



---

Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano  
Universidade Federal de Pernambuco

**Artes Plásticas Integradas à Arquitetura na Obra de Petrônio Cunha**

Discente: Carolina Mapurunga Bezerra Coutinho

Orientador: Guilah Naslavsky

Recife  
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Carolina Mapurunga Bezerra Coutinho

## **Artes Plásticas Integradas à Arquitetura na Obra de Petrônio Cunha**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU/UFPE) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Urbano.

Discente: Carolina Mapurunga Bezerra Coutinho

Orientador: Guilah Naslavsky

Recife  
2016

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C871a Coutinho, Carolina Mapurunga Bezerra  
Artes plásticas integradas à arquitetura na obra de Petrônio Cunha /  
Carolina Mapurunga Bezerra Coutinho. – Recife, 2016.  
138 f.: il., fig.

Orientadora: Guilah Naslavsky.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,  
Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2017.

Inclui referências.

1. Artes plásticas. 2. Arquitetura. 3. Integração das artes. 4. Petrônio  
Cunha. I. Naslavsky, Guilah (Orientadora). II. Título

711.4 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-116)

Carolina Mapurunga Bezerra Coutinho

ARTES PLÁSTICAS INTEGRADAS À ARQUITETURA NA OBA DE PETRÔNIO CUNHA  
BANCA EXAMINADORA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Desenvolvimento Urbano da  
Universidade Federal de Pernambuco,  
como requisito parcial para obtenção do título de  
mestre em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 15/09/2016

Banca Examinadora

Profa. Guilah Naslavsky

Prof. Agnaldo Aricê Caldas Farias (examinador Externo)

Profa. Maria do Carmo de Siqueira

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, aos meus pais por me incentivarem na realização do mestrado e na conclusão deste trabalho e a Guilah Naslavsky por todos os ensinamentos e credibilidade depositada no meu tema.

Aos meus sócios e amigos Kyria Tsutsumi e André Figueiredo por toda paciência e compreensão que tiveram comigo nesse período.

Aos meus amigos da UFPE pelos compartilhamentos de conhecimento e atenção em especial Tita, Marcelo, Sabrina e Luiz Augusto.

Aos meus amigos do vôlei, principalmente Mabel, Jose, Gabi ,Carol e Nina por me propiciarem os momentos de lazer que me revigoravam.

À minha amiga Bruna Boeckmann, pelas tardes de estudo e descontração, em que compartilhamos pensamentos tão importantes para alavancarem minha dissertação.

Aos arquitetos Carlos Fernando Pontual, Adolfo Jorge Cordeiro, Antônio Amaral, Vera Pires e Raquel Meneses pelas fundamentais informações fornecidas.

E a Petrônio Cunha pela disponibilidade em me receber e explanar os dados que tornaram minha dissertação tão singular.

## Resumo

Este trabalho estuda a obra plástica do artista Petrônio Cunha a qual foi integrada a edifícios significativos da arquitetura pernambucana. A integração das artes plásticas com a arquitetura foi uma prática empregada em âmbito internacional e nacional com o intuito de munir os edifícios de identidade, tornando-se uma das características da arquitetura moderna brasileira. Pernambuco teve a consolidação da sua arquitetura moderna a partir da década de 1950, com a presença dos arquitetos Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim. Além de atuarem como arquitetos, foram professores da escola de arquitetura, e, conseqüentemente, influenciaram uma geração de alunos que incorporaram às suas produções princípios projetuais prezados por eles, dentre os quais estava a integração das artes. O período que compreende as décadas de 1950-1980 foi palco de ebulições de movimentos artísticos e de uma significativa interação entre arquitetos e artistas que se espalharam na forma de painéis e murais por toda a cidade. A década de 1990 foi o período de maior produção artística do artista estudado, infelizmente esse momento representa o início do declínio dessa prática conjunta, sendo talvez esse um dos motivos pelo qual ele tenha tido tão pouco reconhecimento pela historiografia da arte e da arquitetura. Assim, através da análise de sete obras selecionadas, esse trabalho tem como objetivo caracterizar a obra de Petrônio Cunha, de modo a identificá-lo como um artista singular, além de avaliar a integração artística entre as suas obras e edifícios selecionados da arquitetura pernambucana. Pesquisas fenomenológicas foram também realizadas com o intuito de constatar a influência da integração das artes na percepção humana, tendo sido a literatura *Os Olhos da Pele*, de Juhani Pallasmaa, escolhida para a realização dessa apreciação. Logo, pretende-se com este trabalho demonstrar, através da figura de Petrônio Cunha, que a devida atuação integrada de artistas e arquitetos contribui para formação de uma arquitetura de maior valor cultural.

**Palavras-chave:** Artes Plásticas. Arquitetura. Integração das artes. Petrônio Cunha

## **Abstract**

This paper studies the plastic work of art of the artist Petrônio Cunha which was included in significant architecture buildings of Pernambuco. The integration between plastic work of art and architecture was a practice employed in international and national levels in order to equip the buildings with identity, making it one of the features of modern Brazilian architecture. Pernambuco had the consolidation of its modern architecture from the 1950s, with the presence of architects such as Acacio Gil Borsoi and Delfim Fernandes Amorim. Besides acting as architects, they also were architecture school teachers, and consequently influenced a generation of students who have incorporated principles esteemed by them to their projects productions, including arts integration. The period between the decades of 1950-1980 was the bullitions of the artistic movements and a significant interaction between architects and artists that have spread in the form of panels and murals throughout the city. The 1990s was the production climax period of the artist studied, unfortunately this time is the beginning of the decline of this joint practice. Perhaps, that one of the reasons why he has had so little recognition by the historiography of art and architecture. Thus, through the analysis of seven selected works, this paper aims to characterize the work of Petronius Cunha to identify it as a unique artist. Phenomenological research was also conducted in order to verify the influence of the integration of the arts in human perception, being the "The eyes of the skin" from Juhani Pallasmaa, chosen to carry out that assessment. Therefore, it is intended with this paper dismantle, through Petrônio Cunha figure, that the proper integrated performance artists and architects contributes to the formation of a greater cultural value architecture.

**Keywords:** Arts. Architecture. Integration of arts. Petrônio Cunha

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: La Creación, Diego Rivera. Fonte: <a href="http://www.chasque.net">www.chasque.net</a> , acessado em 15/05/2016 .....	23
Figura 2: <i>Epopéya del pueblo Mexicano</i> , Diego Rivera. Fonte: <a href="http://www.pinterest.com">www.pinterest.com</a> , acessado em 15/05/2016 .....	23
Figura 3: Painel Portinari MES. Fonte: <a href="http://www.bamboonet.com.br">www.bamboonet.com.br</a> , acessado em 04/05/2016. ....	25
Figura 4: Jardins de Burle Marx. Fonte: <a href="http://www.bamboonet.com.br">www.bamboonet.com.br</a> , acessado em 04/05/2016. ....	25
Figura 5:Pavilhão Feira Mundial de Nova Iorque. Fonte: <a href="http://www.vitruvius.com.br">www.vitruvius.com.br</a> , acessado em: 05/05/2016 .....	27
Figura 6: Jardins Pavilhão Feira Mundial de Nova Iorque. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com.br">www.archdaily.com.br</a> , acessado em 05/05/2016 .....	27
Figura 7: Igreja São Francisco de Assis, Painel Portinari. ....	28
Figura 8: Painel Conjunto Pedregulho, Portinari. ....	28
Figura 9: Edifícios da biblioteca e reitoria ao fundo, UNAM. Fonte: <a href="http://www.unam.mx">www.unam.mx</a> , acessado em 10/06/2016. ....	31
Figura 10: Praça coberta UCV. Fonte: <a href="http://www.vitruvius.com.br">www.vitruvius.com.br</a> , acessado em :10/06/2016. ....	31
Figura 11:Unidade Tripartida. Fonte: <a href="http://www.vitruvius.com.br">www.vitruvius.com.br</a> , acessado em: 10/04/2016. ....	34
Figura 12:Unidade Tripartida. Fonte: <a href="http://www.arcoweb.com.br">www.arcoweb.com.br</a> , acessado em: 10/04/2016. ....	34
Figura 13: Manifesto Ruptura. Fonte: <a href="http://www.artnexus.com">www.artnexus.com</a> , acessado em 23/04/2016. ....	40
Figura 14:Três maquetes, Lygia Clark, estudos de integração pictórica na arquitetura. ....	42

Figura 15: Bicho, 1960, Lygia Clark. Fonte: <a href="http://casavogue.globo.com">casavogue.globo.com</a> , acessado em 23/05/2016 .....	43
Figura 16:Série Bicho – O Antes É o Depois, 1963, Lygia Clark. Fonte: <a href="http://casavogue.globo.com">casavogue.globo.com</a> , acessado em 23/05/2016 .....	43
Figura 17: Casa dos Triângulos, Vilanova Artigas. Fonte: <a href="http://www.casavogue.globo.com">www.casavogue.globo.com</a> , acessado em 25/05/2016 .....	45
Figura 18: Residência Olivio Gomes. Fonte: <a href="http://www.lanferarquitectura.com.br">www.lanferarquitectura.com.br</a> , acessado em: 25/5/2016. ....	46
Figura 19: Azulejos Salão Verde Câmara dos Deputados.....	49
Figura 20: Azulejos Salão Verde Câmara dos Deputados.....	49
Figura 21: Azulejos Torre de TV. Fonte Acervo Pessoal. ....	49
Figura 22: Azulejos Torre de TV. Fonte acervo pessoal, fotos tiradas em: 04/06/2015. ....	49
Figura 23: Praça de Casa Forte. Fonte: Os Jardins de Burle Marx no Recife, SÁ CARNEIRO,2009. ....	51
Figura 24: Desenhos de Burle Marx, Praça de Casa Forte. Fonte: Os Jardins de Burle Marx no Recife, SÁ CARNEIRO, 2009. ....	51
Figura 25: Palácio da Fazenda, atual Secretaria da Fazenda. ....	52
Figura 26: Paisagens do Capibaribe, 1948, painel abstrato de Cícero Dias.....	52
Figura 27: Canavial, 1948, painel abstrato de Cícero Dias.....	52
Figura 28: Edf. Joaquim Nabuco. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2015. ....	53
Figura 29: Mural Abolição da Escravatura, Abelardo da Hora, década de 1950, Térreo do Edifício Joaquim Nabuco. Fonte: <a href="http://www.recifeartepublica.com.br">www.recifeartepublica.com.br</a> , acessado em 01/07/2016. ....	53
Figura 30: Painel Lula Cardoso Ayres, Cinema São Luiz. 1953/1954. Fonte: <a href="http://www.recifeartepublica.com.br">www.recifeartepublica.com.br</a> , acessado em: 01/07/2016.....	54

Figura 31: Painel Lula Cardoso Ayres, 1953/1954. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016. ....	54
Figura 32: Exemplo de processo para execução de uma trama, Trama nº12ª (Agreste) e Trama nº4A (Colméia), detalhe de azulejo desenhado por Vital, e esquema do desenho original de Vital (azul e branco). Fonte: Desenho de Ana Holanda, e MELO, Vital M. T. Pessoa de Melo. <i>Tramas. São Paulo: Prêmio, 1989.</i> .....	57
Figura 33: Lanchonete. Fonte: <a href="http://www.fundathos.org.br">www.fundathos.org.br</a> , acessado em 22/07/2016. ....	58
Figura 34: Formação das Cascas. Fonte: UFPE. Parque Histórico dos Guararapes: Projeto Físico. Recife: UFPE, 1975: p.43.....	58
Figura 35: Azulejos desenhados por Athos Bulcão. Fonte: <a href="http://www.fundathos.org.br">www.fundathos.org.br</a> , acessado em: 22/07/2016. ....	58
Figura 36: Fonte: Sistema de Placas. Fonte: UFPE. Parque Histórico dos Guararapes: Projeto Físico. Recife: UFPE, 1975: p.43.....	58
Figura 37: Viva México, Aquarela, 1981, Guita Charifker. ....	64
Figura 38: Rio de Janeiro, aquarela, 1990, Guita Charifker. ....	64
Figura 39: Mural Pavilhão Suíço, Le Corbusier.....	65
Figura 40: Relevos Modulor, Unidade de Habitação de Marselha, 1952. Fonte: <a href="http://www.fondationlecorbusier.fr">www.fondationlecorbusier.fr</a> , acessado em: 11/05/2016.....	66
Figura 41: <i>Le taureau trivalent</i> (projeto para tapeçaria), h 0,43x c 0,64m, tinta preta e colagem sobre papel, 1958. Fonte: <a href="http://www.fondationlecorbusier.fr">www.fondationlecorbusier.fr</a> , acessado em:11/05/2016 .....	66
Figura 42: Circus, Álbum Jazz, 1947, Matisse. ....	67
Figura 43: Estêncil para serigrafia desenvolvido no curso de técnicas de gravura em SP. Fonte:Acervo Pessoal, foto tirada em 10/03/2016 .....	68
Figura 44: Petrônio Cunha. Recorte em papel preto. Sem data. Acervo Pessoal: foto tirada em 10/03/2016. ....	69
Figura 45: Petrônio Cunha. Recorte em papel preto, 1978. Fonte: Acervo Pessoal: foto tirada em 10/03/2016. ....	69

Figura 46: Matisse. O Periquito e a Sereia, 1952. Guaches Recortados. 337x773 cm. Fonte: <a href="http://www.moma.org">www.moma.org</a> . Acessado em 10/05/2016. ....	69
Figura 47: Cartaz exposição. ....	70
Figura 48: Jogos frutais (estrofe), Petrônio Cunha, litografia, 1979.....	71
Figura 49: Maria e o Cachorro,Petrônio Cunha, litografia, 1980,50x35cm. ....	71
Figura 50: Cartaz de Show. Fonte:www.terravermelha2.blogspot.com.br, acessado em: 15/07/2016. ....	72
Figura 51: Cartaz, 44x32cm. Fonte: CUNHA, 1988. ....	72
Figura 52: Matriz em recorte em papel preto para cartaz, Petrônio Cunha. ....	72
Figura 53: Estudo para cartaz e cartaz I Bienal, Antônio Maluf, 1951. ....	73
Figura 54: Símbolo de Olinda. Fonte: Cunha, 1988. ....	75
Figura 55: Logomarca. Fonte: Lucena, 1997. ....	75
Figura 56: Imagem impressa em adesivos e em carteiras, controle de acesso à cidade, recorte. Fonte: Cunha, 1988. ....	75
Figura 57: Out dor, carnaval 1987. Fonte: CUNHA, 1988. ....	75
Figura 58: Petrônio Cunha, Afloramarela. 1998. Fonte: Antônio Paes, foto tirada em maio de 2016. ....	76
Figura 59: O segrado (1997), xilogravura 56x81 cm. ....	76
Figura 60: Matisse, 1943. The Clown. Álbum Jazz. ....	77
Figura 61: Petrônio Cunha, Espheranca. 1997. ....	77
Figura 62: Série 45, 2001. Exposta no Salão de artes plásticas de Pernambuco em 2002. ....	78
Figura 63: Igreja do Bom Samaritano. Fonte: VPRG Arquitetura. ....	84
Figura 64:Planta Baixa Igreja do Bom Samaritano. Fonte: Revista Projeto, nº137, 1992. ....	84

Figura 65: Caixa Econômica Pç. da República.Fonte: Pontual Arquitetos. ....	85
Figura 66:Implantação do projeto da Caixa da Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos. ....	85
Figura 67: Elevações do projeto em estrutura de metálica, Caixa PÇ. Da República. Fonte: Pontual Arquitetos. ....	86
Figura 68:Perspectiva projeto Caixa Praça da República. Fonte: Pontual Arquitetos. .....	86
Figura 69: Fenestração através de seteiras, que fazem o jogo com as sombras. Fonte: Pontual Arquitetos. ....	87
Figura 70: Abobadas em alvenaria Armada e azulejos ao fundo reforçando a relação interior/exterior. ....	87
Figura 71: Planta Baixa Térreo. Caixa Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos. .....	88
Figura 72: Planta Baixa 1º pav. Caixa Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos. .....	88
Figura 73: Cortes aa' e Fachada Caixa Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos; .....	88
Figura 74:Livramento das esquinas e grandes balanços. Fonte: Pontual Arquitetos. .....	89
Figura 75: Edifício do Tribunal Federal. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em: 11/07/2016. ....	90
Figura 76: Planta Baixa do 13º Pavimento do Tribunal Federal, Fonte: Pontual Arquitetos, editado pela autora .....	91
Figura 77:Perspectiva feita por Cavani Rosas para prancha enviada para concurso. .....	92
Figura 78:Perspectiva feita por Cavani Rosas para prancha enviada para concurso. .....	92
Figura 79: TCU. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em agosto de 2014.....	93

Figura 80: Fachada ABA para Av. Rosa e Silva. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em outubro de 2013. ....	95
Figura 81: Planta Baixa Térreo. Fonte: ADM Arquitetos. ....	96
Figura 82: Planta Baixa 1º Pavimento. Fonte: ADM Arquitetos. ....	96
Figura 83: Planta Baixa 2º Pavimento. Fonte: ADM Arquitetos. ....	96
Figura 84: Painel de Azulejos e Quebra-Sóis CIGMA. Fonte: AFM Arquitetos. ....	97
Figura 85: Corte esquemático edifício CIGMA. Fonte: AFM Arquitetos. ....	98
Figura 86: Locação Escadaria de Olinda. Fonte: Google editado. ....	99
Figura 87: Escadaria de Olinda. Fonte: flicker.com. ....	99
Figura 88: Altar Igreja do Bom Samaritano, Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016. ....	100
Figura 89: Detalhe azulejos Igreja do Bom Samaritano. Fonte: autora. ....	101
Figura 90: azulejos que revestem muros externos. . Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016. ....	102
Figura 91: Campanário. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016. ...	102
Figura 92: Cobogós Desenhados por Petrônio Cunha. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016. ....	103
Figura 93: Desenho de renda formado a partir do positivo e negativo das peças de azulejo. ....	104
Figura 94: Painel de azulejos desenhados por Petrônio Cunha. ....	106
Figura 95: Permeabilidade espacial reforçada através do azulejar. ....	107
Figura 96: Figura 86: Desenho ilustrativo das 13 peças utilizadas para compor o painel de azulejos da Caixa Federal .Fonte: autora. ....	109
Figura 97: Variedade de orientação na disposição dos azulejos. ....	110
Figura 98: “Praça” de entrada no Tribunal Federal. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em: 11/07/2016. ....	111

Figura 99:Tribunal Federal, detalhe praça com painel em pedra portuguesa. Fonte: Pontual Arquitetos. ....	112
Figura 100: Esquema compositivo do desenho da explanada. Fonte: Autora.	114
Figura 101: Vista do mezanino para explanada. Fonte: acervo pessoal: Foto tirada em 04/07/2016. ....	114
Figura 102: vista do mezanino para a explanada de acesso. ....	115
Figura 103: Detalhe da marcação da diagonal, Painel TFR. Fonte: Pontual Arquitetos. ....	115
Figura 104: Azulejos Petrônio Cunha no Edifício do TCU. Fonte: Antônio Amaral. ....	116
Figura 105: Cinco tipos de desenhos desenvolvidos para a formação do tapete. Fonte: Autora. ....	117
Figura 106: Exemplo de esquema de montagem do tapete. Fonte: Autora....	117
Figura 107: Painel na fachada da escola ABA. Fonte: Acervo pessoal, foto tirada em 21/10/2013. ....	119
Figura 108: Fachada Aba indicando o painel como obra de arte. Fonte: ADM Arquitetos. ....	120
Figura 109:Projeto painel ABA. Fonte: Acervo pessoal, foto tirada no dia 13/09/2015, no escritório da ADM e editada pela autora. ....	121
Figura 110: Painel de Azulejos IPA. Fonte: AFM arquitetos. ....	123
Figura 111: Esquema de formação da matriz do painel. Fonte: Autora.....	125
Figura 112: Escadaria de Olinda. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em: 18/06/2016. ....	126

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2 CAPÍTULO 1   A INTEGRAÇÃO DAS ARTES .....</b>	<b>20</b>
2.1 A INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA AMÉRICA LATINA.....	21
2.2 AS DISCUSSÕES QUANTO AO TEMA DE INTEGRAÇÃO DAS ARTES.....	32
2.3 O SURGIMENTO DO MOVIMENTO CONCRETO .....	37
2.4 ESCOLA PAULISTA E ARTE CONSTRUTIVA.....	44
2.5 BRASÍLIA E ATHOS BULCÃO .....	47
2.6 ARTES E ARQUITETURA EM RECIFE .....	50
<b>3 CAPÍTULO 2   PETRÔNIO CUNHA UM ARTISTA PLURAL.....</b>	<b>60</b>
3.1 BIOGRAFIA, FORMAÇÃO E REFERÊNCIAS .....	61
3.2 PRODUÇÃO.....	68
<b>4 CAPÍTULO 3 PETRÔNIO CUNHA   ARTE INTEGRADA À ARQUITETURA .....</b>	<b>80</b>
4.1 APRESENTAÇÃO DAS OBRAS .....	83
4.2 ANÁLISES .....	100
<b>5 CAPÍTULO 4   RESULTADOS FINAIS .....</b>	<b>129</b>
A INTEGRAÇÃO ARTÍSTICA NA OBRA DE CUNHA .....	132
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>135</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Recife – capital conhecida por sua efervescência artística – teve como prática, a partir de meados do século passado (1940), a genuína integração entre artes plásticas e arquitetura. Graças a essa interação, a cidade abriga em seus edifícios obras de artes plásticas dos principais artistas pernambucanos, que causa um misto de curiosidade e admiração. Estes sentimentos, sobretudo a admiração, pautado na contínua observação dessa Recife efervescente e mnemônica, motivou a realização deste trabalho.

Com o objetivo, portanto, de realizar a constituição corpórea deste trabalho, tomou-se como fruto de investigação os painéis artísticos, desenvolvidos por Petrônio Cunha Lima, que são obras de arte desenvolvidas a partir do final dos anos de 1980, apresentando em sua constituição características particulares que a tornaram distintas das demais produções executadas na cidade. Obras essas que fortaleceram a prática de integração interarte, que já se realizava enquanto uma constante na arquitetura moderna do estado. Assim, o artista, através de suas mais diversas contribuições, proveu edifícios com essa qualidade integrativa, que desde a afirmação da nossa arquitetura moderna se mostrou fundamental para fornecer um maior valor cultural aos edifícios e desenvolver uma relação sensorial e de vínculo com seus usuários. Foi assim, então, que a integração entre edifícios significativos da arquitetura pernambucana, com as obras plásticas de Petrônio Cunha, tornou-se o objeto deste trabalho.

A integração das artes plásticas com a arquitetura, que foi uma prática empregada em âmbito internacional e nacional com o intuito de munir os edifícios de identidade, surge na Europa no contexto a partir da destruição causada pela Primeira Guerra Mundial, de modo a ser responsável pelo desenvolvimento de uma arquitetura racional, cujo o funcionalismo dominante tornou o ornamento algo superficial. Assim, no início dos anos de 1920, a arquitetura moderna começou a surgir na Europa, e o Estilo Internacional, característico do entre-guerras, aparentemente esqueceu temas como o civismo e a coletividade, que só vieram a ganhar destaque em 1943, no texto de Giedion, Sert e Léger. Em forma de

manifesto, *Nove Pontos da Monumentalidade*, vem enfatizar a colaboração entre arquitetos, paisagistas, pintores e escultores como uma forma de construção de centros cívicos e resgate da identidade e o consequente vínculo do povo com a cidade.

No que diz respeito ao Brasil e a outros países da América Latina, a década de 1920 foi um período de muitos acontecimentos políticos, econômicos e culturais. Apesar de não apresentarem a necessidade de reconstrução de um pós-guerra, o avanço industrial, urbanização, imigração, o aumento de partidos comunistas e operários influenciaram o surgimento de movimentos nacionalistas de esquerda e de extrema direita, que redesenharam o meio cultural latino americano. Foi um período em que temas como a construção étnica do país, elementos de sua culinária, natureza, cultura popular e história passaram a ser valorizados e incorporados às diversas expressões artísticas. Sendo, portanto, a *Semana de Arte Moderna* de 1922 – no Brasil – e o *Movimento Muralista* – no México – os exemplos mais representativos de acontecimentos que refletiram esse espírito de nacionalidade efervescente dos anos 1920.

É nesse contexto, então, que em 1936 é inaugurado, no Rio de Janeiro, o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), considerado o primeiro exemplar significativo da arquitetura moderna brasileira, que, como as outras manifestações de arte, também buscava suas características próprias nacionais. O edifício ficou marcado por resultar do trabalho de uma equipe multidisciplinar (arquitetos, pintores, escultores e paisagista), de modo a refletir uma solução com características modernas internacionais (*corbusianas*), mescladas às evocações da tradição construtiva brasileira (azulejos desenvolvidos por Cândido Portinari, Paulo Osir e matérias locais). Esta integração artística, nesse sentido, vem para demonstrar que os valores cobrados no texto de 1943 já se organizam como uma constante, de modo a ser praticado sete anos antes no Brasil, representando nossa monumentalidade.

Como ponto marco, as qualidades da arquitetura moderna brasileira, inauguradas no edifício do MES, foram reproduzidas em diversos exemplares ao redor do país, sendo também a integração com as artes plásticas difundida por toda década de 1930 e 1940. A década de 1950 inaugura um novo período, quando as

relações culturais são diversificadas com outros centros culturais (Suíça, Alemanha, Itália e Estados Unidos). Nessa década, acontecimentos como a criação das Bienais de São Paulo, o surgimento dos movimentos de Arte Construtiva no país, a criação dos Museus de Arte de São Paulo (MASP) e de arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), promovem a divulgação da arquitetura internacional por meio de exposições e pela chegada de arquitetos estrangeiros, que geraram avaliações diversas da atuação arquitetônica aqui vigente. A década de 1960 foi marcada pela inauguração de Brasília, tida como obra de arte coletiva, que contempla em sua realização todas as artes. Dentre os diversos artistas, os quais produziram para a capital, destaca-se a figura de Athos Bulcão, que, como Petrônio Cunha, teve uma considerável produção azulejar.

Pernambuco, estado de maior produção do artista estudado, teve a consolidação da sua arquitetura moderna a partir das décadas de 1950, com a presença dos arquitetos Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim. Estes, além de atuarem como arquitetos, foram professores da escola de arquitetura, e, conseqüentemente, influenciaram uma geração de profissionais que incorporaram às suas produções princípios projetuais prezados por seus mestres, dentre os quais estava à integração das artes plásticas com a arquitetura. Como consequência dessa formação, tem-se, no período que compreende as décadas de 1950-1980, um palco de constantes ebulições dos movimentos artísticos e de uma significativa interação entre arquitetos e artistas, que se espalharam na forma de painéis e murais por toda a cidade. A produção de Petrônio Cunha encontra-se fora do período destacado, sendo seu primeiro trabalho realizado no ano de 1989, para a igreja do Bom Samaritano, em Recife-PE. A década de 1990, infelizmente, representa um período em que a prática da atuação conjunta entre arquitetos e outros artistas começa a entrar em declínio, sendo, talvez, esse um dos motivos pelos quais o artista estudado tenha tido tão pouco reconhecimento de sua obra, por parte da historiografia da arte e da arquitetura.

Assim, o objetivo deste trabalho é caracterizar a obra de Petrônio Cunha, de modo a identificá-lo como um artista singular, além de avaliar a integração artística entre as suas obras e edifícios selecionados da arquitetura pernambucana. Logo, Através de cinco itens – **criação, material, confecção, montagem e temática** –

foram analisadas seis obras do artista. Esses itens, por sua vez, desdobram-se em pontos elucidativos para uma melhor compreensão da obra aqui analisada:

<b>Criação</b>	Forma com que se deu a concepção das obras: <b>desenho, recorte</b> ou <b>computador</b>
<b>Material</b>	O material com o qual foi desenvolvida a obra: <b>azulejo, cobogo</b> ou <b>pedra portuguesa</b>
<b>Confecção</b>	A forma com a qual o material foi confeccionado para a execução da obra. Se foi <b>personalizado</b> ou feito através de uma <b>adaptação</b> de um disponível no mercado
<b>Montagem</b>	Se a armação da obra foi <b>determinada</b> pelo artista ou <b>espontânea</b> consentida ao discernimento dos operários
<b>Temática</b>	<b>Figurativa</b> ou <b>abstrata</b>

Através desse modo de se analisar as obras, verificou-se, através da fundamentação teórica aqui mobilizada, que o **material**, a **temática** e a **montagem** são os responsáveis pela temporalidade da obra e por garantirem a individualidade do artista na concepção do produto. A **confecção** dos materiais artísticos e o método de **criações** são categorias definidas após o conhecimento aprofundado dos trabalhos de Petrônio Cunha, quando se observou que essas variantes, aparentes apenas na obra do artista, também contribuíam para a sua singularidade. O estudo das obras foi produzido a partir de entrevistas não estruturadas, realizadas com o artista, tendo-se também nesse momento acesso a dados e matrizes de criação. Visitas frequentes aos locais de pesquisa foram realizadas, com o a intenção de apreciação dos materiais e de interpretação da concepção e execução das obras de arte.

Além dessa organização em categoria e das análises feitas a partir desses cinco itens elencados, os arquitetos Carlos Fernando Pontual, Adolfo Jorge Cordeiro e Antônio Amaral (responsáveis pelo projetos que tiveram obras de Cunha empregadas) foram entrevistados a fim de se obter informações com relação à obtenção mais precisa dos objetivos específicos que eram: (i) perceber na concepção do projeto como foi introduzida a obra de arte; (ii) compreender como se dá a relação do artista com os arquitetos; (iii) analisar como é feito o diálogo das artes plásticas com a arquitetura.

Portanto, as categorias aqui elencadas para o estudo da obra, as entrevistas e a proposição de pesquisas fenomenológicas, quanto a influência da integração das artes na percepção humana, formam o todo do trabalho que ora se apresenta. Tem-se noitem denominado *Corpo, Espaço e Percepção* uma importante trajetória deste

trabalho, haja vista que, realizadas as observações, percebeu-se que a integração das artes plásticas com arquitetura é capaz de gerar sensações singulares nos usuários, de modo que, através da utilização de diferentes **sentidos**, são promovidas interações que vão influenciar na **experiência** individual do **espaço arquitetônico**. Dessa forma, expressões artísticas interferem não apenas diretamente na plástica, mas também nas condições subjetivas do espaço arquitetônico, como seu potencial de indução, permanência, de determinar visibilidade, proximidade e gerar memórias. A literatura escolhida para realização dessas análises foi *Os Olhos da Pele*, de Juhani Pallasmaa. No livro, o autor destaca a importância da utilização de diferentes sentidos para se interpretar o espaço, de modo a almejar, este trabalho, abarcar nas análises o maior número de conceitos abordados pelo teórico, ao longo dos capítulos do livro, a fim de se demonstrar as diversas experimentações e experiências despertadas com a interação artística.

Ao examinar o trabalho de Petrônio Cunha, foi-se logo observado uma falta de padrão em sua produção. Por isso, as obras apresentadas no trabalho foram selecionadas de modo a abarcar a maior variedade das categorias analisadas, com o intuito de se ter uma visão mais completa de sua obra. Além dos aspectos artísticos, houve também um cuidado arquitetônico, já que as obras escolhidas, além de serem projetadas por arquitetos reconhecidos (tiveram seus projetos em publicações nacionais, sendo reconhecidos pela historiografia da arquitetura; foram professores de arquitetura da UFPE ou ocuparam cargos públicos exercendo cargos de projetos), são exemplares significativos da arquitetura regional. Os usos arquitetônicos se restringiram a usos públicos, institucionais e religiosos de edifícios localizados na Região Metropolitana do Recife.

Dessa forma, a dissertação se desenvolveu em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *A integração das Artes*, tem o objetivo de demonstrar a importância dessa relação para a afirmação da arquitetura moderna na América Latina. Através dos exemplos mais emblemáticos de interação artística, foi-se demonstrado como essa prática se consolidou de modo a se tornar uma das qualidades mais exaltadas dessa arquitetura. Nesse capítulo, ainda, são tratados os debates a cerca desse tema que, graças à sua notabilidade, foi intensamente discutido em congressos da década de 1950. O surgimento do movimento concreto,

a atuação de Athos Bulcão em Brasília e o panorama artístico e arquitetônico de Pernambuco, também foram discutido nesse capítulo, como forma de gerar o arcabouço teórico necessário para as avaliações artísticas da obra de Petrônio Cunha.

O segundo capítulo, intitulado *Petrônio Cunha um artista plural*, mostra como se deu a introdução e a fixação de Cunha nas artes plásticas. A partir do relato das experiências vividas pelo artista, é demonstrado o seu rico domínio de técnicas de expressões gráficas e plásticas que foram utilizadas para compor sua obra em diversos meios de expressão artística.

*Petrônio Cunha, arte integrada à arquitetura* é o cerne do trabalho. Nele, são analisadas as obras selecionadas de Cunha, as quais foram empregadas a edifícios significativos da arquitetura pernambucana, a partir do conteúdo apreendido na base teórica.

O quarto e último capítulo são as *Considerações finais*, espaço dedicado às comparações entre as análises realizadas, a fim de se obter conclusões capazes de caracterizar a singularidade da obra do artista.

Logo, pretende-se, com este trabalho, criar espaços de reflexões acerca da devida atuação conjunta de artistas e arquitetos, de modo a se observar como essa integração contribui para formação de uma arquitetura de maior amplitude cultural. Essa prática, que atualmente foi desconsiderada dos compromissos cotidianos dos escritórios de arquitetura, vem sendo muitas vezes perpetrada na cidade do Recife de forma secundária, apenas para o cumprimento da lei que obriga edifícios com mais de 2.000m<sup>2</sup> a possuírem uma obra de arte. Espera-se, portanto, demonstrar que Petrônio Cunha é um artista que desempenhou com maestria o diálogo entre suas obras e o espaço arquitetônico, compartilhando com os arquitetos das mesmas orientações estéticas de modo a variar a escala, a temática e a forma de execução do trabalho para atingir a concordância plástica e espacial almejadas.



## 2.1 A INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA AMÉRICA LATINA

Para situarmos o tema de integração das artes, abordado neste trabalho, faz-se necessário voltarmos ao contexto da América Latina, no início da década de vinte, que foi palco de diversos conflitos sociais e políticos relevantes, como explica Capelato (2005, p. 259)

Nesse período deu-se, em vários países, a criação de partidos comunistas, ocorreram movimentos operários e estudantis de grande porte, além de movimentos nacionalistas de esquerda e de extrema direita. No plano intelectual foram formuladas propostas de unidade latino-americana e houve significativo debate em torno da questão indigenista. Todos esses acontecimentos tiveram, cada um à sua maneira, repercussão importante. Foi nesse contexto que ocorreram redefinições no campo cultural com propostas de novos códigos artísticos para interpretar o mundo em mudança.

Nesse plano contextual, no Brasil, acontece em 1922 a Semana de Arte Moderna, marco da noção de modernismo nas artes brasileiras, haja vista a congregação em que artistas de diversas áreas – música, literatura, escultura e pintura – realizam em prol de um projeto maior: desenvolver uma arte com características nacionais. Nos seus dois manifestos, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928), Oswald de Andrade revela a sua preocupação com a releitura do passado e a revisão da cultura brasileira. Logo, temas como a formação étnica do país, a natureza, a história e elementos da cultura popular, tais como o carnaval e a cozinha, foram abordados e valorizados nos manifestos. É, então, a partir desse período que as influências europeias são trazidas para o Brasil e aqui “deglutidas”, de modo a se desenvolver uma arte particular no país, em confluência com a técnica dos movimentos europeus, ainda que com temáticas brasileiras.

A arte moderna, no Brasil, surge em São Paulo, devido a seu rápido desenvolvimento urbano na virada do século e também a um ambiente cultural menos estratificado do que o do Rio de Janeiro. É a exposição de Anita Malfatti, em 1917, com suas telas expressionistas, o principal detonador de nosso movimento modernista. Provocando aqui o choque da modernidade, esta exposição faria eclodir um processo de ruptura com os preceitos acadêmicos, movendo grande impulso para a conquista de um novo espaço plástico. A Semana de Arte Moderna de 22 avança, então, nesse sentido de renovação, expondo obras de Malfatti, Brecheret, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, artistas que já demonstravam alguma compreensão da linguagem moderna. A questão do nacionalismo é consolidada e busca-se uma identidade cultural brasileira. Tarsila do Amaral distinguiria essa singularidade nacional e popular em suas telas de vertente pós-cubista, integrada aos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico. Mas, se um primeiro momento moderno vai querer exprimir o imaginário brasileiro e

introduzir novas questões plásticas, a partir da experiência cubista trazida da Europa por esses artistas, um segundo momento irá deter-se mais agudamente nos problemas sociais do país, dando à arte uma função de militância política. As ligações do Pós-Cubismo com o expressionismo aceleram-se e Portinari surge como artista exemplar da segunda fase moderna – fase do realismo social.<sup>1</sup>

Foi, ainda, no início da década de 1920 que, no México, o intelectual José Vasconcelos assumiu o cargo de Secretário da Educação, nomeado pelo Presidente Álvaro Obregón. O Secretário elaborou um programa de construção de murais, com o objetivo principal de criar uma produção artística que representasse uma identidade nacional, voltada às raízes do povo mexicano e para cultura popular, a fim de difundir os ideais pós-revolucionários a um público mais amplo. Para tal função o Secretário convidou os pintores Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, que estavam atuando na Europa junto com as vanguardas artísticas, além de José Clemente Orozco, que vivia no México, e matinha, no entanto, intenso contato com a produção artística das vanguardas internacionais. (Cf. CAPELATO. 2005, p. 276-277)

Diego Rivera se tornou o maior representante dessa arte com cunho político, realizando pinturas para uma série de edifícios públicos do país, a partir dos anos de 1922, quando realizou sua primeira obra para a *Escuela Preparatoria Nacional*, intitulada *La Creación*. Em 1929, Rivera iniciou os murais do *Palacio Nacional de la Ciudad de Mexico*, intitulada *Epopéya del Pueblo Mexicano*, série essa que reúne referências históricas e mitológicas, como forma de oferecer uma viagem épica na história do México, desde o período pré-hispânico à atualidade daquela época.

---

<sup>1</sup> Projeto Arte Brasileira, Modernismo. São Paulo: Funarte, 1986. p.23

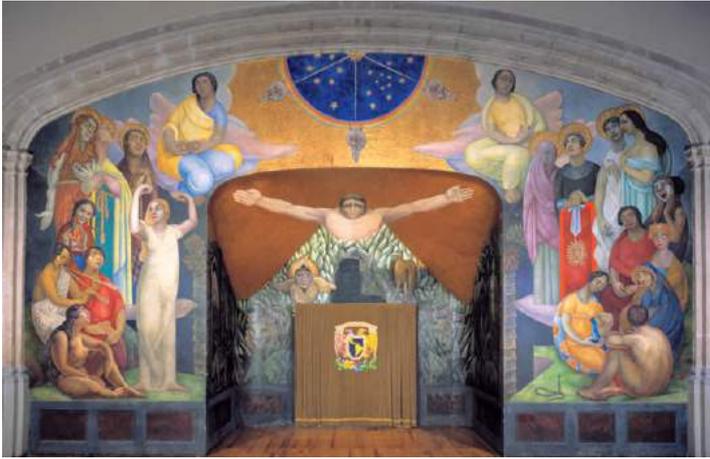


Figura 1: La Creación, Diego Rivera. Fonte: [www.chasque.net](http://www.chasque.net), acessado em 15/05/2016



Figura 2: Epopeya del pueblo Mexicano, Diego Rivera. Fonte: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com), acessado em 15/05/2016

Nesse sentido, como explica Liernur (*in*: BRILLEMBOURG. 2004, p. 80.), foi o estreitamento da relação entre a arte e a arquitetura na América Latina que favoreceu o estabelecimento de uma arquitetura local, conforme nos é demonstrado acerca do início dessa integração com a pintura mural mexicana:

Durante a primeira metade dos anos de 1940 as agendas da arte e da arquitetura foram entrelaçadas no Rio de Janeiro. A reavaliação dessa relação foi importante para o estabelecimento da arquitetura tradicional, que ainda estava em choque com as ideologias modernistas. Mas poucos poderiam negar que os antigos princípios e teorias acadêmicas estavam desatualizados. Assim, a incorporação da “arte” na arquitetura foi considerada uma das melhores formas de recuperar a retórica dos “valores espirituais” abandonados sob os devastadores efeitos do radical, funcional, e da revolução mecânica.

Mas o principal impulso para articular a relação entre arte e arquitetura tiveram outras mais positivas origens. De fato, no mínimo dois eventos Latino Americanos tiveram um grande impacto em artistas e arquitetos no Rio de Janeiro: o advento do muralismo mexicano e da arquitetura moderna brasileira. Com esse postulado, através de uma orquestração sinfônica de todas as artes como ferramentas revolucionárias destinadas a educação das massas, o muralismo mexicano deu início nos anos 1920.

Nesse interstício, além do muralismo Mexicano, Liernur (*Idem*, 2004, p. 80) destaca a arquitetura moderna brasileira como grande representante da integração entre as artes, de modo a avultar a atuação conjunta de diversos profissionais na construção do Edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, destacando – ainda – essa união como uma característica dessa arquitetura.

A integração das artes foi uma das qualidades mais celebradas da arquitetura moderna brasileira, como evidenciada no uso da decoração aplicada e da participação colaborativa do time de pintores, escultores,

arquitetos e paisagistas especialistas da criação do Ministério da Educação do Rio de Janeiro.

É Valido mencionar, portanto, que o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), foi construído em 1936 e teve em seu projeto a equipe de arquitetos formada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Machado Moreira, tendo Le Corbusier como Colaborador.

Nele, é possível encontrar obras de diversos artistas, como as esculturas “Mãe” e “Figura Reclinada”, de Celso Antônio; o “Monumento à Juventude”, escultura situada na praça e produzida por Bruno Giorgi; a “Mulher Brasileira”, executada por Adriana Janacopulos. Portinari, por sua vez, produziu painéis de têmpera a óleo e de azulejos, desenhando, para a sala do ministro, painéis que representavam os doze principais ciclos econômicos do Brasil, em cores tropicais, que representavam o calor e a umidade brasileiros. Na sala de espera, fez-se uma têmpera abstrata intitulada “Meninos de Brodóski”, que retratava crianças com brinquedos tradicionais, além de mais quatro pinturas para outros escritórios, que retratam os quatro elementos (ar, fogo, terra e água). Finalmente, para as paredes externas do edifício, foi-se aplicados painéis em azulejos, que estamparam a fauna marinha brasileira, relacionada ao tema “A vida que desperta para a luz do dia emergindo do mar”, Paulo Osir, este que também foi responsável pelo desenho de parte dos painéis externos. (Cf. HARRIS. 1987, p.155-156)

Os painéis externos desempenham a função de “desmaterializar” o peso das paredes cegas, deixando-as mais humanas. Nesses, denominados “conchas e hipocampos” e “estrela-do-mar e peixes”, Portinari desenvolveu a figuração abstrata associada à modulação, como forma de evidenciar a proposta desempenhada por ele, que une duas técnicas utilizadas em períodos diferentes: a do século XVIII, em que se utilizavam painéis figurativos; a do século XIX, quando se tornou muito comum revestir as fachadas dos sobrados brasileiros com azulejos tapete. Os azulejos desenvolvidos por Paulo Osir têm a mesma temática dos painéis desenvolvidos por Portinari, a fauna marinha. Osir, em sua criação, utiliza desenhos padronizados para fazer azulejos tapete, que lembram os aplicados no século XVII, no Brasil. (Cf. SILVEIRA. 2008, p.12)

Com a aplicação dos painéis nas paredes do edifício, a estrutura em concreto é destacada, evidenciando-se, assim, as diferentes funções dos elementos: vedação e estrutura. Como explica Costa (1995, p. 202)

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

A utilização dos azulejos para a execução dos painéis é referenciada por além de desempenhar a sua função utilitária: refração de luz e maior durabilidade, de modo a servir, também, como elemento capaz de fazer a relação entre erudito e popular. Assim, o reavivamento do material decorre do fato de o discurso moderno unir a tradição e a modernidade e fazer dos materiais nacionais e tradicionais ponte de ligação entre o colonial e a vanguarda



**Figura 3: Pannel Portinari MES. Fonte:** [www.bamboonet.com.br](http://www.bamboonet.com.br), acessado em 04/05/2016.



**Figura 4: Jardins de Burle Marx. Fonte:** [www.bamboonet.com.br](http://www.bamboonet.com.br), acessado em 04/05/2016.

Ainda no que diz respeito ao projeto arquitetônico do MES, pode-se tomar seus jardins como verdadeiras obras de artes projetados por Burle Marx, este que executou os projetos do jardim do ministro, do terraço-jardim e da praça do edifício. Os jardins – exuberantes, com espécies nativas e formas orgânicas – são verdadeiras pinturas abstratas em terceira dimensão, que se utilizam de cores, textura, desenho, cheiro e temperatura para se expressarem.

Assim, ao observarmos o MES, entendemos que não foi por coincidência que em 1936, a caminho do Rio de Janeiro, Le Corbusier (1984, p. 53-68) escrevia, a

bordo do zepelim, seu texto bastante dúbio: *A Arquitetura e as Belas Artes*, no qual, ainda que não deixe clara como seria a relação, admite que:

Em certas ocasiões, a arquitetura pode satisfazer às suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e escultura.

Foi Le Corbusier quem sugeriu a utilização de elementos e matérias locais, conforme afirma Lucio Costa em entrevista dada em 1987 (*in*: NOBRE. 2010, p. 128), quando fala do uso do gnaisse, que era uma pedra desprezada, e dos azulejos: “quem vem de fora é sempre mais sensível e repara. Nós não estávamos pensando nisso, aquilo era tão só um revestimento que existia ali e ele veio com outra riqueza de abordagem”. Assim, todo esse arsenal artístico foi empregado a um edifício de linhas simples, estrutura independente, sob pilotis, com fachadas ora translúcidas, ora protegidas por brises e com um belo teto jardim. Dessa forma, o edifício do MES inaugura uma forma brasileira de se fazer atuações arquitetônicas, que reúne matrizes corbusianas, elementos da arquitetura tradicional e a integração com as artes plásticas:

Essa solução arquitetônica de linguagem moderna, mesclada a sugestivas evocações locais e qualificada pelo trabalho conjunto da arquitetura com as artes plásticas e o paisagismo teve grande difusão em várias regiões do país, tornando-se a matriz de uma arquitetura moderna de caráter brasileiro. (FERNANDES:2005, p.3)

Ao assumir um papel massificador de uma arte que ainda era restrita a poucos, a pintura mural ganha espaço como principal configuração da integração da arte com a arquitetura moderna. Nesse caminho, Portinari torna-se o principal representante plástico do modernismo a serviço do Estado Novo, que se encontrava em um processo nacionalista, buscando suas raízes culturais desde os movimentos dos anos 1920. Desse modo, através da formação de arquétipos do povo brasileiro: o sertanejo, o gaúcho, o homem brasileiro trabalhador, objetivava se construir uma concepção nova de nação. (Cf. ROSA. 2005, p.62)

Em 1939, novamente com Niemeyer e Lucio Costa, Portinari participa da obra do pavilhão brasileiro, na Feira Mundial de Nova Iorque, com três painéis: *Cena Gaúcha*, *Jangadas do Nordeste* e *Festa de São João*. Além da presença do artista, a obra teve a participação de Roberto Burle Marx, que projetou os jardins da forma mais tropical possível, de modo a demonstrar a flora brasileira. O pavilhão foi um

importante divulgador da arquitetura brasileira, uma vez que a obra representava a modernidade que estava se produzindo no país. A maquete do pavilhão seria exposta em 1943, na exposição Brazil Builds, no MOMA de Nova York.

A arquitetura moderna brasileira teve sua estreia na mídia arquitetônica com o pavilhão de 1939 para a Feira Mundial de Nova Iorque. Além de inaugurar o primeiro sucesso internacional, o pavilhão é um perfeito exemplo da parceria que dominaria a cena arquitetônica do país: as ideias de Lúcio Costa materializadas no talento de Niemeyer. (CARRANZA e LARA, 2014, p.105, T.N.)



Figura 5: Pavilhão Feira Mundial de Nova Iorque. Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br), acessado em: 05/05/2016



Figura 6: Jardins Pavilhão Feira Mundial de Nova Iorque. Fonte: [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br), acessado em 05/05/2016

Já em 1944, Portinari volta a produzir para uma obra de Niemeyer, pintando o mural de azulejos sobre a vida de São Francisco de Assis, na Capela do conjunto de obras da Pampulha. Para alguns estudiosos, como Damaz, esse painel seria a obra prima da integração com a arquitetura, haja vista se adequar às formas curvas propostas por Niemeyer, possibilitando Portinari libertar-se do formato retangular – tradicional da pintura de cavalete – e encerrar a maneira que os artistas e arquitetos utilizavam a arquitetura como moldura ou suporte para a arte. Além desse painel, são também executados outros para o interior da igreja e azulejos para outras obras do complexo.



**Figura 7: Igreja São Francisco de Assis, Paineis Portinari.**  
 Fonte: [www.arcoweb.com.br](http://www.arcoweb.com.br), acessado em: 05/05/2016

No que diz respeito ao plano internacional, tem-se como destaque o painel *Guerra e Paz*, instalado em 1957 no hall de entrada da sala da Assembleia Geral, o espaço mais importante da sede da ONU, em Nova Iorque. A arquitetura brasileira teria, ainda, outra importante contribuição: o painel desenvolvido para o ginásio de esportes do Conjunto Pedregulho, no Rio de Janeiro, projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, no início da década de 1950.



**Figura 8: Painel Conjunto Pedregulho, Portinari.**  
 Fonte: [reidy-ofilme.blogspot.com](http://reidy-ofilme.blogspot.com), acessado em 06/05/2016

Visto, portanto, toda essa produção, é possível perceber que a importância de Portinari se deu pela capacidade de transformar a arte mural na maior representante da relação entre arte e arquitetura no Brasil. Sua intensa obra foi também proporcionada graças ao anseio de uma produção arquitetônica com características propriamente brasileiras, sendo os painéis um excelente mensageiro da tradição.

\*\*\*

Ainda no que é concernente à integração entre as artes, no campo arquitetônico, destacam-se os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que foram os principais palcos de discussões sobre a forma de reconstrução das cidades, que aconteceram na primeira metade do século, XX na Europa. Ou seja, no contexto do pós-guerras com um quadro dividido entre as que sociedades que buscaram reconstruir suas cidades de forma rápida e racional, de um lado, e aquelas que, por outro lado, buscaram na arte um meio de resgatar a identidade de seus países. Nesse mesmo contexto, a contemporaneidade do muralismo mexicano e da arquitetura moderna brasileira se concretiza, de modo que, em 1943, Giedion, Sert e Léger escrevem o texto *Nine Points on Monumentality*, apresentado no VI CIAM, em Bridgwater – Inglaterra (1947). No manifesto, os autores destacam a necessidade de uma produção arquitetônica que buscasse algo além dos objetivos funcionalistas e racionalistas do entre guerras, almejava-se uma arquitetura com caráter cívico que transmitisse uma identidade nacional. Destacaram, por seus turnos, como a atuação integrada entre artistas, para a construção de projetos arquitetônicos, poderia favorecer a uma arquitetura que tivesse uma maior representação da vida social e comunitária de um povo:

O cumprimento dessa demanda pode ser realizada com os novos meios de expressão presentes, mesmo que isso não seja uma tarefa fácil. As seguintes condições são essenciais para isso. O monumento ser o trabalho conjunto do planejador, arquiteto, pintor, escultor e paisagista demanda uma colaboração próxima entre todos eles. Essa colaboração tem falhado nas últimas centenas de anos. A maioria dos arquitetos modernos não foi treinada para esse tipo de trabalho integrado. A tarefa de monumentalidade não foi confiada a eles. (GIEDEON; SERT; LÉGER. 1943, T.N.)

É nesse sentido, então, que destaca-se que os pressupostos da nova monumentalidade, apresentada no texto de 1943, fruto da produção integrada de diferentes artistas, já estavam presentes no MES desde 1936 e foi transmitida a grande parte dos exemplares da arquitetura moderna brasileira. Apesar de ser escrito para o cenário europeu, que apresentava a necessidade reconstrução de um pós-guerra, e em que as relações cívicas e sócias estavam estremecidas, pode-se transferir a lição básica do texto para o cenário brasileiro, em que também se buscava uma produção cultural nacional, uma arquitetura com características próprias.

Dois outros notáveis exemplos de integração, ainda, merecem destaque na América Latina: o campus das cidades universitárias do México e o de Caracas, que demonstram de forma exímia as necessidades exibidas no texto acima.

A inauguração da Cidade Universitária do México e da praça coberta de Caracas no início dos anos 1950, deram um novo impulso a essa nova tendência, que Henry- Russel Hitchcock consideraria como característica da América Latina, uma vez que as elites locais “esperam mais dos arquitetos do que puramente soluções funcionais” (LIERNUR.*In*: BRILLEMBORG. 2004, p.80)

No Campus da Cidade Universitária do México (UNAM), o plano urbanístico é essencialmente modernista, os edifícios são grandes blocos soltos, há separação dos sistemas de circulação e zoneamento de atividades. O projeto é composto por edifícios e murais, projetados por diferentes arquitetos e artistas, que destacam a arte pré-colombiana do México, de forma a comunicarem com símbolos e imagens a cultura do seu povo. Em oposição ao campus da UNAM, o da Universidade de Caracas (UCV) teve como autoria um único arquiteto, Carlos Raúl Villanueva, que produziu um campus com urbanismo fluído e com uma escala menor, se comparado ao do México. Com um controle maior sobre a totalidade do campus, Villanueva construiu uma maior identidade e relação entre os edifícios, que também se relacionam de forma mais humana com as obras de arte. No UCV, diferentemente da UNAM, as expressões artísticas não prezam pelos mesmos signos de legitimidade, realismo ou nacionalismo. Para a interação almejada, Villanueva convocou obras de artistas europeus ou venezuelanos – que tivessem estudado na Europa, como Alejandro Otero e Mateo Manaure –, estes que foram os formadores do grupo Los Disidentes e que, ao retornarem à América Latina, buscaram romper com as heranças, ainda presentes, do tradicional muralismo mexicano. (CARRANZA & LARA. 2014, p. 166)

O Campus da UNAM é de fato, o resultado da multiplicidade de linguagens e estilos trabalhando juntos. Mesmo com algumas tentativas feitas para criarem pontos focais e continuidades espaciais com a arte, reforçando algumas técnicas do planejamento em larga escala, o fato de cada edifício ser projetado por diferentes arquitetos que utilizavam a arte para unir expressões artísticas e arquitetônicas, em muitos casos não criaram a coerência do todo ou o diálogo. O UCV de Caracas, em contraste, é a visão de um ser único com um claro objetivo de colocar a arte contemporânea a serviço da arquitetura e do urbanismo. A escolha pela abstração como uma rejeição a “tradicional” narrativa da arte Latino Americana e como um meio de expressar modernidade, permitiu Villanueva a criar um campus que admitisse experiências e que reforçasse os aspectos formais esperados. No

UCV a escala – da arte e do complexo- é pessoal e íntima, enquanto no México é monumental. Essa distinção é crucial para entender suas particularidades. A arte do México ainda era política e ainda estava guiada pelos requisitos de legibilidade e comunicação. No campus de Caracas, a responsabilidade está mais no campo das experiências, estruturas e formas e o entendimento desses aspectos dentro da construção da nação moderna.



**Figura 9: Edifícios da biblioteca e reitoria ao fundo, UNAM. Fonte: [www.unam.mx](http://www.unam.mx), acessado em 10/06/2016.**



**Figura 10: Praça coberta UCV. Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br), acessado em :10/06/2016.**

Apesar das inúmeras semelhanças ideológicas na concepção desses *campi*, a execução de suas utopias de redefinir cidades, de utilizar arte e a forma como elas se relacionam, são completamente distintas. Enquanto os mexicanos recordam seus pintores murais dos anos de 1920, Villanueva trouxe artistas europeus e jovens venezuelanos que trabalhavam sob os fundamentos da abstração. É nesse sentido que se pode dizer que – enquanto a UNAM representa uma continuidade de interesses em comunicação, enaltecimento histórico e desenvolvimento da consciência racial e cultural do México –, a UCV busca representar uma arte que não mais aborda a nacionalidade. Antes, essa está interessada em destacar as características modernas, as novas formas de construção, novos desejos políticos e novas experiências.

A partir desse panorama Latino Americano, podemos observar como a interação de arquitetos com outros artistas foi uma postura importante, que acabou por caracterizar a arquitetura moderna local. A postura pioneira de utilizar a

integração artística, como forma de garantir uma identificação cultural, passou a ser alvo de críticas de diversos autores, que divergiam em suas colocações, revertendo em enaltecimento e reprovações à arquitetura brasileira.

## 2.2 AS DISCUSSÕES QUANTO AO TEMA DE INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Graças à notoriedade do tema da integração interartes, no cenário internacional da arquitetura, um considerável espaço para discussões, em diversos congressos internacionais, foi reservado. Nesse sentido, o tema foi uma constante para reflexões durante os congressos de arquitetura de toda a década de 1950, de modo que aqui serão destacados o Congresso Internacional de Artistas, que aconteceu em 1952, em Veneza; a I e a II Bienais de Arte de São Paulo, de 1951 e de 1953; o Congresso Internacional de Críticos da Arte, realizado simultaneamente no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, em setembro de 1959.

### **Congresso internacional de Artistas | Veneza | 1952**

No congresso de 1952, em Veneza, Lucio Costa e Le Corbusier estavam juntos novamente. Na ocasião, Costa apresenta o texto *A crise da Arte Contemporânea* em que critica o erro de diversos pintores que utilizam as paredes como background para suas pinturas, a fim de traçar um contraponto de como, para ele, deveria se dar a relação entre as artes:

a arquitetura seja concebida como consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto deve ser artista. Porque só então a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico autônomo. (COSTA, 1953:p.02-03)

Como se pode perceber, pelo recorte referencial, nesse texto, Costa deixa claro sua postura quanto a forma de como a integração artística deveria ser realizada. Para o arquiteto, as linguagens de cada fazer artístico deveriam ser preservadas, sem que suas fronteiras sejam esgarçadas e seus domínios contaminados.

No mesmo congresso, Le Corbusier apresenta a comunicação intitulada *Canteiro de Síntese das Artes Maiores*, de modo a destacar o fenômeno poético como essencial na arquitetura, além de afirmar que a pintura e a escultura são capazes de causar emoção. Outra contundente afirmação é de que as alianças deveriam se dar sobre condições arquitetônicas, num caráter experimental de pesquisa, possibilitando troca de experiências entre escultores, pintores e arquitetos.

Logo, apesar de se apresentar como adepto à integração, Corbusier, demonstra em seu discurso um tom de superioridade quanto a função do arquiteto como um maestro das relações, de modo a criar possibilidades de conjecturas acerca dos limites e da qualidade dessa troca experimental entre as artes, como fossem uma atuação orquestrada, apenas, pelo arquiteto.

Nos próximos eventos estudados, observamos que o cerne das discussões muda de foco, haja vista a importância do compartilhamento artístico, para a caracterização da arquitetura brasileira, já ter se concretizado, o que traz – agora – como tema das reflexões de diversos teóricos as características concernentes à produção artística aplicada à arquitetura. A temática nacionalista, demasiadamente explorada por artistas consagrados como Portinari, passou a ser criticada quanto a sua contemporaneidade e aproximação estilística, bastante distinta da arquitetura que estava sendo produzida no país.

Os murais, em sua maior parte de caráter figurativo diversificam-se quanto às temáticas abordadas, observando um curioso diálogo com a arquitetura. Verifica-se aí uma dissonância de vozes, a arquitetura moderna brasileira já tinha avançado consideravelmente na exploração da linguagem abstrata, por outro lado, as artes plásticas mantinham predominantemente o caráter figurativo, cuja narrativa comentava a formação do país, a cidade ou ainda a própria finalidade arquitetônica. (FERNANDES, 2005:p.7)

## **I e II Bienais | São Paulo | 1951 e 1953**

As Bienais Internacionais de arte de São Paulo refletem essa relação mais ampla do Brasil com outros centros de artes que estavam ocorrendo na década de 1950, de modo que, através delas, que ocorrem exposições e a vinda de arquitetos capazes de gerar uma maior divulgação da arquitetura internacional no país.

O início da década de 50 é marcado no mundo inteiro pelo reatamento do intercâmbio cultural, que havia sido interrompido na segunda grande guerra. O fim do conflito tornou subitamente "inatuais" todas as manifestações artísticas ocorridas durante a guerra: a necessidade de livrar-se do pesadelo empurrava para o esquecimento não apenas os campos de concentração, a bomba de Hiroshima e outros massacres, como tudo o mais que pertencesse àquele período de desespero e sofrimento. (...) No Brasil, a mais evidente manifestação dessa retomada do intercâmbio e de confiança nos valores artísticos foi a criação da Bienal de São Paulo, em 1951. E nela já se verifica a redescoberta da arte abstrata que iria, daí em diante, desbancar, particularmente no Brasil, a arte figurativa de Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Guignard e Pancetti. (GULLAR. *In*: AMARAL. 1998, p.143-144)

O debate sobre figuração *versus* abstração se torna bastante intenso, principalmente após a premiação, com o primeiro lugar, do Grande Prêmio e Escultura, dada a Max

Bill, por sua obra abstrata. A abstração representaria o coroamento da arte não figurativa, como explicam Milliet e Belluzzo (*in*: AMARAL. 1998, p.78)

O Grande Prêmio de Escultura concedido na I Bienal a Max Bill e o Prêmio de Incentivo a Ivan Serpa, assinalam a aprovação institucional da arte não representativa e funcionam como estímulo às aspirações dos grupos de vanguarda em formação. (MILLIET *in* AMARAL, 1998:p.78)

O debate no meio artístico paulista, nutre-se ainda da polêmica provocada pela premiação de obras abstrato-geométricas na I Bienal de São Paulo, em 1951, com especial impacto causado pela obra *Unidade tripartida*, de autoria de Max Bill, fundador neste mesmo ano, da Escola de Ulm, que reconduz a herança da Bauhaus e os propósitos de clareza da forma. (*Idem*. 1998, p.99)



**Figura 11:Unidade Tripartida. Fonte:** [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br), acessado em: 10/04/2016.



**Figura 12:Unidade Tripartida. Fonte:** [www.arcoweb.com.br](http://www.arcoweb.com.br), acessado em: 10/04/2016.

Na segunda bienal, realizada em 1953, a disputa entre figuração e abstração ainda é vigente, o que faz com que a temática que tem aparência linguística, na verdade, ganhe uma grande densidade teórica, refletindo a influência do artista na sociedade. A arte não figurativa ganha seu espaço, artistas, crítica e público passam a se manifestar contra e favoravelmente as pinturas que eram desprovidas de intenções conteudísticas e temáticas. Como explica Milliet, as circunstâncias que favorecem o surgimento tardio da abstração, no Brasil, dão-se pelo combate aos que ainda eram adeptos do figurativismo: ora pelo modernismo acomodado, ora pelos que viam no realismo social um modo de engajamento político. (MILLIET. *in* AMARAL. 1998, p.67) Graças às bienais e a esses grupos, após o relativo isolamento imposto pela guerra e do longo período ditatorial do Estado Novo, há uma dinâmica de atualização que move o país, de modo a abalar nomes e posições aqui consagradas.

Dezembro de 1953. Abre a segunda e talvez a mais espetacular de todas as edições da Bienal de São Paulo. Incorporada à comemoração do IV Centenário da cidade, a instituição deixa o antiquado Trianon para ocupar um dos novos edifícios projetados por Niemeyer para o Parque Ibirapuera, área destinada a sediar os festejos que se estendem por todo o ano de 1954. Mostras antológicas de expoentes da modernidade, como Picasso, Duchamp, Brancusi, Kokoschka, Gropius, e obras emblemáticas – Guernica como carro-chefe- garantem ao evento a almejada notoriedade. Para além da reverência aos mestres da arte moderna, prossegue no meio cultural a polêmica que opõe figurativos e abstratos. Aparentemente uma questão de linguagem plástica, na realidade um embate com implicações bem mais complexas, referentes ao papel da arte e do artista na sociedade contemporânea. (*Idem*. 1998, p.66)

Assim, no que diz respeito ao período da II Bienal, daremos destaque para dois discursos:(i) o texto introdutório à exposição Arquitetura Brasileira Contemporânea, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1953, feito por Mário Pedrosa – curador da II Bienal;(ii) a crítica de Max Bill, destinada a integração das artes, principalmente reservadas ao MES e à Pampulha. Nessas duas falas, o tema da integração é também abordado, ainda que não buscando destacar o caráter nacional e emotivo, que se é possível alcançar através das relações artísticas. Antes, organizam-se por uma intenção crítica ao tipo de arte que se estava sendo produzida em nossos exemplares.

No texto de 1953, Mário Pedrosa afirma:

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura, nem mesmo a decoração das 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 rasas exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita. Sua formação, diversa da dos arquitetos não se adapta mais às novas condições. Não tem a humildade necessária para compreender que a grande arte de nosso tempo não pode ser feita por caprichos individuais ou românticos.

A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedetes, as estrelas da pintura e de cavalete, desvestida de qualquer pensamento especial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis por que penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós. (PEDROSA.*In*: XAVIER. 2003, p.105)

Como expõe Gullar, é visível a insatisfação de Mario Pedrosa com a produção artística ainda vigente no país, tornando-se compreensível seu descontentamento visto o novo padrão de arte que já se estava sendo produzida:

(...) Sua intolerância (*de Mario Pedrosa*) voltava-se para pintores consagrados e comprometidos com a concepção “modernista”, figurativa e nacional. Deve-se assinalar que uma das tendências do pós-guerra era a rejeição do nacional (que lembrava o nacionalismo fascista) e a aspiração a uma linguagem estética comum a todos os povos. A arte abstrata se ajustava perfeitamente a essa aspiração universalista. (GULLAR.*In*: AMARAL. 1998, p.146)

Endossando a posição crítica de Gullar, quanto à arte moderna produzida no Brasil, Brito completa:

Basta pensar um pouco na situação da arte moderna naquele momento no país. Sem dúvida, como escreve Gullar em 1960, Portinari era figura dominante, seguido talvez de Seggall, Di Cavalloti e Pancetti, entre outros. Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas amplas – simplificando, digamos que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto de brasilidade – e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação. A leitura que Portinari, por exemplo, fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica apenas, não alcançava as operações pelas quais se estavam rompendo os esquemas formais dominantes. (BRITO. 1985, p.14)

Em sua estadia de 1953, a convite do Ministério das Relações Exteriores, Max Bill concede entrevista à revista *Manchete*. Nela, além de criticar a falta de proporção humana do edifício MESP, comenta sobre os painéis de azulejos que “quebram a harmonia do conjunto”. Ainda sobre o painel e a pintura mural, segue a mesma linha de pensamento de Pedrosa, deixando claro sua posição quanto as artes não figurativas serem o “coroamento lógico da arte moderna”:

Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão se ser numa época em poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. Hoje existem outros meios – como por exemplo os jornais, as revistas, o cinema - capazes de dar a todos, e em muito maior eficiência, uma visão completa e moral da vida. O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectuais poderiam compreendê-lo. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o intuito é sempre anti-arquitetural. No muro prefiro o quadro de cavalete que pode ser mudado de acordo com o gosto individual do morador. (BILL.*In*: AQUINO. 1953, p.13)

### **O Congresso Internacional de Críticos da Arte | Brasil | 1959**

Através desses textos, observamos a insatisfação dos autores quanto ao tipo de arte que se estava produzindo para ser introduzida na arquitetura moderna brasileira. Pedrosa, em suas colocações, deixa clara sua preferência à arte concreta, em detrimento da figurativa. Não obstante, ao analisarmos os seus pronunciamentos realizados no **Congresso Internacional de Críticos da Arte**

**1959**, é possível observar, as vésperas de se inaugurar Brasília, que Mario Pedrosa anuncia sua satisfação sobre a síntese das artes realizadas na futura capital brasileira. Brasília é tida como uma obra de arte coletiva, que convoca a participar de sua realização todas as artes desde as tidas como mais nobres até as mais particulares e utilitárias. (Cf. FERNANDES. 2005, p.09)

Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada, mas como um conjunto das atividades criadoras do homem. (...)

É evidente que nos encontramos diante de uma crise bem profunda da arte individual. Precisamos reencontrar as bases sociais, as bases filosóficas da arte, da atividade criadora, e creio que em um empreendimento como este, de fundar uma cidade planejada e a construir de alto a baixo com todos os recursos tecnológicos de nossos dias, e com um pensamento fundamental, um pensamento global a dirigi-la, é realmente o de construir não só uma capital, mas uma obra de arte coletiva. (PEDROSA. 1981, p.356)

Através desses três momentos, foi possível se perceber uma evolução quanto às abordagens do tema da integração. Em 1952, com Corbusier e Lucio Costa, a discussão se dava quanto ao modo de aplicação e de que forma seria seu regimento, como seria o diálogo entre arquitetos e artistas. Em 1953, Pedrosa e Bill, discutem quanto à temática das obras que estavam sendo executadas, com uma possível dissonância de vozes, entre as artes e seus os momentos artísticos, o que prejudicaria o diálogo dessa síntese. Já em 1959, às vésperas de se inaugurar Brasília, com o movimento concreto consolidado no país e com suas influências sendo disseminadas, Pedrosa, admite uma postura otimista quanto a nova capital e seu êxito em se projetar de forma conjunta, e unir as diversas formas de expressões artísticas, desenho industrial e a arquitetura.

### **2.3 O SURGIMENTO DO MOVIMENTO CONCRETO**

A década de 1950 inaugura um novo tempo de desenvolvimento tecnológico. Logo, passado o período de guerras e reconstruções, as relações internacionais já haviam se recolocado, o que possibilitou um maior intercâmbio e transformações na arte nos anos seguintes. Para os países em desenvolvimento, essa arrancada tecnológica possibilitou o desenvolvimento industrial, que trouxe consigo um maior crescimento econômico, transformou cidades e pessoas, que passaram a consumir um maior número de experiências culturais.

Imerso nesse contexto, o Brasil contou com a política de desenvolvimento do presidente Juscelino Kubitschek que, como lema “50 em 5”, tinha como intenção transformar o país, de modo a capacitá-lo com indústrias e atração de fundos internacionais, a fim de gerar um maior crescimento econômico. Essas transformações resultaram em um contato mais intenso com os centros internacionais de cultura, que estavam situados na Europa. Nesse período, a vanguarda internacional encontrava-se em um processo de reinterpretação dos princípios dos movimentos artísticos, do início do século, que – de certa forma – haviam se perdido com as duas guerras, como exemplo podemos citar a Escola de Ulm, de Max Bill, e sua visão sintética dos movimentos modernos anteriores. Ainda graças às ações governamentais, em sua “política da boa vizinhança”, tivemos uma maior aproximação cultural com os Estados Unidos, representada a partir de exposições que possibilitaram apresentação da arquitetura brasileira. A *Brazil Builds*, realizada em 1943, no MoMa, de Nova Iorque, seguiu, devido ao seu grande sucesso, para outros países. Isto é, portanto, o passo definitivo para inserção do país na nova linguagem que estava em crescente efervescência, vale destacar a instalação dos museus de arte moderna no Rio de Janeiro, em 1948, e em São Paulo, em 1949. Os museus se tornaram equipamentos imprescindíveis nas grandes cidades, de modo a preparar, assim, o Brasil para receber as novas expressões do campo cultural.

O patrimônio artístico mantido no museu não servia apenas à formação de especialistas ou à curiosidade de visitantes ocasionais. Seria a base da construção de uma nova cultura contemporânea, disseminada na produção industrial. (ANELLI. 2009, p.12)

A vontade construtiva esteve vinculada ao projeto e a dimensão projetual tem a possibilidade de tirar o trabalho dele mesmo para lança-lo longe. Os anos de pós-guerra reuniram melhores expectativas sobre a reconstrução da sociedade europeia, alimentaram esperanças no desenvolvimento industrial do Brasil e a crença no progresso técnico. (BELLUZO. In: AMARAL. 1998, p.138)

Ainda nesse contexto de efervescência e de produção de novas linguagens artísticas, surge, no Brasil, a arte concreta nos primeiros anos da década de 1950, quando a atuação artística ainda era dominada por Di Cavalcanti, Portinari, Segal, dentre outros. Estes, ainda, ligados ao projeto de brasilidade, regidos pelos modelos modernos de figuração. A arte concreta que se forma no país tem um caráter

reacionário de distanciamento da representação, de modo a quebrar com a continuidade do movimento moderno, que já estava vigente há quase 30 anos no país, como explica Milliet (*in*: AMARAL. 1998, p.70)

O que na Europa resulta dos desdobramentos das operações empreendidas pelas vanguardas do início do século, no Brasil aparece como reação a um modernismo que plasticamente não avançara além das conquistas formais dos anos 20, isto é, nada além de um cubismo academizado que jamais chega a desconstruir o objeto. Afora algumas experimentações pioneiras como as de Cícero Dias e Antônio Bandeira, de há muito residentes em Paris, pouco se fez no sentido de renovação da linguagem plástica, preocupados os artistas, primordialmente, em captar a terra e a gente brasileira. Numa altura em que Portinari e Di Cavalcanti formavam no primeiro time, falar em arte não figurativa soava como contestação aos valores da comunicação que só a figura poderia veicular.

No texto, Amaral, como também é apontado por Milliet, destaca a atuação de **Cícero Dias** como pioneiro nessa atuação da arte abstrata, de modo a ressaltar sua exposição realizada no Rio de Janeiro e o mural produzido para a Secretaria de Finanças do Recife:

A inegável relação entre abstracionismo geométrico e decorativismo surge também por ocasião de exposição de Cícero Dias no Rio de Janeiro, na apreciação de Sergio Milliet, ao mesmo tempo que outro jovem crítico, Mario Barata, se pergunta: “ A universalização da pintura brasileira seria possível?”. Seria desse mesmo ano de 1948 a pintura mural de Cícero Dias na Secretaria de Finanças, em Recife, reconhecida, aliás, como a primeira pintura mural abstrata na América Latina. Neste mural, ao lado de uma parede de combogó, se alternam elementos abstrato-geométricos com estilizações abstratas curvilíneas. (AMARAL. 1998, p.56)

Ainda sobre o surgimento do movimento concreto no Brasil, bem como o seu anseio por transformações na linguagem artística vigente, explica Brito(1985, p.40):

É fácil perceber na produção concreta brasileira uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento. Daí a sua reação ao realismo regionalista, pregado sobretudo pela esquerda oficial do país, que se apresentava como a soma de resíduos ideológicos camponeses e arcaísmos os mais diversos do ponto de vista formal (recordar, por exemplo, o misto de tradição camponesa e culto ao renascimento que caracterizou o Muralismo mexicano). A vanguarda construtiva brasileira foi a principal alternativa até os anos 60 à presença quase dominante dessa tendência regionalista que, significativamente, conquistou até mesmo adeptos na classe média menos sensível à política de esquerda.

Nesse sentido, os dois grupos concretistas que se estabeleceram no país foram fundados, respectivamente, em São Paulo e no Rio de Janeiro. O movimento paulista divulgou suas ideias em 1952, através do manifesto ruptura. Eles assumem

uma postura mais radical do conceito puramente visual da forma, conforme nos explica Belluzzo(*in*: AMARAL. 1998, p.100):

Seus valores impunham-se através de uma estética normativa que privilegiava a construção espacial bidimensional. Pela consciência teórica, discursiva, mas também pela consciência intuitiva, elaboração, os artistas encontravam as leis morfológicas das artes visuais no movimento linear, dado por fatores de proximidade e semelhança, e no atonalismo das cores primárias e complementares, acusando no tonalismo o princípio fundamental do figurativismo. “Os “valores essenciais das artes visuais”, expressos textualmente no Manifesto Ruptura são espaço-tempo, movimento e matéria”

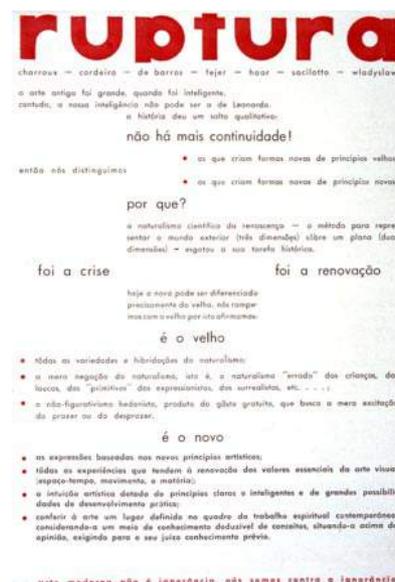


Figura 13: Manifesto Ruptura. Fonte:www.artnexus.com, acessado em 23/04/2016.

Além da crítica à arte naturalista, aos valores expressivos e simbólicos, o manifesto combate todo e qualquer teor individualista, seja no momento de concepção, seja na realização da obra artística. Atribui novo lugar às artes como meio de conhecimento, considerando-a dedutível de conceitos e não de opiniões. Expressa confiança na criação artística “dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”. (Cf. BELUZZO. *In*: AMARAL. 1998, p.96)

Reuniu-se, por seu turno, o Grupo Frente em 1953, no Rio de Janeiro, em torno de Ivan Serpa e contou, já em 1955, com a presença de Franz Weissmann e Lygia Clark. Comparado ao grupo paulista, esse desempenhava uma postura menos radical, mostrava uma preocupação pictórica de cor e matéria, mas não obedecia a um código estético rígido, tinha a linguagem geométrica como um campo aberto às

experiências e indagação. As diferenças com o grupo Ruptura se dão pela fuga dos meios convencionais e pela experimentação de novas técnicas, conforme menciona Gullar (*in*: AMARAL. 1998, p. 143):

O Grupo Frente não possuía pelo menos duas das características comuns aos movimentos de vanguarda: a defesa de uma única linha estilística e um embasamento teórico. Isso deve ao modo como nasceu e às condições em que surgiu. Não obstante, desempenhou um papel de renovação da arte brasileira, abrindo caminho para realizações bem mais audaciosas, como as do movimento neoconcreto.

A segunda exposição do Grupo Frente, ocorrida em 1955, já marcou mais a adesão do grupo à linguagem construtiva-geométrica e, no caso de Lygia Clark, a busca de uma intervenção da pintura na arquitetura.

Em 1956, Lygia Clark publicou o texto “Uma experiência de integração”, em que comentou sua preocupação sobre a relação entre artistas e arquitetos e ainda chegou a vislumbrar como seria essa união das artes, em uma futura casa pré-fabricada:

Acredito na possibilidade de um trabalho de equipe em que o arquiteto e os artistas plásticos possam, trabalhando juntos, encontrar soluções plásticas novas e autênticas.

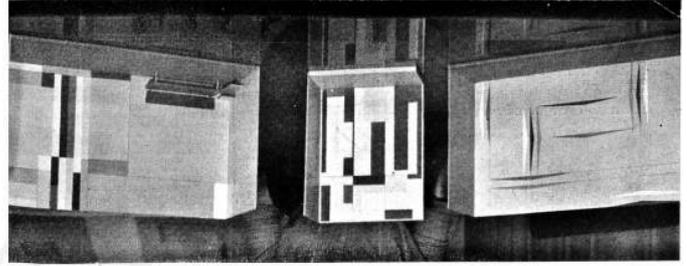
...

Em casas pré-fabricadas, o homem poderia ter ambientes diversos, com ritmos variados, desde que os painéis fossem resolvidos cromaticamente e dinâmicos. É, ao meu ver, o que de mais revolucionário vai se representar amanhã, quando novas técnicas e matérias maleáveis forem disponíveis, e o artista e o arquiteto possam, juntos planejar a futura habitação do homem. Será uma coletivização da arte em que o artista individual será totalmente integrado nessa coletividade. Ele participará também dessa procura, em que o homem de amanhã talvez possa suprir sua insatisfação interior com a possibilidade de ter uma habitação própria completamente dinâmica e mutável em função de gostos e caprichos e também da própria funcionalidade.

...

Quanto a ser essa integração uma limitação do artista é absurdo, pelo seguinte: neste caso o artista procura uma harmonia de ritmos dentro de uma equação proposta pelo arquiteto, o que corresponde ao sistema usado por pintores concretos que se propõe quase sempre fórmulas matemáticas para desenvolver um determinado ritmo. Concluindo, acho importantíssimo que vocês, arquitetos moços, procurem um contato mais estrito com os artistas plásticos para estudar e aprofundar essa e outras experiências já feitas neste mesmo sentido.

Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude <patriarcal> que, oferecendo uma boa mesa ao amigo, deixa a mulher atrás da porta da cozinha, escutando elogios para a comida que ela mesma fez.(CLARK.0 1956, p.45)



**Figura 14:**Três maquetes, Lygia Clark, estudos de integração pictórica na arquitetura.

Fonte: [www.icaadocs.mfah.org](http://www.icaadocs.mfah.org), acessado em: 23/04/2016.

Assim, como explica Gullar, tratava-se de levar à frente o trabalho de Malevitch e Mondrian e, mais para perto, de Max Bill e dos concretistas suíços. O prêmio da Bienal de São Paulo de 1951, como já citado anteriormente, concedido à peça de Bill, Unidade tripartida, foi o sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta.

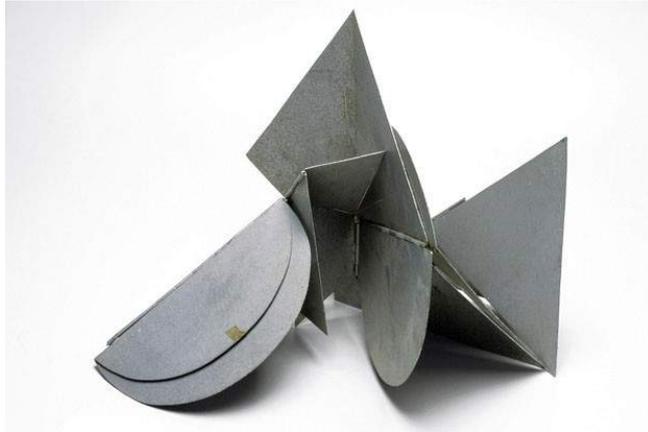
A arte abstrata que se redescobre aqui, naquele momento, não é a que despontava na Escola de Paris e que se tornaria conhecida como abstracionismo lírico, e sim a que derivou do neoplasticismo de Mondrian e Van Doesburg. Este, em 1936, havia lançado o Manifesto da Arte Concreta, estabelecendo uma visão nova da linguagem pictórica e que foi retomada por Max Bill no pós-guerra. É esse ramo da arte não-figurativa que se estende para o Brasil e começa a florescer entre jovens artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mario Pedrosa se torna o principal defensor dessa tendência, influenciando a nova geração de artistas reunidos, no Rio, em torno de Ivan Serpa (GULLAR. *In*: AMARAL. 1998, p.144)

É então que, em dezembro de 1956, realizada a I Exposição de Arte Concreta, esta que, ao mesmo tempo, demonstrou a amplitude que a arte concreta havia tomado no país, revelou as diferenças entre os artistas dos dois centros. Esses fatores aparecem de modo a contribuir para a dissolução do Grupo Frente e o reagrupamento desses artistas em torno de problemas comuns e definidos, este novo grupo foi denominado de Neoconcreto.

Os artistas paulistas eram mais teóricos, enquanto que os do Rio eram mais intuitivos e empíricos, não apresentavam o rigor nem caráter doutrinário do grupo de São Paulo. Como explica Brito (1985, p.51) o

Neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto: tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte. Resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta.

Em 1959 é realizada a I Exposição de Arte Neoconcreta, quando simultaneamente é lançado o manifesto de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os artistas cariocas dedicaram-se a investigação através de experiências mais livres (como as de Lygia Clark, Franz Weissmann e Amilcar de Castro), que tiveram como resultado o rompimento com o espaço bidimensional, saindo da pintura para o relevo, até atingir os “não objetos”, como definiu Ferreira Gullar.



**Figura 15: Bicho, 1960, Lygia Clark. Fonte: casavogue.globo.com, acessado em 23/05/2016**



**Figura 16: Série Bicho – O Antes É o Depois, 1963, Lygia Clark. Fonte: casavogue.globo.com, acessado em 23/05/2016**

Nesse sentido, então, pode-se destacar a importância dos movimentos Concreto e Neoconcreto por serem apontados como os únicos grupos de estratégia cultural dos anos 50, de modo a se oporem às correntes nacionalistas e populistas. Paradoxalmente, caracterizam-se por protagonizarem a independência frente à cultura europeia, mas, simultaneamente, demonstraram uma dependência inevitável para com ela. Brito (1985, p. 49) sintetiza como sendo “a grosso modo: o Concretismo a fase dogmática, o Neoconcretismo, a fase de ruptura, o Concretismo a fase de implantação, o Neoconcretismo os choques da adaptação local”. Assim, apesar de provirem de uma mesma base concreta de Max Bill, as produções desses dois movimentos apresentam algumas diferenças que definem produções singulares dentro da arte brasileira.

## 2.4 ESCOLA PAULISTA E ARTE CONSTRUTIVA

Na arquitetura, a década de 50 foi marcada pelo surgimento da Escola Paulista, que nasce com um discurso baseado na ética e na preocupação social. Seria uma escola com o objetivo de contestar o fazer arquitetônico mais significativo do cenário brasileiro da década de 40: a Escola Carioca. A arquitetura produzida por Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy entre outros, foi intensamente publicada em periódicos, livros de arquitetura, além de resultarem no livro *Brazil Builds* e na exposição de Arquitetura Brasileira em 1943, no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Essa arquitetura, que foi responsável pela consagração da arquitetura brasileira no cenário internacional, desde o Edifício do Ministério da Educação e Saúde, passou a receber críticas de figuras como Max Bill, Bruno Zevi e Nikolaus Pevsner. Em suas observações estavam presentes julgamentos quanto a banalização de princípios que caracterizaram a arquitetura brasileira, a perda de simplicidade nas soluções e a falta de caráter social.

Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. (BILL. *In*: AQUINO. 1953, p.13-14)

Assim, a arquitetura que surge em São Paulo assume, então, uma estética distinta com volumes compactos em concreto aparente, tendo como principais representantes os arquitetos Rino Levi, Oswaldo Bradke e Vilanova Artigas. O projeto arquitetônico ganha um grande simbolismo, sendo um instrumento de emancipação política e ideológica, um meio de representar ideias e conceitos.

Apesar de terem como adeptos um mesmo público, o qual tinha nível intelectual e cultural mais elevado, as relações entre a arquitetura da Escola Paulista e da Arte Concreta tiveram pouca exploração. Como um dos quase únicos exemplos, podemos citar a casa Rubens Mendonça de 1958, projeto de Vilanova Artigas. A “casa dos triângulos” – que é um marco da arquitetura residencial paulista, por ter uma estrutura que rompe com a ortogonalidade –, deixa de ser apenas um elemento de sustentação, assumindo, também, um papel plástico expressivo na

composição arquitetônica. A residência tem um painel de concreto de Mário Gruber incorporado na fachada, que, como explica Buzzar (2006, p. 260), não deve ser visto como um painel na parede, o painel é a parede:

Como as fotos revelam, a ideia de painéis que adornam a fachada é totalmente equivocada. Há uma materialidade na geometria espacial interior, nos detalhes dos degraus, teto e pilares, que tornam os triângulos representações de seriação, mas sobretudo, de criação, como a indicar que a padronização é o início de uma elaboração e não o seu fim.



Figura 17: Casa dos Triângulos, Vilanova Artigas. Fonte: [www.casavogue.globo.com](http://www.casavogue.globo.com), acessado em 25/05/2016

É Rio Levi, dentre os artistas da escola Paulista, o arquiteto que mais deu importância à produção integrada das artes plásticas com a arquitetura, deixando uma contribuição singular para relação arte-arquitetura no Século XX, tanto no plano teórico, quanto prático. A sua singularidade deve-se, também, ao fato de trabalhar tanto incorporando painéis de produção própria de seu escritório, quanto no contato com a colaboração de artistas. A sua estreita relação com Burle Marx, por exemplo, propiciou a criação de painéis e jardins, de modo a ser a residência Olivio Gomes, em São José dos Campos, projetada no ano de 1950, o ponto mais alto dessa cooperação. Por ser construída no campo, a casa simboliza uma perfeita simbiose entre construção e natureza. Nesse projeto, Burle Marx além da produção

paisagística, contribui com painéis que ocupam toda a parede, como se a obra de arte ocupasse o lugar da arquitetura e fizesse uma perfeita transição entre o ambiente construído e o ambiente natural. (Cf. ROSA. 2005, p.72)



Figura 18: Residência Olivio Gomes. Fonte: [www.lanferarquitectura.com.br](http://www.lanferarquitectura.com.br), acessado em: 25/5/2016.

Logo, através da explanação do cenário da década de 1950, é possível se observar as transformações sofridas na arte e na arquitetura modernas brasileiras e, conseqüentemente, na integração entre elas. O modelo, tão enaltecido, que se inaugura em 1936 – através do Edifício do MÊS – atravessa o seu momento de consagração, passando por fases posteriores de críticas e considerações, principalmente quanto ao tipo de arte figurativa que estava sendo produzida no país e, por conseqüência, empregada nos principais exemplares de nossa arquitetura moderna. Através da nova estética inaugurada no país, por meio dos movimentos de arte concreta, introduz-se o abstracionismo, que terá seu ápice em Brasília fruto, principalmente, do trabalho conjunto de Oscar Niemeyer e Athos Bulcão.

## 2.5 BRASÍLIA E ATHOS BULCÃO

Caracterizada por Mario Pedrosa como uma obra de arte coletiva, Brasília teve uma oportunidade única de reunir em seus prédios obras de artistas como Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Marianne Peretti, Roberto Burle Marx, dentre outros. Dentre essas contribuições, que foram capazes de unir, escultura, paisagismo e pintura, destaco as contribuições inovadoras de Athos Bulcão, graças a suas aproximações artísticas com Petrônio Cunha, visto que ambos trabalharam intensamente com a arte azulejar.

Athos Bulcão, apesar de ter um contato direto com alguns artistas emblemáticos do modernismo brasileiro – como Portinari, com o qual trabalhou como auxiliar no Painel de São Francisco, na igreja da Pampulha – nunca demonstrou interesse nas questões estéticas do realismo social valorizadas por eles. Entre os anos de 1948-1950, esteve em Paris por meio de uma bolsa concedida pelo governo francês. Coincidentemente, no Brasil, esses foram anos fervorosos de acontecimentos no âmbito cultural, em que foram fundados os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo e que os movimentos de arte abstrata e concreta emergiram no país. O fim de sua bolsa de estudos – e a consequente escassez monetária – fizeram com que Bulcão procurasse outros meios alternativos à arte para ganhar dinheiro. Através do seu ingresso no Serviço de Documentação do MEC, e da produção de ilustrações para livros, revistas e capas de discos, o artista desenvolveu um trabalho paralelo de artes aplicadas. A dedicação a essas atividades ocupou grande parte do seu tempo, o que acabou por lhe afastar da tradição moderna e da radicalidade abstracionista. (Cf. COCCHIARALE. 1998, p.1)

Mesmo não tendo nenhuma ligação direta com os concretistas brasileiros, o trabalho desenvolvido pelo artista está embebido com a linguagem abstrata e geométrica pregada pelo movimento, visível nos módulos-padrão utilizados por ele.

Para Athos Bulcão, o aprendizado formal colocado em pauta pela questão abstrata e, desde então, exigência essencial para a formação do artista brasileiro, intensificou-se sobretudo a partir do momento em que se transferiu para a nova capital em construção. Não só tornou-se seu primeiro artista, como foi o que mais teve oportunidades no Brasil, e talvez em todo o mundo, de desenvolver uma obra integrada a arquitetura.

Nesse sentido, a obra de integração arquitetônica de Athos Bulcão (murais, painéis de azulejo, relevos etc.) foi fundamental para o desenvolvimento de um repertório, que, embora pessoal, é análogo ao dos artistas das vertentes

construtivas brasileiras. Portanto, essencial para o entendimento do conjunto de sua produção. (*Idem*. 1998, p.2)

Foi em Brasília que Athos Bulcão desenvolveu muros escultóricos, relevos, e painéis de azulejos revelando uma perfeita consonância com as obras de Niemeyer. Sua produção muito se diferencia dos painéis e murais até então produzidos, como explica Marcus de Lontra Costa (1987, p. 02):

Quero inicialmente afirmar, com natural tom imperativo que caracteriza a crítica, que Athos Bulcão é o artista que primeiro, e melhor, soube entender o seu papel enquanto produtor cultural comprometido com a aventura moderna então recém surgida no Brasil, pondo-a numa escala de aplicação e integração arquitetônica, vinculando suas obras ao espaço criado pelo arquiteto, com ele compactuando os mesmos desejos, as mesmas propostas estéticas, os mesmos princípios norteadores de criação, ambos baseados nas conquistas da visualidade pós-cubista, entendendo as suas razões, a sua estruturação, e não investindo somente na imagem, no externo, na maquiagem, erro em que até mesmo Portinari diversas vezes incorria. (...) As obras de integração com a arquitetura de Athos Bulcão reafirmaram o seu valor exatamente por sua verdade: elas estão, estética e filosoficamente, comprometidas com as propostas do projeto arquitetônico. Longe de encarar o espaço onde seu trabalho será inserido como um suporte passivo, ou como uma excepcional oportunidade para investir no gigantismo e destacar individualmente seu produto, Athos trabalha em “função” desse espaço, a partir da arquitetura, destacando-a, valorizando-a criando jogos de ver e pensar que aumentem a sua riqueza e o seu valor.

Morais (1988, p.1), por seu turno, explica-nos que Bulcão trabalha com o arquiteto desde a definição do espaço na planta

[ao] momento de criação, faz considerações em relação ao local e ao tipo de atividade a ser nele exercida. Disso resulta que, na maior parte das vezes, o painel, quando pronto e implantado, absorve mimeticamente as funções do edifício, contribuindo significativamente para tornar o ambiente mais aconchegante ou funcional.

Quanto à criação dos painéis, Bulcão parte de um processo que se inicia a partir do desenho e, em seguida, é introduzida a cor: o processo de produção dos azulejos é industrial, com pintura serigráfica. O artista ocupa-se apenas da concepção, sendo operários responsáveis por armar o painel. Duas formas de trabalho foram observadas:(i) o artista disponibiliza cartões serigráficos, com algumas combinações possíveis para os ladrilheiros;(ii) mais frequente, eles ficam livres para montarem o painel como bem entenderem, resultando em composições inusitadas. (Cf. MORAIS. 1988, p.1)

Outro diferencial é também observado no azulejar de Bulcão quanto às matrizes de seus painéis, em que foram utilizados módulos soltos, distinguindo-se, assim, da padronização tipo tapete normalmente utilizada, em que elementos únicos ou composições formavam padrões. Muitas composições desenvolvidas por Bulcão eram feitas a partir de módulos autônomos, partindo de composições geométricas com linhas retas ou curvas, e dispostas em orientações diversas, como nos casos dos azulejos da Torre de TV (1966) e do Salão Verde da Câmara dos Deputados (1971), Congresso Nacional.



**Figura 19: Azulejos Salão Verde Câmara dos Deputados.**

**Figura 20: Azulejos Salão Verde Câmara dos Deputados.**

Fonte: acervo pessoal, fotos tiradas em: 02/06/2015.



**Figura 21: Azulejos Torre de TV. Fonte Acervo Pessoal.**

**Figura 22: Azulejos Torre de TV. Fonte acervo pessoal, fotos tiradas em: 04/06/2015.**

Dessa forma, a obra de Athos Bulcão representa outro momento, outra forma, outra razão de se fazer a integração com a arquitetura. Ao compararmos o caso emblemático do MES com as obras de Bulcão para Brasília, contrastamos dois momentos: um inicial, em que nascia o debate sobre a integração das artes e que a arquitetura brasileira ainda buscava a sua identidade e características, que iriam se conformar a partir de um modelo que reuniu Matrizes Corbusianas, incorporação de elementos e materiais locais e integração com as artes plásticas; ao momento em que nossa arquitetura já havia conquistado reconhecimento internacional e que as críticas já estavam gerando uma reflexão e uma resposta.

## 2.6 ARTES E ARQUITETURA EM RECIFE

Nesse momento, observaremos o cenário artístico e arquitetônico da capital de maior atuação do artista estudado. Recife é uma capital que merece destaque pelo seu desenvolvimento artístico e cultural, como explica Naslavsky (1998, p. 58-59):

A partir dos anos 30, as iniciativas de jovens pintores modernistas estabelecem um intercâmbio entre arquitetura e pintura. Hélio Feijó e Jose Norberto da Silva participaram da iniciativa modernista promovida pelo Estado de Pernambuco e Liderada pelo arquiteto Luiz Nunes: a criação da Diretoria de Arquitetura e Construções. Esta troca estabelecida entre campos da pintura e arquitetura, no entanto, ainda é incipiente diante dos caminhos distintos que seguem as artes, uma vez que os protagonistas mais importantes de nossa renovação nas artes plásticas estão distantes do âmbito arquitetônico.

Para citar apenas um exemplo de renovação nas artes plásticas, tomemos o caso do pintor Lula Cardoso Aires, famoso por seus murais, que, a partir de meados dos anos 40, retratou, em muitos deles, trabalhadores, tipos populares. As linhas geométricas por ele utilizadas evidenciam sua expressão moderna em traços e em cores: é o caso do seu primeiro mural, pintado em 1947 na clínica de propriedade de Dr. Arthur Moura, projeto em linhas modernas idealizado por José Norberto Silva.

Neste mesmo período, Cícero Dias pinta painéis e murais nas paredes do edifício da Secretaria da Fazenda, projeto moderno do arquiteto Fernando Saturnino de Brito, enquanto o pintor e arquiteto Hélio Feijó pinta murais de sua autoria nas paredes das residências.

Resumindo, embora artes plásticas e arquitetura tenham percorrido caminhos diversos em termos de renovação, a partir dos anos 40 elas se encontram nestas iniciativas modernistas que permitem a sua integração. Com efeito, a partir dessa data, as iniciativas modernas no campo da arquitetura são cada vez mais frequentes, propiciando aqueles momentos ímpares em que todas as forças parecem convergir para o ideal da arquitetura moderna, a integração total das artes.

Foi, então, em 1932 instituída em Recife a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), fruto da união de pintores, escultores, desenhistas e intelectuais. Esta tinha como disciplinas arquitetura, pintura, escultura e, ainda, cadeiras livres de Composição de Arquitetura, Pintura e Perspectiva, Artes decorativas, Modelagem dentre outras. (Cf. NASLAVSKY. 1998, p.57)

Em 1934, Burle Marx chegou ao Recife, a convite do então Governador Carlos de Lima Cavalcanti, para assumir o Setor de Parques e Jardins do Governo do Estado de Pernambuco. Atuou em reformas e ações complementares de muitas praças, além de conceber projetos completos – como o das praças de Casa Forte e

Euclides da Cunha, ambas de 1935 –, sendo o Jardim de Casa Forte considerado o primeiro jardim moderno brasileiro. Um jardim aquático, conformado por três lagos, que tinham função educativa de elucidar acerca das vegetações da Mata Atlântica, da Amazônia e espécies tropicais exóticas de outros continentes. (Cf. CARNEIRO *et al.* 2009, p.3-7)



**Figura 23: Praça de Casa Forte. Fonte: Os Jardins de Burle Marx no Recife, SÁ CARNEIRO, 2009.**

**Figura 24: Desenhos de Burle Marx, Praça de Casa Forte. Fonte: Os Jardins de Burle Marx no Recife, SÁ CARNEIRO, 2009.**

Em 1939, Fernando Saturnino de Brito, ex-integrante do DAU (Diretoria de Arquitetura e Urbanismo), chefiada por Luiz Nunes, projetou a Secretaria da Fazenda de Pernambuco. Como já apontando anteriormente, o painel da Secretaria da Fazenda é tido como a primeira pintura mural abstrata da América Latina. O edifício, construído entre os anos de 1941 e 1943, que tem inspirações evidentes no edifício do MES – do Rio de Janeiro –, simboliza a concretização do movimento moderno na capital pernambucana, tendo como destaque além das características de uma linguagem plástica moderna, a sua implantação de destaque na Praça da República:

Para o interior, Cícero Dias pinta alguns painéis com desenhos abstratos localizados no hall principal, mezanino e auditório. O mobiliário foi executado especialmente para o edifício, ao que parece, desenhado por um projetista americano que trabalhou aqui no tempo da guerra, evidentemente arte, arquitetura e mobiliário deviam estar integrados na construção dos espaços modernos.”

Esta obra é a que melhor representa a difusão do moderno entre nós, síntese e maturidade das propostas de arquitetura moderna, quer pelo seu caráter de monumento, quer pela sua importante localização no contexto urbano (praça da república) quer pelas suas excelentes qualidades arquitetônicas ou pela conjuntura que envolveu a sua realização.” (NASLAVSKY. 1998, p.254)



**Figura 25: Palácio da Fazenda, atual Secretaria da Fazenda.**

Fonte: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com), acessado em 23/06/2016.

**Figura 26: Paisagens do Capibaribe, 1948, painel abstrato de Cícero Dias.**

Fonte: [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br), acessado em 01/07/2016.



**Figura 27: Canavial, 1948, painel abstrato de Cícero Dias.**

Fonte: [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br), acessado em 01/07/2016.

Ainda sobre as atividades do fértil cenário artístico pernambucano, Naslavsky (2012, p.) destaca:

Passada a luta pela renovação artística ocorrida nos anos de 1920 e 1930, o período que se segue, entre 1940-1950, presencia um momento de difusão das artes modernas em Pernambuco. Trata-se das iniciativas no campo das artes plásticas que tiveram a participação de arquitetos e contribuíram para a modernização do debate arquitetônico.

Dessas iniciativas, destacamos a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), criada em 1948 por iniciativa de Abelardo da Hora, Hélio Feijó e Augusto Reynaldo, em defesa da arte moderna e da categoria artística, além do Atelier Coletivo, fundado em 1952, também por iniciativa de Abelardo da Hora e um grupo de artistas. De 1952 a 1957, o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife funcionou como uma escola de desenho e artes plásticas, contando com aulas de modelagem, desenho e pintura, na reunião de artistas modernos. Ligado às principais vanguardas internacionais desse período, principalmente aos muralistas

do México e à pintura de Cunho Social, o Atelier Coletivo, formou um importante grupo de estudantes de arquitetura, por meio de arquitetos já reconhecidos. Dentre eles, destacamos a presença de Delfim Amorim, Lúcio Estelita, Waldecy Pinto, Marcos Domingues, José Fernandes, Maria de Jesus, estes que incorporaram a pintura mural e os painéis decorativos às suas obras modernas. (Cf. NASLAVSKY. 2012, p.47-48)

Embora não possamos falar que arquitetos e artistas trabalhassem juntos na elaboração de espaços arquitetônicos modernos, a pintura mural e o painel decorativo em azulejos têm seu lugar reservado nas obras de arquitetura moderna em Pernambuco. (*Ibidem.*)

Não obstante às reivindicações da época, os painéis desenvolvidos nesse período eram essencialmente figurativos, carregados de um alto teor nacionalista, tinham como principal temática representação do tipos populares, cenas cotidianas e fatos históricos notáveis.

à moda de colocar painéis nos edifícios, inaugurada pelo Ministério da Educação no Rio de Janeiro, os novos edifícios do Recife apresentam-se agora reclamando painéis. (FERRAZ. 1952)



**Figura 28: Edf. Joaquim Nabuco. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2015.**  
**Figura 29: Mural Abolição da Escravatura, Abelardo da Hora, década de 1950, Térreo do Edifício Joaquim Nabuco. Fonte: [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br), acessado em 01/07/2016.**

De todos os painéis, o melhor ainda deve ser considerado, entre os mais recentes, o que Lula Cardoso Ayres está terminando no edifício do Cinema São Luiz: Gente e paisagem urbana. (FERRAZ. 1952)



**Figura 30: Painel Lula Cardoso Ayres, Cinema São Luiz. 1953/1954. Fonte: [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br), acessado em: 01/07/2016.**

**Figura 31: Painel Lula Cardoso Ayres, 1953/1954. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016.**

É através das obras de arquitetura que acontecem as experiências mais relevantes do engajamento entre artes plásticas e arquitetura. Vários edifícios apontam esse intercâmbio através de painéis murais, painéis decorativos, esculturas, ladrilhos cerâmicos com motivos regionais, que são algumas contribuições das artes plásticas à arquitetura. Artistas como Hélio Feijó, Lula Cardoso Ayres, Reynaldo Fonseca, Corbiniano Lins contribuem para a modernização da arquitetura. (NASLAVSKY. 2012, p.46)

No fim dos anos 1950 (1957/1959) o Ateliê Coletivo teve suas atividades finalizadas. Na década de 1960 se inicia, por sua vez, o Movimento Cultural Popular (MPC), que tinha Abelardo da Hora como responsável pelas artes plásticas e artesanato. Foi também fruto dos esforços de Abelardo da Hora a sugestão de inserção no Código de Obras de Urbanismo, da cidade do Recife (Lei 7.427 de 19 de outubro de 1961), nas disposições finais do artigo 950 de que “Todo edifício que vier a ser construído no Município de Recife, deverão constar obras originais de valor artístico, as quais farão parte integrantes deles”. Abelardo declara em entrevista concedida a Holanda que o intuito da lei era aproximar a arte das pessoas e valorizar a cultura de Pernambuco, de modo que, segundo ele, essa foi uma grande conquista para a arte e arquitetura pernambucanas. (HOLANDA. 2011, p.95)

Também no início dos anos 1960 foi fundado na UFPE o curso de Artes Plásticas, que tinha Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres e Murilo La Greca como alguns importantes nomes do corpo docente. Em 1964, com o poder nas mãos dos militares, O MCP encerra suas atividades. Assim, com os trabalhos do Ateliê Coletivo e do MCP suspensos, Olinda se torna o novo refúgio dos artistas.

Dentre o efervescente fechamento e abertura de ateliês entre as décadas de 1960 e 1970, em Olinda, destaca-se o Movimento da Ribeira, no qual os artistas utilizavam o mercado para expor suas produções. Esse movimento tinha como participantes Adão Pinheiro, Guita Chariker, José Barbosa, José Tavares, Montez Magno, José Cláudio, João Câmara, Ypiranga Filho, Anchises Azevedo, Roberto Amorim e Tiago Amorim. Por fim, em agosto 1965, os militares enceram as atividades do Ateliê e em setembro do mesmo ano aconteceu a abertura do Ateliê mais 10, que tinha como integrantes muitos artistas do Ateliê Coletivo e alguns novos nomes como Delano, Liedo Maranhão, Maria Carmem e Vicente do Rego Monteiro. Em 1970 Pernambuco perde Vicente do Rego Monteiro, enquanto Cícero Dias permanecia na Europa e Lula Cardoso Ayres se aposentava pela UFPE. (HOLANDA. 2011, p.96-99)

A década de 1970 tem destaque pela criação dos Museus do Homem do Nordeste e de Arte Sacra de Pernambuco, respectivamente em 1975 e 1977. Foi também em 1979 que houve a criação da Fundação de Cultura da Cidade do Recife e da Oficina Guaianases de Gravura. Além da importante produção artística dos ateliês de Recife e Olinda, entre as décadas de 1950-1980, merece destaque a produção artística ao qual foi aplicada na arquitetura entre essas décadas.

Foi no início da década de 1950 que Recife recebeu três arquitetos que tiveram um papel importante para o desenvolvimento da arquitetura moderna em Pernambuco: O italiano Mario Russo, o português Delfim Amorim e o Carioca Acácio Gil Borsoi. Mario Russo, apesar de ter permanecido na cidade apenas nos anos de 1949–1955, deixou um importante legado como o projeto para a Cidade Universitária de Recife, além de projetos de residências e sua atuação como professor do curso durante o período que aqui permaneceu. Borsoi e Amorim, que se estabeleceram na cidade, produziram de forma significativa e influenciaram uma geração durante as duas décadas que lecionaram. Suas influências seguiram alguns padrões de atuação, como a utilização de elementos vazados (cobogós) e dos painéis de azulejos cerâmicos, que, em alguns casos, formam verdadeiros murais nos edifícios.(Cf. AMORIM. 2001)

Deve-se a Amorim a retomada do gosto pelo azulejo, não pelo seu valor histórico, mas pelo seu valor prático na medida em que protege, em definitivo, as paredes que reveste e por suas potencialidades plásticas. (*Idem. et al.* 1991, p.61)

O valor decorativo do azulejo era muito valorizado por Amorim, uma vez que ele mesmo criou desenhos exclusivos para algumas de suas obras. Outro fato que reforça o apreço estético que Amorim possuía pelos azulejos era o modo que ele o aplicava, não revestindo todas as paredes externas dos edifícios com o elemento, fazendo com que ele convivesse com outros materiais como pedra, reboco, concreto aparente e tijolo, deixando clara a sua intenção compositiva. (AMORIM. *et al.* 1991, p.61).

Logo, três semelhanças podem ser observadas nas qualidades possuídas pelos azulejos e cobogós, que, além de desempenharem simultaneamente funções plásticas e construtivas, são elementos relativos a tradição construtiva brasileira.

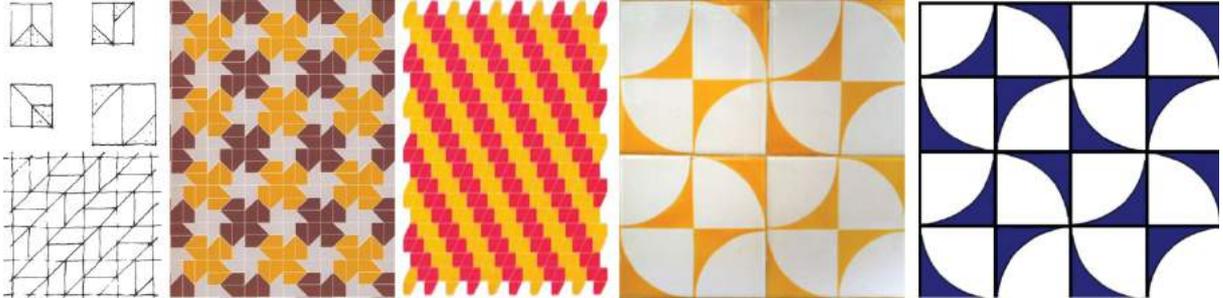
Os arquitetos, então incentivados pela conjuntura política-histórica-cultural em Pernambuco, iriam buscar na tradição a analogia para oferecer uma solução construtiva adequada para a vida no trópico úmido – a partir da associação das retículas de concreto com a herança dos muxarabiês e das gelosias (treliças de madeira) da arquitetura mourisca, trazida ao Recife pela colonização portuguesa. A correlação propiciaria uma linguagem própria para a arquitetura moderna local, sintonizada com o discurso da modernidade brasileira deflagrado na Semana de Arte Moderna de 1922. (BORBA.*In:* VIEIRA. 2013,p.32)

Borsoi e Amorim, além de outros professores que também eram adeptos dessa prática, como o artista Lula Cardoso Ayres, foram responsáveis pela formação de uma geração de arquitetos que recorriam com frequência aos procedimentos da integração interartes. Como nomes representantes dessa geração, podemos citar Vital Pessoa de Melo, Marcos Domingues, Reginaldo Esteves, Aramando de Holanda, Maurício de Castro, Dinauro Esteves, dentre outros, que incorporaram aos seus edifícios obras de artistas como Francisco Brennand, Anchises Azevedo, Athos Bulcão, Corbiniano Lins ou produziam seus próprios painéis, graças ao senso de composição desenvolvido nos anos de faculdade.

Como exemplo dessa herança, destaco a obra de Vital Pessoa de Melo, que teve em seus projetos obras implantadas de artistas como Athos Bulcão e Anchises Azevedo. Vital desenvolveu, também, o trabalho resultante no livro *Tramas*, em que mostra uma infinidade de combinações resultante da composição de dois trapézios simétricos (módulo-padrão), combinações essas que foram utilizadas para composição de painéis utilizados em muitas de suas obras.

O trabalho mostra a preocupação de Vital em relação à economia de meios e à racionalização dos processos de uma maneira que não se perca o

sentido artístico das experimentações. Tramas oferece uma chave de leitura essencial para se entender a obra de Vital. As peças cerâmicas funcionam como um módulo que aponta as possibilidades de integração da arte com a arquitetura, estabelecendo conexões com o mundo industrial, particularmente com o desenho industrial e também com o concretismo paulista, especialmente de Lygia Clark. (HOLANDA; MOREIRA)



**Figura 32:** Exemplo de processo para execução de uma trama, Trama nº12ª (Agreste) e Trama nº4A (Colméia), detalhe de azulejo desenhado por Vital, e esquema do desenho original de Vital (azul e branco). Fonte: Desenho de Ana Holanda, e MELO, Vital M. T. Pessoa de Melo. *Tramas. São Paulo: Prêmio, 1989.*

Outro episódio que merece destaque é o projeto do Parque Histórico do Monte Guararapes, do arquiteto Armando de Holanda, no ano de 1973. O parque, um enorme complexo no Monte Guararapes – este conhecido por ter sido palco das Batalha dos Guararapes, que aconteceu entre os anos de 1648-1649 e é dotada de importância, considerada marco histórico para a expulsão dos Holandeses. Isto dito, teve-se, no projeto, um extenso programa em que estavam previstos os seguintes equipamentos: pavilhão de acesso, pavilhão de botânica, restaurante do lago, vestiários, camping, lanchonete, museu da restauração, restaurante panorâmico, arena, administração e sementeira (destes, apenas o pavilhão de acesso, bloco de administração, mirante e lanchonete, foram construídos). Esses equipamentos estariam dispostos de modo a garantir a integridade do ambiente da igreja N. S. dos Prazeres, além de estabelecer uma relação equilibrada com a paisagem dos Guararapes. A partir dessas condicionantes, as edificações adquiriram uma arquitetura livre e informal, conformadas por sombras criadas por cobertas padronizadas com aproximadamente 5cm de espessura (triângulos de dupla curvatura). Esses triângulos, obtidos a partir de formas de fibra de vidro, geravam uma matriz que permitiam diversas combinações, de acordo com os usos dos edifícios.

Desenho 8  
Formação das Cascas

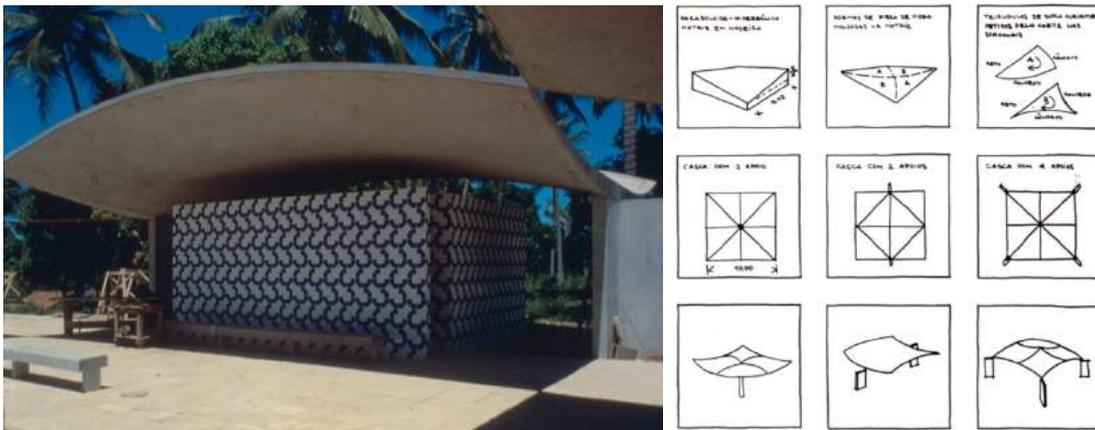


Figura 33: Lanchonete. Fonte: [www.fundathos.org.br](http://www.fundathos.org.br), acessado em 22/07/2016.

Figura 34: Formação das Cascas. Fonte: UFPE. Parque Histórico dos Guararapes: Projeto Físico. Recife: UFPE, 1975: p.43.

Pontos do *Roteiro para Construir no Nordeste* (publicado por Armando de Holanda, no ano de 1976) estão presentes no projeto: como a criação de amplas projeções, para geração de sombra e proteção das fachadas, e a liberação das paredes internas e externas, que soltas da coberta, deixam aberturas protegidas para iluminação e ventilação dos ambientes. As paredes externas, independentes da estrutura, foram transformadas em planos contínuos revestidos por azulejos, desenhados por Athos Bulcão, que também tinham a função de proteção das fachadas.



Figura 35: Azulejos desenhados por Athos Bulcão. Fonte: [www.fundathos.org.br](http://www.fundathos.org.br), acessado em: 22/07/2016.

Figura 36: Fonte: Sistema de Placas. Fonte: UFPE. Parque Histórico dos Guararapes: Projeto Físico. Recife: UFPE, 1975: p.43.

No *Projeto Físico* do parque ainda podemos encontrar o plano paisagístico e projeto de identidade visual, verificando-se assim a importância que foi dada a integração de todos os profissionais que estiveram envolvidos naquela concepção.

\*\*\*

Assim, após este breve panorama dos acontecimentos de maior destaque no campo das artes plásticas e arquitetura do estado, é possível observar que Pernambuco foi um estado que muito desenvolveu artisticamente, tendo as décadas de 1950-1980 como responsáveis por semear a prática de integração das artes nas atividades que se seguiriam nas próximas décadas. No próximo capítulo, introduzirei a figura de Petrônio Cunha, o Artista foco desse estudo que teve o início de sua produção artística, integrada à arquitetura, no final da década de 1980 sendo sua maior produção na década de 1990, estendendo-se até os dias atuais.



### 3.1 BIOGRAFIA, FORMAÇÃO E REFERÊNCIAS

Esta dissertação, como já foi mencionado nas seções anteriores, aborda o trabalho de Petrônio Cunha: artista que tem como formação a arquitetura, mas que dedicou, principalmente, a sua obra às artes gráficas e às plásticas, mais precisamente a comunicação visual e a arte integrada à arquitetura<sup>2</sup>.

Petrônio Cunha, paraibano de Campina Grande, chegou a Pernambuco em 1956, onde cursou arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco), de 1964 a 1968. A sua dedicação à produção artística acabou por desenvolver sua habilidade com diversas técnicas, fazendo extrapolar os meios artísticos convencionais de exposição da arte, tendo seu trabalho aplicado a elementos como cartazes, panfletos, outdoors e ao objeto a que este trabalho se dedica: a arte integrada à arquitetura.

Sendo, ainda assim, a sua formação foi de arquiteto de muita relevância para a caracterização de seu trabalho, desde suas referências até o tipo de arte que desenvolve. A participação de Delfim Amorim, como seu professor na escola, foi de suma importância, haja vista esse costumar passar como trabalho para seus alunos o exercício de padrões de azulejos, o que – sem dúvida – despertou-lhe, desde os tempos da faculdade, para a importância dessa prática como expressão artística.

No período de estudante, Petrônio Cunha foi estagiário do escritório Corporação, por volta dos anos de 66 e 67. Sediado num casarão na Rua da Aurora, o escritório tinha como responsáveis os arquitetos Glauco Campelo, Monica Raposo e Armando Holanda. Cunha descreve que no mesmo casarão funcionava outro escritório, o Grupo de Planejamento Físico e Arquitetura, formado pelos arquitetos Moises Andrade, José Fernando de Carvalho e Geraldo Santana, sendo aquele ambiente um “reduto de arquitetos”. Os arquitetos de ambos os escritórios eram, também, professores da faculdade de arquitetura. Nesse período, como estagiário do Corporação, já trabalhava com comunicação visual, criando logotipos. Foi também nessa mesmo período que Cunha destaca ter participado de um concurso de logotipos da DIPER, tendo ganho.

---

<sup>2</sup>As informações descritas neste capítulo são fruto de entrevistas feitas a Petrônio Cunha, nos dias 18 de agosto de 2014 e 10 de março de 2016, além de pesquisas bibliográficas e produtos do acervo da FUNDAJ.

No início de 1969 Cunha foi para Brasília, com o intuito de buscar trabalho, levando cartas de recomendações de Glauco Campelo, Geraldo Santana, Armando de Holanda<sup>3</sup> e Moises Andrade, arquitetos que foram seus professores, na UFPE, e que, antes, estiveram em contato com a UnB<sup>4</sup>, este interrompido pelo então instaurado golpe militar. No entanto, a época era desfavorável, Cunha descreve que eram tempos difíceis de ditadura, que os escritórios estavam sem trabalho, além de a Universidade ter sido fechada. Uma de suas cartas de recomendação havia sido destinada a Athos Bulcão, artista que Cunha já tinha como referência. Nesse período, eles mantiveram contato tendo Athos Bulcão lhe apresentado muitas de suas obras, no entanto, por consequência da falta de demanda não realizaram nenhum trabalho significativo em conjunto. Sobre isso, Cunha relata apenas uma participação em um trabalho de letreiro para um edifício. Em busca de emprego,

---

<sup>3</sup> Glauco Campelo, Armando de Holanda e Geraldo Santana foram os arquitetos que mais favoreceram a um contato mais intenso de Pernambuco com a capital, Brasília. Eles trouxeram ideias vanguardistas graças às experiências vividas na capital e no exterior. Glauco Campelo trabalhou com Niemeyer, no Rio de Janeiro, no projeto da sede da NOVAP e, já em 1962, a convite do mestre, seguiu para Brasília para trabalhar em projetos da capital, atuando, ainda, como professor do curso de pós-graduação e graduação da UnB. Geraldo Santana e Armando de Holanda foram alunos do curso de pós-graduação da UnB, sendo em 1964 egressos do curso quando a universidade foi fechada pelo regime militar. Nesse mesmo ano, esses três arquitetos, retornam para Pernambuco formando, segundo Sônia Marques, o trio de arquitetos “que melhor expressaram as preocupações técnicas e construtivas difundidas em Brasília” (entrevista em 04/07/2003 para Guilah Naslavsky). No regresso, encontram no Nordeste um terreno fértil para a prática profissional: estavam se desenvolvendo programas governamentais voltados para o desenvolvimento urbano, a industrialização, a habitação popular, o patrimônio, a conservação, a restauração, entre outros. Em meados dos anos 60, os três compunham o quadro de professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Recife. Em 67 Armando de Holanda faz um curso na Holanda, no International Course on Building no Bouwcentrum – em Roterdã (1967) –, onde desenvolve pesquisa sobre protótipos publicada no mesmo ano. Após a finalização do curso, faz projetos em Pernambuco como a importante obra do parque Guararapes, além de projetos desenvolvidos em conjunto com Glauco, Armando falece precocemente em 1974. Em 1972 Glauco Campelo é convidado por Oscar Niemeyer para trabalhar na Itália, onde ficou até 1975 como responsável pelo desenvolvimento do projeto para a sede da Editora Mondadori. Dos três, Geraldo Santana foi o que atuou durante mais tempo, quase quatro décadas de projetos nas mais diferentes áreas de atuação da arquitetura e urbanismo. Além de sua longa carreira como professor do curso de arquitetura na UFPE, de 1966-2003, destaca-se sua atuação junto ao Grupo de Planejamento Físico e Arquitetura e sua vinculação a órgãos como o IAB, a DIPER e a atuação de cargos na FIDEM e no CDUR. (Cf. MORAIS ; NASLAVSKY. 2016)

<sup>4</sup> A Universidade de Brasília (UnB) surge em paralelo à criação da capital, com o ideal de se construir uma universidade modelo para o país e para a América Latina. Teve como mentor Darcy Ribeiro, que viu na oportunidade de construção de uma nova capital a chance de também estabelecer um novo conceito de universidade. Darcy enxergou a UnB como uma ocasião para substituir as instituições obsoletas do País, e se instituir uma universidade capaz de dominar todo o saber humano e de colocá-lo a serviço do desenvolvimento nacional. Nas palavras de Darcy Ribeiro, era uma Universidade de Utopia, que rapidamente tornou-se a ambição da intelectualidade brasileira, como um caminho da renovação do ensino superior e da ciência brasileira. (Cf. RIBEIRO.1995)

consegue uma vaga na Listas Telefônicas Brasileiras, onde trabalha desenvolvendo um volume enorme de logotipos, além de se envolver ainda mais na área da comunicação visual. Naqueles dias de Brasília, relata fazer seus primeiros desenhos, tendo a arquitetura moderna como mote, descreve que admirava muito o Teatro Nacional e seus relevos (passava por ele todos os dias quando ia trabalhar nas Listas Telefônicas), além da arquitetura dos prédios com suas fachadas racionais, como uma arte construtivista e geométrica.

Após sete meses de estadia na capital, Petrônio Cunha se muda para São Paulo, onde permanece até 1971, tendo trabalhado em escritórios de arquitetura e também no escritório Alexandre Wollner<sup>5</sup>, em que passou um curto período. Além de outros escritórios, de consultoria técnica, em que trabalhou fazendo capas para projetos, trabalhos que também indicam sua inclinação para a área de comunicação visual.

Nesse período realizava, também, viagens ao Rio de Janeiro para visitar sua amiga Guita Charifker<sup>6</sup>, artista pernambucana que estava residindo na capital carioca. Cunha descreve o trabalho de Guita Charifker como uma de suas referências para seus desenhos.

---

<sup>5</sup> Alexandre Wollner é um dos responsáveis pela profissionalização do design no Brasil. Teve seus estudos iniciados no começo da década 1950, no IAC (Instituto de Arte Contemporânea). Nesse mesmo período foi contratado pelo MASP como assistente de montagem da exposição retrospectiva de Max Bill. A aproximação com a arte de Bill desperta o seu interesse pelo movimento concretista, o que faz com que Wollner se associe ao Grupo Ruptura em 1953 e apresente suas pinturas construtivas na 2ª Bienal de São Paulo, seus trabalhos recebem o Prêmio da Pintura Jovem Revelação Flavio de Carvalho. Ainda em 1953 Max Bill o seleciona para estudar na Escola Superior da Forma em Ulm, onde permanece de 1954 a 1958. Ao retornar, cria seu escritório em parceria com Geraldo de Barros e outros, o Form- Inform, tido como o primeiro escritório de design do país, e em 1963 participa da estruturação da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, no Rio de Janeiro. Na década de 1960 abre seu próprio escritório desenvolvendo logotipos para grandes empresas como a Metal Leve e a Eucatex. Wollner teve seus trabalhos apresentados em exposições realizadas no Masp e MAM/RJ, e em 2003 o livro *Design Visual 50 anos*, o qual comemora seus 50 anos de design, foi publicado pela Cosac Naify.

<sup>6</sup> Guita Charifker, recifense, é pintora, desenhista, gravadora e escultora. Desde a década de 1950 produziu ativamente, participando de diversos ateliês como o Ateliê Coletivo, onde, em 1953, teve aula ao lado do gravador Gilvan Samico e do pintor José Cláudio, sob a orientação de Abelardo da Hora. Charifker, em 1964, em conjunto com outros artistas, como João Câmara, foi também colaboradora para a fundação do Movimento da Ribeira, em Olinda. Na década de 1970 morou no Rio de Janeiro, nesse período a artista desenvolveu belas paisagens em gravuras de metal, desenvolvidas na oficina de gravuras do Museu do Ingá, em Niterói. A síntese de sua obra está foi publicada em 2001 no livro *Viva a Vida – Guita Charifker – Aquarelas, Desenhos e Pinturas*.

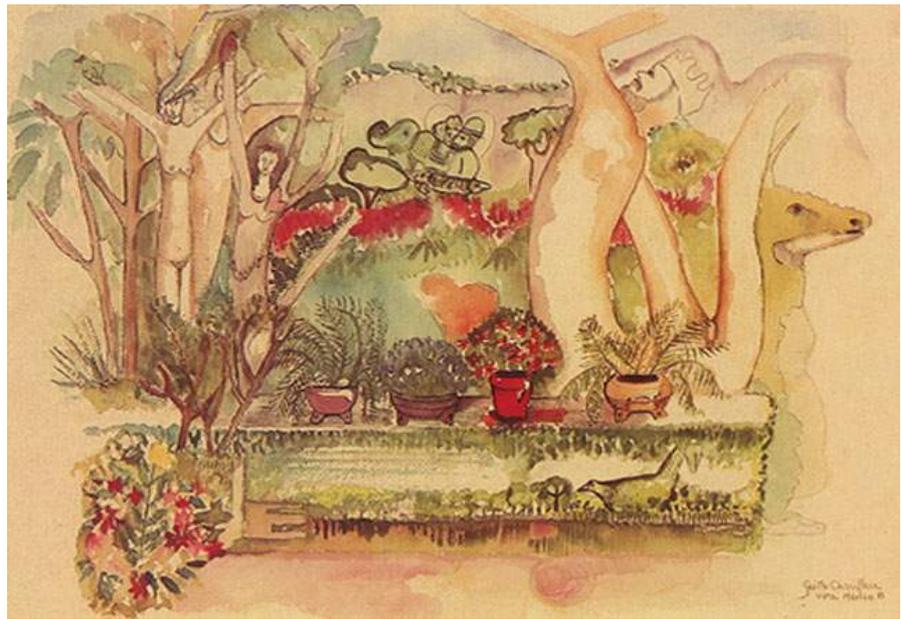


Figura 37: Viva México, Aquarela, 1981, Guita Charifker.  
Fonte: [www.encyclopedia.itaucultural.org.br](http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br), acessado em: 11/05/2016.

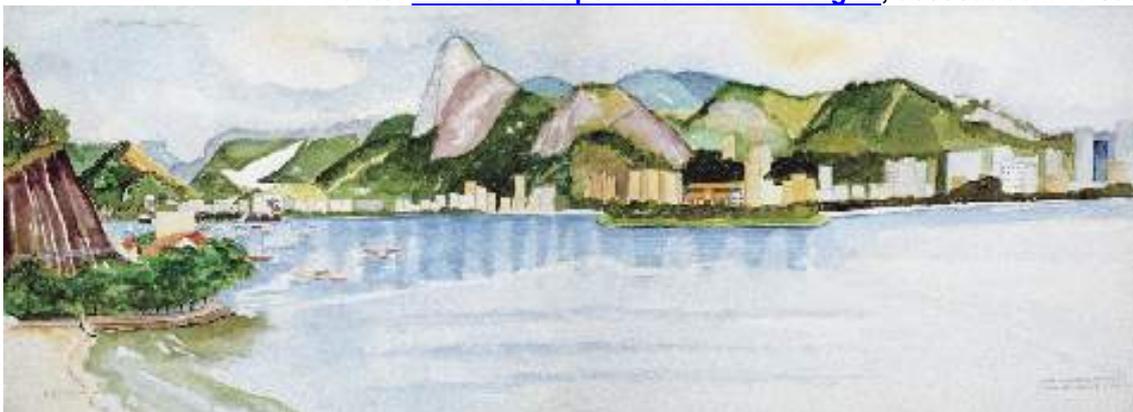


Figura 38: Rio de Janeiro, aquarela, 1990, Guita Charifker.  
Fonte: [www.artemaior.com.br](http://www.artemaior.com.br), acessado em 11/05/2016.

Ainda em 1971, insatisfeito com a situação do país, foi morar em Paris. Foi, então, nesse período que Petrônio Cunha teve um maior contato com a obra de Le

Corbusier, tendo a oportunidade de conhecer a *Villa Savoye* e a Unidade de Habitação de Marselha: ele descreve ter se impressionado com o pilotis e se emocionado ao ver os relevos nas paredes de concreto daquela obra. Além desses edifícios, eram-lhes muito familiares a *Maison du Brasil*, na qual o artista tinha muitos amigos residentes, e o Pavilhão Suíço.



**Figura 39: Mural Pavilhão Suíço, Le Corbusier.**  
 Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr), acessado em: 11/05/2016.

Le Corbusier é, assumidamente, a maior referência de Petrônio Cunha. Este que declara ter muita admiração por Corbusier pelo fato dele ser um artista que atuava em diversas expressões:

Le Corbusier sempre me encantou por ser um artista múltiplo, ele fazia o desenho, a gravura, a escultura, o painel, a tapeçaria, o mobiliário, e os seus desenhos integrados a arquitetura, que sempre me tocaram mais, é isso que mais me encantou em Le Corbusier a vida inteira.(ENTREVISTA)

Cunha admirava bastante o mural do pavilhão Suíço, de modo a afirmar ter copiado partes dele. Declara, também, que admirava muito a cor chapada que via nas pinturas de Corbusier e as suas telas “que pareciam planos, um plano de massa”. A cor chapada adquirida em muitas obras de Le Corbusier era alcançada através de colagens de papeis.



Figura 40: Relevos Modular, Unidade de Habitação de Marselha, 1952. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr), acessado em: 11/05/2016.

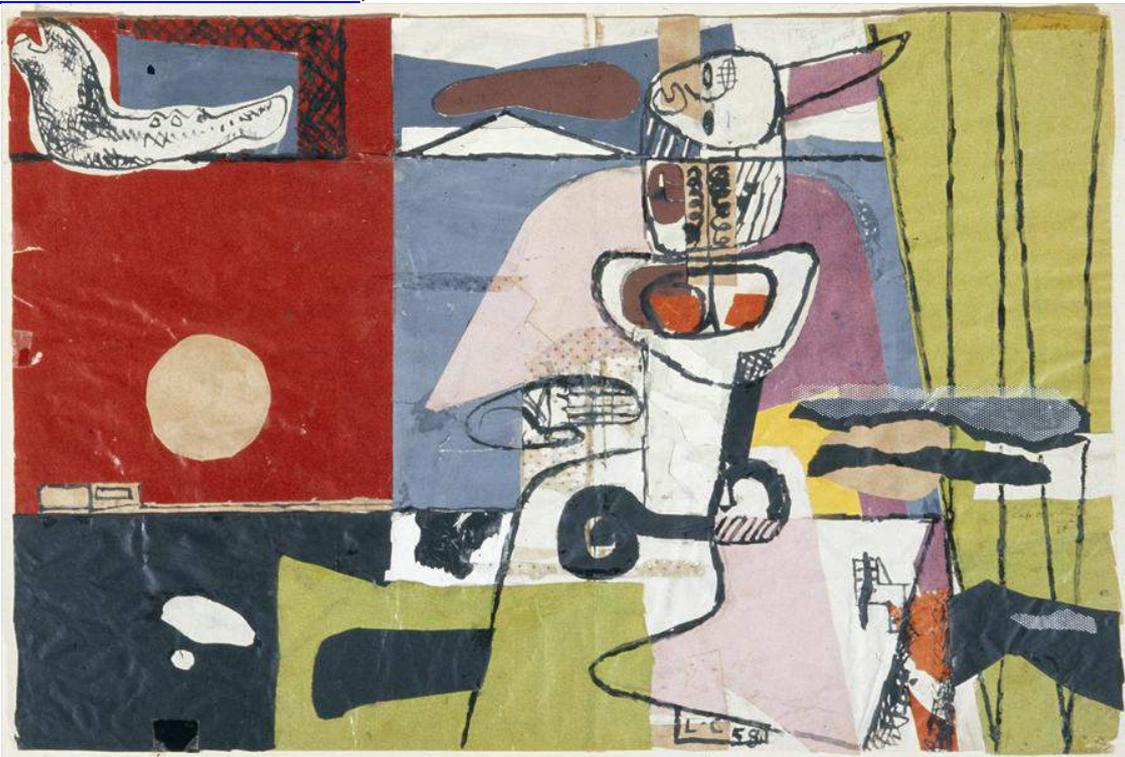


Figura 41: *Le taureau trivalent* (projeto para tapeçaria), h 0,43x c 0,64m, tinta preta e colagem sobre papel, 1958. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr), acessado em: 11/05/2016

Foi no final de sua estadia na França que Cunha teve, também, acesso ao trabalho de Matisse. Ele afirma estudar muito o trabalho de Matisse<sup>7</sup> e destaca o trabalho do álbum Jazz<sup>8</sup>. Descreve também que, ao retornar ao Brasil e desenvolver suas técnicas de reprodução de imagens, fez muitos trabalhos *matissianos*.



Figura 42: Circus, Álbum Jazz, 1947, Matisse.

Fonte: <http://artseverydayliving.com>, acessado em 12/05/2016

<sup>7</sup>Foi no final da década de 1940 que Matisse, quando “já não saía da cadeira de rodas e que já se pensava acabado para a pintura, encontrou um meio de contrariar o destino e, sobretudo, de aproveitar a ocasião para trabalhar numa síntese absoluta de todas as suas experiências.” Matisse começa a sua produção de cut-outs (recortes). Com tesouras e papéis coloridos com tinta guache, e cores exatas produzidas por ele, Matisse inaugurou uma nova “maneira de pintar” chamada de recortes. As formas recortadas por Matisse variavam de tamanho e formato, do vegetal ao abstrato, e eram acomodados de acordo com suas cores e contrastes de modo a criar arranjos alegres e complexos. Inicialmente essas composições tinham tamanhos menores, mas foram crescendo de acordo com as ambições de Matisse, até se transformarem em murais que ocupavam salas e quartos. Para as composições menores o artista trabalhava de forma autônoma com pinos (provavelmente alfinetes de costura e tachinhas) e telas. Já para as composições maiores, contava com o auxílio de assistentes, que sob o seu comando, as montavam nas paredes do seu estúdio com o auxílio de um martelo. Essa técnica permitia uma maior agilidade e experimentação nas composições, que podem ser comprovadas a partir dos buracos que ficavam nos recortes. (Cf. NERET. 2002)

<sup>8</sup> O álbum Jazz foi publicado em 1947, onde se veem materializadas as suas recordações que tem do circo, dos contos populares e das suas viagens. O álbum jazz, trata-se de um grande in-fólio, em que o editor Tériade submeteu os papéis recortados de Matisse à técnica de Pochoir (estêncil). São vinte gravuras coloridas, que foram impressas utilizando as mesmas tintas de Linel que o artista utilizava. Apesar da técnica utilizar um resultado por aproximação, essa têm-se revelado muito útil, visto que as cores originais de alguns papéis recortados desbotaram com o tempo, e só através dos porchoirs de Teriade, que se pode restaurar a verdade de Matisse. É perceptível em Jazz todo um repertório de formas como estrelas de múltiplas pontas, folhas e algas. Para conectar todas essas figuras e apaziguar os contrastes de suas memórias Matisse as intercala com uma caligrafia enorme e harmoniosa. (Cf. NERET. 2002)

### 3.2 PRODUÇÃO

Em 1973 Petrônio Cunha ao retornar de Paris, passou por Recife e se estabeleceu em São Paulo por mais um período. Nessa temporada trabalha ainda com arquitetura, mas se envolve mais com as artes plásticas. Nesse período Cunha começa a desenvolver o seu trabalho mais singular, a técnica de recortes com estilete.

Três fatos que ocorreram nesse período foram decisivos para que essa técnica se estabelecesse:(i) a sua participação em um curso de Técnicas de Gravura, em que se tinham aulas conceituais de diversas técnicas como xilogravura, litogravura e a serigrafia, “mãe” dos recortes, o que fez Cunha, rapidamente, se interessar pelos cortes da serigrafia e da linguagem do papel cortado;(ii) a visita de Cunha à exposição no MASP de um artista Japonês que utilizava a técnica de Kiriê, papel cortado, o que muito lhe impressionou pela delicadeza e expressão desse trabalho;(iii) o acesso ao papel, haja vista, nesse período, Cunha ter tido acesso a um papel preto que sua esposa trazia do hospital para seus filhos desenharem (era o papel que separava as chapas de radiografia e que eram diariamente desprezados). Ao tomar contato com aquele papel, Cunha identificou um artefato muito preciso para o desenvolvimento de seus recortes: a superfície negra do papel gerava o contraste necessário para a sua expressão gráfica e muito lhe remetia à xilografia, técnica que sempre teve acesso e intimidade. Cunha descreve sobre os seus trabalhos de recortes no papel preto “que tem tudo a ver com xilogravura, porque é preto e é recortado”.



Figura 43: Estêncil para serigrafia desenvolvido no curso de técnicas de gravura em SP. Fonte:Acervo Pessoal, foto tirada em 10/03/2016

A partir da comparação dos recortes de estilete de Cunha com os Recortes de tesoura de Matisse, podemos observar a influência *Matissiana* no tema das composições de Cunha.



Figura 44: Petrônio Cunha. Recorte em papel preto. Sem data. Acervo Pessoal: foto tirada em 10/03/2016.



Figura 45: Petrônio Cunha. Recorte em papel preto, 1978. Fonte: Acervo Pessoal: foto tirada em 10/03/2016.



Figura 46: Matisse. O Periquito e a Sereia, 1952. Guaches Recortados. 337x773 cm. Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org). Acessado em 10/05/2016.

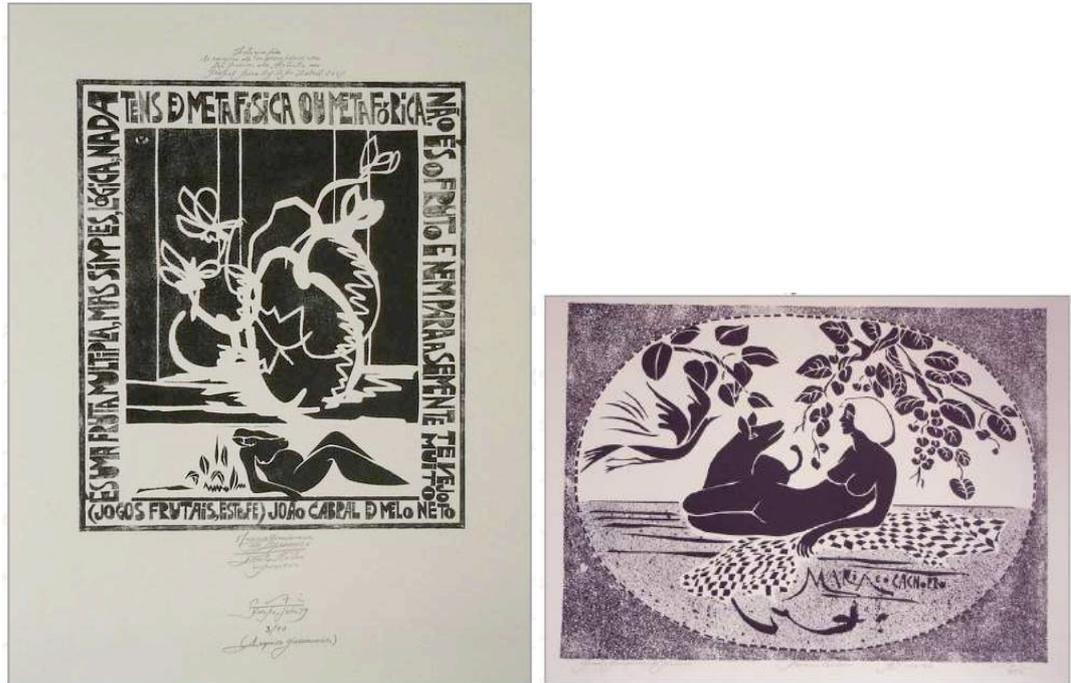
Só conheci o trabalho de Petrônio, que vive em Pernambuco, em 2010, ao ver uma exposição de seu trabalho na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU/USP. Fiquei muito tocada com os cartazes feitos com letras recortadas em papel, num diálogo com a xilografia popular pernambucana – interessante notar que vistos à contraluz, os originais desse trabalho – os papéis com recortes – lembram rendas nordestinas. Compartilho da opinião de Chico Homem de Melo no catálogo da mostra, em que ele diz: “Em tempos de hegemonia do digital, a obra de Petrônio é uma lufada de ar fresco – ainda que possa parecer paradoxal o ar fresco vir de uma prática tão radicalmente artesanal. Há nesses cartazes uma maneira de pensar que está intimamente relacionada às mãos, ao estilete e ao papel. Nem mais nem menos do que o digital, apenas outra possibilidade de expressão e, por extensão, de pensamento. Temos muito que aprender com os recortes de Petrônio Cunha”. (BORGES. 2012)

Em 1978, estabelecendo-se definitivamente em Olinda, dedicou-se intensamente às artes, passando a lidar com diversas técnicas de concepção e reprodução de imagens, já apresentando muita propriedade com os recortes e com as gravuras. É nesse período que Cunha se posiciona como artista e realiza sua primeira exposição individual (15 de dezembro de 1977 até 10 de janeiro de 1978), intitulada *Retalhos, Recortes e Retraços*, na Galeria Nêga Fulô, em Recife. O próprio cartaz da exposição tinha como matriz um de seus recortes.



**Figura 47: Cartaz exposição.**  
**Fonte: Lucena, 1997.**

Começando a conviver com outros artistas, como Luciano Pinheiro, que lhe levou a Oficina Guaianases de Gravura<sup>9</sup>, Cunha ingressa e desempenha alguns trabalhos de litogravuras, no âmbito da casa. O contato com o trabalho de artistas de diferentes linguagens, como Guita Charifker e Samico, teve bastante influência em sua obra, de modo que Cunha incorporou diferentes aspectos artísticos de composição, temática e técnicas às suas produções.



**Figura 48: Jogos frutais (estrofe), Petrônio Cunha, litografia, 1979.**  
**Figura 49: Maria e o Cachorro, Petrônio Cunha, litografia, 1980, 50x35cm.**  
**Fonte: [www.ufpe.br/guaianases/modules/home](http://www.ufpe.br/guaianases/modules/home), acessado em: 12/05/2016.**

**Fonte: [www.ufpe.br/guaianases/modules/home](http://www.ufpe.br/guaianases/modules/home), acessado em: 12/05/2016.**

<sup>9</sup> A oficina Guaianases de Gravura foi uma casa-editora, dedicada a prática de gravuras, especialmente a litogravura. Foi instituída em 1974 por João Câmara e Delano, e tratou-se de um dos movimentos artísticos mais significativos e duradouros do Recife. A Oficina funcionava originalmente no ateliê de João Câmara, na Rua Guaianases, no bairro recifense de Campo Grande. A Guaianases teve um rápido crescimento passando de um grupo pequeno de artistas que se reuniam aos sábados e produziam litogravuras, para uma grande associação sem fins lucrativos, demandando um espaço maior. Artistas já consagrados como Gil Vicente, Guita Charifker, Ariano Suassuna, Samico, dentre outros, se agregaram ao grupo, que em 1979 mudou-se para o mercado da Ribeira, em Olinda, e tornou-se além de um ateliê um espaço para divulgação da litogravura. Na Ribeira eram realizados cursos, ministrados por João Câmara e Delano, exposições, publicações de livros e impressão de cartazes. A Oficina teve seus tempos áureos nos anos 70, cuja temática dos trabalhos eram relativos à ditadura militar, contestações políticas e ao erotismo e liberação sexual; e nos anos 80 quando a temática das obras era mais diversificada. Em 1994, por questões financeiras e administrativas o grupo se desfez e seu acervo de duas décadas de trabalho doado a UFPE sendo gerido pelo Departamento de Teoria da Arte.

De 1984, até meados dos anos 1990, trabalhou na Prefeitura de Olinda fazendo o trabalho gráfico de comunicação dos eventos da cidade, através de cartazes, folhetos e outdoors. Muitos dessestrabalhos tinham como matrizes os recortes e exploravam o trabalho de *letrismo* do artista, quase que uma marca registrada sua. O cartaz sempre foi muito valorizado por Cunha que, além dos trabalhos produzidos para a prefeitura, produziu uma série de cartazes para exposições, shows, teatros, dentre outros eventos culturais.



Figura 50: Cartaz de Show. Fonte: [www.terravermelha2.blogspot.com.br](http://www.terravermelha2.blogspot.com.br), acessado em: 15/07/2016.

Figura 51: Cartaz, 44x32cm. Fonte: CUNHA, 1988.

Figura 52: Matriz em recorte em papel preto para cartaz, Petrônio Cunha. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 10/03/2016

É que saiu o cartaz (e) ... a turma toda gostou. Todos querem guardar a imagem, além do evento. Me dá a impressão, que as pessoas voltaram àquele gosto de colecionar cartazes. Que bom! Estão dando cartaz aos cartazes... (CUNHA. *In*: LUCENA. 1997)

Em texto intitulado *A Emergência do Design Visual*, Alexandre Wollner (*in*: AMARAL. 1998, p. 225) versa acerca da importância dos artistas para o desenvolvimento do design nacional:

Qual era a essência? até os anos 50 os artistas que cumpriam também a função de projetar cartazes, capas de livros e discos e ilustrar alguns anúncios, não se importavam com o acabamento do objeto. Por exemplo: quando fazíamos um cartaz para a bienal, a própria instituição não se preocupava com que a solução gráfica dada ao cartaz pudesse ser objeto da identidade visual, usado em toda a divulgação do evento e aplicado em todos os meios de comunicação (papeis de correspondência, bilhetes, rótulos, convites, publicidade, catálogos etc.) (...) Alguns artistas, a partir dos movimentos nos anos 50, transformaram-se em *designers* visuais e auxiliaram a implantar uma consciência da interação do artista com atividades comunitárias, através dos meios de sua criatividade funcional, com alta qualidade técnica. Nova forma pública de arte.

O texto destaca, ainda, a importância do **cartaz** realizado para a I Bienal de SP como a primeira produção de um designer treinado por uma escola brasileira.

Considero o cartaz vencedor da I Bienal, criado por Antônio Maluf aluno do IAC, o marco inicial, no Brasil, da criação do artista moderno atuante nos meios de comunicação de massa. Os elementos inseridos no cartaz são integrados ao formato do cartaz e o movimento das linhas paralelas, em duas cores, resultantes do seu perímetro, permitem uma vibração ótica interessante. Maluf manifesta aí o pensamento orientador das obras concretas. É a primeira produção de um *designer* treinado por uma escola brasileira de *design*. Logo depois outro aluno do IAC, Maurício Nogueira Lima, é premiado com o seu cartaz para o I Salão Paulista de Arte Moderna, realizado em novembro de 1951. (WOLLNER.*In*: AMARAL. 1998, p.225)



**Figura 53: Estudo para cartaz e cartaz I Bienal, Antônio Maluf, 1951.**  
**Fonte: AMARAL: 1998 p.222.**

Como apresentado, a introdução de Cunha nas artes gráficas se deu de forma muito espontânea graças a sua intuição e talento, já que a profissão designer era muito recente no país e no estado<sup>10</sup> (WOLLNER.*In*: AMARAL. 1998, p.234).

<sup>10</sup> O Curso de Design, no Brasil, teve início em 1951 através do IAC – Instituto de Arte Contemporânea – com o curso de Desenho Industrial, Propaganda, Moda ao lado de outras artes. O curso foi uma proposta dos Bardi, que acreditavam que a industrialização crescente no país fosse demandar a criação de projetos próprios. A criação do IAC fazia parte de um plano de ação cultural modernizadora, que – através do MASP – promoveu uma série de exposições capazes de transformar a cultura brasileira, que desde o começo do século era de influência francesa. Pietro Bardi organizou exposições sobre a Olivetti, sobre o cartaz suíço e, principalmente, sobre a exposição

Ainda em texto sobre a emergência da profissão designer, Alexandre Wollner explica (*Idem*, p.225):

O artista com a formação de artes e ofícios é solicitado a se manifestar através de produtos, cartazes, jornais, revistas, folhetos (De Stijl, Bauhaus, Merz, Dada, Construtivistas), evoluindo com o desenvolvimento dos processos industriais. Durante a Segunda Guerra Mundial os artistas são convidados a participar e a desenvolver manifestos de persuasão. Neste processo, o artista, além de criar elementos visuais, agregava à sua expressão conhecimentos de percepção (*gestalt*) e de semiótica, ciências que se desenvolveram a partir dos anos 30. Já nos anos 50, portanto no pós-guerra, na Suíça, na Inglaterra e na Alemanha, Surge a denominação programador visual, que é o artista com treinamento de designer, planejador de meios de comunicação visual (Ulm), com uma formação altamente técnica, científica e social-econômica-política. Por aí vemos que o artista sofre uma metamorfose evolutiva que parte do artesão essencialmente **inspirado e intuitivo**, passando gradativamente a integrar a tecnologia (gráfica, tipográfica) e a ciência (*gestalt*, semiótica), nos sistemas de redes de comunicação e, hoje, a estruturar e organizar todo um sistema de informações, via multimídia. O artista desenvolve um equilíbrio entre a sua inspiração/intuição e o seu conhecimento técnico-científico. Estes suportes são necessários para a sua criatividade. Neste caso, a simples expressão *gráfica* não cabe mais dentro desse contexto.

É possível dizer, então, que Cunha está incluso nessa categoria de artistas que contribuíram para a conscientização da importância da identidade visual, em função de uma forma pública de arte. Sendo as suas inspirações e intuições de artista, como descritas no texto acima, que o tornaram capaz de desenvolver os seus trabalhos gráficos, visto que sua formação acadêmica foi em arquitetura. Foi através da habilidade e comunhão das diversas técnicas dominadas pelo artista (desenho, xilografia, recortes e leticismo) que Cunha desenvolveu uma “caligrafia” própria e um rico acervo artístico de comunicação visual. Além dos já apresentados cartazes, estão entre seus trabalhos logomarcas, outdoors, folders, capas de livros etc.

Porque aí já é palavra. Eu fiz essa coisa de falar de caligrafia. Eu falei assim: desenho é caligrafia. Porque eu acho que o desenho é caligrafia mesmo! Eu não estou riscando palavras, eu estou riscando uma mancha que vai dar numa luz. No fundo é isso! (CUNHA. *In*: CÓRDULA. 2013, p.132)

---

retrospectiva sobre Max Bill. No entanto, os Bardi, não previram que a indústria aqui estivesse se instalando através de multinacionais, que aproveitavam projetos elaborados em suas matrizes. Após dois anos de criação, o curso fechou com a justificativa de falta de adesão dos industriais. Só apenas em 1962, na FAU/USP, surgiu o curso de Design, quase uma década depois quando, finalmente, a demandada por projetos da indústria tornou-se expressiva. O Curso de design em Recife foi instituído desde 1972, com a criação do curso de Desenho Industrial e suas habilitações em programação visual e projeto do produto, embora, o departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco tenha sido criado apenas em 1997 .

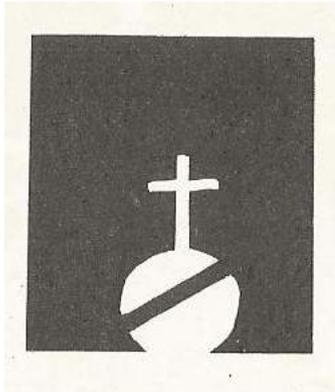


Figura 54: Símbolo de Olinda. Fonte: Cunha, 1988.

Figura 55: Logomarca. Fonte: Lucena, 1997.

Figura 56: Imagem impressa em adesivos e em carteiras, controle de acesso à cidade, recorte. Fonte: Cunha, 1988.



Figura 57: Out dor, carnaval 1987. Fonte: CUNHA, 1988.

Nesse caminho da criação e da experimentação, após anos de trabalho com o papel preto, Cunha encontra outro material para aplicar a sua técnica: o vinil colorido<sup>11</sup>. O artista descreve que “passou anos buscando a sua tinta” – uma cor chapada, como as que ele via nos quadros de Le Corbusier. E foi trabalhando com os vinis coloridos que Cunha declara: “encontrei minha cor”. Assim, foi no final dos anos 1990, e início dos anos 2000, que ele desenvolveu uma série de quadros com cores vibrantes (além do preto já comum em seu trabalho, são introduzidos o vermelho, o amarelo e o verde à sua paleta) através da técnica que lhe é muito particular e a qual ele domina com muita propriedade: o recorte com estilete. As organizações de suas telas partem de retículas geométricas, que são quebradas a partir das linhas orgânicas presentes na sua temática, as formas femininas e elementos da fauna e flora são exemplos muito comuns ao seu trabalho.



**Figura 58:** Petrónio Cunha, *Afloramarela*. 1998. Fonte: Antônio Paes, foto tirada em maio de 2016.



**Figura 59:** *O segrado* (1997), xilogravura 56x81 cm. Fonte: [www.artepopularbrasil.blogspot.com.br](http://www.artepopularbrasil.blogspot.com.br). Foto: João Liberato.

Logo, ao observamos essas telas, fica-nos evidentes as confluências de referências que completam o repertório do artista. Como no quadro a *Afloramarela*, de Cunha, em que está presente uma hachura de traços finíssimos, que é característica também dos panos de fundo das xilogravuras de Samico. O domínio de diferentes técnicas pelo o artista lhe capacita a transportar artifícios entre elas.

<sup>11</sup> São utilizados os vinis coloridos disponíveis no mercado, portanto coloridos industrialmente.

A descoberta da cor com os vinis coloridos recortados a estilete por Cunha está intimamente relacionada à descoberta dos recortes por Matisse.

Estou atualmente virado para os materiais mais sem brilho, mais imediatos, o que me leva a procurar uma nova forma de expressão. O papel recortado permite-me desenhar diretamente na cor. Trata-se para mim de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e de colocar aí a cor, desenho diretamente na cor, que tem já medidas tão precisas que não necessita de ser transportada. Esta simplificação assegura uma exatidão na junção de dois meios que produzem o efeito de um... Não é um ponto de partida, mas sim um resultado. (MATISSE. *In*: NÉRET. 2002, p.10)

Apesar de Matisse e Cunha trabalharem com matérias e instrumentos diferentes – respectivamente, papéis pintados a guache recortados com tesoura e adesivos vinílicos coloridos recortados com estilete – e desses materiais fornecerem aparência distintas – os guaches são opacos e o adesivo vinílico brilhoso – o ato de “recortar na cor” é semelhante aos artistas.



Figura 60: Matisse, 1943. The Clown. Álbum Jazz.

Fonte: [www.henri-matisse.net](http://www.henri-matisse.net), acessado em 10/05/2016.

Figura 61: Petronio Cunha, Esperança. 1997.

Fonte: Antônio Paes, foto tirada em maio de 2016.

Nesse sentido é que podemos dizer que a técnica de recortes possibilita uma grande experimentação para a criação de arranjo das telas, já que os vinis só são colados quando a composição da tela estiver definida. Além disso, o recorte no vinil oferece automaticamente o positivo e o negativo para o artista, de modo que são utilizados

nas telas o elemento recortado e o que resulta dele, dispostos, geralmente, de forma rebatida (espelhada).

Mais uma vez, a disposição paralela da tela de Cunha com uma de suas referências nos faz identificar afinidades. Nos casos de *The Clow* (de Matisse) e *Espheraança* (de Cunha) podemos construir analogias quanto à construção reticular, os elementos compositivos da temática e o jogo de cores com o negativo dos recortes e o fundo do quadro. Na medida em que se identificam suas bases, percebe-se como o artista consegue imprimir sua individualidade nas telas formando uma estética própria e bastante densa.



**Figura 62: Série 45, 2001. Exposta no Salão de artes plásticas de Pernambuco em 2002.  
Fonte: Antônio Paes, foto tirada em maio de 2016.**

Assim, ao descrever sua trajetória, é possível perceber as diversas referências do trabalho de Cunha. Desde os azulejos de Delfim a arquitetura de Brasília, os trabalhos de seus conterrâneos Guita Charifker e Samico, além do trabalho estrangeiro de Matisse e Le Corbusier. A união de tantas referências, ora influenciando na técnica, ora na composição de suas obras ou na busca de sua cor, fez Cunha desenvolver um trabalho único que permeia diversas técnicas e acaba por ser a unificação dessas diversas linguagens (xilogravura, litogravura, recorte e desenho).



Como visto na base teórica deste trabalho, a integração das artes plásticas com a arquitetura foi uma importante característica para a afirmação da atuação arquitetônica moderna brasileira. Com o panorama apresentado, mostrou-se também que Pernambuco foi um estado que aderiu de forma significativa a essa prática intensamente aplicada a edifícios símbolos na nossa arquitetura, principalmente nas décadas de 1950-1980. Já no final da década de 1980 e, principalmente, no início dos anos 1990, quando esse exercício começa a entrar em declínio, observa-se ainda a valorização, por alguns escritórios, da atuação conjunta com artistas plásticos. Petrônio Cunha é uma exceção desse período, em que muitos artistas eram convocados apenas para o cumprimento da lei “Abelardo da Hora”, de modo a desenvolverem obras desconectadas com a arquitetura. As obras de arte empregadas à arquitetura desenvolvidas por Petrônio Cunha são exemplares na integração, haja vistas que artistas e arquitetos trabalham de forma conjunta, visando os mesmos princípios estéticos de modo que a arte aplicada tem a sua contribuição para o espaço arquitetônico.

Este capítulo, em sua proposição, dedica-se às análises dessa produção artística específica de Cunha. Assim, logo que se iniciarem as primeiras pesquisas, foi-se observado uma ausência de padrão na produção do artista. Por essa razão foram criados cinco itens de análise, que – além de auxiliarem na escolha das obras – foram responsáveis por fornecer uma compreensão abrangente da produção artística de Cunha. Os itens desenvolvidos para análise foram: **criação, material, confecção, montagem e temática**.

<b>criação</b>	Forma com que se deu a concepção das obras: <b>desenho, recorte</b> ou <b>computador</b>
<b>material</b>	O material com o qual foi desenvolvida a obra: <b>azulejo, cobogó</b> ou <b>pedra portuguesa</b>
<b>confecção</b>	A forma como a qual o material foi confeccionado para a execução da obra. Se foi <b>personalizado</b> ou feito através de uma <b>adaptação</b> de um disponível no mercado
<b>montagem</b>	Se foi <b>determinada</b> pelo artista ou <b>espontânea</b> consentida ao discernimento dos operários
<b>temática</b>	<b>Figurativa</b> ou <b>abstrata</b>

Quadro 1: categorias de análise. Fonte: Autora.

Os fatores acima citados foram elencados por serem responsáveis pela singularidade de cada trabalho, daí a significância para a correta identificação e

compreensão de sua especificidade em cada caso. Será dedicado um item para cada edifício, como forma de serem analisadas essas condicionantes, sendo a tabela abaixo desenvolvida com intuito de melhor elucidar a variedade do trabalho do artista e a comunicação entre os itens.

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
<b>Igreja do Bom Samaritano</b>	Desenho	azulejo	personalizado	determinada /espontânea	Figurativa
<b>Igreja do Bom Samaritano</b>	Desenho	Cobogó	personalizado	Espontânea	figurativa/abstrata
<b>Caixa Econômica</b>	Recorte	azulejo	personalizado	Espontânea	abstrata
<b>Tribunal de Contas</b>	Computador	azulejo	personalizado	Espontânea	figurativa/abstrata
<b>ABA</b>	Computador	azulejo	personalizado	Determinada	Figurativa/abstrata
<b>CIGMA</b>	Computador	azulejo	adaptado	Determinada	abstrata
<b>Escadaria de Olinda</b>	-	azulejo	adaptado	Espontânea	abstrata
<b>Tribunal Federal</b>	Desenho	Pedra Portuguesa	-	Determinada	abstrata

Quadro 2: categorias x obras. Fonte: Autora.

Analisando a tabela, torna-se possível observar como através de um tipo de material, o azulejo, o artista foi capaz de se reinventar e exercitar a sua criação dentro das possibilidades condicionantes.

Além dos fatores apresentados acima, serão realizadas análises a partir de conceitos da fenomenologia extraídos do livro *Os Olhos da Pele*, de Juhani Pallasmaa (2011). A relação do observador com cada obra; como a percepção do homem é exercitada através das obras; quais sentidos e sentimentos são despertados através da interação homem-obra de arte, são algumas questões a serem investigadas a partir dessa pesquisa. Esse item foi denominado *Corpo, Espaço e Percepção*, visto que em sua obra Pallasmaa faz um apelo por uma arquitetura que prevaleça mais aos outros sentidos em detrimento da visão, esta que é, normalmente, mais explorado pelos arquitetos para apreciação de suas obras. Em cada caso estudado, será possível identificar como as obras de arte propiciam uma apreciação espacial individual (corpo), que vai determinar a experimentação de cada usuário (corpo), através da exploração de diferentes sentidos (percepção). Dessa

forma, pretende-se demonstrar que a interação artística interfere não apenas diretamente no espaço, através de sua plástica, como também em seu potencial expressivo e seus significados. O espaço, portanto, é capaz de condicionar experiências existenciais e de comportamento a seus usuários: despertar lembranças, determinar movimentos, visibilidade, proximidade e encontros. (Cf. COUTINHO. 1977)

Ao experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta a sua aura, a qual incita a emancipar minhas percepções e pensamentos. Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim em sua essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada. Ela oferece formas e superfícies agradáveis e configuradas para o toque dos olhos e dos demais sentidos, mas também incorpora e integra as estruturas físicas e mentais, dando maior coerência e significado à nossa experiência existencial. (PALLASMAA. 2011, p.11)

É válido mencionar, ainda, que as obras de integração estudadas estão situadas na Região Metropolitana do Recife e compreendem edifícios de usos institucional, público e religioso. Para realização da pesquisa, foram feitas entrevistas não estruturadas ao artista Petrônio Cunha (18/08/14 e 10/03/2016) e aos arquitetos Carlos Fernando Pontual (12/08/2015), Antônio Amaral (29/06/2016), Adolfo Jorge Cordeiro (14/08/15) e Raquel Meneses (27/08/14).

Assim, primeiramente, será feita uma apresentação arquitetônica em ordem cronológica de execução, de modo a situar o leitor quanto às características de concepção, materiais, sistemas construtivos, composição e implantação dos edifícios. Em seguida, serão feitas as análises artísticas e fenomenológicas de cada obra de arte de modo a compreender sua relação com a arquitetura.

#### **4.1 APRESENTAÇÃO DAS OBRAS**

##### **Igreja do Bom Samaritano**

A igreja do Bom Samaritano, situada no bairro de Boa Viagem, é um projeto do extinto escritório Arquitetura Quatro, formado na época pelas arquitetas Vera Pires, Clara Calábria, Carmen Mayrinck e Liza Stacishin. O projeto foi realizado no ano de 1980 e sua construção se estendeu por anos, graças à escassez de recursos financeiros, sendo finalizada apenas no ano de 1989.

A igreja é conformada por uma coberta arrojada, como uma casca em forma de parabolóide hiperbólico, executada em alvenaria armada (sua concepção original

era de concreto armado) pelo engenheiro uruguaio Ariel Valmaggia<sup>12</sup>. Sua vedação é feita por uma parede dupla de elementos vazados, cobogós, e seus muros e altar são revestidos por azulejos, elementos em que Cunha imprimiu o seu trabalho artístico. A planta da igreja tem um formato quadrangular, tendo em sua diagonal a nave e o altar em um dos seus vértices (ponto mais alto da coberta). Em uma das laterais de sua face, outra edificação, abriga os serviços necessários de sanitários, cozinha, secretaria, salas de aula e auditório, dispostos ao redor de um pátio interno.



Figura 63: Igreja do Bom Samaritano. Fonte: VPRG Arquitetura.

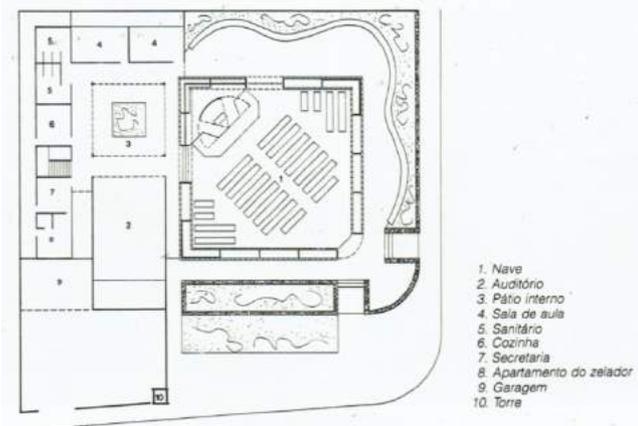


Figura 64: Planta Baixa Igreja do Bom Samaritano. Fonte: Revista Projeto, nº137, 1992.

<sup>12</sup> Ariel Valmaggia: engenheiro uruguaio, esteve no estado nas décadas de 1980 e 1990, quando construiu uma série de edifícios para escritórios como arquitetura 4, J&P, Montezuma e Borsoi Arquitetos Associados, com a alvenaria armada, sendo o único discípulo de Eladio Dieste a desenvolver essa tecnologia na região.

## Caixa Econômica Federal da Praça da República

O projeto da Caixa Econômica – que se situa no terreno do antigo Teatro Marrocos, do extinto escritório J&P –, foi um projeto muito polêmico graças à sua implantação na Praça da República. Esta que abriga os edifícios históricos do Palácio do Governo, 1840, neoclássico; o Palácio da Justiça, 1930, eclético; o Teatro Santa Isabel, 1850, neoclássico; o Liceu de Artes, 1880, e a Secretaria da Fazenda, 1943, modernista.

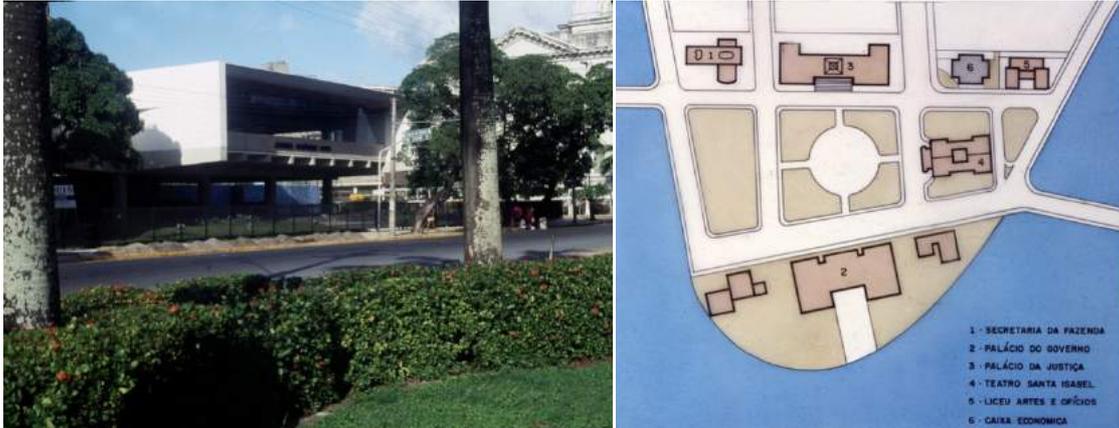
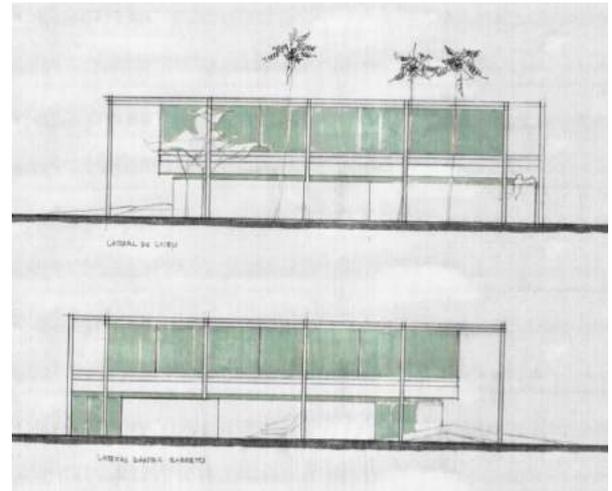


Figura 65: Caixa Econômica Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos.

Figura 66: Implantação do projeto da Caixa da Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos.

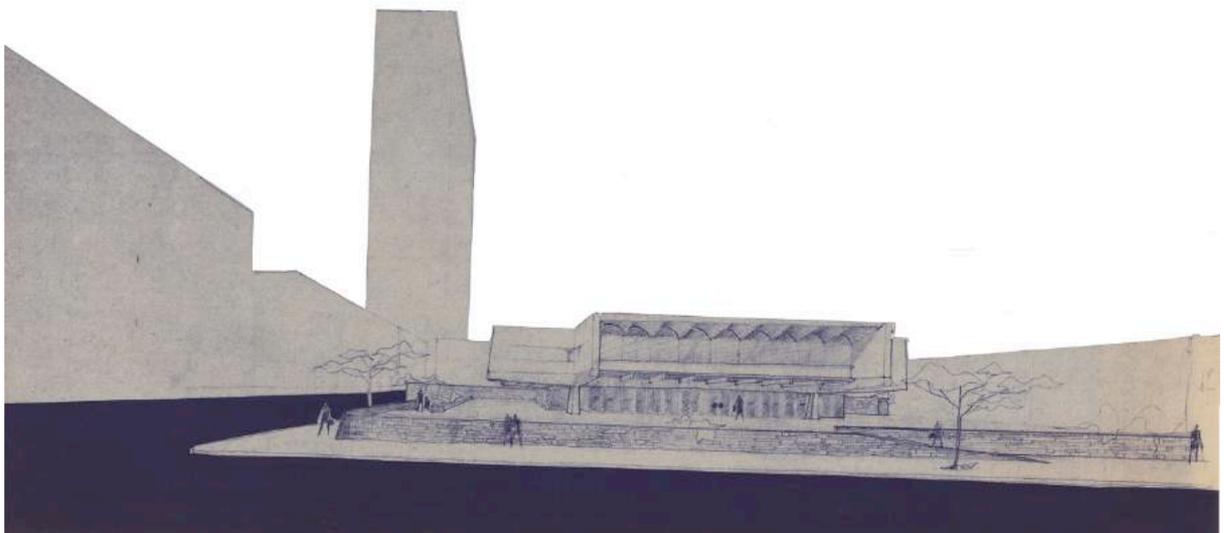
Sobre esse projeto, em entrevista<sup>13</sup>, Carlos Fernando Pontual, explica as dificuldades para a aprovação, por meio do Iphan, e como o painel de azulejos foi um elemento importante para a conceituação da obra. O arquiteto relata que, primeiramente em 1982, foi desenvolvido para o local um projeto em estrutura metálica, o qual foi automaticamente rechaçado pelo Iphan. Ayrton da Costa Carvalho, Diretor Regional do órgão na época, solicitou aos arquitetos um projeto com telhado e quatro águas, que tivesse em harmonia com os outros edifícios da Praça. Insatisfeitos com a solicitação, os arquitetos contataram Luiz Saia, diretor nacional do instituto, que realizou uma visita ao local na presença dos arquitetos e de Ayrton Carvalho. Da praça, verificaram que, graças ao frontões e platibandas, não se viam os telhados das outras edificações, e que, portanto, a exigência de Dr. Ayrton Carvalho era desnecessária.

<sup>13</sup> Entrevista realizada com o arquiteto Carlos Fernando Pontual, no dia doze de agosto de 2015, na sede do escritório Pontual Arquitetos no Bairro do Recife.



**Figura 67: Elevações do projeto em estrutura de metálica, Caixa PÇ. Da República. Fonte: Pontual Arquitetos.**

Nesse sentido, um novo projeto, do ano de 1985, foi desenvolvido para o local, preservando as principais características existentes no primeiro projeto. As características, então, eram estas: o livramento das esquinas; a condição de visibilidade, adquirida através de grandes balaços na estrutura do 1º andar (que só puderam ser mantidos graças ao concreto armado), para que, da Av. Dantas Barreto, se pudesse ver o teatro Santa Isabel; a permeabilidade feita através de panos de vidro.



**Figura 68: Perspectiva projeto Caixa Praça da República. Fonte: Pontual Arquitetos.**

Para a concepção do novo projeto, Carlos Fernando, descreve que foi feita uma analogia: “nós queríamos fazer um projeto que representasse o seu tempo. Se jogassem uma bomba, e só sobrassem os escombros da praça, ao realizarem um estudo, seria possível verificar a época em que cada edifício daquele foi construído”.

O projeto tem apenas oito pilares (70x70cm de secção), deixando grandes balanços de 9 metros, de modo que, grande parte de sua vedação, é feita por vidro (todo o pavimento térreo, e grandes panos no primeiro pavimento), artifícios que permitem a permeabilidade espacial almejada no projeto. Carlos Fernando Pontual descreve, ainda, a cobertura do edifício em abóbodas de alvenaria armada, como “macro telhas canal”, já que também são feitas de barro. Assim, apoiadas em algumas vigas, vencem os grandes vãos e, por isso, além de destacarem o arrojo estrutural do projeto, demonstram uma caligrafia muito brasileira (as abóbodas foram executadas por Ariel Valmaggia, o mesmo engenheiro da Igreja do Bom Samaritano). A vedação do primeiro pavimento conta com paredes pintadas na cor branca, para se destacarem da estrutura que foi deixada em concreto aparente. Nessas paredes foram abertas seteiras, características dos trabalhos do escritório, que **faz** uso frequentado o jogo de sombras para compor a fachadas de seus projetos.



**Figura 69: Fenestração através de seteiras, que fazem o jogo com as sombras. Fonte: Pontual Arquitetos.**

**Figura 70: Abobadas em alvenaria Armada e azulejos ao fundo reforçando a relação interior/exterior.**

**Fonte: Pontual Arquitetos.**

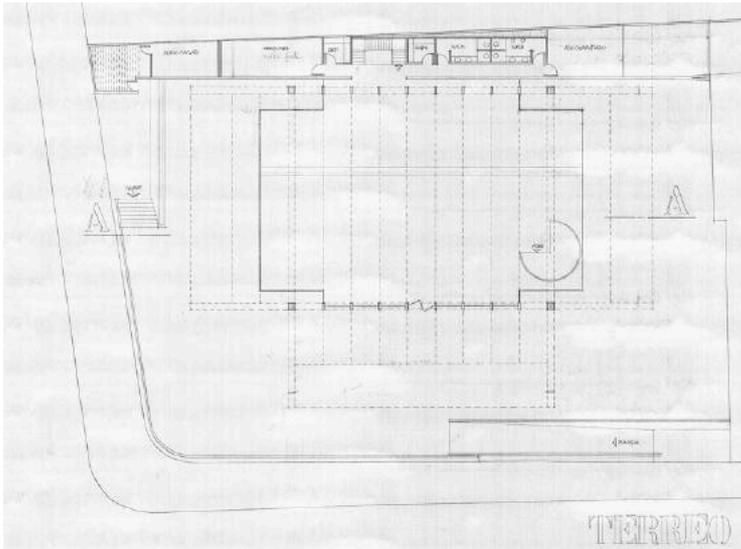


Figura 71: Planta Baixa Térreo. Caixa Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos.

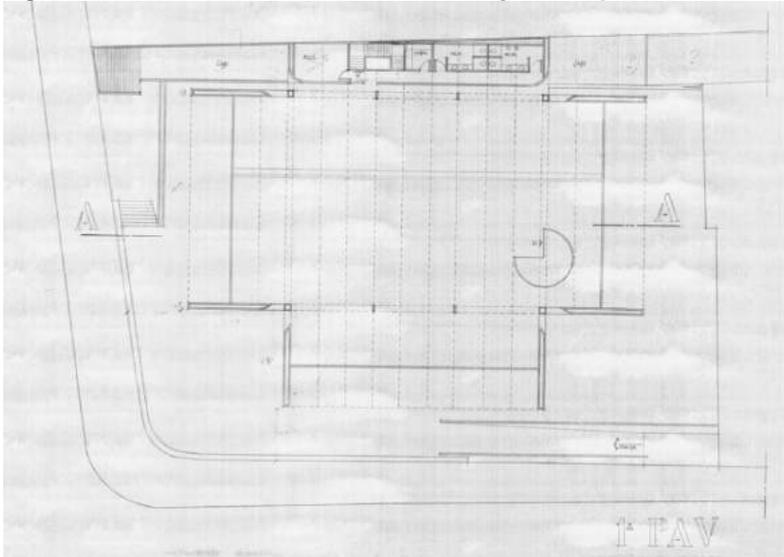


Figura 72: Planta Baixa 1º pav. Caixa Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos.

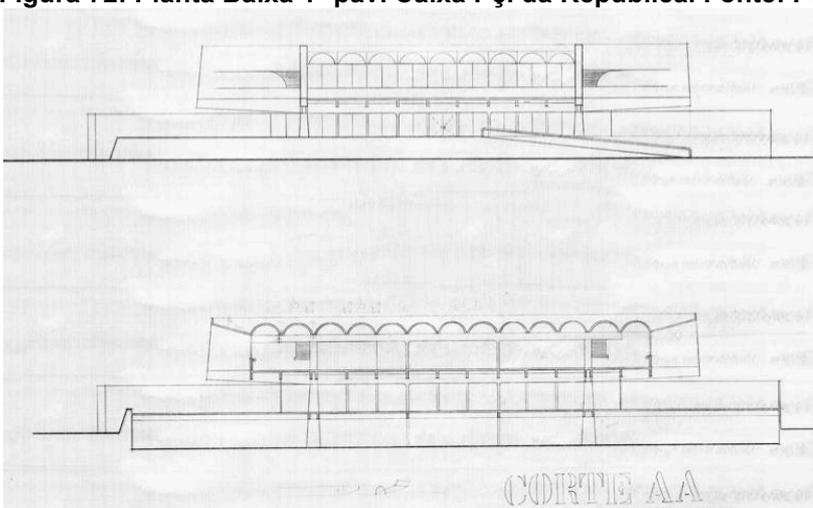


Figura 73: Cortes aa' e Fachada Caixa Pç. da República. Fonte: Pontual Arquitetos;

Ainda em entrevista, Carlos Fernando Pontual, menciona uma característica alcançada nesse prédio presente em outros edifícios da arquitetura moderna recifense. Seria o resultado alcançado nos projetos que apresentam um aparente despojamento, edifícios que são despreziosos, à primeira vista, mas que – após alguma análise, avaliação –, torna-se aparente o arrojo construtivo, de modo que Pontual explica, ainda, que Glauco Campelo estabelece essa qualidade como o “domínio da simplicidade”.

A cota do terreno é muito pequena em relação a rua, em torno de apenas +1,00m. Dessa forma, o painel de azulejos, obra de arte feita por Petrônio Cunha para esse projeto, aplicado em todo o muro do fundo do edifício, torna-se muito visível das ruas lindeiras ao prédio.



**Figura 74: Livramento das esquinas e grandes balanços. Fonte: Pontual Arquitetos.**

## Tribunal Federal



**Figura 75: Edifício do Tribunal Federal. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em: 11/07/2016.**

O edifício do Tribunal Federal (1990), também projeto do extinto escritório J&P, foi o ganhador de um concurso em que concorreu com outros 10 projetos, de modo a possuir como característica mais marcante o seu formato de “geratriz levemente circular”<sup>14</sup>. A eleição dos arquitetos para esse formato do edifício – de 15 pavimentos, mais cobertura – seguiu o objetivo de construir uma forma própria, não comum no entorno em que se encontra, e que compartilhasse com a importância do uso a que o edifício se prestava. Outra vantagem de sua forma era a de abrir a visão da cidade para o mar, já que as áreas de trabalho ficaram dispostas para a fachada e formou-se uma circulação central sugerida pelo lançamento da estrutura. Apesar da curva suave de sua periferia, seu formato não impediu a construção dos espaços

---

<sup>14</sup> Expressão utilizada pelos arquitetos para descrever o prédio no memorial descritivo presente na prancha enviada para o concurso .

ortogonais interiores, que têm seus pontos protegidos pela circulação vertical, bateria de banheiros, *shafts* e central de ar condicionados (elementos fixos).

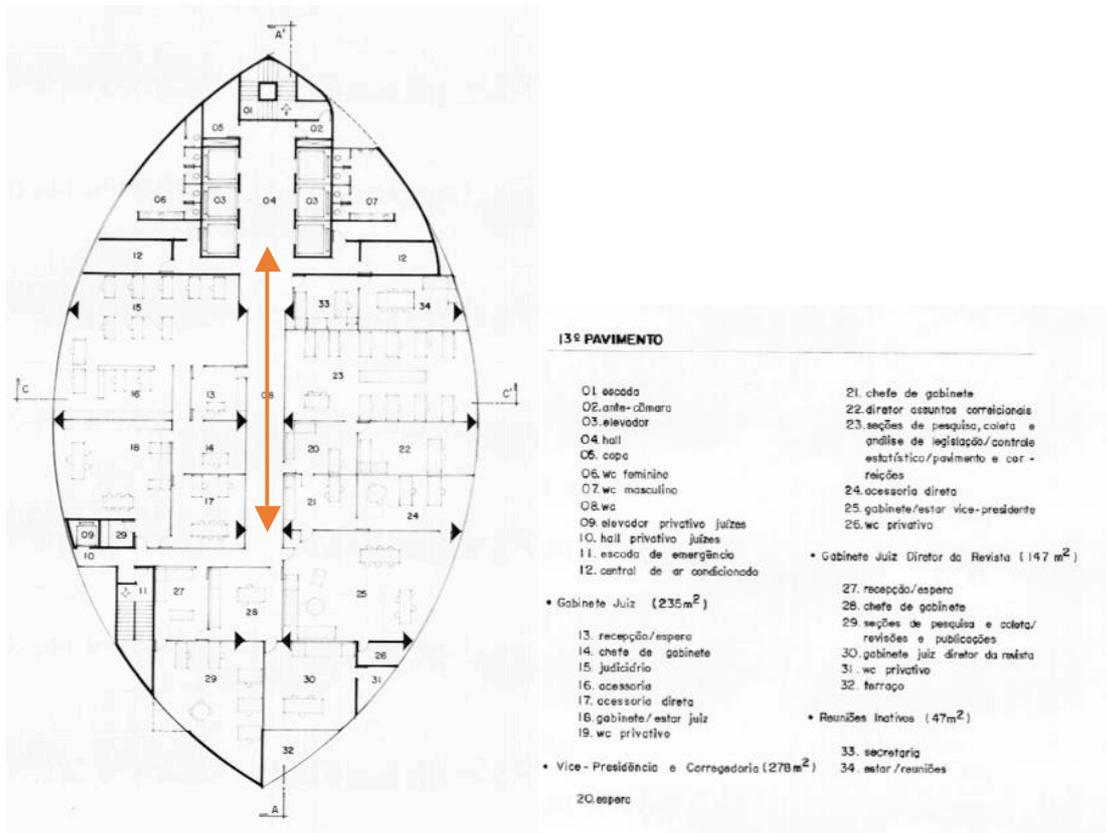


Figura 76: Planta Baixa do 13º Pavimento do Tribunal Federal, Fonte: Pontual Arquitetos, editado pela autora

**A implantação e acessos também foram pontos prezados pelos arquitetos, que fizeram os limites do edifício guiados pelo prédio da prefeitura, já existente.**

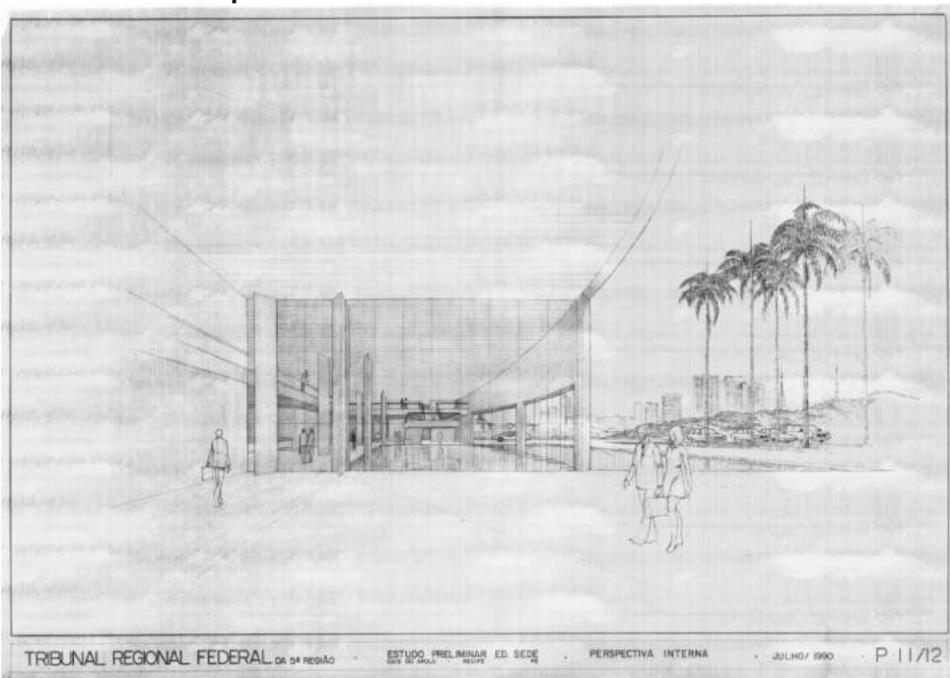
O edifício ocupa fração da praça em que se converteu o terreno. Dentro do verde, outra praça, nua, menor, de acesso, para a qual se abre o volume de mármore e vidro abrigando parte dela, criando a relação exterior/interior de forma amena, tropical. Já sob o volume, protegidos por ele transpõe-se o portal formado pelas colunas centrais. Na sequencia, o ritmo do pórtico tendo a direita o espelho d'água que atravessa a curva da fachada, à esquerda os serviços de informação e portaria e ao fundo a circulação vertical e a escada que conduz ao pleno. A escala arquitetônica dá a importância que o edifício requer dentro de uma composição livre onde os principais valores são a imediata identificação do acesso, as relações de luz e sombra, transparência e reflexo.<sup>15</sup>

Foi na praça menor, descrita no texto acima, que foi incluída a obra de arte desenhada por Petrônio. Trata-se de sua paginação em pedra portuguesa, que conforma um painel paisagístico.

<sup>15</sup> Trecho do texto transcrito da prancha original enviada para o concurso, fornecida por Carlos Fernando à autora deste texto.



**Figura 77:** Perspectiva feita por Cavani Rosas para prancha enviada para concurso.  
**Fonte:** Pontual Arquitetos.



**Figura 78:** Perspectiva feita por Cavani Rosas para prancha enviada para concurso.  
**Fonte:** Pontual Arquitetos.

## Tribunal de Contas da União



Figura 79: TCU. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em agosto de 2014.

O projeto do Edifício Sede da Secretaria de Controle Externo do Tribunal de Contas da União, em Pernambuco, é um projeto da URB, desenvolvido pelos arquitetos: Antônio Amaral, Clara Charifker, Ana Amélia Oliveira e Tania Oliveira Schwambach. Trata-se de um edifício com estrutura de concreto desenvolvido em térreo, com mezanino e mais três pavimentos, sobre pilotis. O prédio se apresenta por um volume quadrangular, tendo sua fachada conformada através de faixas correspondentes: a viga e o peitoril – revestidos em mármore branco – janelas de vidro e laje para ar condicionado – também revestida em mármore branco. Essa conformação sóbria, revestida em vidro e mármore, oferece ao edifício um aspecto austero, que contrasta com os azulejos de cores vivas e desenhos alegres, empregados na caixa de escadas e no volume térreo do auditório, que – com sua parede curva – induz à entrada do edifício. Cunha contribuiu com o projeto por meio de seus azulejos

Dessa forma, a presença dos azulejos contribui, ainda, para distinção de usos através da forma, que era buscada nesse projeto:

O programa separava as funções do prédio em externas e internas, o que, interpretado formalmente, sugere o corpo principal prismático que dialoga com o volume curvo do auditório e com a torre de circulação vertical.<sup>16</sup>

Os usos externos descritos no memorial foram também destacados pelo revestimento com azulejos.

Ainda em memorial, fornecido pelo arquiteto, é destacado o caráter público que buscou-se evidenciar no projeto do edifício, que teve como referência outros edifícios característicos da arquitetura moderna brasileira:

Buscou-se a referência dos exemplares paradigmáticos dos edifícios públicos brasileiros modernos, o Ministério da Educação no Rio de Janeiro e, aqui em Recife, a Secretaria da Fazenda do Estado, com sua linguagem ao mesmo tempo imponente e sóbria, o “pilotis”, o jogo de volumes diversos, as formas prismáticas puras, as esquadrias contínuas, etc.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Trecho extraído do memorial do projeto fornecido pelo arquiteto Antônio Amaral em entrevista à autora, realizada no dia 29 de junho de 2016.

<sup>17</sup> Idem.

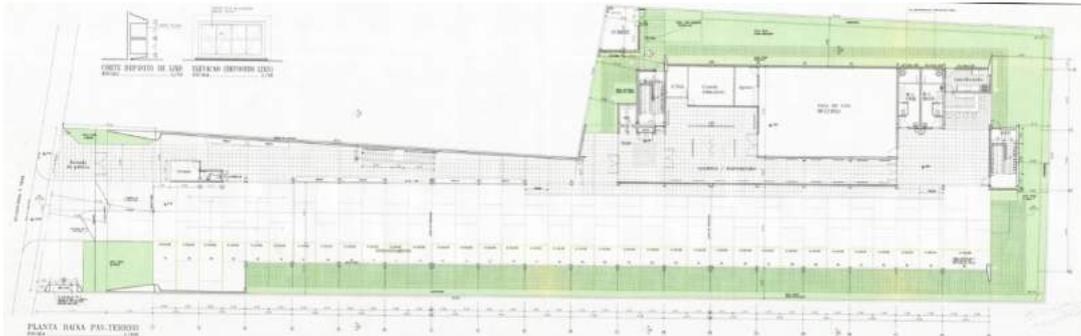
## ABA



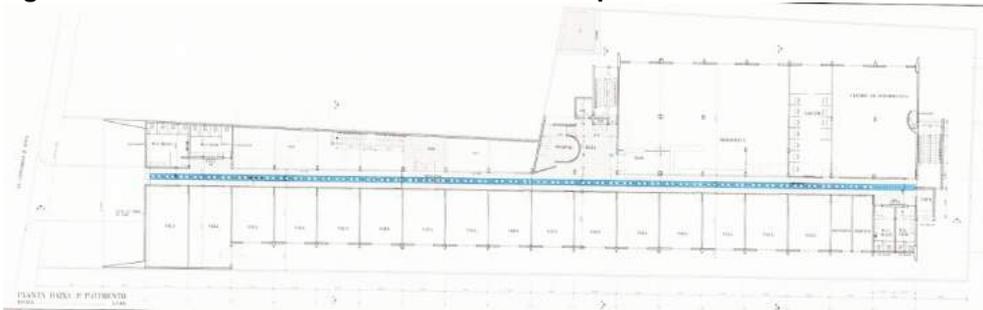
**Figura 80: Fachada ABA para Av. Rosa e Silva. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em outubro de 2013.**

O ABA, Associação Brasil–América, é um edifício destinado a curso da língua inglesa, localizado na Avenida Rosa e Silva, importante corredor urbano da Cidade de Recife. O projeto tem autoria do escritório ADM Arquitetos e é datado de 1995, sendo executado no ano de 1996.

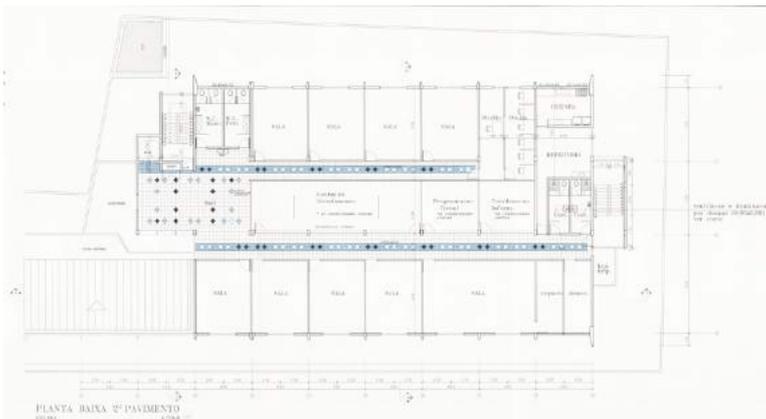
Trata-se de um edifício de térreo com mais dois pavimentos. Em seu pavimento térreo estão a portaria, a sala de múltiplo uso, a lanchonete e os banheiros, além de uma grande área sob pilotis destinada ao estacionamento. No primeiro pavimento localizam-se as salas de aula, a biblioteca, o centro de informática, os banheiros e um grande vazio, com vista para o acesso do pavimento térreo, esse espaço também foi destinado à circulação vertical, de modo a destacar a escada que conecta o térreo com o primeiro pavimento. Finalmente, o segundo pavimento de menor área, abriga mais salas de aula, salas administrativas, banheiros e refeitório.



**Figura 81: Planta Baixa Térreo. Fonte: ADM Arquitetos.**



**Figura 82: Planta Baixa 1º Pavimento. Fonte: ADM Arquitetos.**



**Figura 83: Planta Baixa 2º Pavimento. Fonte: ADM Arquitetos.**

O trabalho de Petrônio Cunha para esse projeto trata-se de um grande painel de azulejos, de aproximadamente 15m de comprimento por 3m altura, na fachada principal do edifício, defronte à Avenida Rosa e Silva. Grandes empenas desempenham, simultaneamente, o papel de proteger o edifício do poente e emoldurar o painel, transformando-o em um “enorme quadro” que privilegia diariamente os transeuntes dessa região.

## CIGMA



**Figura 84: Painel de Azulejos e Quebra-Sóis CIGMA. Fonte: AFM Arquitetos**

O Centro Integrado de Pesquisa Miguel Arraes – CIGMA – é um projeto do ano de 2010, finalizado em 2014, do Escritório pernambucano AFM, o qual tem como titular o arquiteto Roberto Montezuma e colaboradores do projeto Raquel Meneses e Roberto Sarmiento.

O CIGMA é um edifício pertencente ao IPA – Instituto Agrônomo de Pernambuco – que se tornou referência no Nordeste brasileiro na geração e adaptação de tecnologias para o agronegócio, atendendo, predominantemente, produtores de base familiar. O edifício – conformado por dois volumes, sendo um deles praticamente quadrado –, possui térreo, mezanino e dois pavimentos. Em seu centro, um pátio ajardinado – nele estão situadas as salas de pesquisa, aulas, gerência e administrativas – o outro, circular, estão locados a biblioteca e o auditório. O Edifício, que tem em sua concepção a integração de espaços construídos e livres, trabalha com os conceitos de sustentabilidade e arquitetura bioclimática, utilizando,

por exemplo, a captação da água da chuva na cobertura do edifício e privilegiando a iluminação natural nos ambientes.

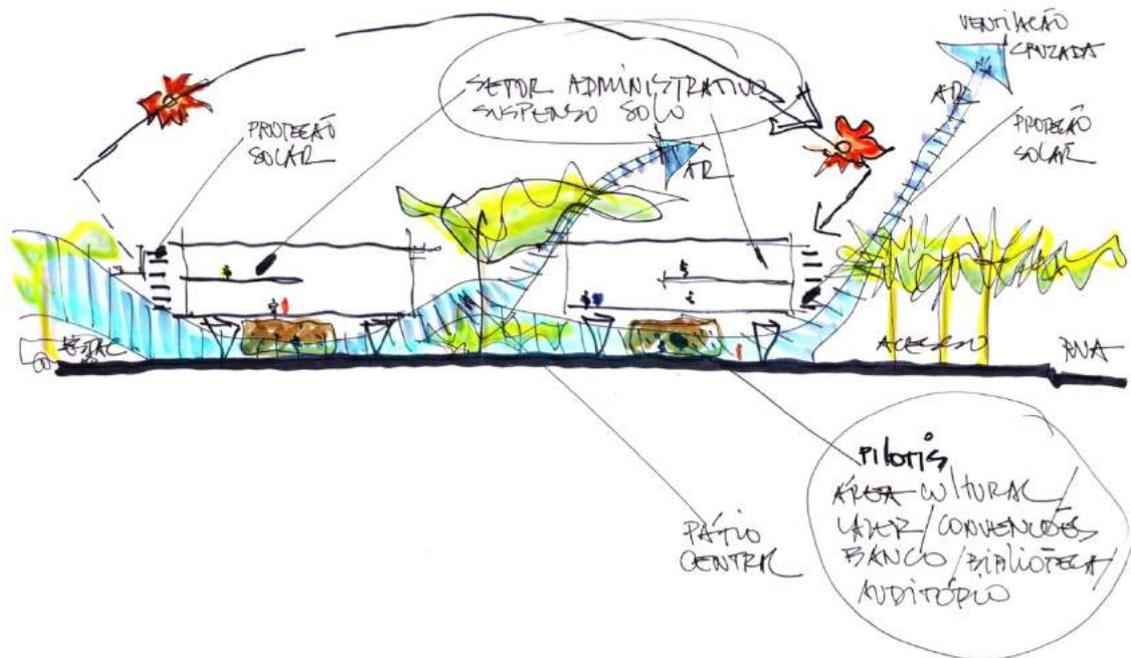


Figura 85: Corte esquemático edifício CIGMA. Fonte: AFM Arquitetos.

Conforme memorial do projeto, fornecido pelo escritório, buscou-se também empregar no edifício a utilização de alguns princípios-chave da arquitetura, difundidos pelos mestres Le Corbusier e Armando de Holanda como: Pilotis, Planta livre, Fachada livre e Proteção solar. Ainda no memorial, destaca-se, também, a adoção de técnicas construtivas que transmitissem a ideia de uma identidade tecnológica tropical e brasileira, como os quebra-sóis, que protegem as fachadas e o painel de azulejos, estes, por sua vez, revestem o volume do auditório, trabalho desenvolvido por Petrônio Cunha para o edifício.

## Escadaria em Olinda

Diferentemente das obras anteriores, em que os trabalhos de Petrônio Cunha foram empregados à edifícios significativos da arquitetura pernambucana, nesse caso sua obra de arte trata-se de uma arte urbana, um painel feito com trinchos de azulejos empregados nos espelhos da escadaria que faz o acesso entre a Rua Treze de Maio e a Praça Laura Nigro, localizadas na Cidade Alta de Olinda.



Figura 86: Localização Escadaria de Olinda. Fonte: Google editado.

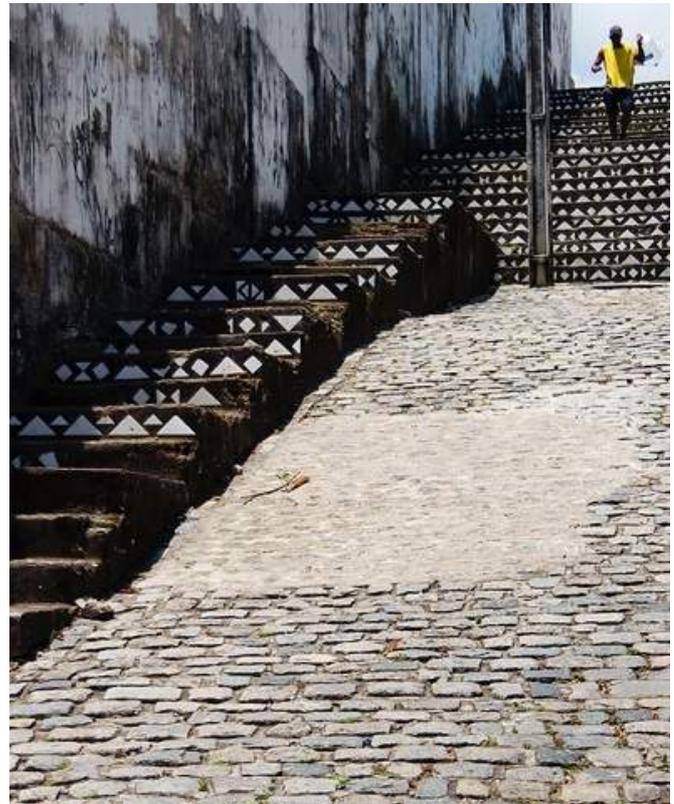


Figura 87: Escadaria de Olinda. Fonte: flicker.com.

## 4.2 ANÁLISES

### Igreja do Bom Samaritano



Figura 88: Altar Igreja do Bom Samaritano, Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016.

	Criação	Material	Confecção	Montagem	Temática
Igreja do Bom Samaritano	desenho	azulejo	personalizado	determinada /espontânea	figurativa
Igreja do Bom Samaritano	desenho	cobogó	personalizado	espontânea	figurativa/abstrata

Quadro 3: análise esquemática Igreja do Bom Samaritano. Fonte: Autora.

### Materiais

Os trabalhos de arte, integrados com arquitetura da igreja do Bom Samaritano, foram os primeiros desenvolvidos por Petrônio Cunha para esse seguimento. A convite das arquitetas, que já conheciam seu trabalho gráfico, Cunha realizou o desenho dos cobogós, que iriam fazer o fechamento da igreja, e azulejos, que revestiam os muros externos. Ao fazer uma visita para reconhecimento da obra, o artista verificou a possibilidade de substituição de alguns vitrais, que iriam fazer o acabamento da parte superior da vedação, por cobogós, fazendo como que o

elemento prevalecesse na fachada. O artista descreve ter muita intimidade com esse material, graças à presença dele em muitos edifícios de Brasília e em obras de Delfim Amorim.

### **Criação- Azulejo**

Os azulejos foram frutos de desenhos solicitados pelas arquitetas que almejavam um traço delicado. Em resposta, Cunha desenhou uma série de elementos com temas religiosos, de modo a relatar que nunca havia trabalho com azulejos, o que o levou a fazer a composição intuitivamente, porque queria desenvolver uma criação utilizando o positivo e negativo.

### **Temática e Confeção - Azulejo**

Através de desenhos inspirados em elementos eclesiásticos, foram pintados exclusivamente para essa obra pela empresa Decorart, oito azulejos 10x10cm (única obra que tem azulejos com essa dimensão, porque eles pararam de ser fabricadas com essas medidas no mercado). Os oito azulejos tinham os desenhos-elementos de duas variações de pássaros, jangada e cacho de uvas e foram executados com duas variedades: uma utilizada em maior quantidade, azul com fundo branco; outra, o seu negativo, branco com o fundo azul. Nos oito diferentes tipos de azulejos foram desenvolvidos um desenho comum a todos, em seus vértices, de modo que, com a união de quatro peças suas quinas, formam uma cruz em negativo.



**Figura 89: Detalhe azulejos Igreja do Bom Samaritano. Fonte: autora.**

Assim, com quatro padrões de azulejos e seus negativos, totalizando uma gama de 8 peças, Cunha foi capaz de desenvolver um incrível trabalho nas paredes externas e no altar da igreja.

### **Montagem - Azulejos**

A execução dos painéis, desenvolvidos para essa igreja, deu-se de duas formas: a primeira, mais habitual, tipo tapete, utiliza-se de apenas uma coloração de azulejos (desenho branco, no fundo azul). A variação de utilização dos desenhos-elementos ficou a cargo do ladrilheiro, sendo determinada apenas a coloração. Esta forma de execução foi apenas utilizada no campanário e muro externo da igreja.



Figura 90: azulejos que revestem muros externos. . Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016.

Figura 91: Campanário. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016.

A segunda forma e montagem, que imprime de fato a singularidade do azulejar da igreja, deu-se de forma determinada, de modo que a disposição planejada do negativo e do positivo resulta em uma composição que se assemelha a uma renda: “eu queria utilizar o positivo e o negativo que com quase nada da para fazer um carnaval”<sup>18</sup>

### **Confecção e Montagem - Cobogó**

Assim como os azulejos, os cobogós foram feitos especialmente para igreja. Afim de se evitar uma repetição monótona de elementos, cinco padrões de cobogós foram desenvolvidos para serem distribuídos de forma espontânea como elemento de vedação da igreja. Os cobogós que existiam no mercado tinham 5cm e o traço de cimento que os deixavam mais frágeis. Os desenvolvidos para igreja, em contrapartida, foram feitos em uma fábrica de pré-moldados, com formas próprias, a espessura de 6-7cm e com o traço de cimento de areia mais forte, para que se tornassem autoportantes devido ao alto pé direito da igreja.

<sup>18</sup>Entrevista realizada no dia 18 de agosto de 2014.

### Temática - Cobogó

Assim como os desenhos dos azulejos, os do Cobogós foram feitos a partir de referências de uma revista religiosa que o pastor forneceu a Cunha. Em matéria para a revista Projeto, Geraldo Gomes descreve a ousadia de Cunha em utilizar os cobogós e os efeitos causados pelo elemento:

Os cobogós formam paredes que filtram a forte luz solar exterior e criam um espaço interno que, se não induz ao recolhimento, se diferencia pela sugestão de tranquilidade e agradável temperatura ambiente. Na realidade, os cobogós, emprestam ao espaço interno um caráter diverso daquele que havia sido concebido originalmente, em que a cobertura inusitada tinha papel principal. Os cobogós foram promovidos a protagonistas, não são mais meros figurantes, que era o seu papel tradicional. Como Petrônio queria, a se julgar pelas suas resoluções na obra e pela sua justificativa textual: “Como elemento construtivo funcional e plástico-decorativo, o cobogó constitui um elemento presente na arquitetura brasileira, e que há tempos solicitava um templo, ou um elogio”. (GOMES. 1992, p.137)

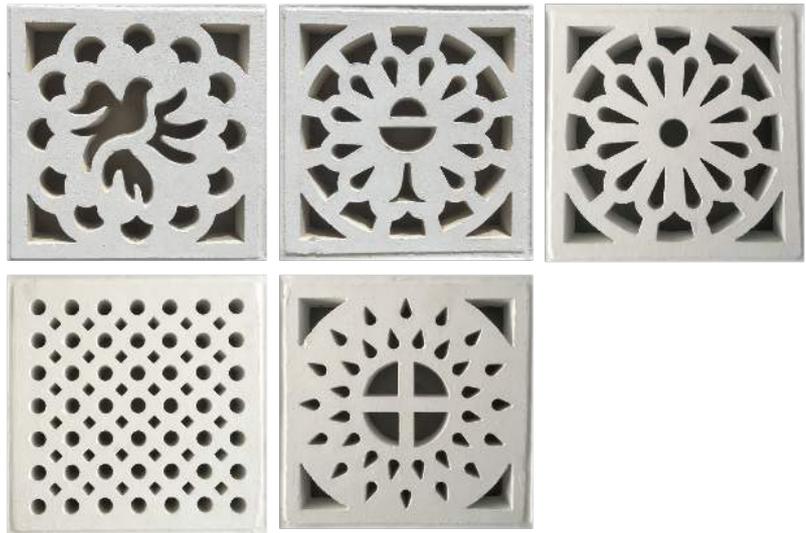


Figura 92: Cobogós Desenhados por Petrônio Cunha. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 10/07/2016.

### Corpo, Espaço, Percepção

Em parte da utilização azulejar da igreja, Petrônio Cunha exercita a relação da obra com o observador, de acordo com a distância em que o olho humano se encontra em relação à obra. Assim, estando a certa distância, o usuário não é capaz de apreender o desenho do azulejo, apenas o seu resultado cromático. Logo, jogando com as peças através do positivo e negativo, Cunha dispôs os azulejos formando um painel, de modo que – de longe – o desenho se assemelhasse ao de uma toalha de renda, análoga às utilizadas nos altares de igrejas. Apenas ao se aproximar, o observador consegue distinguir o desenho e, assim, perceber que a composição é formada por mais de um elemento-padrão, de modo a apreciar os quatro delicados desenhos.



**Figura 93:**Desenho de renda formado a partir do positivo e negativo das peças de azulejo.  
Fonte: acervo pessoal, foto tirada em julho de 2014

Nesse sentido, os cobogós são elementos que, também, desempenham um papel importante no exercício da percepção. Em seu livro *Os Olhos da Pele*, Juhani

Pallasmaa(2011, p43) dedica um capítulo à *Importância das Sombras*, destacando como a ausência de luz é necessária para que outros sentidos prevaleçam diante da visão, bem como, diante de experiências emocionais, tendemos a utilizar os outros sentidos:

O Olho é o órgão da distância e da separação, enquanto o tato é o sentido da proximidade, intimidade e afeição. O olho analisa, controla, e investiga, ao passo que o toque aproxima e acaricia. Durante experiências emocionais muito intensas, tendemos a barrar o sentido distanciador da visão; fechamos os olhos enquanto dormimos, ouvimos música ou acariciamos nossos amados. As sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil.

Desse modo, ao serem elevados a condição de elementos protagonistas de vedação substituindo as paredes, como descreveu Geral Gomes, os cobogós assumiram também, com maestria, a função de filtragem da luz. A penumbra é necessária ao ambiente, por se tratar de um templo, um local que requer uma atmosfera propícia à reflexão, portanto, com um preciso controle de luz.

Em estados emocionais intensos, os estímulos sensoriais parecem sair dos sentidos mais refinados para os mais arcaicos, descendo da visão para a audição, o tato e o olfato, e ir das luzes para as sombras. (PALLASMAA. 2011, p.46)

Além de sua importância estética, os cobogós são elementos altamente táteis. Sua textura superficial convida ao toque, de modo a gerar um espaço aconchegante e íntimo. O cobogó propicia, dessa maneira, uma autenticidade tectônica, um modo de construção para os sentidos.

A autenticidade da experiência da arquitetura se fundamenta na linguagem tectônica de se edificar e na abrangência do ato de construir para os sentidos. Contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda nossa existência corporal, e o mundo que experimentamos se torna organizado e articulado em torno do centro de nosso corpo. (*Idem*. p.61)

Os elementos de adorno – cobogós e azulejos- contribuição do artista plástico Petrônio, devolvem à arquitetura o sentido de beleza, ligada ao ornamento, que proporciona emoção, calor, e enriquecem em outra escala o ambiente. (GOMES. 1992, p.137)

## Caixa Econômica Federal da Praça. da República



19

**Figura 94: Painel de azulejos desenhados por Petrônio Cunha.**  
**Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 21/10/2013.**

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
Caixa Econômica	recorte	azulejo	personalizado	espontânea	abstrata

O edifício da caixa econômica já estava em execução quando Petrônio Cunha foi convidado, a princípio, para a realização de um painel de apenas 3m de comprimento. Ao perceber a possibilidade de expansão do painel por toda a extensão dos muros do fundo da edificação, Cunha, de imediato, sugeriu essa utilização aos arquitetos Carlos Fernando Pontual e Jerônimo da Cunha Lima, que foram seus contemporâneos nos tempos de faculdade, e que tiveram uma aceitação imediata da ampliação do painel.

<sup>19</sup> Paredes externas e partes da cobertura que originalmente era para ser na cor branca foram pintadas na cor azul prejudicando a concepção do projeto.

## Material

No projeto da Caixa, na Praça da República, os azulejos desempenharam um importante papel no estreitamento entre a relação do novo edifício construído com o bairro no qual ele está inserido. Carlos Fernando Pontual, descreve que ao adotar a solução de um painel de azulejos foi também realizada uma afinidade com a azulejaria do Convento de São Francisco e com os diversos projetos de Delfim Amorim, desenvolvidos para o centro, que exploram o azulejar. Além da relação com o bairro, os azulejos contribuíram para ancorar o edifício, reforçando a permeabilidade do interior com o exterior almejada em seu conceito<sup>20</sup>. Dessa forma, o efeito plástico dos azulejos se distribui aos usuários do banco que estão em seu exterior e também aos que estão no interior, já que sendo a vedação do pavimento térreo da agência em vidro, há uma invasão da arte para o seu interior. Por ser um projeto concebido sem muros para as ruas, se tem também o ganho do painel em alcançar os pedestres que circulam por aquelas calçadas.



**Figura 95: Permeabilidade espacial reforçada através do azulejar.  
Fonte: portfólio Petrônio Cunha.**

<sup>20</sup> Atualmente, os vidros da agência foram escurecidos, o que dificulta que de seu interior sejam observados os azulejos.

## **Temática**

Pontual descreve que não imaginava que o artista “fosse fazer aqueles desenhos, imaginava algo como um tapete formado pela união de mais de uma peça”. Este depoimento se dá pelo fato dos azulejos da Caixa serem peças autônomas (como observado em alguns painéis de Bulcão), que não se unem diretamente através de um desenho, o que lhe causou um grande impacto no momento que lhe fora apresentado o estudo com os elementos gráficos. Ainda em depoimento, o arquiteto fala que a beleza dos azulejos foi importante para o convencimento da equipe da Caixa acerca da utilização do elemento em toda extensão do fundo do muro.

## **Criação**

Em entrevista, Cunha, quando perguntado acerca dessa obra, explica que o painel foi resultante de uma série de desenhos que já haviam sido desenvolvidos há um certo tempo, aquelas formas haviam sido feitas em um papel preto, através da técnica de recortes tão utilizada pelo artista. Os desenhos foram produzidos depois de uma visita ao museu do inconsciente, Nise da Silveira, no Rio de Janeiro. No local, viu um trabalho de um dos internos, feito através de um reticulado (quadriculado) de tecido, muito geométrico. Tocado pelo trabalho, estimulou-se a criar a partir de uma malha quadriculada, o que muito se assemelha à malha dos azulejos.

O resultado final do trabalho trata-se de representações soltas, que se integram graças a afinidade gráfica do desenho, e não pela complementação de desenhos comum aos tapetes de azulejos tradicionais. Totalizam, assim, uma quantidade de 13 elementos, dentre os quais alguns fizeram uso do positivo e do negativo, a cor azul cobalto lisa também foi utilizada no painel.



**Figura 96:Figura 86: Desenho ilustrativo das 13 peças utilizadas para compor o painel de azulejos da Caixa Federal .Fonte: autora.**

Nesse momento, faz-se interessante observar a comunicação das técnicas artísticas utilizadas. Como dito anteriormente, a criação desses desenhos foi desenvolvida originalmente através da técnica de recortes, processo que gera automaticamente o positivo e o negativo ao ser executado. Assim, através de duas expressões artísticas (recortes e azulejos), que aparentemente não se comunicam, o artista foi capaz de exercitar a sua criação e explorar a sua inventividade.

### **Execução**

Para o controle na execução desse painel, diferentemente do da igreja, Cunha estipulava apenas a porcentagem que cada peça deveria ser empregada em cada trecho da parede. A aplicação ficava a cargo dos ladrilheiros, além do discernimento para a disposição da posição dos azulejos nas paredes. Cunha fala do fascínio de designar a função de execução dos painéis ao mestre de obras, bem como o prazer dos ladrilheiros em executar uma obra de arte. Dentro dos canteiros de obras existe uma hierarquia, de modo que, para que um painel dessa natureza seja bem executado, é necessário que os cargos de engenheiro, mestre de obras e ladrilheiro, que na obra é um especialista, estejam devidamente equilibrados. As respectivas funções de distribuição e controle do material, elucidação e fiscalização do trabalho e a aplicação caprichosa dos azulejos, fazem parte de um processo, tendo todas suas devidas importâncias em cada etapa.



**Figura 97: Variedade de orientação na disposição dos azulejos.**

**Fonte: acervo pessoal, foto tirada em 21 de outubro de 2013.**

O projeto da Caixa Econômica, na Praça da República, trata-se de uma criação com grande carga teórica que, para abarcar todo o conceito requisitado pelo sítio almejado por seus arquitetos, contou com a ancoragem na tradição sem ser através de um pastiche, de uma forma tal que elementos como as abóbodas e os azulejos seriam representantes dessa função. Nas palavras de Pontual, as abóbodas são grandes telhas canal, já que são de alvenaria e, conseqüentemente, de barro. O azulejo, presente na tradição de nossa arquitetura, ganhou nas mãos de Cunha uma composição inusitada: “aqueles azulejos são os mais inacreditáveis”, graças ao seu caráter de inventividade correspondente ao do projeto.

### **Corpo, Espaço, Percepção**

Para essa obra, a relação com o observador se faz através de duas escalas: (i) a longa distância, de modo a ser possível se fazer apenas a leitura cromática, que – no caso prevalece a da cor azul cobalto – apesar do painel ser feito através da alternância do domínio do azul sob o branco e vice e versa. A prevalência da cor azul se dá pelo tom escuro do fundo, nos casos em que agrafia é feita na cor branca e o fundo é colorido em cobalto. (ii) Ao se aproximar, o usuário é surpreendido por uma gama de diferentes elementos gráficos, torna-se assim possível observar e distinguir, como num jogo, os diferentes tipos e suas diversas formas de posicionamento, já que não existe uma “orientação correta”, podendo variar de acordo com as quatro arestas do azulejo.

## Tribunal Federal do Recife



Figura 98: “Praça” de entrada no Tribunal Federal. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em: 11/07/2016.

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
Caixa Econômica	desenho	Pedra Portuguesa	-	determinada	abstrata

O projeto do Tribunal Federal do Recife, foi realizado pelo escritório JeP para um concurso de projetos, no qual os arquitetos concorreram com outros dez escritórios. O concurso já fornecia um escopo com o programa do edifício, de modo a constar, dentre os itens solicitados, uma garagem com 30 vagas para os juízes, no andar térreo. Ao iniciarem o desenvolvimento do projeto, os arquitetos perceberam que – quando somada a área da garagem a dos outros usos, também solicitados para o térreo –, faltaria área para o solo natural, necessário daquela legislação. Para a resolução da problemática, os outros participantes do concurso colocaram todo o escopo no térreo, deixando o hall para o primeiro pavimento, fazendo o acesso ao edifício através de rampas, escadarias etc.

Em entrevista, Pontual declara que o

escritório prezou pelo raciocínio de que a justiça tinha que ser livre, honesta e franca, que o seu acesso não poderia ter nenhum impedimento, e que o seu acesso deveria ser feito através de uma praça menor, em reposta da praça maior que tinha defronte do terreno.

Assim, para liberar espaço no pavimento térreo, os arquitetos usaram como artifício a criação de um mezanino. O concurso solicitava um plenário, que exigia uma curva de nível compulsória, de tal modo que, no mezanino feito no espaço de pé direito duplo automaticamente gerado, foram abrigados os serviços que estariam no térreo, deixando espaço para a “praça”.

### **Material**

O arquiteto declara que eles consideravam importantíssimo que o revestimento daquela explanada fosse em pedra portuguesa “que são as calçadas do recife, e que estão na praça defronte”. Ao tomarem esse partido, os arquitetos prontamente chamaram Cunha, uma vez que já haviam ficado satisfeitos com o resultado de seu trabalho para a Agência da Caixa. Dessa forma, diferentemente do acontecido no edifício anterior, o uso da obra de arte integrada à arquitetura foi pensado desde a origem do projeto.



**Figura 99:**Tribunal Federal, detalhe praça com painel em pedra portuguesa. Fonte: Pontual Arquitetos.

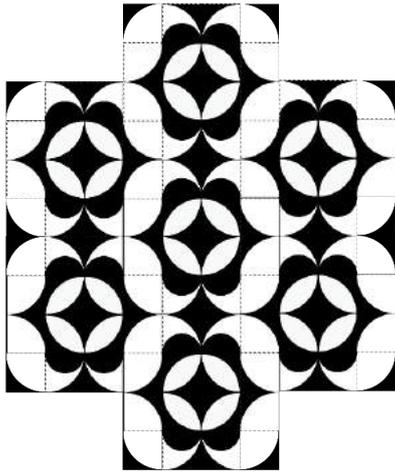
## **Montagem**

Logo, para esse trabalho, Cunha foi solicitado a criar com um novo material: a pedra portuguesa, que tem propriedades compositivas diferentes das dos azulejos, com os quais ele já estava acostumado. A primeira diferença está na coloração, já que os azulejos são impressos na cor escolhida pelo artista, ao passo que as pedras portuguesas já possuem a cor própria da pedra utilizada, geralmente com duas variações: uma mais clara e outra mais escura, para fazer as composições. Outra diferença está na forma como o desenho é obtido, não através de uma impressão, mas por meio do arranjo preciso das pedras e do contraste original de suas colorações. Assim, as pedras são dispostas pelo calceteiro de forma determinada, como um grande mosaico, reproduzindo num paciente trabalho manual com a experimentação de pedras, até que se encontre as que melhores se encaixam ao desenho.

## **Criação e Temática**

Para esse projeto os arquitetos já tinham bem definido o conceito que queriam alcançar com a obra de arte, fizeram, portanto, um pedido mais definido ao artista, solicitando um padrão que tivesse uma ligação com o Bairro do Recife, que apresentasse uma repetição e que remetesse a uma composição, como as utilizadas em tapetes de ladrilhos hidráulicos. Em resposta, o artista criou através de um desenho, um “tapete” em escala macro, a partir de um padrão geométrico de linhas curvas.

A relação do artista com os arquitetos de J&P é diferente em diversos aspectos, se comparada à que tiveram no projeto da Caixa, analisado anteriormente. Primeiramente, os arquitetos já tinham pensado, desde o projeto, em utilizar o desenho de paginação como um painel artístico, além da solicitação mais precisa do produto a ser confeccionado pelo artista. Possivelmente, da mesma forma que tiveram mais maturação para, desde o início do projeto, pensar na presença do painel, tiveram também mais precisão do conceito que queriam alcançar com o desenho.



**Figura 100: Esquema compositivo do desenho da explanada. Fonte: Autora.**



**Figura 101: Vista do mezanino para a explanada. Fonte: acervo pessoal: Foto tirada em 04/07/2016.**

### **Corpo, Espaço, Percepção**

O elemento utilizado, pedra portuguesa, tem uma rugosidade tátil, e por tratar-se de um elemento presente no inconsciente dos recifenses, já que muitas calçadas da cidade foram revestidas com esse material, além da união do material utilizado ao padrão geométrico que remete os ladrilhos hidráulicos, foi projetada uma paginação que muito remete às raízes dos usuários pernambucanos daquele edifício. Alcançando-se, assim, através desse paisagismo, a referência necessária a um edifício que, ao representar a justiça, prevê a identificação plena de toda população.

Temos uma capacidade inata de lembrar e imaginar lugares. Percepção, memória e imaginação estão em interação constante; a esfera do presente se funde com imagens de memória e fantasia. Continuamos construindo uma imensa cidade de evocações e recordações, e todas as cidades que visitamos são ambientes desta metrópole que chamamos de mente. (PALLASMAA. 2011, p.64)

Por isso, a relação de experimentação dessa obra com os usuários se dá em dois níveis: o primeiro, a nível do pedestre, é possível perceber o desenho que compõe o tapete, mas não toda sua dimensão de 20x20m, que apenas é evidente a partir do mezanino que dá acesso ao plenário do edifício, de onde se é compreensível que a composição se trata de um quadrado, que tem sua diagonal marcada por um elemento com o material diferente.



**Figura 102: vista do mezanino para a explanada de acesso.**

**Fonte: Acervo Pessoa, foto tirada em 04/07/2016.**

**Figura 103: Detalhe da marcação da diagonal, Painel TFR. Fonte: Pontual Arquitetos.**

Assim, a localização da obra de Cunha nesse projeto consta com uma alta carga simbólica por configurar-se em uma praça de acesso, que apenas foi criada graças ao artifício do mezanino elaborado pelos arquitetos. O acesso pleno a justiça foi, ainda, gratificado com o espelho d'água (como uma extensão do rio) e com uma escultura de Brennan, que repousa sobre o espelho d'água.

A relação dos três elementos: espelho d'água, escultura e a praça, mais adiante, demonstram como a escolha do local, e do tipo de obra de arte, têm importância para a formação do espaço e influenciam em sua experimentação.

## Tribunal de Contas



Figura 104: Azulejos Petrônio Cunha no Edifício do TCU. Fonte: Antônio Amaral.

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
<b>Tribunal de Contas</b>	computador	azulejo	personalizado	espontânea	figurativa/abstrata

**Mat**

### erial e Confecção

O convite a Petrônio Cunha para esse trabalho foi feito por Amaral, que já era admirador do seu ofício. Cunha foi, inicialmente, chamado para fazer um painel na parede curva do auditório, que corresponde ao acesso do prédio, mas – ao ter acesso ao projeto – sugeriu que os azulejos também fossem aplicados no volume da caixa de escada, que têm uma altura maior que a do edifício (o projeto do edifício previa o acréscimo futuro de mais um pavimento). O elemento da caixa de escada, que poderia ser percebido com um aspecto negativo graças a sua desproporção em relação ao prédio, tornou-se um destaque, um contraponto, em relação às demais superfícies pálidas. Os azulejos, utilizados para compor o tapete nas superfícies citadas, foram pintados exclusivamente para esse projeto.

Em memorial, é descrito também a intenção almejada ao se utilizar os azulejos, como referência à arquitetura moderna: “o uso do azulejo ‘decorado’ segue uma já tradição da arquitetura moderna pernambucana. “

### Criação

Foi, então, a partir desse projeto que Cunha passou a utilizar o computador, e o programa Corel Draw, para criar os padrões dos azulejos, o que lhe permitiu mais experimentação na concepção dos painéis. Diferentemente dos trabalhos com azulejos – anteriormente apresentados, em que foram utilizadas ora peças soltas para compor os módulos autônomos (no caso da caixa), ora um padrão formado por quatro peças de azulejos (no caso da Igreja do Bom Samaritano) – nesse painel Cunha misturou duas escalas de trabalho, utilizando tanto módulos com peças soltas, como padrões formados com a união de quatro azulejos.

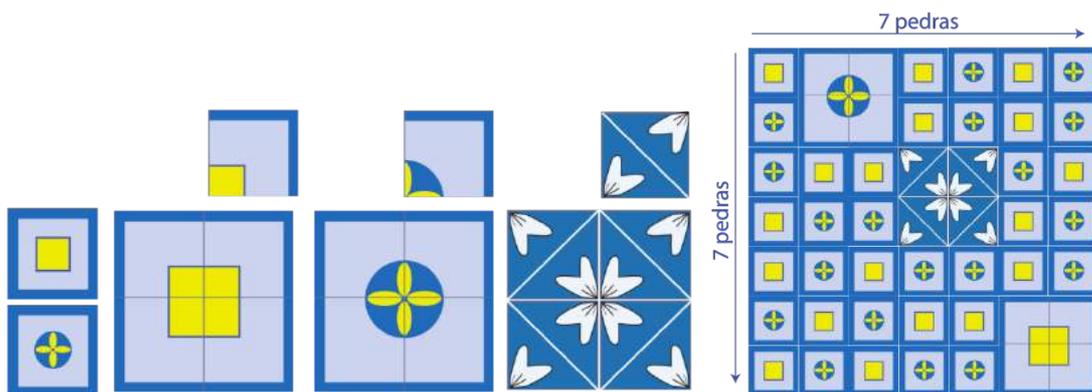


Figura 105: Cinco tipos de desenhos desenvolvidos para a formação do tapete. Fonte: Autora.  
Figura 106: Exemplo de esquema de montagem do tapete. Fonte: Autora

### Montagem

Foram, assim, desenvolvidos cinco desenhos, dois desenvolvidos para azulejos individuais e três formados por quatro azulejos. A lógica de montagem desse painel é feita através da composição de 7 pedras x 7 pedras, dentre elas o ladrilheiro deveria dispor espontaneamente um padrão de cada (sendo 1 padrão de cada um dos 3 de composição 2x2 e, os demais, dos individuais).

## **Temática**

Diferentemente, também, das composições anteriores, Cunha não utiliza mais nesse painel o positivo e o negativo para fazer as composições. Como diferencial, agora, foi introduzida a cor amarela, o que foge das suas composições mais tradicionais de azulejos, em que se fazia uso – apenas – da cor azul. A temática, também inusitada, mescla elementos abstratos com outros levemente figurativos (flores).

## **Corpo, Espaço e Percepção**

Esse painel apresenta algumas particularidades. Cunha, ao trabalhar com duas formas de composição, lança um desafio aos espectadores ao brincar com duas escalas no painel. Dessa forma, são necessários alguns instantes de observação para se desvendar que, na composição do tapete, dois desenhos foram repetidos, ainda que com escalas diferentes.

À distância, os desenhos de padrão 2x2 (formado por 4 peças), são logo identificáveis, deixando uma curiosidade para ser vista apenas com a aproximação do observador, que, de perto, percebe que na verdade aquela miscelânea, de longe não distinguível, são dois dos desenhos executados no padrão 2x2, que foram repetidos e impressos em uma peça única de azulejo. Para fazer a união desse tapete tão profuso de elementos, o artista utiliza a cor azul cobalto, que margeia todas as peças compositivas.

A escolha da implantação desse revestimento para a parede curva do térreo também é de grande influência na experimentação espacial, uma vez que – empregado nessa parede – o azulejar oferece um destaque que – ao se aliar à forma curva do auditório – provoca a indução do usuário a entrada no edifício: “a parede curva do auditório busca uma relação com o entorno de edificações térreas ou de dois pisos, ao mesmo tempo que convida à entrada e abre a perspectiva do terreno”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Trecho extraído do memorial do projeto, fornecido pelo arquiteto Antônio Amaral em entrevista à autora, realizada no dia 29 de junho de 2016.

## ABA



Figura 107: Painel na fachada da escola ABA. Fonte: Acervo pessoal, foto tirada em 21/10/2013.

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
<b>ABA</b>	computador	azulejo	personalizado	determinado	figurativa/abstrata

N

o projeto do Curso de Inglês ABA, o trabalho de Cunha trata-se de um generoso painel na fachada principal do Edifício, elevada para a Avenida Rosa e Silva, importante corredor urbano da cidade do Recife. Em entrevista<sup>22</sup> realizada com Adolfo Jorge Cordeiro, arquiteto responsável pelo projeto, foi percebida uma série de fatores que possibilitaram a existência dessa obra de arte.

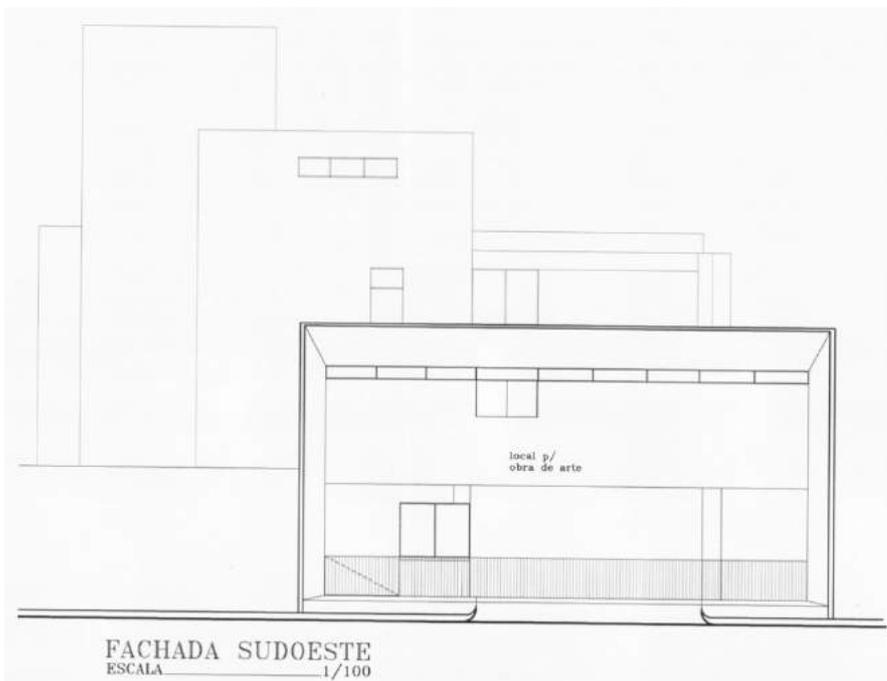
### Material

Em depoimento, o arquiteto declara que por causa da lei “Abelardo da Hora”, que exigia a presença de uma obra de arte para o projeto, desde a concepção do edifício, já se tinha a intenção de se fazer um painel de azulejos. Entre os proprietários, a proposta do painel também foi bem recebida, já que na unidade de Fortaleza também existe um, de modo que a presença da obra de arte ajudaria a

<sup>22</sup> Entrevista realizada no dia 14 de agosto de 2015 na sede a ADM arquitetos.

manter um padrão entre as unidades da escola. O nome de Cunha logo foi citado para designação do trabalho, graças a uma antiga amizade entre o arquiteto e o artista, além da já declarada admiração de Adolfo Cordeiro pelos outros trabalhos realizados por ele, ao passo que é confessado: “já sabia que o resultado ia ser bom!”.

Ao observarmos, então, a planta da fachada sudoeste do edifício – planta desenhada no Autocad, um dos primeiros projetos do escritório realizados no computador – é possível verificarmos a indicação de “Local para Obra de Arte”, o que indica a intenção projetual na utilização do painel.



**Figura 108: Fachada Aba indicando o painel como obra de arte. Fonte: ADM Arquitetos.**

### **Confecção**

A execução dos azulejos ficou a cargo da Decorart, que – como na Igreja do Bom Samaritano (azulejos 10x10cm) e na Caixa Econômica (azulejos 15x15cm) – desenvolveu peças exclusivas para essa obra, através da pintura de azulejos brancos existentes no mercado.

## Temática

A temática desse painel foi submetida aos anseios dos proprietários de representar a união das nações – Estados Unidos e Brasil. Cunha, em entrevista, afirma que tentou minimizar ao máximo as intenções figurativas solicitadas, utilizando apenas pássaros e as cores das bandeiras representadas.

## Criação

O ABA foi o segundo projeto realizado pelo artista no computador, através do programa *Corel Draw*. Essa obra trata-se de um painel de azulejos, formado através de módulos de 15x15cm, que tinham seus espaços já determinados em projeto. Assim, através da planta, os ladrilheiros eram guiados a aplicar peça por peça, como em um quebra cabeça.



Figura 109: Projeto painel ABA. Fonte: Acervo pessoal, foto tirada no dia 13/09/2015, no escritório da ADM e editada pela autora.

Para a formação desse painel, foi utilizada uma composição de artifícios ainda inéditos nos anteriormente realizados. Os pássaros, “que carregam as bandeiras”, são elementos figurativos que foram impressos nos azulejos de modo a darem a impressão de estarem sobrepostos ao padrão que seria a base do painel, a qual é composta pelo elemento “ponta de diamante”<sup>23</sup>. Como no TCU existe uma mistura de escalas, o elemento geométrico “ponta de diamante” ora é formado por uma única peça de azulejo, ora é composto por um padrão 2x2 (formado por 4 peças).

### **Corpo, Espaço e Percepção**

Como descrito anteriormente, um dos motivos para a presença desse painel, desde o projeto arquitetônico, foi o fato dos proprietários já possuírem outra unidade em que um painel estava presente. A partir desse relato, faz-se possível perceber a importância da arte para identificação pessoal com a arquitetura, para gerar reconhecimento e unidade. O painel do ABA, por estar localizado em uma das avenidas de maior fluxo da cidade, é uma das obras mais conhecidas de Cunha, de modo a ser presente na memória, não só dos alunos daquela escola, como das milhares de pessoas que circulam por ali diariamente.

---

<sup>23</sup> Ponta de diamante é o nome dado à forma como eram pintados os azulejos, em que se tinha um efeito de relevo. Trata-se de uma ilusão de ótica graças ao desenho dos azulejos, que apresentam uma espécie de sombra a 45°.

## CIGMA



Figura 110: PAINEL DE AZULEJOS IPA. Fonte: AFM arquitetos.

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
<b>CIGMA</b>	computador	azulejo	adaptado	determinad o	abstrata

### Material

Segundo depoimento de Raquel Meneses<sup>24</sup> (arquiteta colaboradora do projeto), foi-se pensado desde o projeto do edifício a utilização de azulejos como revestimento do volume circular, que, juntamente com os brises – utilizados para proteção das fachadas poentes do edifício quadrangular –, fariam referência a elementos tradicionais da arquitetura brasileira. Afirma ainda Meneses, que o nome de Cunha já havia sido escolhido desde que se foi pensado em fazer o azulejar.

<sup>24</sup>Entrevista realizada no dia 27 de agosto de 2014.

### **Criação e Confeção**

Como nos dois projetos anteriores, a criação desse painel foi feita no computador, através do programa Corel Draw. Diferentemente dos painéis apresentados anteriormente, em que se tinha uma produção específica de azulejos com desenhos impressos, nesse projeto foram utilizados azulejos existentes no mercado. Para formar o desenho geométrico, foram utilizadas quatro cores de azulejos: dois tons de azul, branco e amarelo. Através de azulejos inteiros e trinchos, que forma o desenho almejado, de modo a se ter, no final, uma perda que não chega aos 2%.

### **Montagem**

Em depoimento, Cunha explica que fez o painel em função do protejo de arquitetura, deixando a margem de erros para cima. Nesse projeto, de montagem determinada, destaca a solução inusitada utilizada no arremate superior do painel, feita por trinchos diagonais dos azulejos azuis escuros, que foi criada pelo pedreiro – a instrução de Cunha era utilizar apenas azulejos brancos – o artista comenta: “isso eu não teria feito, é isso que eu acho arretado”.

Trata-se, assim, a azulejar desse projeto, de um enorme painel curvo, graças a superfície do auditório a qual ele reveste. Nesse projeto, a escala da matriz do desenho (o que se repete) foi aumentada, havendo o desenho não estar em uma pedra, sim formado por um módulo de 5x5 peças.

### **Temática**

O painel é composto, basicamente, pelo elemento ponta de diamante, utilizado numa escala macro de 5x5 peças de azulejos de 5cm. A variação fica a cargo do elemento central da ponta de diamante, que é empregado em duas cores: azul claro e amarelo queimado.

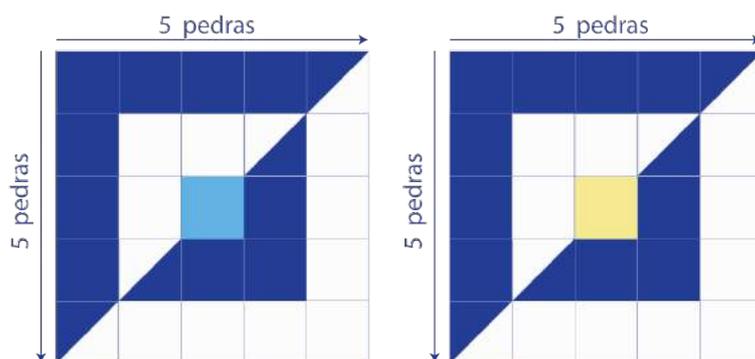


Figura 111: Esquema de formação da matriz do painel. Fonte: Autora.

### Corpo, Espaço e Percepção

Graças à capacidade do artifício, ponta de diamante, uma ilusão de ótica nos é causada, de modo a gerar uma profundidade ao desenho: temos a impressão, ao observar de uma certa distância, que o desenho obtido no painel se assemelha a um elemento vazado, dando a sensação da vedação do auditório ser feita por uma grande superfície curva de cobogós.

É importante observar, também, que a percepção apresentada acima só pode ser obtida graças às experiências que já adquirimos ao presenciarmos casos em que elementos vazados foram utilizados como elementos de completa vedação, como o caso dos cobogós da igreja do Bom Samaritano.

A Imagem do corpo... é profundamente afetada pelas experiências do tato e da orientação do início de nossas vidas. Nossas imagens visuais se desenvolvem posteriormente e, para que tenham significado, dependem de nossas experiências originais adquiridas tatilmente. (PALLASMAA. 2011, p.38)

Desse modo, a forma curva do volume revestido, também, oferece um diferencial à experiência. Sua grande dimensão impede que todo seu diâmetro seja percebido concomitantemente, sendo necessária a ação motora do usuário ao redor do edifício para que ele tenha uma contemplação global do painel. Apesar de não ser uma superfície palpável, a experiência através da junção do andar e da visão, tornam-se completas.

A visão revela o que o tato já sabe. Poderíamos considerar o tato como o sentido inconsciente da visão. Nossos olhos acariciam superfícies, curvas e bordas distantes; é a sensação tátil inconsciente que determina se uma experiência é prazerosa ou desagradável. Aquilo que está distante ou perto é experimentado com a mesma intensidade, ambos se fundem em uma experiência coerente. (PALLASMAA. 2011, p.40)

## Escadaria de Olinda



Figura

112: Escadaria de Olinda. Fonte: acervo pessoal, foto tirada em: 18/06/2016.

	<b>Criação</b>	<b>Material</b>	<b>Confecção</b>	<b>Montagem</b>	<b>Temática</b>
<b>Escadaria de Olinda</b>	-	azulejo	adaptado	espontânea	abstrata

### Material e Confecção

Em entrevista, Cunha explica que a utilização do painel, para os degraus da escadaria, deu-se como uma forma de conservar aquele espaço público. Ele descreve, ainda, que uma vizinha estava se apropriando do terreno da escadaria para aumentar a casa e fazer o seu acesso. Petrônio Cunha, que na época trabalhava como arquiteto da Prefeitura de Olinda, descreve que pegou os azulejos, que eram frutos de restos de obra, cortou-os em sua própria casa e os dispôs como em parte do painel, depois chamou o responsável e mostrou a sua ideia com a bem-sucedida intenção de convencê-lo a fazer aquela obra.

## Temática

Em entrevista a Raul Córdula, sobre a escadaria, Cunha explica como foi feita essa obra:

Olha, eu gosto desse trabalho aí pelo seguinte: foi interessante porque foi um negócio feito assim, meio nas coxas! Eu cortei os azulejos, eu mesmo fiz aqui, botei no chão. Aí chamei o arquiteto que era chefe num sei das quantas e disse: "vamos fazer isso, porque tem sobras de azulejos lá onde estavam guardados". Junteis algumas peças e disse pode ser feito assim. E eles (os pedreiros) começaram a fazer. Eu disse: pode continuar... invente o que der! E todos os dias eu passava lá. Aí, um dia, quando eles chegaram mais ou menos o meio, o cara disse: "doutor venha cá" a gente não sabe mais o que fazer, o que inventar". Isso porque eles é que fizeram, eu não tinha feito desenho nenhum. Eu disse: "vocês olham lá pra cima e repetem, emendem com aquele lá... e pronto!" Eles é que fizeram! Foi interessante porque aquilo chamou muita atenção. (CÓRDULA. 2013, p.132)

## Montagem

Através desse depoimento, podemos observar – como no caso da Caixa, do Tribunal de Contas e do CIGMA – como é de grande importância o papel do ladrilheiro para as obras de Cunha. Grande parte da singularidade de suas obras é gerada pelo caráter espontâneo, que está presente nelas graças à autonomia abonada pelo artista às pessoas que executam as suas obras.

## Corpo, Espaço e Percepção

Em seu livro, Juhani Pallasmaa dedica um capítulo à **materialidade e temporalidade**. Nesse momento do livro, o autor fala que a superficialidade das construções padrões são reforçadas por um senso enfraquecido de materialidade, bem como materiais naturais, como a pedra, o tijolo e a madeira, deixam que a nossa visão penetre em suas superfícies e permitem que nos convençamos da veracidade da matéria. (PALLASMAA. 2011, p.30)

Os materiais naturais expressam sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de uso pelos humanos. Toda a matéria existe em um *continuum* temporal; a pátina do desgaste leva a experiência enriquecedora do tempo aos materiais de construção.

Pode-se dizer, então, que a forma como foi disposto na escadaria, deixando frestas entre as peças, diferente do bom acabamento dos outros trabalhos, permitiu que se formasse uma pátina entre trinchos dos azulejos, que denota o envelhecimento daquele trabalho, ainda que esse não seja um material natural. A

perenidade desse painel reflete, também, sua aceitação pela população, algo muito importante por se tratar de uma arte tão urbana. Sobre o tempo de vida desse seu trabalho, Cunha comenta:

Teve um amigo meu, e eu tenho uma referência muito boa dele, que disse assim: adorno não se faz assim. E eu disse: aquilo só vai prestar quando envelhecer. Porque eu acho assim: quando as coisas envelhecem, e já estão sacramentadas, você pode dizer se prestou ou se não prestou, porque ninguém tem segurança de nada. (CÓRDULA. 2013, p.132)



Ao se estudar a trajetória de Petrônio Cunha, desde a sua introdução nas artes gráficas e plásticas, foi-se possível observar que sua intuição e talento são os grandes responsáveis pelo seu reconhecimento, o que lhe rendeu uma vasta produção nessa área. Sua aprendizagem, nesse campo artístico, foi fruto de sua prática e vocação, haja vista ter sido a sua formação acadêmica na arquitetura. Do seu ofício de arquiteto, Cunha herdou a habilidade em lidar com proporção, composição, cores, matrizes além de muitos relacionamentos que lhes proporcionaram a incorporação de sua arte à arquitetura.

Foi necessária apenas uma obra, a Igreja do Bom Samaritano, para que Petrônio Cunha conquistasse, também, esse ramo artístico, de modo a ser convidado para realização de inúmeros projetos seguintes. Com o objetivo de caracterizar a arte de Cunha, destacando a sua singularidade e examinando a integração artística entre suas obras e a arquitetura, esse trabalho realizou uma série de análises, com as quais foram percebidas as qualidades próprias desse artista. Essas qualidades foram descritas através de cinco itens elencados: **criação, material, confecção, montagem e temática**.

Através das categorias **material** e **confecção**, verificou-se o engenho do artista que – por meio do material azulejo – foi capaz de criar diversas formas de composição variando: escala, cores, articulação entre as peças e **temática**. Constatamos que, mesmo os azulejos que tiveram a mesa forma de **confecção** (serigrafados ou trinchos), foram compostos de modos distintos: através de elementos autônomos, painéis figurativos, disposições cromáticas determinadas, trinchos justapostos de forma espontânea ou determinada.

Nesse sentido, as obras selecionadas para análise, foram executas a partir de três **materiais**, que já tem em sua essência um alto teor simbólico por estarem conectados com a nossa tradição construtiva: o azulejo, o cobogó e a pedra portuguesa. Estes que permitem variações em suas composições, além de propiciarem uma interferência orgânica na interação com os usuários. Além do mais, todos desempenham funções tanto plásticas quanto construtivas, ocupando as posições de revestimento, vedação, impermeabilização, e limitação espacial.

Através das investigações quanto ao **tema**, observou-se que essa categoria está muito vinculada à demanda, seja do arquiteto ou proprietário, sendo apenas

algumas situações, como a da obra da Caixa Econômica, em que o artista pode propor uma composição que já havia previamente elaborado. Mesmo respondendo aos anseios, é verificado que Cunha consegue impor sua caligrafia e dar personalidade à obra.

A **criação** é uma das condicionantes principais, uma vez que vai conduzir todas as outras. Como, por exemplo, os azulejos da Caixa Econômica, que foram criados a partir de recortes – técnica que gera, automaticamente, o positivo e o negativo. A partir dos elementos gerados dos recortes, formaram-se os azulejos que foram personalizados e dispostos de forma espontânea pelos operários. Outro instrumento que proferiu uma grande mudança nas concepções das obras de Cunha foi o computador, uma vez que lhe possibilitou maior experimentação na criação, sendo a partir dele que observamos a variação de escalas em seus painéis.

A **montagem**, por sua vez, é fruto de todas as outras condicionantes, haja vista que, a obra já foi concebida com sua devida temática, já se tem definido o material e também como ele será obtido (confeccionado). No entanto, esse item é essencial para a personalidade da obra, uma vez que se depende de uma mão de obra primorosa para o acabamento, atenta aos painéis determinados e inventiva para os aleatórios, já que essa será a responsável por grande parte da originalidade do produto.

Com as análises fenomenológicas, realizadas à luz dos conceitos de Juhani Pallasmaa, verificamos como a integração artística é capaz de oferecer uma maior identificação do usuário com o edifício. A presença das obras de arte intensifica a percepção humana através da utilização de diferentes sentidos, que proporcionam uma experimentação singular. Dessa forma, o diálogo das artes plásticas com a arquitetura não é feito apenas de modo **direta**, influenciando em sua plástica, mas também de forma subjetiva, como ao induzir a entrada em um edifício (TCU), propiciar um ambiente de reflexão (igreja do Bom Samaritano) ou até conformar o acesso direto e igualitário da população a justiça (Tribunal Federal).

A realização das pesquisas proporcionou, também, um maior entendimento quanto à relação do artista com os arquitetos. Em um primeiro momento, quando iniciou sua produção integrada à arquitetura, Cunha realizava as suas obras por

indicação. A partir do seu segundo trabalho concluído, o painel da Caixa Econômica, o artista conquistou reconhecimento sendo pensado pelos

arquitetos para fazer os seus trabalhos, desde a concepção dos projetos. Logo, nos edifícios do Tribunal Federal, TCU, ABA e CIGMA a presença artística foi pensada desde a concepção do projeto arquitetônico, associada à figura de Cunha. A interferência dos arquitetos na temática também se intensifica ao decorrer de sua carreira, do mesmo modo em que há um amadurecimento dos profissionais quanto ao design da obra de arte desde o projeto. Percebe-se, também, que o conceito almejado é atribuído ao tema do painel, ocorrendo uma maior intervenção do arquiteto na obra de arte.

Da mesma forma que se observa uma interferência dos arquitetos nos trabalhos artísticos, percebe-se – também – a condição inversa, quando em alguns exemplares Cunha interfere na arquitetura. Como demonstração, cito os exemplos da igreja do Bom Samaritano, em que Cunha sugeriu a predominância dos cobogós ao invés de uso de vitrais; da Caixa Econômica, que teria apenas um painel de 3m de comprimento, se o artista não tivesse indicado a utilização de azulejos em toda extensão do muro; do TCU, em que o artista propôs revestir não somente a parede do auditório, que já era prevista, mas também todo o volume da caixa de escada.

## **A INTEGRAÇÃO ARTÍSTICA NA OBRA DE CUNHA**

Como visto no referencial teórico, a integração das artes plásticas com a arquitetura difundiu-se como uma prática característica da arquitetura brasileira graças à sua capacidade de gerar uma maior identificação dos usuários com os edifícios. Esta prática foi de grande importância na primeira metade do século XX, quando se buscava uma arquitetura com características próprias, que representasse uma identidade nacional. No entanto, como fruto de diversas críticas feitas a esse exercício, constatou-se que sua plenitude poderia ser apenas alcançada uma vez que as obras de artes estivessem em sintonia estética com os edifícios nos quais elas fossem aplicadas. Além disso, verificou-se o potencial funcional das obras de arte, que quando comprometidas com os mesmos princípios projetuais, são capazes de desempenhar funções miméticas as do edifício.

Nesse sentido, após as análises feitas às obras de Cunha, percebemos caso a caso como o artista singularmente foi capaz de absorver e desenvolver, de forma conjunta com os arquitetos, esse potencial da integração artística, uma vez que suas obras estão dispostas de modo a complementar a arquitetura.

### **Igreja do Bom Samaritano**

Na igreja, a parede dupla composta por cobogós conforma o espaço, proporcionando uma luz filtrada pelos desenhos expressos no procedimento artístico próprio de um ambiente dedicado à oração. Os elementos vazados são frutos de uma composição dinâmica de cinco diferentes padrões, que condiz ao arrojo estrutural da cobertura.

Os painéis de azulejos, como aspiravam as arquitetas, são compostos por desenhos delicados, que refletem a temática eclesial. Esses elementos foram aplicados em superfícies determinadas. Os aplicados nos muros externos além de desempenharem sua função padrão de proteção de intempéries, funcionam favorecendo artisticamente aos fiéis e aos demais transeuntes, podendo até atraí-los. Quando aplicados no interior, demarcam e destacam devidamente o altar.

### **Caixa**

No edifício da Caixa Econômica os azulejos reforçam a intenção projetual de permeabilidade do edifício, haja vista serem vistos tanto do lado externo como internamente ao edifício. A ousadia construtiva do edifício está refletida na inventividade da temática e composição do painel de azulejos, que é integrado por módulos autônomos que se complementam graças à afinidade gráfica do desenho.

### **Tribunal de Contas da União**

O TCU tem a sua disposição de azulejos de modo a diferenciar os usos do edifício em privados e públicos. Os que estão dispostos no térreo, na parede curva do auditório, ainda funcionam como artefatos de indução à entrada do edifício, relacionando-se de forma bastante humana como usuário.

### **ABA**

O painel do ABA funciona como um símbolo da escola em função da sua riqueza gráfica e localização privilegiada na fachada do edifício. A temática de seus azulejos demonstra a união das nacionalidades, combinando formas abstratas

geométricas com símbolos figurativos. O painel possui uma variação da escala de sua matriz, que o enriquece tornando-o um estimulador no exercício da percepção.

### **CIGMA**

Como no caso do TCU, o azulejar foi aplicado de modo a auxiliar na identificação dos usos públicos do edifício (auditório e biblioteca). Assim, a construção geométrica do painel corresponde ao partido do edifício, que também parte de formas geométricas explicitamente marcadas, condizendo, assim, arte e arquitetura, em suas aspirações estéticas.

### **Escadaria de Olinda**

Esse painel nasce da demanda do artista como morador de Olinda em regularizar uma via de extrema serventia, de modo que o caráter público da obra corresponde à sua execução feita de forma participativa, livre e espontânea. A franqueza da cidade secular, com seu traçado tortuoso, está expressa nesse painel, aparentemente desprezioso, mas responsável por consolidar a escadaria. Assim, a perenidade da obra denota a aceitação da população pelo painel, característica imprescindível ao trata-se de uma expressão pública.

### **Tribunal Federal**

O painel paisagístico está presente de modo a marcar o grande trunfo do projeto, que foi o de garantir o acesso livre e igualitário da população à justiça. A temática e material utilizados no painel remete às calçadas do Recife, gerando uma relação de intimidade e identificação para/com os usuários do edifício.

Portanto, tendo-se concluídas as análises foi possível se comprovar a integração das artes como uma prática que desperta a identificação dos habitantes com a arquitetura. Através do exercício da percepção e interação dos indivíduos com a obra de arte, uma relação é forjada de modo a gerar essa maior afeição. As obras de arte desenvolvidas por Petrônio Cunha estão em sintonia plástica, representando um mesmo momento estético de produção, além de contribuírem para a conformação espacial e seus valores subjetivos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo:DBA,1998.

\_\_\_\_\_. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado et alli. *DELFIM Amorim Arquiteto*. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil. Departamento Pernambuco, 2ª edição, 1991.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. Modernismo recifense: Uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 012.03, Vitruvius, maio 2001 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/889> > Acessado em 23/05/2015

ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)*. In:8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

AQUINO, Flávio de. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. In: Revista Manchete nº60, Rio de Janeiro, 13 jun.1953.

BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Adélia. Cabeça, mãos e alma. Reflexões sobre design e artesanato na América Latina. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 141.04, Vitruvius, fev. 2012 < [www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4235](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4235) > Acessado em 25/06/2016

BRILLEMBOURG, Carlos. *Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections*.New York: The Monacelli Press, 2004.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Belas Artes. 1985.

BRUAN, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BUZAR, Miguel A. *Triângulos e a casa: Uma promenade pela Casa Rubens Mendonça*. In:Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, v.4, 2006.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Revista de História FFLCH-USP, n.º 153, Segundo Semestre de 2005, p.259.

CARRANZA, Luis E. ; LARA, Fernando Luiz. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. University of Texas Press, 2014.

CLARK, Lygia. Uma experiência de integração. In: Brasil – Arquitetura Contemporânea, Rio de Janeiro, n.8, p.45, 1956.

COCCHIARALE, Fernando. Apresentação da exposição Athos Bulcão – Uma Trajetória Plural. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1998. Disponível em <[http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao% 20da% 20expo%20Ath os %20Bulcao%20Uma%20trajetoria%20plural%20Fernando%20Cocchiarale %20 port.pdf](http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Athos%20Bulcao%20Uma%20trajetoria%20plural%20Fernando%20Cocchiarale%20port.pdf)> Acessado em 11/02/2015

CÓRDULA, Raul. Utopía do Olhar. Recife: Fundarpe, 2013.

COSTA, Lucio. *A Crise na arte Contemporânea*. In: Arte Contemporânea (revista bimestral). Rio de Janeiro. Agosto-Setembro de 1953.p.02-03. Apud FARIAS, Agnaldo. *A obra de Athos Bulcão, ponto alto da vertente construtiva*. DOCOMOMO, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Marcus de Lontra. *Sinfonias da Modernidade*. Revista Módulo, 1987. Disponível em: <[http://www.fundathos.org.br/pdf/Sinfonias%20da%20 modernidade%20-%20Marcus%20de%20Lontra%20Costa%20-%20Revista %20Modulo%20port.pdf](http://www.fundathos.org.br/pdf/Sinfonias%20da%20modernidade%20-%20Marcus%20de%20Lontra%20Costa%20-%20Revista%20Modulo%20port.pdf)> Acessado em 02/02/2015.

COUTINHO, Evaldo. O Espaço da Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CUNHA, Petrônio. *Varadouros de Olinda*: obra gráfica. Olinda: Prefeitura Municipal, 1988.

DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold, 1963.

FARIAS, Agnaldo. *A obra de Athos Bulcão, ponto alto da vertente construtiva*. In: 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra—a síntese das artes*. In: 6º Seminário Docomomo Brasil, Moderno e Nacional: Arquitetura e Urbanismo, Niterói, 2005.

FERRAZ, Geraldo. Reportagem do Recife. São Paulo: *Habitat*, nº3, 1952.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOMES, Geraldo. Igreja do Bom Samaritano. Revista Projeto, nº137, 1992.

HARRIS, Elizabeth. *Le Corbusier-Riscos Brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

HOLANDA, Armando de. *Roteiro para Construir no Nordeste*. Recife: MDU/UFPE, 1976.

HOLANDA, Ana Carolina de; Moreira, F.D. *Arte e ética dos materiais na obra de Vital Pessoa de Melo, 1968-1976*. In: Revista Risco EESC-USP, nº8, segundo semestre de 2008.

HOLANDA, Ana Carolina Oliveira de. *Integração de Artes plásticas e Arquitetura em Pernambuco, 1950-1980*. Recife, 2011. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco.

LE CORBUSIER. *A arquitetura e as Belas- Artes*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 19, 1984. P.53-68.

\_\_\_\_\_. Canteiro de Síntese das Artes Maiores. In: Cecilia Rodrigues dos Santos et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto Editora, 1987.

LUCAS, Luis Henrique Hass. *Da integração das artes ao desenho Integral interfaces da arquitetura no Brasil moderno*. In: 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

LUCENA, Renata. *Petrônio Cunha, O artista Múltiplo*. Recife: 1997. Trabalho de Graduação. Universidade federal de Pernambuco.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. *Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 131.02, Vitruvius, abr. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>>.

\_\_\_\_\_. *O vitral na síntese da arquitetura moderna*. In: 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

MELO, Vital M.T. Pessoa de. *Tramas*. São Paulo: Prêmio, 1989.

MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. 1988. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Azulejaria%20contemporanea%20no%20Brasil%20-%20Frederico%20Moraris%20port.pdf>> Acessado em 11/02/2015

NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna no Recife: 1949-1972*. Recife: E. da Rocha, 2012.

\_\_\_\_\_. *Modernidade Arquitetônica no Recife: arte, técnica e arquitetura de 1920 a 1950*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

NÉRET, Gilles. *Henri Matisse, Recortes*. Singapura: Thaschen, 2002.

NOBRE, Ana Luiza (Org.). *Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p128.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São paulo: Perspectiva, 1981.

PORTO, Claudia Estrela. Quando arte e arquitetura se mesclam: a obra de Athos Bulcão e Lelé. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

Projeto Arte Brasileira, Modernismo. São Paulo: Funarte, 1986. p.23

ROSA, Rafael Brener. *Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, UFRGS, 2005.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita et al. Os Jardins de Burle Marx no Recife. Recife: MXM Gráfica, 2009.

SERT; JL LEGER; GIEDION, F. S. *Nine Points on Monumentality* (1943). Harvard Architecture Review, 1984.

SALZSTEIN, Sônia (org.). Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 1997.

SILVEIRA, Marcele Cristiane da. *O Azulejo na Modernidade Arquitetônica*. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

Universidade federal de Pernambuco. *Parque Histórico Nacional dos Guararapes: projeto físico*. Recife: UFPE, 1975.

VELOSO M.; VIEIRA, N. *Arte Moderna na arquitetura e no Urbanismo recifenses – síntese e paradoxos no ontem e no hoje: uma análise através de algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand*. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

VIEIRA, Antenor et alli. *Cobogó de Pernambuco*. Recife: Josivan Rodrigues, 2013.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.