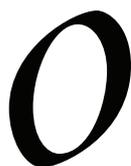


Rafael Alves Pinto Junior

Orientador:
Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa



ORNAMENTAÇÃO MODERNISTA:
A AZULEJARIA DE PORTINARI
NA IGREJA DA PAMPULHA

140

pós-

RESUMO

Voltar o olhar para a produção da arquitetura brasileira realizada entre 1930-1940 significa ter a oportunidade de rever um modo de concepção atemporal, cuja retomada pode permitir a reflexão e a produção de uma arquitetura própria, forte o suficiente para absorver as influências externas, sem se deixar dominar por elas. Neste trabalho, o objeto de estudo é o recurso da azulejaria, utilizada como recurso de composição visual dos ambientes e legitimador do discurso dessa arquitetura. Não se trata de uma análise de toda a produção da época, mas sim de encontrar, nos principais edifícios onde o recurso do azulejo foi utilizado, os valores estéticos propostos por essa arquitetura. Para tanto se vale da convergência das obras de Portinari e Niemeyer. Partindo do entendimento da conceituação da ambiência proposta pelo modernismo brasileiro, procura-se relacionar, metodologicamente, esses conceitos, de maneira a compreender a relação entre esses espaços, sejam eles pictóricos, sejam eles arquitetônicos. Entendida como um recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, a azulejaria teve grandes conseqüências no desenrolar da arquitetura após a inauguração da Pampulha, no final da década de 1940, e produziu um olhar sobre o Brasil em uma circunstância histórica que foi, na verdade, uma necessidade concomitante de vários países periféricos em encontrar uma autonomia cultural na primeira metade do século 20.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura modernista brasileira, azulejaria, Portinari, igreja da Pampulha.

ORNAMENTACIÓN MODERNISTA:
LA AZULEJERÍA DE PORTINARI EN
LA IGLESIA DE LA PAMPULHA

pós- | 141

RESUMEN

Retroceder la mirada a la producción de la arquitectura brasileña del período entre 1930 y 1940 significa tener la oportunidad de rever un tipo de concepción atemporal, lo que puede permitir la reflexión y producción de una arquitectura propia, tan fuerte como para absorber las influencias externas sin dejarse dominar por ellas. En este trabajo, el objeto de estudio es la azulejería, utilizada como un recurso para la composición visual de ambientes al mismo tiempo que legitima el discurso de esa arquitectura. No se trata de un análisis de toda la producción del período, sino de encontrar, en los principales edificios dónde se usó la azulejería, los valores estéticos propuestos por esa arquitectura. Para eso, se vale de la convergencia entre las obras de Portinari y Niemeyer. A partir de la comprensión del concepto de ambiencia propuesto por el modernismo brasileño, se busca relacionar metodológicamente esos valores, para comprender la relación entre tales espacios, sean pictóricos o arquitectónicos. Considerada como un recurso que legitima el discurso inicial de la arquitectura modernista brasileña, la azulejería ha tenido grandes consecuencias en el desarrollo de la arquitectura después de la inauguración de la Iglesia de la Pampulha al final de la década de 1940 y produjo una mirada hacia Brasil, en una circunstancia histórica que fue, en verdad, una necesidad concomitante a distintos países periféricos, de encontrar una autonomía cultural, en la primera mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura brasileña modernista, azulejería, Portinari, Iglesia de la Pampulha.

MODERN ORNAMENTS:
PORTINARI'S TILES IN PAMPULHA
CHURCH

ABSTRACT

Brazilian architecture from the period of 1930-1940 exhibits many atemporal concepts, representing architecture that is solid enough to absorb external influences without being overwhelmed by them. The focus of this article is to analyze *azulejaria* (ceramic tiles), used as a means of visually composing environments and providing legitimacy to architecture. This article will not attempt to review the whole architectural output of this period, but rather to review Brazilian architectural aesthetic values by analyzing elements in its key buildings. To do so, buildings that converge the work of both Portinari and Niemeyer are studied. We methodologically associate ambiance from the Brazilian modernist movement to understand the relationship among spaces, whether from a pictorial or architectural standpoint. *Azulejaria* was found to play an important role in architecture following the opening of the Pampulha Church, in Belo Horizonte, Brazil, in the late 1940s. It attracted considerable attention of Brazil's neighboring countries, because in the first half of the 20th century these nations were trying to achieve their cultural autonomy.

KEY WORDS

Modernist Brazilian architecture, *azulejaria*, Portinari, Pampulha church.

AZULEJARIA COMO RECURSO ORNAMENTAL

Este trabalho pretende estudar a relação entre a azulejaria de Portinari (1903-1962) e a fachada da igreja da Pampulha em Belo Horizonte, projetada por Oscar Niemeyer (1907) em 1944, buscando entender como ela participou da construção do sentido do edifício e contribuiu para a singularização dessa arquitetura.

O entendimento da azulejaria como um recurso decorativo permite compreender não somente a espacialidade modernista brasileira, vista à luz de uma abordagem interdisciplinar, como esclarecer as conseqüências desse procedimento na arquitetura subsequente ao recorte que delimitamos. O entendimento da azulejaria como um elemento simbólico referente ao lastro patrimonial nacional também permite, a meu ver, um esclarecimento fundamental como referência a aspectos psicológicos e artísticos envolvidos no processo composicional da arquitetura.

Naturalmente, conceituar o espaço arquitetônico do Conjunto da Pampulha ultrapassa os limites deste trabalho. Tratando-se de um recorte dentro de uma espacialidade específica, já abundantemente estudada, a azulejaria pode ser entendida em como a arquitetura modernista brasileira via o papel dos elementos decorativos.

É preciso esclarecer também que o papel dado à azulejaria não se constitui, nesse recorte, redução do fenômeno arquitetônico. Apenas, dos muitos elementos presentes na composição do espaço arquitetônico, debruçaremos-nos sobre um recurso formal, usado em momento específico de nossa produção. Pode também parecer uma simplificação da arquitetura aos elementos puramente visuais. Ao contrário. Dentro da complexidade da manifestação arquitetônica, apenas efetuei um recorte de apenas um elemento.

Também está ausente deste trabalho a pretensão de esgotar o tema abordado ou fazer uma apologia da produção portinariana, no contexto do quadro formal da arquitetura moderna brasileira. Não há tampouco a preocupação de fazer-se uma referência conceitual com os teóricos da modernidade nos quais a obra se insere, sobretudo quando se coloca esse horizonte como produto de uma experiência estética intersubjetiva e visto como obra que se completa nos olhos de quem a vê.

Explicitar todos os elementos que caracterizam as sutilezas da arquitetura da igreja da Pampulha também vai além das pretensões deste trabalho, em que pesem os brilhantes e irretocáveis escritos de Comas (2002, 2005 e 2006).

Ao estruturar esta abordagem, diversas indagações se apresentam: em qual medida o espaço pictórico formado pela azulejaria contribuiu à visualidade da arquitetura modernista da igreja da Pampulha? Em que se somam o espaço de Portinari e o espaço arquitetônico modernista nacional da década de 1940?

Para responder a essas perguntas, vale destacar os conceitos de modernidade e tradição no modernismo no Brasil. Como elementos lastreantes do conceito espacial modernista brasileiro na década de 1930, os conceitos de

modernidade e tradição não se configuram sistemas contraditórios entre si, mas antes alternativas diferentes para um mesmo problema. Nesse cenário, a realização da Pampulha parece ser o episódio mais emblemático da disputa pelo poder simbólico, travada dentro de um regime político o qual não apresenta uma imagem unívoca.

A esse respeito Fabris esclarece:

“É emblemático de uma modernização como a brasileira que essa disputa se processe paulatinamente e em palcos diferentes, embora quase sempre com os mesmos protagonistas: o edifício moderno (Rio de Janeiro) gera o bairro moderno (Belo Horizonte), embrião da cidade moderna (Brasília).” (FABRIS, 2000, p. 179)

Vale lembrar que sobre grande parte da produção arquitetônica desse período pesa a sombra da afirmação da “brasilidade” e a construção de uma identidade¹. Lúcio Costa (1902-1998) estava profundamente ligado ao nosso patrimônio histórico colonial, esforçando-se para preservar os valores que considerava como autênticos, não somente os de caráter duradouro, mas os que identificou com potencial de integrar o espaço arquitetônico modernista.

Costa via a arquitetura civil seiscentista como uma fonte de inspiração bem mais relevante que a arquitetura religiosa, apreciando sua simplicidade construtiva, sua adequação – ou *decorum* – no sentido clássico empregado na arquitetura, servindo de suporte ao seu ideal de tradição. Falando sobre as raízes da modernidade na obra de Lúcio Costa, Wisnik explica:

“Seu ponto de contato com a vanguarda, portanto, está no olhar que enxerga uma coerência fundamental no sistema construtivo do passado, na relação de dependência entre os elementos da construção e o todo, bem como na sua adequação com o meio. Assim, descobrindo, ou elegendo, em nossa tradição, uma determinada constante – a qualidade construtiva de ‘não mentir’, de construir com rigor e sobriedade, ao contrário dos arremedos postiços dos ‘estilos históricos’ –, estabelece uma filiação para o modernismo no Brasil, tomando-o como um traço de continuidade com o passado colonial, cuja semelhança de orientação aparece, por exemplo, no exagerado apego desta tradição a ‘certos princípios de boa arquitetura.’” (2001, p. 15)

Mesmo depois de convertido ao modernismo, ele conservaria a convicção que a arquitetura colonial estaria muito mais próxima do que se supunha da arquitetura contemporânea. Dessa forma, a arquitetura moderna não podia consistir em ruptura pura e simplesmente feita com o passado e, visto não poder fornecer soluções coerentes, não poderiam ser relegadas ao esquecimento.

A relação entre a ornamentação e a arquitetura – e a azulejaria é, em suma, um recurso ornamental – sofre um corte no modernismo. Ao condenar a ornamentação, o espaço moderno na Europa afirmaria-se, dentre outros elementos, em ascese visual, atenta a seus próprios elementos, como é fácil verificar nos projetos pioneiros de Van der Rohe (1886-1969), Corbusier (1887-1965), Loss (1870-1933) e Sullivan (1856-1924). A assertiva da modernidade deu-se na arquitetura, dentre vários fatores, pela linguagem estrita aos materiais (concreto armado, vidro e aço), bem como pela afirmação da própria forma arquitetônica como um elemento visual. Nessa concepção, não havia lugar para

(1) Sobretudo em relação ao papel desempenhado pelo modelo teórico de “intenção plástica”, conforme o construído por Lúcio Costa. Ver PUPPI (1998).

os elementos decorativos, e famosos na historiografia são os escritos de Loss: *Ornamento e crime* (1897); e de Sullivan, *O ornamento na arquitetura* (1892).

Vistos dessa maneira, ao espaço arquitetônico cabe a prerrogativa de edificar uma ambiência para determinada atividade e, ao espaço pictórico, o ato analítico², em oposição à síntese que a arquitetura propicia. Obviamente não se pode perder o foco que esta questão insere-se na relação instaurada pelo modernismo e, como tal, tanto na arte quanto na arquitetura a questão fundamental reside no fato de ele representar uma ruptura na relação entre o presente e o passado, em vez de ser a continuação de uma relação existente. Conforme explica Colquhoun:

“Sem dúvida, essa ‘ruptura epistemológica’ poderia ser ‘explicada’ por mudanças na sociologia, tecnologia e economia da arquitetura, conferindo assim, à ‘novidade’ a aparência de ser o resultado de uma causalidade histórica. Tal explicação, contudo, não se aplica tão facilmente à arte em geral, e a influência da teoria artística geral sobre a arquitetura moderna foi tão forte quanto, ou mesmo mais forte do que, a da tecnologia.” (2004, p. 18)

No caso da proposta brasileira, trata-se, na verdade, da velhíssima questão referente à presença da tradição na arquitetura, já enfrentada no passado pelo classicismo. Enquanto o espaço arquitetônico, concebido pela vanguarda européia, afirmava-se pela negação de seu passado, rompendo com ele e estabelecendo novas relações formais, o espaço arquitetônico, concebido por Costa e seguido por Niemeyer, recorria à tradição como um elemento de afirmação, de especificidade.

Entendo que esse raciocínio permite melhor compreender a presença da ornamentação na arquitetura modernista brasileira, vista aqui por meio da azulejaria de Portinari. Assim, o espaço pictórico, presente na arquitetura que destacamos, tem a finalidade de afirmar um sentido dentro do ambiente no qual se insere, ou um desvelar, como prefere Brandão (1999, p. 3).

No equacionar a relação entre o presente e o passado, parece que pesou a influência de Le Corbusier, chamado a participar do projeto Ministério da Educação e Saúde, em 1936. Durante sua estada no Rio, entusiasmou-se com os painéis de azulejos da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro³ e com a arquitetura carioca neoclássica⁴, e seu apoio à azulejaria se explica por estabelecer a referência com a tradição portuguesa, tão cara para Costa e também por estabelecer uma imagem visualmente mais rica para a obra, superando códigos puristas europeus e por associar o edifício à paisagem.

A posição de Corbusier, desse modo, legitimou a posição de Costa, ao conciliar o que lhe parecia contraditório: o espaço moderno do século 20 era internacional, mas isso não determinava a exclusão das especificidades regionais que garantissem sua expressão original, cuja valorização se integrava perfeitamente ao contexto nacionalista. Sobre a influência da estada de Corbusier, o próprio Costa explicita:

“A participação de Le Corbusier se prolongou, tanto que, mais que nos sucessivos encontros em Paris, passou a me conhecer melhor e logo compreendeu que o empenho de todos nós fora unicamente contribuir para a consolidação de sua obra e fazer, tanto quanto possível, na sua

(2) Analítico entendido como *ana-lisis*, ou ruptura (HOUAISS, 2001, p. 202).

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

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

ausência, o que fosse do seu agrado. Assim, acatamos as suas recomendações no sentido do emprego de 'azulejôs' nas vedações térreas e do gnaisses, nos enquadramentos e nas empenas.” (1989, p. 92)

Falando sobre o edifício do Ministério e respondendo à polêmica levantada por Max Bill⁵ (1908-1994), importante arquiteto suíço em visita ao Brasil, em 1953, Lúcio Costa⁶ explica claramente a relação que a azulejaria desempenha:

“Acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. (...) Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação.” (COSTA, Lúcio. In: XAVIER, 2003, p. 183)

Na justificativa de Lúcio Costa encontramos explicitado seu desejo de, por intermédio da azulejaria, remeter-se ao passado colonial. Como elemento de legitimação dessa tradição, os painéis de azulejos desempenhariam, na igreja da Pampulha, um papel de mais destaque que os do Ministério, assumindo toda a extensão da fachada.

O ESPAÇO PICTÓRICO DE PORTINARI

A produção de Portinari é particularmente emblemática, pois, além de ser produto da afirmação do modernismo no Brasil, participa, ela própria, da legitimação desse discurso. Portinari será o primeiro dos modernistas a ser reconhecido nacionalmente e sua produção é particularmente emblemática das concepções de arte no Brasil de sua época, dentro desse recorte temporal.

Portinari adquiriu, a partir dos anos 30, o *status* de um símbolo, um patrimônio nacional, um nome equivalente à noção do que seria uma arte moderna para largas camadas do público brasileiro. Algo equivalente, no plano internacional, ao nome de Picasso.

A afirmação do modernismo na arte brasileira correspondeu à construção de um discurso e processou-se por duas maneiras: em plano conceitual mais amplo, diz respeito a como os artistas se defrontam com as teorias internacionais advindas das vanguardas européias; em outra esfera, refere-se a como a subjetividade de cada artista brasileiro vai lidar e produzir, a partir desse enfrentamento nas condições de produção específicas da sociedade brasileira da época. Historicamente, essas duas maneiras correspondem a dois momentos: um, com início na Semana de 1922, e objetiva o estabelecimento de uma linguagem, ao mesmo tempo moderna e brasileira, enraizando meios para a continuação de seus valores; e outro, em 1930, quando o movimento modernista vai em direção a uma temática de preocupação social, conforme afirma Zílio (1997, p. 18).

Isso posto, para avançarmos na compreensão do conceito espacial portinariano, faz-se necessário entender três pontos estruturantes para seu espaço pictórico: o conceito de nacionalismo, o referencial formal pós-cubista/ expressionista e a procura pela afirmação de uma temática social. As obras de Portinari – dentre elas o painel de São Francisco na Pampulha – relacionam-se, em maior ou menor grau, com essas variáveis.

(5) O arquiteto suíço proferiu uma palestra em 09/06/1953, no recinto da FAUUSP, onde atacou duramente o edifício do Ministério da Educação. Falando sobre o partido do edifício, ele diz:

“nasceram de um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade com as necessidades humanas. É o espírito decorativo, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, arte social por excelência.” (BILL, Max. In: XAVIER, 2003, p. 159)

(6) A resposta de Lúcio Costa foi publicada no número 60 da revista *Manchete*, em 13/06/1953.

(7) Arte pública entendida como arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. A idéia geral é a que se trata de arte fisicamente acessível, a modificar a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário. O termo entra para a crítica de arte na década de 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA), nos Estados Unidos, e o Arts Council na Grã-Bretanha. Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, promovendo o debate cívico. Arte Pública: In: *Enciclopédia de Artes Visuais*. Itaú Cultural. Conceituação. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 25 ago. 2006.

(8) Diego Rivera, no mural para o Rockefeller Center, colocaria Lenin entre os criadores do mundo novo, o que provocou sua destruição por ordem de Nelson Rockefeller em 1938.

(9) Rivera (1894-1965), Orozco (1883-1949) e Siqueiros (1896-1974).

Depois de seu retorno definitivo ao Brasil, Portinari encontra um modernismo já praticamente caracterizado no Brasil em ambiente que se evidenciava pelo objetivo de diversos artistas – não só nas artes plásticas – em buscar uma comunicação mais imediata entre os artistas e o público. Conceitualmente, o nacionalismo, o pós-cubismo e a preocupação com a temática social seriam as ferramentas da realização desse objetivo.

Naturalmente, o estudo dessas questões apresenta uma dificuldade adicional: seu entrelaçamento. Nenhum desses elementos nacionalistas, pós-cubistas e sociais aparecem isoladamente em determinadas obras. A divisão que faremos neste estudo corresponde apenas a um caminho metodológico.

Entender a preocupação nacionalista de Portinari significa compreender sua inserção na era Vargas. Primeiramente, importa reconhecer que isso ocorreu em toda a América Latina – os temas sociais e a preocupação com as camadas mais pobres da população eram uma constante. Os países atravessavam uma modernização, na qual as contradições eram mais visíveis. Em segundo lugar, ocorre um “redescobrimto” das próprias raízes, da identidade nacional, da herança dos povos indígenas e africanos, tão decantada pelos artistas e intelectuais modernistas.

A concepção modernista de criação de uma identidade nacional se relacionaria à adoção do mural como recurso estético. Cumpre observar que a expressão “identidade nacional” aqui adotada refere-se ao sentido conferido pelos modernistas, ou seja, a valorização e o destaque das coisas da terra, ausente de ufanismos.

O recurso mural – seja ele pictórico, na azulejaria, seja escultórico e até literário – pretendia a afirmação de uma arte pública⁷, meio de comunicação e do discurso. Esse recurso mural desempenhou uma importância considerável na afirmação de uma imagética nacionalista. As pretensões de estabelecimento de uma arte pública parece ter se afirmado em várias realizações das artes plásticas; na arquitetura, ao contrário, não encontraria respaldo. A produção arquitetônica brasileira permaneceria como sempre fora, produto de uma elite, intelectual e econômica; tendo de “pública” sua destinação e sua pretensão de afirmação.

O muralismo portinariano parece refletir também alguns valores presentes no ideário da era Vargas: a abstrata exaltação do trabalho como uma virtude cívica, a repetição de arquétipos comuns à família e à terra. Talvez resida nesse fato parte da motivação de muitos críticos da obra do artista, colocando-se em lados opostos de admiração e repúdio.

O recurso mural portinariano, tendo notadamente características de um ideário propagandístico, difere do muralismo mexicano. O México, devido à sua revolução, torna-se, para artistas engajados, um protótipo de representação⁸.

A produção de Portinari, entretanto, difere da dos muralistas mexicanos⁹, ao não se afirmar como recurso pedagógico ou político e fechar-se no horizonte exclusivo de sua plástica. O muralismo portinariano, se, por um lado, afasta-se da referência mexicana por seu repúdio enquanto roteiro ideológico, aproxima-se deste pela técnica, pelo recurso das proporções e do tamanho das obras.

Conforme vimos anteriormente, na tentativa de entender o posicionamento nacionalista de Portinari, a caracterização de uma arte “nacional” deve ser

(10) Embora utilizado em um sentido mais geral para designar formas de representação objetiva da realidade, o realismo, como doutrina estética específica, impõe-se a partir de 1850 na França, triunfando com Flaubert, na literatura, e Gustave Courbet (1819-1877), na pintura. Expressões realistas podem ser percebidas em quase todo grupo ou movimento artístico a partir de Courbet. Na produção pictórica brasileira, não encontramos feições realistas como a de Courbet ou Millet. O realismo, entre nós, encontra-se traduzido em paisagistas como Georg Grimm (1846-1887), Modesto Brocos (1852-1936), Benedito Calixto (1853-1927), Castagneto (1851-1900), José Pancetti (1902-1958), entre outros.

(11) ZILIO, 1997, p. 99.

entendida sendo social sem ser política. Nesse contexto, a adoção do referencial formal pós-cubista/expressionista pelos modernistas brasileiros, sobretudo por Portinari, parecia ser o equacionamento formal da relação entre a estética e a ideologia.

O expressionismo constituiu marca importante na produção de diversos artistas brasileiros. Apesar de poucos deles se dedicarem quase integralmente ao expressionismo – Malfatti (1889-1964), Goeldi (1895-1961) e Kollwitz (1867-1945) – a influência de princípios expressionistas pode ser identificada na obra de diversos artistas, e entre eles, notadamente, Portinari.

Dos princípios que caracterizam o expressionismo – a originalidade conceitual da técnica, o destaque da temática social e a deformação intencional das imagens – podemos identificar em Portinari, principalmente, a presença destas duas últimas.

Diferentemente da matriz técnica expressionista, na qual o recurso de determinada técnica adequa-se à violência dos sentimentos pessoais do artista, em Portinari esse fato parece ocorrer em menores proporções. Sua formação acadêmica constituiria uma marca indelével em sua produção. O destaque da temática social e a deformação anatômica das figuras são características mais solidamente apresentadas. A deformação sistemática das imagens visuais traduzem, em princípio, a coação emocional provocada no artista pela presença das formas e das cores. Em Portinari, o gigantismo de algumas partes das figuras, sobretudo mãos e pés, normalmente está associado à temática das composições, normalmente ligado a trabalhadores, camponeses e operários.

Devido ao lastro realista¹⁰, ou acadêmico, como prefere Zilio, cada cena apresenta, individualmente, as características de um espaço “contraditório”¹¹ que seria a expressão modernista mais aceita na época. A divisão do espaço em planos explica como o artista via o espaço modernista. Ao invés de estruturar o espaço pictórico, os planos parecem ser empregados como recurso de ocupação dos vazios entre as figuras. Decorre daí sua visualidade disposta em um esquema como quebra-cabeças, em formas ou prismáticas ou chapadas em áreas de cores com arestas. Assim dispostas, as figuras, nesse espaço, parecem estar boiando, ou flutuando em ambiente no qual se pode observar a presença discreta, mas organizadora, da perspectiva.

A maneira como Portinari aborda a temática social é vista por muitos críticos importantes, como Zilio (1997), em perspectiva *dirigista*, quase como produto do populismo getulista e da mística trabalhista. Fabris (1996), entretanto, propõe uma abordagem de leitura que passa por uma leitura ideológica e, mais distante, de qualquer caráter oficial. Segundo ela, seria bem mais fácil rotulá-lo de “pintor oficial” da era Vargas, mas isso não basta para constatar que ele utilizou da temática do trabalho para um governo populista:

“Ler a obra de Portinari a partir desta perspectiva implica estabelecer um confronto entre as estruturas significativas do objeto estético e as estruturas ideológicas da sociedade no qual foi concebido e que nele transparecem por sua natureza de documento. É da comparação entre essas duas realidades – a estética e a política – que devemos retirar a visão crítica de Portinari sem optarmos, a priori, pelo oficialismo ou não oficialismo de sua linguagem.” (FABRIS, 1990, p. 118)

Assim entendido, o conceito espacial construído por Portinari – constituído pelo nacionalismo, o refencial formal pós-cubista/expressionista e a afirmação da temática social – mostra-se na composição do painel da igreja da Pampulha e ele seria o principal artista brasileiro a ter a oportunidade de desenvolver esse suporte.

Estamos aqui diante de um aparente paradoxo: se, por um lado, o espaço arquitetônico proposto pelo modernismo na arquitetura segue rumo a uma liberdade formal, a uma expressão estética, fruto de uma arrojada tecnologia própria, e a um conceito fundado em uma linguagem a partir de elementos exclusivamente intrínsecos ao território da arquitetura, apontando para um futuro, por outro lado, para afirmar sua identidade formal recorre a elementos das artes plásticas, utilizando recursos decorativos para atingir essa meta. Esse fato justifica o distanciamento da arquitetura moderna brasileira de sua matriz européia, fruto das vanguardas artísticas e do rompimento com o passado por elas assumido.

Vista dessa maneira, a conceituação de uma identidade cultural não deve ser entendida como um conceito fechado, mas, antes, como um *continuum* de resultados transitórios concedido, basicamente, às suas causas múltiplas e mutáveis. Dessa forma, tornando-se um ponto de referência essencial no processo de formação da arte brasileira, o modernismo se afirmou no Brasil por um processo historicamente inconcluso, dinâmico e contraditório em sua essência; e, portanto, problemático e aberto; ainda que em sua primeira fase, até os anos 30, essa antinomia não seja consciente. Somente a partir da Segunda Guerra Mundial essa antinomia será assumida, sobretudo por Mário de Andrade, como uma estrutura inquieta e como um problema aberto, o que, certamente, acentua a dramaticidade e a incompletude da modernidade na cultura brasileira.

Para a igreja de São Francisco, na Pampulha, além dos diversos afrescos importantes no interior, Portinari executa diversos azulejos¹². Naturalmente, de todos os azulejos concebidos para o edifício, o *tour de force* seria reservado ao painel frontal com a imagem do santo que dá nome à igreja. Entretanto, diferentemente de como fizera nos painéis do Ministério, Portinari se afasta do abstracionismo e aproxima-se da figuração.

O formalismo do artista fica evidente em posição, ao se afastar da abstração.

Conforme a correspondência de Portinari nos mostra, ele participou desde o início da concepção da igreja. Em 14 de outubro de 1943, escreve a Niemeyer e envia orçamento para realização das obras da igreja da Pampulha. Diz preferir tratar com ele, Oscar, do que com a prefeitura¹³.

Diferentemente do Ministério¹⁴, os azulejos da Pampulha sofreram fortes interferências. Temendo chocar a cúria de Belo Horizonte, o arquiteto¹⁵ pede a retirada dos lobos presentes deste do estudo inicial e sugere a introdução de algo que remetesse à represa.

A interferência de Niemeyer apenas reforça a hipótese de, ao menos em âmbito estritamente visual, o painel de azulejos precisar remeter-se ao ambiente no qual o edifício se insere, um recurso estritamente retórico. Enquanto autônomo, o espaço arquitetônico recorre a esse artifício como elemento de afirmação visual. Obviamente reconhecendo a primazia do efeito visual, é por meio da decoração que primeiro se chega ao espaço arquitetônico modernista. Do mesmo modo do utilizado no Palácio Capanema, é pela azulejaria que primeiramente o usuário entra em contato com esse espaço. Por meio de um chegamos ao outro.

(12) Além da fachada, executa: *Pássaros* (1945, 98 x 795 cm) para revestir o coro; *São Francisco falando aos pássaros* (1945, 180 x 350 cm) para revestir o púlpito; *O batismo de Jesus* (1945, 180 x 969 cm) para revestir o confessionário e o batistério; *Pássaros e peixes* (1945, 30 x 1.090 x 100 cm) para revestir a bancada lateral esquerda; *Pássaros e peixes* (1945, 30 x 1.494 x 100 cm) para revestir a bancada lateral direita.

(13) PORTINARI, Candido. *Carta*, 14 out. 1943, Brodowski, SP, (para) Oscar Niemeyer, [s.l.]. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em: 20 jun. 2006.

(14) Uma análise da correspondência praticamente não mostra interferências na composição de Portinari.

(15) NIEMEYER, Oscar. *Carta*, jan. 1945, Rio de Janeiro, (para) Candido Portinari, Brodowski, SP. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/cartas>. Acesso em: 20 mar. 2006.

(16) A influência de Picasso apareceria na série de painéis bíblicos que Portinari pintou para a Rádio Tupi em 1942. Nesses, como em *Guernica*, a cor está quase ausente, prevalecem os tons de cinza a reforçar o impacto visual proporcionado pelo dilaceramento das linhas, a deformação acentuada dos corpos e o acúmulo dramático de planos e fragmentos de figuras. O contato direto com *Guernica*, bem como o clima de temor que dominava o mundo em função da Segunda Guerra Mundial desenrolando-se na Europa, repercutiram bastante na produção de Portinari.

(17) *Conchas e hipocampos* – vista frontal (1942), *Painel de azulejos* (990 x 1.510 x 15 x 15 cm (azulejos) e *Estrelas-do-mar e peixes* (1942, 990 x 1.510 cm (painel irregular), 15 x 15 cm (azulejos) – Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

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

(19) A pesquisadora aponta que, já em meados do século 18 a linha sinuosa era conceituada como linha da beleza – *the*

A composição do painel é fruto do contato de Portinari com a *Guernica*, pintado por Picasso em 1937¹⁶. Segundo Fabris (1996, p. 103), o diálogo com Picasso, que se mostrara tão profícuo ao longo da década de 1930, é renovado após o impacto o qual a visão de *Guernica* provoca em Portinari logo no começo de 1942. Essa obra parece ter fornecido a Portinari a solução para a relação entre o primeiro e segundo planos da composição, permitindo, ao artista, equilibrar figuras de grande densidade anatômica com fundo abstrato.

A essa referência, a pesquisadora esclarece:

“O fato de Portinari assumir sem rodeios o léxico picassiano gera uma série de considerações, articulada em volta de um eixo direcional: a contestação da ideologia moderna da originalidade, do ato inaugural e irrepitível, sob pena de por em risco toda uma concepção não apenas da arte, mas do mundo também. Ter em Picasso uma figura referencial, ou melhor, realizar em relação à sua poética um gesto de expropriação, significa reconhecer a existência de uma linhagem, ter consciência de que o ato artístico é gerado por outro ato artístico anterior, do qual a interpretação presente não é tanto uma homenagem quanto um desvirtuamento ou uma superação.

Portinari, ao longo de sua trajetória, parece ter plena consciência dessa problemática e se relaciona com ela de maneira dialética, interpretando a linguagem do outro e dobrando-a à sua própria intencionalidade. Neste sentido, se é determinante o fato de ter tido uma formação acadêmica, que o levaria a aceitar com naturalidade o diálogo com a história do meio, e de ter-se deparado na temporada parisiense com o debate gerado pela volta à ordem, marcado pelo olhar retrospectivo, parece ser bem mais determinante o encontro com Picasso.” (FABRIS, 1996, p. 108-110)

O painel mostra uma narrativa de cenas da vida do santo, procurando acompanhar a estrutura arquitetônica fundada na seqüência de quatro arcos, definidora da arquitetura. Ampliada em toda a composição, podemos constatar a mesma linha sinuosa e amebóide unindo as figuras, conforme havia feito nos painéis do Ministério¹⁷.

Envolvendo a composição, sugerindo um amebóide, a fechar e aglutinar o conjunto, essa linha sinuosa sugere uma raiz na *rocaille*¹⁸, e no decorativismo de inspiração rococó. A linha sinuosa contínua, introduzida primeiramente no desenho do mobiliário, acabaria por se transformar em um *leitmotiv* ornamental da arte do período tardo-barroco, como afirma Oliveira (2003, p. 28)¹⁹.

No painel de São Francisco, identificar os conceitos definidores do espaço pictórico do artista. Nele, observamos o nacionalismo expresso na concepção modernista de criação de uma identidade nacional que se relacionaria à adoção do mural como recurso estético. O recurso mural – mesmo em azulejos – objetivava a afirmação de uma arte pública, meio de comunicação e do discurso, e esse recurso mural desempenhou uma importância considerável na afirmação de uma imagética nacionalista na arte modernista brasileira.

Encontramos a procura pela afirmação de uma temática social, na identificação de Portinari com o próprio tema de São Francisco²⁰. Um tema com tanta tradição pictórica iria, certamente, interessar ao artista, principalmente por

line of beauty – por Willian Hogarth, em seu conhecido texto crítico *The analysis of beauty*, publicado em Londres, em 1753 (OLIVEIRA, 2003, p. 228).

(20) PORTINARI, Candido. *Carta*, 14 set. 1944, São Paulo, SP, (para) Alceu Amoroso Lima (Rio de Janeiro). Comenta o trabalho da igreja da Pampulha. Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/documentos/cartas>. Acesso em: 20 jun. 2006.

ele ter visto certas similitudes entre a Itália que acolheu São Francisco, envolvida por conflitos regionais, e aqueles anos da década de 1940 assombrados pelo espectro da Segunda Guerra Mundial.

Encontramos o referencial formal pós-cubista/expressionista tanto na deformação anatômica, que lhe era característica nesse período, quanto na relação figura e fundo. Diferentemente da matriz técnica expressionista na qual o recurso de determinada técnica adequa-se à violência dos sentimentos pessoais do artista, em Portinari esse fato aparece em menores proporções. O destaque da temática social e a deformação característica das figuras são características mais solidamente apresentadas. A deformação sistemática das imagens visuais traduzem, em princípio, a coação emocional provocada no artista pela presença das formas e das cores. Em Portinari, o gigantismo de algumas partes das figuras, sobretudo mãos e pés, normalmente está associado à temática das composições, e ao repetir esse gigantismo na figura de São Francisco, o artista o referencia à sua produção.

Mesmo usados de maneira diferente, podemos identificar os mesmos elementos utilizados no painel do Ciclo Econômico (1938), no edifício do Ministério. Ao invés de estruturar o espaço pictórico, os planos parecem ser empregados como recurso de ocupação dos vazios entre as figuras. Decorre daí sua visualidade disposta em esquema como um quebra-cabeças, no caso amebóide e diferente dos angulares do painel do Ciclo Econômico. Assim dispostas, as figuras, nesse espaço, parecem boiar em um ambiente no qual podemos observar a presença discreta, mas organizadora da perspectiva.

Podemos dizer que o painel não constitui exceção na obra do artista. Ao contrário, estabelece com ela uma continuidade.

ESPAÇO DAS ARTES VISUAIS E ESPAÇO ARQUITETÔNICO

Dessa maneira chegamos ao cerne da questão deste estudo: em que se somam o espaço de Portinari ao espaço arquitetônico modernista da igreja da Pampulha? Qual a relação entre eles, entendendo a arquitetura como arte geradora de uma ambiência e as artes visuais como uma arte autônoma, segundo os princípios modernistas de autonomia da obra de arte?

A resposta para essa questão encontra-se na definição dos espaços próprios de cada fazer específico.

Compartilho com Brandão a opinião de a existência da obra de arte afirmar-se na ação da produção de sentido:

“Já na sua Poética, Aristóteles estabelece a verossimilhança e não o vero como o objetivo do poeta trágico. Propondo a este retratar não ‘os homens como eles são’ mas ‘tais como devem ser’, afora inúmeras outras considerações derivadas acerca da eticidade original e da função da obra de arte, o Estagirita coloca a necessidade da obra ater-se aos princípios de unidade tempo, ação e lugar que a capacita a condensar as ações e concentrar a vida de modo a que ela, afastando-se da dispersão do contingente, revele um sentido e promova a catarsis e o auto-reconhecimento do espectador. E, assim fazendo, ela se vê

conferida de sentido e oferece um conhecimento da verdade que antes se ocultava. Tal experiência da verdade é o que muda o espectador e, portanto, é um outro tipo de verdade que se anuncia na obra de arte e que não pode ser compreendida como adequatio entre a obra e algo exterior a ela: é a verdade como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela.” (1999, p. 3-4)

Aplicar esse instrumento conceitual ao espaço arquitetônico é, entretanto, incorrer em um equívoco comum na historiografia do passado ao abordar apenas edifícios monumentais e obras de exceção. O advento do espaço moderno abriu o conceito de arquitetura a todos os campos da construção civil, o que colocou a atuação profissional definitivamente em patamar insolúvel de contínua ambigüidade: se, por um lado, a arquitetura é conceitualmente responsável pela criação do ambiente construído, genérico, conteúdo das atividades humanas, por outro lado, é também esperado dela que proporcione a individualização de seu produto no meio dos demais, sintetizando a experiência de quem o concebeu e vivencia-se, sendo, em suma, uma obra de arte.

A própria definição da palavra arquitetura evidencia esta dualidade conceitual: arquitetura = *arché* + *techné*.

Para os dicionaristas, *arqui* é o antepositivo grego de *arché*, o que está na frente, de onde começo, princípio²¹. Conforme explica Brandão:

“A origem etimológica da palavra arquitetura, entre os gregos, decorre da necessidade de distinguir algumas obras providas de significado existencial maior do que outras, que apresentavam soluções meramente técnicas ou pragmáticas. Assim, precedendo ao termo tektonicos (carpinteiro, fabricante, ação de construir, construção), acrescentou-se o radical arché (origem, começo, princípio, autoridade).

A modernidade (...) leva, no século XIX, à perda da arché. Não que a partir daí o que se tenha edificado não tenha importância. A originalidade e a vitalidade da arquitetura do século XX provam-nos o contrário, embora não nos seja claro se ela remete a uma arché – o que Payot nega, pois a considera submissa ao industrialismo, ao tectônico – e que arché seria esta.” (1999, p. 12-13)

O conceito de *techné* está ligado à definição de um conjunto de procedimentos técnicos, de fazer, executar²² e sua sobrevalorização à *arché* é a raiz de todo tecnicismo, entendido como o emprego dos recursos técnicos e tecnológicos como princípio gerador do espaço arquitetônico, no qual os meios construtivos se sobrepõem à finalidade do espaço construído.

Entendo que, ao compreender o espaço da arquitetura como concretização de uma ambiência (expressa por um conjunto complexo de estímulos de formas plásticas, táteis, acústicas e olfativas, que se conjugam na definição do espaço construído) e o espaço das artes plásticas como elemento responsável por efetuar a produção de um sentido (como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra a qual se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela²³), a relação entre esses dois espaços, conceitualmente distintos, tornam-se complementares.

(21) No pensamento pré-socrático, elemento básico na constituição da natureza. No aristotelismo, ponto de partida, fundamento ou causa de um princípio qualquer (HOUAISS, 2001, p. 292).

(22) HOUAISS, 2001, p. 2.683.

(23) BRANDÃO, 1999, p. 4.

O emprego dos azulejos constituiu-se, assim, elemento de persuasão no âmbito da imagem do conjunto, que, em arquitetura, significa a mudança de um sistema formal fechado em um sistema formal aberto, equivalendo, no plano do discurso, à passagem do enunciado à anunciação, como entende Argan (2004).

Sem ser alegórico, o espaço modernista se construiria com essa retórica, entendida como a arte de persuadir, a arte de estabelecer um discurso, ainda que distante do conceito aristotélico de falar-se no Areópago, de estabelecer um discurso político²⁴. A retórica como instrumento persuasivo não está ligada, necessariamente, a um texto literário, e seu emprego na arte é incontestável.

Na necessidade de uma afirmação o espaço modernista reside sua natureza retórica: ser capaz de falar e ser compreensível por aquele ao qual ele se dirige, e, neste sentido, o conceito de retórica não é, a princípio e antes de alcançar aquele estágio benjaminiano, vazio. Ele nasce por algo que precisa ser dito e, portanto, ele precisa ter o que dizer. Essa compreensão implica, como já dissemos, que este *outro* tenha a posse dos códigos os quais permitam à alegoria ser decifrada. Caso contrário, ele não tem acesso ao sentido supra-sensível informado pelo discurso.

Entendido como recurso legitimador do discurso inaugural da arquitetura modernista brasileira, o recurso da azulejaria (ou o papel da ornamentação) teve grandes conseqüências no desenrolar da arquitetura após a inauguração da Pampulha, no final da década de 1940. Trata-se de um recurso inserido em contexto de um discurso operacional que influenciou, marcantemente, a produção nacional.

Afirmar que essas conseqüências foram nocivas ou benéficas para nossa produção arquitetônica é atribuir juízo de valor, destituído de sentido para a historiografia. Entretanto, boa parte da crítica após 1940 (especificamente pós-Pampulha) notabiliza-se por ser laudatória às realizações da década anterior.

Paralelamente ao debate acadêmico, o recurso decorativo proporcionado pela azulejaria faz sucesso na produção arquitetônica subsequente à Pampulha²⁵.

Seguindo a trilha formal aberta por Portinari na Pampulha, Roberto Burle Marx (1909-1994) executa, em 1947, o grande painel para a Fundação Oswaldo Cruz, em Manguinhos (arquitetura de Américo Campello); em 1950, o painel para o Clube de Regatas Vasco da Gama (arquitetura de Jorge Ferreira); e, em 1964, Djanira (1914-1979) executa um painel de grandes dimensões (200 m²) no Túnel Catumbi-Laranjeiras, Rio de Janeiro.

Toda essa produção segue os cânones estabelecidos por Portinari, tanto na escolha cromática quanto na persistência da linha contínua estruturante (o *rocaille*) usada no primeiro painel do Palácio Capanema. O padrão azul e branco permanece dominante até mesmo em grande parte da produção de Athos Bulcão (1918-2005).

O recurso da azulejaria persiste, claramente, como recurso decorativo até a imensa obra muralista de Athos Bulcão, sem dúvida o artista que melhor compreendeu a presença da azulejaria como recurso decorativo na arquitetura contemporânea. Seu método de trabalho é particularmente significativo: ao fazer o desenho do módulo, ele armava para os operários, em cartões serigráficos, algumas combinações possíveis, mas liberando-os para armar o painel a seu modo, geralmente livres de qualquer esquema compositivo formal da parte do artista. Ao liberar a implantação aos operários, Bulcão produz arranjos de

(24) Aristóteles também adjetivaria a retórica: *Ars est celare artem*. Para ele, tanto melhor se consegue persuadir quanto menos se mostra a vontade de persuadir, como recorda Argan (ARGAN, 2004, p. 69).

(25) Em 1951, Portinari executaria o painel de grandes dimensões (6,90 x 16,20 m) na parede externa do ginásio de esportes do Conjunto Residencial do Pedregulho, projetado por Affonso Reidy (1909-1964).

surpreendente visualidade. Ao se tornar também obra do ladrilhador, do operário, não somente de quem a concebe, mas também de quem a executa, Athos Bulcão recupera (ou reitera?) uma das tradições da azulejaria mais caras aos portugueses do século 18.

Entendida desse modo, a azulejaria não estabeleceu um discurso autônomo, mas, antes, respondeu a uma linha ideológica claramente definida por Costa. Foram encomendas, destinadas a legitimar a imagem da arquitetura, propondo um conjunto coeso, simbólico e catalisador de uma época historicamente determinada.

Essa característica da arquitetura modernista brasileira remete-nos à noção clássica do *decorum*, na qual a percepção das partes somente se dá no todo e vice-versa. Atendendo a uma finalidade, a um propósito, a ornamentação racionalmente distribuída representou a construção de um sentido nos ambientes em que se insere, no processo de simbolização do espaço arquitetônico, resultando em interpenetração de valores formais e proporcionando diversas interpretações desses espaços. Essas diversas interpretações e críticas convergirão no final da década de 1950, nos muitos questionamentos sobre expressão artística, da autonomia da obra de arte, da autonomia expressiva do espaço arquitetônico e as pretensões do espaço moderno em ser a síntese de todas as artes.

BIBLIOGRAFIA

- ALCÂNTARA, Dora. *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestro días*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1977.
- . *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- . *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2004.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina. Cadernos de Cultura*, São Paulo: Unesp/Editora Memorial, n. 1, 1990.
- BRANDÃO, Carlos A. L. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Quando o Brasil era moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. *O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco – séc. XIX*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo. *O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer*. *Arquitextos/Vitruvius*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 13 ago. 2005.
- . *Arquitetura moderna brasileira 1936-45: Precisões sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo*. Porto Alegre: PROPAR, 2006.
- . *Pampulha e a arquitetura moderna brasileira*. In: CASTRO, Mariângela/FINGUERUT, Silvia (Orgs.). *Igreja da Pampulha: Restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- CONDURU, Roberto. *Um modo de ser moderno. Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- . (Org.). *Fragmentos urbanos – Representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- . (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- LE MOS, Carlos A. C. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: RJ Ed., n. 20, 1987.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- MORAIS, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Public. e Comunic., 1988.
- NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 35-41, 1976.
- NOBRE, A. M.; JOAO, M.; LEONIDIO, O.; CONDURU, R. (Orgs.) *Lucio Costa – Um modo de ser moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes, 1998.
- SÁ, Marcos Moraes de. *Ornamento e modernismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Rafael Alves Pinto Junior

Arquiteto e mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás.

Caixa Postal 186

75800-014 – Jataí - GO

e-mail: rapjr-arq@yahoo.com.br