



A Produção de Painéis em Mosaico no Período Pós-Guerra em São Paulo: Industrialização e Modernidade Versus Tradição Artesanal

Isabel Ruas Pereira Coelho (iruas@uol.com.br)

Departamento de Arquitetura – CEATEC – PUCCamp

Resumo

A produção de painéis artísticos nos edifícios do modernismo brasileiro é decorrente de um dos princípios definidores da arquitetura moderna: o da integração das artes.

Essa produção, que aconteceu em São Paulo de forma quase concentrada no período pós Segunda Guerra Mundial teve especificidades que a diferenciam da proposta de renovação moderna da arte do mosaico européia, mais intensa nas Escolas de Ravena e Paris.

A principal causa dessa diferença, explica-se pelo incremento da industrialização brasileira no período pós guerra, com a produção e consumo de novos materiais de revestimento para arquitetura, que são adotados pelos arquitetos modernos.

Um desses materiais, a pastilha de porcelana ou de vidro, foi o material mais utilizado na criação de painéis artísticos, quase sempre feita pelas indústrias, ao contrário dos mosaicos europeus que citamos, e eram produzidos diretamente pelos artistas, de forma artesanal.

Esse aspecto trará aos painéis em mosaico paulistas alguns diferenciais de caráter plástico, que dão unidade ao conjunto da sua produção no contexto do modernismo brasileiro: com superfícies muito lisas, nas quais não se esconde a modulação do material e o seu aspecto industrializado, os painéis em mosaico são um novo símbolo da modernidade brasileira.

Palavras-chave: mosaico moderno brasileiro, painéis, arte e arquitetura

Abstract

The production of artistic pannels in the buildings of brasilian modernism is the result of one of the principles that define modern architecture: the principle of integration of arts.

That production, which, in São Paulo, almost concentrates in the period post second world war, has some specificities which distinguish it from the proposal of mosaic modern art renovation in Europe, more specifically, the mosaic schools of Ravenna and Paris.

The most important cause of this difference is explained by the raising of Brazilian industry in the post war period, with the production and consumption of new materials for architecture revetment which are adopted by modern architects

One of those materials, the porcelain or glass tablet, was the most frequent material used in the creation of artistic panels. The production of those panels was almost always made by industries, unlike the European mosaics quoted above, which were strictly produced in an artisanal way.

This fact will grant São Paulo Modern Mosaics some differences of plastic character which give a sense of unity to the ensemble of their production, in the context of Brazilian modernism: with very flat surfaces, in which the modular and industrial material doesn't hide, mosaic modern panels are a new symbol of Brazilian modernity.

Keywords: modern Brazilian mosaic, art and architecture, panels

Introdução

Para entendermos as colocações que se seguem, precisamos debruçar-nos um instante sobre as características plásticas da velha arte do mosaico, cujas transformações desde 2600 anos atrás acompanham as mudanças da nossa cultura.

Por um lado, o mosaico, assim como o azulejo, é uma forma de arte diretamente dependente da arquitetura, ou seja, uma arte decorativa por natureza, visto que necessita de um suporte – parede ou piso – para existir, se transformando conforme a superfície a ser trabalhada.

O recurso básico de criação artística no mosaico é a tessela – pequena unidade de cor material, e o movimento criado pela associação de tesselas lado a lado, chamado de “andamento”. Já se criaram mosaicos com tesselas de tamanho milimétrico e também de grandes formatos – com até 7 cm de lado, ou mais. A forma da tessela, por vezes foi um quadrado perfeito, e outras vezes, como no mosaico bizantino, um trapézio de corte irregular e rústico.

Os efeitos criados com a simples modificação da forma, material e corte da tessela e do seu andamento modificaram por completo o aspecto do mosaico ao longo da história.

Por outro lado, uma importante questão na história do mosaico foi o fato de por vezes haver uma separação entre o artista criador do tema que será executado - o “cartão” e o artista mosaicista, e por vezes ser impensável essa separação.

Os princípios fundamentais da renovação do mosaico moderno que partiram das escolas de Paris e Ravena, se basearam como veremos, na defesa do mosaicista artista, e não apenas executor, e da criação com tesselas IRREGULARES, de preferência NUNCA QUADRADAS mas trapezoidais, com andamento irregular.

No entanto, artistas brasileiros que estudaram arte em Paris, como por exemplo Emiliano Di Cavalcanti(1897 - 1976), que foi talvez o maior produtor de cartões para mosaico em São Paulo, não adotaram esses princípios e suas obras em mosaico foram criadas por indústrias como a Vidrotil, com pastilhas absolutamente regulares e industrializadas. Ou seja, as questões plásticas fundamentais do mosaico moderno da Escola de Paris não tiveram a menor importância no mosaico brasileiro moderno.

O objetivo principal desta apresentação é a elaboração de uma análise sobre as causas desse fato.

Antecedentes: O Mosaico Industrializado do século XIX

Nos séculos XVIII e XIX na Europa, a produção de mosaicos atinge um importante grau de industrialização.

As tesselas produzidas por processo artificial, inventadas em 1731 por A. Mattioli geram inusitado incremento dessa arte, a partir da criação da “Fabbrica di San Pietro di Roma”, logo se expandindo para Paris, onde se funda em 1804 a Escola Imperial de Mosaico, e Petersburgo, cuja fábrica imperial é fundada em 1850.

No final do século XIX aplicam-se mosaicos em grande escala, em edifícios como o da Ópera de Paris, criada por Charles Garnier em 1875, com uma enorme área revestida em mosaico.

Essa produção industrial, longe de gerar uma renovação na expressão artística do mosaico, leva a uma, já bastante citada, descaracterização da sua linguagem plástica, processo análogo ao que aconteceu, no mesmo período, em outras artes. O mosaico decorativo, executado de forma mais ou menos virtuosa, passa então a confundir-se com as outras artes decorativas, reproduzindo sem grandes transformações os temas clássicos estilizados que podiam ser executados tanto em pintura, como em estuque, tapeçaria, gravura em metal ou qualquer outra técnica.

O mosaico artístico, por sua vez, especialmente o da escola do Vaticano, passa a tentar imitar a pintura, desenvolvendo uma escala cromática na qual chegou a haver uma variedade de 28.000 cores diferentes de tesselas, para se poder reproduzir o mais fielmente possível as variações cromáticas daquela arte, considerada mais nobre, anulando-se o mais possível o próprio elemento estruturador do mosaico – a tessela - que quase desaparecia tentando imitar as características de um guache ou um óleo.

A Revolução De Princípios Do Mosaico Moderno

Quando, a partir do início do séc. XX, os artistas modernos da Escola de Paris redescobrem o mosaico, procuram renovar sua linguagem com base em uma produção totalmente artesanal, baseada nos princípios do mosaico de Ravena (sécs V a XV), abandonando todo o *savoir-faire* e pesquisa formal desenvolvidos pelas fábricas de mosaico do século XIX.

Qual é a especificidade do mosaico bizantino que tanta importância tem para os artistas modernos?

No mosaico bizantino são abandonados os conceitos clássicos de resolução do espaço pictórico: o claro-escuro, a cor gerando profundidade e as proporções formalmente equilibradas são substituídas pelo simbolismo da proporção e da cor. A preciosidade e refinamento das formas a que tinha chegado o mosaico clássico, perde o significado, cedendo lugar a uma máxima riqueza de cor, reverberação de luz e brilho, com tesselas de corte rústico, muito maiores do que antes.

O mosaico bizantino realizava também aquela separação da cor nos seus elementos primários – tão longamente pesquisada pelos artistas do impressionismo. As pequenas tesselas de pedra representavam pontos de cor pura e isolada, que só era associada à distância pelo olho humano.

Pelo seu lado, os artistas do fauvismo, que tinham como principal objetivo de investigação a função plástico-constitutiva da cor entendida como elemento estrutural da visão, também reconheceram nos planos de cor pura do mosaico bizantino algo que se assemelhava aos seus princípios. A decomposição e transformação do motivo criadas por Cézanne, Signac e Van Gogh, para evidenciar o processo de agregação da pintura e a estrutura da imagem pintada, se assemelhava à linguagem do mosaico: "...com efeito, pintavam com pinceladas separadas, retas, dispostas com uma certa ordem ou ritmo, que dão o sentido da matéria concreta, da cor e da construção material da imagem"

Nos principais centros de renovação moderna da arte do mosaico - Ravena e Paris – se introduziu uma nova maneira de ver a relação entre criação e execução do mosaico, propondo que não exista uma separação entre criação e execução do mosaico, assumindo portanto uma forma de trabalho necessariamente artesanal.

Procuraram também criar uma nova "gramática" do mosaico, voltando a tirar partido dos seus elementos estruturais: a forma da tessela, o espaço livre entre as tesselas e o andamento. Esta atitude propunha o fim da separação entre o projeto do mosaico – ou seja o cartão – e a sua elaboração material.

Dois dos principais artistas modernos que trabalharam com a renovação da linguagem do mosaico foram Gino Severini (1883-1966) e Lino Melano. Severini, artista que tinha pertencido ao movimento futurista italiano e realizado mosaicos desde a década de 30, na Itália, Suíça e França, criou em Paris a École d'Art Appliqué, nos anos 50. Nela se ensinava a cerâmica de Faenza e o mosaico de Ravena. Vários artistas brasileiros passaram por esta escola em Paris, entre eles, Jorge Mori, Flávio Shiró e Antonio Carelli. Para estes artistas, ao contrário de Di Cavalcanti, a criação do mosaico deveria ser feita diretamente pelo artista e não passar por uma fábrica.

Mosaico Moderno em São Paulo

Através do estudo da obra em mosaico de *Emiliano Di Cavalcanti (1897)*, *Bramante Buffoni*, *Serafino Faro (1915)* e *Antonio Carelli (1928)* - quatro artistas que, no período estudado, se apropriaram de forma diferente do mosaico, poderemos entender melhor a produção paulista de mosaico dos anos 50

A primeira obra moderna em mosaico que conhecemos foi produzida no Rio de Janeiro, no início dos anos 40. Executada pelo artista Paulo Werneck (1907), inaugurou uma tradição de uso do mosaico nos edifícios modernos brasileiros que se prolongará até aos anos 60 .

Até aos anos 40, havia, na arquitetura do ecletismo, mosaicos decorativos, geralmente de pastilhas de porcelana, que eram utilizados para revestimento de pisos; eram obras de caráter repetitivo e não assinados por artistas. Um exemplo deste tipo de mosaico é o que o escritório Ramos de Azevedo desenhou e mandou executar em 1928 para o Edifício da The São Paulo Tramway Light and Power, situado em frente ao Teatro Municipal, com uma temática ligada ao principal produto agrícola desse período: o café.

As obras em mosaico que são executadas no nosso país a partir dos anos 40, com um repertório formal moderno, representam assim uma mudança total de concepção em relação a esses mosaicos do período anterior. Passam a ser utilizadas na definição e tratamento de superfícies murais, como obras de arte, assinadas por um autor, e projetadas de acordo com os novos princípios de integração arte - arquitetura.

Como já vimos, o mosaico interessou aos artistas modernos de alguns países europeus dos anos 40 e 50, por ser uma arte cujos aspectos artesanais se contrapunham à produção industrial.

No Brasil, no entanto, o interesse pelo mosaico surge em uma conjuntura econômica e cultural diferente, que terá implicações profundas nos aspectos plásticos que essa técnica assume no país. O mosaico entra no Brasil de mãos dadas com uma industrialização tardia, que chega com total intensidade a par de um incremento na construção civil e urbanização. É para a construção civil que as fábricas de pastilha se instalam no país, trazendo o novo revestimento - funcional, durável, padronizado, enfim moderno. Na figura 1 vemos a propaganda da primeira fábrica de pastilha cerâmica de São Paulo - a Argilex , associada ao progresso da cidade.

Simultaneamente a essa nova produção industrial, surge um enorme número de painéis feitos a partir de cartões de artistas brasileiros, ou radicados no Brasil, que vão ocupar fachadas e halls de edifícios públicos e privados, e espaços no interior das residências. A aceitação do mosaico por parte dos artistas foi imediata pela flexibilidade dessa técnica, com a qual facilmente se criavam figuras e formas diversas. Era natural portanto que, a partir da implantação de fábricas de pastilha no Brasil, houvesse uma busca de utilização desse material. A proposta de criação de painéis que vinha surgindo desde os anos 30, tinha assim uma forma de viabilização.

Além do mais, sendo a pastilha um material impermeável e resistente às intempéries, o mosaico podia ser adotado pelos artistas brasileiros para a criação de painéis em áreas externas passando a ser uma alternativa na criação de obras duráveis em superfícies murais.

As características mais importantes do mosaico paulista do período decorrem dessa conjuntura, na qual se alia a vontade de utilização de materiais industriais à proposta de integração de obras de arte à arquitetura, por parte de arquitetos e artistas.

A obra em mosaico que acima citamos acontece em 1942 no Rio de Janeiro, executada pelo artista Paulo Werneck para o Instituto de Resseguros do Brasil, projeto dos arquitetos Maurício e Marcelo Roberto (1908-1964).

É o próprio Werneck quem afirma ¹ esse caráter pioneiro da sua obra, a partir da sugestão de Marcelo Roberto e também de Jorge Ludolf, proprietário da empresa CCB, e primeiro fabricante de pastilhas cerâmicas no Rio de Janeiro:

“Pensei em dedicar-me ao azulejo, pois me achava ligado aos novos arquitetos por uma velha amizade e já tinha trabalhado em desenho com Oscar Niemeyer, Marcelo Roberto e Firmino Saldanha. Em conversa com Marcelo sobre esta minha intenção, ele sugeriu o mosaico, de mais antiga tradição e abandonado durante séculos. (...) Marcelo fez mais; apresentou-me a Jorge Ludolf (...) que me ajudou com conselhos e facilitou-me a execução da primeira encomenda (os painéis do terraço-jardim do prédio do Instituto de Resseguros do Brasil, na esplanada do Castelo).”²

Nessa entrevista concedida à revista Módulo, Werneck revela a posição de Marcelo Roberto, que parece ter sido um dos arquitetos desencadeadores desse novo meio de expressão artística no país.

Sugere também que houve um forte estímulo à criação desse conjunto de painéis por parte de Jorge Ludolf, proprietário da fábrica CCB.

No nosso país, as indústrias de pastilha tiveram um papel muito importante no fomento e viabilização da produção de mosaicos feitos a partir de cartões de artistas, indo além do mero fornecimento de materiais com os quais se revestiram milhares de edifícios e se criaram centenas de painéis. Depois de Ludolf, outros proprietários de fábricas de pastilhas tiveram contato com os artistas que criaram mosaico, sugerindo, ajudando e mesmo patrocinando a criação de obras murais com os materiais que produziam.

Sabemos, por exemplo, da ligação de Horácio Pellicciotti, fundador da fábrica Vidrotil (1947) com uma série de artistas como Bramante Buffoni ou Antonio Carelli, ou da ligação da empresa Jatobá com o mosaicista Edmundo Colombo, proprietário da empresa Dema .

Na década de 50 estavam em atividade, no Estado de São Paulo, pelo menos 11 fábricas de pastilhas e / ou mosaicos:

1 - Indústria Paulista de Porcelanas Argilex S/A

2 - Cerâmica Jatobá S/A

3 - Vidrotil

Houve na Vidrotil uma sucessão de profissionais, alguns artistas plásticos e outros não, encarregados de montar os mosaicos encomendados. Um deles, o artista Serafino Faro , tinha formação na Escola do Vaticano, e tenta aumentar na Vidrotil a paleta de cores, para poder chegar a uma resolução aquarelada do mosaico.

4 - Mosaico Cristais Veneza S/A

5- Indústrias Reunidas Vidrobrás Ltda.

6 - C. Pugliese & Cia Ltda

7 -Dema

8 - Sulamericana

9 - Lompi

10 - Atlas

A partir desta listagem é possível imaginar que era muito volumosa a produção de pastilhas no período.

Os artistas citados, frequentavam regularmente as fábricas de pastilhas, interferindo, nem que fosse de forma incipiente, na produção do mosaico; mas foram poucos os casos de artistas que, no Brasil, exploraram o mosaico como linguagem artística; a maioria limitava-se a desenhar ou pintar um cartão e deixava às fábricas o papel de “ampliarem” os seus trabalhos para a grande escala, o que era feito de forma relativamente fiel e tecnicamente resolvida. A resolução dos mosaicos ficava, então, por conta dos coordenadores de equipe das fábricas.

Em decorrência deste fato, há um problema de anulação do mosaico como linguagem, sendo diretamente transferido o tratamento plástico dado ao cartão , para a grande escala, com pequenas variações. Nesses termos, aquele cartão servia tanto para mosaico como para pintura em azulejo ou qualquer outro meio, não importando sua resolução final.

Na maior parte dos painéis produzidos em São Paulo nesse período, há uma constante esquematização das formas, uma simplificação dos planos e linhas, que revela uma preocupação dos artistas na viabilização da execução dos seus cartões. Mas, visto que, como nos diz Argan, “ *o cartão não tem realidade estética e não existe como obra de arte*”³, não havendo uma elaboração da linguagem posterior àquela existente no cartão, essas não são obras de arte, e sim ampliações de cartões de artistas. O mosaico moderno paulista foi assim uma ampliação na grande escala, de desenhos ou pinturas pequenos e por vezes simplificados, cujo aspecto final muitas vezes revelava a quadrícula excessivamente padronizada da pastilha industrial.

Restaria então, o envolvimento dos artistas do período em todas as etapas de produção do mosaico, para que, interferindo no seu próprio cartão quando este passasse á grande escala, conferissem á obra uma

nova qualidade . No entanto, a maior parte dos artistas simplificava seus cartões, não como recurso artístico, mas para que fossem exequíveis como produção industrial. Assim, muitos painéis parecem demasiadamente simplificados, o que talvez tenha sido percebido por Mario Pedrosa que apelidou essas obras de “*indecisas*” e “*pouco conclusivas*”:

“uma indicação de que este problema da integração funcional e plástica ainda não está resolvido aparece no fato curioso de que as tentativas de revestimento das paredes em mosaico, com azulejo, por exemplo, a velha e encantadora arte portuguesa transplantada para o Brasil colonial e morta no século passado ainda não deram resultados convincentes” ⁴

E “Excetuoando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração de paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as tentativas feitas até agora no mesmo sentido são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a nova tarefa que a arquitetura lhes solicita.(...) A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedettes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial.” ⁵

Houve poucos artistas em São Paulo que conseguiram, ao produzir mosaicos, criar obras mais significativas do que aquelas que já produziam em pintura, gravura ou desenho, não havendo um novo repertório formal a partir do uso desse material, que nada acrescentava á sua obra pictórica. Com essa prática, o mosaico poucas vezes atingiu qualidade equivalente á da pintura como meio de expressão.

Para desenvolvermos nosso ponto de vista, analisamos alguns exemplos de mosaicos, diferenciando-os conforme o envolvimento dos respectivos artistas no processo de produção: Dois desses artistas, Antonio Carelli e Serafino Faro, estudaram técnicas musivas e utilizaram o mosaico como forma de expressão, embora haja grandes diferenças entre eles, sendo o primeiro um artista que estudou mosaico segundo princípios modernos, e o outro um artista que trabalhou segundo princípios da escola clássica do Vaticano. Antonio Carelli, realiza, já nos anos 60, dois mosaicos com dificílima técnica direta, a partir de aquarela feita no tamanho definitivo da parede, utilizando a execução do mural como momento único de criação – O mosaico da Igreja Santa Rosa de Lima (30 m² - 1962 - Rua Apicás n^o 224) e o da Rua Groenlândia. São os únicos exemplos que conhecemos em São Paulo de mosaico mural feito com execução direta por parte de um artista.

Dois outros artistas estudados, criaram mosaicos sem terem estudado técnicas musivas. O primeiro, Emiliano Di Cavalcanti, que tem uma obra em mosaico quantitativamente importante, em São Paulo, não se interessou pela técnica do mosaico, sendo as suas obras murais idênticas, quer fossem criadas para azulejo, mosaico ou qualquer outro meio; o segundo artista é Bramante Buffoni, que cria, através da técnica da colagem obras adaptadas á criação com mosaico industrializado, na medida em que definem superfícies simplificadas. Buffoni se interessou por várias técnicas e, embora não tenha trabalhado diretamente com mosaico, renovou essa linguagem ao relacioná-la com a colagem.

Comparando a obra em mosaico destes quatro artistas teremos um exemplo da diversidade de abordagens ao mosaico que existiram nos anos 50. Evidentemente, não são as únicas. Pensamos por exemplo em Lívio Abramo (1903), um artista que se interessou pela produção direta de suas obras, explorando a potencialidade do material tendo realizado por exemplo em 1952, o mosaico, intitulado “Foz do Rio Amazonas”, no piso externo da residência de Maria Luísa e Oscar Americano - projeto do arquiteto Oswaldo Bratke (1907-1997) com “mosaico português”, utilizando um inovador desenho “aquarelado” com pedra.

Os painéis em mosaico mais importantes de Di Cavalcanti em São Paulo são o do Teatro Cultura Artística (1947) , em que o tema é o teatro, o do Edifício “O Estado de São Paulo” (1952) – em que o tema é a indústria gráfica, o da Fábrica Probel de colchões (1952) – em que o o tema é a indústria de colchões de molas, os mosaicos do edifício Montréal , com tema abstrato, dois painéis do edifício Triângulo com “trabalhadores” como tema e os painéis da Gastroclínica, tendo como tema mulheres em interior de cidade colonial

Na obra de Buffoni, a proximidade do painel em mosaico com os painéis fotográficos e cartazes de propaganda é notável. A simplificação obtida a partir da colagem ou de grafismos muito simples, transporta os cartões de Buffoni para a grande escala, aproximando o mosaico da arte do cartaz. Neste caso, o tratamento plano dado pela pastilha industrial, na qual as juntas estão a distâncias mecanicamente programadas, que criticávamos nos painéis de Di Cavalcanti, é perfeitamente adequado. As obras em mosaico de Buffoni não são obras exclusivas e únicas, mas programadas de tal forma que poderiam ser repetidas milhares de vezes, como nas páginas de uma revista ou em out-doors. Não há aqui a dimensão artesanal da pincelada , nem o tempo lento de produção de mosaico, mas algo muito mais próximo da indústria .

Buffoni criou painéis como o da residência à Rua Filadélfio Azevedo, 76, com tema “Arlequim e bailarinas”, em galeria da Rua Sete de Abril, com pastilhas e cerâmica em relevo, no salão do show-room da Probel, com tema figurativo representando a história do sono”, na loja da Olivetti, com motivos da flora tropical.

Apesar de seu requintado conhecimento técnico, Serafino Faro teve muito pouco reconhecimento, e sua obra encontra-se praticamente esquecida, em parte devido á sua linguagem que se manteve a maior parte das vezes pautada por princípios acadêmicos. Serafino Faro participa anualmente, a partir de 1961, do Salão Paulista de Belas Artes, sendo premiado, ininterruptamente, com medalhas de ouro, prata ou bronze, e também com prêmios Governador do Estado, até 1974, e depois em 1977. Muitas das obras que levou a este salão foram obras em mosaico, premiadas na seção de Arte Aplicada . Entre 1973 e 1982 passa a coordenar a equipe de montagem de mosaico na Vidrotil. Na montagem do mosaico tentou introduzir elementos da tradição clássica:

Defendia a separação de figura e fundo no mosaico através de linha de contorno, à maneira romana, e a obtenção de efeitos de relevo, sombra e claro-escuro, de acordo com a tradição clássica perpetuada na escola do Vaticano que frequentou em Roma.

Seu trabalho não encontrou eco entre os artistas e arquitetos do período, a quem não interessava esse tipo de tratamento plástico das suas obras, nada de acordo com os princípios do modernismo. Assim mesmo, é

importante destacar Faro como um importante mosaicista, com total domínio da linguagem criada pelas tesselas.

Notas

¹ entrevista da revista Módulo a Paulo Werneck, intitulada - "O Mosaico na Arquitetura Moderna" , Módulo nº 3, Dezembro de 1955

² Werneck, Paulo, O Mosaico na Arquitetura Moderna, Módulo nº 3, Dezembro de 1955

³ Argan, Giulio Carlo in Mosaici d'Artisti Contemporanei

⁴ Pedrosa, Mario, Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, Aracy Amaral, org. Perspectiva, São Paulo, 1981, pág. 262

⁵Pedrosa, Mario, dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, pág. 262