

**MUSEU UDO KNOFF DE AZULEJARIA E CERÂMICA:
ENTRE O SOM E O SILÊNCIO DAS COLEÇÕES**Eliana Ursine da Cunha Mello¹

Resumo: O presente estudo tem como foco o patrimônio cultural formado pela arte azulejar contemporânea brasileira e incide sua reflexão sobre as coleções que formam o acervo do Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica. A análise teve início com a proposta apresentada pelo ICOM - Conselho Internacional de Museus que, no âmbito da 15ª Semana de Museus, indicou para desenvolvimento dos trabalhos o tema *Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus*.

Estabelecendo algumas relações entre o entendimento sobre o que é o patrimônio azulejar para o senso comum e como foi construída esta percepção ao longo da história, onde o azulejo assume o papel de elemento simbólico de legitimação do poder no discurso narrativo das forças políticas dominantes, o artigo analisa o percurso destes valores na formação do acervo em tese, qualificando e hierarquizando a significância cultural das diversas memórias que ali coabitam e outorgando a alguns objetos, estrategicamente escolhidos, o selo de representatividade daquele espaço e a quase invisibilidade das outras peças, seja nos projetos expográficos, através dos enunciados ou, ainda, em textos que são divulgados pela mídia. A partir de tal perspectiva o trabalho pretende incentivar uma visão mais abrangente e inclusiva das variadas coleções que formam o acervo do Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica, para que as noções de valor cultural e referências identitárias busquem eco no âmago de cada visitante, não pelo viés da disputa, mas, sim, através do conhecimento amplo de sua história, da história de seu povo e dos elementos que a tornam rica, única e individual.

Palavras-chave: patrimônio azulejar, arte, cultura, memória, narrativas

Há quinze anos acontece no mês de maio, a Semana Nacional de Museus, evento criado e coordenado pelo IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, com o objetivo de incentivar os espaços museais a desenvolverem atividades voltadas à divulgação das coleções e fortalecimento das interlocuções com o público visitante. Estas ações, por sua vez, são articuladas em torno de um tema definido anualmente pelo ICOM - Conselho Internacional de Museus, para acompanhar as celebrações de 18 de maio, Dia Internacional de Museus. Em 2017, para a 15ª Semana de Museus, a reflexão proposta foi: *Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museu*.

Em um texto elaborado pelo IBRAM e pelo MHN - Museu de História Nacional e enviado às instituições participantes foi feito um convite aos profissionais envolvidos, para buscarem em suas propostas, formas de trazer à superfície as diversas histórias silenciadas nos objetos museais que não participam do grupo elencando para ser porta

¹ Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Email: eliana.mello@ufba.br

voz da narrativa oficial, que se pretende representante da memória que permeia aquele acervo:

As histórias são construídas nas relações de poder e possuem múltiplas identidades, sendo passíveis de controversas e de diferentes versões. Partindo dessa premissa, o Instituto Brasileiro de Museus convida todas as instituições museológicas a uma reflexão sobre o tema “Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus”. Quais as histórias que nossos museus estão contando? Como eles colaboram para a construção ou para o questionamento das versões oficiais dos grupos dominantes? Quais outras histórias precisam ser lembradas? Como trabalhar na expografia o confronto entre lembranças e esquecimentos?²

Chagas (2003) ao problematizar esta questão aponta que as ações políticas que interferem e orientam o processo de construção da memória se consolidam devido à vulnerabilidade que lhe é inerente e acaba por permitir que ela seja adaptada, ou mesmo silenciada, em todos os níveis. Esta prática seletiva que define os campos memoráveis aptos à transmissão, vai ao encontro de um anseio quase generalizado entre os visitantes de um museu: a satisfação de (re)conhecer o que está sendo narrado, a sensação de pertencimento que experimenta ao encontrar em suas memórias individuais, fragmentos da história que ali, naquele ambiente, está sendo valorizada.

É fácil entender esta dinâmica quando observamos as intermináveis filas que se formam na frente da Mona Lisa, no Museu do Louvre, na entrada da Capela Sistina, em Roma ou nas lotações esgotadas das exposições que trazem obras conhecidas e assinadas por artistas consolidados no cenário da História da Arte mundial. A excitação do público, em geral, não é causada pelo inédito, ao contrário, a sua motivação deriva do desejo de ver, materializados em sua frente, objetos que já foram sacralizados pelos especialistas, e que ele, de certa forma, conhece através de livros, filmes e relatos.

Em razão disto, o meio mais direto de estabelecer o contato entre público e acervo é destacar no projeto expográfico as peças portadoras das referências dominantes no senso comum. É isto que, normalmente, o museu faz e o Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica não foge à regra.

Como doutoranda que tem a arte azulejar contemporânea como tema de estudo e há quase cinco anos envolvida com o conjunto da obra de Udo Knoff, visualizei na

² Texto de referência para a 15ª Semana Nacional de Museus. "Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus". Disponível em http://eventos.museus.gov.br/docs/15snm/15_SEMANA_Museus_e_historias_controversas.pdf. Acesso em 15/04/2017.

proposta do ICOM a oportunidade de refletir sobre a construção do projeto museográfico, identificando, ao final, certa parcialidade na construção do discurso narrativo, que potencialmente valoriza a memória de uma parte da coleção, formada pelos diversos e raros azulejos europeus catalogados por Udo ao longo de sua vida em Salvador, em detrimento da outra, autoral, que agrega o conjunto da obra criada e produzida por ele.

Sabemos que no museu não basta alterar o contexto museológico, seja pela diversificação espacial da forma expositiva, seja pela troca de objetos ou mesmo pelo destaque do que está escondido. Para provocar uma mudança, de fato, uma diferença, é essencial identificar como se estabelece a sobreposição dos valores e interesses que definem a grandeza cultural das memórias que ali, reverberam, falando hegemonicamente, mas, contando apenas uma parte da história.

Museu e acervo - A instituição tem quase 15 anos. Foi criada para receber o acervo que, originalmente pertencia a Udo Knoff e que, em 1994, foi comprado pelo Banco do Estado da Bahia (BANEB). Em 1999, por estar em processo de privatização, o banco doou todos os objetos ao Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (IPAC) que, então, em 2003, criou e inaugurou o Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica.

Além desta coleção o acervo do museu foi constituído por outros bens, relacionados ao contexto azulejar, mas, significantes em outros desdobramentos desta arte e materializados na vivência do artista e ceramista Udo Knoff. Para favorecer o entendimento destas relações, o acervo será apresentado aqui, por grupos, na mesma ordem hierárquica que foi percebida na avaliação do espaço: a coleção supracitada representa o primeiro grupo, o segundo, engloba os trabalhos produzidos por Udo para os artistas da vanguarda cultural nordestina e, o terceiro grupo, refere-se ao trabalho autoral de Udo, como artista e ceramista.

A história do alemão Udo Knoff em Salvador começa em 1952 quando foi convidado para expor na Galeria Oxumaré, já extinta e, daqui nunca mais saiu. Pintor e ceramista travou relações com o diversificado grupo de intelectuais da vanguarda cultural, não somente da cidade, como, também, do estado e da região nordestina. Foi professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e, ainda, desenvolveu propostas voluntárias de interação artística com pacientes dos hospitais psiquiátricos do município.

Seu interesse profundo pela arte azulejar transformou-o em colecionador e dono de um conjunto diverso e raro, formado por exemplares encontrados nas demolições dos casarios da cidade de Salvador, entendido neste trabalho como o primeiro grupo do acervo. Algumas peças da coleção foram reproduzidas em aquarela e publicadas em *Azulejos da Bahia* (KNOFF, 1986), referencial teórico de grande envergadura para o estudo do patrimônio azulejar antigo, no país.

No final da década de 1950, Udo instala em Brotas o Ateliê de Cerâmica Udo Knoff e, sendo reconhecido e respeitado por seus pares, naturalmente atraiu a atenção dos artistas com os quais se relacionava, para esta expressão de arte. Estes profissionais não tinham grande familiaridade com o suporte azulejar, assim, Udo ensinava os que queriam aprender as técnicas, tais como Reinaldo Eckemberger, ou, para aqueles que se dedicavam exclusivamente à composição artística, assumia a execução do processo, desde a transferência do desenho para a cerâmica, a pintura, a queima e o assentamento das peças no local estabelecido (MELLO, 2015). Desta forma Udo materializou obras idealizadas por Jenner Augusto, Carybé, Raimundo de Oliveira, Floriano Teixeira, Lênio Braga, Juracy Dórea, Genaro de Carvalho, entre outros artistas envolvidos com os movimentos culturais da região, cujos exemplares estão inscritos naquele que aqui consideramos o segundo grupo de bens do museu.

O terceiro grupo, por sua vez, curiosamente, quase não possui azulejos. São poucos os exemplares que compõem este conjunto, formado essencialmente, por documentos que fortalecem a memória da criação autoral de Udo Knoff, reproduzida apenas em imagens de grande formato e que registram: composições figurativas historiadas, feitas à mão livre e destinadas a pequenos espaços e, composições de módulos, de padrão e repetição, feitos pela técnica da estampilhagem ou da serigrafia, que atendiam as encomendas para cobertura integral das fachadas de prédios públicos e particulares que compõem, até os dias de hoje, a paisagem arquitetônica construída entre as décadas de 1950 e 1980, de várias cidades da Bahia.

Integra também este grupo, o conjunto composto por noventa e oito livros de encomenda, que registram a produção de padronagens nos trabalhos realizados por Udo. As anotações começam pelo desenho em tamanho natural, pintado com as cores definidas para a proposta real, juntamente com o tipo e a quantidade de pigmentos necessários para sua obtenção. Outras informações são colocadas, pontualmente, tais como o número de peças (que ele chama de "pedras") produzidas para o espaço, a forma

de aplicação da técnica de pintura, teste, erros, data de entrega, valores pagos e, ainda, alguns comentários pitorescos sobre os clientes.

A narrativa do projeto expográfico - O museu, situado à rua de São Miguel, no Pelourinho, ocupa uma pequena casa de dois pavimentos, com espaços amplos e bem organizados. No primeiro piso, o salão expositivo é retangular, mas estende-se por um pequeno corredor que dá acesso às escadas para o segundo andar. Os objetos são expostos verticalmente, fixados nas paredes ou em vitrines:

1. Todo o primeiro andar do museu é majoritariamente ocupado por azulejos provenientes da coleção formada por Udo Knoff, com exemplares de origem portuguesa, francesa, holandesa, belga, espanhola, inglesa e mexicana. Os poucos que não se relacionam neste perfil, são composições assinadas por artistas de destaque na cultura brasileira, tais como, Jenner Augusto, Carybé, Raimundo de Oliveira, Floriano Teixeira, Lênio Braga, Juracy Dórea, Genaro de Carvalho, entre outros. Ainda no salão principal, uma vitrine horizontal guarda quatro tipos de telhas vidradas, portuguesas, pertencentes à coleção.

2. Próximo à escada de acesso ao andar superior, três vitrines guardam materiais relacionados ao trabalho de Udo, tais como pincéis, moldes, espátulas, vidros com pigmentos. Em uma delas estão expostos, dois, dos 98 livros de encomenda feitos por Udo, ao lado das réplicas correspondentes aos desenhos de duas composições que reproduzem os padrões portugueses, em destaque nas páginas abertas.

3. No segundo andar, o espaço divide-se entre as narrativas que contam a produção do ceramista, novamente através dos nomes artísticos de projeção e, minoritariamente, à sua produção autônoma. Curioso é constatar que neste segmento as obras mostradas não estão em réplicas cerâmica, mas reproduzidas em imagens de grande formato, no estilo de banners, que foram justificados pelo alto custo envolvido na produção. Uma gravação em vídeo, contando um pouco da vida de Udo é continuamente transmitida em uma tela fixa neste local.

Próximo aos objetos, além dos enunciados de identificação, diversos textos explicativos buscam introduzir o visitante na história da azulejaria no mundo, na importância da coleção como testemunho desta história, no perfil do colecionador-ceramista que fez este registro e nos artistas para os quais ele trabalhou.

O trajeto expográfico do museu reforça deste modo, a visão de que Udo foi um profundo conhecedor da arte azulejar europeia e um exímio ceramista, que deu corpo ao

trabalho dos melhores artistas nordestinos. Mas se mantém na superficialidade quando o assunto é a obra do Atelier de Cerâmica Udo Knoff, silenciando uma passagem importante na história da arte azulejar brasileira.

Os primeiros trabalhos de Udo Knoff em Salvador foram desenvolvidos junto ao supracitado grupo de artistas modernos, e registraram o momento em que a arte no revestimento azulejar deixa de, rigorosamente, submeter-se ao contexto arquitetônico estruturado pelo modelo *corbusiano*, para valorizar a criação e a mensagem do artista como integrante da sociedade, que busca maior aproximação com o seu público, dando voz às questões que atravessam a coletividade e fortalecendo os signos da cultura local.

Sobre posturas similares que aconteciam na região Sudeste, e que podemos entender como reações da arte contra o engessamento da liberdade de expressão imposto pelos arquitetos oficiais do poder político vigente, que ditavam as regras da chamada Nova Arquitetura, Lúcio Costa torna público o seu desagrado, em palestra proferida no Congresso Internacional de Veneza, em 1952:

(...) a idéia que os pintores e escultores fazem de uma tal síntese, me parece um tanto errônea: escutando-os, dir-se-ia que às vezes imaginam a arquitetura como uma espécie de background ou de cenário construído expressamente para a valorização da obra de arte verdadeira; ou senão, que aspiram a uma fusão um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo da arte barroca³.

De modo autoral, para além de inúmeros trabalhos no segmento artístico, Udo foi um dos pioneiros na produção de azulejos decorados para uso em revestimentos internos e externos, intensamente utilizados nas construções das décadas de 1960-70, vistos como um atributo de memória e identificação deste período (MELLO, 2015) e que hoje, graças ao caráter metódico e sistemático do ceramista, confidenciado por seus contemporâneos, podem ser devidamente estudados através dos registros anotados nos livros de encomendas que integram o acervo, reconhecidos em Mello (2015) como o maior repositório nacional, até então identificado, sobre a produção da arte azulejar autoral, no Brasil e imprescindível para o estudo dos componentes técnicos, materiais e artísticos do patrimônio azulejar brasileiro produzido no século XX.

Sobre esta produção de Udo Knoff é o mesmo Lúcio Costa que, já em 1986, testemunha a favor de sua criatividade:

³ Lúcio Costa apresenta uma comunicação no Congresso Internacional dos Artistas, em Veneza, no ano de 1952. Disponível em http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/4466/V_A_06-04457_L.pdf?sequence=2. Acesso em 30/03/2015.

(...) A presença de Udo Knoff na Bahia pode ser fundamental para a criação, finalmente, de uma indústria de azulejos próprios para revestimentos tanto internos como externos, e isto não apenas visando a uma severa integração arquitetônica, tal como o faz com mestria Athos Bulcão, mas também com maior liberdade e descompromissada graça inventiva. (KNOFF, 1986, p.9)

Portanto, se após a avaliação do acervo proposta pelo ICOM, identifica-se em cada uma das três coleções, traços de excepcionalidade, significância histórica, relevância científica e cultural, por qual razão o silêncio se faz forte na história do ceramista-artista Udo Knoff?

Já foi dito aqui sobre como alguns objetos são acessados pelo público através dos campos de reconhecimento e familiaridade com as referências que ele carrega. E este comportamento indica que é primordial entender a construção destas relações de pertencimento e quais são os poderes em cena, que acabam por sobrepor e subordinar memórias, definindo arbitrariamente o discurso narrativo do espaço.

A construção da memória no patrimônio azulejar brasileiro - No Brasil, a palavra "azulejo" remete, instantaneamente, a Portugal, que no início do século XVII, trouxe para o país os primeiros revestimentos historiados em azul e branco, então inscritos no interior de igrejas e edificações públicas, ocupadas pelo comando do poder real. A segunda associação mais comum da palavra é com o colorido dos azulejos portugueses, holandeses, franceses, ingleses e belgas que no século XIX chegaram para cobrir as fachadas externas do casario civil, marcando a paisagem de cidades como São Luís, no Maranhão, Belém, no Pará, Recife, em Pernambuco, entre outras. Por fim, o termo é relacionado aos revestimentos assinados por Cândido Portinari, para a Igreja de São Francisco, em Belo Horizonte e para o Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, produzidos no contexto da arquitetura moderna, no século XX e ao nome de Athos Bulcão, responsável pela composição das cerâmicas que dialoga com a arquitetura pública e civil de Brasília.

Em linhas gerais, este é o caminho reto que conecta o cidadão ao patrimônio azulejar. Entretanto esta arte tem origem mais remota. De acordo com Simões (1990), já estava na antiga Pérsia e Mesopotâmia há pelo menos 15 mil anos:

Até alcançar a Península Ibérica o azulejo percorreu um longo caminho que, em síntese, começou, nas áreas adjacentes ao atual Irã, com a utilização de blocos de argila (...). Ainda no Oriente Médio, mas somente após as invasões mongólicas do século XII, os chineses inauguraram as primeiras olarias em território islâmico e passaram a produzir a cerâmica vidrada trabalhada a quente (...). Em pouco tempo o ofício atravessou o Médio Oriente, chegou ao

Norte da África e cruzou o Mediterrâneo para aportar, primeiramente, em Espanha e Itália. (MELLO, 2015,p.36-37 apud SIMÕES, 1990)

Esta origem foi quase apagada do discurso narrativo encarregado de explicar a relação cultural que existe entre estes bens e o mundo civilizado, porque Portugal, definitivamente, (re)territorializou a arte azulejar que aprendeu com os mouros, na Espanha, tornando-a um signo indissociável de sua história.

Os portugueses descobriram o potencial artístico dos azulejos, quando, em 1508, o rei D. Manuel visitou o complexo de La Alhambra, no território espanhol, formado por palácios e uma vila, onde residiam os monarcas muçulmanos da Dinastia Nasrida e a Corte do Reino de Granada. O conjunto foi construído entre os séculos XII e XIII, ornado e ocupado até 1492, quando seus habitantes foram derrotados pelos reis católicos, Fernando II e Isabel de Castela, ele espanhol, ela, portuguesa.

D. Manuel I, chegando ao território recém-conquistado, encanta-se pela azulejaria no interior das edificações e importa milhares de azulejos para serem assentes no Palácio de Sintra, em Portugal. Desde então o azulejo, importante elemento da cultura árabe e moura⁴, começa a ser inscrito em todas as edificações portuguesas, onde habitava o poder Real, o poder Divino ou ambos. Inicialmente eram trazidos da Espanha, mas já em meados do século XVI começam a ser produzidos no país. E foi ostentando esta representatividade do poder português, em um período de grande força política e econômica, que os azulejos chegaram ao Brasil Colônia, no segundo quartel do século XVII, para serem aplicados no interior das igrejas e edificações oficiais no litoral nordestino.

A arte azulejar europeia é, desde então, parte de um discurso vitorioso que se repete em outros períodos da história. Em 1755, após o terremoto que deixa Lisboa parcialmente destruída, o então Primeiro Ministro, Marquês de Pombal investe na utilização maciça de revestimentos cerâmicos na reconstrução da cidade, que são identificados, posteriormente, como "azulejos do período pombalino".

No século XIX, ao poder político soma-se o poder econômico que movimentou freneticamente os portos brasileiros, abertos às nações amigas em 1808, com a chegada de embarcações abarrotadas de azulejos vindos da Holanda, França, Inglaterra, Espanha, Bélgica e Alemanha. A medida já prenunciava a grave crise econômica, política e social

⁴ - Segundo Jones (2010) a perfeição dos trabalhos ornamentais árabes e mouros deve-se ao fato de que estes povos eram proibidos pela crença religiosa (islamismo) de fazerem representações de seres vivos.

no território português e acaba favorecendo o escoamento da crescente produção industrial, obtida com o desenvolvimento de novas técnicas, na Inglaterra e a crescente movimentação financeira.

Os revestimentos cerâmicos produzidos nestes países, que chegam aqui, vão influenciar, significativamente, o fenômeno dos azulejos aplicados em fachadas, que renovou o uso de azulejos nas edificações brasileiras de algumas cidades.

A azulejaria que marca o século XIX é direcionada à arquitetura civil, mas, ainda, não como uma opção popular. Ela está ligada à distinção social e, por esta razão, torna-se presente nas edificações da elite. Em cidades como Belém e Manaus, os azulejos em estilo art nouveaux caracterizam fachadas e interiores dos palacetes de comerciantes de borracha. Na Europa, a Art Nouveau foi uma proposta movida pela tentativa de encontrar um estilo novo, realmente contemporâneo, que confrontasse a pressão da produção industrial nas artes plásticas, artes decorativas e arquitetura. Era uma frente de resistência à tradição imposta pelo ecletismo ao qual, curiosamente, foi integrada (MELLO, 2015). No Brasil a sua introdução na arquitetura não vem acompanhada por uma reflexão crítica. Aqui, foi adotada como arte europeia, exótica e acessível à aristocracia rural e à burguesia emergente (BRUANDI, 1981).

Em Portugal o uso de azulejos em fachadas oitocentistas foi, inicialmente, criticado, por estar relacionado aos portugueses que moravam no Brasil e voltavam endinheirados para seu país, em um período, como dito anteriormente, marcado pela crise financeira. Eram eles chamados de "torna-pátria" e, suas casas, apelidadas de "casas de brasileiros" ou "casas de penico". Sobre este tipo de ornamentação externa o pesquisador português João Miguel dos Santos Simões afirmava ter sido uma criação brasileira (SIMÕES, 1959, p.15 e 1965, p.35) como forma de combater a degradação provocada pelo clima úmido do litoral com um custo/benefício favorável à manutenção dos edifícios.

Interessa dizer, porém, que há alguns anos, quando o teor pejorativo já não mais se sustenta sobre um elemento que está presente em bens reconhecidos como patrimônio da Humanidade, pela UNESCO e que é alvo de admiração no mundo inteiro, seja no conjunto edificado das cidades brasileiras de São Luís e Recife ou naqueles que se encontram nos municípios de Ovar, Porto e Lisboa, muitos pesquisadores lusos defendem que o uso de azulejos na fachada é uma inovação portuguesa, iniciada em Portugal e posteriormente exportada para o Brasil, dada a estreita relação de domínio

estabelecida no contexto colonial. São suposições que certamente devem ser investigadas.

Neste ponto, voltando ao Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica, já é possível identificar na coleção de maior destaque no acervo, formada pelos azulejos antigos que o ceramista recolhia em Salvador, a presença de cinco séculos de história, construída em torno do Rei, de Deus e da elite, em um discurso orientado pelo poder político e econômico, próprios da narrativa vencedora que habilmente é transmitida ao longo dos tempos, tornando-se rapidamente uma referência ao valor cultural.

É tão forte esta relação que, novamente Lúcio Costa (1995), ao ser questionado sobre a utilização de azulejos no revestimento das fachadas do Ministério da Educação e Saúde, MES⁵, ícone da Arquitetura Moderna, construído ao final da década de 1930, justifica sua opção dizendo que "sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação". Mas esta relação entre tradição e modernidade não foi, de forma alguma, aleatória. O edifício foi concebido para representar a modernização do Brasil dentro da Era Vargas⁶, destacar o progresso como parte das novas bases políticas e econômicas nacionais, aproximar o país das discussões do primeiro mundo e estabelecer uma relação com a sociedade civil, através de sua presença física e monumental (CAVALCANTI, L., 2001). A tradição, segundo Lemos (1983) que sempre foi um valor muito caro ao arquiteto Lúcio Costa, entra para estabelecer a ligação com o passado, mais especificamente com o passado Barroco, buscando na lógica interna do modo de fazer colonial, do qual se sentia herdeiro, as soluções válidas aos termos contemporâneos (BRUAND, 1981).

⁵ Existe uma divergência entre autores no que se refere à sigla do Ministério de Educação e Saúde Pública. Lemos (1984, p. 840-865) utiliza o nome Ministério da Educação e Saúde e/ou a sigla MEC. O mesmo autor (1983, p. 166-174) usa por extenso o nome Ministério da Cultura, e nada mais. Morais (1988) em várias passagens do livro utiliza o nome Ministério da Educação e Saúde e a sigla MEC. Os demais autores consultados e o site atualizado do Ministério da Cultura disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2012/12/06/brasil-perde-oscar-niemeyer-um-dos-mestres-da-arquitetura-moderna-no-pais/>, acesso em 10/01/2013 utilizam, ao referir-se à construção do citado edifício modernista, por extenso, o nome Ministério da Educação e Saúde e por sigla, MES. Optamos por adotar esse formato.

⁶ A Era Vargas foi o período compreendido entre 1930 e 1945, marcado por grandes alterações do contexto social e político, quando Getúlio Vargas governou o Brasil continuamente. Compreende a Segunda e a Terceira República, também conhecida por Estado Novo.

A repercussão dos resultados estéticos e funcionais do MES abafaram as críticas iniciais⁷, consolidando sua condição de símbolo nacional, habilmente explorada pela propaganda de valorização do governo brasileiro (BRUAND, 1981, p 93), incentivaram outras obras e, durante quase três décadas muitos empreendimento arquitetônicos vão aderir à inclusão dos revestimentos cerâmicos, como se estivessem, modernidade e azulejos, vinculados na legitimação de uma ideia, servindo de modelo, inclusive, para Portugal (ALMEIDA, 2012).

Já nos primeiros anos da década de 1950 este vínculo vai rapidamente se transformando. Simultaneamente à configuração moderna da arquitetura, a arte brasileira passa por um período de grande visibilidade no contexto mundial, estimulando a criação de vários museus, a organização de importantes exposições, tal como as de Alexander Calder e Max Bill, entre 1948 e 1950 e, principalmente, a realização da primeira Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951. Consolida-se assim, para os próximos anos, um cenário pronto a receber, discutir e consagrar a arte e os artistas brasileiros (SEGAWA, 2002, p.105-106).

A hierarquia até então estabelecida entre arte e arquitetura vai cedendo espaço ao destaque do artista, com uma linguagem mais amadurecida e apta ao diálogo social, disposto a qualificar o espaço urbano, tornando-o aprazível aos seus habitantes, porém, cada vez menos submisso à estrutura.

Esta fase marca diretamente os primeiros trabalhos de Udo Knoff na Bahia, presente na coleção de azulejos do segundo grupo, que traz a assinatura do diverso grupo de artistas modernistas da região Nordeste. Deste modo, os revestimentos cerâmicos que começam a ser criados na região trazem características próprias, dada a crescente liberdade do artista que marca a virada da década.

Os azulejos deste período destacam os valores culturais afrodescendentes presentes na religião, os costumes locais das feiras populares e as brincadeiras de crianças. Ressalta, também, a rememoração histórica de cunho nacionalista em cenas do descobrimento do Brasil, da escravidão, das guerras civis e da exuberância da fauna e flora brasileira. A narrativa típica de cordel diferencia os trabalhos de Lênio Braga, em Feira de Santana, e a referência ao azul e branco da tradicional azulejaria portuguesa presente, por exemplo, no trabalho de Jenner Augusto para o CEEBA, divide irremediavelmente

⁷ Grande parte das críticas originava-se no grupo de profissionais ligados, através de José Mariano Filho, ao movimento Neocolonial, que jamais perdoou Lúcio Costa por ter aderido aos preceitos da arquitetura moderna (BRUAND, 1981).

o espaço, com trabalhos em paleta policromática, muito viva, do mesmo autor, para o Hospital Aristides Maltes, ambos em Salvador.

Mas importa referir que mesmo imersos no campo das referências culturais da região Nordeste, estes trabalhos, sendo datados no século XX, portanto, um "valor de ontem", ainda não se relacionam, na coletividade, com os conceitos de passado e memória, o que acaba por fragilizar as associações de pertencimento por parte do público que visita o museu.

Este fato interfere também na identificação do valor agregado ao terceiro grupo, o conjunto da obra autoral de Udo Knoff, mas não é o único. O ceramista, ao abrir em Brotas o Atelier de Cerâmica Udo Knoff, assumiu um pioneirismo neste segmento, mas, a rápida ascensão do setor da indústria no país fez com que o revestimento azulejar se popularizasse, sendo sistematicamente associado às edificações de baixo poder aquisitivo, razão pela qual passa a ser rejeitado pelas elites que, não reconhecendo possibilidades de beleza e inovação naquilo que se origina da produção seriada e não exclusiva, não mais legitima o seu valor. Walter Benjamin ao refletir sobre a entrada do processo industrial na produção artística, aponta a ausência da aura, nos objetos oriundos da reprodutibilidade técnica.

Em 1980, ao ser entrevistado pelo Jornal O Globo, Udo responde à pergunta sobre a crise nos ateliers de cerâmica:

(...) falta o principal, o cliente. É a mudança de gosto geral. Estamos vivendo uma outra época, em que não se pinta mais amor-perfeito na parede⁸.

A memória que persiste na coleção do Museu Udo Knoff - As reflexões aqui elencadas mostram que o discurso dominante que significou a arte azulejar para a representação do poder, da vitória e da beleza, continua inalteradamente ligado aos exemplares que resistiram a passagem do tempo, ditando, ainda hoje, a sua supremacia na representação da memória e referência cultural que existe no contexto deste patrimônio.

É possível ponderar, também, que tanto os azulejos de fachada do século XIX, valorizados no primeiro grupo da coleção, quanto os azulejos de padrão produzidos por Udo Knoff no século XX, na margem do invisível que permeia o terceiro grupo do acervo, foram produzidos em série em contexto semi-industrial, diferindo unicamente

⁸ Entrevista datilografada pela jornalista e não publicada. Pertence aos arquivos primários da autora.

quanto ao grupo social que atenderam. O primeiro foi legitimado pela elite, o segundo, pelas classes média e baixa.

O exercício proposto pelo ICOM tornou visível a passividade com a qual, muitas vezes, não só as instituições, mas todas as sociedades lidam com aquilo que é ditado como referência e memória: reforçando discursos pré-estabelecidos, desde que sejam representação dos vencedores.

O reconhecimento de importância no conjunto da obra autoral de Udo Knoff, não somente por estar alinhavada à formação do panorama urbano da cidade de Salvador, mas, principalmente, pelos já citados diários de produção que registrou nos livros, fortalece a ideia defendida por Mario Chagas (2007), ao asseverar a necessidade de olharmos o museu por dentro, buscar em seus elementos aquilo que tem valor de preservação:

O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação.

Entender a dinâmica das ações políticas que orientam o processo de construção da memória é se capacitar na compreensão dos fatores que determinam a identificação das lembranças, os reconhecimentos, a atualização e ressignificação dos afetos que movimentam os acontecimentos passados. Só então, como profissionais ligados ao patrimônio cultural, estaremos aptos a colocar em evidência os sentidos, as experiências e as histórias que possam ser identificadas por um indivíduo e a sua comunidade.

Considerações finais - No texto do ICOM explica-se, metaforicamente, que um museu é feito de silêncio e sons e, não seria possível ouvir, harmonicamente, todos ao mesmo tempo. Isto é verdade.

Mas somente quando se considera que um museu deve falar. Talvez não. Talvez o trabalho do museu seja criar um plano de imanência permeado por todas as histórias, memórias e narrativas, sem distinção de importância, para que elas, deste modo, vigorosas, possam ser alcançadas indistintamente, por todos aqueles que circulam no espaço. Não havendo sobreposição na atribuição de importância, na concepção museológica da coleção, permite-se que a noção de valor cultural se amplie, contribuindo para a formação de uma identidade diversa em si mesma, mais heterogênea e representativa do mundo em que habitamos.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Ana. *O azulejo em Portugal nas décadas de 1950 e 1960: Influência brasileira e especificidades locais*. Revista Arquitectos – arquivo nº 148.01

brasil/Portugal ano 13, set 2012. Disponível em

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/13.148/4490>. Último acesso em 15/01/2012

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

In: _____. Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura.

Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BRUAND, Yves. *A Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1981.398p.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: Guia de Arquitetura, 1928/1960*. Aeroplano. Rio de Janeiro, 2001. 468p.

CHAGAS, Mario . Revista Em Questão. v. 13, n. 2 (2007). A cidadela patrimonial e o bastião museal. In: Casas e portas da memória e do patrimônio. Disponível em

<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/2980/2033>. Acesso em 30/05/2017.

CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barros, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro, Ibram/MinC, 2009.

CHAGAS, Mário de Souza. Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pósgraduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Rio de Janeiro, 2003.

COSTA, Lúcio. ANAIS do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Brasília - São Paulo – Rio de Janeiro, 17 a 25 de setembro de 1959.

IBRAM. Texto de referência para a 15ª Semana Nacional de Museus. "Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus". Disponível em http://eventos.museus.gov.br/docs/15snm/15_SEMANA_Museus_e_historias_controversas.pdf . Acesso em 15/04/2017

KNOFF, Udo. *Azulejos da Bahia*. Revisão documental de Olympio Pinheiro. Rio de Janeiro; Livraria Kosmos Ed. Salvador; Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1986.

LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Contemporânea*. In: ZANINI, Walter (org). História geral da Arte no Brasil. São Paulo, Fundação D. Guimarães / Fundação W. M. Salles, 1983, vol. 2, pp. 824-865.

MELLO, Eliana Ursine da Cunha. *O panorama do patrimônio azulejar brasileiro visto através do seu inventário: do século XX ao século XXI*. 2015, 2 v., 1077 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2002. 224p

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI: Introdução Geral*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1990.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria no Brasil – Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-brasileiros na Bahia, 1959*. . Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1959.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1965.