxo e acabamento dos poucos materiais para alcançar mais rendimento estético, resultando em obras caríssimas.

A influência de Le Corbusier, contudo, de acordo com Lauro Cavalcanti, é relativa. Segundo ele, na época do projeto do MES, em 1936, Le Corbusier era conhecido menos por projetos executados e mais como conferencista e autor. O Brasil estava menos condicionado pelo domínio da Academia de Belas-Artes, apesar de culturalmente colonizado pela França (Cavalcanti, 2006, p. 46), e, assim, o arquiteto teria mais chances de ver suas idéias transpostas da prancheta para a realidade do que em seu ambiente profissional, na Europa. Além disso, trabalhar na América do Sul era uma oportunidade de “demonstrar a universalidade de suas obras” (idem, p. 46), ainda que Le Corbusier tivesse consciência das condições de sua participação num Estado totalitário de aspirações nacionalistas. Seu trabalho no projeto do MES resume-se a um mês de consultoria, e o projeto final é redesenhado com a maior parte das modificações feitas por Oscar Niemeyer. A influência mais forte por trás das escolhas do projeto era, na verdade, da visão de Lúcio Costa, de quem Oscar Niemeyer fora aluno.

Danilo Macedo (2002) acredita que o pensamento de Lúcio Costa na arquitetura moderna brasileira baseia-se na codificação da tradição construtiva colonial (ou seja, as formas de construção arquitetônica referentes ao nosso passado colonial) por meio do pensamento de Le Corbusier, que incorporava a visão de vanguarda para a arquitetura da primeira metade do século XX. Lúcio Costa, formado pela Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) em 1922, fora um dos expoentes do estilo neocolonial.⁷ No entanto, sua postura modifica-se, aproximando-se do pensamento internacional. Um reflexo de seu afastamento do pensamento tradicionalista relacionado ao estilo neocolonial é a reforma curricular por ele proposta para a ENBA, em 1931, quando foi diretor da instituição por

⁷ Mais sobre o neocolonial pode ser encontrado em Danilo Matoso Macedo (2002).

um curto período. A visão expressa pela reforma, que não se concretiza de fato (Macedo, 2002, p. 45), é a de que o estudo do passado colonial é indispensável, porém não para que seja usado na aplicação direta, e sim para “orientação crítica”, assim como seria o estudo dos estilos históricos. (idem, p. 44).

Em contradição com o pensamento internacional, que vê o ornamento da arquitetura como uma escolha moral, a morfologia da arquitetura exemplificada no MES mostra uma preocupação com a definição de uma linguagem local. O uso do azulejo é uma nítida referência à necessidade de integrar à arquitetura, conotações locais: a decoração de elementos marinhos – referentes à proximidade da praia – e as cores azul e branca, como os painéis de azulejos barrocos. Analisando mais a fundo, podemos lembrar-nos da observação que faz Alcântara (2001) sobre os azulejos de padronagem utilizados nas igrejas barrocas portuguesas, que não se restringem a áreas específicas de uma parede, mas cobrem-nas por completo; o azulejo da fachada do MES comporta-se de maneira semelhante. A parede some, e o azulejo passa a ter papel protagonista no espaço arquitetônico. Novamente, a associação possível é com o barroco, e não com o passado colonial. A noção de azulejos de padronagem diz respeito à ornamentação anônima, realizada em escala industrial; o azulejo de Portinari, no entanto, é claramente uma obra realizada especialmente para o local. O desenho formado pela contigüidade dos desenhos das peças anula o formato unitário de cada um dos azulejos. A distância, prevalece o desenho sobre a materialidade do material. O azulejo é, como ocorre com os painéis barrocos, um mero veículo para o desenho, não participando da poética da composição. O efeito é o mesmo observado nos azulejos de padronagem, em que os desenhos formados pela justaposição das peças anulam o formato unitário do azulejo. A ambigüidade aqui é similar àquela observada na análise do painel de azulejos do Salão Verde. Ambos os revestimentos são realizados especialmente para o local em que são instalados, embora possam ser vistos como azulejo de padrão. Outras semelhanças estão nas cores azul e branca e nas grandes dimensões assumidas, que os levam a dominar o espaço arquitetônico. Uma diferença muito importante, no entanto, está na autoria do trabalho. O painel de Portinari é assinado, o de Athos Bulcão, não. Ambos trabalharam com Oscar Niemeyer em diversas oportunidades. A relação entre os dois trabalhos pode ser explicada pela forma como o azulejo é empregado nas obras do arquiteto.

3.2.2 O uso do azulejo por Oscar Niemeyer

Macedo (2002), ao analisar obras de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte entre 1938 e 1954, vê o uso de azulejos pelo arquiteto como indicação do caráter não estrutural das fachadas. Em outras palavras, ao ser aplicado sobre uma superfície, o azulejo toma sua identidade; a parede não é mais parede, é só azulejo. O autor acredita que o material é usado como revestimento de áreas às quais Niemeyer procura incutir leveza e fluidez. Dentre os trabalhos selecionados para a análise de Matoso estão casas particulares, encomendas públicas e edifícios de apartamentos em que podem ser observados azulejos de tapete, monocromáticos. Exemplos do uso de azulejos de tapete estão no Cassino, no Iate Clube e na Casa de Baile do Complexo da Pampulha. O padrão utilizado nessas obras também pode ser encontrado na residência de João Lima Pádua, o que indica que as peças foram produzidas em grande tiragem. Não há informações na obra de Matoso sobre a origem das peças, que são descritas como de “feição portuguesa e aparência antiga” (Macedo, 2002, p. 298). Se a relação com a tradição não for pela originalidade – como ocorre com os azulejos do Museu do Açude, que são coletados de diversas construções e adequados à casa já existente, de modo que a acomode ao estilo neocolonial –, mas sim de cópia, realmente o azulejo é uma contradição com a proposta do estilo moderno. Não há, de qualquer forma, uma exploração da potencialidade do azulejo como ornamento do estilo moderno – formato regular, face vitrificada, ou seja, sua materialidade. Pode-se interpretar que o desenho é tratado como parte da identidade do material, assim como as cores azul e branca, o que explicaria a presença das duas soluções na arquitetura de Niemeyer: azulejos de padrão, fabricados em escala industrial, e peças únicas, fabricadas para um local específico. A última solução é exemplificada em obras como a Igreja São Francisco de Assis e parte do Complexo da Pampulha, cuja fachada sudoeste é suporte de um mural figurativo de azulejos de Portinari.

Ao trabalhar na criação do painel de uma das faces da Igreja da Pampulha, Portinari montou, em 1945, uma equipe que incluiu a participação de Athos Bulcão. A solução é similar àquela encontrada no MES. O desenho suprime a materialidade do azulejo e mesmo da parede, sendo protagonista da fachada. A tradição barroca de painéis religiosos de azulejos está presente nas cores e na grande extensão. Após a construção do mural, Athos Bulcão passou cerca de um ano morando com Portinari, com quem aprendeu os princípios de construção de quadros impressionistas, como os de Cézanne e Seurat, baseado no jogo entre cores complementares. De certa forma, Portinari

qualificou Athos Bulcão para trabalhar com o uso de cores e conceber grandes áreas revestidas de azulejo. Niemeyer, por sua vez, estimulou-o a desenvolver uma linguagem própria ao convidá-lo para participar de diversas de suas obras.

O envolvimento de Athos Bulcão com Oscar Niemeyer inicia-se em 1943, quando ele conhece o arquiteto e dele recebe a primeira encomenda de um projeto para os azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Contudo, a obra não foi concretizada. Em 1955, realiza seu primeiro projeto de azulejos com Oscar Niemeyer no Hospital Sul América, que hoje se chama Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro.

O painel do hospital é formado por um módulo de 15 x 15 cm, decorado com um disco azul, vazado por um retângulo branco, sob um fundo branco, e outro módulo, numa versão em negativo do primeiro. A composição estabelece uma alternância de positivo/negativo e de direção do corte transversal ao disco central dos módulos, de forma ritmada e lógica. Esse painel não se parece com as soluções posteriores concebidas pelo artista; apesar do jogo de figura/fundo, ainda se trata de uma composição rígida. A distância, as porções de branco e azul são proporcionais e causam efeito visual semelhante à retícula gráfica, clareando a tonalidade do azul. Ainda que a intenção da integração com a arquitetura – função de “sumir” com a parede, de dar leveza, de proporcionar luz pelo material e pela composição – esteja presente, esse painel pouco difere de uma produção industrial anônima.

A primeira parceria entre Oscar Niemeyer e Athos Bulcão em Brasília é a ocorrida durante o projeto da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, de 1958. O painel de azulejos é o primeiro realizado por Athos Bulcão na cidade. Ele realiza outros projetos de azulejos para o revestimento exterior de edifícios em parceria com Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte (Edifício Niemeyer, 1960), Rio de Janeiro (Fundação Getúlio Vargas, 1962; Edifício Manchete, 1966). Em Brasília, a produção de revestimentos de azulejo em escolas e outros locais públicos é realizada com outros arquitetos. O artista voltaria a trabalhar com Oscar Niemeyer em 1968, quando realiza o painel de azulejos interno do Anexo I do Palácio do Itamaraty, uma composição em que dificilmente o olhar pode ignorar os desenhos em negativo formados a partir de quatro módulos: caminhos tortuosos que não levam a lugar nenhum, deixando o olhar sem saída; formas cheias isoladas, desconectadas. Há uma contigüidade dos padrões, ainda que ela seja constantemente interrompida.

O próximo trabalho é o objeto central desta dissertação – o painel do Salão Verde da Câmara dos Deputados. A obra é realizada como parte da reforma feita no interior do Palácio do Congresso Nacional e recebe modificações durante os anos. A semelhança entre essa solução e aquelas realizadas anteriormente em Brasília com Niemeyer é, primariamente, o uso das cores azul e branca. A área revestida é extensa, como observamos no caso da Igreja Nossa Senhora de Fátima, porém o local onde o revestimento é instalado é interno, como acontece com o painel do Itamaraty. O trabalho do Itamaraty, no entanto, possui uma moldura de madeira que o separa da arquitetura, podendo ser considerado um painel (como definido no capítulo 1). O revestimento interno do Salão Verde, por sua vez, não possui moldura e prolonga-se por toda a extensão do muro, tornando-se o próprio muro. Vê-se que a solução é única por suas relações internas, diferentes das observadas nos outros trabalhos, e também pela relação com o espaço arquitetônico. Antes de nos aprofundarmos nessa relação, é necessário relatar os pressupostos para o Palácio do Congresso como um todo.

3.2.2.1 O Palácio do Congresso Nacional

O edifício alia aspectos estéticos e funcionais condizentes com seu estilo, modernista como a nova capital, e tanto sua forma quanto seu posicionamento geográfico estão em sintonia com o planejamento urbano de Lúcio Costa. Segundo Niemeyer, a composição do palácio baseia-se não simplesmente numa questão de engenharia, mas também numa preocupação estética que reflete uma nova idéia de arquitetura:

No Palácio do Congresso, por exemplo, a composição se formulou em função desse critério, das conveniências da arquitetura e do urbanismo, dos volumes, dos espaços livres e, especialmente, da intenção de lhe dar um caráter de alta monumentalidade, com a simplificação de seus elementos e a adoção de formas puras e geométricas.

Internamente, o projeto procura criar os grandes espaços livres que devem caracterizar um palácio, para isso utilizando elementos transparentes que evitam transformá-los em pequenas áreas (Câmara dos Deputados, 2005, p. 18-19).

A idéia original de Niemeyer era integrar os espaços internos e externos dos edifícios do governo por meio da transparência dos materiais e das formas. O grande espaço interno do palácio deveria receber a luz natural da cidade, possibilitando a visualização da Praça

dos Três Poderes, ponto essencial do plano de Lúcio Costa para a integração dos Poderes da República. O arquiteto teve especial preocupação com a leveza do edifício, tanto pela adequação simbólica do projeto à concepção da capital quanto por uma “manifestação de espírito, da imaginação da poesia” (Câmara dos Deputados, 2005, p. 18).

Segundo Maurício Matta (2005), em texto que consta no catálogo Arte e Arquitetura na Câmara dos Deputados, a concepção do palácio não foi privilegiada por um estudo detalhado por conta da escassez de tempo. A área concebida por Oscar Niemeyer havia sido calculada pelo arquiteto com base em uma estimativa de uso futuro do Congresso, o qual ele imaginou demandar três vezes a área dos Palácios Monroe e Tiradentes, sedes do Senado e da Câmara, respectivamente, até a época da transferência.

No Rio de Janeiro, os deputados e os senadores mantinham seus escritórios particulares fora das sedes de suas respectivas Casas. Além disso, as atividades parlamentares demandavam um número menor de funcionários. Na nova capital, o Palácio do Congresso deveria possuir espaço necessário à incorporação dos gabinetes em suas dependências, uma vez que a cidade não oferecia alternativas para a instalação destes.

Em 21 de abril de 1960, o então presidente Juscelino Kubitschek inaugura Brasília, a nova capital, e o senador João Goulart preside a sessão solene de instalação do Congresso Nacional na cidade. Os trabalhos da Câmara dos Deputados são abertos em sua nova sede, o Palácio do Congresso Nacional, em 2 de março do mesmo ano, pelo presidente da Casa, Deputado Ranieri Mazzilli. Entretanto, a inauguração de Brasília em 1960 não pode ser entendida como o final de sua construção. O Plenário da Câmara dos Deputados, por exemplo, foi concluído de maneira provisória para a realização da abertura dos trabalhos.

Em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, que sucedeu Juscelino Kubitschek na Presidência da República, o país enfrenta uma turbulência política que se agrava com a entrada na Presidência do até então vice-presidente João Goulart. Como condição para aceitar sua posse, o Legislativo aprova, em setembro do mesmo ano, uma substituição do sistema parlamentar brasileiro, que amplia a influência política e o campo de atuação do Congresso Nacional, ao mesmo tempo que limita os poderes executivos da Presidência. O evento é a inauguração da fase parlamentarista, que duraria até 24 de

janeiro de 1963, após derrota em plebiscito. Em termos práticos, a experiência representa um aumento do número de parlamentares, e, conseqüentemente, uma sobrecarga na capacidade do Palácio de abrigar gabinetes.

É possível afirmar que as modificações no edifício do Congresso são de origem política, como pode ser ilustrado no seguinte depoimento:

O presidente Marco Maciel incumbiu-me de acompanhar na visita o vice-presidente alemão, que, entretanto, disse: “Não, quero sozinho percorrer todo o edifício; depois vou à sua sala para conversarmos”. Ao voltar, fez exatamente a mesma embaraçosa pergunta que você me fez, ou seja, por que um prédio, construído há apenas dezessete anos, já com tantos anexos? A minha avaliação, atendendo ao questionamento que você, meu caro jornalista, acaba de me fazer, é que todos esses acréscimos se explicam pela dinâmica da Casa: aumento do número de parlamentares e servidores, novas atribuições legislativas, criação do chamado secretariado parlamentar e tantos outros. [...] Minha impressão é que o projeto original do edifício sede da Câmara não lhe fôra previamente submetido. Tanto assim que, depois de ocuparmos 80 mil metros quadrados de área construída, em contraposição aos 8 mil da Câmara no Rio, no Palácio Tiradentes, foram acrescentados, até agora, mais 60 mil, que correspondem ao Anexo IV. E não sei se está em cogitação a construção de outros anexos. Portanto tudo isso se justifica pela própria dinâmica da Casa. [...] Reafirmo: essas mudanças têm tudo a ver com a própria natureza das instituições, que tendem sempre a evoluir. Veja: no Rio de Janeiro éramos 326 deputados e quatrocentos e poucos funcionários. Hoje somos 513 deputados e um número bem maior de funcionários. Na época em que eu deixei a Diretoria-Geral, eram cerca de 2.500 funcionários (Câmara dos deputados, 2007, p. 41).

A declaração é de Luciano Brandão,⁸ engenheiro que foi secretário de duas comissões de transferência da Câmara dos Deputados para Brasília e diretor-geral da Casa entre 1964 e 1977. O engenheiro foi responsável pela criação do núcleo técnico de obras e reparos, que contava com alunos da primeira turma de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, a qual por sua vez, teve Oscar Niemeyer como paraninfo. Reinaldo Brandão, um desses alunos, trabalhava na Câmara na época das primeiras alterações no espaço interno do edifício, sendo testemunha daquela reforma realizada no

⁸ A declaração consta no livro *Contos da Câmara*, que reúne depoimentos de servidores da Casa.

atual Salão Verde. Segundo seu depoimento, o espaço ocupado hoje pelo salão era decorado com granito preto, e o piso era revestido com material vinílico. Tal estrutura provisória foi ocupada de maneira improvisada por divisórias que serviam de gabinetes para deputados.

[...] Foi por essa época que se fez também a remodelação do Salão Verde. Sucedeu que, no regime parlamentar de governo, esse salão fora todo retalhado em gabinetes. O espaço inteiro foi dividido em pequenas áreas para gabinetes de líderes, vice-líderes, etc. Oscar Niemeyer não podia concordar com isso. Propôs então um acréscimo, se não me engano de quinze metros, ao Edifício Principal na direção da Praça dos Três Poderes, para localizar ali tais gabinetes. Ele projetou, fez executar a modificação, mas tudo muito a contragosto porque, com a ampliação, ficou comprometida a integração visual entre os Salões Verde, da Câmara, e Azul, do Senado, com a Praça dos Três Poderes (Câmara dos deputados, 2007, p. 28).

A Praça dos Três Poderes representa uma forte identificação com princípios da Revolução Francesa que definem a harmonia dos pilares do poder republicano: os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Com o planejamento urbano, entende-se que a leitura da praça seja “no Brasil existem condições concretas para a realização da ideologia republicana”, também uma intenção de identificação nacional, por meio da arquitetura, com valores universais, ao menos do Ocidente. A perda da visão parece colocar o painel de azulejos do Salão Verde como “compensação”. No entanto, a orientação horizontal e o padrão não figurativo e não alegórico tiram toda a possibilidade de entendimento deste como “janela” – noção básica para a integração dos espaços externo e interno. Pelo jogo de reflexões, o painel só se articula com a paisagem de Brasília, não como capital de Estado, mas como cidade: são as cores do céu e dos gramados que ressoam. Num ambiente institucional cujas decisões arquitetônicas são também políticas, a perda da noção de nacionalismo é um grande golpe. Mais uma vez, busca-se recuperar a noção da identidade nacional pelo uso do azulejo.

3.2.3 Azulejo e nacionalismo

O papel decisivo de Lúcio Costa, tanto como preservador da tradição, por intermédio do Iphan, quanto propagador do moderno, é visto por Gorelik (2005) como decisivo para a configuração do cenário em que a arquitetura moderna brasileira é vista como uma afirmação categórica da cultura local. Se o arquiteto e urbanista usa o nome de Le

Corbusier, é por considerar que a base de seu discurso deve ser a ordem, embora toda a contradição vista na apropriação das idéias do arquiteto francês. Gorelik vê em Brasília um claro posicionamento de Lúcio Costa como “organizador”, “ideólogo da entente arquitetura-Estado do cenário” e de Niemeyer como “desenhador de ícones arquitetônicos”. Lúcio Costa (in Bandeira, 2002, p. 35) defende a igreja do Complexo da Pampulha da crítica ao deixar clara sua posição:

Quanto à capela, obra-prima onde tudo é engenho e graça – o galbo da nave parabólica, o modo como se ilumina a capela-mor, o entrosamento da sacristia no corpo da igreja, a feliz articulação ascendente do pórtico ao campanário, a propriedade e perfeita integração dos azulejos na abside, da pintura no retábulo e da escultura no batistério – foi, como era de prever, qualificada de barroca com a habitual intenção pejorativa. Ora graças, pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas. Aliás, foi precisamente lá, nas Minas Gerais, que elas se fizeram, com maior graça e invenção.

No caso específico do uso dos azulejos, Lúcio Costa (in Bandeira, 2002, p. 35) assim o defende:

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

O intenso nacionalismo do discurso de Lúcio Costa é uma característica da modernidade no Brasil. O engajamento da intelectualidade no projeto é forte desde os anos 1930, quando a arquitetura toma a frente da articulação entre modernização e identidade nacional. Para Baudelaire (apud Kern, 1991, p. 73), a modernidade é a metade da arte, a outra sendo o eterno e o imutável. É clara a importância do tempo na discussão. A modernidade é, portanto, ligada ao tempo e ao instante, mas também ao eterno, e a beleza da arte moderna reside justamente na captação do eterno em meio ao transitório. Para Pereira (1991, p. 90), a modernidade é também a constatação da emergência de novas estruturas sociais, econômicas e técnicas que levam a reestruturação do espaço

urbano, elevando a arquitetura a uma posição de liderança. A autorrepresentação que o país faz de seu passado, idealizada, é baseada na suspensão do tempo (eterno). Para Pereira, a resolução do impasse criado entre “ser moderno” (e estar inserido no mundo) e ter consciência de “ser brasileiro” (indispensável para inserir-se no mundo) vem pelo trabalho de Lúcio Costa e de Oscar Niemeyer desde a exposição universal de Nova Iorque, em 1939. A síntese entre o singular e o universal, a tradição e a ruptura, que caracteriza a modernidade, vem da reflexão das questões gerais da história local e da realidade econômica e social. Só então seria possível uma autorrepresentação satisfatória.

Nesse sentido, o uso do azulejo na arquitetura, visto como constante da cultura brasileira – e, portanto, “metade da arte” –, não é suficiente se não se conjugar ao transitório e ao fugaz. A tradição está presente, porém é necessária a ruptura. De outra forma, o material só se ligará à arquitetura moderna por adição. Observa-se, no painel do Salão Verde, que o percurso do observador em relação à obra é baseado na transitoriedade. O revestimento não é metáfora do muro, é o próprio muro. O percurso horizontal faz a obra “caminhar” com o observador, de forma que se desdobra pela razão tempo/espço determinada pelo olhar. Para integrar – e não simplesmente adicionar o azulejo à arquitetura moderna –, o azulejo deve ser tomado como articulação entre o identificável como moderno e a identidade brasileira; para ser arte integrada, deve ser arte. A integração também diz respeito à realidade material, não somente de signo, do azulejo. Na arte moderna, há uma tendência que entende a realidade material do suporte como elemento da linguagem artística: o construtivismo.

4 – O azulejo como arte

4.1 O azulejo e o construtivismo no Brasil

Frederico Morais (1988) dá exemplos de artistas modernos que se aplicam às placas de cerâmica, os azulejos: Burle Marx, Anísio Medeiros, Djanira, Poty, Portinari, Vieira da Silva, Júlio Pomar. Porém nos trabalhos desses artistas não são aproveitadas as possibilidades arquitetônicas do azulejo. Trata-se o material como suporte para transposição de composições que poderiam ter sido realizadas em outras técnicas e em outros suportes, a exemplo do que acontecia aos painéis de igrejas barrocas. Vimos no capítulo 2 como os azulejos utilizados na arquitetura neocolonial e mesmo em edifícios-símbolo da arquitetura moderna brasileira, como o do MES e os do Complexo da Pampulha, quando não eram painéis figurativos, eram ornamentais, de padronagem que remetia a desenhos tradicionais. O trabalho de Athos Bulcão mostra-se, nesse panorama, uma ruptura:

Basicamente, sou contrário à estetização de desenhos tradicionais. O que, antigamente, resultava de uma trama rica, de um desenho sutil, produzido pela própria irregularidade da mão que utilizava penas-de-pato e pincéis, não pode ser reduzido a “carimbo”. Parece-me tão absurdo quanto tentar fazer uma máquina de escrever que “imite” a letra de D. Pedro II. E, já que o processo é “silk-screen”, por que não utilizar desenhos geométricos simples, e de superfície chapada? Sendo o meu trabalho feito com azulejo industrial, a utilização de ladrilhos brancos vem simplificar bastante o tempo de execução dos painéis e o custo do material – sobretudo quando se trata das grandes superfícies que surgem nos espaços majestosos de Niemeyer (vide Anexo 3).

A fala reflete o posicionamento de Athos Bulcão no discurso artístico. Segundo Worringer (1997), a escolha do material não é o que conduz à aparência estética, configurando-se também como uma escolha tanto técnica quanto parte de uma visão do estatuto da arte. Essa é uma perspectiva contemporânea à Arte Moderna, em que as questões quanto à especificidade da arte (do que ela realmente é, de seu papel na sociedade) e do ser artista (a atividade de artista, seu papel na sociedade e a autoria) são questões despertadas pelas mudanças sociais, políticas, econômicas e psicológicas presenciadas na modernidade. De fato, o que o azulejo de Athos Bulcão adiciona à arquitetura é, além da referência histórica, cor. O colorido não mais tem função de adorno, ou é limitado a servir de veículo para a modulação puramente decorativa, mas tem um papel específico a ele apontado pelas novas direções que tomam a arquitetura, no que viria a ser conhecido como Estilo Internacional.

Diz Paulo Herkenhoff (1987) da forma como Athos Bulcão concebe seus azulejos:

Um dia o artista compreende que a azulejaria não é um desenho que deixa nu o quadriculado do projeto inicial, por não poder apagá-lo totalmente. Não se trata mais de um suporte que se quer neutralizar.

Athos compreende o azulejo como módulo, como elemento constitutivo de espaço arquitetônico, com sua área individual, com sua matéria própria, com sua luz e superfície, como regra e como jogo.

[...]

É a inscrição do azulejo, como módulo e signo de arquitetura. É matéria no clima. É cor integrada na luz do prédio. Tudo isso porque sua relação de arte e arquitetura é a relação de ver e viver.

O texto acima mostra Athos Bulcão ciente da potencialidade artística do azulejo baseada em suas propriedades materiais. A noção de “signo” da arquitetura refere-se ao fato de o azulejo ser, primariamente, um material de revestimento que serve para construir. Bulcão seria o artista consciente do espaço total e daquele que cabe a si; que conhece a história e se vê na ruptura com a tradição por ter consciência da atualidade. Nos depoimentos dos arquitetos do Detec relatados no capítulo 1, Bulcão contribui com Niemeyer especialmente no que diz respeito às relações entre cor e arquitetura. Como dissemos anteriormente também no capítulo 1, Bulcão é escolhido para realizar o projeto do revestimento de azulejos muito provavelmente para contribuir com o espaço com seu conhecimento sobre cor. Essa noção de artista especializado está em conformidade com a vertente construtivista da Arte Moderna, principalmente segundo seu desenvolvimento na Bauhaus, que se torna a única solução historicamente possível no Ocidente, na primeira metade do século XX (Brito, 1999).

A vertente construtivista desenvolvida na Bauhaus e, posteriormente, na Escola de Ulm, chega ao Brasil nos anos 1950, por intermédio da influência de Max Bill, arquiteto, designer, conferencista e artista plástico suíço. A retrospectiva de sua obra no Masp, em 1950, seguida pela premiação de sua escultura Unidade Tripartida na I Bienal de São Paulo, no ano seguinte, dá visibilidade à vertente construtiva, recebida a princípio como “abstração” simplesmente. No entanto, para Brito (1999), a motivação que resultou na formação quase simultânea de núcleos de artistas abstrato-geométricos – ou concretistas – no Rio de Janeiro (Ruptura, 1952) e em São Paulo (Frente, 1954) não se deve somente ao entusiasmo pela obra de Bill. Se um projeto de vanguarda é uma tentativa de entender a situação vigente e evoluir com ela, são as pressões estruturais sofridas pelos artistas e pelos intelectuais da classe média brasileira,

resultado do impacto das exposições, as mais significativas para a formação dos núcleos. Neles se reuniam artistas que se viam insatisfeitos com a situação da Arte Moderna no Brasil.

As figuras dominantes no panorama da Arte Moderna no Brasil até então são Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Pancetti (Brito, 1999). Portinari era o “pintor oficial” da Era Vargas, tendo sido fortemente influenciado pelo muralismo mexicano nas pinturas em que usa como tema o trabalho agrícola no Brasil, onde a condição humana é dramatizada pelo desenho (Amaral, 2006). Ivan Serpa, Almir Mavignier e Antônio Maluf aparecem, desde a I Bienal de São Paulo, como representantes do abstracionismo, que começa a projetar-se no ambiente artístico. Athos Bulcão circulava no mesmo ambiente artístico de Portinari, Niemeyer e Di Cavalcanti. No entanto, se analisarmos sua trajetória de trabalho, observaremos que ele tem muitas afinidades com Antônio Maluf.

Pintor e programador visual, Maluf, assim como Bulcão, abandonou um curso superior para se dedicar à arte: Bulcão abandonou a medicina, e Maluf, a engenharia. Enquanto Bulcão desenvolveu sua educação artística freqüentando ateliês de outros artistas, Maluf cursou artes plásticas e desenho industrial no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC/Masp). Porém ambos trabalharam com design: Athos Bulcão com decoração e confecção de capas de livros e revistas, e Antônio Maluf com tecidos, cartazes e murais. O trabalho de Maluf é profundamente ancorado na possibilidade do módulo como exercício concretista.

Na obra azulejar de Athos Bulcão, peças unitárias são o princípio de construção, ainda que não possamos defini-las como módulos.¹ O ponto de partida da obra de Bulcão é, invariavelmente, a cor. No caso dos azulejos, ao serem posicionados diretamente na parede, podemos dizer que a cor é explorada como plano. Nesse sentido, podemos aproximar a obra azulejar de Bulcão com as pesquisas estéticas desenvolvidas por Willys de Castro, outro construtivista brasileiro, membro do grupo Neoconcreto, com grande influência no campo do Design. De Castro, artista autodidata, via a pintura como exercício concretista e desenvolveu uma trajetória similar à de Maluf e Bulcão, atuando com programação visual e cenografia, por exemplo. Para De Castro, forma e cor são indissociáveis, e o uso que fez da cor era de maneira “eminentemente sensível, jogando com sua lógica assistemática subordinada às necessidades particulares das obras” (Conduru, 2005, p. 21). A organização de suas telas, tencionando a orientação ortogonal para equilibrar planos de cor, elimina a possibilidade da noção de figura/fundo. A tela, o suporte da obra, é entendida e trabalhada por sua natureza

¹ Vide a nota 8, na página 24, capítulo 1.

bidimensional. Ainda que se possam encontrar similaridades nas obras de Maluf, De Castro e Bulcão, os artistas não conviviam no mesmo círculo. Identificamos, no entanto, que Athos Bulcão transita entre extremos do cenário da arte no Brasil, entre duas perspectivas da Arte Moderna não necessariamente opostas, mas que no país representavam pólos distintos.

O trabalho de Portinari e Di Cavalcanti responde à demanda ideológica da procura pela identidade nacional, apreendendo superficialmente a influência cubista, não rompendo por completo com a forma tradicional da pintura (Brito, 1999, p. 13). A renovação da linguagem artística, e também do estatuto da arte, que são primordiais na Arte Moderna ocidental, no Brasil são questões secundárias se comparadas à identidade nacional. A vertente construtivista que chega pelo Concretismo permite suspender a questão, propondo a transformação radical, incorporada definitivamente como princípio artístico. A vertente construtiva, trazida por Max Bill como antologia e síntese das idéias de Van Doesburg, que cunhou o termo “arte concreta” em 1930, do Construtivismo Russo e da Bauhaus, tem por objetivo a implantação da arte na sociedade de modo que supere os limites da moldura dos quadros. A forte industrialização do Brasil nos anos 1950 também torna o ambiente propício à divulgação das idéias construtivistas. Contrapõem-se a criação e a invenção da obra de arte. Além disso, valoriza-se a forma seriada, aliada à introdução da noção de tempo e espaço, movimento mecânico, velocidade; a pulverização da forma no espaço; e a arte formalizada a partir de um processo técnico reproduzível mecanicamente.

Trata-se de uma arte profundamente intelectualizada: seus traços característicos, imagem, ritmo, estilo, traduzem-se não como sentimentos descritos, mas como experiência do homem no mundo (Paviani, 1991). Em lugar do enigma, a multiplicidade semântica; o entrelaçamento da vida, da história, da experiência em um fenômeno que se constitui de forma nem objetiva nem subjetiva. A racionalidade da arte concreta baseia-se na sensibilidade, na intuição, na percepção, na imaginação e na memória para manifestar-se sensível e esteticamente segundo padrões de coerência, organização e expressão internamente definidos. É uma racionalidade estética, com uma lógica sensível, que surge como alternativa para a possibilidade de uma consciência do mundo mais ampla.

A radicalização da natureza abstrata e racional da arte busca integrar a ciência e a técnica ao processo de transformação social. A arte contribuiria como aprendizagem positiva e exemplo de conhecimento prático, sendo usada como linguagem e sistema de significado. Parte-se do pressuposto de que a inserção social da arte não se dá de forma natural, necessitando de um sistema de legitimação que registre e acumule o significado das obras, recolocando-as em

circulação já devidamente etiquetadas com marcas da ideologia dominante (Brito, 1999, p.14). Discute-se, na vertente construtivista, não somente o estatuto e a inserção da arte, mas também sua circulação. As vanguardas dadaísta e surrealista dão diferentes respostas à mesma questão, porém tendo o artista como ser inspirado. A vertente Construtivista, ao menos aquela manifesta na Bauhaus e na vanguarda russa, vê o artista como produtor estético especializado, cuja autoridade é dada pela comunidade, na forma de apoio estatal² e institucional. Em sua vertente russa, o Construtivismo via a atuação da arte como necessariamente política, transformando as relações sociais. A Bauhaus, que concentra a mais forte manifestação ocidental do Construtivismo, e também a escola de Ulm, criada por Max Bill em 1956, entendem a arte como integrada acriticamente no processo de produção, tomando parte na indústria e modernizando-a. A função da arte integrada seria apenas organizar um ambiente, sem discuti-lo. Não se trata de espiritualizar o cotidiano, como ambiciona Mondrian e sua visão metafísica da arte abstrato-geométrica, mas apenas informá-lo e estetizá-lo, o que termina por lançar a atividade do produtor a uma área de competição e apelo ao consumidor, transformando seu trabalho em um instrumento de distribuição de status. A vanguarda russa, no entanto, influenciou a Bauhaus, no momento em que vários artistas da primeira se tornaram professores na escola.

Em sua origem, o Construtivismo russo baseava-se em três princípios:

- 1) a vinculação direta e de primeira hora com o movimento revolucionário de outubro de 1917, fundamental para o desígnio construtivista de mudar não só as artes, mas a vida social, como um todo; 2) o internacionalismo, ou a oposição frente ao eslavismo e aos demais movimentos culturais regionalistas, cujo peso moldou funda e notoriamente a tradição cultural da Rússia e das regiões por ela dominadas; 3) a forte interação entre teoria e prática, e a correlata ambição interdisciplinar, que movia o Construtivismo a investir, a partir da pintura, sobre diversos campos de linguagem: a escultura-construção, a propaganda-agitação, as artes gráficas, a arquitetura, o design, a fotomontagem, etc... (Martins, 2007, p. 59)

Para o multidisciplinar programa construtivista, existiria “um novo sistema estético” que reúne “a prática artística e o pensamento crítico estético numa nova síntese”. O Construtivismo apóia-se numa visão materialista da arte, ligada não ao espírito, mas à transformação social, funcionando como corolário da Revolução Russa, ao menos até a ascensão de Stalin:

² O nome da escola Bauhaus, em alemão, é Staatliches Bauhaus, literalmente “casa estatal de construção”.

[...] para se precisar em termos mais concretos a contraposição entre os princípios do Construtivismo russo, desdobrados no produtivismo, e aqueles de seus sucedâneos ocidentais, pode-se fixar tal distinção, nos termos de um processo de afirmação crescente, ao longo de certos eixos, que funcionam inter-relacionados, traduzindo os seus movimentos próprios na potência dos outros. São tais eixos dados pelas seguintes diretrizes: primeiro, ao invés de se pretextar a geometria como modelo contemplativo, de linguagem abstrata, a partir de pressupostos idealistas, tal como fizera o suprematismo e se faria recorrentemente no Construtivismo ocidental, imbuído, em certos casos de doutrinas espiritualistas e místicas, já no caso russo, o que é determinante é a consideração da inter-relação fundamental e efetiva entre a estrutura da obra, vale dizer, o tratamento dos seus materiais próprios ou o processo de sua produção, e sua forma e função finais, buscando objetivar um regime de experiência estética não contemplativa ou passiva, mas radicalmente ativa e interessada, na acepção kantiana, vale dizer, como produto vinculado à mudança dos costumes e valores sociais. (Martins, 2007, p. 62)

Mais importante que o simples uso de formas geométricas, o Construtivismo russo via o material e o processo de produção da obra artística como principal fator da renovação de linguagem promovida pela vertente. Dessa forma, mesmo que já fosse comum o uso de elementos geométricos na Arte Moderna brasileira como compilado por Amaral (1998), tanto em fundos de telas quanto em decoração, a influência do Construtivismo no Brasil inicia-se mesmo com o Concretismo e o uso de materiais diversos dos tradicionais pincel, tinta a óleo e tela.

O trabalho de Antônio Maluf como programador visual é bastante alinhado com outro desdobramento do Construtivismo, o Produtivismo. Sua experimentação não é especulativa, de maneira que o programa é praticado além da ideologia. É claro que não há envolvimento político claro; a influência do Produtivismo vem por intermédio do ensino da Bauhaus em sua versão americana, cujos princípios são os que guiam o ensino do IAC/Masp, onde Maluf estudou.

A vertente construtivista no Ocidente, diferentemente do que ocorreu na Rússia, limitou seu desenvolvimento ao campo da estética. A motivação básica era a racionalização e a humanização das relações sociais correntes, não havendo intenção de combate às estruturas de poder, que no Ocidente são vinculadas à produção capitalista. Mesmo que nos reportemos à visão metafísica de Mondrian, não encontraremos crítica ou sugestão de uma nova ordem social. Para ele, o Neoplasticismo depende de uma estrutura estabelecida, de um ambiente propício. Assim, em sua época, Mondrian não via alternativa para o desenvolvimento do

estilo Neoplasticista que não a prática da pintura de cavalete, visão que não era compartilhada por Van Doesburg, também Neoplasticista.

É também de maneira acrítica e a-histórica que Athos Bulcão se utiliza do azulejo no ambiente institucional de um edifício que é sede de um dos três poderes de uma república ocidental, capitalista, que viveu um longo período de regime de extrema-direita sem que sua obra encontrasse obstáculos políticos, ainda que ele próprio os tenha encontrado.³ Podemos identificar no projeto de Athos Bulcão para o painel do Salão Verde a co-relação entre o suporte e a linguagem artística desenvolvida, pela possibilidade de giro das peças, da posição no espaço que valoriza a potencialidade da glazura do azulejo em refletir luz. A maneira pela qual Athos Bulcão usa o branco do azulejo como parte da obra pode levar-nos a crer que essa escolha artística é uma das características que liga sua obra ao espaço arquitetônico. O azulejo é um revestimento arquitetônico tradicional, e seu uso é simbólico no programa da visão brasileira do modernismo, desenvolvida por Lúcio Costa, Niemeyer e outros arquitetos brasileiros, principalmente na primeira metade do século XX. Ademais, o uso da cor no trabalho de Athos Bulcão é a singularidade que o permite contribuir para esse programa.

4.2 A cor

No Modernismo, acredita-se na universalidade da arte e na possibilidade de a cor ter um significado que transcende as diferenças de culturas e classes sociais. Os pintores impressionistas investigavam a cor como luz, aproximando-se de teorias científicas. John Gage (2006) assume que quando o neoimpressionista Georges Seurat referiu-se, em uma carta de 1890, à mistura óptica por meio da persistência da visão, deveria estar pensando nos discos de Newton (apud Gage, 2006, p. 35). Ainda segundo Gage, Robert Delaunay, argumentava que a luz na natureza cria movimentos de cores, e a criação da luz e do movimento pela cor tinha de ser seu principal objetivo como artista (idem, p.37). Van Gogh constrói a obra Quarto em Arles estruturando conscientemente pares de cores complementares. Em carta ao seu irmão Theo, explica que “olhando-se para a pintura, deve-se descansar o cérebro, ou melhor, a imaginação”. (idem, p.51)

Assim como Van Gogh, Josef Albers acredita que a cor nunca é vista como realmente é, fisicamente, pois não está pura, está num contexto (apud Gage, 2006, p. 8). Para John Gage (idem), a cor é, primeiramente, uma questão psicológica.

³ Athos Bulcão tornara-se professor do Instituto Central de Artes, da Universidade de Brasília, em 1963; no entanto, em 1965, durante o regime militar, foi expulso, junto com mais de duzentos professores da universidade, por participar do movimento de protesto. Foi reintegrado à UnB em 1988 e teve aposentadoria compulsória em 1990.

A distância entre sensação de cor e percepção de cor pode ser ilustrada pelo fato de que o olho humano é capaz de discriminar muitos milhões de estímulos de cor (...) mas o cérebro escolhe perceber e registrar apenas um número limitado delas.

Israel Pedrosa também realiza um abrangente estudo sobre a cor, compilando investigações científicas quanto às suas qualidades físico-químicas e culturais. Segundo se pode entender do trabalho de Gage e Pedrosa, a visão da cor ocorre pelo funcionamento da retina, que transmite sensação e não percepção. “O reconhecimento de mesmo uma única cor depende de complicados processos cerebrais, tais como interferência e memória” (Gage, 2006, p. 7).

Os filósofos gregos, desde Aristóteles, estavam atentos à deceptividade da aparência superficial das cores. O único tratado grego sobrevivente, Sobre as Cores, dizia que “não vemos as cores como realmente são” (Gage, 2006). Essa idéia significa, essencialmente, que é o contexto das cores, tanto quanto seu estímulo físico imediato (a estrutura interna ou superficial dos objetos que refletem algumas ondas de luz e absorvem outras) que determina como estas serão vistas.

Nikolai Tarabukin escreve, em 1920:

Vimos a respeito da cor que o pintor moderno é distinguido pela sua especial reverência por seus materiais. Ao ponto que mesmo quando ele trabalha com cores ele dá através delas o sentimento do material como tal, paralelamente ao efeito produzido por sensações cromáticas. [...] O mesmo objeto-arte nos afeta diferentemente conforme é pintado em óleo, aquarela ou têmpera (apud Gage, 2006, p.125).

Gage cita como exemplo de experimentação com o material o caso de Picasso, que usou tinta de parede na pintura por considerá-la direta e durável. A tinta – Ripotin – tornou-se material de “belas-artes”. No entanto, tintas de parede e pigmentos industriais foram usados por pintores construtivistas justamente por não serem associados à tradição das belas-artes e por serem mais baratos. O material da cor tornou-se parte da iconografia da pintura do pós-guerra (Gage, 2006, p. 125).

O eixo de mudanças promovidas pelo Modernismo, incluindo o pensar em forma e cor como unidade, é o desvio de um modelo de educação artística, ligado à tradição da academia francesa. A decadência da hegemonia do discurso da academia é acompanhada pelo predomínio da cor sobre o desenho, até que a cor domine a pintura abstrata, no século XX. A cor passa de adição à estrutura, que surge por meio do desenho, à situação de tema da pintura, indissociável da estrutura da composição. Assim trabalham os artistas associados ao

Construtivismo, que substituem o posicionamento espiritual dos movimentos anteriores, como o Suprematismo, por um engajamento mais direto com a tecnologia e a sociedade. O modo de pensar também influenciou a Bauhaus, que se mostra como ícone da nova visão da educação artística no século XX. O suíço Richard Paul Lohse construía suas obras com preocupação predominantemente topológica, em que as cores criam relações de área, cada uma com sua individualidade, mas ocupando áreas idênticas na composição. As cores aparecem como integradas à característica físico-química dos materiais, considerando qualidades como reflexão e opacidade tão importantes quanto tom, saturação e brilho, as características importantes até então. Porém, uma maneira de ver a cor como conceito ampliado vem de Duchamp, como vista por Thierry de Duve (2005). Para Duchamp, pinta-se com tintas, e não com cores; tintas manufaturadas, e não aquelas fabricadas pelo próprio artista como parte de seu ofício. O princípio de escolha de tintas para pintar uma superfície não era diferente da escolha artística de outros objetos manufaturados; assim, para ele, o tubo de tinta é um ready-made, assim como a tela branca.

Podemos entender que cada peça de azulejo do revestimento do Salão Verde é uma informação de cor. Construída dentro de cada peça, tal informação se desenvolve como linguagem pela interação interna entre o branco e o azul, a partir da variação da proporção que cada cor ocupa. O azulejo é o veículo da cor, a própria cor, e a colocação deles têm a mesma função de pinceladas sobre uma tela. O uso da cor por Bulcão em seus azulejos, conforme anteriormente visto no capítulo 1, é guiado por uma organização esquemática. A linguagem enuncia o suporte, deixando visível seu propósito na obra, além de suas potencialidades em relação ao ponto, à linha e à cor.

A conclusão, no entanto, não resolve uma questão: a particular maneira pela qual Bulcão escolhia as cores para suas obras. Em visita ao Hospital Sarah Kubitschek, em Brasília, foi possível conhecer um auditório que contou com a participação de Bulcão para sua constituição. A indicação dada pelo artista para as cores das paredes e das poltronas foi bastante específica; deveriam ser cinza, porém um cinza formado pela mistura de amarelo com preto. Sabe-se que a qualidade da tinta empregada nas paredes do auditório provavelmente interferiria no resultado da mistura; um preto formado a partir de outras cores, misturado a um amarelo, não resultaria no cinza indicado. A cor, para Bulcão, é empregada de maneira que resolva um problema específico, um objetivo final, e a pesquisa das características exatas da cor a ser utilizada é uma marca de seu trabalho como artista.

Voltando ao azulejo, podemos admitir que o material não possua cor intrínseca à sua natureza, uma vez que a definição “placa cerâmica com glazura em uma das faces” não se refere ao pigmento. É claro que, na cultura brasileira, as cores branca e azul, tradicionalmente as mais utilizadas, são associadas à palavra “azulejo”, ocorrendo inclusive o equívoco de atribuir à cor azul sua origem etimológica. O azul é a cor escolhida por Bulcão para seu primeiro trabalho com Niemeyer, no Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro, e também para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília. Cogitou-se a preferência do artista pelo tom de azul empregado nessas obras. Não é raro, na arte do século XX, encontrar artistas que vejam a escolha da cor idealizada (uma cor pesquisada) como princípio criativo de suas obras, como Yves Klein e Piet Mondrian.

Para Mondrian, o uso da cor no Neoplasticismo (ou pintura real-abstrata⁴), para possibilitar uma pintura que fosse “meio de expressão exato” (Mondrian, 2008, p.46-47), dependia que ela fosse “levada à definição”:

O levar-a-cor-à-definição pressupõe: primeiro, a redução da cor naturalista à cor primária; segundo, a redução da cor ao plano; e, terceiro, a delimitação da cor – de tal maneira que ela apareça como uma unidade de planos regulares [...] Reduzir a cor natural à primária transforma a manifestação mais exterior da cor novamente na mais interior. [...] Na pintura real-abstrata, a cor primária significa apenas cor que atua como cor básica. A cor primária, portanto, parece muito relativa – o principal é que a cor está livre do individual e das sensações individuais e expressa apenas a emoção silenciosa do universal (grifo no original).

Quando lembramos que o trabalho de Bulcão no Salão Verde foi o de dar cor ao ambiente, a seguinte fala de Mondrian, ainda referente ao Neoplasticismo, reporta-nos ao modo como Bulcão atua na composição do espaço arquitetônico:

“Tanto como expressão plástica exata da cor intensificada como relação, o Neoplasticismo pode expressar completa humanidade, isto é, equilíbrio entre espírito e sentimento. O equilíbrio na expressão plástica, contudo, exige a mais exata técnica. Embora o Neoplasticismo aparentemente tenha abandonado toda a técnica, esta, na verdade, se tornou tão importante que as cores precisam ser pintadas no próprio lugar onde a obra será vista. Só assim o efeito das cores bem como as relações poderão adequar-se, já que elas são interdependentes de toda a arquitetura – que, por sua vez, deve harmonizar-se completamente com a obra. [...]Cada artista

⁴ Para Mondrian, o real-abstrato “se situa entre o abstrato absoluto e o natural ou real-concreto. Ele não é tão abstrato quanto o pensamento abstrato nem tão real quanto a realidade tangível. Ele é uma representação plástica esteticamente viva” (Mondrian, 2008, p. 45-46. Grifo no original)

deverá procurar seu próprio modo de expressão da cor – adaptando-se à época e ao lugar. Se não levar em conta o ambiente atual, seu trabalho será desarmonioso – sempre que não for visto única e exclusivamente por si só. (Mondrian, 2008, p. 48 - 49. Grifo no original).

Aqui Mondrian fala como a arte se integra à arquitetura, não sendo, como uma pintura de cavalete, parte do espaço por meio da adição. A informação de cor, assim, é o objetivo principal da atuação de Bulcão; utilizada uma cor pesquisada, esta se torna plano regular.

O Modernismo traz para a arte e para a arquitetura modernas a autoconsciência e a reflexibilidade que tornam possíveis suas características mais distintivas. Vemos na Arte Moderna a ênfase nos meios plásticos, nos processos e no uso do material de maneira que sejam valorizadas suas características próprias. Podemos entender assim que a atuação de Bulcão está alinhada à Arte Moderna, ainda que não se encontrem registros escritos em que Bulcão faça referência a uma vertente ou vanguarda modernista e que em seu trabalho autoral – ou seja, aquele que não inclui seu trabalho com integração entre arte e arquitetura – não revele a investigação plástica que podemos observar nas obras de Antônio Maluf e Willys de Castro. No entanto, quando observamos o esquema de montagem do mural do Salão Verde, fica ainda mais evidente o alinhamento com o Concretismo no Brasil. Assim como De Castro, o trabalho de Bulcão segue um método que prevê “intervenções subjetivas” (Conduru, 2005, p.22). De acordo com Conduru (2005, p.22), no trabalho de Willys de Castro,

A qualidade do produto depende tanto dos princípios adotados quanto da particularidade de sua aplicação – a inventividade, antes de ser um desvio irracionalista, é o próprio elemento crítico do método. Inexiste, portanto, método padronizado e desvinculado do sujeito a ser repetido indiferenciadamente para produção de outras obras: a descontinuidade inerente ao seu método de trabalho indica a necessidade de orientação crítica por uma subjetividade.

A citação lembra-nos as condições de construção do mural do Salão Verde. Seguido um esquema de montagem e instruções simples (em 36 peças, 9 seriam brancas), ficava a cargo do operário responsável pela montagem a maneira pela qual as peças seriam justapostas. Bulcão indicaria, por vezes, que a instalação não estava satisfatória, geralmente por achar que havia uma concentração de peças “não brancas” que tirava o equilíbrio geral da obra. O esquema de montagem, na realidade, é impossível de ser seguido à risca. O desenho de Bulcão inclui quatro peças que se encontram rebatidas (Fig. 12); não é possível colocá-las na posição indicada apenas pelo giro. Mais que um esquema a ser seguido à risca, o desenho é exemplo, possibilidade, um estudo.

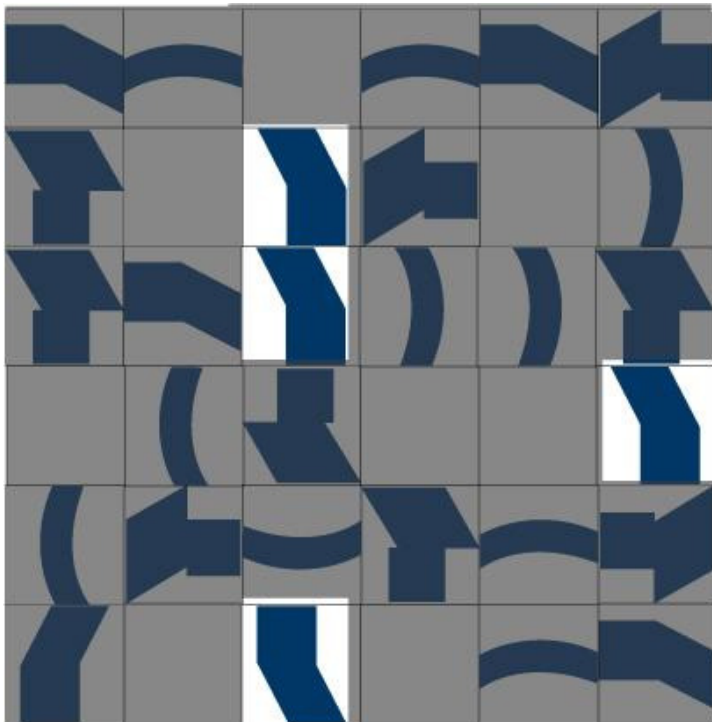


Fig. 24. Reprodução do esquema de montagem, ressaltando as peças que se encontram rebatidas, e não giradas

4.3 A invenção da obra

Na Arte Moderna, a destreza necessária para o ofício da arte torna-se menos importante que a organização mental da obra. As imagens visuais são formadas por meio da organização formal e das relações entre as cores. O estudo da composição, ou seja, dos princípios gerais que mantêm unidos os elementos da obra, torna-se investigativo e parte da procura do estatuto da arte e de sua renovação como linguagem. A composição é também o modo como o artista vê o mundo. Ela não se limita a ser uma organização da estrutura da obra, já que cada um de seus elementos se alteram conforme o contexto do todo, que por sua vez se revela pelas relações entre os elementos individuais. Esse contexto também conecta a arte ao espaço e ao tempo (Arnheim, 1993).

Moholy-Nagy (1997) acredita numa lei básica para que a solução puramente funcional e objetiva de um trabalho seja possível e desejável: há de se construir uma obra utilizando de maneira exclusiva os elementos que sua função, isto é, seu uso ou objetivo final, requisita. No entanto, Moholy-Nagy defende que a “função” também se relaciona às condições econômicas, psicológicas e sociais de dado período, e a obra que resulta desse pensamento não deve restringir-se apenas às funções pensadas quando do seu processo de criação. A função de um objeto é, antes de tudo, estabelecer uma relação significativa com seu contexto.

A distinção entre forma “funcional” e forma “ornamental” é uma preocupação constante desse artista que foi professor da Bauhaus. Para Moholy-Nagy (1997, p.43), o ornamento consegue conservar um significado quando se faz compreensível para membros de uma mesma cultura, ainda que seja um “tratamento de superfície”, ou seja, não faça parte da estrutura da obra. Para o artista, recorre-se ao ornamento como uma ideia posterior, agregada à obra principal de maneira superficial. O artista acredita que, originalmente, mesmo o ornamento possuía uma função útil, pois sua forma, posteriormente fixada na cultura como estética, surgia da relação entre a técnica e o material empregados para a criação dos objetos. Nessa origem o ornamento não pode ser chamado de tratamento de superfície, mas “textura” ou “estrutura” (idem, p. 49).

Para o Neoplasticista Theo van Doesburg, a Arte Concreta é uma maneira de tornar a cor também um pensamento. A construção de uma pintura deveria ser relacionada à sua própria superfície da tela ou àquela criada pelo espaço que as cores estabelecem, seguindo o “pensamento-cor”. A construção, portanto, difere da composição, que segue o gosto (Van Doesburg, in Amaral, 1977). Van Doesburg acredita, assim como o também Neoplasticista Mondrian, na nova unidade das artes, participando das formas do mundo moderno. Os pintores, no entanto, não entravam em acordo sobre como se daria tal unidade. Para Van Doesburg, o espaço construído é definido em conjunto pelo arquiteto, pelo pintor e pelo escultor, resultando numa arquitetura moderna e progressista. Já Mondrian estava convencido de que o pintor qualificaria o espaço arquitetônico convencional. Para os dois pintores, contudo, o espaço é determinado por relações entre seus elementos constitutivos.

Moholy-Nagy acredita que o tratamento “objetivo” das superfícies é uma contribuição dos cubistas, que preferem fazer jus às exigências do material da arte, ao invés de subjugar-lo. O material torna-se estímulo dinâmico para a confecção da obra de arte. O plano pictórico, aquele em que se desenvolve a obra, não é outro que não as leis de ordenamento pictórico, que se baseiam em relações de posição e direção, proporção de linhas e superfícies, cores e tons.

A lição da importância da compreensão clara dos materiais da arte para a prática artística também é tomada por suprematistas, neoplasticistas e construtivistas, artistas abstrato-geométricos que têm como ideal a integração da arte com a vida. Ao realizar uma busca intuitiva, no entanto, criam relações estruturais além do significado psicológico das cores. O objetivo, entre outros, era criar um novo espaço a partir da luz subordinada ao pigmento (Van Doesburg, in Amaral, 1977, p. 62). O uso da capacidade das cores de se modificar em relação à qualidade do material e à proximidade com outras cores possibilita integrar a obra

ao ambiente que a circunda. Absorvendo os efeitos de luz de seu contexto espacial, a superfície converte-se em parte da atmosfera do espaço. Para Moholy-Nagy, essa concepção permite que se admita que a superfície domine a idéia de concepção artística no Construtivismo quando ela é tratada com fins plásticos e espaciais, e não ilusórios como na concepção clássica da pintura como janela aberta (idem, p. 63)

A composição e a construção são vistas como duas concepções de um mesmo problema (Moholy-Nagy, 1997). Enquanto a composição, para o artista, é fruto da valorização subjetiva de seus elementos e suas relações, deixando aberta a possibilidade da alteração do objeto total pela inclusão de novos elementos ao curso do trabalho, a construção é restrita a um objetivo fixo por relações intelectuais e técnicas pre-estabelecidas. A inclusão de novos elementos nulifica, de acordo com Moholy-Nagy, a distribuição previamente organizada das forças que integram as partes do todo. Contudo, Moholy-Nagy acredita que a construção ainda permite a inspiração intuitiva. Entre os construtivistas, a diferença está entre a criação e a invenção da obra; entre a gratuidade da obra que se materializa por meio da atividade de um gênio, e a obra fruto de trabalho intelectual de um produtor especializado.

Segundo o artista, a textura personifica valores individuais do artista. A marca da individualidade do artista está inclusa no tratamento dado ao pigmento e revelada pela variação de textura que revela o uso de pincéis, ou seja, aquilo que confere à obra uma qualidade de pintura tão valorizada pela concepção clássica da arte. A textura também havia contribuído para a realização da pintura como imitação da natureza, na concepção que baseava na mímese e na habilidade técnica os estatutos da arte. Para Moholy-Nagy, as formas geométricas deveriam ser acompanhadas de um meio elementar e direto de expressão pelo uso de novas técnicas, como o aerógrafo. Indo além, Moholy-Nagy deixa de assinar seus quadros, optando por estampá-los com números e letras no verso, tal como se fossem produtos industriais. Para o artista, na era industrial, a diferença entre arte e não-arte, artesanaria e tecnologia mecânica não é absoluta. Para contrariar a suposta virtude do “toque individual”, Moholy-Nagy cita uma ocasião em que cria pinturas por telefone.

Em 1922 pedi por telefone a uma fábrica cinco pinturas sobre porcelana esmaltada. Tinha em minha frente o mostruário de cores da fábrica, e desenhei minha idéia sobre papel quadriculado. No outro extremo da linha, o empregado da fábrica tinha frente a si esse mesmo tipo de papel, dividido em quadros. Marcava corretamente as formas à medida que lhe ditava (era como jogar xadrez por correspondência). Uma

das pinturas foi entregue em três tamanhos distintos, pois eu queria estudar as sutis diferenças nas relações de cor causadas pela ampliação ou pela redução⁵.

A invenção da obra, dissociada da atividade manual do artista, da maneira ilustrada por Moholy-Nagy, possibilita outras interpretações além do questionamento quanto à autoria da obra. Se o autor não imprime marca da instrumentalização manual de técnicas artísticas, sua obra pouco se diferencia daquela que é fruto de produção industrial. A arte integrada ao sistema produtivo faz do artista um profissional com campo de atuação ampliado. A arte, também, tendo a si mesma como tema, pode ser confundida com outras áreas, tornando-se parte do cotidiano.

A arte integrada à arquitetura é, assim, passível de ser considerada fruto da atuação de um arquiteto. O artista como produtor especializado, como idealizava Moholy-Nagy, pode ser reconhecido em Athos Bulcão, comprometido a realizar a incumbência de “eliminar” a área parietal resultado da reforma do Palácio do Congresso. A solução arquitetônica também é uma solução artística, no contexto do Concretismo. Poderíamos, do ponto de vista da História da Arte, chamar os azulejos de Athos Bulcão de murais. Seus azulejos são diferentes dos trabalhos conjuntos entre artistas e Niemeyer até então. Sua ligação com a vertente construtivista dá-se pelo uso da arte formalizada segundo padrões de organização, coerência e expressão internamente definidos por uma lógica sensível.

Por sua vez, a relação de Athos Bulcão com o material azulejo foi certamente influenciada pela convivência que o artista teve com Portinari, que não era Concretista. Além das aulas sobre cor e da amizade desenvolvida entre os artistas, ambos têm em comum a produção de painéis de azulejos realizados para projetos de Niemeyer. Se até agora ligamos os painéis de azulejos de Athos Bulcão à história do azulejo como revestimento arquitetônico e ao Concretismo brasileiro, falta-nos falar do que o artista possui em comum com Portinari: o uso da arte mural na arquitetura moderna brasileira.

⁵ “En 1922 pedí por teléfono a una fábrica cinco pinturas sobre porcelana esmaltada. Yo tenía ante mí el mostruario de colores de la fábrica, y dibujé mi idea sobre papel cuadrulado. En el otro extremo de la línea, el empleado de la fábrica tenía ante sí este mismo tipo de papel, dividido en cuadros. Marcaba correctamente las formas a medida que le dictaba (era como jugar ajedrez por correspondencia). Una de las pinturas fue entregada en tres tamaños distintos, pues yo deseaba estudiar las sutiles diferencias en las relaciones de los colores causadas por la ampliación y la reducción.”

5 O azulejo como arte mural

5.1 O mural na arquitetura do Brasil no século XX

Aracy Amaral, entrevistando o arquiteto Vilanova Artigas, indaga sobre a presença do mural na arquitetura dos anos 1950. Cita o trabalho de artistas como Portinari, Volpi, Di Cavalcanti e pergunta se os murais são um movimento entre os artistas ou uma diretriz dos arquitetos da época. Levanta ainda a hipótese de os murais surgirem de forma natural, em razão de uma “época de grande euforia de construção” (Amaral, 2006, p. 198-199). Apesar de não fornecer respostas a essas perguntas, Artigas enfatiza a relação entre os murais e a sociedade, mais especificamente a classe trabalhadora de São Paulo. Chama-nos a atenção o relato de um trabalho feito em conjunto com um artista que pensava na concepção de “um afresco sem o pintor”, em que a participação dele viria pela orientação dada aos operários, que seriam os próprios responsáveis pela materialização da obra. Na opinião de Artigas, no entanto, além das ocasiões em que ele próprio encomendava murais, a presença do mural na arquitetura é uma decisão que não conta com a participação do arquiteto.

Esse também parece ser o entendimento de Max Bill ao ver exemplos da arquitetura moderna brasileira. Sua crítica é, segundo ele próprio, a mesma feita à arquitetura moderna em todo o mundo:¹ o perigo do uso do Modernismo como estilo e não como projeto, ou seja, a preocupação estética em detrimento da social. Perguntado, em 1953, sobre sua opinião a respeito da arquitetura moderna no Brasil, Max Bill² diz:

Tive ocasião de apreciar obras de arquitetura que pedem todo o meu respeito. Por outro lado vi outras que eu não aprovaria. Os senhores próprios conhecem a dificuldade de uma arquitetura no Brasil. Aqui, no Rio, verifica-se, de um lado, a construção em massa, como nas cidades destruídas pela guerra; de outro lado a vitória absoluta da arquitetura moderna. Entendo por moderno não somente a arquitetura do grupo dos mais adiantados arquitetos, integrantes do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna),

¹ “A entrevista chegara ao fim. Já nos despedíamos quando, Max Bill, inquieto, talvez, pelo que dissera, pediu-nos: 'Escreva ainda isto: Não quero que esta entrevista sirva de argumento aos acadêmicos. Para mim, em matéria de arquitetura, existe somente a moderna. 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. Para corrigi-los seria necessário que se fizessem escolas de arquitetura dentro de um espírito inteiramente diverso do atual’.” (De Aquino, 2002, p. 33).

² Em entrevista a De Aquino (2002, p.32-33)

mas ainda muitas outras realizações, algumas mesmo executadas por especuladores de terrenos. Mas de um modo geral a arquitetura está sob o aspecto da Modernidade. Isto nada tem a ver com a qualidade da expressão artística desta Modernidade, nada também com os princípios são de um urbanismo avançado, que dá uma esperança para o futuro. Do ponto de vista urbanístico a arquitetura brasileira é catastrófica. E isto não pode ser remediado com nenhuma obra de arquitetura moderna, por mais alta qualidade que tenha, se não foi estabelecida sobre um plano social.

Max Bill critica especificamente o edifício-símbolo da arquitetura brasileira, o MES, e o mural de azulejos de Portinari lá instalado. Para o arquiteto, “os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados”, e, na realidade, opõe-se mesmo à pintura mural:

Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. Hoje existem outros meios – como por exemplo os jornais, as revistas, o cinema – capazes de dar a todos, e com muito maior eficiência, uma visão completa e moral da vida. O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectualizados poderiam compreendê-lo. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural. No muro prefiro o quadro de cavalete que pode ser mudado de acordo com o gosto individual do morador. Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. [...] Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. Um arquiteto deve ser capaz de defender seu projeto até nos seus menores detalhes. Deve saber responder por que colocou uma porta em tal lugar, porque pintou tal parede de azul, porque empregou determinado tipo de janela. A grande qualidade de Gropius, para mim o mais importante arquiteto moderno, vem da consciência que tem do seu trabalho. Jamais discute ele um projeto em função de um estilo determinado, jamais esquece a importância social da arquitetura.

Segundo Max Bill, portanto, o mural não reflete a ideologia da Arte Concreta. A afirmação do inútil como sempre “anti-arquitetural” é explicada pela concepção, na arquitetura moderna, de que todas as decisões formais devem estar relacionadas à estrutura da obra. O dicionário Merriam Webster define “arquitetural” como “tendo ou

concebido de forma a ter um projeto, forma ou estrutura gerais unificadas”.³ A palavra “inútil” também nos remete às idéias de Moholy-Nagy a respeito do trabalho de arte funcional discutidas no capítulo anterior. A arquitetura moderna condena o ornamento e a noção de estilo, idéias compartilhadas pelos arquitetos envolvidos no projeto do MES:

Os arquitetos, na memória justificativa (texto em que explicam o plano arquitetônico), afirmam não terem realizado o projeto “em determinado estilo – o que seria lamentável – mas com 'estilo' no melhor sentido da palavra” (Cavalcanti, 2006, p. 57).

Se os arquitetos garantiam que o projeto não seguia um “estilo”, no entanto, qual o papel da presença dos painéis de azulejo no MES? Se sua função é arquitetural, qual a razão de sua decoração com motivos marinhos, semelhante à tradição da azulejaria luso-brasileira? Qual seria a relação entre a arte mural e a arquitetura moderna brasileira?

5.2 Pintura mural como ponto de contato entre linguagens arquitetônica e artística

Voltando à definição de pintura mural, vemos um autor que mostra como o mural pode ser parte de um projeto arquitetônico. Para Hans Feibusch (1945), uma pintura mural, para ser mais que elemento ritualístico (como os murais de igrejas e edifícios religiosos) ou decorativo (que, para o autor, não possui valor de arte), deve basear-se na capacidade do pintor de entender a especificidade de sua disciplina. A pintura mural, segundo Feibusch, possibilita à pintura liberar-se do isolamento e do confinamento dentro dos limites da moldura, que são definidos pelo próprio artista. A presença da arte é então tornada parte do cotidiano, pois ela se situa nos espaços vitais criados pela arquitetura, e o artista necessita compreender não só sua própria disciplina, mas também o mundo que o cerca, para atingir tal objetivo. A possibilidade de ver a arte como dispersa no cotidiano é uma discussão que queremos tratar dentro da história da arte, e não da indústria. Sem dúvida a Revolução Industrial influenciou a técnica artística, mas seu impacto é profundo no que diz respeito ao estatuto da arte.

Para Maria Cecília França Lourenço (1995), o principal alvo do projeto moderno desenvolvido no campo da arte no Brasil durante os anos 1930 e 1940 é “tornar-se

³ “Architectural 1: of or relating to architecture: conforming to the rules of architecture 2: having or conceived of as having a single unified overall design, form, or structure”. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/architectural>. Acesso em: 28/06/2008. Tradução da autora.

cultura urbana, chegando ao transeunte através de uma convivência cotidiana [...]” (Lourenço, 1995, p. 17). O que nos anos 1920 era um movimento que proporcionava uma relação direta entre artista e espectador passava agora a ser uma entre o objeto, a própria arte e o “fruidor kantiano” (idem), que não observa passivamente, mas internaliza a arte.

Para Mário Pedrosa (apud Lourenço, 1995), a Arte Moderna no Brasil desenvolve-se a partir de uma primeira fase, entre a semana de 1922 e a Revolução de 1930, em que a marca é a individualidade do artista e sua estratégia de divulgação é o escândalo. Fatalmente, as idéias modernistas não estão desvinculadas das elites de São Paulo. A segunda fase, por sua vez, desenvolvida entre 1930 e 1951, possui conotação social e coletiva, privilegiando-se da disposição do Estado autoritário de construir uma identidade nacional urbana aliada à industrialização. Para Lourenço, os murais e os painéis modernistas seriam o ápice do projeto moderno da arte brasileira, visto que são arte monumental e coletiva. No entanto, persistem as discussões em torno da propriedade da atribuição de “arte integrada” a tais trabalhos.

No do Construtivismo, a integração das artes envolve discussões em torno da função da arte na sociedade. A valorização de uma integração entre escultura, pintura e arquitetura é relacionada a um posicionamento político que valoriza a vida em comunidade, urbana, como a ideal para a humanidade. A hierarquização das artes, ou a desarticulação delas, é relacionada a uma sociedade estratificada e injusta. Basicamente, trata-se de uma oposição entre valores coletivos – universais –, que buscam um bem comum, e valores individuais. Em países latino-americanos, como já foi dito anteriormente no capítulo 2, a Modernidade traz a discussão entre os valores particulares – a identidade local – e aqueles universais. No Brasil, as primeiras investigações no que diz respeito à identidade local fazem referência a nosso passado colonial (vide os estudos de Lúcio Costa citados no capítulo 2).

Em *Raízes do Brasil* (1995), Sérgio Buarque de Holanda defende que a civilização desenvolvida no território brasileiro possui raízes rurais, mesmo que não se configure, propriamente, uma civilização agrícola. Desde a época colonial, o engenho representava uma célula autossuficiente de ocupação do espaço e organização social. Mesmo os objetos utilitários, como móveis e vestuário, eram manufaturados dentro de seus limites.

O grupo familiar isolava-se e criava valores particulares, terminando por suplantar aqueles públicos. A vida doméstica, rural, em contraste com a vida pública, urbana, prezava o indivíduo sobre a comunidade e, por conseguinte, criava uma sociedade de privilégios, e não de direitos. Para Holanda (1995), a elite constituída procura aliar-se às artes liberais, ao trabalho mental, desvinculando-se das mecânicas, ditas menores, às quais associam às classes servis. A oposição criada acaba por dar à inteligência o papel de “ornamento e prenda”, “erudição ostentosa, expressão rara” e não “instrumento de conhecimento e ação” (idem, p. 83). Também na história da arte, a qualidade de objeto único dava à pintura, à escultura e à arquitetura o status de arte liberal. Com a industrialização, podemos ver que as mudanças sociais no Brasil fazem paralelo com aquelas observadas na história da arte.

A Arte Moderna, segundo Walker (1977), refere-se a mudanças, iniciadas na segunda metade do século XIX, na indústria, na ciência e na sociedade, e que resultaram em alterações no status social do artista, e também na formulação de teorias estéticas novas e no desenvolvimento de novas técnicas e materiais. Também para Argan (1992), os avanços tecnológicos trazem repercussões sociais que alteram a posição social da arte. Para o autor, as relações de produção e consumo características do capitalismo trazem a exigência de que a arte desenvolva uma funcionalidade. No mundo industrializado, a atividade artesanal entra em crise. O trabalhador perde a autonomia e criatividade características do trabalho artesanal, o que ocasiona o estranhamento da realidade, classificado por Marx como alienação (Argan, 1992, p. 301). Por considerar que o artista é o “herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal”, Argan o vê como capaz de fornecer o modelo de trabalho que, por ser criativo, é capaz de renovar a realidade e dar conta da alienação do trabalhador.

Também no Brasil, a crescente urbanização do país começa a impor à sociedade valores da Modernidade. A morada do homem passa a ser, progressivamente, a cidade toda (De Carvalho, apud Lourenço, 1995, p. 159). O objeto industrial, feito em série, é despersonalizado assim como o trabalhador. Entram em confronto os valores que formam a identidade nacional.

A segunda fase do Modernismo no Brasil é claramente alinhada à renovação social inerente ao processo de urbanização e industrialização do país (Lourenço, 1995). Tem-

se clara a necessidade de socialização e coletivização da arte. Ao que Lourenço (1995) tem como projeto moderno brasileiro estão ligadas ações de institucionalização da Arte Moderna, as mais emblemáticas sendo a criação de museus de Arte Moderna e da realização da Bienal de São Paulo. No entanto, não há esforços na formação técnica de artistas. Há de se entender que o projeto reserva-se a diluir no cotidiano o objeto da arte, não propriamente o artista, criando fruidores, mas não produtores. O caso não reflete o que ocorreu na Alemanha e na Rússia, por influência do Construtivismo, cujos exemplos são as escolas de arte Bauhaus e Vkhrems, respectivamente. Como a industrialização inclui a despersonalização do trabalhador, também estaria despersonalizado o artista. Ressalta-se assim a materialidade do objeto da arte, que não está em lugar de uma realidade, ou como janela para o particular gosto da elite. Seria possível, assim, alargar o público de arte fora dos limites da elite. As divergências se dão, no entanto, no campo da linguagem artística.

De um lado, deixava-se de lado a renovação de linguagem pictórica para valorizar o tema, e assim criar uma identidade entre a população e a arte. De outro, liberando-se de questões morais e formais, atualizava-se a experiência do olhar por meio de obras sem tema, cuja forma e conteúdo são inseparáveis. Da primeira forma, entende-se a popularização como valorização da parcela menos privilegiada da sociedade, ou seja, o trabalhador. Da outra, entende-se o popular como o essencialmente plural, e a popularização como a ampliação do público da arte. Fazendo um paralelo com a idéia de Argan (1992, p. 301) quanto à nova função da arte na conjuntura da industrialização, a primeira perspectiva diz respeito à idéia de “mínima função”, ou seja, a arte compensaria a alienação, “favorecendo uma recuperação de energias fora da função industrial”. Já a segunda perspectiva assemelha-se à “máxima função”, ou seja, a arte modificaria as condições que tornam o trabalho alienante.

As obras murais de Portinari refletem bem a primeira perspectiva. Por mais que se possam ver em suas obras renovações estéticas características das vanguardas modernistas européias, as obras murais de Portinari são basicamente alegóricas. O trabalhador e o pobre são temas constantes. Como pintor da Era Vargas, Portinari cria obras murais de maneira tradicional, narrativa. Também em seus painéis de azulejos, criados em parceria com a Osirarte, se pode observar isso.

A Osirarte, ateliê de cerâmica que envolvia artistas na criação de murais de azulejos principalmente nos anos 1940, contribuiu em muito para a popularização da arte. Sua criação envolve o relacionamento entre Portinari e Paulo Rossi Ossir e o mural de azulejos do Edifício do MES. As obras cumpriam uma função importante de educação do olhar, ainda que não se constituíssem crítica ao estatuto da arte mural, o que seria condizente com o Modernismo. A valorização da figura do “homem do povo” está alinhada ao estado populista da Era Vargas. A postura do fruidor da arte ainda é passiva, e não crítica, que seria positiva para combater a alienação.

No Construtivismo, a atualização da linguagem artística e a elaboração de uma consciência crítica da realidade estão relacionadas a uma atualização do viver em comunidade e da experiência do olhar pelo deslocamento no espaço. Com a Modernidade, o fluxo da vida ganha velocidade, e a alienação vem da perda do tempo de ócio propício à formação da consciência crítica. Fora de temas políticos, morais e de convenções formais, a alternativa vista para a concretização do projeto da Arte Moderna, ou seja, da introdução da arte no cotidiano urbano, é por meio de murais sem tema, abstratos, construtivistas. O mural abstrato, sem tema, fala ao coletivo, à multidão, ao anônimo.

O painel arquitetônico do Salão Verde remete-nos à idéia de modelo operativo. A partir de instruções simplificadas, a montagem é deixada a cargo dos operários; é uma operação ativa, que não segue plano rígido, necessitando da participação criativa do trabalhador. A função e o funcionamento interno do painel arquitetônico seguem a “máxima função” a qual se refere Argan (1992). Esse funcionamento interno, definido por Argan como “processo genético da operação artística”, pode ser analisado se utilizarmos como base as idéias desenvolvidas por Arnheim quanto à relação entre arte e percepção visual.

5.3 “Funcionamento interno” do painel do Salão Verde

O painel do Salão Verde parece-nos, à primeira vista, formado por elementos aleatoriamente dispostos. Além de as peças não revelarem uma lógica modular e sua orientação ser variável, a não-contigüidade do desenho condiciona pela justaposição delas. Segundo a entrevista feita com Reinaldo Brandão, arquiteto da Câmara dos Deputados (citado no capítulo 2), seria impossível encontrar, na extensão do painel do Salão Verde, uma área de 36 quadrados rigidamente pautada pelo esquema de montagem. No entanto, a montagem do painel, segundo o arquiteto, era feita com base em composições de 36 peças (6 x 6), formadas em conjunto pelos arquitetos e pelos operários responsáveis, que então eram posicionadas na superfície parietal. As decisões a respeito da composição eram tomadas a partir do exemplo que a composição do esquema de montagem representa, e não da reprodução fiel deste. Qual seria, então, o funcionamento interno do painel?

Apesar de ser composta por quatro peças de azulejo, a unidade mínima da composição total do painel é a que possui 36 peças. No entanto, é o modelo gerativo da composição que é repetido pela extensão do painel, e não a exata posição de seus elementos constitutivos. Por sua vez, esses elementos constitutivos são pequenas composições que, ao serem giradas, revelam novas possibilidades de combinação entre si, com um efeito que repercute sobre o resultado final da composição do painel.

Em *Arte e percepção visual*, Arnheim (1997) apresenta uma investigação dos mecanismos formais das obras de arte extraindo princípios subjacentes e mostrando relações estruturais presentes nas mesmas. Para o autor, a experiência visual é dinâmica, pois é condicionada por forças psicológicas inerentes aos perceptos de tamanho, forma, localização e cor. A dinâmica ocorre de acordo com o jogo de tensões, que tende ao equilíbrio, definido por Arnheim como um estado de distribuição de forças em que toda a ação cessa. Uma composição equilibrada possui a conotação de acabada, definida; já a composição desequilibrada está associada ao acidental, ao transitório, ao inválido, ao incompreensível.

Em Arnheim, vemos que existe um jogo de tensões direcionadas inerentes a qualquer percepto. São forças invisíveis, induções perceptuais que não requerem interpretações

dos fatos visuais. Num quadrado, por exemplo, tais forças podem ser esquematizadas da seguinte forma:

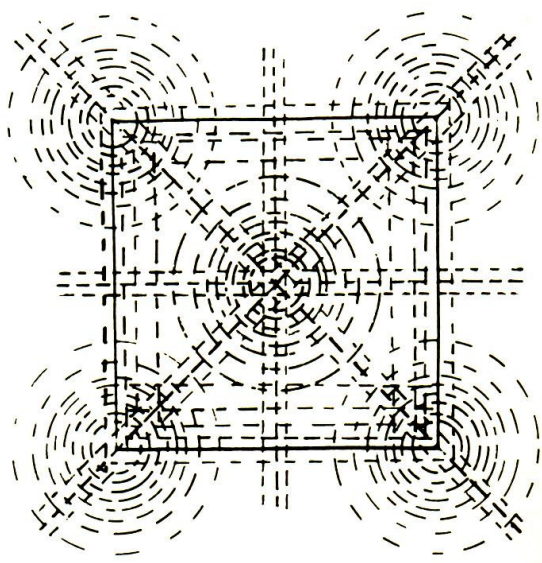


Fig. 25. Esqueleto estrutural do quadrado, segundo consta em Arnheim (1997, p. 6)

Os círculos concêntricos ilustram os pontos de atração, o mais forte sendo o do centro, onde todas as forças, definidas pelas linhas diagonais e ortogonais, se encontram e constituem um equilíbrio de repouso. Toda a localização que coincide com o esqueleto estrutural induz à estabilidade. Os pontos fora das áreas com maior força de atração parecem-nos em desequilíbrio. O esqueleto define a referência pela qual podemos determinar o papel de cada elemento no sistema de equilíbrio, aqui, particularmente, o perceptível num quadrado.

Numa composição equilibrada, as forças do sistema compensam-se mutuamente (Arnheim, 1997, p. 18). Essa compensação depende da localização, da intensidade e da direção dos elementos da composição. A distribuição assimétrica dos elementos não anula a possibilidade de equilíbrio de uma composição. O objeto visual, para Arnheim, é resultado de um processo altamente dinâmico de interação entre tendências de elevação e redução de tensão provocadas pelas forças de atração e repulsão (como as esquematizadas na Fig. 13).

A tensão “é a força inerente ao elemento, como tal apenas um componente do movimento ativo, ao qual é preciso adicionar direção” (Kandinsky, apud Arnheim, 1997, p. 409). A dinâmica visual, portanto, é uma tensão dirigida e pode ser encontrada no próprio objeto visual. Ao perceber a forma não como matéria estática, mas sim

dinâmica, o artista pode realizar uma obra que possui movimento e pode falar ao observador. Para tanto, ele precisa perceber que as relações entre as formas, não são somente “configurações geométricas, mas interações mútuas” (idem, p. 426).

No caso do mural do Salão Verde, cada peça possui tensão visual. Ao serem giradas, contribuem para a dinâmica da composição do painel. A distribuição assimétrica das peças não anula a possibilidade de equilíbrio, que, no caso do painel, é dinâmico. As forças que atuam nas peças compensam-se mutuamente na composição maior (de 36 peças), de acordo com a direção e a localização que assumem. Além disso, a variação de tensão das peças também atua na compensação, o que possibilita o equilíbrio da composição. Utilizando o esqueleto estrutural do quadrado encontrado em Arnheim, identificaremos as tensões dos elementos (peças de azulejos) que fazem parte da composição mínima do painel.

5.3.1 Análise das peças do mural do Salão Verde

1) Peça A

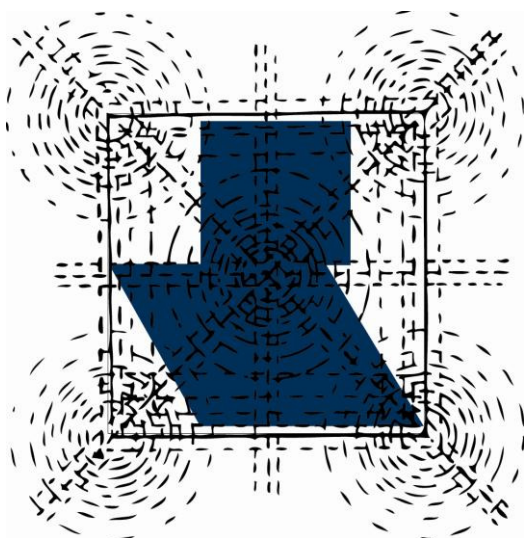


Fig. 26. Orientação A1

Na orientação A1, observamos o plano de cor composto pela união de duas formas geométricas: um quadrado, que ocupa a metade superior do azulejo, e um paralelogramo, que ocupa a metade inferior. O quadrado não está centralizado em relação ao azulejo, possuindo dois terços de sua área no lado direito da peça. O paralelogramo ocupa três quintos da metade inferior do azulejo, com seu vértice superior esquerdo tocando a lateral esquerda do azulejo, coincidindo com as linhas

horizontais centrais do esqueleto estrutural, e seu vértice inferior direito tocando o vértice inferior direito do azulejo. A tensão do plano de cor é concentrada nesse ponto inferior direito, que coincide com o ponto do esqueleto estrutural em que encontramos os círculos concêntricos que representam o ponto de atração das forças da composição. O peso da composição, dada a área do azulejo, que é mais preenchida por cor, está localizado na metade inferior da composição.

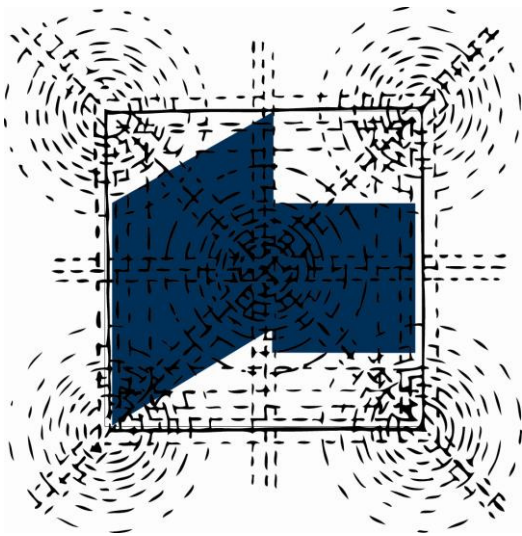


Fig. 27. Orientação A2

Na orientação A2, vemos a orientação A1 girada 90 graus para a direita. Observamos o mesmo plano de cor composto observado na orientação A1, porém com uma posição diferente. Aqui o quadrado ocupa a metade direita do azulejo, e o paralelogramo, a metade esquerda. O quadrado possui dois terços de sua área no lado inferior da peça. O paralelogramo ocupa três quintos da metade esquerda do azulejo, com seu vértice inferior esquerdo coincidindo com os círculos concêntricos, que representam o ponto de atração das forças da composição. A tensão do plano de cor é concentrada nesse ponto, e o peso da composição, na metade esquerda do azulejo.

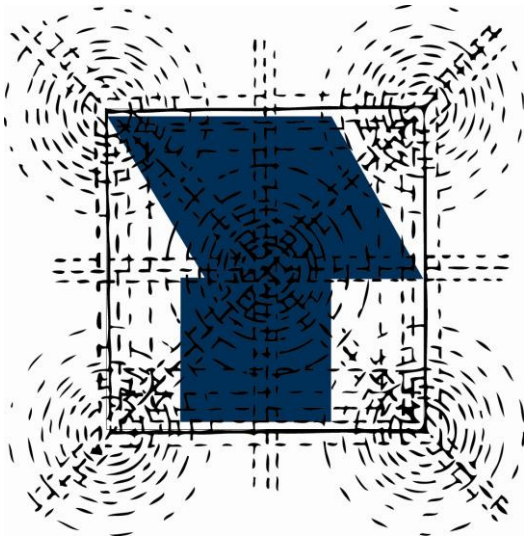


Fig. 28. Orientação A3

Na orientação A3, um giro de 90 graus para a direita da orientação A2, vemos o paralelogramo situado na metade superior do azulejo, com seu vértice superior esquerdo sobreposto aos círculos concêntricos do esqueleto estrutural. O quadrado, situado na metade inferior, possui pouco peso em relação ao paralelogramo. Dessa forma, a tensão da composição está no vértice superior esquerdo do azulejo, e seu peso está concentrado na metade superior.

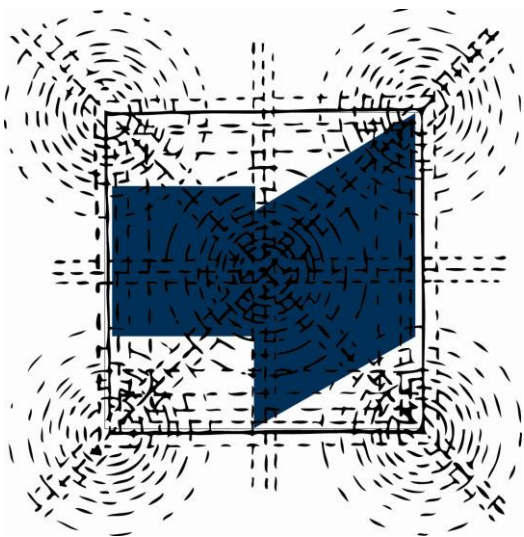


Fig. 29. Orientação A4

Finalmente, na orientação A4, um giro de 90 graus para a direita em relação à orientação A3, vemos o peso do plano de cor concentrado na metade direita do azulejo. De forma similar ao que ocorre nas outras orientações, a posição do paralelogramo em relação ao azulejo e ao quadrado faz a tensão se concentrar no

vértice superior direito do azulejo, e o peso da composição concentra-se na metade direita.

2) Peça B

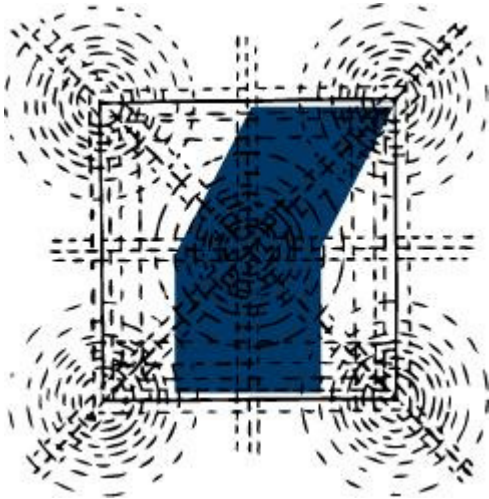
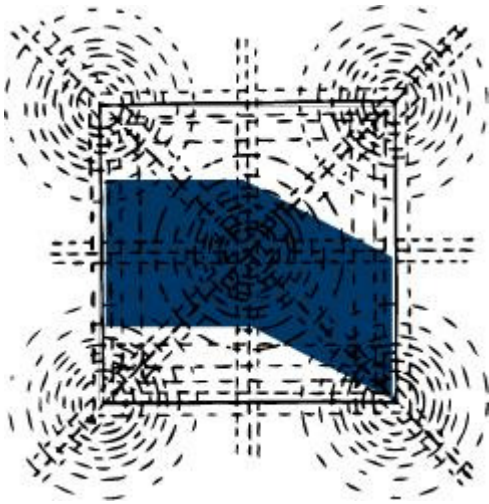


Fig. 30. Orientação B1

Semelhantemente à peça A, aqui vemos um plano de cor composto pela união de um quadrado (na metade inferior do azulejo) e um paralelogramo (na metade superior). Porém, na orientação B1, o quadrado está centralizado em relação ao esqueleto estrutural, enquanto o paralelogramo possui dois terços de sua área no lado direito do azulejo. Os vértices inferiores do paralelogramo e os superiores do quadrado são coincidentes. Ambas as figuras ocupam, cada qual, dois quartos das respectivas metades do azulejo. O vértice superior direito do paralelogramo coincide com os círculos concêntricos do esqueleto estrutural, de modo que a tensão da peça se concentra no vértice superior direito do azulejo. O peso da composição está na metade direita do azulejo.

Fig. 31. Orientação B2



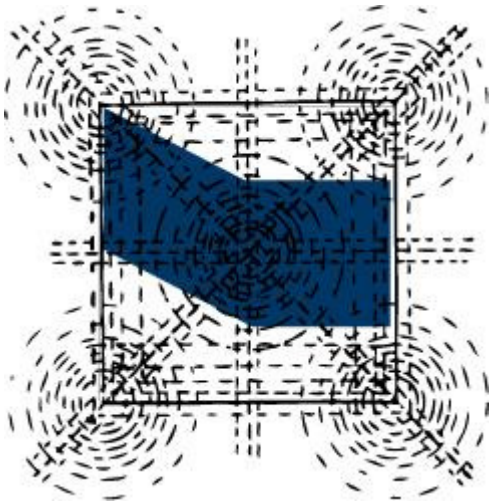
Nessa orientação, apenas o ângulo inferior direito do paralelogramo toca a base do azulejo, coincidindo também com o ponto que concentra a tensão da peça. O peso está concentrado na metade inferior.

Fig. 32. Orientação B3



Na orientação B3, o paralelogramo está na metade inferior do azulejo, e a tensão da composição concentra-se no vértice inferior esquerdo do azulejo. O peso da composição está à direita do azulejo.

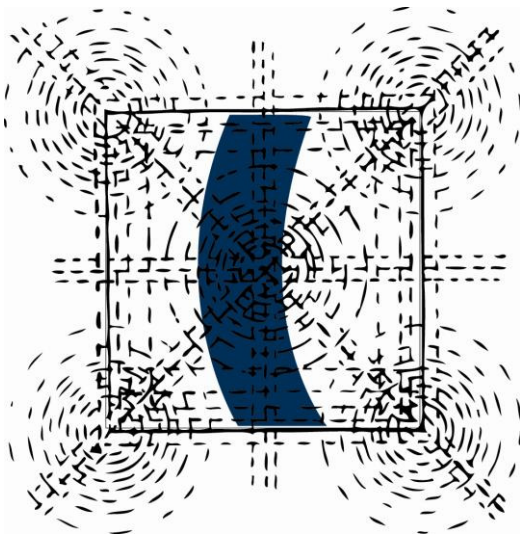
Fig. 33. Orientação B4



Na orientação B4, o peso do plano de cor concentra-se na metade superior do azulejo, fazendo-o parecer “flutuar”; nessa metade concentra-se o peso da composição. Vemos também que a tensão se concentra no vértice superior esquerdo do azulejo.

3) Peça C

Fig. 34. Orientação C1



Na orientação C1, vemos uma faixa curva vertical que corresponde ao plano de cor da peça. O lado convexo do plano está localizado na metade esquerda do azulejo, e o lado côncavo, do lado direito. Podemos observar que mais da metade da faixa está concentrada à esquerda do azulejo, o que constitui um deslocamento em relação ao centro vertical do esqueleto estrutural. Dessa forma, o plano de cor faz o peso da composição concentrar-se à esquerda, reforçando uma tensão para a esquerda, visto que as forças tendem a convergir para os círculos concêntricos do esqueleto estrutural.

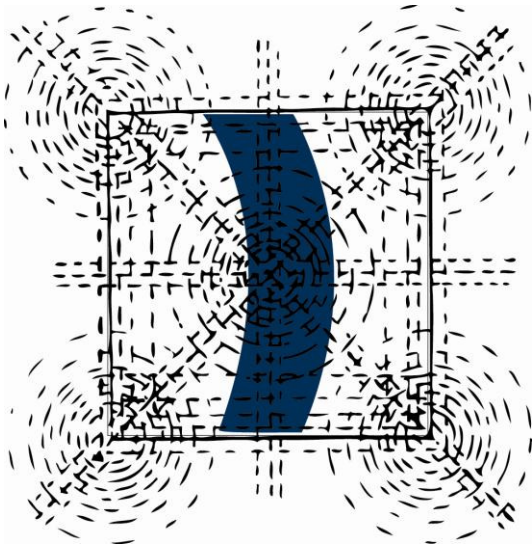


Fig. 35. Orientação C2

Na posição C2, vemos o peso e a tensão da composição à direita do azulejo.

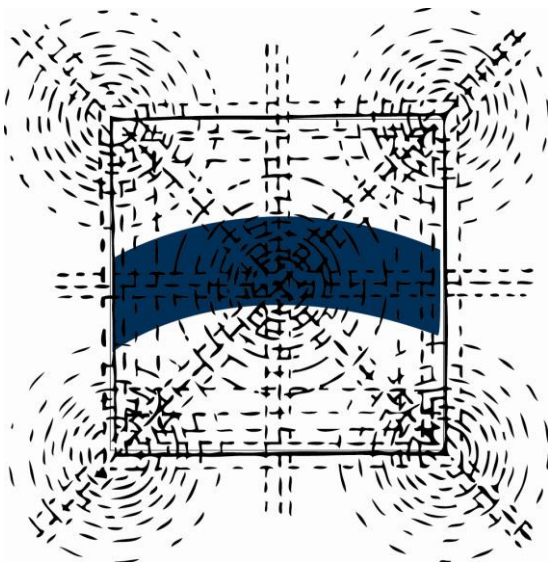


Fig. 36. Orientação C3

Na orientação C3, o peso do plano de cor formado pela faixa curva concentrar-se na metade superior do azulejo, e a faixa parece “flutuar”. No entanto, seu lado côncavo é atraído para baixo, segundo as forças dos vértices do esqueleto estrutural. Assim, atinge-se, na composição, grande equilíbrio, e a tensão é concentrada no centro.

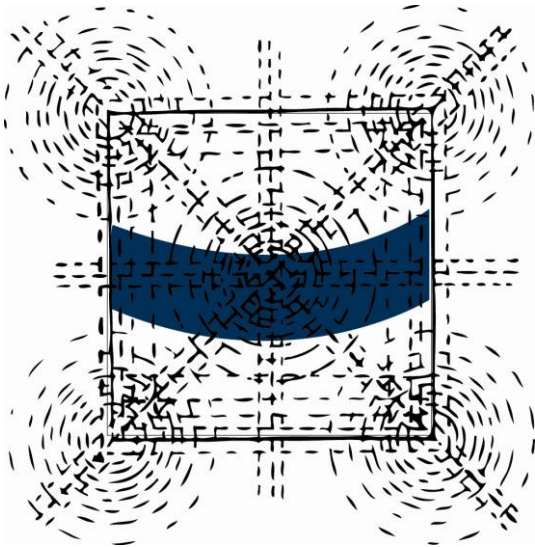


Fig. 37. Orientação C4

Já na orientação C4, tanto o peso quanto o lado convexo do plano de cor fazem com que o mesmo pareça “assentado” na base do azulejo. A composição pesa para baixo, porém, como a concavidade aponta para cima, a tensão é contrabalançada, localizando-se no centro.

4) Peça D

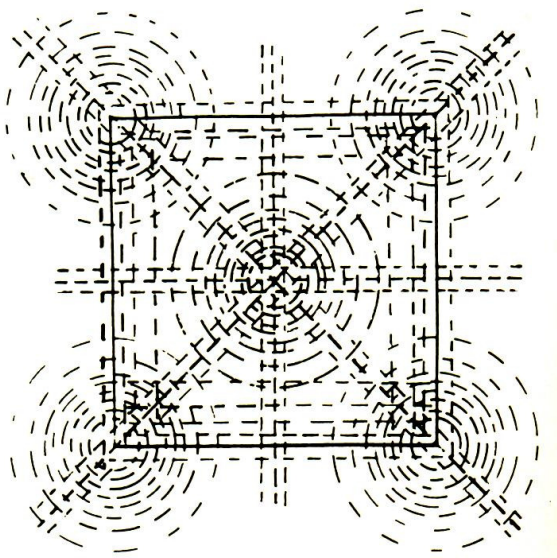


Fig. 38. Peça D

Resta-nos analisar a peça D, que dá momento à dinâmica da composição geral. Nessa peça, o plano de cor é completamente branco, e os pontos de tensão são ressaltados pelo

próprio formato quadrado do azulejo. A tensão é conservada em qualquer posição de giro, e sendo assim não faremos análise das outras posições possíveis que a peça possa assumir.

De acordo com a análise feita peça a peça, podemos definir que a relação entre o peso e a tensão de cada uma contribui para a variação da intensidade da tensão destas. Um peso concentrado na área inferior, por exemplo, adiciona mais estabilidade à composição, diminuindo sua tensão. Aqui apresentamos a intensidade da tensão de cada composição conforme a seguinte ordem crescente:

1) Peça A: A1, A3, A4, A2

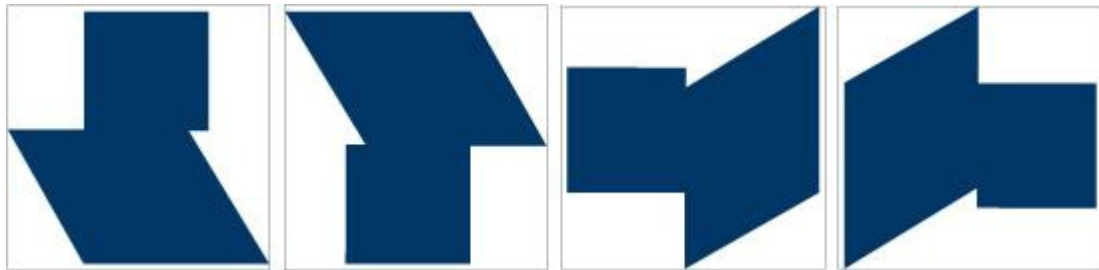


Fig. 39. Intensidade de tensão da Peça A nas diferentes orientações, em ordem crescente

2) Peça B: B1, B3, B2, B4



Fig. 40. Intensidade de tensão da Peça B nas diferentes orientações, em ordem crescente

3) Peça C: C3, C4, C2, C1



Fig. 41. Intensidade de tensão da Peça C nas diferentes orientações, em ordem crescente

Também podemos chegar à conclusão de que cada composição leva à tensão de movimento se adicionarmos a elas direção. Podemos fixar o ponto de tensão nas peças A e B, tornando-o um eixo de rotação, que pode ocorrer em sentido horário e anti-horário. Já em relação à peça C, o movimento é tensionado às ortogonais e pode ser dirigido para cima, para baixo, para a esquerda e para a direita. A peça A, em qualquer orientação, é a que possui maior peso visual, seguida da B e da C. O menor peso é encontrado na peça D. Sua leveza confere uma pausa, mas não uma dissipação de forças. Ela torna mais fluida a interação entre as tensões de giro das peças A e B e as tensões ortogonais da peça C.

Com base na análise que fizemos das peças da composição, podemos ver como se relacionam na composição de 36 peças.

5.3.2 Análise da composição de 36 peças

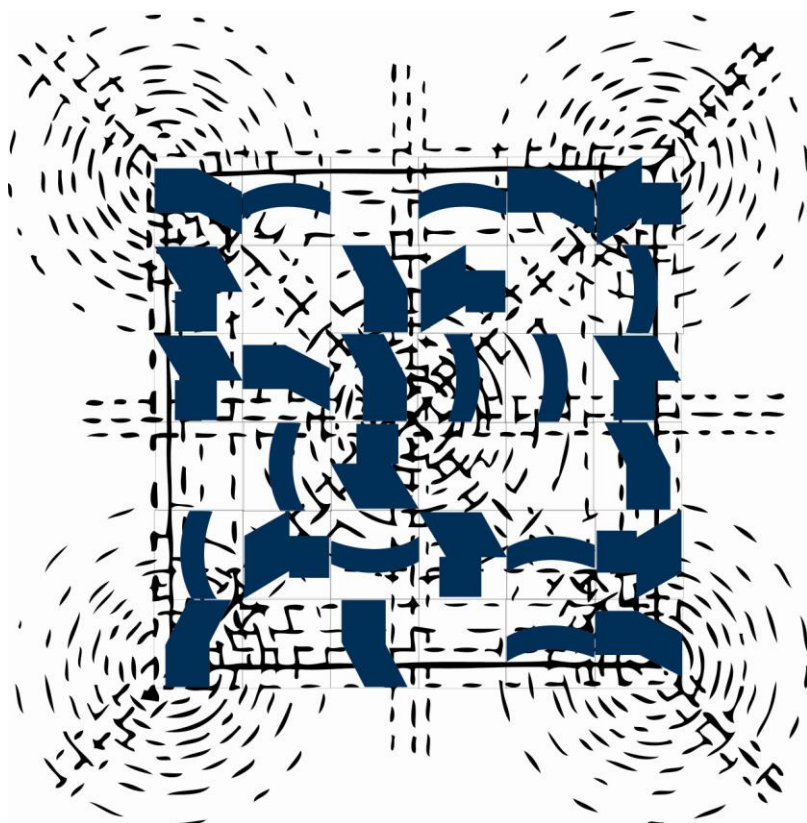


Fig. 42. Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado

Quando nos voltamos para o esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado (Fig. 38), podemos observar que a composição definida concentra as peças com plano de cor nas áreas de atração. No entanto, o efeito visual provocado não é o de estabilidade. Atinge-se, pela articulação das peças, uma dinâmica de movimento no sentido horário. Em cinco ocasiões, podemos encontrar peças com a mesma orientação justaposta (numa delas, vemos duas peças brancas em seqüência). Podemos concluir, portanto, que não há restrição quanto à sequencialização das peças.

No quadrante superior direito (Fig. 42), vemos, na base, duas orientações C2 que criam um movimento para a direita, e uma A3 que o estabiliza; por outro, o peso da linha está acumulado no ponto contrário ao centro magnético do esqueleto estrutural, o que causa desequilíbrio. No topo, da esquerda para a direita, vemos C3 num movimento ascendente, B2 numa tendência de giro para a direita e A2 num giro para a esquerda. No entanto, a justaposição entre B2 e A2 causa um acúmulo de peso na área de atração de forças da ponta superior direita do esqueleto estrutural. No centro do quadrante, a área

branca, define, numa diagonal, a divisão das forças entre os pontos de atração do esqueleto: no ponto central concentra-se menos peso visual do que na área do canto superior direito, de maneira que a composição parece convergir para esse ponto, enquanto é atraída, com menos força, para o centro, que seria o ponto ideal de estabilidade. A composição, no quadrante, tende a movimentar-se diagonalmente para cima.

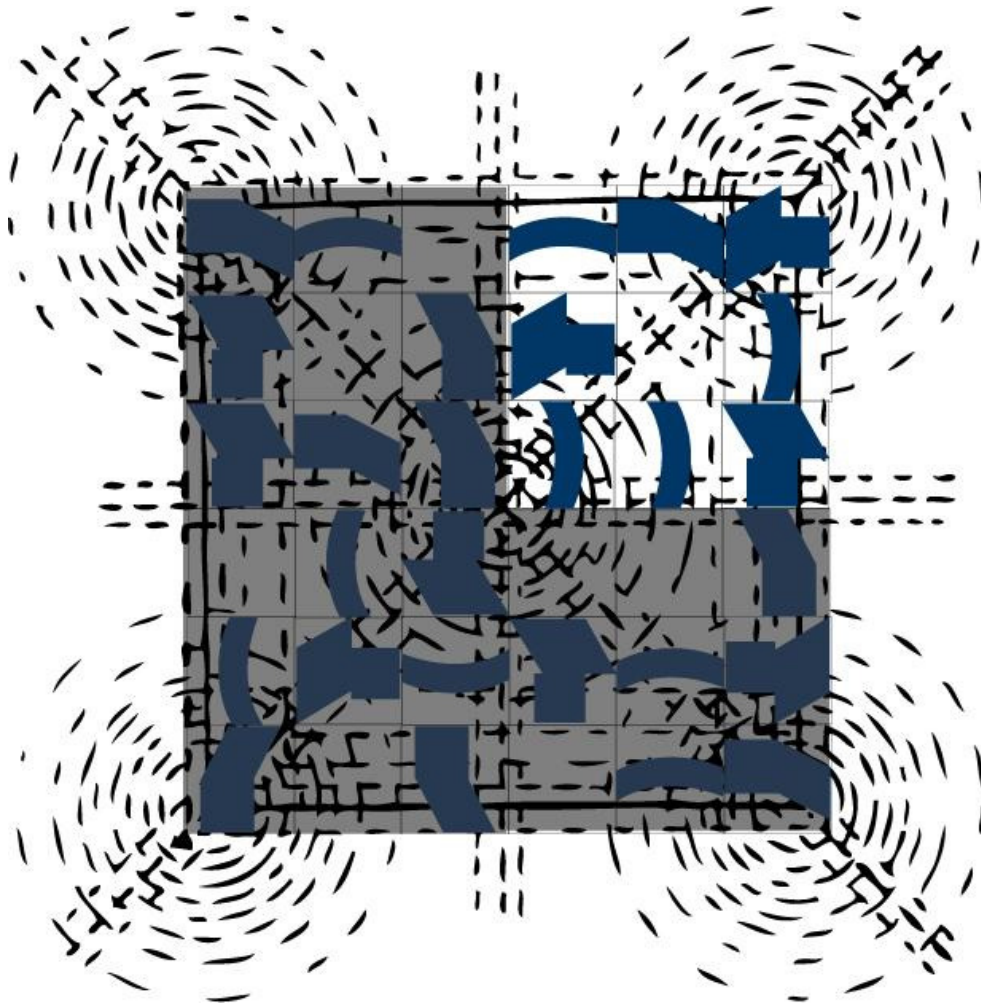


Fig. 43. Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado, com destaque para o quadrante superior direito

No quadrante inferior direito (Fig. 43), o peso da composição concentra-se na área de atração da ponta inferior direita do esqueleto, e a composição, na área, é empurrada diagonalmente para baixo. No quadrante inferior esquerdo (Fig. 44), por sua vez, os planos de cor concentram-se próximo ao centro de concentração de forças. No quadrante superior esquerdo (Fig. 45), no entanto, o peso da composição indica um giro no sentido horário, mostrado pela tensão entre a atração do ponto central e o ponto

superior esquerdo. Assim, podemos resumir a atuação das forças em cada quadrante como realizando, no conjunto de 36 peças, o movimento giratório no sentido horário (Fig. 20).

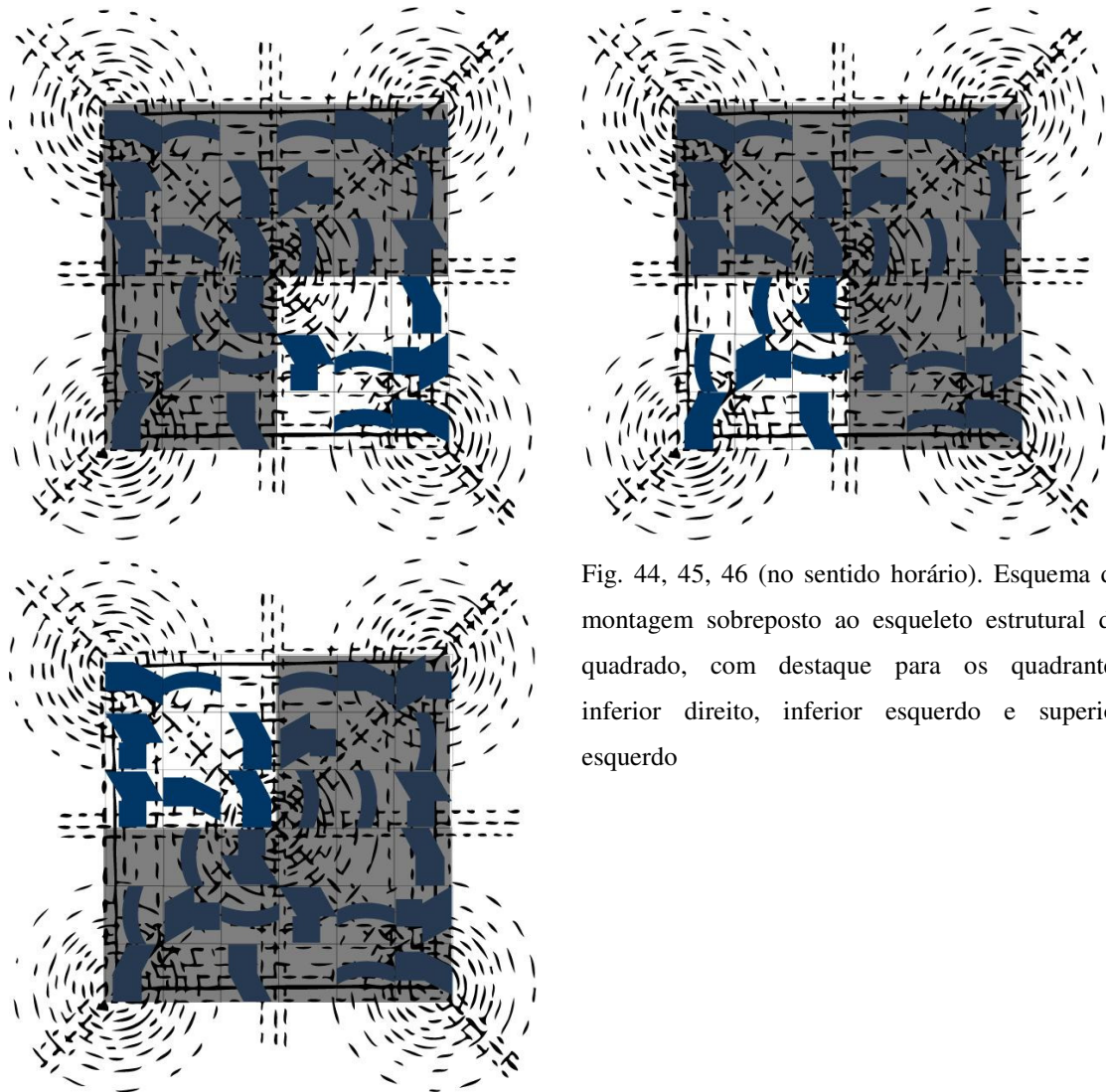


Fig. 44, 45, 46 (no sentido horário). Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado, com destaque para os quadrantes inferior direito, inferior esquerdo e superior esquerdo

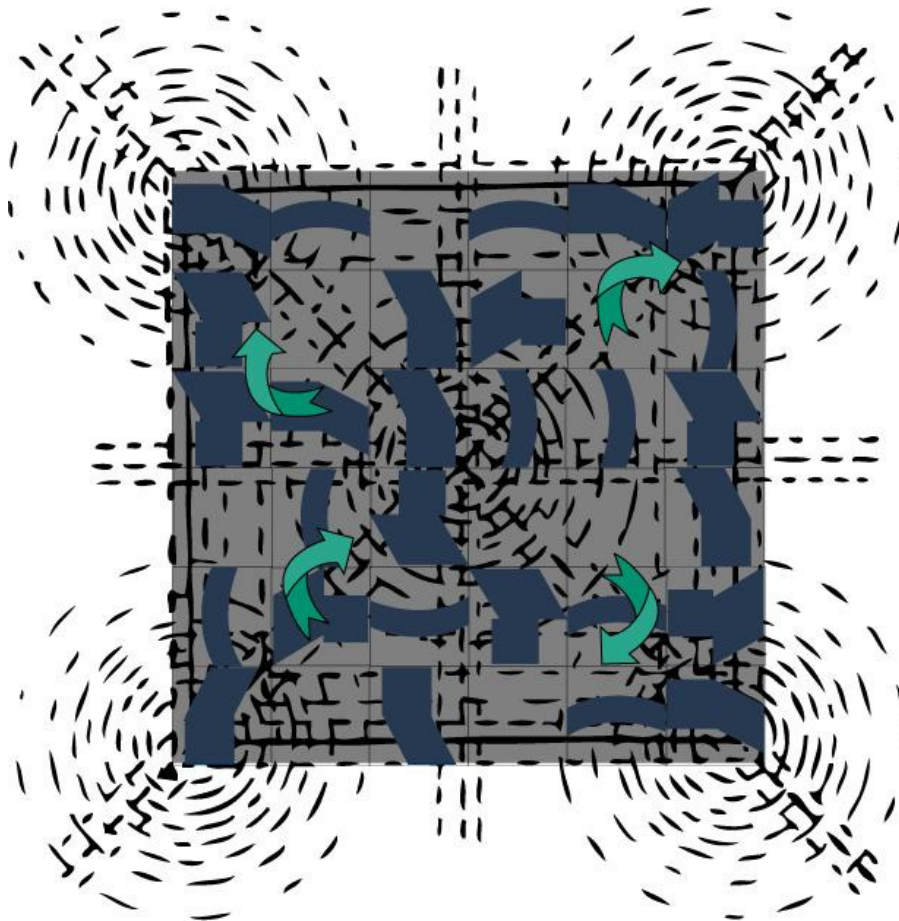


Fig. 47. Esquema de montagem sobreposto ao esqueleto estrutural do quadrado, com destaque para as tensões formadas em cada um dos quadrantes

Concluimos, assim, que a dinâmica observada no esquema de montagem é a movimentação no sentido horário, que leva a composição a crescer horizontalmente. Essa dinâmica é observável também em áreas do painel do Salão Verde. Na seção VII do Salão (Fig. 19, no primeiro capítulo), encontramos uma área onde foi possível identificar isso. No detalhe (Fig. 48), podemos perceber, inclusive, que foram utilizadas, nessa composição, oito peças brancas, a exemplo do esquema de montagem. Aqui, no entanto, podemos ver a orientação A1 em duas ocasiões.

O movimento para a esquerda “é visto como se sobrepujasse maior resistência; ele avança contra a corrente ao invés de segui-la” (Arnheim, 1997, p. 27). Cabe entender que o movimento para a direita é mais rápido e natural. Assim, a composição do painel funciona, com base na distribuição assimétrica do peso de seus elementos, como um complexo equilíbrio de forças, que resulta numa dinâmica visual que se move de

maneira natural, como a corrente de um rio ou mesmo como o vento. Podemos assumir daí uma relação com o nome que foi dado ao painel: Ventania⁴.



Fig. 48. Foto da área VII do Salão Verde com a composição de 36 peças ressaltada



Fig. 49. Foto da área VII do Salão Verde (detalhe)

⁴ Durante a pesquisa, não foram encontrados registros da origem do nome dado ao painel Ventania. O nome não é citado por Athos Bulcão nem em sua entrevista ao Correio Brasiliense (anexo 3), nem no esquema de montagem. No entanto, é essa a identidade que o painel ganhou ao ser considerado patrimônio da Câmara dos Deputados.

Na seção VI do Salão Verde, podemos também observar uma composição em que observamos dois efeitos visuais que chamam nossa atenção. Existem apenas seis peças brancas, e, em duas ocasiões, a justaposição da peça C causa o efeito de prolongar o plano de cor verticalmente, fundindo dois azulejos, fazendo-os um retângulo. O movimento da composição é, assim, mais devagar, pois a peça C a verticaliza.



Fig. 50. Foto da área VI do Salão Verde com a composição de 36 peças ressaltada

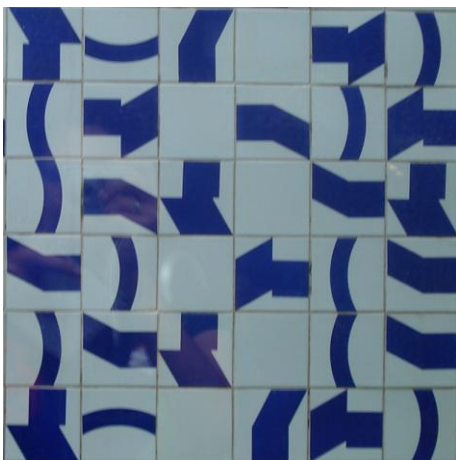


Fig. 51. Foto da área VI do Salão Verde com a composição de 36 peças (detalhe)

Na seção II do Salão Verde, observamos novamente o efeito causado pelas peças C. Contudo, a tensão é quebrada pela formação de círculos, um efeito visual causado pelas peças C. O círculo aumenta a dinâmica de giro, e o movimento da composição é mais rápido.



Fig. 52. Foto da área II do Salão Verde com a composição de 36 peças (detalhe)

Há alguns pontos em que a ordem determinada pelo esquema de montagem é ignorada, como é o caso da seção I, na qual se pode ver a composição tendendo à verticalidade, ao invés do giro, por conta da serialização das peças (Fig. 52). Nessa área, vemos que o plano é concorrente (transversal) ao muro que suporta o painel. Vê-se pela junção dos planos concorrentes que não se trata de uma continuação do painel, o que é reforçado pela diferença na composição, que não possui dinâmica de giro.



Fig. 52. Foto do detalhe da área I do Salão Verde, mostrando os planos concorrentes e o canto formado

5.4 Síntese

O funcionamento interno da composição do painel do Salão Verde baseia-se em elementos da percepção visual identificáveis em obras de arte, como descrito na obra de Arnheim. A proposição de Athos Bulcão para o trabalho, ilustrada por seu esquema de montagem, transparece na forma pela qual ele realiza sua atividade artística. Bulcão articula os fundamentos da linguagem visual de forma lúdica, visto que seu trabalho é um jogo de relações entre dinâmicas visuais. Sua obra é, assim, um modelo operativo, interferindo no trabalho operário, que, no mundo industrializado, é potencialmente alienante. O painel pode ser considerado um mural, pois está em conformidade com as ideias que Argan (1992) identifica como relacionadas ao Construtivismo: a arte funcionalista, cujo desenvolvimento é paralelo à arquitetura moderna e ao desenho industrial.

6 Conclusão

No presente trabalho, buscamos entender o trabalho de Athos Bulcão na integração entre arte e arquitetura. Para tanto, selecionamos e investigamos o painel do Salão Verde, o Ventania, com o objetivo de entender como ele se relaciona com o ambiente em que se insere, e também com a história da arte no Brasil. Mapeamos suas dimensões, estudamos sua história, sua composição física, sua configuração plástica. Temos aqui um painel arquitetônico que também pode ser considerado um mural e, por outro lado, um artista plástico que também pode ser considerado um designer.

Como painel, o Ventania destaca-se na arquitetura brasileira por romper com o uso comum dado ao azulejo, que é constantemente assumido como ornamento, e não propriamente arte. No capítulo 3, vimos que no início da produção industrial dos azulejos, as peças possuíam em seu tardo, entre outras informações, o número do registro de patente. O Registro de uma patente é o que garante o direito de exploração econômica de um projeto industrial, e faz parte do cotidiano do trabalho de designers industriais. Ainda que possua muitas semelhanças com um azulejo industrial comum, os de Athos Bulcão não possuem patente, pois não são criados visando a exploração comercial. Concluímos que os azulejos foram criados para solucionar um problema específico, o que não é diferente da atividade de um designer, em teoria. Porém, na prática, o trabalho de um designer está relacionado à exploração econômica de um projeto. Não é o que encontramos quando pesquisamos o Ventania. Podemos concluir, portanto, que Athos Bulcão não é um designer, apesar de atuar como um.

Já como mural, o Ventania constitui-se como um grande plano no qual o olhar não pode atravessar. Não existe ponto de vista privilegiado. A visão da obra será sempre dinâmica. O mural não está acabado, está em permanente movimento: fisicamente, por conta da constante modificação do espaço do qual faz parte e pela troca eventual das peças, mas também visualmente, por conta da ordem de sua composição plástica.

A cor azul e o material azulejo conectam o mural à identidade brasileira. Contudo, a participação crítica do operário e do arquiteto na sua constituição só é possível pela concepção da identidade entre artistas e “não-artistas”, feitos um só, sem nome. O papel

de Bulcão é o de limitar as regras do jogo: entre o equilíbrio rígido das ortogonais, limita-se o giro das peças em quatro orientações possíveis. O dos operários e arquitetos envolvidos na instalação e na renovação das peças é o encontrar a liberdade na rigidez do plano. O que Bulcão compartilha, nesse sentido, é a própria arte. Os componentes espelhados do Salão Verde permitem, ainda, que sua presença seja multiplicada. Assim, o mural segue sempre ao alcance dos olhos.

Feito arte integrada à arquitetura, o Ventania é fruto da ação do artista visto como produtor especializado, seguindo as idéias da vertente Construtivista da Arte Moderna. Seguindo a função de “eliminar” a área parietal fruto da reforma do Palácio do Congresso Nacional, o funcionamento interno do Ventania baseia-se em elementos da percepção visual articulados por Athos Bulcão de maneira lúdica. No entanto, seu nome lhe confere uma idéia de figuratividade. Quanto à isso, é preciso lembrar que não há provas de que o nome faça parte da obra. Provavelmente, ele lhe foi dado muito posteriormente. Não fica claro o porquê, já que não é incomum reportar-se a uma obra “sem título”, como é mesmo o caso da tela de Di Cavalcanti, que está também no Salão Verde. Acreditamos que o nome é um empecilho para a apreciação da obra como, basicamente, um estímulo visual, coordenado por uma lógica sensível. Acaba por tirar do espectador a possibilidade do contato com a linguagem visual, que fica assim filtrada pela verbalização de um conceito que não faz parte da obra, sendo mesmo uma contradição. Perde-se também o foco de outras propriedades que tornam o painel tão interessante do ponto de vista da arte. A obra marca rupturas com a tradição do uso do azulejo na arquitetura brasileira, com o desenvolvimento da experiência de Bulcão como azulejista. Por outro lado, é uma obra de integração, não apenas material, mas de ordem visual e mesmo social.

Investigando o Ventania, vimos como a relação entre Bulcão e os arquitetos com quem trabalha é complementar. Se por um lado foi Niemeyer quem estimulou Bulcão a desenvolver uma linguagem própria ao trabalhar com azulejos, o artista tornou o uso do material sua marca na cidade. Graças ao profundo entendimento das regras que regem as composições visuais, Bulcão é capaz de potencializar as características físicas dos materiais que escolhe para trabalhar. O artista diz que não sabe verbalizar uma explicação de seu trabalho, que é uma expressão visual. O que pode ser encarado como uma resposta evasiva também é uma admissão da forma como o artista encara a arte:

como linguagem. Bulcão a usa para conversar com arquitetos. Sua linguagem é instintiva, o que é uma contradição com o rigor do Construtivismo, no qual ele é enquadrado.

Acreditamos que Athos Bulcão sabe a resposta do que é ser um designer no Brasil. Ela não é uma resposta verbalizada. Ela está expressa, visualmente, em suas obras de integração entre arte e arquitetura. O Construtivismo e o Modernismo estão lá, o uso racional dos materiais também. Porém é no modo de ação – instintiva, cooperativa, adaptável às condições nem sempre favoráveis – que vemos realmente o que é ser designer no Brasil.

Referências

- ALCÂNTARA, Dora. Azulejo: documento de nossa cultura. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (Org.). Patrimônio Azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.
- AMARAL, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. Textos do Trópico de Capricórnio. São Paulo: Ed. 34, 2006. vol.1.
- _____. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962). Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. Consideraciones sobre la educacion artistica. Barcelona, Paidós, 1993.
- _____. Arte e percepção visual. São Paulo: Pioneira, 1997.
- BANDEIRA, João. (org) Arte concreta paulista. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BARATA, Mário. Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX. Separata de tese apresentada à Escola Nacional de Belas-Artes para o concurso de professor catedrático de História da Arte. Rio de Janeiro: Biblioteca do Museu Nacional de Belas-Artes, 1955.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretism. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BUZZAR, Miguel Antonio. Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna brasileira. Rio de Janeiro: Anais do Seminário EBA 180, Rio de Janeiro, 1996.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. Arte e arquitetura na Câmara dos Deputados. Brasília: Coordenação de Publicações, 2005.
- _____. Contos da Câmara: depoimentos de servidores nos 180 anos do Legislativo. Brasília: Coordenação de Publicações, 2007.
- CAVALCANTI, Lauro. Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura. (1930/60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

- CONDURU, Roberto. Willys de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DE AQUINO, Flávio. A nossa moderna arquitetura. In: Bandeira, João. (org) Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. p. 32-33.
- DE DUVE, Thierry. Pictorial nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005
- DICIONÁRIO da Arquitetura brasileira. São Paulo: Edart, 1972.
- DICTIONARY of art da Editora Macmillan, de 1998,
- DEICHER, Susanne. Piet Mondrian. [S.L.]: Tashen, 2006.
- FEIBUSCH, Hans. Mural painting. Londres: Adam and Charles Black, 1945.
- FUNDAÇÃO Athos Bulcão. Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.
- GAGE, John. Colour in art. London: Thames and Hudson, 2006.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). Arte brasileira no século XX. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- GORELIK, Adrián. Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GREENBERG, Clement. “American-Type” painting. In: _____. Art and Culture. Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961. p. 208-229.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. 26ª edição, 30ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HERKENHOFF, Paulo. Para ver melhor Athos Bulcão. Apresentação da Exposição Individual Pinturas, Máscaras e Objetos, no Espaço Capital, em Brasília, e na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, 1987.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Modernidade: significações na história. Trabalho apresentado no IV Congresso Brasileiro de História da Arte, UFRGS, Porto Alegre. 1991.
- ILYIN, Natalia. Chasing the Perfect. Thoughts on modernist design in our time. New York: Metropolis Books, 2006.

LOURENÇO, Marília Cecília França. Operários da modernidade. São Paulo: Edusp, 1995.

MACEDO, Danilo Matoso. A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais. 2v. 560 p. (v.1). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. Disponível em: <<http://www.danilo.arq.br>>. Acesso em: 28/06/2008.

MALTA, Marize. Da Academia para as ruas: arquitetura neoclássica informal. Rio de Janeiro: Anais do Seminário EBA 180, Rio de Janeiro, 1996.

MARCONDES, Fernando Luiz. Dicionário de termos artísticos. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

MARTINS, Luiz Renato. O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. Revista Ars, v. 2. 2007. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf>>. Acesso em: 22/11/2007.

MOHOLY-NAGY, Laszli. La nueva visión: Principios básicos del Bauhaus. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

MONDRIAN, Piet. Neoplasticismo na pintura e na arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MORAES DE SÁ, Marcos. Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea no Brasil. São Paulo: Ed. Public. E Comunic, 1988.

PAVIANI, Jaime. Perspectivas de uma Racionalidade Estética. Trabalho apresentado no IV Congresso Brasileiro de História da Arte, UFRGS, Porto Alegre. 1991.

PEREIRA, Margareth da Silva. Uma Arqueologia da Modernidade Brasileira: A participação do Brasil nas exposições universais. Trabalho apresentado no IV Congresso Brasileiro de História da Arte, UFRGS, Porto Alegre. 1991.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da arquitetura no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2006

TEIXEIRA DE BARROS, Regina. Antônio Maluf. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

WALKER, John A. Glossary of art, architecture and design Since 1945. Londres: Clive Bringley, 1977.

WORRINGER, Wilhem. Abstraction and Empathy. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983. Vol. 1 e 2.

Bibliografia complementar

De FREITAS, Grace. Brasília e o Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DROSTE, Magdalena. Bauhaus. 1919-1933. Berlin: Tashen GmbH, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. Da Imperfeição. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LÉGER, Fernand. Funções da pintura. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Arte sem cerimônia. Revista de História da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano 4, n. 42, p. 70-75, mar. 2009.

MARTINEZ, Vicente. A eloquência da pintura de Ryman, V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo. In: V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 1999, São Paulo. Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo : Editora CPS, 1999. v. V. p. 295-313.

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

Anexos

Anexo 1 – Entrevista com Carlos Frascari, realizada via e-mail, entre 13 e 26 de janeiro de 2008

Carlos Frederico Frascari Morena começou a se interessar por azulejos antigos em 1979, quando gerenciava a filial do Rio de Janeiro de uma empresa de cerâmica localizada no Paraná. Atendendo a um pedido da Diretoria Comercial, que queria montar um pequeno acervo de peças antigas para estudo de padrões, comprava inicialmente as peças em antiquários e depois, com mais experiência, diretamente de demolidores, às vezes até no próprio local da demolição. Em 1980, a empresa foi reestruturada e essas compras suspensas. Porém, o vírus do colecionismo já havia feito mais uma vítima. Hoje, além de aproximadamente 3.600 azulejos, possui uma coleção de livros, revistas, catálogos de fabricantes, de exposições e de museus sobre o assunto. Realizou uma exposição na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro em 1982, e pretende montar um museu com suas peças e talvez com as de outros colecionadores.

Bárbara Duarte – No texto que você me deu, você fala do processo de fabricação dos azulejos e diz que, a partir de 1840, houve uma alteração no modo de fabricação que aumentou a velocidade do processo e a qualidade do produto, além de facilitar a gravação de relevos na superfície e no verso das peças. Como você definiria o modo de produção anterior a essas inovações? Manufatura ou artesanato? E quem foram os primeiros a aperfeiçoar a produção, de modo que ela pôde ser caracterizada como industrial?

Carlos Frascari – O processo de fabricação dos azulejos foi se aperfeiçoando através dos séculos. As primeiras queimas de cerâmica usavam a argila como se extraía. Por ensaio e erro, foram se adicionando outros minerais à argila para melhorar sua plasticidade, evitar rachaduras ou uma retração excessiva. Essa massa, além da argila, leva quartzo, feldspato, caulim e até cerâmica já cozida e (re)transformada em pó. Conversando com o pessoal técnico da Indústria Cerâmica Paraná, soube que no início da sua fabricação no Brasil, compravam refugo de louça de outras cerâmicas para adicionar à massa básica dos primeiros azulejos.

Essa mistura de minerais era moída com água para se transformar em uma lama fina e peneirada, posta para secar até perder parte da água e transformar-se em uma massa pronta para ser modelada em pratos, jarras, tijolos, telhas e azulejos. No caso de azulejos, a massa era esticada com rolos (como uma massa de pastel) e cortada em quadrados regulares a fim de passar por uma nova secagem e perder boa parte da umidade restante. Nesse processo, esses quadrados se encolhiam. A dosagem dos diversos minerais tornava esta retração mais ou menos estável. Azulejos obtidos por esse processo apresentam uma variação de tamanho visível. Muitas vezes a massa já pronta era estocada em barras que secavam totalmente. Quando a produção precisava, elas eram novamente molhadas e transformadas em massa para modelagem.

Em 1840, Richard Prosser, na Inglaterra, patenteou a idéia de se utilizar essas barras transformadas em pó e prensadas, evitando assim que se necessitasse esperar a secagem para que o azulejo pudesse ser queimado! Além de aumentar a capacidade de produção, havia uma vantagem adicional: evitar a retração causada pela perda de água, necessária no processo tradicional, bem como boa parte das rachaduras durante a queima. O fabricante Herbert Minton, verificando o potencial da idéia, comprou uma parte da patente.

Essas prensas utilizavam moldes de ferro. Rapidamente receberam gravações em baixo-relevo, permitindo a gravação no verso dos azulejos (tardoz), da marca do fabricante, do número da prensa, do mês e do ano da fabricação. Essas marcas, em forma de losango dividido, são conhecidas com diamond marks. Quando a face a ser vitrificada continha algum tipo de relevo (posteriormente decorado), o número do registro do desenho também era gravado. Em alguns painéis ainda encontramos após este número uma barra “/” com mais um número que indica a sua colocação ou sugestão de colocação. Finalmente, esse tardoz tinha ainda barras e côncavos em baixo-relevo para facilitar a fixação dos azulejos às paredes. Esse processo de fabricação espalhou-se rapidamente pela Europa, apesar de até o final do século XIX persistir a fabricação pelo método anterior, como mostra a azulejaria portuguesa, francesa e holandesa que encontramos em tantas paredes brasileiras.

Considerando a maneira de produção essas olarias eram indústrias, com um nível de produção bastante elevado. Mas temos de tomar cuidado quando pensamos na maneira

como os azulejos eram decorados. Por praticidade, vamos esquecer os painéis decorados sob encomenda, vamos nos ater à azulejaria de padrão, ou seja, aquela que estava disponível para compra e colocação em qualquer lugar.

Na Holanda utilizava-se um cartão com o desenho previamente perfurado, onde, com o auxílio de um chumaço de algodão se espalhava pó de carvão. Esse pó que vazava pelos furos “transferia” o desenho para a superfície branca (estanho) do azulejo. Os artesãos pintavam o desenho com cobalto (azul), manganês (amarelo), cobre (verde), etc. Cada esmalte desse requeria uma determinada temperatura de cozimento, entrando e saindo do forno quantas vezes fossem necessárias. Durante a queima, o carvão sumia. Para baratear o custo, tanto os holandeses como os portugueses e os franceses acabaram utilizando apenas uma cor, azul, o que reduzia (e muito) o tempo/custo de produção. Em Portugal e na França, era utilizada uma (ou mais) placa metálica vazada que guiava o pincel (trepa em Portugal; chablon na França). Mesmo na Inglaterra, na pós-fabricação “a seco” a decoração era manual.

Dois impressores de Liverpool, John Sadler e Guy Green, desenvolveram um método de decoração de azulejos lisos utilizando decalques transferíveis com óleo. O papel e o óleo desapareciam durante a queima, restando sobre a superfície apenas a decoração. Em 1756, demonstraram esse método decorando 1.200 azulejos em seis horas, um avanço de produção significativo, uma vez que nesse espaço de tempo se decoravam apenas 72 azulejos se utilizando os métodos tradicionais.

Acredito que a melhor resposta seria a manufatura, no sentido de que apesar da produção em escala, o trabalho manual ainda preponderava.

Bárbara Duarte – Você cita os fabricantes ingleses e seus cuidados com a catalogação dos azulejos, imprimindo em seu verso dados como o mês e o ano de confecção, o número de patente do desenho, a ordem de colocação das peças e o número da prensa. A partir de que época isso começou a ser feito, aproximadamente?

Carlos Frascari – O primeiro registro na Inglaterra é de 1842.

Bárbara Duarte – Segundo seu texto, a vitrificação do azulejo pode ocorrer por monoqueima, por duas queimas ou por três. O azulejo de terceira queima, na sua definição, é aquele que recebe a decoração após a vitrificação completa. Você considera o azulejo de terceira queima um azulejo industrial?

Carlos Frascari – O azulejo industrializado, hoje em dia, é um produto feito com duas queimas (biscoito e vitrificação). Daí qualquer decoração a ser adicionada e queimada é chamada de “terceira queima”. E por que se faz uma nova decoração? Porque queremos ter um produto diferenciado. Isso vale também para louças de um restaurante, quando, normalmente utilizando decalques fundentes, adicionamos sua marca ou logotipo. Idem para as senhoras que decoram louça branca.

No caso de azulejos, essa terceira queima (pode ser a segunda, se o decorador conseguir o biscoito queimado) é muito usada em grandes painéis, como é o caso da Igreja da Pampulha, do antigo MEC, do Sambódromo, etc. Os decoradores, atualmente, usam silk-screen pela praticidade, e algumas vezes obtêm lindos efeitos usando esmaltes reagentes. Não posso considerar esse azulejo um produto industrial padronizado.

Bárbara Duarte – É verdade que até 1960 o azulejo fabricado no Brasil era branco? Seria correto afirmar que, até essa década, todo azulejo industrial decorado encontrado no Brasil era importado e que o azulejo realmente brasileiro era o branco?

Carlos Frascari – Prefiro a década de 1960. O azulejo não era apenas de cor branca. Havia outras cores também, mas eram sem decoração, monocromáticos. A Indústria Cerâmica do Paraná data de 1970 seu primeiro azulejo decorado. Os outros fabricantes estão mais ou menos próximos dessa data. Ressalvando-se os de “terceira queima” (Pampulha, por exemplo), apenas se fabricavam azulejos lisos no Brasil, pelo que pude apurar. Você deve consultar, para ter certeza, o Instituto de Memória da Klabin (está na Internet).

Bárbara Duarte – Você diria que o azulejo de terceira queima é uma alternativa de revestimento arquitetônico barata e rápida?

Carlos Frascari – O azulejo sempre será um revestimento arquitetônico caro (pintar é bem mais barato) porém duradouro, fácil de conservar, etc. Colocar azulejos em fachadas não é muito fácil, nem rápido, principalmente se considerarmos que a mão-de-obra existente não é muito qualificada e raramente treinada. A “terceira queima”, ou uma nova decoração sobre a já existente, será mais cara ainda.

Bárbara Duarte – O azulejo é conhecido por ser utilizado em banheiros e cozinhas, pela impermeabilidade e pela durabilidade. No entanto, podemos encontrar painéis de azulejos de escala monumental em diversos países. Como você vê esse aparente paradoxo?

Carlos Frascari – Não há paradoxo. Inicialmente os azulejos só eram utilizados, devido ao seu alto preço, guarnecendo salas de palácios, átrios de igrejas, abóbadas e interior de mesquitas. Só começou a ser utilizado em cozinhas dos sem nobreza, porém abastados, burgueses holandeses a partir do século XVII, como sinal de prosperidade. Hoje, muitos até preferem para este fim, impermeabilidade e praticidade, os vernizes de epóxi ou poliuretano, já que as junções dos azulejos podem acumular fungos e bactérias indesejadas.

Anexo 2 – Observações quanto à classificação da coleção de azulejos

O texto a seguir foi elaborado por Carlos Frascari e futuramente será publicado num livro sobre azulejaria, de autoria dele.

A. Observações preliminares:

1. Azulejos são placas de barro cozidas, vitrificadas em uma das faces e próprias para ser utilizadas como revestimento em paredes – revestimento parietal – ou tetos. O verso da face vitrificada – ou glazurada – denominado de tardez é mantido semiporoso para que possamos colar o azulejo na superfície desejada. A vitrificação torna o local onde for aplicada, impermeável e fácil de ser conservado. Além disso, combinando peças lisas e com relevo, monocromáticas ou policromadas, com desenhos figurativos ou geométricos, obtemos uma decoração única e duradoura.

2. Nas bordas das paredes, nas junções destas com os pisos, entremeando a decoração ou contornando os diversos tipos de aplicações, usamos peças fabricadas para essas funções específicas, denominadas genericamente de acabamentos. Estes também obedecem ao princípio de ter a superfície que será exposta vitrificada e a que será colada mantida semiporosa. Uma de suas dimensões normalmente é a mesma do azulejo com o qual faz a composição. Ou seja, se o azulejo medir 11 x 11 cm, uma das medidas do acabamento será de 11 cm por exemplo, 11 x 5 cm, 11 x 4 cm, etc. Quase sempre monocromáticos, os acabamentos caracterizam-se por apresentarem um relevo acentuado e decoração contínua, o que lhes permite serem misturados ou arrematarem painéis com diferentes motivos. Se a segunda dimensão for até um terço da dimensão maior, são conhecidos como barras. Mais estreitas serão palitos. No caso de o painel chegar até o piso, a peça de arremate, ou rodapé, geralmente tem as mesmas dimensões dos azulejos, mantidas porém as mesmas características de um acabamento.

3. A matéria-prima básica para a fabricação de azulejos e acabamentos é uma pasta feita de argila e água. Mas dependendo da região de onde foi extraída a argila, ela pode variar de cor, de composição mineral e de granulometria, além de trazer resíduos orgânicos. Para que se possa obter uma pasta uniforme e com características físico-químicas constantes, são adicionados outros produtos minerais. Essa composição é moída, peneirada e misturada até que o resultado seja uma lama fina, ou barbotina. Após um período de secagem, em que se perdia uma boa parte da água, ela era homogeneizada, amassando-se com os pés ou mecanicamente até o ponto de poder ser trabalhada. A partir de 1840, ao invés de se usar a massa ainda molhada, faziam-se grandes barras e deixavam-nas descansar até ficarem secas e serem convertidas em pequenos grãos, ou barbotina em pó. Esses grãos prensados em moldes de aço gravados davam a forma final ao azulejo ou acabamento, permitindo que fossem direto para ser queimados, melhorando o tempo de produção e a qualidade do produto final. Esse processo também facilitou a gravação de relevos na superfície e no verso das peças cerâmicas. Muitas vezes o relevo convexo da superfície tem o correspondente côncavo no tardo. Os relevos na face do azulejo, quando existem, servem como delimitadores das áreas de esmaltação. Os do tardo auxiliam a fixar as peças, pois a argamassa utilizada para sua fixação entra nas reentrâncias dos relevos, melhorando a aderência final. Pelo desenho do tardo podemos identificar quando o azulejo ou acabamento foram feitos, e quem os fabricou. Os fabricantes ingleses, usando tipos móveis encaixados nos moldes de prensagem, registravam ainda com bastante precisão o mês e o ano da confecção, o número do registro (patenteado) do desenho, a ordem de colocação das peças (no caso de conjuntos) e até o número da prensa que fez a estampa.

4. Na vitrificação, a matéria-prima básica é o vidro moído, adicionado a corantes minerais. Alguns desses corantes, como os feitos à base de chumbo, que hoje estão com sua fabricação proibida, por serem muito tóxicos, foram abundantemente utilizados nas decorações art nouveau. A vitrificação do azulejo pode ser cozida ou queimada junto com a argila em uma só operação – monoqueima. Pode ser feita em duas etapas. Primeiro cozinhamos a placa de argila. Essa placa ainda sem glazura é conhecida como biscoito (do francês biscuit). Após resfriada, decoramos com os esmaltes e as pastas de vidro e novamente colocamos as peças no forno. Ou ainda em três etapas: sobre um azulejo já

pronto e vitrificado, adicionamos uma nova decoração e a levamos para um outro cozimento. Por extensão serão azulejos de terceira queima.

B. Decoração e utilização

1. Podemos dividir os azulejos decorados em dois segmentos: o de peças únicas e o de peças padronizadas. Consideramos do primeiro segmento os que têm um motivo decorativo único pintado diretamente nas peças, como se fosse um quadro ou afresco. Antes de serem levados ao forno para serem queimados, os azulejos recebem no verso uma numeração para que possam ser (re)montados corretamente no local em que forem fixados. No segundo segmento, o motivo é passível de ser repetido, pois usamos moldes que repetem o mesmo desenho quantas vezes desejarmos. Como nas demais artes plásticas e decorativas, os azulejos com motivo decorativo único custarão bem mais caro que os reproduzidos em série, ou azulejos de padrão, como são conhecidos.

2. Encontramos azulejos e seus acabamentos revestindo tanto o interior como o exterior de diversos tipos de construção. Podem cobrir totalmente uma parede ou serem colocados apenas em determinados locais, dependendo do gosto e do poder aquisitivo do proprietário. Cada uma dessas colocações recebe uma denominação específica ligada à arquitetura : fachada de azulejos, faixa decorativa, alisar, etc

3. O motivo decorativo pode ser contido em uma só peça ou necessitar de uma grande quantidade para ser formado. Quando dizemos 2 x 2, significa que precisamos de quatro azulejos para formar o motivo, sendo dois verticais e dois horizontais, e assim por diante.

4. Na azulejaria-padrão temos mais duas subdivisões. A primeira é quanto à cor da esmaltação, que pode ser trocada, mantendo-se o mesmo motivo, já que seu delineamento ou está gravado na peça ou na forma que utilizamos como guia para colocar os esmaltes. A segunda é quanto à forma de colocação. Muitas vezes encontramos combinações de um motivo bastante diferentes do conjunto original, seja por repetição seja por supressão de

peças que compõem o conjunto, fazendo que o resultado decorativo fique maior ou menor, de acordo com o espaço disponível.

5. O estilo da decoração dos azulejos obedece à mesma classificação de outras manifestações artísticas e decorativas da época em que foi produzido: estilo barroco, rococó, art nouveau, art déco, etc. Observamos, no entanto, que muitas vezes, o estilo decorativo do azulejo não é o mesmo da construção onde foi colocado.

C. Azulejos no Brasil

1. Com a expansão marítima e a colonização, os azulejos chegaram ao Novo Mundo. Na América Espanhola os colonizadores encontraram civilizações (maia, inca e asteca) que já tinham uma arquitetura desenvolvida. Não foi esse o caso do Brasil. Nossos habitantes ainda estavam na Idade da Pedra Polida, e suas moradias refletiam a tradição nômade das tribos, construídas com bambus e palhas. O colonizador português, dessa forma, partiu do zero, trazendo consigo operários especializados, mestres-de-obras e alguns materiais que não podiam ser fabricados aqui, como pregos, vidros e azulejos.

2. É interessante notar que a época do Descobrimento do Brasil coincide com a introdução, pela Espanha, do azulejo em Portugal. Por isso, à época da chegada da Família Real, em 1808, encontramos no Brasil os mesmos motivos, estilos e fabricantes de azulejos existentes em Portugal. Os painéis das igrejas, dos conventos e dos palácios eram encomendados na Corte e viajavam, provavelmente como lastro das embarcações.

3. A partir da chegada da Missão Artística Francesa no Brasil, da liberação das importações e da Guerra Civil em Portugal, que lá paralisou as indústrias cerâmicas, começaram a chegar em nossa terra azulejos de outras procedências: França, Inglaterra, Holanda e, posteriormente, Bélgica, Espanha e Alemanha. Esse fato propiciou o aparecimento de uma característica na aplicação do produto no Brasil: a mistura de padrões, de fabricantes e de origens em uma mesma parede ou numa construção.

D. Azulejos no Rio de Janeiro

1. Por ser, dentre todos os materiais utilizados em uma construção, um dos mais caros e por fazer parte do acabamento, o azulejo só era utilizado por quem tinha posses. Se observarmos os ciclos econômicos ao longo de nossa história, vamos verificar um surto de construções localizado usando azulejos. Como, por exemplo, os palacetes, os teatros e os prédios públicos na virada do século XIX para o XX em Manaus e Belém, que corresponde ao Ciclo da Borracha, onde encontramos painéis únicos art nouveau, afora milhares de azulejos-padrões desse estilo.

2. Como o Rio de Janeiro, de 1763 até 1960, foi a capital do Brasil, as riquezas produzidas em outras partes do país sempre deixavam aqui seu quinhão, portanto encontramos em nossa cidade exemplares de azulejos rococós, românticos, art nouveau, art déco, de figura única, padronizados, em fachadas, etc. que chegavam ao restante do país durante os diversos ciclos: açúcar, ouro, café, borracha.

3. Até a metade do século XX, não eram fabricados azulejos padronizados no Brasil. Todos os exemplares colocados eram importados de diversos países. Os painéis decorativos eram vendidos de acordo com a disponibilidade do estoque de cada comerciante e assim compostos. Por isso encontramos azulejos ingleses cercados de exemplares belgas e arrematados com rodapés alemães. E, ainda, formações de cinco azulejos verticais (5 x 1), fabricados para laterais de lareiras, decorando varandas cariocas tropicais.

Anexo 3 – Transcrição de matéria vinculada no jornal Correio Braziliense

Athos Bulcão depõe

Pedem-me que explique o painel de azulejos que projetei para a Câmara dos Deputados. A primeira resposta que me ocorre é de um sincero e honesto “não sei”. Trata-se de um trabalho de expressão visual. Tentarei, todavia, algumas considerações sobre a maneira com que tenho encarado a concepção desses painéis.

Basicamente, sou contrário à estetização de desenhos tradicionais. O que, antigamente, resultava de uma trama rica, de um desenho sutil, produzidos pela própria irregularidade da mão que utilizava penas-de-pato e pincéis, não pode ser reduzido a "carimbo". Parece-me tão absurdo quanto tentar fazer uma máquina de escrever que "imite" a letra de D. Pedro II. E, já que o processo é “silk-screen”, por que não utilizar desenhos geométricos simples e de superfície chapada? Sendo o meu trabalho feito com azulejo industrial, a utilização de ladrilhos brancos vem simplificar bastante o tempo de execução dos painéis e o custo do material - sobretudo quando se trata das grandes superfícies que surgem nos espaços majestosos de Niemeyer.

Mais recentemente, veio a idéia de “soltar” o desenho, estabelecendo-se um sistema aleatório, na composição do painel.

No caso particular da Câmara dos Deputados foram usados 3 padrões e 1 ladrilho branco, na mesma proporção. Isso quer dizer que a quarta parte do painel não foi "decorada". Coube, assim, aos operários a composição do painel com a observação de uma só regra: em cada 36 ladrilhos 9 são brancos.

Fonte: CORREIO BRAZILIENSE. Suplemento Especial Câmara dos Deputados, 3a. página, 31 mar. 1972.