

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

MARY DA SILVA RACHED

**AS TRAMAS AZULEJADAS NAS FACHADAS DA ARQUITETURA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Recife

2018

MARY DA SILVA RACHED

**AS TRAMAS AZULEJADAS NAS FACHADAS DA ARQUITETURA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

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.

Área de concentração: Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Profa. Dra. Guilah Naslavsky

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

R119t Rached, Mary da Silva
As tramas azulejadas nas fachadas da arquitetura moderna e contemporânea brasileira / Mary da Silva Rached. – Recife, 2018.
177 f.: il., fig.

Orientadora: Guilah Naslavsky.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2018.

Inclui referências e apêndice.

1. Azulejo. 2. Trama. 3. Fachada. 4. Arquitetura moderna – Brasil. 5. Arquitetura contemporânea – Brasil. I. Naslavsky, Guilah (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2018-138)



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

Mary da Silva Rached

**“AS TRAMAS AZULEJADAS NAS FACHADAS DA ARQUITETURA
MODERNA E CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA”**

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: 22/03/2018.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Gullah Naslavsky (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria de Jesus Britto Leite (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Ana Vaz Milheiro (Examinadora Externa)
Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Caixa Postal 7809 Cidade Universitária – CEP: 50732-970 Recife/PE/Brasil
Tel: + (81) 2126311 Fax: + (81) 2126 8772
e-mail: mdu@ufpe.br www.ufpe.br/mdu

A todos que buscam fugir dos *perigos das histórias únicas* e contribuem para
revisão e crítica de nossa historiografia,

Dedico

AGRADECIMENTOS

A construção de uma pesquisa de mestrado pressupõe a substituição do eu por uma voz na terceira pessoa, entretanto uma das primeiras coisas que escutei no curso é que sempre há uma motivação pessoal, uma afeição ao problema porquê do contrário seria bastante difícil suportar o trajeto, evidentemente há de ter rigor metodológico.

Estudar o azulejo na Arquitetura Moderna e Contemporânea Brasileira é continuação do meu trabalho de graduação, a opção pelo tema assemelha-se com a construção do meu repertório, da minha identidade.

O envolvimento com tema começa com a realização do 1º DOCOMOMO N/NE, no ano de 2006, quando estava tomando o quinto semestre da faculdade de Arquitetura e Urbanismo e com quase nenhum entendimento sobre teoria e história, tomei ali consciência da necessidade de conhecer a Modernidade Arquitetônica, especialmente dos episódios pernambucanos. Ser platéia para pesquisadores e críticos como David Letherbarrow, Hugo Segawa e Geraldo Gomes foi bastante impactante na minha formação, mas não posso deixar de mencionar a importância de ver trabalhos realizados em minha Universidade (UNICAP) sob a orientação de Guilah Nalavsky, e dirijo minhas primeiras palavras de agradecimento.

Guilah, devo frisar sua importância com cada teste ou trabalho de suas disciplinas que me obrigava a ir além da cópia dos posicionamentos dos *Benévolo*, *De Fusco*, *Montaner ou Bruand*; levando-me a pensar arquitetura. E principalmente por seus ensinamentos sobre a Arquitetura Moderna Brasileira, o incentivo a ter sempre contato com o documento, pelas oportunidades de debater teoria e difundir minha pesquisa, por seu exemplo de vida acadêmica e suas palavras amigas ao longo desses anos.

Meu ingresso no MDU levou-me a dar cara a muitos autores por mim já conhecidos, transformando-os em meus tutores e me deu novos rostos a serem admirados, cada disciplina foi fundamental para construção dessa peça.

Começando pelos Seminários de Pós Graduação, no primeiro semestre despertando e preparando para as novas demandas, no segundo conduzindo ao questionamento e ao posicionamento, e no terceiro exigindo maturidade de minhas

críticas. Reconheço, assim, os esforços de Vera Mayrinck, Virgínia Pontual, Zeca Brandão, Maria Ângela Souza e Luiz Amorim.

Este último, expresso minha admiração por suas obras e agradeço a disponibilidade, as valiosas orientações na ocasião da defesa de meu projeto. Meu agradecimento também a professora Maria do Carmo Nino por suas observações e contribuições na mesma ocasião.

Juju Leite pela leveza com que conduziu os estudos sobre percepção e fenomenologia, me levando a uma nova forma de vivenciar arquitetura, de ver o lugar.

Fernando Diniz por apresentar novos autores em suas disciplinas de Lugar e Tectônica e Teoria do Século XIX (esta em conjunto com Guilah) tão fundamentais para entender o meu universo de pesquisa.

Vou sentir saudades dos processos vivenciados sob a tutela de Ana Rita Sá Carneiro, Luís de la Mora e Circe Monteiro que resultaram na compressão de como se produz conhecimento e sua importância, mas também por serem agentes externos dando novas perspectivas e eixos ao trabalho. Suas disciplinas transgrediram o âmbito acadêmico e me proporcionaram novos amigos, a turma 32.

Minha turma em especial, não cita-los nominalmente não implica em pormenorizá-los.

Aos funcionários do MDU, especialmente Élide, Renata, Rebeca e Vanessa por assegurarem a infra-estrutura necessária para o curso, pela ajuda com as burocracias e pelas boas risadas em momentos mais descontraídos.

Ao CNPq agradeço não só o financiamento, como a iniciativa de disponibilizar outros tantos trabalhos em meio digital, fundamentais para meu aprofundamento no tema. Desejo que o meu tenha a mesma oportunidade.

Ao *software* livre de gerenciamento de referências *Mendeley* por facilitar a construção deste documento.

Muitas pessoas estiveram presentes em minha vida ao longo desse tempo, influenciando muito dos meus posicionamentos de caráter pessoal, que certamente refletem algumas de minhas compreensões aqui exposta.

Finalmente, agradeço aos meus pais que me acompanham nesta jornada com muito apoio e compreensão, e a Jorge e Valentina cujas contribuições não podem ser descritas ou medidas pelas palavras existentes.

O facto do Azulejo ser, há vários séculos, um Patrimônio comum entre Brasil e Portugal traz um valor acrescido da maior importância, o da comunicação de afectos entre povos irmãos através desta arte, de certo modo, é outra forma de falar a nossa língua comum, o Português (PORTUGAL, 2000, p.13).

RESUMO

Esta dissertação tem como tema o azulejo como revestimento de fachada na arquitetura do século XX no Brasil, motivada em entender a recepção da técnica de revestimento da arquitetura produzida no período colonial e seus desenvolvimentos e desdobramentos na arquitetura moderna e contemporânea. A partir da compreensão de que o azulejo é um ornamento e o fenômeno de azulejar as fachadas é fruto da revolução industrial se construiu o referencial considerando a obra de teóricos da ornamentação (Ruskin, Semper, Sullivan, Loos). Em seguida, apresenta a trajetória histórica do azulejo até sua aplicação nas fachadas no século XIX. E também se discute a decadência e abandono da prática e o retorno no século XX nos exemplares da Arquitetura Neocolonial. A análise de exemplares da pesquisa está dividida em três partes e segue narrativa cronológica abordando: (i) os primeiros azulejos na arquitetura moderna brasileira – os marcos consagrados tanto pela Historiografia da Arquitetura Moderna como também pela Historiografia da Azulejaria (Edifício do MES, Conjunto da Pampulha e Conjunto Pedregulho), relacionando-os aos azulejos tradicionais. Logo após (ii), segue-se a trilha estudando a produção dos anos 1950, investigando as tramas azulejadas, ou seja, a relação entre as peças de azulejo, de vários artistas e arquitetos buscando compreender como esse novo surto de utilização do elemento se deu. Por fim (iii) é a vez do intervalo entre os anos de 1960 – 2000, e toma a obra de Delfim Amorim, Athos Bulcão e Petrônio Cunha como objeto de investigação pela relevância de seus trabalhos, tanto pela quantidade, mas principalmente pela qualidade – a particularidade com que encararam a trama azulejada. Concluindo que o desenho da peça do azulejo moderno e contemporâneo mantém reminiscência do desenho do azulejo tradicional; enquanto a trama é responsável pela ruptura com tradição quando aparece em esquemas assimétricos, aleatórios ou semi-estruturados com elementos aleatórios. Dessa forma, o azulejo do século XX é ao mesmo tempo continuidade e ruptura da azulejaria tradicional.

Palavra-chave: Azulejo. Trama. Fachada. Arquitetura Moderna – Brasil. Arquitetura Contemporânea – Brasil.

ABSTRACT

This dissertation has as its theme the façade tile in twentieth century architecture in Brazil, motivated to understand the reception of the colonial tiling technique in modern and contemporary architecture. It based on the understanding that the tile is an ornament and the phenomenon of tiling the facades is the result of the industrial revolution, the referential was built considering the work of ornamentation theorists (Ruskin, Semper, Sullivan, Loos). In the first chapter, it presents the historical trajectory of the tile until its application in the façades in the 19th century. It also discusses the reasons behind the decadence and abandonment of the tiling practice and its return in the 20th century in the Neocolonial Architecture. In the second chapter its analysis of exemplars selected for this research, it is divided into three parts and follows a chronological narrative dealing with: (i) the first tiles in Brazilian Modern Architecture - the landmarks by the Modern Architecture's Historiography and by the Tiles' Historiography (Ministry of Education and Health , Pampulha and Conjunto Pedregulho), relating them to traditional tiles. Thereafter (ii), it keeps track of the 1950's, investigating the tiled webs (the relation between the each piece of tile) of various artists and architects trying to understand how this new spurt of use of this element occurred. Finally, (iii) the period between the years between 1960 - 2000 which takes the work of Delfim Amorim, Athos Bulcão and Petrônio Cunha as object of investigation for the relevance of their works, not only by the amount, but mainly by their quality - the particularity way they created tiled webs to tile the façades. It concludes that the design (*rapport*) of modern and contemporary tile is reminiscent of the traditional tile design; while the web is responsible for the rupture with tradition when it appears laying in an asymmetrical, a random or semi-structured schemas with random elements. In this way, the twentieth century tile is at the same time a continuation and rupture of traditional tiles.

Keywords: Tile. Web. Façade. Modern Architecture – Brazil. Contemporary Architecture – Brazil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Desenho. Padrões derivados do têxtil em divisórias egípcias documentados por Semper em 1860.	34
Ilustração 2 - Fotografia. Palácio de Sintra em Portugal – Sala Árabe, azulejos do tipo alicatado do séc. XV.....	34
Ilustração 3 - Fotografia. Azulejos Alicatados da Sala Sereias do Palácio de Sintra. Acesso em abr. 2010.	35
Ilustração 4 - Fotografia. Paineis da Sala das Pegas.....	35
Ilustração 5 - Fotografia. Azulejo da Sala das Pegas, exemplos da técnica de corda-seca..	35
Ilustração 6 - Fotografia. Azulejo da Capela Palatina no Palácio de Sintra, exemplo da técnica de aresta.....	35
Ilustração 7 - Fotografia. Painel de Hélio Feijó na Biblioteca de Casa Amarela.	42
Ilustração 8 - Fotografia. Painel "O Boi" de José Norberto visto do pátio na Residência Isnar Castro e Silva..	42
Ilustração 9 - Fotografia. Painel "Abolição da Escravatura" em azulejos de Abelardo da Hora no Edifício Joaquim Nabuco.....	42
Ilustração 10 - Fotografia. Painel de Petrônio Cunha na escola de idiomas ABA.....	42
Ilustração 11 - Fotografia. Residência Lisanel M. Motta.....	43
Ilustração 12 - Fotografia. Detalhe dos azulejos desenhados por Lula Cardoso Ayres para Residência Lisanel M. Motta.	43
Ilustração 13 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência Luiz Oliveira.....	43
Ilustração 14 - Fotografia. Residência Francisco Claudino.	44
Ilustração 15 - Fotografia. Residência Gerson Carneiro Cunha.	44
Ilustração 16 - Fotografia. Residência Vale Júnior.	44
Ilustração 17 - Fotografia. Edifício Acaiaca.	44
Ilustração 18 - Fotografia. Edifício Santa Rita.	44
Ilustração 19 - Fotografia. Edifício Barão de Rio Branco.....	44
Ilustração 20 - Fotografia. Painel "O Grande Floral" de Francisco Brennand no edifício das Lojas Arapuã.....	45
Ilustração 21 - Fotografia. Painel de Augusto Reynaldo nas Residências Geminadas da Av. Rosa e Silva.	46
Ilustração 22 - Fotografia. Painel "Revoluções Pernambucanas" de Corbiniano Lins na Praça General Abreu e Lima.	46
Ilustração 23 - Fotografia. Azulejos de Athos Bulcão para o Parque Nacional dos Guararapes.....	46
Ilustração 24 - Fotografia. Azulejos de Petrônio Cunha na Paróquia Anglicana do Bom Samaritano.....	46
Ilustração 25 - Fotografia. Azulejos de Petrônio Cunha na Agência da Caixa Econômica Federal da Praça da República.....	46
Ilustração 26 - Fotografia. Azulejos de Petrônio Cunha no Tribunal de Contas da União.....	46

Ilustração 27 - Fotografia. Mural em azulejos de Petrônio Cunha no Viaduto Ulysses Guimarães.....	47
Ilustração 28 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejo da Igreja Nossa Senhora da Piedade (Jaboatão dos Guararapes, PE).....	49
Ilustração 29- Fotografia. Azulejo na Igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes dos Guararapes (Jaboatão dos Guararapes, PE).....	49
Ilustração 30 - Fotografia. Painel de Azulejo Casamento da galinha, Lisboa 1665.....	51
Ilustração 31 - Fotografia. Painel de azulejo de faiança branco e azul Cena marítima e campestre, Lisboa, 2º quartel do século XVIII.....	51
Ilustração 32 - Fotografia. Azulejo português em imóvel da Rua da Aurora (Recife, PE).....	56
Ilustração 33 - Fotografia. Azulejo francês em imóvel da Rua do Rosário nº 49 (Recife, PE).....	56
Ilustração 34 - Fotografia. Azulejo francês 11 x 11 cm.....	57
Ilustração 35 - Fotografia. Azulejo de padrão 2x2 português 13,5 x 13,5 cm.	57
Ilustração 36 - Desenho. Quadro mostrando vários exemplos de azulejos do século XIX em que a disposição e o dos motivos, se baseiam no traçado da diagonal. 1955.....	57
Ilustração 37 - Fotografia. Fachada principal da Academia Pernambucana de Letras, revestida por azulejo e friso portugueses.	58
Ilustração 38 - Fotografia. Imóvel da Rua São Bento nº 127 revestido por azulejos franceses.	58
Ilustração 39 - Fotografia. Parte superior da fachada com platibanda e o frontão azulejados e demarcados por frisos franceses.	58
Ilustração 40 - Fotografia. Rancho da Maioridade no Caminho do Mar, projeto de Victor Dubugras (1922).	61
Ilustração 41 - Fotografia. Detalhe do painel em azulejo de Wash Rodrigues no Rancho da Maioridade.	61
Ilustração 42 - Fotografia. Azulejos de Wash Rodrigues no Pouso Parapiacaba.	62
Ilustração 43 - Fotografia. Pouso Paranapiacaba no Caminho do Mar, projeto de Victor Dubugras e azulejos de Wash Rodrigues.....	62
Ilustração 44 - Fotografia. Ministério da Educação e Saúde, fachada norte.....	64
Ilustração 45 - Fotografia. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro . Fachada Sul e o jardim.....	64
Ilustração 46 - Fotografia. Pintura Ciclo da Vida Econômica do Brasil: Café, Portinari (1938).	65
Ilustração 47 - Fotografia. Pintura Ciclo da Vida Econômica do Brasil: Erva Mate, Portinari (1938).....	65
Ilustração 48 - Fotografia. Pintura Ciclo da Vida Econômica do Brasil: Pau Brasil, Portinari (1938).....	65
Ilustração 49 - Fotografia. Pintura Cenas infantis - Jogos Infantis, Portinari (1938).....	65
Ilustração 50 - Fotografia. Painel em azulejo Estrelas-do-mar e Peixes, Portinari (1942).....	66
Ilustração 51 - Fotografia. Detalhe Painel Estrelas-do-mar e Peixes, em azulejos 15 x 15 cm, Portinari (1942).	66

Ilustração 52 - Fotografia. Painel de azulejos Conchas e Hipocampos, Portinari (1942).....	66
Ilustração 53 - Fotografia. Detalhe Painel de Conchas e Hipocampo, em azulejos 15 x 15 cm, Portinari (1942).	66
Ilustração 54 - Quadro. Esquema comparativo entre o padrão de azulejo de estrela e bicha do séc. XIX e dum trecho do painel de MES de Portinari e de Osir Rossi.....	68
Ilustração 55 - Mapa. Mapa localizando painéis de azulejo de Paulo Rossi Osir.....	69
Ilustração 56 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejo (volume sinuoso do MES) de Paulo Rossi Osir.....	69
Ilustração 57 - Fotografia. Painel de azulejo do volume sinuoso do MES, com malha em diagonais, de Paulo Rossi Osir.....	69
Ilustração 58 - Fotografia. Painel de azulejo de Paulo Rossi Osir no MES.....	69
Ilustração 59 - Mapa. Mapa localizando painéis de azulejo de Portinari no MES.....	70
Ilustração 60 - Fotografia. Painéis de azulejo de Portinari no térreo MES.....	70
Ilustração 61 - Fotografia. Igreja São Francisco de Assis, vista da fachada voltada para Lagoa da Pampulha.....	71
Ilustração 62 - Fotografia. Igreja São Francisco de Assis, vista da fachada com os azulejos de Portinari.	71
Ilustração 63 - Fotografia. Detalhe fachada azulejada da Igreja São Francisco de Assis.	71
Ilustração 64 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Igreja São Francisco de Assis.	71
Ilustração 65 - Fotografia. Vista da fachada lateral da Igreja São Francisco de Assis com painel em pastilha de porcelana de Paulo Werneck.....	72
Ilustração 66 - Fotografia. Vista do batistério da Igreja São Francisco de Assis.....	72
Ilustração 67 - Fotografia. Vista da fachada voltada para lagoa do Cassino (atual Museu de Arte Moderna).....	72
Ilustração 68 - Fotografia. Trecho da fachada acesso do Cassino com azulejos no guarda-corpo da esquadria de vidro.	72
Ilustração 69 - Fotografia. Trecho da fachada do Cassino com azulejos revestindo septo curvo no pilotis.....	72
Ilustração 70 - Fotografia. Casa de Baile do Conjunto da Pampulha.....	73
Ilustração 71 - Quadro. Esquema comparativo entre o padrão do Conjunto da Pampulha de Paulo Werneck e o padrão de laçaria do séc. XVII.	73
Ilustração 72 - Fotografia. Ginásio de esportes do Conjunto Pedregulho (Rio de Janeiro, RJ), painel de azulejos desenhados por Portinari.	75
Ilustração 73 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejos do Ginásio de esportes; desenhos referenciam brincadeiras infantis.	75
Ilustração 74 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejos do Ginásio de esportes; padrão de quatro azulejos para formar figura de um menino.	75
Ilustração 75 - Fotografia. Ambulatório do Conjunto Pedregulho nos anos 1950.	76
Ilustração 76 - Fotografia. Detalhe dos azulejos do ambulatório criados por Anísio Medeiros.	77
Ilustração 77 - Fotografia. Padrão de Quadrilóbolos do séc. XVII (P-17-01027).	77

Ilustração 78 – Fotografia. Vestiário do Residencial Pedregulho (Rio de Janeiro, RJ), painel de azulejos de Anísio Medeiros.....	77
Ilustração 79 – Quadro. Esquema comparativo entre o padrão de azulejo do vestiário do Conjunto Pedregulho de Anísio Medeiros e padrão português de parra do século XVII.	78
Ilustração 80 – Fotografia. Pavilhão Arthur Neiva da Fundação Oswaldo Cruz.	79
Ilustração 81 – Fotografia. Detalhe dos azulejos do Pavilhão Arthur Neiva (Roberto Burle Marx).	80
Ilustração 82 – Fotografia. Detalhe de outro trecho do painel de azulejo do Pavilhão Arthur Neiva.	80
Ilustração 83 – Fotografia. Painel de azulejos do Clube de Regatas Vasco da Gama na Lagoa, de autoria Roberto Burle Marx.....	80
Ilustração 84 – Fotografia. Detalhe do painel de azulejos de Roberto Burle Marx para Clube de Regatas Vasco da Gama.	80
Ilustração 85 - Fotografia. Detalhe do painel de Hélio Feijo na fachada da Biblioteca de Casa Amarela, 2015.....	81
Ilustração 86 - Fotografia. Detalhe do painel de Hélio Feijo na fachada da Biblioteca de Casa Amarela, 2015.....	81
Ilustração 87 – Fotografia. El Lissitzky, temática PROUN do Suprematismo utilizada em uma celebração de rua (1923).	82
Ilustração 88 - Fotografia. Detalhe do painel de Hélio Feijó na Biblioteca de Casa Amarela, 2015.	82
Ilustração 89 - Fotografia. Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade Federal do rio de Janeiro..	83
Ilustração 90 - Quadro. Esquema dos azulejos do Instituto de Puericultura e Pediatria da UFRJ, desenhados por Evanildo Gusmão e Ayrton Sá Rêgo (1952).....	83
Ilustração 91 – Mapa. Planta baixa do térreo e do 1º pavimento da Residência Lisanel Melo da Mota (1953).....	84
Ilustração 92 - Fotografia. Detalhe da treliça em madeira da fachada principal da Residência Lisanel Mota (1953).....	85
Ilustração 93 - Fotografia. Fachada principal da Residência Lisanel Mota (1953) mostrando o trecho da trama de azulejos.	85
Ilustração 94 - Fotografia. Perspectiva externa da Residência Lisanel de Melo Mota, apresentada à Prefeitura da Cidade do Recife, prevendo painel artístico abstrato (1953).	86
Ilustração 95 - Fotografia. Imagem do acervo da família Lisanel Melo Mota mostrando a residência na época de construção.	86
Ilustração 96 - Fotografia. Imagem do detalhe dos azulejos do acervo da família Lisanel Melo Mota mostrando a residência na época de construção.	86
Ilustração 97 – Quadro. Esquema comparativo da composição da trama de azulejos de Lula Cardoso Ayres para Residência Lisanel Melo da Mota e do azulejo de figura avulsa.....	87
Ilustração 98 - Fotografia. Vista dos azulejos no térreo do Edifício União (1953).	88
Ilustração 99 - Detalhe dos azulejos do Edifício União.....	88

Ilustração 100 - Mapa. Fachada da Residência Alfredo da Costa Lage. Área hachurada em vermelho corresponde a trama de azulejos.....	88
Ilustração 101 - Fotografia. Vista dos azulejos na fachada principal da Residência Alfredo Lages.	89
Ilustração 102 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência Alfredo Lages.	89
Ilustração 103 - Quadro. Esquema do padrão de azulejo tipo tapete do Edifício União (1953) e Residência Alfredo Lages (1954).....	90
Ilustração 104 - Fotografia. Painel de Azulejo Exaquetado da 1ª metade do séc. XVII.	90
Ilustração 105 - Fotografia. Vista da fachada da Residência do Conjunto Praça Fleming (1954).	91
Ilustração 106 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência do Conjunto da Praça Fleming (1954).....	91
Ilustração 107 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência do Conjunto Praça Fleming (1954).....	91
Ilustração 108 - Fotografia. Educandário Dom Silvério em Cataguases.....	92
Ilustração 109 - Fotografia. Vista frontal do painel do Educandário Dom Silvério de Anísio Medeiros (1954).....	92
Ilustração 110 - Quadro. Esquema dos azulejos do Educandário Dom Silveira de Anísio Medeiros (1954).....	92
Ilustração 111 - Fotografia. Azulejos do Hospital da Lagoa, 1955.	93
Ilustração 112 - Fotografia. Detalhe do tapete de azulejos do Hospital da Lagoa.....	93
Ilustração 113 - Desenho. Esquema do padrão dos azulejos do Hospital da Lagoa.	94
Ilustração 114 - Fotografia. Vista da fachada de acesso da Igreja Nossa Senhora de Fátima.....	94
Ilustração 115 - Fotografia. Vista da fachada posterior da Igreja Nossa Senhora de Fátima.....	94
Ilustração 116 - Quadro. Esquema combinatório dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima (Athos Bulcão).....	95
Ilustração 117 - Quadro. Esquema combinatório dos azulejos do Brasília Palace Hotel (Athos Bulcão).....	95
Ilustração 118 - Fotografia. Vista dos azulejos do interior do Brasília Palace Hotel.....	95
Ilustração 120 - Fotografia. Detalhe dos azulejos do Brasília Palace Hotel.....	96
Ilustração 121 - Quadro. Esquema comparativo dos azulejos do séc. XVII, séc. XIX e séc. XX - década de 50.	96
Ilustração 122 - Fotografia. Vista da Fachada do Edifício Banco Aliança.	97
Ilustração 123 - Detalhe dos azulejos no Edifício Banco Aliança.	97
Ilustração 124 - Desenho. Estudo de azulejos - Banco Aliança.	98
Ilustração 125 - Quadro. Esquema dos azulejos do Edifício Banco Aliança de Lucio Costa (1956).	98
Ilustração 126 - Mapa. Planta baixa e Perspectiva do projeto da Residência Francisco Claudinho (1956).	99

Ilustração 127 – Fotografia. Residência Francisco Claudino vista a partir do portão de acesso.	100
Ilustração 128 – Fotografia. O septo revestido em azulejo, da Residência Francisco Claudino. perpendicular ao prisma do pavimento superior, também revestido em azulejo em sua fachada sul.....	100
Ilustração 129 – Quadro. Esquema de composição da trama de azulejos da Residência Francisco Claudino, localizado no primeiro pavimento.	101
Ilustração 130 - Fotografia. Vista do trecho azulejado da fachada da Residência Francisco Claudino (1956).....	101
Ilustração 131 - Fotografia. Imagem da fachada mostrando as duas tramas de azulejo da Residência Francisco Claudino (1956).	101
Ilustração 132 - Fotografia. Vista do jardim interno da Residência Rozemblitz.	101
Ilustração 133 - Fotografia. Vista dos azulejos da Residência Rozemblitz a partir da abertura do buzinode do corredor da zona íntima.	101
Ilustração 134 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Rozemblitz (1956).	102
Ilustração 135 - Fotografia. Vista da fachada principal da Residência Torquato de Castro.	103
Ilustração 136 - Fotografia. Vista da fachada principal e sul mostrando o azulejo de tapete na cor azul e branco.	103
Ilustração 137 - Fotografia. Vista da Fachada sul mostrando a trama de azulejos, treliças de madeira e blocos de pedras.....	103
Ilustração 138 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Torquato de Castro (1956) desenhados pelo artista plástico Corbiniano Lins.	104
Ilustração 139 - Fotografia. Vista da parede curva revestida pelos azulejos de Corbiniano Lins.	104
Ilustração 140 - Desenho. Perspectiva do Edifício Acaiaca (1957).....	105
Ilustração 141 - Fotografia. Edifício Acaiaca.....	106
Ilustração 142 - Desenho. Desenho esquemático da colocação do azulejo no Edf. Acaiaca ilustrado a aplicação horizontal e vertical para conformar a moldura.....	106
Ilustração 143 - Fotografia. Detalhe do coroamento revestido em azulejo do Edf. Acaiaca.	106
Ilustração 144 - Fotografia. Detalhe do peitoril- ventilado destacando a moldura em azulejo.....	106
Ilustração 145 - Desenho. Composição do Tapete do Edifício Acaiaca.....	107
Ilustração 146 - Desenho. Desenho ilustrando a sobreposição de planos cromáticos para formar o motivo básico do Edifício Acaiaca.	108
Ilustração 147 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Amaro Alves de Delfim Amorim (1958).....	109
Ilustração 148 - Quadro. Evolução do padrão gerado a partir do positivo e negativo desde os 1600s até 1958.	109
Ilustração 149 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Joaci Soares (1960) desenhados por Delfim Amorim.....	112

Ilustração 150 - Quadro. As diferentes tramas de positivo e negativo desenvolvidas entre 1953 e 1960.	112
Ilustração 151 - Desenho. Linha do tempo das principais Casas tipo Amorim segundo Naslavsky (2004) e a ocorrência do azulejo.	113
Ilustração 152 - Fotografia. Vista da fachada frontal da Residência Vale Júnior.	113
Ilustração 153 - Fotografia. Detalhe dos azulejos na fachada da Residência Vale Júnior.	113
Ilustração 154 - Fotografia. Detalhe da fachada de uma das Residências Geminadas Luciano Costa (1963) de Delfim Amorim.	114
Figura 155 - Fotografia. Fachada de uma das Residências Geminadas Luciano Costa (1963) de Delfim Amorim.	114
Ilustração 156 - Fotografia. Detalhe da fachada da Residência Wilson Porciúncia.	114
Ilustração 157 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência Wilson Porciúncia (1964).	114
Ilustração 158 - Quadro. Esquema dos azulejos desenhado por Delfim Amorim para as Residências Vale Júnior (1961), Geminadas Luciano Costa (1963) e Wilson Porciúncia (1964).	115
Ilustração 159 - Desenho. Composição da cruz pátea.	116
Ilustração 160 - Desenho. A cruz de pátea na composição dos azulejos das Residências Vale Júnior, Geminadas Luciano Costa e Wilson Porciúncia.	116
Ilustração 161 - Fotografia. Edf. Araguaia.	117
Ilustração 162 - Fotografia. Detalhe do vértice do corpo do Edifício Araguaia azulejado.	117
Ilustração 163 - Quadro. Azulejos do Edifício Araguaia (1961) de Delfim Amorim.	117
Ilustração 164 - Fotografia. Edifício Santa Rita visto a partir da Av. Conde da Boa Vista.	118
Ilustração 165 - Fotografia. Detalhe da Fachada posterior na qual os painéis em azulejo aparecem junto à combogós.	118
Ilustração 166 - Fotografia. Detalhe dos painéis em azulejo que recebem caixas de ar-condicionado.	118
Ilustração 167 - Quadro. Azulejos do Edifício Santa Rita (1962) de Delfim Amorim.	119
Ilustração 168 - Fotografia. Edifício Ieda.	119
Ilustração 169 - Fotografia. Detalhe do Azulejo no Edifício Ieda.	119
Ilustração 170 - Quadro. Azulejos do Edifício Ieda (1965) de Delfim Amorim.	119
Ilustração 171 - Edifício para ampliação do Instituto Materno em Pernambuco - Imip.	120
Ilustração 172 - Detalhe da fachada do Intituto Mterno de Pernambuco - Imip.	120
Ilustração 173 - - Detalhe da fachada do Intituto Mterno de Pernambuco - Imip.	120
Ilustração 174 - Fotografia. Edifício Independência.	121
Ilustração 175 - Fotografia. Arremate do azulejo na parte inferior do Edifício Independência.	121
Ilustração 176 - Fotografia. Detalhe do encontro vertical e horizontal da moldura em azulejo, e o coroamento do Edifício Independência.	121
Ilustração 177 - Desenho. Desenho esquemático da composição do Tapete do Edifício Independência.	121

Ilustração 178 - Fotografia. Detalhe do vértice da moldura de azulejo do Edifício Independência e a variação de cor das peças conforme a queima.	121
Ilustração 179 - Quadro. Esquema comparativo entre os azulejos do Edifício Marcílio Dias/Almirante Barroso (1967) de Delfim Amorim e padrão português de cata-ventos/florão do século XIX.....	122
Ilustração 180 - Fotografia. Trama em palha.	123
Ilustração 181 - Fotografia. Edifício Marcílio Dias, parte inferior da fachada principal do edifício.....	123
Ilustração 182 - Fotografia. Edifício Marcílio Dias, detalhe da parte superior da fachada principal do edifício.....	123
Ilustração 183 - Fotografia. Edifício Barão de Rio Branco.	124
Ilustração 184 - Fotografia. Detalhe do edifício Barão de Rio Branco.....	124
Ilustração 185 - Croqui. Esquema com planta baixa e fotografias do Edf. Barão de Rio Branco ilustrando os trechos que se projetam do prisma da edificação.....	125
Ilustração 186 - Quadro. Esquema da composição do Padrão do Edifício Barão de Rio Branco.....	125
Ilustração 187 - Quadro. Esquema da composição do Tapete do Edifício Barão de Rio Branco.....	126
Ilustração 188 - Desenho. Esquema comparativo da evolução da composição dos desenhos dos azulejos de Delfim Amorim.....	126
Ilustração 189 - Fotografia. Edf. Iemanjá.	127
Ilustração 190 - Fotografia. Edifício Francisco Vita.....	127
Ilustração 191 - Fotografia. Detalhe dos azulejos do Edifício Francisco Vita.	127
Ilustração 192 - Fotografia. Azulejo de Alto-Relevo.....	127
Ilustração 193 - Fotografia. Azulejo de Meio-Relevo.....	127
Ilustração 194 - Fotografia. Edifício Duque de Bragança.....	128
Ilustração 195 - Fotografia. Edifício Búzios.	128
Ilustração 196 - Fotografia. Vista do Edifício Niemeyer a partir da Praça da Independência.....	129
Ilustração 197 - Fotografia. Vista do Edifício Niemeyer a partir da calçada do térreo.	129
Ilustração 198 - Fotografia. Detalhe dos ladrilhos do Edifício Niemeyer.....	129
Ilustração 199 - Quadro. Esquema combinatório do tapete de ladrilhos hidráulicos do Edifício Niemeyer (Athos Bulcão).	130
Ilustração 200 - Quadro. Azulejos de Athos Bulcão na década de 1960.....	134
Ilustração 201 - Quadro. Trama de peças autônomas em orientação aleatória.....	135
Ilustração 202 - Fotografia. Escola SQS 316.....	135
Ilustração 203 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Escola SQS 316.....	135
Ilustração 204 - Fotografia. Batistério da Catedral Metropolitana de Brasília.	136
Ilustração 205 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Catedral de Brasília.	136
Ilustração 206 - Quadro. Família de Azulejos de Athos Bulcão.	136
Ilustração 207 - Quadro. Família de azulejos com arcos de Athos Bulcão.	138

Ilustração 208 - Mapa. Planta do painel do Sambódromo, Marquês de Sapucaí - Museu do Samba.	139
Ilustração 209 - Fotografia. Detalhe da planta do painel do sambódromo com a seguinte legenda: “OBS NÃO COMBINAR OS ELEMENTOS EM FORMA DE CÍRCULO”	139
Ilustração 210 - Fotografia. Vista dos azulejos da Embaixada Brasileira em Buenos Aires.....	139
Ilustração 211 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Embaixada Brasileira em Buenos Aires.....	139
Ilustração 212 - Fotografia. Fachada da Residência Ivani Ribeiro.	140
Ilustração 213 - Fotografia. Detalhe da fachada da Residência Ivani Ribeiro.	140
Ilustração 214 - Fotografia. Memorial da América Latina.	140
Ilustração 215 - Fotografia. Rio Atlantica Hotel.....	140
Ilustração 216 – Desenho. Ilustração reconstituindo em cores o desenho proposto na prancha de detalhamento do PHNG.	141
Ilustração 217 – Mapa. Desenho especificando e detalhando a composição dos azulejos para o Parque Histórico Nacional dos Guararapes.	141
Ilustração 218 - Quadro. Comparação das tramas das edificações do PHNG.	142
Ilustração 219 – Desenho. Composição da trama dos edifícios de apoio do Parque Histórico Nacional dos Guararapes.	143
Ilustração 220 – Quadro. Esquema comparativo do Padrão de Camélias do Séc. XVII (tradicional) com o Padrão Abstrato Geométrico das edificações administrativas e militares do PHNG.....	144
Ilustração 221 - Quadro. Azulejos da Paróquia do Bom Samaritano (1981-1986) de Petrônio Cunha.	147
Ilustração 222 - Fotografia. Paróquia Anglicana do Bom Samaritano.	147
Figura 223 - Fotografia. Vista da torre sineira a partir porta da entrada da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano.	148
Ilustração 224 - Fotografia. Detalhe dos azulejos e elementos vazados da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano.	148
Ilustração 225 - Fotografia. Detalhe dos azulejos e entrada lateral da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano.	148
Ilustração 226 - Fotografia. Detalhe dos azulejos e cobogós do jardim lateral da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano.....	148
Ilustração 227 - Fotografia. Agência da Caixa Econômica Federal vista a partir da Praça da República.	149
Ilustração 228 - Fotografia. Agência da Caixa Econômica Federal fachada da Av. Dantas Barreto.	150
Ilustração 229 - Fotografia. Vista interna da agência da Caixa Econômica Federal com azulejos ao fundo.	150
Ilustração 230 - Fotografia. Vista dos azulejos e jardim da agência Caixa Econômica Federal a partir da Praça da República.	150
Ilustração 231 - Vista dos azulejos e jardim da agência Caixa Econômica Federal a partir da Av. Dantas Barreto.	150

Ilustração 232 - Quadro. Azulejos da Caixa Econômica Federal da Praça da República (1985) de Petrônio Cunha.	151
Ilustração 233 - Fotografia. Tribunal de Contas da União.....	152
Ilustração 234 - Fotografia. Detalhe da fachada do auditório do Tribunal de Contas da União.	152
Ilustração 235 - Fotografia. Vista do edifício do Tribunal de Contas da União.	153
Ilustração 236 - Fotografia. Detalhe do bloco de circulação vertical do Tribunal de Contas da União.	153
Ilustração 237 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da circulação vertical do Tribunal de Contas da União.	153
Ilustração 238 - Quadro. Azulejos do Tribunal de Contas da União (1995) de Petrônio Cunha.	153
Ilustração 239 - Fotografia. Fachada da Escola ABA, a estrutura de pórtico chanfrado e o painel do artista Petrônio Cunha.....	155
Ilustração 240 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejos e as esquadrias da escola de idiomas ABA.....	155
Ilustração 241 - Quadro. Azulejos da escola de idiomas ABA da Av. Rosa e Silva de Petrônio Cunha (1995-1996).....	156
Ilustração 242 - Fotografia. Azulejo ponta de diamante do período renascentista.....	156
Ilustração 243 - Fotografia. Azulejos de ponta de diamante de Sevilha (Espanha).	156
Ilustração 244 - Fotografia. Fachada da escola ABA, bloco mais novo e o original de 1995.....	157
Ilustração 245 - Fotografia. Fachada da escola ABA vista a partir do fluxo direcional da Av. Rosa e Silva.	157
Ilustração 246 - Fotografia. Fachada do bloco mais recente da escola ABA.	157
Ilustração 247 - Fotografia. Detalhe do painel do bloco mais recente da escola ABA.	157
Ilustração 248 - Fotografia. Vista de uma das faces do Viaduto Ulysses Guimarães.....	158
Ilustração 249 - Fotografia. Vista da parte inferior do viaduto Ulysses Guimarães.....	158

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	22
1.1	JUSTIFICATIVA E CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA.....	22
1.2	REFERENCIAL TEÓRICO: AZULEJO ENQUANTO ORNAMENTO	27
1.3	OBJETO E OBJETIVOS	39
1.4	A COLETA DO ACERVO (<i>CORPUS</i> DA PESQUISA), A DEFINIÇÃO DO UNIVERSO E A ESTRATÉGIA ANALÍTICA ADOTADA	39
2	ANTECEDENTES HISTÓRICOS	49
2.1	INTRODUÇÃO E CONTINUIDADE DA AZULEJARIA PORTUGUESA NOS SÉC. XVII E XVIII NO BRASIL	49
2.2	AZULEJARIA CIVIL DO SÉC. XIX: O AZULEJO DE FACHADA	52
2.3	AS TENTATIVAS HISTORICISTAS DO NEOCOLONIAL	60
3	DO AZULEJO MODERNO AO AZULEJO CONTEMPORÂNEO	63
3.1	OS MARCOS - OS PRIMEIROS AZULEJOS NA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA	63
3.2	SEGUINDO A TRILHA - A PRODUÇÃO DOS ANOS 1950.....	81
3.3	A TRAMA DE AMORIM, BULÇÃO E CUNHA - DA MODERNIDADE À CONTEMPORANEIDADE (1960-2000).....	109
3.3.1	Delfim Amorim	110
3.3.2	Athos Bulcão	128
3.3.3	Petrônio Cunha	144
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
	REFERÊNCIAS	165
	APÊNDICE A – ARROLAMENTO DOS AZULEJOS DE FACHADA DO RECIFE 1950- 2000	171

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema o azulejo como forma de revestimento de fachada na arquitetura do século XX no Brasil, motivada em entender a recepção da técnica de revestimento da arquitetura produzida no período colonial na arquitetura moderna e contemporânea.

1.1 JUSTIFICATIVA E CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA

Os trabalhos sobre o azulejo na arquitetura podem ser divididos em dois segmentos a partir de um recorte histórico temporal, o primeiro trata do azulejo na arquitetura colonial luso-brasileira e o segundo de quando o elemento aparece vinculado à arquitetura moderna. (ALCÂNTARA, 2001; BARATA, 1955; CAVALCANTI, 2006; CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002; LEMOS, 1984; MORAIS, 1988, 1990; PINTO JUNIOR, 2007; RACHED, 2010; SAPORITI, 1998; SILVEIRA, 2008; SIMÕES, 1959, 1960; WANDERLEY, 2006).

A necessidade de estudar o tema parte da primeira edição da Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (1937), nela Lucio Costa observa que arquitetura luso-brasileira ainda não foi convenientemente estudada, incluindo aí a questão dos azulejos. Na mesma publicação Gilberto Freyre (1937) sugere temas sobre arte e arquitetura luso-brasileira a serem estudados, destacando a importância desse elemento por seu valor artístico, mas também como ponto comum entre Portugal e demais colônias.

Desde então, oito décadas se passaram e os esforços para estudar o período resultaram na documentação e na construção da historiografia dessa arquitetura, contribuindo, ainda, para a construção de uma identidade nacional.

Esses estudos possibilitaram conhecer o emprego do azulejo na arquitetura luso-brasileira, através de escritos de autores como João Miguel dos Santos Simões, arquiteto português que produz uma série de estudos registrando tal uso em regiões de Portugal e em monumentos específicos cujo acervo fosse extenso. Esse é um primeiro momento de sua obra que se deu entre os anos de 1943 até meados da década de 1950. Em um segundo momento, ele relaciona os episódios portugueses aos de outros países, quando publica *Azulejaria Portuguesa no Brasil* na revista do patrimônio (1959), observando que o estudo vai além da verificação de exemplos. Sua obra, a partir da

década de 1970, descreve a trajetória do azulejo em Portugal século a século e resulta em um rico inventário, referência para estudos abordando até o século XIX.

Estimulado pelos estudos e levantamentos da Diretoria do Patrimônio Artístico e Nacional e pelos primeiros escritos do pesquisador português, Mario Barata (1955) produz a tese “Azulejos no Brasil – Séculos XVII, XVIII e XIX” que documenta a ocorrência em todo território nacional abordando sua ligação com as artes e arquitetura¹. E já observava a importância da azulejaria moderna, alertando, ainda, que apesar de possuir “elementos e fontes seguras para uma análise dos azulejos do século XX” (BARATA, 1955, p. 9) extrapolaria o alcance do trabalho e o que chamou de **ciclo moderno deveria ser estudo em outra oportunidade considerando sua relação com o ciclo passado**.

Em Pernambuco, no intuito de ilustrar e preencher as lacunas deixadas por Barata, Olympio Costa Júnior apresenta o artigo *Notas Sobre os Motivos Ornamentais dos Azulejos no Recife* (1979) refletindo sobre os fatores que ocasionaram o uso do azulejo nas fachadas no século XIX na cidade, e listando 237 exemplares. Esses trabalhos originaram os livros *Azulejo na Arquitetura Civil de Pernambuco – Século XIX* (2002)² e *Azulejo na Arquitetura Religiosa de Pernambuco – Século XVII e XVIII* (2006) de Sylvia Tigre de Hollanda Cavalcanti, proporcionando rico inventário e sistematizando sua trajetória no estado.

Paralelamente ao processo de documentação empreendido durante os primeiros anos da arquitetura moderna no Brasil, principalmente a partir de 1936, o interesse em incorporar materiais tradicionais à, que Lucio Costa em 1934 denominou, *Nova Arquitetura* e o fascínio exercido pelo azulejo nos arquitetos modernos leva a sua adoção (COSTA, 1995). Para Joaquim Cardoso (1948) o emprego do elemento “foi resultante dessa intimidade com os ladrilhos vidrados” do passado colonial dando “razão e o sentido da aplicação dos azulejos em revestimentos parietais de edifícios modernos”. E para Barata (1955, p. 6) “A valorização do estudo dos azulejos coincide com o novo surto de sua utilização em nosso país”.

¹ Essa tese é fruto dos primeiros estudos e coleções dos azulejos existentes no Brasil iniciados por volta de 1940, que se intensificou em 1945 quando Barata assume a cadeira de Artes Menores do Curso do Museu Histórico Nacional (BARATA, 1955, p. 9).

² Livro produzido a partir do Inventário de Fachadas Azulejadas nas cidades do Recife e de Olinda, realizado em 1982, sob a chefia de Antônio de Menezes e Cruz da então 4ª Regional do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)/Pró-Memória (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).

A adoção do material resultou na aplicação de grandes paredes de fachadas, em obras emblemáticas como Ministério da Saúde e Educação (arquitetos Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer, azulejos de Portinari e Paulo Rossi Osir - 1936 a 1945), Conjunto Pedregulho (Affonso Reidy, azulejos de Portinari e Anísio Medeiros - 1951) ambos no Rio de Janeiro e o conjunto da Pampulha (Oscar Niemeyer, azulejos de Portinari e Paulo Werneck - 1942 a 1944) em Belo Horizonte (SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006). Como consequência, se a riqueza decorativa da Arquitetura Moderna Brasileira foi um dos principais fatores de seu reconhecimento mundial (BRUAND, 1981), o azulejo é parte fundamental dessa riqueza.

Estimulados por tal feito, arquitetos e artistas de todo o país reempregam a azulejaria em suas obras, entretanto a aplicação dentro do território brasileiro não é uniforme, ocorrendo de diferentes maneiras (MORAIS, 1990, p. 88).

Em Pernambuco, a partir do final da década de 1940 e, especialmente, nos anos seguintes a 1950, presenciamos a difusão das artes modernas, quando se testemunham importantes obras de integração entre arte e arquitetura. A literatura sobre a arquitetura moderna no estado aponta episódios da ocorrência do elemento (AMARAL, 2004; AMORIM, 2003, 1989; NASLAVSKY, 2004; SILVA, 1988, 1994, 1997; SILVA et al, 1981) e coloca que os painéis decorativos de azulejo têm seu lugar reservado na elaboração desses espaços (NASLAVSKY, 2004, p. 95), evidenciando, ainda, a primazia do arquiteto português Delfim Amorim, que empregou, de forma ousada, o material nas fachadas de seus projetos arquitetônicos (BRUAND, 1981; MORAIS, 1990; RACHED, 2010, 2016; SEGAWA, 1998; WANDERLEY, 2006).

Portanto, a trajetória da azulejaria do século XX no Brasil é simultânea ao desenvolvimento da Arquitetura Moderna no país (MORAIS, 1990). A construção de suas historiografias, muitas vezes, se sobrepõe de modo que a documentação da ocorrência do azulejo ficou condicionada à Historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira.

Como consequência, esse condicionamento da documentação da azulejaria do século XX à arquitetura, até meados de 1980, levou à ausência de estudos a respeito da produção contemporânea, e orientava, dessa forma, sua inexistência, à exceção dos citados exemplares de Portinari abordados no prisma da pintura, o que levou a produção do período a ser caracterizada como painéis artísticos (BRUAND, 1981;

MORAIS, 1990; PINTO JUNIOR, 2007). Já a literatura sobre arquitetura (BRUAND, 1981) acreditava que os azulejos, em sua trajetória moderna, tinham mudado de caráter – repetição de alguns motivos em vez da composição em quadro contínuo de Portinari.

Nas últimas três décadas, face ao processo de revisão da historiografia, e acompanhando os esforços para documentação da Arquitetura Moderna Brasileira, essa sensação de inexistência começou a se esvaír, pois vários trabalhos passaram a tratar do azulejo na arquitetura moderna.

Esses trabalhos tem origem não só na observação de Mario Barata, mas no trabalho de Carlos Alberto Cerqueira Lemos (1984) que ratificou a compreensão dos azulejos na modernidade arquitetônica brasileira ao incluir os episódios do Movimento Neocolonial, recuperando a história dos artistas e artífices responsáveis pela confecção de tal revestimento e de como se deu a concepção projetiva e de feitura dos painéis de Portinari. Em seguida, foi a vez de Moraes (1988) iniciar pesquisa de documentação do azulejo, resultando no primeiro volume de *Azulejaria Contemporânea no Brasil*, no qual analisou os exponenciais Portinari, Burle Marx, Poty, Djanira e Athos Bulcão, extrapolando o prisma da pintura e situando o elemento como bem integrado.

Durante tal pesquisa, o autor se viu diante de um fenômeno a ser desvendado e, por isso, restringiu sua pesquisa ao que denominou de azulejo de autor, ou seja, aquele de autoria definida, e o limite geográfico - as capitais: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Curitiba. Sem apresentar uma análise extensa dos exemplares, sua contribuição foi muito mais no sentido de conhecer a existência dos edifícios, e evidenciar o legado dos arquitetos modernos pelo reemprego da azulejaria nos edifícios públicos e privados, estimulando os principais artistas plásticos a colaborarem no desenvolvimento do espaço arquitetônico com suas criações nesse campo.

Longe de esgotar o tema, Moraes ultrapassa o território de atuação da Arquitetura Moderna Carioca e Paulista, e decide examinar outras produções que considerou “regionais”, cobrindo expressões também de autoria³ em Bahia, Pernambuco e Paraíba, além de registrar os azulejos de estética *kitsch*⁴ (painéis em bares, padarias, motéis,

³ Priorizando artistas plásticos.

⁴ Entendida Moraes (1990, p. 110) como uma produção paralela à erudita de painéis azulejos destinados a decorar estabelecimentos comerciais, foyer de edifícios residenciais, fachadas e alpendres de casas em bairros de classe média e substituir pinturas à óleo em igrejas católicas e esculturas de mármore em

residências, cemitérios) que, desde então, estão ausentes na historiografia por não representarem exemplares eruditos, resultando, assim, no segundo volume de “Azulejaria Contemporânea no Brasil” (MORAIS, 1990). Ciente dos limites de abrangência da pesquisa, não chega a caracterizar a produção.

Do trabalho pioneiro de Moraes, outros autores se dedicaram à questão no contexto nacional, como Ingrid Wanderley (2006)⁵, Pinto Junior (2007)⁶, Marcele Silveira (2008)⁷. Tais autores trataram do azulejo enquanto painel decorativo, especialmente em espaços interiores, abordando principalmente as obras de Portinari e Athos Bulcão e apresentaram um panorama da azulejaria do período colonial. Entretanto, não respondem **em que aspectos o azulejo na arquitetura moderna dá continuidade ou impõe rupturas com a azulejaria tradicional.**

Nos seminários DOCOMOMO⁸ nacionais e regionais ocorridos na última década, aumentou o número de trabalhos dedicados ao tema específico da relação do azulejo com a obra arquitetura moderna. Esses esforços culminaram com a relevância da temática da *Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes* no 8º seminário DOCOMOMO Brasil, e vários trabalhos sobre o tema foram apresentados nesse fórum.

Esses estudos evidenciam atenção à relevância do tema, ressaltando o caráter do azulejo não apenas como painel decorativo integrado à arquitetura, mas também ganhando relevância enquanto elemento fundamental na **definição do espaço arquitetônico** quando ocupa as fachadas. Nesse contexto, foi elaborado um trabalho de

túmulos de cemitério. Nesta vertente o cliente encomenda diretamente ao ateliê o painel de azulejo desejado, escolhido muitas vezes a partir de um catálogo ou imitando outra obra existente.

⁵ Wanderley (2006) ao tratar da obra de Athos Bulcão não só estudou o painel de azulejo, mas também em outros suportes, sua contribuição se deu principalmente no fato de ter feito todo o levantamento dos painéis do artista, especificando cor, tamanho e motivo.

⁶ Pinto Junior (2007) tratou dos elementos visuais de Portinari, considerando como as experiências nesse material pelo artista marcou a produção da arquitetura entre os anos de 1940-1950, elevando tais experiências ao nível de marco visual da época.

⁷ Silveira (2008) tratou das obras de Portinari no Edifício do Ministério e no Complexo da Pampulha e relacionou esses episódios à construção de uma identidade nacional.

⁸ É uma organização sem fins lucros iniciada em 1988 na Holanda que tem como objetivo a **Documentação e Conservação do Movimento Moderno**, através de iniciativas como seminários, publicações, formação profissional, inventários, campanhas de preservação e divulgação de obras de arquitetura, urbanismo, paisagismo, engenharia e artes em geral do Movimento Moderno. O núcleo Docomomo Brasil atua desde 1992.

graduação sobre a relevância do azulejo na arquitetura de Delfim Amorim (RACHED, 2010).

Se, no contexto nacional, a importância do azulejo está consolidada e essa documentação relativamente sistematizada, em Pernambuco, a azulejaria está documentada até o século XIX, portanto **o que podemos dizer do azulejo na arquitetura moderna em Pernambuco?**

Para melhor compreender como essa questão se impõe, faz-se necessário entender o azulejo enquanto ornamento e sua inserção nos debates teóricos durante a modernidade.

1.2 REFERENCIAL TEÓRICO: AZULEJO ENQUANTO ORNAMENTO

O azulejo percorreu longa trajetória desde a Mesopotâmia até as fachadas azulejadas brasileiras da segunda metade do XIX. Mérito das transformações dos processos de produção, que aperfeiçoaram lentamente o trabalho do artesão, levando a pequena tiragem de peças à fabricação em série. Dessa forma o fenômeno fachadas azulejadas, objeto de investigação desta pesquisa, só foi possível graças à introdução de métodos industriais, pois:

os ornamentos deixaram de ser concebidos e fabricados exclusiva ou prioritariamente em função de projetos específicos de residências ou prédios públicos, envolvendo a participação de arquitetos, artistas e artesões, para transformarem em mercadorias produzidas em larga escala e direcionadas ao consumo de diferentes camadas da população urbana. (PAIM, 2000, p. 13).

Portanto, o processo de industrialização, no século XIX, tornou possível a reprodução em série do azulejo e dos mais diversos ornamentos, assim como sua aplicação em qualquer edificação. Essa forma de uso construiu a ideia geral de que o ornamento é elemento superficial e dispensável à composição arquitetônica, gerando grande debate teórico sobre essa temática.

Além disso, a arquitetura nessa virada de século se depara com novas possibilidades técnicas e materiais, liberando as paredes de seu papel estrutural, proporcionando outras concepções espaciais que se refletem nas fachadas e em seus elementos, trazendo à luz discussões questionando o sistema ornamental, os princípios para revestimento e a integração das artes, influenciando discurso e prática do Movimento Moderno.

Em Ornamento e Modernismo, Marco Moraes Sá (2005) apresenta a trajetória do ornamento desde a Antiguidade, mostrando seu caráter essencial na arquitetura, explorando a deformação de seu significado a partir dos avanços tecnológicos e culturais à luz da Revolução Industrial, reduzindo-o a esse entendimento de elemento secundário e superficial, contribuindo para ruptura durante o Movimento Moderno, quando o ornamento foi supostamente negado.

O autor, entretanto, argumenta - a partir da análise de trechos do discurso de Adolf Loos⁹, que o ornamento não foi negado e **sugere ter assumido nova base formal na qualidade dos materiais de construção.**

A proposição de Sá (2005) traz à tona a necessidade de investigar as principais figuras do século XIX a partir de fontes primárias para melhor compreender a forma de pensar arquitetura no século XX; a presente seção revisa, assim, o debate acerca do ornamento e qualidade dos materiais em John Ruskin (1849, 1853), Adolf Loos (1898, 1908, 1922), Gottfried Semper (1860) e Louis Sullivan (1892), considerando a influência entre eles e seus diferentes contextos culturais. Além de observar a importância dessas discussões para as novas concepções espaciais da Arquitetura Moderna no século XX, compreendendo sua ação para o que viria ser o azulejo moderno.

A influência do debate a cerca do ornamento no século XIX para o Azulejo Moderno

Seguindo pela trajetória do ornamento, o desenvolvimento da Mecânica como ciência, ainda no século XVIII, anunciava a Revolução Industrial que estava por vir no século XIX, combinado aos novos regimes democráticos, exigem da arquitetura respostas para as mudanças culturais e tecnológicas em desenvolvimento; como tratar os novos programas e materiais na medida em que o conceito de *techné*¹⁰ foi se esvaindo.

Esse panorama fez o inglês John Ruskin (1819-1900) acreditar que a mecanização degradaria as sociedades em virtude da alienação imposta pelos meios produtivos capitalistas. Para ele a ornamentação, desde o Renascimento, estava sendo “reduzida à imitação e à aplicação de padrões fixos, tornando o trabalho do artesão

⁹ Arquiteto austríaco que atuou no final do século XIX e início do século XX influenciando o debate europeu sobre Arquitetura Moderna, foi um dos principais críticos do ornamento.

¹⁰ Techné – arte fazer, termo grego capaz de em um único conceito conciliar a arquitetura (significado de uma ideia, de uma edificação) e o trabalho de construção para executar a forma física (fazer) (HARTOONIAM, 1994).

cada vez mais subserviente à perfeição do design” e diante de tal cenário opõe-se valorizando o artesanato.

Em seus escritos, especialmente *A Natureza do Gótico* (1853), expõe que o caráter de uma obra não está ligado aos elementos estruturais empregados, mas nos sentimentos criado pela combinação dos mais variados elementos, inclusive aqueles sentimentos ocorridos durante o trabalho para produzir a construção.

Esse trabalho deveria enobrecer e estimular a mente do homem, conseqüentemente ele critica tanto o produto artesanal com excesso de decoração quanto o trabalho industrial, e formula as seguintes regras:

- I. Nunca encorajar a fabricação de qualquer artigo que não seja absolutamente necessário e de cuja produção a Invenção não tome parte;
- II. Nunca exigir remate exato por si mesmo, mas apenas em função de algum fim prático ou nobre;
- III. Nunca encorajar a imitação ou a cópia de qualquer espécie, exceto em nome da preservação da memória dos grandes trabalhos (RUSKIN, 2001).

Assim, Ruskin entendia que os estilos do passado já não podiam ser utilizados e propunha que o arquiteto fosse fiel ao seu tempo. Ou seja, o arquiteto deve criar elementos que remetam a narrativa do agora, construindo dessa forma o conceito de autenticidade.

Avançando neste conceito, em *“As Sete Lâmpadas da Arquitetura”* (1849) anuncia os valores que iluminam arquitetura, sendo ele: *O Sacrifício, A Verdade, A Potência, A Beleza, A Vida, A Memória e A Obediência.*

Em sua primeira lâmpada, a do *Sacrifício* ou do *Espírito*, define a diferença entre construção e arquitetura, estando no domínio dessa última *“a arte de erguer e decorar os edifícios criados pelo homem”* (RUSKIN, 1956, p. 23) e residindo nesta o espírito da edificação.

A respeito dos materiais, mesmo diante de restrições financeiras, acredita que se deve utilizar o melhor material possível mesmo de status inferior, observando ser preferível um material corriqueiro a um nobre desconfiável.

Esclarece que o sacrifício pelo melhor material justifica-se pelo caráter testemunhal da arquitetura para as gerações seguintes, e sob o mesmo argumento defende a manutenção do ornamento (RUSKIN, 1956, p. 44–45). É possível inferir neste

pensamento, o ornamento segue tendo o mesmo papel da Antiguidade, mas sua forma (ou apresentação) conceitualmente começa a se deslocar para o tratamento dos materiais.

Seguindo tratando dos materiais defende, na *Lâmpada da Verdade*, a honestidade do uso, bem como do trabalho da mão de obra, definindo o que chamou de mentiras arquitetônicas:

1° A sugestão de uma estrutura diferente da verdadeira, como os pedículos do gótico terciário.

2° Pintar uma superfície com o objetivo de imitar outro material diferente daquele que é constituído verdadeiramente (como pintar de mármore uma madeira) ou a representação falsa de adornos esculpidos sobre essas superfícies.

3° O emprego de adorno fabricado por máquinas. (RUSKIN, 1956, p. 57-58).

Assegura ainda que a “arquitetura será mais nobre na medida que evitar esses falseamentos” (RUSKIN, 1956, p. 58).

Já em *A Lâmpada da Memória* questiona a efemeridade sofrida pela arquitetura com casas construídas para durar uma geração, quando acreditava que deveriam perdurar contando a história do homem. E sobre os edifícios públicos evidencia a necessidade de serem simbólico e de exprimirem nação em sua matéria; defendendo o caráter intelectual do ornamento. Para ele a glória da edificação não reside em seu material, ainda que nobre, mas em sua idade.

Suas ideias influenciaram o Movimento de *Arts and Craft* e *Art Nouveau* quando se tentou conciliar os meios de produção de manufatura em larga escala.

A experiência inglesa desperta a admiração do arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933), bem como a arquitetura racionalista desenvolvida em Chicago. Em 1893, após concluir o curso de arquitetura na Universidade Técnica de Dresden, Loos viaja para os Estados Unidos e trabalha como pedreiro (profissão de seu pai). Lá se encanta com a eficiência das construções. (FRAMPTON, 2003).

Durante a estadia neste país (1893-1896) conheceu o trabalho de Louis Sullivan (1856-1924), um dos arquitetos mais influentes da Escola de Chicago, cuja arquitetura é baseada na premissa de que a forma segue a função e o ornamento deve ser a justa medida entre a forma orgânica livre e a geometria precisa. (FRAMPTON, 2003).

Diante dessa experiência, sua produção teórica analisa e critica os novos comportamentos das sociedades, tratando em especial a vienense; em sua série de textos publicados em 1898 destacam-se dois dos quais se pode extrair sua posição em relação ao tratamento dos materiais, alinhando-se com as concepções ruskinianas.

O primeiro intitulado *Die Baumaterialien* (Os Materiais de Construção, 1898), o autor questiona o valor dos materiais, propondo que não há distinção entre eles¹¹, relacionando o valor à quantidade de trabalho, habilidade e arte empregada pelo artista. E, portanto, mesmo o material mais vulgar ao ser dominado pelo artista tornar-se-ia nobre, diante do tempo despendido para trabalhar suas qualidades.

Assim a economia do tempo, para Loos, é inimiga da qualidade do trabalho, e na ausência do tempo há a imitação do trabalho¹²; relacionando esse tipo de economia e imitação aos produtos da indústria.

Ainda neste texto, para o autor a construção está dominada pela imitação, os materiais recebem tipos de tratamento para parecer com outros, como madeiras mais frágeis parecem de lei, mas diante de um material novo como o concreto, questiona, sob que justificativa ele imitará outro. Refletindo a respeito, considerando-o como grande descoberta do século pelas possibilidades técnicas e o baixo custo, mas tem sua identidade violada para imitar o estuque; apresentado, portanto, a questão da falta de caráter dos materiais.

Para explorar a questão, o texto seguinte intitulado *Das Prinzip der Bekleidung* (O Princípio do Revestimento, 1898) resgata a ideia que todos os materiais têm igual valor e amplia ao dizer: “não se pode utilizá-los da mesma maneira para todos os fins.” (LOOS, 1972a, p. 216, tradução nossa). Estabelecendo, assim, a necessidade de considerar a essência do tipo de construção.

E para melhor compreender a relação entre os materiais e o caráter da edificação, Loos pontua que o início da arquitetura se dá a partir da necessidade de abrigar-se; primeiro cobrindo-se com peles e tecidos; seguido da construção do teto, sendo este o primeiro elemento arquitetônico; por final aparecendo a demanda por

¹¹ “O que tem mais valor, um quilo de pedras ou um de ouro? A pergunta parece ridícula, mas somente para um comerciante. O artista responderá: para mim todos os materiais tem o mesmo valor.” (LOOS, 1972c, p. 212, tradução nossa).

¹² “Então se começa a fingir tempo de trabalho e a imitar os materiais” (LOOS, 1972c, p. 213, tradução nossa).

proteção lateral, criando muros e paredes; ou seja, “no início, aconteceu o revestimento” (LOOS, 1972a, p. 216, tradução nossa).

Ao projetar, segundo Loos, o arquiteto cria elementos como muros, o espaço é o que está entre eles, e para qualificar esse espaço, é escolhido o material que dará o tratamento mais adequado; e é através desse material e da forma que se manifestam as intenções as quais se desejam produzir no observador nesses espaços projetados, criando os mais diferentes sentimentos.

Assim, em relação à expressão plástica das técnicas construtivas, defende: “Cada material tem sua própria linguagem formal e nenhum material pode absorver as formas de outros, já que essas formas são resultado da utilidade e do processo de fabricação dos mesmos” (LOOS, 1972a, p. 216–217, tradução nossa); por conseguinte nenhum material deve permitir interferências em seu círculo formal, sob a pena de tornar-se falso.

Dessa maneira a descontinuidade entre os meios construtivos e os meios expressivos não é capaz de produzir obra de arte, tão pouco arquitetura. Diante desse quadro, o arquiteto recorre à formulação do princípio do revestimento na arquitetura (*Bekleidung*), fundamentado na prática têxtil do arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879). (FRAMPTON, 2003).

Esse princípio (1860) de Semper trouxe resposta, mesmo que não objetiva, ao debate alemão oitocentista sobre a noção de estilo, “argumentava pela atenção à superfície da arquitetura como um meio de salvá-la da degenerescência estilística imperiosa naquela época” (VIANA, 2012, p. 34). Discorrendo sobre a interferência de fatores técnicos e materiais na criação e desenvolvimento de artefatos em diferentes civilizações e épocas¹³, coloca a técnica e o material como chave da forma artística dos objetos e da arquitetura (AMARAL, 2009; VIANA, 2012).

E defende que as formas artísticas são explicadas por quatro técnicas tradicionais – a têxtil, a cerâmica, a tectônica (carpintaria) e estereotomia (corte de pedras); para compreender a origem da arquitetura e a evolução histórica do ornamento (AMARAL, 2009). Estabelecendo paralelo entre arte e natureza, fundamentando-se nas ideias evolucionistas de seu contexto (SEMPER, 1860, p. vi apud VIANA, 2012, p. 35):

¹³ Como China, Oriente Médio, Egito, Grécia e Roma, passando pela Idade Média e Renascimento.

A natureza possui sua própria história evolutiva, dentro dos quais antigos motivos são discerníveis em cada nova forma. Do mesmo modo, a arte está baseada em poucas formas e tipos padrão que derivam da mais antiga tradição; eles reaparecem constantemente e ainda oferecem uma variedade infinita, e como os tipos da natureza, eles possuem sua própria história.

O principal argumento na obra de Semper para explicar essa origem e evolução é “relativo ao tecido como objeto que deu origem à arquitetura, pois seria o gesto de proteção do corpo ligado à construção das primeiras edificações, enquanto o nó seria o primeiro símbolo artístico” (AMARAL, 2009, p. 154).

Em *Der Stil*, Semper explica que as técnicas primitivas se originariam de cada um destes elementos: a arte da cerâmica teria se originado do elemento lar, devido à presença do fogo e da lareira; a arte da alvenaria e da construção de terraços seria decorrente do *podium*; a carpintaria teria se desenvolvido a partir do telhado; e a arte do têxtil a partir do elemento fechamento, pois, para Semper, os tapetes foram os primeiros elementos de definição do espaço. Cada uma dessas técnicas teria como suporte ideal um material primitivo, classificado pelo autor em quatro grandes categorias, de acordo com suas propriedades físicas. Assim, os tecidos correspondem ao têxtil, como a argila corresponde à cerâmica, a madeira à carpintaria e a pedra à estereotomia. Esse contexto, a ligar os quatro elementos às quatro artes técnicas e às quatro categorias de materiais, é, para Semper, uma premissa do desenvolvimento formal da arquitetura. E, a nosso ver, há um aspecto lógico dessa teoria que deveria ser ressaltado, pois se trata de uma lógica combinatória, dentro da qual a noção de tectônica ocupa um lugar específico, mas não preponderante.

De acordo com o autor alemão, os materiais brutos, como a argila ou a madeira, são os mais convenientes no domínio de formas de cada uma das técnicas primitivas, mas, ao longo do tempo, as formas foram se desenvolvendo com outros materiais e a relação entre material e forma tornou-se mais complexa. Semper cita o cesto como exemplo: sua forma é a da cerâmica, mas sua técnica e seu material correspondem ao têxtil. O tijolo é outro exemplo interessante para ilustrar as relações cruzadas entre material e técnica. O seu material é o mesmo da cerâmica, mas seu uso é feito de acordo com as mesmas regras da estereotomia. (AMARAL, 2009, p. 154–156).

Portanto, Semper formula uma teoria combinatória de elementos, técnicas e materiais (AMARAL, 2009), importante para compreensão do revestir, inclusive para uso dos azulejos nas fachadas. **Uma vez que se pode entendê-lo como combinação da cerâmica, aplicado em regras de estereotomia e é arte têxtil uma vez que é elemento de fechamento e definidor de espaço, guardando a evolução dos desenhos dos tapetes nas diferentes técnicas de estampagem desenvolvidas ao longo dos séculos.** Como pode ser visto na Ilustração 1 que registra padrões derivados do têxtil para divisórias egípcias, permanecendo nos azulejos de técnicas mudéjares: do tipo alicatado¹⁴ da Sala Sereias

¹⁴ Originário dos artífices da Andaluzia (até o final dos 1600), a técnica consiste em fragmentos cortados a alicate de placas vidradas de barro em cor lisa, as quais podem ser de diversas cores. Esses recortes, quando aplicados em paredes ou pisos, desenham motivos geométricos de efeito colorido, formando composição semelhante de um mosaico. O mais notório exemplo é o Palácio de Sintra, em Portugal (AGUIAR, 2008; SILVEIRA, 2008).

do Palácio de Sintra, do tipo de corda seca¹⁵ ou do tipo aresta¹⁶; e também nos de técnica modernas (como poderá ser visto ao longo desta dissertação).



Ilustração 1 - Desenho. Padrões derivados do têxtil em divisórias egípcias documentados por Semper em 1860. Fonte: VIANA, Alice de Oliveira. O princípio do revestimento em Gottfried Semper e a questão da policromia na arquitetura. Mneme - Revista de Humanidades, Dossiê História e Imagem, Caicó (RN), v. 13, n. 31, p. 34-47, 2012.

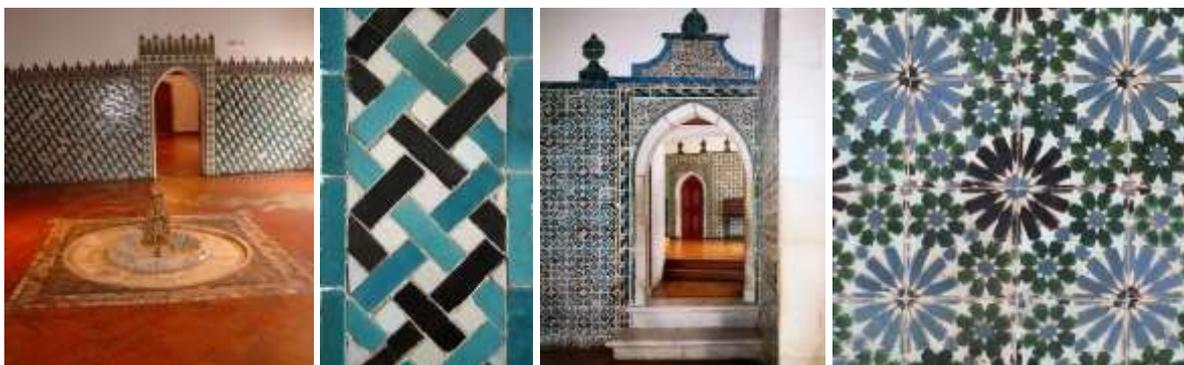


Ilustração 2 - Fotografia. Palácio de Sintra em Portugal- Sala Árabe, azulejos do tipo alicatado do séc. XV. Fonte: http://pnsintra.imc-ip.pt/Data/ContentImages/sala_arabes.JPG. Acesso em abr. 2010.

¹⁵ Técnica desenvolvida por artífices da Sevilha durante o século XV e XVI. Consiste na gravação de placas de barro – ainda úmidas – obtendo sulcos (ou relevos) preenchidos por manganês e gordura. O objetivo dos sulcos é garantir a separação dos diferentes tipos de esmaltes coloridos durante a cozedura. Os azulejos desta técnica revestem principalmente paredes, podendo ser observados também em fronteiras de altares, pisos e tetos (CRONOLOGIA DO AZULEJO EM PORTUGAL, [s.d.]; LEÃO, 2006; SILVEIRA, 2008).

¹⁶ Técnica desenvolvida no final dos 1600 e início dos 1700. Consiste na impressão de desenho sobre o barro cru através de moldes em madeira ou metal, promovendo arestas (ou saliências) que permitem a separação dos esmaltes coloridos durante a queima (CRONOLOGIA DO AZULEJO EM PORTUGAL, [s.d.]; LEÃO, 2006; SILVEIRA, 2008).

Ilustração 3 - Fotografia. Azulejos Alicatados da Sala Sereias do Palácio de Sintra. Fonte: <http://pnsintra.imc-ip.pt/Data/ContentImages/alicatado%20sereias.jpg>. Acesso em abr. 2010.

Ilustração 4 - Fotografia. Pannel da Sala das Pegas. Fonte: <http://pnsintra.imc-ip.pt/Data/ContentImages/PS022%20br%20%20IGESPAR%20DIDA%20AF%20fot%20Lu%C3%ADs%20Pav%C3%A3o.jpg>. Acesso em mar. 2010.

Ilustração 5 - Fotografia. Azulejo da Sala das Pegas, exemplos da técnica de corda-seca. Fonte: <http://pnsintra.imc-ip.pt/Data/ContentImages/corda-seca%20sala%20pegas.jpg>. Acesso em mar. 2010.



Ilustração 6 - Fotografia. Azulejo da Capela Palatina no Palácio de Sintra, exemplo da técnica de aresta. Fonte: <http://pnsintra.imc-ip.pt/Data/ContentImages/arestra%20capela%202.jpg>. Acesso em mar. 2010.

Observando essas ideias, Loos (1898) definiu então uma lei, um “princípio do revestimento”: “Há de trabalhar de tal maneira que a confusão dos materiais revestidos com revestimento resulte impossível. É decidir: a madeira pode ser pintada com todas as cores menos uma a de madeira” (LOOS, 1972a, p. 218, tradução nossa); a respeito de técnicas mais ligadas a aplicação de peças decorativas como o estuque estabelece: “Podem apresentar todo tipo de ornamento menos um, o da construção de tijolos” (LOOS, 1972a, p. 219, tradução nossa). E conclui:

Um material de revestimento pode conservar sua cor natural se o material coberto é da mesma cor. Assim, pode-se pintar ferro negro com alcatrão, pode-se cobrir uma madeira com outra (...), sem ter que pintar a madeira que cobre; pode-se pintar um metal com outro através da fundição ou galvanização (LOOS, 1972a, p. 220, tradução nossa).

Por fim: “Contudo, o princípio de revestimento proíbe imitar mediante pintura o material que está por baixo.” (LOOS, 1972a, p. 220, tradução nossa).

Seguindo a respeito da imitação dos materiais, Adolf Loos relaciona o tema diretamente com a questão ornamento, produzindo *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e Delito, 1908), nesse texto faz uma série de relações entre a evolução biológica do homem e evolução cultural, comparando comportamentos como a pintura de cavernas e do corpo dos homens mais primitivos com pichações de banheiros e tatuagens, que seriam a reprodução da expressão primitiva por homens modernos degenerados; formulando: “evolução da cultura é equivalente à retirada de ornamentos dos objetos usuais”.

Pode-se entender assim que tanto a imitação dos materiais como a reprodução do ornamento – equivalente a imitar outra expressão cultural passada- representaria, portanto, um delito, pois promoveria atrasos no desenvolvimento cultural de uma sociedade industrializada.

Considerando essa sociedade industrial, a retirada desse ornamento dos objetos usuais implicaria na economia de tempo, pois nesse caso não se teria intenção de imitar o trabalho como os primeiros produtos da indústria, e resultaria em saúde mental para o trabalhador que não teria seu intelecto desperdiçado imitando formas de técnicas artesanais.

Deixando o mote para exaltar que diante dos avanços tecnológicos já não se podia mais criar o ornamento¹⁷; **devendo ser substituído pela obra de arte**; e se retomarmos seu entendimento sobre obra de arte em texto anterior, **implicará em substituir pela qualidade dos materiais**.

E se em Ornamento e Delito não fica explícito quem seria de fato o substituto do ornamento, o arquiteto deixa claro no memorial para a proposta de projeto do “Chicago Tribune Column” (1922), apesar de seu caráter mimético: “Minha teoria de que temos que substituir a ornamentação dos antigos pelo material nobre que alcança, nesse projeto, sua expressão mais exagerada (...)” (LOOS, 1972b, p. 261, tradução nossa); em outra passagem acrescenta: “Modificamos a ornamentação dos períodos passados por algo melhor. O material nobre é um milagre de Deus” (LOOS, 1972b, p. 261, tradução nossa); e acredita: “nossa época empresta mais valor à forma verdadeira ao material sólido, à realização precisa” (LOOS, 1972b, p. 261, tradução nossa).

E se no discurso de Loos encontramos a ideia de que o ornamento deve ser substituído, como bem pontua Sá (SÁ, 2005, p. 84) “demonstraria, por um lado, a necessidade de que algo desempenhasse o seu papel e, por outro, definiria a qualidade do material como o novo ornamento moderno”. Partindo da ideia de que o ornamento foi substituído por outros elementos, podemos entender que o ornamento “continuará presente na composição arquitetônica e apenas não teria sido mais percebido como tal

¹⁷ “é isso que faz a grandeza do nosso século, pois ela não é capaz de produzir um novo ornamento. Vencemos o ornamento, decidimos nos desprender dos ornamentos. Olhem, o tempo está perto, a concretização nos espera. Logo, brilharão as ruas das cidades como muros brancos” (LOOS, 2001).

porque os teóricos modernos não denominariam esses elementos como ornamento” (SÁ, 2005, p. 99).

Essa suposta negação do elemento decorativo contida nos textos do arquiteto austríaco não é vista da mesma maneira em Louis H. Sullivan, apesar do arquiteto americano ter influenciado Loos durante sua estadia nos Estados Unidos.

Sullivan pensava nas novas demandas exigidas pelo programa das novas edificações, no caso os arranha-céus, e no intuito de entender sua relação com a ornamentação escreve *Ornament in Architecture* (Ornamento na Arquitetura, 1892), texto no qual deixa claro a necessidade de se estudar melhor a beleza e proporção, deixando a decoração um pouco de lado. Para ele o ornamento é luxo mental e não real necessidade, declarando ser inestimável o valor de um volume não ornamentado bem como suas limitações. (SULLIVAN, 1968, p. 187).

O arquiteto admite que o ornamento continue existindo nas concepções projetuais modernas, mas deve estar presente nos jogos de volume (ritmo) e estar indissociável da estrutura do edifício e ter como obrigação emocionar (causar tensão). Essa nova arquitetura deve, assim, desenvolver-se através das novas técnicas, dos novos materiais e programas exigidos pelo novo estilo de vida. Acrescenta ainda que o edifício nu será belo, porém pode ter seu caráter comprometido.

Portanto Sullivan nega o ornamento clássico enquanto expressão, mas considera sua essência simbólica, lembrando que cada edificação deve ter um tipo de decoração sob pena comprometer sua identidade, e deve fluir como a natureza. Acredita, ainda, que o pouco vínculo com a tradição nos Estados Unidos torna possível o desenvolvimento dessa nova arquitetura.

Um aspecto importante observado pelo americano é que o ornamento “depois de pronto deve dar a impressão de ter brotado, graças ao trabalho de alguma instância benfazeja, da própria substância do material, e de estar ali por direito”¹⁸ (SULLIVAN, 1968, p. 89); diferentemente do que se vinha produzindo dando a impressão de estar colado¹⁹ à superfície, não participando do revestir.

¹⁸ Tradução feita por Robert Grey disponível em:

http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=6&titulo=repertorio

¹⁹ “Devo esclarecer que um desenho ornamental é mais belo quando parece fazer parte da superfície ou da substância que o recebe, ao invés de, por assim dizer, dar a impressão de ter sido "colado". Um pouco de observação nos leva a perceber que no primeiro caso existe uma simpatia toda especial entre o

O teor de seu escrito é observado no projeto Wainwright Building (Saint Louis, EUA – 1892) cujo partido é composto de três partes recuperando o simbolismo do conceito clássico: embasamento (térreo e mezanino), corpo intermediário articulando corpo vertical ao coroamento. Tal articulação funciona como a coluna que liga base à cornija e responde a concepção de Sullivan de que o volume deve estar ligado à estrutura. Para equilibrar a rigidez de sua geometria e dar ritmo a edificação, ele trabalha o material de tal maneira que de fato o ornamento parece brotar da substância, e se utilizando das palavras do arquiteto: “para alcançar uma verdadeira unidade poética, o ornamento deve dar a impressão, não de algo que recebe o espírito da estrutura, e sim de algo que exprime esse espírito em virtude do crescimento diferencial”²⁰ (Tradução nossa, SULLIVAN, 1968, p.189).; dando ao edifício uma identidade única.

Se o posicionamento de Loos e Sullivan opõe-se na continuidade do ornamento, ambos, entretanto, consideravam necessário criar meios para arquitetura expressar-se através de técnicas modernas confiando aos materiais tal tarefa, atendendo a necessidade da produção em massa.

Após considerar as concepções teóricas dos quatro autores entende-se que os avanços tecnológicos e as novas demandas sociais questionam o trabalho, ou seja, o modo produção responsável por tornar o ornamento em delito, tanto do ponto de vista econômico como simbólico, exigindo da arquitetura um novo meio de expressão.

As ideias aqui expostas sinalizam que de fato o ornamento, agora produto de imitação, deveria ser substituído pelo tratamento dos materiais como forma de conciliar os meios de produção e expressão, mantendo, sobretudo a essência original do ornamento de dar caráter a arquitetura, formulando novo conceito que responde a crise imposta pela mecanização.

Ao olhar o azulejo a partir desses teóricos intui-se ser este um elemento capaz de atender seus apontamentos. Pois, a evolução em sua fabricação coloca-o pronto para produção em massa, responde o aspecto de econômica à medida que diminui a

ornamento e a estrutura, ausente no segundo. Tanto a estrutura quanto o ornamento obviamente se beneficiam dessa simpatia, valorizando-se mutuamente. Aí está a base preparatória daquilo que chamamos sistema orgânico de ornamentação.” (Tradução nossa, SULLIVAN, 1968, p. 189).

²⁰ Tradução livre de: “how evident it becomes that if we wish to insure an actual, a poetic unity, the ornament should appear, not as something receiving the spirit of the structure, but as a thing expressing that spirit by Virtue of differential growth.” (SULLIVAN, 1968, p.189).

manutenção da fachada e traz conforto térmico e é um meio de expressão de uma sociedade, atendendo ao caráter simbólico, guardando em seus padrões a evolução técnica e histórica desse revestimento.

1.3 OBJETO E OBJETIVOS

Dessa maneira, objetiva-se, com essa pesquisa, **identificar em que aspectos o azulejo de fachada na Arquitetura Moderna e Contemporânea Brasileira é continuidade e/ou ruptura da tradição do séc. XIX**, relacionando as peculiaridades desse universo à arquitetura moderna brasileira e verificando seu desdobramento até a contemporaneidade.

Para isso, foram traçados os seguintes objetivos específicos: (i) entender qual é a função do azulejo na composição arquitetônica; (ii) compreender em que aspectos o azulejo moderno diferencia-se do azulejo na fachada do século XIX; e (iii) estudar a utilização do azulejo de fachada no século XX.

1.4 A COLETA DO ACERVO (*CORPUS* DA PESQUISA), A DEFINIÇÃO DO UNIVERSO E A ESTRATÉGIA ANALÍTICA ADOTADA

Inicialmente a pesquisa tinha como objeto empírico **o azulejo de fachada do Recife**. E como exposto anteriormente, a revisão bibliográfica sobre a Arquitetura Moderna em Pernambuco nos coloca frente uma série de obras indicadas em livros, artigos e currículos dos arquitetos, portanto sua historiografia ainda encontra-se fragmentada o que dificulta o arrolamento de exemplares. É preciso lembrar que apesar do intenso trabalho de documentação ocorrido nos últimos 20 anos, há inúmeras obras por serem conhecidas.

Diante de um universo tão vasto e numeroso de obras que ainda não estão sistematicamente arrolados e catalogados, tinha-se em mente a necessidade um recorte específico para viabilizar a pesquisa de modo que este controle na coleta de dados permitisse maior aprofundamento na análise em um número reduzido de obras. Desta forma o trabalho inicialmente proposto, assim como o presente, não tem o caráter de inventário, embora tenha feito algo parecido ao documentar um **universo de 85 obras** na Região Metropolitana do Recife **entre as décadas de 1950 e 1990**; das quais **79 são azulejos de fachada, quatro são azulejos aplicados no interior da**

edificação – Edifício AIP e Edifício Luciano Costa (Delfim Amorim, 1959), Edifício-sede da Celpe (Vital Pessoa de Melo, artista Francisco Brennand, 1972) e Edifício da CHESF (Maurício Castro, Dinauro Esteves e Reginaldo Esteves, artista Francisco Brennand, 1975) e **duas são pastilhas de porcelana** cujos desenhos são de autoria de Paulo Werneck (Edifício-sede Banco do Brasil, 1962) e Athos Bulcão (Edifício Gropius de Vital Pessoa de Melo, 1976). Como pode ser visto no apêndice A da dissertação.

A construção do *corpus* desta pesquisa inicialmente foi feita a partir de dois eixos de trabalho: o primeiro foi a **análise documental** através da revisão bibliográfica sobre os temas - azulejaria do século XX, arquitetura moderna brasileira e em azulejaria Pernambuco, consulta aos currículos de artistas e arquitetos; e aos projetos digitalizados pelo LIAU²¹ indicando a aplicação do material como revestimento de fachada. Outra medida utilizada, neste eixo, foi a pesquisa através do Google Street View²², permitindo constatar de maneira rápida o uso do azulejo, vencendo mais facilmente limitações geográficas. Esta ferramenta também oportunizou saber quais de suas obras foram demolidas e se houveram transformações entre 2011 e 2016 nos casos em que há mais de um registro da obra.

O segundo eixo foi a **pesquisa empírica** de exemplares durante diversos deslocamentos pela Região Metropolitana do Recife. Tais procedimentos possibilitaram:

- Identificar e listar a ocorrência do azulejo em 85 obras;
- Definir o recorte temporal e geográfico – entre 1950 e 2000 na Região Metropolitana do Recife.
- Conhecer artistas e arquitetos que fizeram uso do revestimento no Brasil e em Pernambuco.

Isso permitiu visitas *in loco*, dessas obras previamente arroladas, durante as quais se produziu fichas com o cadastro e breve descrição da ocorrência (consultar Apêndice A), bem como registro fotográfico. Em alguns casos recorreu-se a croquis para melhor ilustrar as primeiras compreensões do objeto de estudo.

²¹ Laboratório da Imagem da Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que pesquisa a produção da Moderna em Pernambuco. Realizou o inventário e digitalização de mais de 400 projetos do acervo da Prefeitura do Recife (1930-1970) e do acervo do arquiteto Armando de Hollanda Cavalcanti.

²² é um recurso da ferramenta cartográfica digital Google Maps e Google Earth que disponibiliza vistas panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical e permite que os usuários vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do solo.

Assim, o resultado de tal procedimento permitiu levantamento mais amplo de obras, como também como ao primeiro registro sistematizado do fenômeno. (Disponível no apêndice A).

Lançando um primeiro olhar sobre as obras em que ocorre o azulejo de fachada é possível identificar dois grupos diferentes, o de azulejo de tapete e o painel artístico. Delimitando, assim, o total de obras em dois conjuntos segundo suas semelhanças e dessemelhanças. Este procedimento é o primeiro critério classificatório do trabalho, a partir do qual se segue para observação mais aprofundada para encontrar correlações entre os citados grupos de obras.

Essa observação foi desenvolvida ao longo da pesquisa definiu-se pré-categorias que foram discutidas até assumirem forma final. Assim, tomaram-se, as **três vertentes propostas por Morais (1990) - painéis figurativos, figurativos autônomos ou módulos geométricos e azulejaria de tapete**, e buscando compreender a relação entre azulejo e arquitetura não como mais um elemento à parte (autônomo), iniciou-se um processo classificatório dessas obras, considerando suas semelhanças e dessemelhanças, resultando em um mapa visual das obras. Durante tal procedimento, concluiu-se que as vertentes de Morais não seriam suficientes para analisar a trajetória do azulejo no Recife, pois as características das vertentes se sobrepunham.

Em outra tentativa definiu-se as categorias a partir da escala visual do azulejo – **de pequeno porte próximo ao observador²³, os grandes planos contínuos²⁴ e as fachadas azulejadas em altura**. Algumas das obras se colocam como guia para o argumento de classificação, enquanto outras são adicionadas a elas até a completa distribuição nos conjuntos.

Observando a semelhança entre elas percebeu-se que essas três categorias poderiam ser combinadas às vertentes descritas por Morais (1990) e diante de tal constatação os itens designados nos três primeiros grupos (pequeno porte próximo ao observador, grandes planos contínuos e fachadas azulejadas em altura) foram reavaliados na busca de semelhanças. E assim, observam-se as seguintes vertentes: (1) **O Painel Artístico**, (2) **a Trama Tapete ou Autônoma** e (3) **Muros**, de elementos de transição para espaços mais reservados - à Arte Urbana.

²³ Nessa categoria predominaram as residências unifamiliares.

²⁴ Predominando a ocorrência em muros.

O painel artístico de azulejo, tal como propõe Moraes, aparece na fachada da arquitetura do Recife na segunda metade do século XX para proporcionar a vivência e a fruição da arte moderna, independente da vertente (figurativa, abstrata, geométrica), de maneira ampla e irrestrita. Observando a temática e a apresentação de tais painéis, pode-se dizer que desempenham a função de ornamento segundo o entendimento vitruviano, funcionando como memória coletiva. Entre os exemplares, pode-se destacar a **Biblioteca de Casa Amarela (1951)**, a **Residência Isnar Castro e Silva (1958)**, o **Edifício Joaquim Nabuco (1962)** e o **Edifício da ABA Av. Rosa e Silva (1995/96)**.

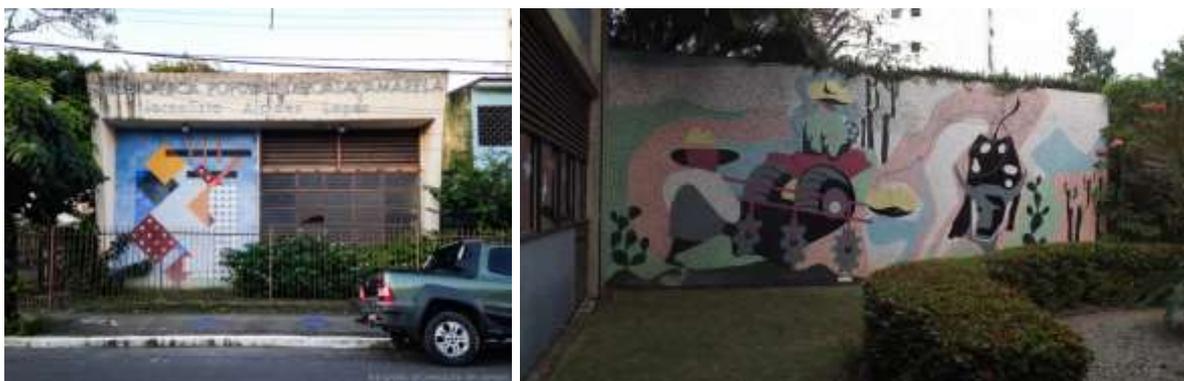


Ilustração 7 - Fotografia. Painel de Hélio Feijó na Biblioteca de Casa Amarela. Fonte: Recife Arte Pública. Disponível em: [http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/pesquisa%20de%20campo-5%20\(1\).jpg](http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/pesquisa%20de%20campo-5%20(1).jpg). Acesso em jan. 2018.

Ilustração 8 - Fotografia. Painel "O Boi" de José Norberto visto do pátio na Residência Isnar Castro e Silva. Fonte: autora.



Ilustração 9 - Fotografia. Painel "Abolição da Escravatura" em azulejos de Abelardo da Hora no Edifício Joaquim Nabuco. Fonte: Recife Arte Pública. Disponível em: http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/14_JOAQUIM_NABUCO_002.jpg. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 10 - Fotografia. Painel de Petrônio Cunha na escola de idiomas ABA. Fonte: autora.

Já trama se vale das duas das vertentes de Moraes – figurativos autônomos ou módulos geométricos estruturados segundo esquemas prévios e a azulejaria de tapete.

Ela que forma pele azulejada na edificação que pode ser formada a partir figura avulsa que se repete por toda extensão das paredes nas quais são aplicadas, sem a intenção de formar desenho padrão a partir do encontro da repetição das peças. Portanto, não propõe narrativa ou descrição, ela é circunstância do presente, como pode ser visto nas Residências **Lisanel M. Motta (1953)** e **Luiz Oliveira (1960)**.



Ilustração 11 - Fotografia. Residência Lisanel M. Motta. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 12 - Fotografia. Detalhe dos azulejos desenhados por Lula Cardoso Ayres para Residência Lisanel M. Motta. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 13 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência Luiz Oliveira. Fonte: Acervo da Prefeitura da Cidade do Recife.

Ou pode ser formada pelo azulejo de tapete, retomando a prática do século XIX. Quando empregado em residências, aparece condicionada a outros elementos do passado colonial. Entretanto, não há reminiscências historicistas. São experiências que traçam relações mais estreitas com o legado de Lucio Costa e com a arquitetura rural do período colonial (NASLAVSKY, 2004). Caracterizam a ocorrência: a **Residência Francisco Claudino (1956)**; a **Residência Gerson Carneiro Cunha (1960)**, e a **Residência Vale Júnior (1963)**. E em altura: **Edifício Acaiaca (1957)**, **Edifício Santa Rita (1963)** e o **Edifício Barão de Rio Branco (1968)**.



Ilustração 14 - Fotografia. Residência Francisco Claudino. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 15 - Fotografia. Residência Gerson Carneiro Cunha. Fonte: Guilah Naslavsky.



Ilustração 16 - Fotografia. Residência Vale Júnior. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 17 - Fotografia. Edifício Acaiaca. Fonte: autora.



Ilustração 18 - Fotografia. Edifício Santa Rita. Fonte: autora.

Ilustração 19 - Fotografia. Edifício Barão de Rio Branco. Fonte: autora.

É interessante que tanto a trama do azulejo tipo tapete precisou se redefinir enquanto revestimento de fachada para ser aplicada em altura (RACHED 2010), como o painel artístico também teve que reinventar para ocupar tais espaços. Resolvendo o problema de escala entre o edifício e o azulejo, tornava impossível a visualização dos desenhos, como o caso do **Edifício das Lojas Arapuã (1968)**.

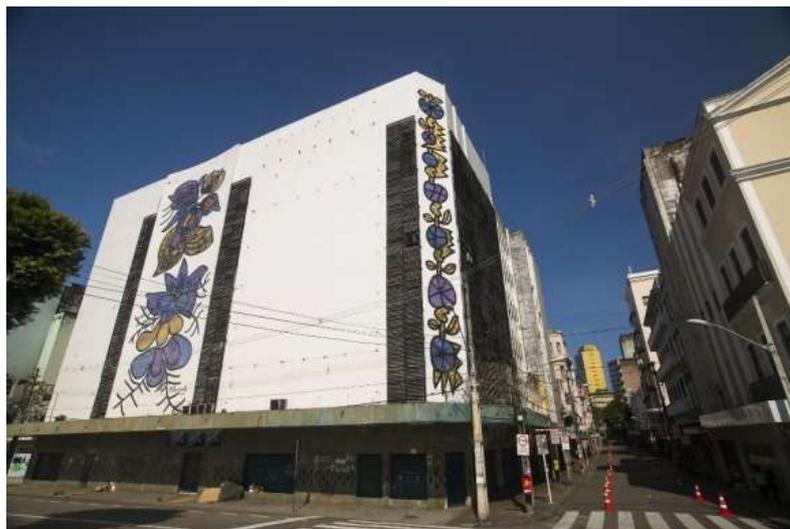


Ilustração 20 - Fotografia. Paineis "O Grande Floral" de Francisco Brennand no edifício das Lojas Arapuã. Fonte: Recife Arte Urbana. Disponível em: http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/08_PRIMAVERA_001.jpg. Acesso em ago. 2017.

A última vertente proposta se trata dos muros, que se propagaram na cidade do Recife quando, no século XX, o código de obras passou a incorporar recuos. Dessa forma, a fachada não era mais responsável por limitar o espaço público do espaço privado (ou do vizinho). Os muros tornam-se elementos importantes no repertório dos arquitetos. Pode-se dizer, então, que a fachada azulejada dá lugar ao muro azulejado.

As obras listadas nesta vertente mostram diferentes estratégias diante da necessidade de criar fronteiras. Nelas, o azulejo é fundamental para alcançar a unidade arquitetural; elas traçam panorama da associação desses dois elementos na segunda metade do século XX, que gradativamente transforma o muro em arte urbana. As obras que se enquadrarem nesse conceito são: as **Residências Geminadas da Av. Rosa e Silva (1958)**, **Praça General Abreu e Lima (1967)**, **Parque Nacional dos Guararapes (1973-1979)**, **Paróquia Anglicana do Bom Samaritano (1981-1986)**, **Caixa Econômica Federal – Agência Praça da República (1985)**, **Edifício Tribunal de Contas da União (1995)**, **Viaduto Ulysses Guimarães (1996)**.



Ilustração 21 - Fotografia. Painel de Augusto Reynaldo nas Residências Geminadas da Av. Rosa e Silva. Fonte: Mariana Alves.

Ilustração 22 - Fotografia. Painel "Revoluções Pernambucanas" de Corbiniano Lins na Praça General Abreu e Lima. Fonte: Recife Arte Pública. Disponível em: <http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/lote%201-42.jpg>. Acesso em jan. 2018.



Ilustração 23 - Fotografia. Azulejos de Athos Bulcão para o Parque Nacional dos Guarapases. Fonte: autora.

Ilustração 24 - Fotografia. Azulejos de Petrônio Cunha na Paróquia Anglicana do Bom Samaritano. Fonte: autora.



Ilustração 25 - Fotografia. Azulejos de Petrônio Cunha na Agência da Caixa Econômica Federal da Praça da República. Fonte: autora.

Ilustração 26 - Fotografia. Azulejos de Petrônio Cunha no Tribunal de Contas da União. Fonte: autora.



Ilustração 27 - Fotografia. Mural em azulejos de Petrônio Cunha no Viaduto Ulysses Guimarães. Fonte: Google Street View.

Após fazer a análise detalhada de cada uma dessas edificações destacadas nessas categorias, **concluiu-se que a trama não é uma das categorias**, e que o seu conceito aparecia em quase todas as leituras desses exemplares²⁵. **E era a medida de comparação entre o azulejo moderno e o azulejo tradicional**, conseqüentemente era a chave para responder em que aspectos o azulejo de fachada no Recife entre 1950 e 2000 é continuidade e/ou ruptura da tradição do séc. XIX.

A partir de tal compreensão verificou-se que da mesma forma era necessário estabelecer como o azulejo de fachada da arquitetura moderna e contemporânea no Recife impõe continuidade e/ou ruptura com o do século XIX, se fazia também saber como isso se deu na arquitetura moderna e contemporânea brasileira.

E uma vez que no cenário nacional o universo de obras tem um arrolamento, ainda que pequeno, feito por Moraes (MORAIS, 1988, 1990) capaz de responder ao objetivo da pesquisa, expandiu-se o recorte geográfico do objeto de estudo.

Buscou-se fugir da ideia de lugar como atributo das obras e se os exemplares no Recife são tão numerosos neste trabalho é em função desse trajeto descrito. Considerando, ainda, o fácil acesso a essas obras. Isto demonstra a lacuna de inventários da ocorrência do fenômeno em outras cidades e ratifica a urgência de fazê-lo.

Assim, observando os objetivos, o trabalho está organizado em cinco secções: A primeira, que é esta **Introdução**, consiste na introdução e revisão historiográfica do

²⁵ Exceto a Residência Isnar Castro e Silva, o Edifício Joaquim Nabuco, a Residências Geminadas Av. Rosa e Silva e a Praça General Abreu e Lima por serem transposições da pintura de cavalete para o azulejo.

conceito de ornamento, buscando situar as seguintes questões: (i) qual é a função do ornamento e de que maneira as mudanças na concepção espacial modificaram sua aparência/forma e utilização; (ii) é o azulejo um ornamento? Tomando a hipótese positiva - de que maneira ele constitui um ornamento? O azulejo moderno é um ornamento diferente do azulejo até o século XIX? Este último ponto colabora para responder ao objetivo geral da pesquisa que é: “compreender em que aspectos o azulejo de fachada da arquitetura moderna e contemporânea brasileira é continuidade e/ou ruptura da tradição do séc. XIX”.

A segunda corresponde ao **Capítulo I** que apresenta a trajetória histórica do azulejo até sua aplicação nas fachadas no século XIX. Em seguida discute-se a decadência e abandono da prática e o retorno no século XX nos exemplares da Arquitetura Neocolonial.

A terceira seção, **Capítulo II**, está dividida em três partes e segue narrativa cronológica da seguinte forma: (i) análise dos **primeiros azulejos na arquitetura moderna brasileira – os marcos** consagrados tanto pela Historiografia da Arquitetura Moderna como também pela Historiografia da Azulejaria, relacionando-os aos azulejos tradicionais. Para isso utilizou-se a página virtual Az Infinitum – Rede de Referência & Indexação de Azulejo (2014), que é um sistema de referência e indexação dos azulejos portugueses. Os casos utilizados são: o Edifício do MES, o Conjunto da Pampulha, o Conjunto Pedregulho que entre outros artistas teve azulejos desenhados por Cândido Portinari. Logo após (ii), **segue-se a trilha estudando a produção dos anos 1950**, investigando as tramas azulejadas de vários artistas e arquitetos buscando compreender como esse novo surto de utilização do elemento se deu. Por fim (iii) é a vez do **intervalo entre os anos de 1960 – 2000**, e toma a obra de **Delfim Amorim, Athos Bulcão e Petrônio Cunha** como objeto de investigação pela relevância de seus trabalhos, tanto pela quantidade, mas principalmente pela qualidade – a particularidade com que encararam a trama azulejada.

Permitindo, assim, as **conclusões** que são apresentadas na quinta seção e último capítulo desta dissertação.

2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

2.1 INTRODUÇÃO E CONTINUIDADE DA AZULEJARIA PORTUGUESA NOS SÉC. XVII E XVIII NO BRASIL

Portugal trouxe para o Brasil, sua então Colônia, seus costumes, incluindo o gosto pelo azulejo, as técnicas e os materiais por eles utilizados (BARATA, 1955). Foi no século XVII que comprovadamente chegaram à Colônia os primeiros exemplares.

Em função da inovação técnica da época, esses revestimentos se apresentavam em várias cores e desenhos. Penetraram principalmente os azulejos de padrões em policromia do tipo tapete, os quais tinham a função decorativa. Assim, durante a presença Moura na Metrópole estes conferiam brilho às paredes internas dos templos, igrejas e casas de nobres, especialmente nos estados de Pernambuco e Bahia (BARATA, 1955; SIMÕES, 1960).

Esses exemplares, conseqüentemente, colocavam o Brasil em consonância com a moda e as manifestações artísticas que ocorriam no mundo naquele momento. Tal sintonia foi sentida também durante a mudança para monocromia, pois eram enviados para cá os melhores exemplares desse gênero, como, por exemplo, os que revestem o interior da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, no Monte Guararapes, Pernambuco (CAVALCANTI, 2006; SIMÕES, 1960).

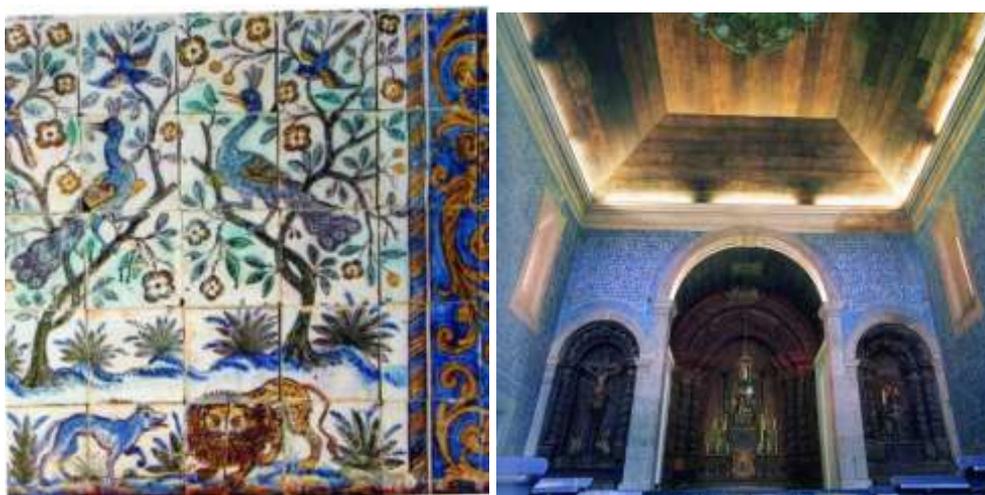


Ilustração 28 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejo da Igreja Nossa Senhora da Piedade (Jaboatão dos Guararapes, PE). Fonte: SILVA, Leonardo Dantas. Pernambuco Preservado: histórico dos bens tombados no Estado de Pernambuco. 2002, p. 90.

Ilustração 29- Fotografia. Azulejo na Igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes dos Guararapes (Jaboatão dos Guararapes, PE). Fonte: SILVA, Leonardo Dantas. Pernambuco Preservado: histórico dos bens tombados no Estado de Pernambuco. 2002, p. 87.

Entretanto, no século XVII a origem dos exemplares não é exclusiva de Portugal. Durante a ocupação holandesa em Pernambuco chegaram azulejos neerlandeses para revestir os palácios da época de Maurício de Nassau, os quais tinham como características gerais: uma figura central enquadrada em algum tipo de friso ou cantos desenhados por aranhaços, labirintos chineses, cabeça de boi ou flor de lis; se apresentavam em tamanho menor e não eram tão bem acabados quanto os portugueses (WANDERLEY, 2006).

Durante o século XVIII, o Marquês de Pombal implanta programa de industrialização manufatureira. Cria-se, assim, a Fábrica de Loiça do Rato, responsável pela simplificação dos modelos de azulejo existentes. Buscando ampliar a produção e diminuir o valor final do produto, contribuiu para a popularização do uso do azulejo, até então restrita aos mais abastados, e introduz os **azulejos de figura avulsa**, que podiam ser aplicados independentemente do lugar, decorando aposentos secundários como corredores, saletas e cozinhas. Data de mesma época a mudança da geometrização para figuração, importada dos países baixos, que se estenderam ao Brasil (SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006).

Essas composições figuradas apresentavam cenas do cotidiano e da paisagem, representando cenas religiosas, de caça ou de celebrações – eram os painéis historiados. **Sua aplicação era pensada através da arquitetura de um determinado espaço, interferindo assim no conceito de espacialidade.** Revestia um lugar de destaque e visibilidade, o que contribuiu para a **disseminação de informações** na Colônia e serviu de fonte iconográfica, ou seja, introduziu aspectos sobre arte, religião e cultura, **atingindo a população brasileira desde os não letrados, como nativos e escravos, a letrados, como descendentes de colonizadores** (BARATA, 1955).



Ilustração 30 - Fotografia. Painel de Azulejo Casamento da galinha, Lisboa 1665. Fonte: http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/ContentImages/visite_pisos/400.jpg. Acesso em abr. 2010.



Ilustração 31 - Fotografia. Painel de azulejo de faiança branco e azul Cena marítima e campestre, Lisboa, 2º quartel do século XVIII. Fonte: http://mnazulejo.imcip.pt/Data/ContentImages/visite_pisos/709.jpg. Acesso em abr. 2010.

Outro tipo de painel bastante frequente no Brasil foi os vasos floridos, conhecidos também como azulejos de vasos. Data também dessa época a volta para policromia.

Os azulejos entrosaram-se a certos problemas estéticos de arte dos setecentos. Através deles, o país recebe, visualmente, elementos da civilização e da cultura da época. [...] Aparecem a fauna de regiões exóticas; castelos franceses, rios ou canais, em geral nórdicos e talvez holandeses, em alguns casos; jardins à Versailles de origem clássica; cenas da mitologia greco-romana; alegorias morais baseadas no pensamento antigo e moderno, caçadores mouros ou orientais, vistas de Lisboa, figuras dos continentes, dos meses, dos cinco sentidos; guerreiros de Roma antiga, figuras vestidas à francesa, referências a Licurgo, a Moliere e a La-Fontaine, algo de cenografia e do teatro do seiscentos e dos setecentos europeus (BARATA, 1955, p. 89).

Por volta de 1780, Portugal passa a ter azulejos em estilo neoclássico. Entretanto essa moda tem pouca influência no Brasil, havendo poucos exemplares desse tipo (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).

2.2 AZULEJARIA CIVIL DO SÉC. XIX: O AZULEJO DE FACHADA

Na arquitetura colonial brasileira, o traçado das cidades e vilas acontece com a construção dos edifícios alinhados à rua, definindo o espaço público, conferindo a elas um aspecto uniforme e edificações, em geral, de uma única fachada. Essa maneira de urbanizar é conforme a tradição portuguesa e tal uniformidade foi propagada por meio da Carta Régia e algumas posturas municipais (REIS FILHO, 2006, p. 24).

Essa tradição ergueu os edifícios no Brasil do século XVII e XVIII seguindo o estilo em que as fachadas priorizavam ausência de saliências reduzindo-as a planos, eram revestidas com reboco caiado e as aberturas eram emolduradas por pedra aparelhada (SOUSA, 2000, p.14). Nesse momento havia dois tipos de habitação: a casa térrea (relacionada às camadas mais pobres) e o sobrado cujo térreo é destinado ao comércio, acomodação de escravos e animais, por meio de um corredor se faz entrada para residência que acontece nos andares superiores e uma entrada independente para o comércio; os espaços de convivência possuem esquadrias e, portanto, tem relação com os espaços exteriores, as alcovas são resolvidas na parte central e assim sem iluminação ou ventilação natural ficam reclusas no “coração” da residência (REIS FILHO, 2006, p. 28).

Enquanto essa arquitetura secular apresentava simplicidade de revestimento tanto em seu exterior como interior inclusive com a utilização de poucos móveis (SILVA, 2013; SOUZA, 2000), o mesmo não pode ser dito da arquitetura religiosa. Ornamentada com cantaria esculpida em seu exterior e belíssimas madeiras talhadas com douramento, afrescos e painéis em azulejo (trazidos da matriz) revestindo os espaços internos, como foi exposto anteriormente.

Essa situação seguiu pela primeira metade do século XIX, quando as fachadas passam a incorporar elementos de estilo classicista em argamassa (SOUZA, 2000). No Recife, por exemplo, o desenvolvimento deste estilo foi bastante peculiar em relação ao resto do Brasil e está associado à prosperidade da cidade na época, sua popularização

se fez através da reforma para modernização das fachadas e construção de casas (SOUZA, 2000).

Tal prosperidade é uma dos fatores responsáveis pela chegada ao porto dos primeiros lotes de azulejo português (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002; SOUZA, 2000) que ao sofrer mudanças no processo de fabricação influenciado pelo início da industrialização aumenta significativamente sua oferta, colocando-se a disposição dos empreiteiros brasileiros.

Outro fator para chegada desses azulejos ao Brasil e também consequência dos efeitos da Revolução Industrial é a instauração de uma crise econômica na Metrópole, limitando sua capacidade de exportação a suas colônias, incluindo o Brasil, o que obrigou a abertura dos portos das colônias ao comércio internacional, tornando-as dependentes da Inglaterra. Por outro lado, as invasões napoleônicas em território europeu forçaram a família real portuguesa, em 1808, a vir para o Brasil com sua corte. Tal evento muda os hábitos e cultura do Brasil, que é elevado à condição de Reino (SILVEIRA, 2008).

Além disso, em 1822, o Brasil torna-se independente de Portugal, perturbando as relações entre os dois países, obrigando, conseqüentemente, o Brasil a buscar em outros países os produtos que não fabricava, entre eles o azulejo (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002; SILVEIRA, 2008). Esse fato é de grande relevância para a chegada de produtos azulejares de diferentes origens como Holanda, Inglaterra, Bélgica, Alemanha, Espanha e principalmente da França. Mas, ainda assim, a grande maioria dos azulejos empregados eram portugueses (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).

À medida que as relações entre Brasil e Portugal se estremeciam, os empreiteiros brasileiros buscavam por materiais que se mostrassem adequados para solucionar os efeitos do clima quente e úmido. Assim, entre 1830 e 1840, as fachadas no Brasil passam a receber revestimento parietal azulejar com a principal finalidade de proteger contra a umidade do clima tropical e da salinidade das regiões litorâneas e ribeirinhas²⁶ (ALCÂNTARA, 2001; CARDOZO, 1948; CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002; COSTA JÚNIOR, 1979). Por essa razão é observado que as cidades que mais receberam

²⁶ Costa Júnior (1979, p. 90) relaciona o decreto de 1830 para modernização do Recife, que buscava distanciar a imagem da cidade à ideia de velha colônia exigindo fachadas limpas e elegantes, ou seja, sem sinais da incidência da umidade e da salinidade do clima tropical, à utilização dos azulejos como revestimento de fachada. Acredita que o início da ocorrência em tal cidade tenha sido por volta de 1937-1940, com a chegada dos primeiros lotes no porto recifense.

esse tipo de solução foram Belém (PA), Porto Alegre (RS), Rio de Janeiro (RJ), Recife (PE) e São Luís (MA) (ALCÂNTARA, 2001; CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).

Assim é possível que durante a modernização das fachadas das casas brasileiras o azulejo tenha deixado os painéis do interior das dependências religiosas para encontrar seu lugar revestindo as fachadas.

Há muita polêmica em relação à origem desta solução, os estudiosos do tema dividem-se em dois grupos: os que afirmam que a solução é de origem brasileira, como Barata (1955), Santos Simões (1959) e Cavalcanti (2002), e os que atribuem a Portugal, como Alcântara (2001) e Queiroz & Domingues (2014)²⁷. Contudo, Independentemente da origem, todos eles concordam ter acontecido uma inversão de culturas, reforçando as sugestões de Freyre (1937).

A respeito do percurso desse material na região da cidade do Porto, Leão (2006, p. 45) afirma “tem origem na independência do Brasil, pois os emigrantes ao regressarem trouxeram o costume de revestir as casas com azulejos devido às suas características de proteção ao calor e fácil manutenção”; relaciona a expansão do uso não só no Porto, mas em todo território português a instalação das fábricas destinadas a sua confecção.

Embora parte historiografia e do imaginário popular atribua o gosto pelo azulejo de fachada como uma raiz portuguesa, ao consultar edição do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - IAPP* (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, 1988)²⁸ e a coleção digital de 2000 fotografias²⁹ fruto desse inquérito é encontrado apenas um exemplar do final do século XIX (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, 1988, p. 29 do v.1), revelando que os arquitetos responsáveis por tal pesquisa não reconheciam o fenômeno como originário da arquitetura vernacular portuguesa,

²⁷ Tais autores acreditam que as fachadas brasileiras só passaram a ser azulejadas depois de 1850 e as cidades portuguesas já estavam azulejadas na década de 1850 (QUEIROZ; DOMINGUES, 2014, p. 250–251), esses apontamentos podem ser questionados a partir das observações de Costa Júnior (1979), conforme explora-se na nota de rodapé anterior. Além disso, Queiroz & Domingues (2014, p. 250) indagam se realmente o início da ocorrência do azulejo de fachada se deu nas regiões mais úmidas brasileiras, e afirmam ter sido fora dessas áreas, entretanto não dizem onde ou expõem suas fontes documentais. Portanto, negam o argumento técnico do emprego do revestimento e as evidências da historiografia do azulejo no Brasil.

²⁸ Pesquisa realizada por um grupo de arquitetos portugueses, na década de 1950, com o intuito de catalogar a arquitetura vernacular no território português. Esse inquérito foi formulado inicialmente por José Huertas Lobo e Francisco Keil do Amaral e foram influenciados pelo artigo Documentação Necessária de Lucio Costa (1937). A primeira edição data de 1961.

²⁹ Disponível para consulta em: <http://www.oapix.org.pt/300000/1/index.htm>. Acesso em out. 2014.

reforçando a ideia de se tratar de um fenômeno à brasileira. Vale salientar que essa consulta revelou a utilização de outro material cerâmico como revestimento de paredes exteriores – a telha, aplicada verticalmente, certamente desempenhava papel semelhante ao do azulejo na proteção das fachadas; com menos frequência averigua-se aplicação de telhas de ardósia e zinco, além do uso de escamas de lousa³⁰.

Outro indício de tratar-se de um fenômeno de origem brasileira está na sátira de alguns autores portugueses do período romântico relatando que esse gosto é introduzido pelos “brasileiros” revelando que a prática era tida como de mau gosto fazendo surgir expressões como “casa de penico” ou “casa de brasileiro”, que foram transformadas em verdades quase universais sobre o modo como o azulejamento das fachadas era entendido na época (PIRES, 2012, p. 22). Mas, parece não ter impedido o uso intensivo e extensivo nesse território; como pode ser visto em uma passagem do romance *Uma Família Inglesa – Cenas Da Vida Do Porto* de Júlio Dinis (1868) citando como o bairro oriental do Porto é brasileiro pelas paredes azulejadas azuis, verdes, amarelas tanto em textura lisa como de relevo³¹.

O fato é que hoje as fachadas azulejadas fazem parte da identidade nacional portuguesa. E o curioso é que elas só chamaram atenção na Metrópole quando Santos Simões veio estudar os azulejos portugueses no Brasil, precisamente em Pernambuco, segundo ele, é lugar onde o uso do azulejo de fachada foi explorado de forma mais interessante. (SIMÕES, 1959).

O Azulejo de Fachada em Pernambuco

O azulejo do século XIX em Pernambuco, como em todo o país, sofreu preconceito a respeito da necessidade de ser preservado, pois historiadores e pesquisadores entendiam que apenas os dos séculos anteriores tinham relevância artística e histórica. Trabalhos como de Sylvia Tigre Cavalcanti desconstróem essa ideia

³⁰ Lâminas chatas de ardósia, em forma de escama, usadas para revestir edificações (CORONA; LEMOS, 2017, p. 193)

³¹ “O bairro oriental é principalmente brasileiro, por mais procurado pelos capitalistas que recolhem da América. Predominam neste umas enormes moles graníticas, a que chamam palacetes; o portal largo, as paredes de azulejo — azul, verde ou amarelo, liso ou de relevo; o telhado de beiral azul; as varandas azuis e douradas; os jardins, cuja planta se descreve com termos geométricos e se mede a compasso e escala, adornados de estatuetas de louça, representando as quatro estações; portões de ferro, com o nome do proprietário e a era da edificação em letras também douradas; abunda a casa com janelas góticas e portas retangulares, e a de janelas retangulares e portas góticas, algumas com ameias, e o mirante chinês. As ruas são mais sujeitas à poeira. Pelas janelas quase sempre algum capitalista ocioso.” DINIS, Júlio. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão Editores, [19-]. 2 v, p. 621-622.

ao fazer um inventário de conhecimento reconhecendo sua importância e criando base documental para sua proteção legal (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002; SIMÕES, 1959).

A primeira remessa de azulejos a chegar ao estado data de 1837, trazidos por um navio espanhol – não há registro sobre sua origem e supõe-se ser portugueses. Nos anos subsequentes, até 1840, vários navios aportaram trazendo azulejos do Porto, azulejos portugueses (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002, p. 26). A partir de 1860 estes perdem exclusividade no mercado pernambucano, recebendo grandes quantidades de azulejo francês e ainda em menor escala de outras origens.

Nesse sentido, no período compreendido entre 1840 e 1890, a prática de azulejar fachadas de casas e sobrados foi bastante difundida, levando sua expansão para além do eixo Recife-Olinda, interiorizando a prática (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002, p. 29).

Independentemente da origem, os azulejos de revestimento de fachadas são do tipo tapete. De maneira geral, os portugueses apresentam medidas maiores (13 por 13 e 14 por 14 cm) do que os franceses (10,5 por 10,5 e 11,5 por 11,5 cm). Ambos se apresentam nas cores branca e azul e policromia, sendo nos portugueses a figura em azul mais nítida do que nos franceses, estes apresentando um leve esfumaçado (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).



Ilustração 32 - Fotografia. Azulejo português em imóvel da Rua da Aurora (Recife, PE). Fonte: CAVALCANTI, Sílvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 60.

Ilustração 33 - Fotografia. Azulejo francês em imóvel da Rua do Rosário nº 49 (Recife, PE). Fonte: CAVALCANTI, Sílvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 61.

Em relação à composição do padrão para formar o tapete, nos franceses a peça de azulejo contém o padrão enquanto nos portugueses é comum os módulos 2x2 (4 peças para formar o desenho) e 4x4 (8 peças). A composição dos desenhos se estrutura a partir da linha mestra em diagonal (BARATA, 1955; CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).



Ilustração 34 - Fotografia. Azulejo francês 11 x 11 cm. Fonte: CAVALCANTI, Silvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 186.

Ilustração 35 - Fotografia. Azulejo de padrão 2x2 português 13,5 x 13,5 cm. Fonte: CAVALCANTI, Silvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 187.

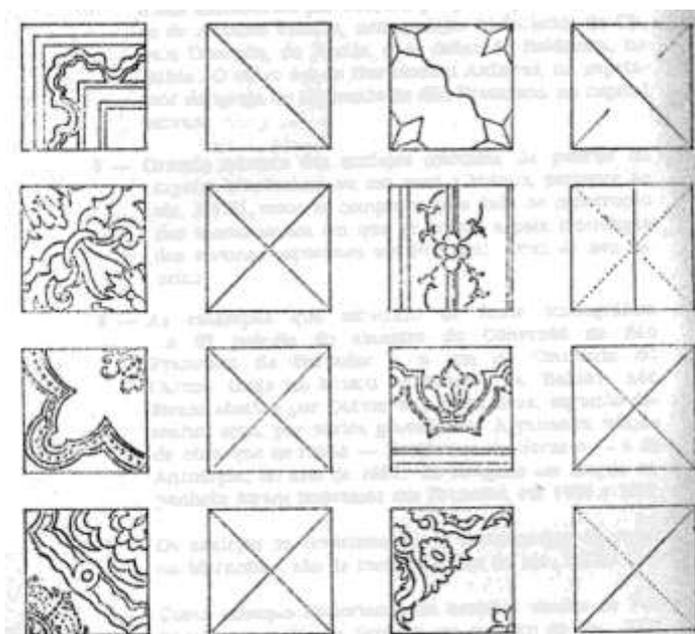


Ilustração 36 - Desenho. Quadro mostrando vários exemplos de azulejos do século XIX em que a disposição e o dos motivos, se baseiam no traçado da diagonal. 1955. Fonte: BARATA, Mário. Azulejos no Brasil: Séculos XVII, XVIII, e XIX. 1955, p. 222.

Em relação à aplicação em fachadas, as casas e sobrados em geral se alinham com a rua, tornando o passeio público rente à edificação, levando o azulejo a ser um elemento de contato direto com transeuntes (SILVEIRA, 2008, p. 114).

O revestimento azulejar aparece recobrimdo os cheios das fachadas deixados pelas aberturas e elementos em argamassa. Os azulejos representavam a melhoria da habitação, substituindo a fachada caiada, acompanhada muitas vezes de outras

modificações como o acréscimo de pavimentos e a incorporação de elementos clássicos como meias colunas, frisos, cornijas, etc.

No caso dos azulejos portugueses a relação entre essas superfícies azulejadas da fachada é dada por meio de frisos desse material “cujo padrão é, muitas vezes, o mesmo ou bem parecidos, emoldurando os mais variados padrões de azulejos, guarnecendo vãos, marcando a barra inferior, etc.” (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002, p. 30). Já no caso dos franceses, aparecem ocupando a superfície do cheio com um único padrão e, em menor frequência, acontecem cercaduras formadas por azulejos de mesmo tamanho e padrão diferente, contornando o tapete. Raros são os casos em que há “frisos franceses semelhantes em tamanho aos portugueses” (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002, p. 30).



Ilustração 37 - Fotografia. Fachada principal da Academia Pernambucana de Letras, revestida por azulejo e friso portugueses. Fonte: CAVALCANTI, Sílvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 94.



Ilustração 38 - Fotografia. Imóvel da Rua São Bento nº 127 revestido por azulejos franceses. Fonte: CAVALCANTI, Sílvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 124.
 Ilustração 39 - Fotografia. Parte superior da fachada com platibanda e o frontão azulejados e demarcados por frisos franceses. Fonte: CAVALCANTI, Sílvia Tigre de Hollanda. O Azulejo na arquitetura civil de Pernambuco, século XIX. 2002, p. 118.

Essas caracterizações, entretanto, não são suficientes para estabelecer as correlações entre o azulejo de fachada do século XIX com os do episódio moderno.

A partir de 1890 ficam menos freqüentes as fachadas azulejadas em Pernambuco, Cavalcanti acredita que retomada, nos meados do século XX, acontece em menor escala e de forma diferente e **afirma que o fenômeno se dá “apenas em partes de fachadas e, com mais destaque, em painéis artísticos”** (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002, p. 24). Será que tal afirmação se sustenta?

Decadência da Prática

A descontinuidade do uso do azulejo no final do século XIX, início do século XX, está ligada à **falta de qualidade técnica e estética** provocada por mudanças na fabricação do azulejo português; à **verticalização das construções**, o que criou **problema de escala** entre o edifício e o azulejo, tornado impossível a visualização dos desenhos disponíveis; à influência do neoclassicismo, que preferia o estuque. Além do forte apelo cultural e político do momento, para modernizar o país fazia-se necessário romper com qualquer imagem do passado colonial, incluindo o azulejo (SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006).

O Recife do início do século XX também refutou esse revestimento em suas fachadas, talvez pelo argumento da qualidade ou pelo problema de escala, talvez porque revestimento em pó de pedra comprovadamente era melhor solução técnica para recobrir grandes planos nesse momento, mas o que de fato sabemos até aqui é que em 1909 o *Concelho Municipal (sic.)* decretou a lei nº 546 de 25 de fevereiro proibindo **“o emprego de ladrilho vidrado vulgarmente chamado azulejo, nas fachadas dos prédios que se construírem ou reconstruírem nesse município”** após discutir a matéria em duas reuniões ordinárias (CONCELHO MUNICIPAL DO RECIFE, 1909; GONÇALVES, 1909).

Diante de tais suposições e evidências buscou-se responder qual é a motivação para essa censura. Retrocedendo para a década de 1890 buscou-se por notícias e relatos que colocassem o azulejo como revestimento pejorativo de fachada ou evidencias de seu desprestígio na sociedade recifense. A escolha deste recorte temporal está relacionada ao momento quando seu emprego ficou menos freqüente nas fachadas.

Os anúncios relacionados aos azulejos (JORNAL DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1890-1910) ora o tratavam como qualidade ou característica de imóvel a ser alugado ou leiloado, ora como forma de referenciar imóvel como lugar de origem de peças a serem leiloadas. Verificou-se também notícias informando a chegada de caixas de azulejos vindos de Lisboa e propaganda de loja na Praça da Independência saldando peças. Portanto, azulejos importados seguiam chegando, entretanto não podemos dizer se seu destino eram as fachadas.

Dessa forma a Era do Azulejo no Recife encerrou-se. A motivação para tal normativa permanece desconhecida, mas **deve ter contribuído para descontinuidade da prática nesta cidade.**

Tais fatores levaram a prática azulejar a limitar sua aplicação em banheiros e cozinhas, despidido de todos os seus atributos decorativos (ALCÂNTARA apud SILVEIRA, 2008, p. 119).

2.3 AS TENTATIVAS HISTORICISTAS DO NEOCOLONIAL

Afora as citadas razões do tópico anterior, no início da República, o gosto por ornamentos em estuque no Ecletismo promove o desuso do azulejo (SILVEIRA, 2008). É somente a partir do surgimento do movimento Neocolonial em 1914, defendido e promovido pelo arquiteto Ricardo Severo – português radicado no Brasil – que o gosto pelos azulejos retorna com o intuito de afirmar e expressar uma identidade nacional, num momento em que a arte nacional era entendida por “aquela que tem raiz cultural portuguesa” (WANDERLEY, 2006, p. 29). Trata-se de um tempo de revivências históricas.

Diferentemente das experiências passadas, que empregavam o azulejo do tipo tapete nas fachadas, o Neocolonial faz uso especialmente de azulejos ilustrados ligados “a cenas quase sempre bíblicas ou alegorias, tão ao gosto da época colonial (LEMOS, 1984, p. 167).

Segundo Lemos (LEMOS, 1984, p. 167): “Quem mais lucrou com essa nova moda arquitetônica foram, mormente, os fabricantes portugueses que, por essa época, também estavam a reviver essa arte do passado em construções laicas, impulsionadas em especial pelo pintor Jorge Colaço”.

Esse pintor contribuiu em projetos de Severo, com seus trabalhos em azulejaria. O projeto de maior destaque da dupla é a Casa Lusa, que apresenta vários painéis tanto

internamente quanto externamente, inclusive nas edículas, cujos motivos, naturalmente, apresentam cenas bucólicas e religiosas. Tais residências, bem como outras do citado arquiteto com contribuições de Colaço, encontram-se todas demolidas (LEMOS, 1984; SEGAWA, 1998; SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006).

Apesar do caráter do teor historicista dos projetos de Severo, não se tratavam de cópias do passado, como expõe Bruand (1981, p. 53): **“sua obras eram modernas, mas concebidas de modo a evocar intensamente uma arquitetura do passado”**.

Os pioneiros da experiência brasileira foram o arquiteto Victor Dubugras que encomendou a Wash Rodrigues a pintura de painéis em azulejo para o Largo da Memória em 1919 e para o monumento de comemoração do centenário da Independência, conhecido como Caminho do Mar. Tais azulejos foram queimados na Fábrica Santa Catarina, uma das primeiras fábricas de cerâmica nacional, cujo dono, Ranzini, estava ligado ideologicamente ao Movimento em questão (LEMOS, 1984; SEGAWA, 1998; SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006).



Ilustração 40 - Fotografia. Rancho da Maioridade no Caminho do Mar, projeto de Victor Dubugras (1922). Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006, p. 30.
 Ilustração 41 - Fotografia. Detalhe do painel em azulejo de Wash Rodrigues no Rancho da Maioridade. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006, p. 30.

A técnica empregada do Wash consiste na pintura direta de azulejos esmaltados, de origem alemã ou inglesa, e então queimados. A azulejaria desenvolvida por esse artista, para os citados monumentos, apresenta **combinação do tipo tapete e figurada com cenas históricas** do Caminho do Mar e da Calçada do Lorena, nas cores azul e branca (SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006).

As cenas históricas criadas para essas obras foram projetadas especificamente para ocuparem tais espaços, de forma que a escala das figuras foi dada em função do tamanho da fachada. Algo que acontecia em Portugal do século XIX, mas não no Brasil, por não possuir fábricas de azulejos.

Outro aspecto de inovação é numa mesma fachada estarem aplicados azulejos tipo tapete, painel historiado e blocos de pedras com a textura natural, **combinando diferentes tipos de tramas e texturas**. Características não observadas nas fachadas do século XIX.



Ilustração 42 - Fotografia. Azulejos de Wash Rodrigues no Pouso Parapiacaba. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006, p. 31.

Ilustração 43 - Fotografia. Pouso Paranapiacaba no Caminho do Mar, projeto de Victor Dubugras e azulejos de Wash Rodrigues. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006, p. 31.

O mesmo processo de Wash foi utilizado por Antônio Paim Vieira, que pintou os painéis da Igreja Nossa Senhora do Brasil, na Avenida Brasil, em São Paulo, cujos temas eram brasileiros e as peças foram queimadas no forno a lenha de seu quintal. Seu trabalho é considerado **a primeira tentativa séria de estabelecer uma cerâmica artística brasileira (MORAIS, 1988)**.

A experiência do Movimento Neocolonial em retomar o uso da azulejaria configura a **primeira tentativa no século XX** e representa a “busca de uma arquitetura identificadora da nacionalidade – como fator de renovação” (SEGAWA, 1998, p. 93). Entretanto, a vinculação do azulejo é dada por aspectos historicistas e ainda que apresente pequenas inovações quanto à sua aplicação.

3 DO AZULEJO MODERNO AO AZULEJO CONTEMPORÂNEO

3.1 OS MARCOS - OS PRIMEIROS AZULEJOS NA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

O emprego do azulejo como elemento decorativo ou simples guarnecimento de paredes em edifícios modernos é, assim, uma consequência imediata da sua tradicional presença na arquitetura portuguesa, da qual, desde a sua origem, nunca inteiramente pôde se afastar da arte de construir no Brasil (CARDOZO, 1948).

A questão da integração das artes é um aspecto importante para a constituição da arquitetura moderna no Brasil. Tal questão tem como ponto de partida a segunda vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1936, quando “incentivou o sistema no qual a arquitetura relaciona-se com as artes plásticas” (WANDERLEY, 2006, p. 45) através de palestras e do trabalho em conjunto com o então jovem grupo de arquitetos que desenvolviam o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES) (BRUAND, 1981; SEGAWA, 1998).

Sob a chefia de Lucio Costa, o grupo era formado por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. O edifício por eles projetado se “desenvolve baseado em princípios corbusianos, formado por um volume lamelar e dois blocos baixos em pilotis que liberam uma esplanada aberta. Esta dissolve o sentido tradicional de quadra fechada por edificações e constitui uma praça/jardim público” (SEGAWA, 1998, p. 91). Na fachada norte foram empregados brise-soleils para amenizar a insolação (Ilustração 44) enquanto a fachada sul, de menor insolação, recebe um pano de vidro monumental (Ilustração 45) (BRUAND, 1981; SEGAWA, 1998).



Ilustração 44 - Fotografia. Ministério da Educação e Saúde, fachada norte. Fonte: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/6510988.jpg>. Acesso em abr. 2010.

Ilustração 45 - Fotografia. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro . Fachada Sul e o jardim. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg078/arg078_00.asp. Acesso em mai. 2009.

Durante a fase de elaboração do projeto, Lucio Costa demonstrou sua opinião acerca da integração das artes. Como os demais membros da equipe, ele era vinculado à vanguarda cultural que era propensa à essa ideia, representando naquele momento a exteriorização dos problemas sociais e as investigações sobre ancestralidade (SEGRE et al., 2006).

A respeito do decorativismo e da inserção das artes plásticas na arquitetura, Costa (1995, p. 115, grifo nosso) escreveu:

O enfeite é, de certo modo, um vestígio bárbaro - nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto se pode servir dele ou ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição dos acabamentos. Partindo destes dados precisos e por rigoroso processo de seleção, poderemos atingir como os antigos, a formas superiores de expressão, CONTANDO PARA TANTO COM A INDISPENSÁVEL COLABORAÇÃO DA PINTURA E DA ESCULTURA, NÃO NO SENTIDO REGIONAL E LIMITADO DO ORNATO, PORÉM NUM SENTIDO MAIS AMPLO. OS GRANDES PANOS DE PAREDE TÃO COMUNS NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA SÃO VERDADEIROS CONVITES À EXPRESSÃO PICTÓRICA, AOS BAIXOS-RELEVOS, À ESTATUÁRIA COMO EXPRESSÃO PLÁSTICA PURA, INTEGRADA OU AUTÔNOMA.

Assim, seguindo os ensinamentos do mestre, o grupo trabalhou conjuntamente com artistas plásticos entre eles Portinari, Burle Marx, Celso Antônio, Bruno Giorgi, Jaques Lipchitz e Paulo Rossi Osir, desde o início da elaboração do projeto, incorporando à obra arquitetônica pinturas, esculturas, jardins e murais em azulejos. (SEGAWA, 1998).

As pinturas confiadas à Portinari não se desenvolveram de modo isolado da forma e do espaço que ocuparam, pois era preocupação do artista compreender a linguagem da arquitetura e integrar harmonicamente sua obra pictórica a ela. Para o MES criou os painéis do Ciclo da Vida Econômica do Brasil (Ilustração 46, Ilustração 47 e Ilustração 48), cuja temática está ligada às raízes brasileiras; o painel pictórico Cenas Infantis que representa atividades infantis (Ilustração 49); para o teatro há os painéis representando a primeira missa no Brasil e os jovens dos Cantos Orfeônicos (SEGRE et al., 2006).



Ilustração 46 - Fotografia. Pintura Ciclo da Vida Econômica do Brasil: Café, Portinari (1938). Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/index.htm>. Acesso em mai. 2009.

Ilustração 47 - Fotografia. Pintura Ciclo da Vida Econômica do Brasil: Erva Mate, Portinari (1938). Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/index.htm>. Acesso em mai. 2009.

Ilustração 48 - Fotografia. Pintura Ciclo da Vida Econômica do Brasil: Pau Brasil, Portinari (1938). Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/index.htm>. Acesso em mai. 2009.



Ilustração 49 - Fotografia. Pintura Cenas infantis - Jogos Infantis, Portinari (1938). Fonte: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/index.htm>. Acesso em mai. 2009.

Assim como as pinturas, os murais de azulejos são de autoria de Portinari. Sugestões de Le Corbusier que, depois de uma visita à Igreja da Glória do Outeiro (RJ), a qual o encantou com a tradicional arte de azulejar bastante frequente na época colonial,

recomendou a valorização dos materiais locais (SANTOS, 1987, p. 167). Esses murais ou painéis em azulejo aparecem revestindo paredes de vedação, deixando claros os elementos estruturais e assumindo significados simbólicos, por: estabelecerem interlocuções com a tradição luso-brasileira, quebrarem a robustez do volume e conferirem leveza aos muros. Retomam, ainda, a “complexidade” do barroco, porém em linguagem moderna, associam o edifício à paisagem através de temas marinhos e integram formas sinuosas e livres (amebóides) ao paisagismo de Bule Marx (Ver a Ilustração 50, Ilustração 51, Ilustração 52 e Ilustração 53) (SEGRE et al., 2006).



Ilustração 50 - Fotografia. Painel em azulejo Estrelas-do-mar e Peixes, Portinari (1942). Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html. Acesso em mai. 2009.

Ilustração 51 - Fotografia. Detalhe Painel Estrelas-do-mar e Peixes, em azulejos 15 x 15 cm, Portinari (1942). Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html. Acesso em mai. 2009.



Ilustração 52 - Fotografia. Painel de azulejos Conchas e Hipocampos, Portinari (1942). Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html. Acesso em mai. 2009.

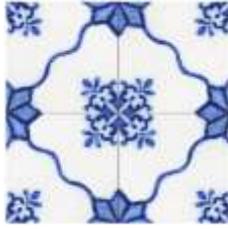
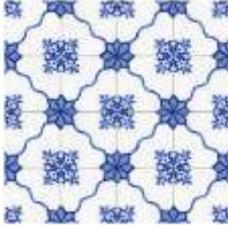
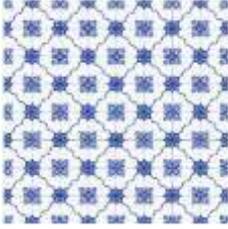
Ilustração 53 - Fotografia. Detalhe Painel de Conchas e Hipocampo, em azulejos 15 x 15 cm, Portinari (1942). Fonte: www.ceramicanorio.com/paineis.html. Acesso em mai. 2009.

Portanto, diferente do exemplar de sugestão – painel historiado, os azulejos de Portinari no MES é forma combinada do azulejo de tapete e o painel historiado obtendo, dessa forma, ruptura com essas duas formas tradicionais.

A partir do padrão tradicional *estrela de bicha* ou *bicha de praça*³², o artista combina diferentes tamanhos e desenhos tapetes (trama), variando inclusive a cor de fundo (nuances do branco ao azul-marinho). Criando diversas regiões no desenho definidas por um desenho maior – as amebóides. Formando, dessa forma, uma “trama de linhas curvas envolvendo as figuras como uma rede disposta num espelho d’água que ao movimentar-se, gerasse ondulações discretas de áreas transparentes” (PINTO JUNIOR, 2007). O resultado é a impressão de sobreposição de camadas como em uma colagem, produzindo efeito cinético.

Quando apreciado a distância é painel historiado de narrativa moderna abstrata; a média distância percebe-se a “colagem” e, bem próximo - o tapete, com a figura marinha ao centro do padrão, as linhas (bicha) que formam malha de losangos e a retícula quadrada do disposição das peças (rejuntamento).

³² O termo *bicha* em português de Portugal significa entre outras coisas: objeto ou figura de formato alongado (BICHA, 2008). E o padrão de azulejos (portugueses e holandeses) de *estrela e bicha* ou *bicha de praça* forma figuras de estrelas no centro de encontro das peças e possui um friso - a bicha, normalmente ondulante, disposto diagonalmente no centro da peça que se liga aos demais gerando uma malha reticular – o tapete.

PEÇA	PADRÃO	MOTIVO BÁSICO	TAPETE
PADRÃO DE ESTRELA E BICHA / BICHA DA PRAÇA SÉCULO XIX (P-19-00040)			
			
<p>Fonte: Az Informatum – Rede de Referência & Indexação de Azulejo. Disponível em: < http://redeazulejo.fi.ul.pt/pesquisa-az/padroao.aspx?id=374>. Acesso em nov. 2017.</p>			

TRECHO DO PAINEL DE AZULEJO DE PORTINARI DO MES



Fonte: Cerâmica no Rio. Disponível em: www.ceramicanorio.com/paineis.html. Acesso em mai. 2009.

PADRÃO DE AZULEJO DE OSIR ROSSI NO MES



Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006, p. 66.

Ilustração 54 - Quadro. Esquema comparativo entre o padrão de azulejo de estrela e bicha do séc. XIX e dum trecho do painel de MES de Portinari e de Osir Rossi. Fonte: Elaborado pela autora.

Neste edifício foram aplicados em cinco pontos painéis desse elemento, sendo três de autoria de Paulo Rossi Osir (Ilustração 55), da Osiarte, e dois de Portinari, Conchas e Hipocampo e Estrelas-do-mar e Peixes. Para ambos os artistas foi a primeira experiência com o material (WANDERLEY, 2006).

Os murais ou painéis de Osir foram aplicados no bloco lateral do edifício. Para a composição do tema utiliza figuras marinhas isoladas no centro das peças e ligadas por linhas diagonais, tal como na azulejaria tradicional (novamente análogo ao padrão de *bicha de praça*). Em dois painéis em superfície ondulada utiliza uma composição semelhante à cartela barroca, formada por duas manchas superpostas, contendo essas figuras marinhas e dando a impressão de um grande aquário (WANDERLEY, 2006).

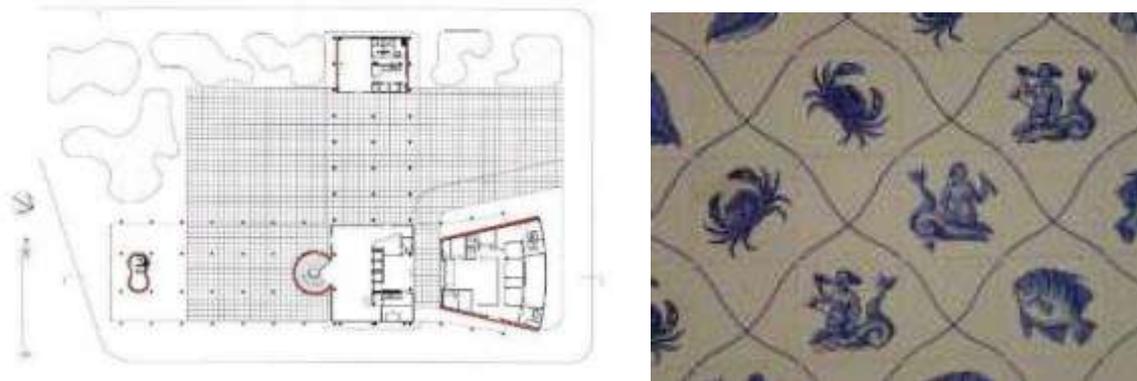


Ilustração 55 - Mapa. Mapa localizando painéis de azulejo de Paulo Rossi Osir. Fonte: SILVEIRA, Marcelle Cristiane da. *O Azulejo na Modernidade Arquitetônica 1930 – 1960*. 2008, p. 224.

Ilustração 56 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejo (volume sinuoso do MES) de Paulo Rossi Osir. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. *Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. 2006, p. 66.

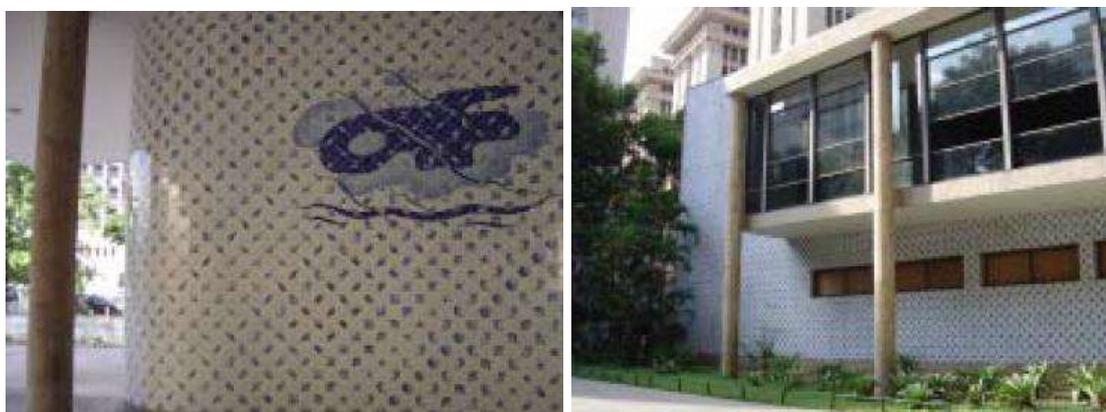


Ilustração 57 - Fotografia. Painel de azulejo do volume sinuoso do MES, com malha em diagonais, de Paulo Rossi Osir. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. *Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. 2006, p. 66.

Ilustração 58 - Fotografia. Painel de azulejo de Paulo Rossi Osir no MES. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. *Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. 2006, p. 66.

Tanto Osir quanto Portinari utilizam as cores branca e azul (WANDERLEY, 2006, p. 65). Nos painéis de Portinari os azulejos são aplicados nas paredes que se relacionam com os pilotis, conformando aos transeuntes a sensação de estar em uma praça.

É importante ressaltar que neste edifício os azulejos são colocados com a intenção de transformar as paredes de vedação em painéis decorativos.

Os azulejos humanizam o vocabulário abstrato da arquitetura, resgatando não somente uma tradição que havia sido perdida, mas também, com seu brilho e brancura, reafirmam a luminosidade tropical diante dos sombrios edifícios do centro urbano (SEGRE et al., 2006).

Tamanho foi a representatividade desses murais, que elevou a azulejaria ao marco da visualidade da Arquitetura Moderna dos anos 1940 (PINTO JUNIOR, 2007).

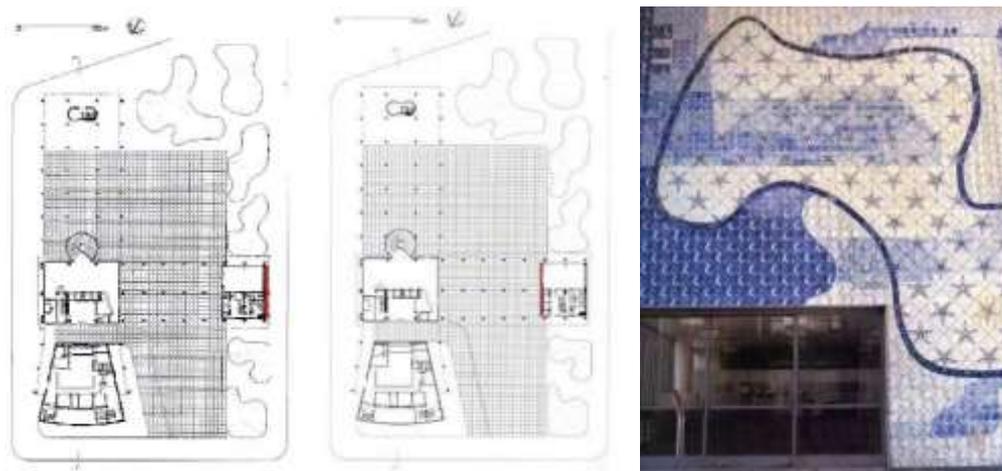


Ilustração 59 - Mapa. Mapa localizando painéis de azulejo de Portinari no MES. Fonte: SILVEIRA, Marcelle Cristiane da. *O Azulejo na Modernidade Arquitetônica 1930 – 1960*. 2008, p. 228.

Ilustração 60 - Fotografia. Painéis de azulejo de Portinari no térreo MES. Fonte: SILVEIRA, Marcelle Cristiane da. *O Azulejo na Modernidade Arquitetônica 1930 – 1960*. 2008, p. 131.

A historiografia, freqüentemente, enaltece a influência de Le Corbusier no projeto do MES por inaugurar nova visão na integração das artes à arquitetura, a partir da incorporação desses azulejo especialmente. Sem refutar o mérito da sugestão estrangeira, é preciso situar e reconhecer que o Movimento Neocolonial predispôs a receptividade aos azulejos de fachada por parte da equipe brasileira, bem como a incorporação de outros materiais e técnicas tradicionais na arquitetura desenvolvida após esse episódio. Lembrando que Lucio Costa participou do Neocolonial e sua obra teórica e projetiva sempre esteve alinhada a essa ideia, diferente do franco-suíço.

Os dois artistas³³ e o grupo de arquitetos do projeto seguiram realizando obras que integram azulejo e arquitetura moderna. Portinari realizou painéis para a Igreja de São Francisco de Assis, no Conjunto da Pampulha em Belo Horizonte (MG), do arquiteto Oscar Niemeyer, na qual um painel em azulejo nas cores branca e azul acompanha a seqüência de quatro arcos, ilustrando a vida do santo (SILVEIRA, 2008).

³³ Osir executou os painéis de Portinari e os azulejos de tapete de Paulo Werneck no Conjunto da Paupilha (Belo Horizonte – MG).



Ilustração 61 - Fotografia. Igreja São Francisco de Assis, vista da fachada voltada para Lagoa da Pampulha. Fonte: autora.

Novamente, Portinari combina as duas formas de azulejo tradicional. Diferente do MES, no tapete de *bicha de praça* proposto para o fundo - a escala do padrão não varia. As figuras também têm características estilísticas bastante diferente; enquanto no Ministério as figuras são definidas por traço contínuo e fechado, na Igreja o desenho é feito pela sobreposição de linhas finas, conferindo movimento aos pássaros e peixes que ficam ao centro do padrão. Dissemelhante também ao traço do século XIX e do Neocolonial.



Ilustração 62 - Fotografia. Igreja São Francisco de Assis, vista da fachada com os azulejos de Portinari. Fonte: autora.

Ilustração 63 - Fotografia. Detalhe fachada azulejada da Igreja São Francisco de Assis. Fonte: autora.

Ilustração 64 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Igreja São Francisco de Assis. Fonte: autora.

A escala escolhida para este padrão de *bicha*, em relação ao tamanho do painel, dá a impressão que as peças são aplicadas em diagonal. E sobre o fundo de peixes e pássaros aparecem as cenas de São Francisco. Há também a presença de painéis em azulejos no interior da igreja: ao fundo do altar; no púlpito, com São Francisco falando aos pássaros enquanto pessoas observam; no confessionário e batistério, com Jesus nas águas do Rio Jordão associado a anjos, pastores e ovelhas (WANDERLEY, 2006).

O desenho desses azulejos é intensamente expressionista, com traços finos, fortes, angulosos e desenhos ásperos e agressivos (WANDERLEY, 2006, p. 59). E o

encontro dessas características de desenho com a combinação das formas tradicionais de azulejares (painel historiado e tapete) produzem o efeito dinâmico da composição, que já não tem mais características de colagem como no exemplar carioca.

A Igreja forma conjunto junto aos edifícios do Cassino, do late Clube e da Casa de Baile, todos eles são revestidos em azulejos, conferindo ao conjunto unidade plástica ao conjunto (WANDERLEY, 2006)



Ilustração 65 - Fotografia. Vista da fachada lateral da Igreja São Francisco de Assis com painel em pastilha de porcelana de Paulo Werneck. Fonte: autora.

Ilustração 66 - Fotografia. Vista do batistério da Igreja São Francisco de Assis. Fonte: autora.

Werneck desenhou um único padrão de azulejo formando tapete como os do séc. XIX que se repetiu nos demais edifícios. Seguiu esquema a partir de uma peça de padrão aplicada na estrutura 2x2, e obtendo o motivo básico a partir da repetição de quatro padrões, resultando assim o tapete.



Ilustração 67 - Fotografia. Vista da fachada voltada para lagoa do Cassino (atual Museu de Arte Moderna). Fonte: autora

Ilustração 68 - Fotografia. Trecho da fachada acesso do Cassino com azulejos no guarda-corpo da esquadria de vidro. Fonte: autora

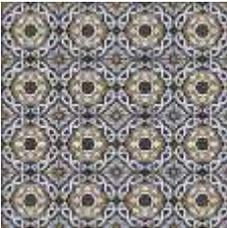
Ilustração 69 - Fotografia. Trecho da fachada do Cassino com azulejos revestindo septo curvo no pilotis. Fonte: autora.



Ilustração 70 - Fotografia. Casa de Baile do Conjunto da Pampulha. Fonte: autora.

Esse padrão é formado por tons de azul e branco, com um centro e dois elementos de ligação. O centro é formado por uma flor de pétalas lanceoladas azuis que está inscrita em quatro circunferências sucessivas. A as duas circunferências mais externas formam uma barra (decorada por pequenos círculos azuis) que se entrelaçam às demais repetições do padrão. O outro elemento de ligação é um losango com florão também lanceolado ao centro, estas figuras são formadas a partir da repetição de quatro padrões.

Este padrão se estrutura como o português de laçaria do século XVII, apresentando desenho mais simplificado e geometrizado.

PEÇA	PADRÃO	MOTIVO	TAPETE
PADRÃO CONJUNTO DA PAMPULHA DE PAULO WERNECK			
			
PADRÃO DE LAÇARIA DO SÉC. XVII (P-17-01010)			
			

Fonte: Autora.

Fonte: Az Infinitum - Rede de Referência & Indexação de Azulejo. Disponível em: <<http://redeazulejo.fi.ul.pt/pesquisa-az/padrao.aspx?id=62>>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 71 - Quadro. Esquema comparativo entre o padrão do Conjunto da Pampulha de Paulo Werneck e o padrão de laçaria do séc. XVII. Fonte: Elaborado pela autora.

Ele também desenhou um painel abstrato em pastilha de porcelana para lateral externa dos arcos da Igreja de São Francisco.

O Iate Clube recebe azulejos sob a forma de painel, de autoria de Portinari, que se integram aos azulejos desenhados por Paulo Werneck (SILVEIRA, 2008). Já a Casa de Baile é revestida somente por azulejos de Werneck, os quais se entrelaçam com a curvatura da marquise ondulante projetada por Niemeyer. No Cassino, o azulejo aparece associado aos vários materiais do edifício (SILVEIRA, 2008).

Outra obra de Portinari foi criada junto ao arquiteto Reidy, no Conjunto Pedregulho (1951), projeto de cunho social formado por seis módulos nos quais há três edifícios de apartamentos, escola, clube, piscina, ginásio de esportes, vestiário, ambulatório, lavanderia e mercadinho (SILVEIRA, 2008, p. 149).

Os azulejos aparecem restritos às áreas esportivas. Assim, para o ginásio de esportes o artista trabalhou com o tema jogos infantis³⁴, nos quais meninos com fisionomia oriental, ou seja, com cabelos lisos e olhos puxados, trajando o que lembra tanto quimonos quanto roupões de natação e aparecem pulado carniça, cada um ocupando quatro azulejos, ou seja, geradas a partir padrão 2x2 (SILVEIRA, 2008; WANDERLEY, 2006). Essas figuras não variam de escala conforme a região do painel, como foi visto no exemplo do Ministério, e nem confinadas em retícula diagonal.

A distribuição visual dos azulejos entre dois meninos sobre a parede é que cria a sensação do brincar, a movimentação contínua das crianças, correndo e saltando umas sobre as outras (MORAIS, 1988).

O painel é executado em quatro tons de azul e branco, funcionando como um jogo de luz e sombra de manchas sinuosas marcadas por essas diferentes cores. Essas manchas passam pelas figuras sem se utilizar de contornos. A associação dos módulos e das manchas sinuosas permite que a composição de azulejos, quando apreciada a distância, tenha movimento.

³⁴ Portinari retoma a temática *Jogos Infantis* desenvolvida no gabinete do MES. Tal tema tem relação direta com sua infância no interior de São Paulo. (MORAIS, 1988).

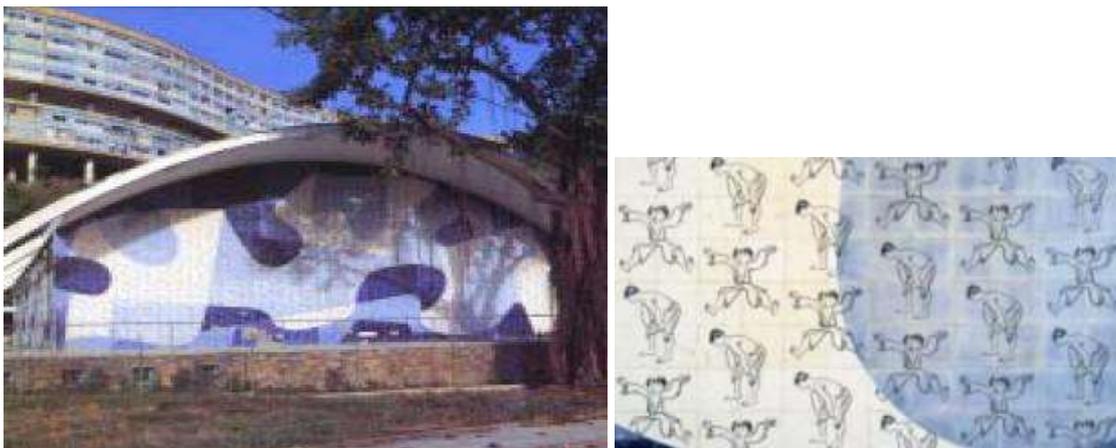


Ilustração 72 - Fotografia. Ginásio de esportes do Conjunto Pedregulho (Rio de Janeiro, RJ), painel de azulejos desenhados por Portinari. Fonte: SILVEIRA, Marcele Cristiane da. O Azulejo na Modernidade Arquitetônica 1930 – 1960. 2008, p. 151.

Ilustração 73 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejos do Ginásio de esportes; desenhos referenciam brincadeiras infantis. Fonte: SILVEIRA, Marcele Cristiane da. O Azulejo na Modernidade Arquitetônica 1930 – 1960. 2008, p. 151.



Ilustração 74 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejos do Ginásio de esportes; padrão de quatro azulejos para formar figura de um menino. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006, p. 60.

Os outros painéis em azulejos do Conjunto Pedregulho são do artista Anísio Medeiros, e acontecem no ambulatório e vestiário, nos quais adota azulejos de tapete.



Ilustração 75 – Fotografia. Ambulatório do Conjunto Pedregulho nos anos 1950. Fonte: Marcel Gautherot / Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/livro-documenta-historia-do-conjunto-habitacional-prefeito-mendes-de-moraes-pedregulho-17138871#ixzz50bLwSxD9>. Acesso em dez. 2017.

Localizados na fachada de acesso, os azulejos do ambulatório estão junto aos brises verticais em concreto. O desenho do padrão eleito é semelhante a uma flor, tem ao centro um quadrilóbulo de fundo branco (de 16 peças) formando quatro pétalas e no seu interior, desenha em azul, o carpelo dessa flor (24 estames e 1 pistilo). O elemento de ligação, dessas flores, forma estrela de fundo azul cujo núcleo é em forma de diamante branco e contorno azul. Esse elemento de ligação é obtido pela repetição 2x2 do quadrilóbulo de 16 peças (8x8 peças – 64 peças).

Esse padrão escolhido por Medeiros se assemelha aos quadrilóbulos do séc. XVII, tanto na forma com que o desenho se estrutura quanto na técnica de feitura – à mão livre. Entretanto, apresenta simplificação do desenho e de cor. Ele, também, se assemelha mais a ideia de figura floral do que no padrão do XVII.



Ilustração 76 – Fotografia. Detalhe dos azulejos do ambulatório criados por Anísio Medeiros. Fonte: Flávia Brito. Disponível em: <http://kakiafonso.blogspot.com.br/2008/09/fase-moderna-do-arquiteto-anisio>. Acesso em: nov. 2017.

Ilustração 77 – Fotografia. Padrão de Quadrilóbolos do séc. XVII (P-17-01027). Fonte: Az Infinitum – Rede de Referência & Indexação de Azulejo. Disponível em: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao.aspx?id=185>. Acesso em nov. 2017.

Nos vestiários o artista transforma a parede de cerramento em um grande plano contínuo, recuada sob arrojada cobertura de forma parabolóide. Essas duas partes se tocam e entre o espaço da cobertura e da parede há esquadrias em forma de semicírculo, o que deixa esse plano preso ao edifício³⁵.



Ilustração 78 – Fotografia. Vestiário do Residencial Pedregulho (Rio de Janeiro, RJ), painel de azulejos de Anísio Medeiros. Fonte: Cristiano Mascaró / Estadão. Disponível em: <http://infograficos.estadao.com.br/uploads/galerias/9076/90380.JPG>. Acesso em dez. 2017.

³⁵ Especialmente se comparado aos exemplares do Parque Nacional dos Guararapes que podem ser visto no capítulo a seguir.

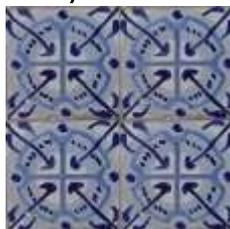
O padrão aqui é formado a partir de uma peça padrão e segue o esquema 2x2 para chegar ao motivo básico. Os azulejos são constituídos de centro em círculo, de fundo azul claro e florão cruciforme de contorno azul um pouco mais escuro. Esse florão possui braços recortados, côncavos e convexos. Em cada canto, dessas peças, há duas pétalas e junto a elas projeta-se uma haste em direção ao centro, em azul escuro. Em repetição foram retícula diagonal com florão de 8 pétalas ao centro, e motivo geométrico branco. O desenho é bastante semelhante ao padrão português de parra do século XVII.

PADRÃO VESTIÁRIO PEDREGULHO – ANÍSIO MEDEIROS

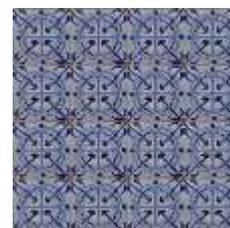
PEÇA



PADRÃO/MOTIVO BÁSICO



TAPETE



Fonte: Flávia Brito. Disponível em: <http://kakiafonso.blogspot.com.br/2008/09/fase-moderna-do-arquiteto-anislo.html> . Acesso em dez. 2017.

PADRÃO DE PARRA DO SÉC. XVII (P-17-01057)

PADRÃO



MOTIVO BÁSICO



TAPETE



Fonte: Az Infinitum – Sistema de Referência & Indexação de Azulejo. Disponível em: <http://redeazulejo.fi.ul.pt/pesquisa-az/padrao.aspx?id=287>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 79 – Quadro. Esquema comparativo entre o padrão de azulejo do vestiário do Conjunto Pedregulho de Anísio Medeiros e padrão português de parra do século XVII. Fonte: Elaborado pela autora.

Diante desses três casos (MES, Conjunto da Pampulha e o Conjunto Pedregulho) pode-se inferir que enquanto Portinari rompeu com o painel azulejo historiado tradicional, ao combiná-lo com motivos concebidos a partir do azulejo tapeto, além da estética moderna de seu desenho; Werneck e Medeiros conservaram a estrutura tradicional do tapete simplificando o desenho.

Portinari influencia diversos artistas a partir daqui, entre eles Burle Marx que explora o uso do painel de azulejo utilizando a mesma estratégia do MES, combinando o

painel historiado (de narrativa abstrata) ao tapete de figuras em escala variadas. Como também elege o tema biomórficos. (MORAIS, 1988).

No Pavilhão Arthur Neiva (pavilhão de cursos) e no Pavilhão Carlos Augusto da Silva (pavilhão restaurante) da Fundação Oswaldo Cruz em Manguinhos (respectivamente 1947 e 1948, arquiteto Alfredo Jorge Guimarães Ferreira - Rio de Janeiro), o artista desenha seres de níveis celulares diversos. E para o Clube de Regatas Vasco da Gama na Lagoa (1950, Rio de Janeiro) é a vez de peixes, estrelas-do-mar e moluscos.



Ilustração 80 – Fotografia. Pavilhão Arthur Neiva da Fundação Oswaldo Cruz. Fonte: Casa de Oswaldo Cruz (COC) – Fiocruz. Disponível em: <https://www.facebook.com/casadeoswaldocruz/photos>. Acesso em dez. 2017.



Ilustração 81 – Fotografia. Detalhe dos azulejos do Pavilhão Arthur Neiva (Roberto Burle Marx). Fonte: Glauber Gonçalves, Casa de Oswaldo Cruz (COC) - Fiocruz. Disponível em: <https://www.facebook.com/casadeoswaldocruz/photos>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 82 – Fotografia. Detalhe de outro trecho do painel de azulejo do Pavilhão Arthur Neiva. Fonte: Glauber Gonçalves, Casa de Oswaldo Cruz (COC) - Fiocruz. Disponível em: <https://www.facebook.com/casadeoswaldocruz/photos>. Acesso em dez. 2017.



Ilustração 83 – Fotografia. Painel de azulejos do Clube de Regatas Vasco da Gama na Lagoa, de autoria Roberto Burle Marx. Fonte: Netvasco. Disponível: <http://www.netvasco.com.br/news/noticias10/22011.shtml>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 84 – Fotografia. Detalhe do painel de azulejos de Roberto Burle Marx para Clube de Regatas Vasco da Gama. Disponível: <http://www.netvasco.com.br/news/noticias10/22011.shtml>. Acesso em dez. 2017.

Assim, após os episódios marcos (MES, Pampulha e Pedregulho) a azulejaria segue integrada à arquitetura moderna, para Pedrosa ainda em 1953 (1981, p. 258): “excetuando-se o jardim, nem escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura”. (...) “as tentativas de revestimento das paredes de mosaico, com azulejo (...) ainda não deram resultados convincentes” (1981, p. 262). Como afirmam Marques & Naslavsky (2009, p. 2) “Se a qualidade desta colaboração entre arquitetos e artistas não convencia Pedrosa, nem por isso deixaria de ser apreciada pelos profissionais e provavelmente por sua clientela”, mas de que maneira esses outros autores (artistas e arquitetos) fazem seu uso? Houve continuidade, rupturas ou inovações na trama azulejada?

3.2 SEGUINDO A TRILHA - A PRODUÇÃO DOS ANOS 1950

Esse momento corresponde a retomada do azulejo de fachada no Recife, em 1952, com o painel abstrato geométrico de Hélio Feijó³⁶ para a **Biblioteca de Casa Amarela** do arquiteto Heitor Maia Neto. Diferente dos painéis de Portinari para o MES, Igreja de São Francisco e o Conjunto Pedregulho, nesta obra de Feijó não é figurativa ou possui narrativa, ou mesmo relação com azulejaria tradicional.



Ilustração 85 - Fotografia. Detalhe do painel de Hélio Feijó na fachada da Biblioteca de Casa Amarela, 2015. Fonte: autora.

Ilustração 86 - Fotografia. Detalhe do painel de Hélio Feijó na fachada da Biblioteca de Casa Amarela, 2015. Fonte: autora.

O artista centra-se em formas geométricas básicas – retângulos e círculos e nas cores puras, de forma semelhante às composições do Suprematismo, sobrepondo planos bidimensionais. Para passar de um plano cromático para o outro, o Feijó planejou a divisão a 45° da peça de azulejo em que cada metade recebeu a cor de sua camada na composição, buscando dessa forma **conciliar a técnica da azulejaria (trama)**

³⁶ Foi artista plástico e arquiteto (por atribuição) que participou da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) chefiada por Luiz Nunes nos anos 1930 quando uma série de obras modernas foi implantadas em Recife. Feijó foi um dos criadores da Sociedade Arte Moderna do Recife (1948) ao lado de importantes artistas e arquitetos locais, empenhados em discutir e fazer arte moderna. As obras deste artista são marcadas pelo figurativo, mas durante os anos 1950 explorou abstração. Este período é importante em sua trajetória segundo próprio Feijó. (CAVALCANTI, 2001; NASLAVSKY, 2004).

à **pintura de cavalete**. Este painel antecipa, inclusive com mais liberdade, os resultados alcançados por Ivan Serpa em colagem para a capa do catálogo de Frederico Morais sobre o Grupo Frente (1954-1956) e sobre a I Exposição Nacional de Arte Abstrata (1953) (CAVALCANTI, 2001, p. 109).



Ilustração 87 – Fotografia. El Lissitzky, temática PROUN do Suprematismo utilizada em uma celebração de rua (1923). Fonte: El Lissitzky - Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/20591198598/photos/a.20688493598.28226.20591198598/10155649901558599/?type=3&theater>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 88 - Fotografia. Detalhe do painel de Hélio Feijó na Biblioteca de Casa Amarela, 2015. Fonte: Autora

Ao mesmo tempo no Rio de Janeiro era inaugurado o **Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, projetado por Jorge Moreira, Aldary Toledo, Orlando Madalena e outros arquitetos do Escritório Técnico desta universidade (MORAIS, 1990). A edificação é marcada pela independência estrutural, uso de pilotis e a funcionalidade dos espaços internos. Contribuindo para percepção dessa liberdade estrutural e humanizando este lugar criando áreas de descansos visuais (MORAIS, 1990), as paredes de vedação do jardim interno do Instituto são revestidas por azulejos, que foram escolhidos por meio de um concurso interno³⁷.

³⁷ Participaram deste concurso os jovens integrantes do Escritório Técnico da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o júri era integrado por Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Adalry Toledo (MORAIS, 1990, p. 96).



Ilustração 89 - Fotografia. Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade Federal do rio de Janeiro. Fonte: MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea no Brasil v.2. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação, 1990, p. 97.

Foram eleitas duas tramas: uma de Evanildo Gusmão desenhando um cata-vento azul no centro da peça e nos vértices um quarto de circunferência amarela que é o elemento de ligação do tapete ao formar o círculo; produzindo “certa ambigüidade visual próxima à arte ótica” (MORAIS, 1990, p. 96). E outra de Ayrton Sá Rêgo composta por jogo de linhas irregulares e círculos de dois tamanhos e cores, um tapete abstrato informal.

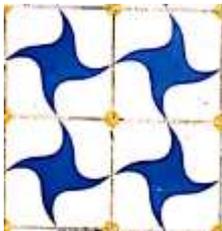
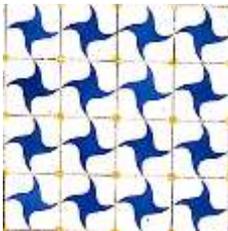
PEÇA	PADRÃO	TRAMA/TAPETE
INSTITUTO DE PUERICULTURA E PEDIATRIA - AZULEJOS DE EVANILDO GUSMÃO (1952)		
		
Fonte: MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea no Brasil v.2. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação, 1990, p. 97.		
INSTITUTO DE PUERICULTURA E PEDIATRIA - AZULEJOS DE AYRTON SÁ RÊGO (1952)		
		
Fonte: MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea no Brasil v.2. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação, 1990, p. 97.		

Ilustração 90 - Quadro. Esquema dos azulejos do Instituto de Puericultura e Pediatria da UFRJ, desenhados por Evanildo Gusmão e Ayrton Sá Rêgo (1952). Fonte: Elaborado pela autora.

Dessa forma, foram os primeiros a permitir que a trama do azulejo tipo tapete recebesse um padrão de fato moderno, um padrão representando a azulejaria do Movimento Moderno.

Em 1953, é a vez da trama azulejada a partir de peça de figura avulsa³⁸ retomar seu espaço nas fachadas do Recife, com o caso excepcional da Residência para o engenheiro **Lisanel de Melo Mota**, a primeira obra do arquiteto carioca Acácio Gil Borsoi no Recife. Nesse projeto “o arquiteto alcançara um resultado semelhante ao que se melhor executava no Rio de Janeiro e, portanto, já evidenciara o que viria a ser sua contribuição definitiva” (NASLAVSKY, 2012, p. 65). Sobre sua importância para Arquitetura Moderna Pernambucana, Amaral (2004, p. 45) diz:

Esta obra se encontra praticamente intacta e merece atenção especial, pois concentra muitas características que o arquiteto vem a repetir em diversos projetos posteriores. Esta obra reflete a formação do arquiteto na Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro e o aprendizado junto aos mestres cariocas. Borsoi fez esta obra “muito influenciado pelas coisas do Lucio (Costa) e do Oscar (Niemeyer)”, como ele próprio admitiu.

Concebida para lote de meio de quadra, a residência desenvolve-se a partir da implantação de três blocos em forma de “U”, tangenciando os limites laterais, resultando em volumetria que proporciona pátio lateral (AMARAL, 2004).

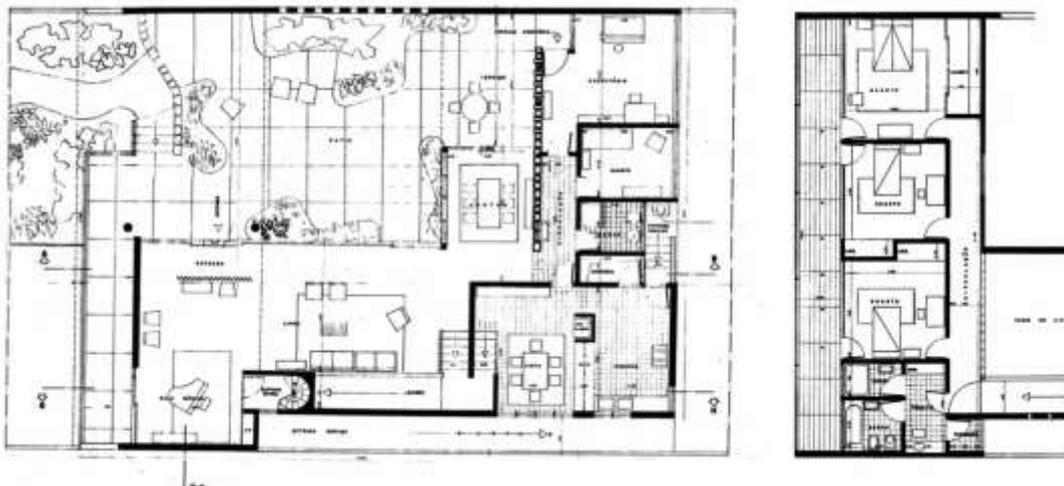


Ilustração 91 – Mapa. Planta baixa do térreo e do 1º pavimento da Residência Lisanel Melo da Mota (1953). Fonte: NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim*. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 85.

³⁸ Azulejo de figura avulsa: Geralmente são monocromáticos, representam a cada peça um motivo autônomo como flores, animais, barcos, etc. Em Portugal são conhecidos como de Coimbra. Têm origem nos azulejos de Delf, os quais chegam à terra lusa a partir de 1675 (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).

O programa da residência é distribuído nessa volumetria com a adoção de três níveis: a área destinada à garagem no pavimento semi-enterrado, as atividades sociais e de serviço em térreo elevado e o setor íntimo no primeiro pavimento (AMARAL, 2004, p. 49).

Os dois pavimentos inferiores são bastante integrados ao jardim, o térreo elevado é uma grande varanda em pilotis, dispendo de grande permeabilidade visual compatível suas atividades. Já a parte superior é um elegante prisma trapezoidal com fechamento em muxarabis, portanto, mais reservado aos olhares externos.



Ilustração 92 - Fotografia. Detalhe da treliça em madeira da fachada principal da Residência Lisanel Mota (1953). Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 93 - Fotografia. Fachada principal da Residência Lisanel Mota (1953) mostrando o trecho da trama de azulejos. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ainda sobre a adoção de partido arquitetônico elevando o térreo, além de proporcionar vantagens funcionais e de conforto térmico oportuna, como coloca Amaral (2004, p. 49), “apenas a apreciação externa da obra a partir da frente do lote”. E Levando em consideração a perspectiva apresentada para a aprovação do projeto junto à Prefeitura da Cidade do Recife que prevê painel abstrato “ao exato alcance da visão a partir do portão de acesso social” (AMARAL, 2004, p. 50), pode-se concluir a intenção do arquiteto de exibir o painel de azulejos junto aos transeuntes.

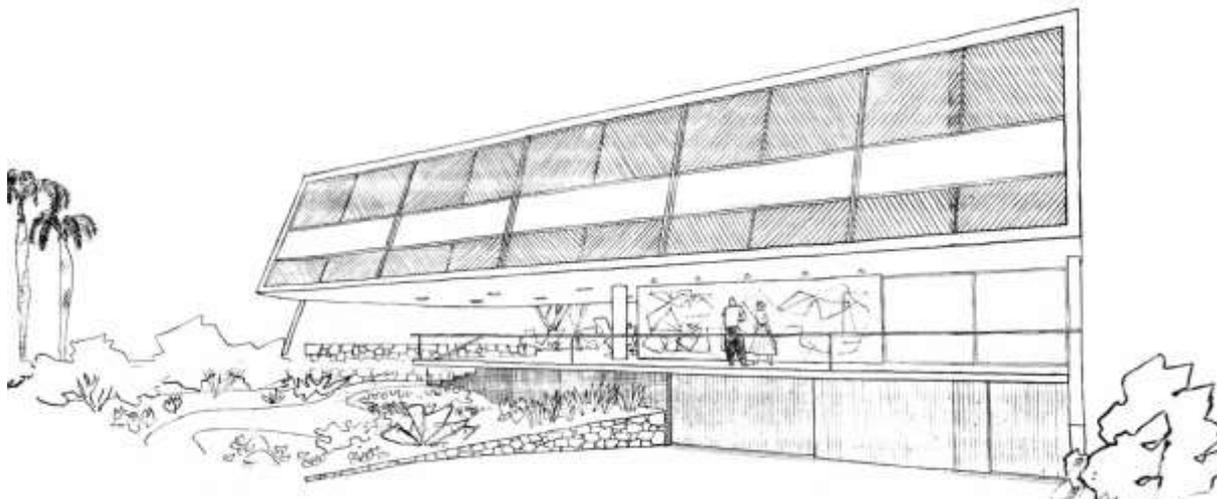


Ilustração 94 - Fotografia. Perspectiva externa da Residência Lisanel de Melo Mota, apresentada à Prefeitura da Cidade do Recife, prevendo painel artístico abstrato (1953). Fonte: NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim*. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 85.

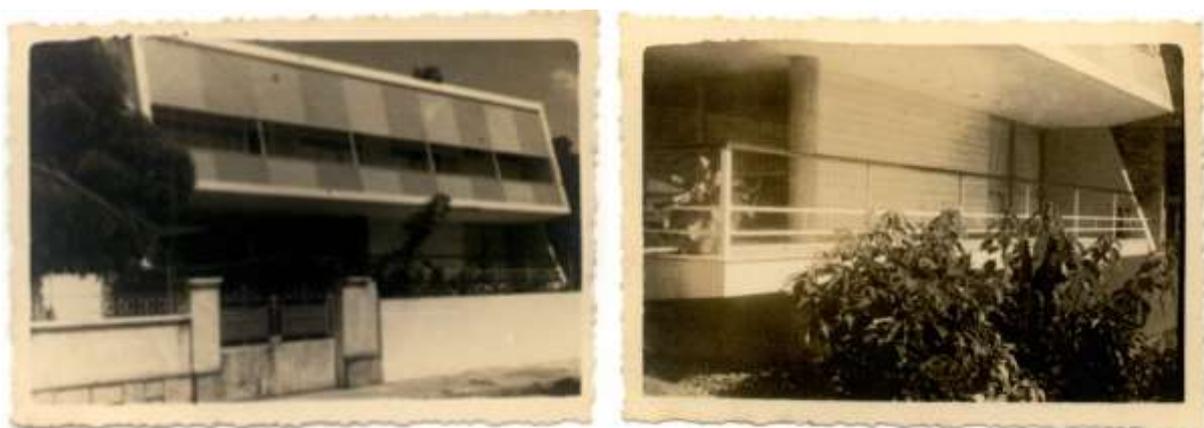


Ilustração 95 - Fotografia. Imagem do acervo da família Lisanel Melo Mota mostrando a residência na época de construção. Fonte: NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim*. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 87.

Ilustração 96 - Fotografia. Imagem do detalhe dos azulejos do acervo da família Lisanel Melo Mota mostrando a residência na época de construção. Fonte: NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim*. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 87.

Observando a influência de Costa e Niemeyer nesta obra de Borsoi é importante destacar que enquanto os autores do MES conjuntamente com Portinari utilizaram o azulejo como painel historiado combinado ao tapete, Borsoi e Lula Cardoso Ayres, artista plástico autor do azulejo, elegem peça com figura avulsa que se repete por toda extensão das paredes nas quais são aplicadas.



Fonte: <<http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/Data/ContentImages/azulejos%20avulso.jpg>>. Acesso em abr. 2010.

Ilustração 97 – Quadro. Esquema comparativo da composição da trama de azulejos de Lula Cardoso Ayres para Residência Lisanel Melo da Mota e do azulejo de figura avulsa. Fonte: Elaborado pela autora.

A trama proposta por Ayres não tem a intenção de formar desenho padrão a partir do encontro da repetição das peças. Trata-se de desenho autônomo, abstrato, de composição assimétrica, como pode ser visto quando comparado ao azulejo de figura avulsa tradicional (que apesar de possuir figura autônoma nos vértices das peças possui elemento floral de ligação). Ele não propõe narrativa ou descrição, ele é circunstância do presente. **Indicando, portanto, episódio de rompimento com a composição tradicional da técnica da azulejaria.** Outro aspecto que chama a atenção neste azulejo é a utilização de figura amarela, linha preta e fundo branco, diferindo da tendência do azulejo do ciclo moderno nacional de utilizar tons de azul.

Provavelmente, a referência abstrata para tais azulejos seja resposta à experimentação do artista no período, ligada diretamente ao seu amadurecimento profissional, em um processo semelhante ao muralismo de Portinari descrito por Pedrosa (1981). Entretanto, o ponto chave não é gosto pela abstração, mas a experiência de explorar dentro das possibilidades técnicas de repetição do azulejo a arte concreta. Dessa maneira tal emprego difere do painel que transpõe a pintura de cavalete.

Neste mesmo ano a trama de azulejo tipo tapete, produzido pela indústria na época, é utilizada no **Edifício União**, projeto também de Borsoi. Aplicados nos volumes

de circulação vertical no pavimento térreo, contrastando com as colunas em “V” revestidas por pedras (rusticado).



Ilustração 98 - Fotografia. Vista dos azulejos no térreo do Edifício União (1953). Fonte: AMARAL, Izabel Fraga Do. Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi - obras projetos residenciais 1953-1970. 2004. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2004, p. 151.

Ilustração 99 - Detalhe dos azulejos do Edifício União. Fonte: AMARAL, Izabel Fraga Do. Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi - obras projetos residenciais 1953-1970. 2004. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2004, p. 152.

Em 1954, esse mesmo desenho de azulejo é utilizado por Delfim Amorim³⁹ na **Residência Alfredo Antônio De Carvalho Lages** revestindo o jardim. Conferindo leveza e integração entre as áreas externa e interna da casa.

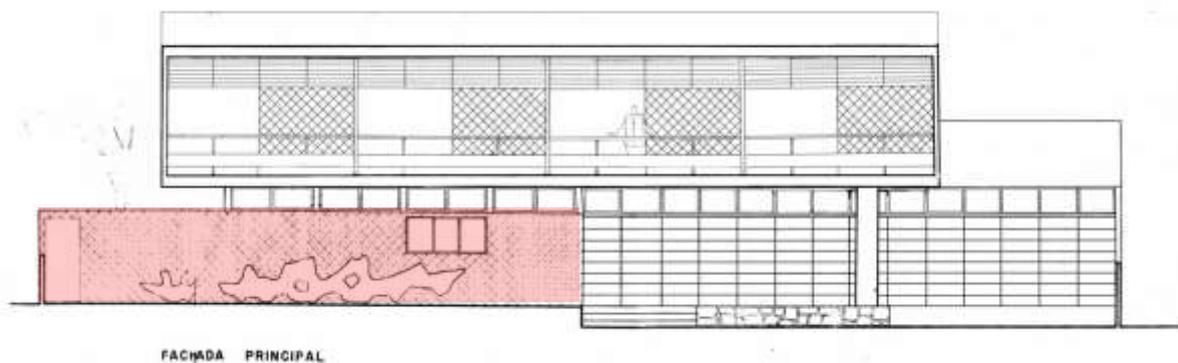


Ilustração 100 - Mapa. Fachada da Residência Alfredo da Costa Lage. Área hachurada em vermelho corresponde a trama de azulejos. Fonte: NASLAVSKY, Guilah. Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 118.

³⁹ Esta foi a primeira obra de Amorim no Brasil a utilizar azulejos como revestimento de fachada.



Ilustração 101 - Fotografia. Vista dos azulejos na fachada principal da Residência Alfredo Lages. Fonte: AFONSO, Alcilia A. La Consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50. 2006. Tese (Doutorado) - Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2006. Disponível em: <<http://www.tdx.cat/TDX-1222108-170758>>. Acesso em: 20 set. 2008, p. 666.

Ilustração 102 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência Alfredo Lages. Fonte: AFONSO, Alcilia A. La Consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50. 2006. Tese (Doutorado) - Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2006. Disponível em: <<http://www.tdx.cat/TDX-1222108-170758>>. Acesso em: 20 set. 2008, p. 667.

O padrão é formado pelo esquema 2x2 e o desenho possui dois níveis de profundidade, cada um com uma escala de desenho, o menor parece estar em um nível mais próximo do espectador enquanto o maior parecer formar o fundo da trama.

Esse desenho menor é um florão de oito de folhas de cores alternadas (azul e branco – positivo e negativo) formado nos vértices das peças. Já o desenho maior forma um losango-quadrado formado por quatro triângulos que se encontram na face lateral da peça, o esquema de cores também segue o positivo-negativo. O desenho da peça quando visto isolado parece quatro corações de metade azul e branca em cada vértice e um grande cata-vento ao centro da peça.

A trama deste padrão de tapete guarda o desenho do azulejo enxaquetado⁴⁰ (ver figuras), pois a técnica de estampilha⁴¹ permitiu estampar o desenho ao invés de cortar

⁴⁰ Azulejos enxaquetados ou de caixilho: composição “em xadrez simples ou assumindo uma estrutura mais complexa com a introdução de elementos retangulares mais estreitos e de cor diferente, sendo neste último caso denominados azulejos de caixilho” (O AZULEJO EM PORTUGAL). Estiveram em voga principalmente no século XVI, e apesar de serem baratos, sua aplicação é onerosa, o que ocasionou seu abandono no século XVII (CAVALCANTI; CRUZ; REINÉS, 2002).

⁴¹ Técnica semi-industrial criada no séc. XIX. Consiste na pintura à trincha através de recortes de papel encerado ou forma metálica, que formam figura (estampilha), aplicado sobre o vidro opaco do azulejo (ALCANTARA, 2002; MUSEU NACIONAL DO AZULEJO; SILVEIRA, 2008).

as peças de uma placa maior e assentá-las formando o desenho. E conseqüentemente, semelhante também ao padrão de azulejo francês e português derivado do esquema enxaquetado.



PADRÃO DE AZULEJO TIPO TAPETE PORTUGUÊS DO SÉCULO XIX



Fonte: CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda; CRUZ, Antonio Menezes; REINÉS, Tuca. O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco: Século XIX. São Paulo: Metalivros, 2002, p. 129.

PADRÃO DE AZULEJO TIPO TAPETE FRANCÊS DO SÉCULO XIX



Fonte: CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda; CRUZ, Antonio Menezes; REINÉS, Tuca. O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco: Século XIX. São Paulo: Metalivros, 2002, p.

Ilustração 103 - Quadro. Esquema do padrão de azulejo tipo tapete do Edifício União (1953) e Residência Alfredo Lages (1954). Fonte: Elaborado pela autora.



Ilustração 104 - Fotografia. Pannel de Azulejo Exaquetado da 1ª metade do séc. XVII. Fonte: http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/ContentImages/visite_pisos/114.jpg. Acesso em abr. 2010.

Outra trama do Recife de 1954 está na em uma das tipologias das residências unifamiliares do **Conjunto Praça Fleming**, projetada por Borsoi⁴². Os azulejos estão aplicados na fachada principal, no primeiro pavimento ao lado da esquadria, recebendo uma moldura em alvenaria. Isto com que o plano azulejado fique levemente recuado em relação à moldura evidenciando, dessa forma, o painel na fachada. Trama é formada a partir de uma peça padrão e forma o desenho em escama, como forma tradicional de revestir aplicando ardósia ou placa cerâmica a parede.



Ilustração 105 - Fotografia. Vista da fachada da Residência do Conjunto Praça Fleming (1954). Fonte: autora.
Ilustração 106 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência do Conjunto da Praça Fleming (1954). Fonte: autora.

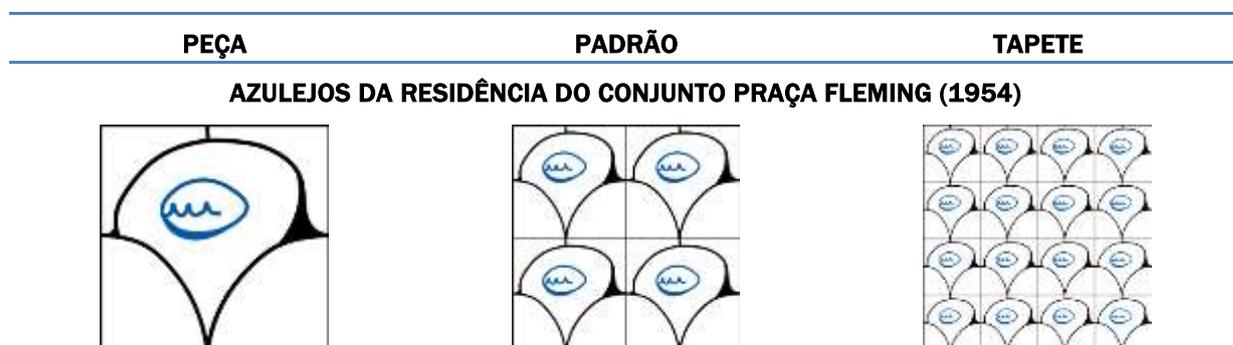


Ilustração 107 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência do Conjunto Praça Fleming (1954). Fonte: elaborado pela autora.

No mesmo momento, Anísio Medeiros rompe com aquele trabalho inicial em azulejo, propondo a obra “Os Pássaros” para o **Educandário Dom Silvério** do arquiteto Francisco Bolonha (Cataguases – MG, 1954) sua combinação do painel historiado com o azulejo tipo tapete, provavelmente influenciado pelo trabalho de Portinari em 1951.

⁴² Infelizmente não foi possível identificar a autoria dos azulejos.



Ilustração 108 – Fotografia. Educandário Dom Silvério em Cataguases. Fonte: Ruth Verde Zein. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/45654daf65e2_cataguases12.jpg. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 109 - Fotografia. Vista frontal do painel do Educandário Dom Silvério de Anísio Medeiros (1954). Fonte: Blog Cataguases Arte. Disponível em: <http://cataguasesarte.blogspot.com.br/>. Acesso em jan. 2018.

Esta obra quando avistada a distância se coloca como um grande plano azul recortado por figuras de pássaros brancos voando em diferentes posições. Esses pássaros não possuem contorno para defini-los, como se de fato tivessem sido cortados a estilete ou tesoura, compondo positivo e negativo. A uma distância mais próxima percebe-se que essas figuras e esse fundo são formados a partir de uma trama de azulejos tipo tapete.

A menor parte da trama é gerada por um padrão 2x2 cujas quatro peças são diferentes e desenham, por meio de linhas, um pássaro, que é repetido de forma espelhada também no esquema 2x2, produzindo pássaros que se encontram e desencontram dois a dois. A cor de contorno desses pássaros menores varia conforme a área em que estão no painel, ou seja, está subordinada a cena maior.

PADRÃO	MOTIVO BÁSICO	TRAMA
OS PÁSSAROS – AZULEJOS DE ANÍSIO MEDEIROS (1954)		
		

Fonte: Blog Cataguases Arte. Disponível em: <http://cataguasesarte.blogspot.com.br/>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 110 - Quadro. Esquema dos azulejos do Educandário Dom Silveira de Anísio Medeiros (1954). Fonte: Elaborado pela autora.

O ano de 1955 é paradigmático, pois acontece a primeira criação com o suporte azulejos do artista plástico Athos Bulcão⁴³ (LEMOS, 1984; WANDERLEY, 2006), para o **Hospital da Lagoa** de Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa (Rio de Janeiro). Os azulejos aparecem aplicados a parede de vedação do térreo, um grande painel passando por traz das (ainda pesadas) colunas em V de concreto armado. Em flagrante contraste com a última inovação do concreto armado.



Ilustração 111 – Fotografia. Azulejos do Hospital da Lagoa, 1955. Fonte: Tuca Reinés – Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=112>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 112 – Fotografia. Detalhe do tapete de azulejos do Hospital da Lagoa. Fonte: Tuca Reinés – Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=112>. Acesso em dez. 2017.

Athos propõe, desde aqui, azulejo de tapete de características concretas, no qual figuras geométricas autônomas se repetem de forma a criar uma trama. Para isso, ele utiliza técnica de recorte: Em um quadrado azul posiciona ao centro uma circunferência branca, o mesmo é feito com quadrado branco e circunferência azul.

Em seguida a circunferência branca é seccionada ao meio horizontalmente, enquanto a azul é verticalmente. As partes são separadas dentro do quadrado de forma a deixar um peneno retângulo entre elas. Resultando em duas peças, positiva e negativa diferenciadas pela posição relativa das metades da circunferência.

Para formar o padrão as peças são dispostas alternadamente, determinando uma figura padrão 2x2, sem formar uma nova figura. O efeito visual de movimento se dá justamente pela alternância de cores e posição da figura das peças.

⁴³ O primeiro contato de Athos com a azulejaria foi em 1945 quando, a convite de Portinari, foi assistente na execução do painel da Igreja da Pampulha (LEMOS, 1984; WANDERLEY, 2006).

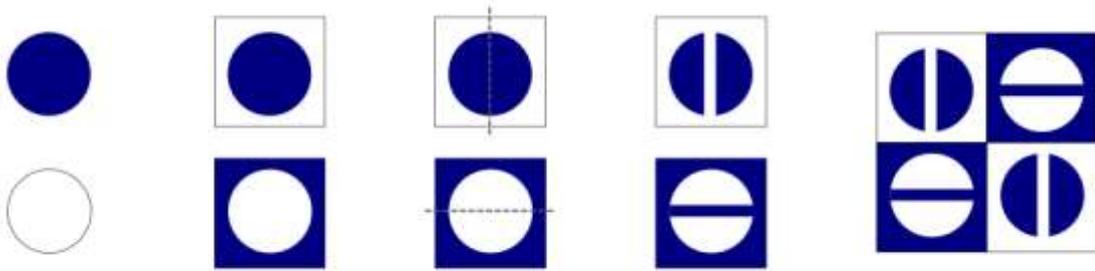


Ilustração 113 – Desenho. Esquema do padrão dos azulejos do Hospital da Lagoa. Fonte: Elaborado pela autora.

Dois anos mais tarde, o artista inicia sua contribuição nas obras de Brasília com a **Igreja Nossa Senhora de Fátima** (1957, Oscar Niemeyer). Uma capela simples e de forma expressiva. A cobertura e os pontos de apoio são semelhante a “uma tenda, um pano estendido sugerindo a curvatura de um ventre” (MORAIS, 1988, p. 117) e os fechamentos laterais são um plano contínuo em azulejos.



Ilustração 114 - Fotografia. Vista da fachada de acesso da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 115 - Fotografia. Vista da fachada posterior da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Guilah Naslavsky.

Para esta obra, Athos utiliza novamente o padrão 2x2 a partir de peças distintas, determinando a posição dessas peças. Entretanto, desenvolve figuras da liturgia católica que representam o espírito santo – a pomba e a estrela. “Este pássaro remete também à forma recorrente, já impressa no olhar do habitante de Brasília, que é o plano-piloto, um corpo central com suas asas abertas.” (MORAIS, 1988, p. 116).

Diferente do hospital, aqui elegeu para ambas as peças o fundo azul escuro e borda branca, e para as figuras: branco para a pomba e preto para a estrela. Conseqüentemente, a alternância das figuras é o que confere ritmo à composição.



Ilustração 116 - Quadro. Esquema combinatório dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima (Athos Bulcão). Fonte: Elaborado pela autora.

No ano seguinte, o artista seguiu explorando o efeito cinético do padrão 2x2 através alternância de positivo e negativa das figuras e fundos, no exemplar do **Brasília Palace Hotel** (1958, Oscar Niemeyer), utilizando apenas duas peças quadradas (11x11cm) cuja disposição dá a impressão de se tratar de uma peça retangular. A aplicação do painel no edifício é semelhante ao MES, suaviza a parede estrutural do pilotis e integra o edifício às áreas externas.



Ilustração 117 - Quadro. Esquema combinatório dos azulejos do Brasília Palace Hotel (Athos Bulcão). Fonte: Elaborado pela autora.



Ilustração 118 - Fotografia. Vista dos azulejos do interior do Brasília Palace Hotel. Fonte: Brasília Palace Hotel. Disponível em: <https://www.brasiliapalace.com.br/fotos>. Acesso em dez. 2017.



Ilustração 119 – Fotografia. Trecho da parede de azulejos do Brasília Palace Hotel. Fonte: Edgard César Filho – Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 120 – Fotografia. Detalhe dos azulejos do Brasília Palace Hotel. Fonte: Edgard César Filho – Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>. Acesso em dez. 2017.

Os esquemas dos azulejos tanto do Hospital da Lagoa quanto do Brasília Palace Hotel, como os do Edifício União e Residência Alfredo Lage, possuem a mesma estratégia de desenho (alternância de positivo e negativo) e como tal se assemelham aos padrões de azulejo tipo tapete português e francês do século XIX, que por sua vez são a evolução técnica do azulejo tipo enxaquetado.

As características desses desenhos de padrões, mesmo estando ligados a uma forma tradicional do século XVII, parecem atender melhor as ideias modernas quando comparado aos desenhados por Paulo Werneck e Anísio Medeiros.

A partir de tais constatações pode-se traçar o seguinte esquema sobre o percurso e a permanência do desenho dos padrões de azulejos:

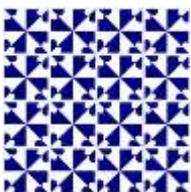
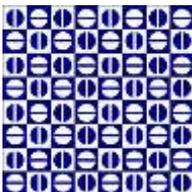
SÉC. XVII	SÉC. XIX		SÉC. XX – DÉCADA DE 50		
					
Painel de Azulejo Enxaquetado da 1ª metade do séc. XVII.	Azulejo Francês do séc. XIX.	Azulejo Português do século XIX.	Azulejo do Edifício União e da Residência Alfredo Lages, 1953 e 1954	Azulejo do Hospital da Lagoa, 1955.	Azulejo do Brasília Palace Hotel, 1958

Ilustração 121 - Quadro. Esquema comparativo dos azulejos do séc. XVII, séc. XIX e séc. XX - década de 50.

Enquanto Brasília recebia suas primeiras obras em azulejo, Lucio Costa mudava o rumo das tramas com o projeto para o Banco Aliança (Rio de Janeiro, 1956). Nele a fachada da edificação, voltada para Praça Pio X, é marcada pela malha de brises; os

verticais em concreto e os horizontais formados por grelhas reticulares em liga metálica. Essa malha conforma módulos de esquadrias que na parte superior tem esse painel vazado da grelha metálica e na parte inferior a parede de vedação formando os painéis de azulejo.



Ilustração 122 - Fotografia. Vista da Fachada do Edifício Banco Aliança. Fonte: Blog Coisas de Arquitetura. Disponível em: <https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/06/20/edificios-marcantes-no-centro-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 123 - Detalhe dos azulejos no Edifício Banco Aliança. Fonte: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues. Preservação da Arquitetura Moderna: edifícios de escritório no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960. 2005. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 367.

Além do fato de ser a primeira vez que o azulejo é aplicado desta forma à fachada, Costa estudou formas para a trama de azulejos dar dinamicidade à regularidade da composição arquitetônica. A prancha de estudo (Ilustração 124) mostra as várias tentativas e registra o desenho da peça utilizada – retângulo maior azul em um dos vértices e na diagonal oposta pequeno quadrado definido por contorno azul, fundo branco; muito diferente de qualquer padrão tradicional dos séculos anteriores. O retângulo maior foi executado na cor amarela e o menor com contorno preto, cores que ainda não haviam sido usadas na azulejaria moderna brasileira.

Quanto à disposição, não seguiu nenhum desses esquemas de estudo. A trama eleita para obter o efeito desejado pelo arquiteto segue a **disposição aleatória** dos azulejos, representando grande inovação na trajetória da azulejaria moderna e principal contribuição para a contemporaneidade.

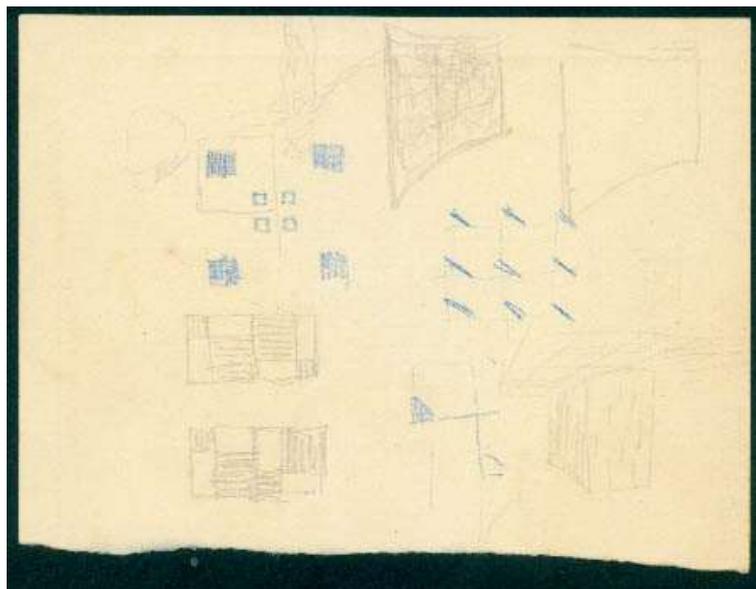


Ilustração 124 - Desenho. Estudo de azulejos - Banco Aliança. Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3751>. Acesso em jan. 2018.

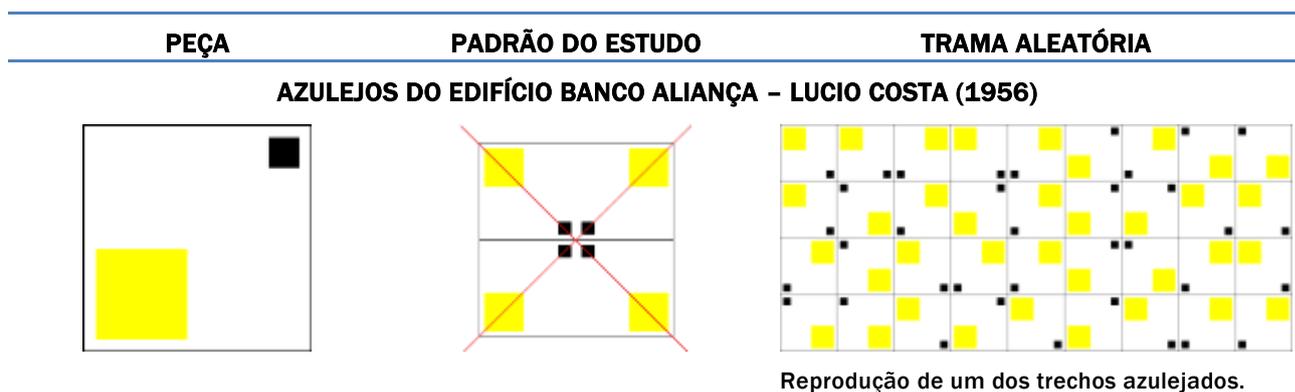


Ilustração 125 - Quadro. Esquema dos azulejos do Edifício Banco Aliança de Lucio Costa (1956). Fonte: Elaborado pela autora.

Já no Recife a prática de azulejar se consolidava na Arquitetura Moderna de Pernambuco, a trama na forma de tapete como dito anteriormente é a gênese do azulejo de fachada no século XIX. Ela é retomada de forma mais intensa quando os arquitetos que atuam na cidade partem “para relações mais estreitas com o legado de Lucio Costa e com a arquitetura rural do período colonial”(NASLAVSKY, 2004).

Essa aproximação se deu também em função do imaginário da clientela que entendia por moderno soluções técnicas como equipamentos, instalações, cozinha funcional, etc., mas esperava que esteticamente suas residências remetessem à casa grande do engenho (NASLAVSKY, 2004).

A **Residência Francisco Claudino** é o primeiro projeto a incorporar essa herança colonial na Arquitetura Moderna de Pernambuco. Diferente da **Res. Lisanel Mota** onde a

estrutura é evidenciada gerando a planta livre, aqui o arquiteto esconde esses elementos de vedação para tirar partido de outra possibilidade técnica do concreto – o balanço, destacando o volume do pavimento superior do pavimento térreo. (AMARAL, 2004; NASLAVSKY, 2004).



Ilustração 126 - Mapa. Planta baixa e Perspectiva do projeto da Residência Francisco Claudinho (1956). Fonte: NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim*. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p 152.

Nesse partido, Borsoi concebeu um bloco prismático retangular, pousado sob septos revestidos por pedras brutas, e coberto por telhado de quatro águas com beiral, em telha capa canal. Criando um interessante contraste de texturas dentro da dinâmica dos volumes – térreo recortado, porém delimitado por septos robustos (vista da fachada de acesso do lote); pavimento superior monolítico, mas liso e cerrado por materiais que trazem a sensação de leveza (entre eles o azulejo) e coberta tramada por telhas em inclinação suave.

A fachada em que há maior tensão proporcionada pelo balanço é a lateral sul. Nela apesar dos elementos estruturais em concreto armado não estarem evidentes, há uma pequena moldura caiada cercando esta face do prisma destacando os azulejos da parede de vedação, que formam painéis azulejados branco e azul, intercalados às aberturas em esquadria em madeira e vidro de mesma altura – cujos peitoris e as

bandeiras são em venezianas. O fechamento dessa moldura na parte superior é feita por um delicado beiral em concreto através do encontro em 90° à parede.

Ainda explorando a tensão do balanço, tal fachada é também a face de maior comprimento do prisma superior e para intensificar a impressão de ausência de apoios, neste trecho da obra, o arquiteto passa um septo revestido em azulejos brancos e azuis perpendicular a ela. O revestimento desmaterializa o septo causando sensação de que este passa livre sem sustentar o pavimento acima.



Ilustração 127 – Fotografia. Residência Francisco Claudino vista a partir do portão de acesso. Fonte: Acervo da Prefeitura da Cidade do Recife.

Ilustração 128 – Fotografia. O septo revestido em azulejo, da Residência Francisco Claudino, perpendicular ao prisma do pavimento superior, também revestido em azulejo em sua fachada sul. Fonte: Acervo da Prefeitura do Recife.

A escolha do azulejo como revestimento nestas duas partes da edificação realça a leveza e o ritmo buscado pela composição dos volumes. É importante ressaltar que em cada uma dessas partes em que foram aplicados, Borsoi escolheu um padrão de desenhos diferentes. O padrão do septo não foi possível estudá-lo, já que a residência foi demolida em novembro de 2015 e as fotos acessadas não dispunham de qualidade para compreendê-lo.

Já o do pavimento superior é extremamente complexo e apesar de remeter aos padrões tradicionais quando visto a distância, quando se aproxima é revelada sua modernidade. Trata-se do jogo de pequenas circunferências e de secções de uma circunferência maior em composição diagonal. O motivo do tapete é formado por 12 peças a partir de uma peça padrão, como pode ser visto no esquema abaixo, dando a impressão de combinar dois tipos de padrão 2x2 (4 peças) gerados a partir da peça padrão, o losango azul no quadrado branco e circunferência branca inscrita no quadrado

azul e quatro círculos menores ao centro. Por essa razão, apesar desse motivo requerer uma grande quantidade de peças, ele é bastante delicado e proporcional aos pequenos painéis das paredes de vedação.



Ilustração 129 - Quadro. Esquema de composição da trama de azulejos da Residência Francisco Claudino, localizado no primeiro pavimento. Fonte: Elaborado pela Autora.



Ilustração 130 - Fotografia. Vista do trecho azulejado da fachada da Residência Francisco Claudino (1956). Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 131 - Fotografia. Imagem da fachada mostrando as duas tramas de azulejo da Residência Francisco Claudino (1956). Fonte: Guilah Naslavsky.

Os azulejos aparecem também neste período como um elemento de integração com o jardim e de fruição artística nas **Residências Rozemblitz** (projeto de autoria de Hugo Marques, 1956) e **Torquato de Castro** (projeto de Heitor Maia Neto, 1956).

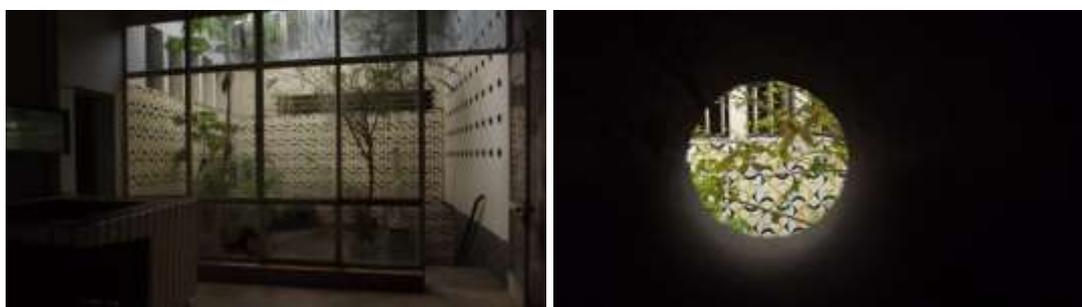


Ilustração 132 - Fotografia. Vista do jardim interno da Residência Rozemblitz. Fonte: autora.

Ilustração 133 - Fotografia. Vista dos azulejos da Residência Rozemblitz a partir da abertura do buzinete do corredor da zona íntima. Fonte: autora.

A trama da Residência Rozemblitz é formada pelo desenho de um triângulo interceptado por arco em um de seus lados e uma circunferência por triângulo. Esse desenho é repetido em duas peças, que originam o padrão 2x2, uma com o triângulo amarelo e circunferência preta e outra com o triângulo preto e circunferência amarela. O padrão desenha um cata-vento ao centro que quando repetido forma quatro cata-ventos de uma cor e um da outra. Quando a trama é enfim formada tem-se uma primeira camada de cata-ventos pretos ligados, uma segunda camada de cata-ventos amarelos e o fundo branco, portanto a trama tem profundidade. Outro efeito produzido é percepção de que as figuras estão em movimento, de forma muito mais leve do que naqueles de estratégia positivo negativo, como os do Instituto de Puericultura (ver Ilustração 89 e Ilustração 90). Entretanto por possuir uma disposição estruturada, não atinge a mesma liberdade formal dos do Banco Aliança (ver Ilustração 123 e Ilustração 125).



Ilustração 134 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Rozemblitz (1956). Fonte: Elaborado pela autora.

Já a Residência Torquato de Castro possui duas tramas. A primeira é formada por azulejo tipo tapete, na cor azul e branca e de desenho rebuscado. Ela sai da fachada principal até a fachada sul, aparecendo junto às tramas de treliça de madeira (semelhante a dos muxarabis), blocos de pedras e tijolos.



Ilustração 135 - Fotografia. Vista da fachada principal da Residência Torquato de Castro. Fonte: Guilah Naslavsky.



Ilustração 136 - Fotografia. Vista da fachada principal e sul mostrando o azulejo de tapete na cor azul e branco. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 137 - Fotografia. Vista da Fachada sul mostrando a trama de azulejos, treliças de madeira e blocos de pedras. Fonte: Guilah Naslavsky.

A segunda é de autoria do artista plástico Corbiniano Lins, e reveste o septo curvo que sai da sala de televisão e sai para o jardim, colocando-se como um elemento escultórico, e entra novamente na edificação. Formada por duas peças: uma lisa amarela e outra de figura avulsa. Esta possui três camadas a primeira é o fundo amarelo, como o da peça lisa; a segunda é um quadrado branco com recortes irregulares que revelam a camada anterior e funciona como fundo para a terceira camada que desenha um cavaleiro e seu cavalo em preto. A segunda camada é também responsável pela ideia de movimento da figura preta.

Essas duas peças são combinadas como em cartela do jogo de batalha naval (especialmente quando a trama é apreendida a distância) e à medida que sua trama envolve a parede, o ritmo varia, convidando o observador a percorrê-la com os olhos.



Reprodução de trecho voltado para o jardim.

Ilustração 138 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Torquato de Castro (1956) desenhados pelo artista plástico Corbiniano Lins. Fonte: Elaborado pela autora.



Ilustração 139 - Fotografia. Vista da parede curva revestida pelos azulejos de Corbiniano Lins. Fonte: Guilah Naslavsky.

O ano de 1957 é um marco para utilização do azulejo quando ele aparece pela primeira vez no edifício vertical. Isso porque como mencionado anteriormente, a prática de azulejar as fachadas fica menos freqüente a partir de 1890. Essa decadência, observada em todo o território nacional, está ligada à falta de qualidade técnica e

estética provocada por mudanças na fabricação do azulejo português e à **verticalização das construções**, que criou **problema de escala** entre o edifício e o azulejo, tornando impossível a visualização dos desenhos disponíveis no mercado. Tais fatores levaram à prática azulejar a limitar sua aplicação em banheiros e cozinhas, perdendo o atributo de ornamento. Portanto, a trama do azulejo tipo tapete precisa se redefinir enquanto revestimento de fachada e isto acontece no **Edifício Acaiaca** de Delfim Amorim.

Localizado à beira mar de Boa Viagem (Recife), foi um dos primeiros edifícios destinados à habitação na Av. Boa Viagem, de onde é um ícone na paisagem, presenciando as transformações do bairro. Seu partido arquitetônico se desenvolve em três partes: uma base recebe o pavimento semi-enterrado da garagem, revestido em pedra cinza-escuro de textura rugosa; em função desse pavimento o térreo acontece mais elevado que o nível da rua, e em sua laje há um jardim que funciona como uma varanda coletiva a beira-mar, fazendo a transição entre o espaço público da praia a área comum do edifício, sendo ele vazado em pilotis cujas colunas trapezoidais são revestidas em pedra de tom rosado e textura polida e, independente a essa estrutura, passa um septo elíptico revestido em pedras de tons ocre que recebe a circulação vertical; acima dos pilotis e perpendicular à via acontece a lâmina em paralelepípedo, ou seja, o corpo do edifício, elegante como do Ministério da Saúde e Educação. (Ver Ilustração 140).



Ilustração 140 - Desenho. Perspectiva do Edifício Acaiaca (1957). Fonte: NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim*. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 121.

A fachada principal do paralelepípedo, voltada para o mar, de orientação nascente, abriga as janelas e peitoril ventilado em concreto dos quartos e salas de maneira intercalada. Já as fachadas laterais são empenas cegas suavemente chanfradas, cuja intenção plástica é suavizar a rigidez do bloco, essas empenas abrigam pequenas aberturas. O cheio destas três fachadas é revestido em azulejo, desenhado pelo arquiteto, e compõe uma moldura para receber o plano de aberturas. (Ver Ilustração 141 e Ilustração 142).



Ilustração 141 - Fotografia. Edifício Acaiaca. Fonte: autora.

Ilustração 142 - Desenho. Desenho esquemático da colocação do azulejo no Edif. Acaiaca ilustrado a aplicação horizontal e vertical para conformar a moldura. Fonte: autora.

O coroamento funciona como elemento horizontal da moldura (Ilustração 143). Na parte inferior da fachada principal, o peitoril ventilado, substituto das venezianas que impede a entrada da chuva, destaca suavemente a moldura azulejada do pano de esquadria o que reforça o efeito proposto com a colocação do azulejo (Ilustração 144).



Ilustração 143 - Fotografia. Detalhe do coroamento revestido em azulejo do Edif. Acaiaca. Fonte: autora.

Ilustração 144 - Fotografia. Detalhe do peitoril ventilado destacando a moldura em azulejo. Fonte: autora.

Em relação ao padrão do azulejo, o arquiteto optou por um formado por doze peças, é o mais complexo e maior em dimensão apresentado em sua obra; sendo justificado pela escala do corpo do edifício e a moldura proposta, portanto o elemento foi dimensionado à edificação. Inclusive, durante a construção do edifício foram feitos ensaios de argamassa para assegurar a aderência das placas de azulejo, pois nunca antes no Recife uma fachada de dimensões tão grandes havia sido revestida por tal material⁴⁴.

O motivo básico deste exemplo é composto de dois desenhos em composição cromática diferente, um azul mais escuro e outro mais claro em uma base branca (Ilustração 145 e Ilustração 146), gerado a partir de um único tipo de azulejo padrão. O jogo de cores proporcionado pelo desenho, assim como o tamanho do padrão, permitem diferentes visualizações do azulejo, em uma distância maior a sobreposição cromática do azul claro com azul escuro da moldura cria uma massa aparentemente uniforme de azul, suave como a cor do céu ou do mar, à medida que a proximidade com edifício aumenta é revelado o desenho do azulejo, complexo que remete ao azulejo tradicional sem ser uma cópia, apresentam-se mais geométricos e simplificados.

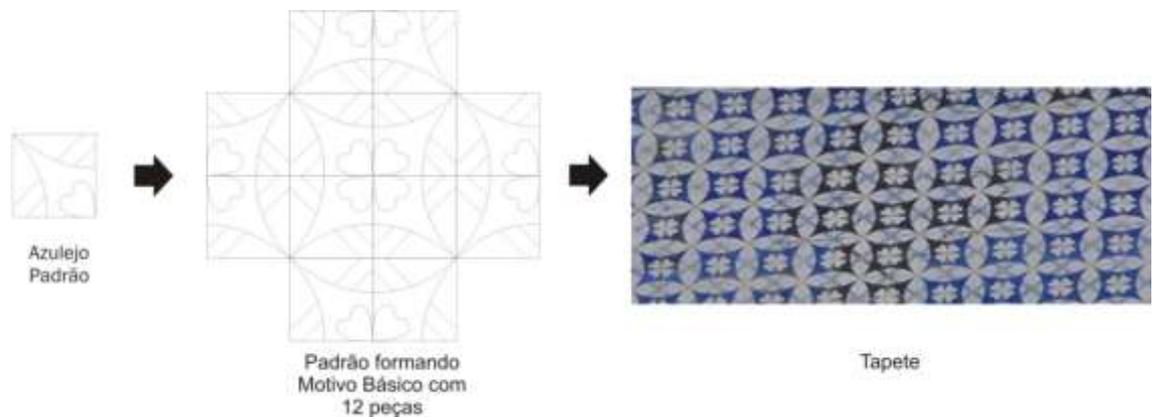


Ilustração 145 - Desenho. Composição do Tapete do Edifício Acaiaca. Fonte: autora.

⁴⁴ Informação obtida durante reunião com Luiz E. Amorim, arquiteto e filho de Delfim Amorim e Ângelo Just, engenheiro civil e especialista em revestimentos, na Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural (DPPC) da Prefeitura do Recife em agosto de 2015 durante a construção de diretrizes de intervenção para o Edifício Acaiaca.

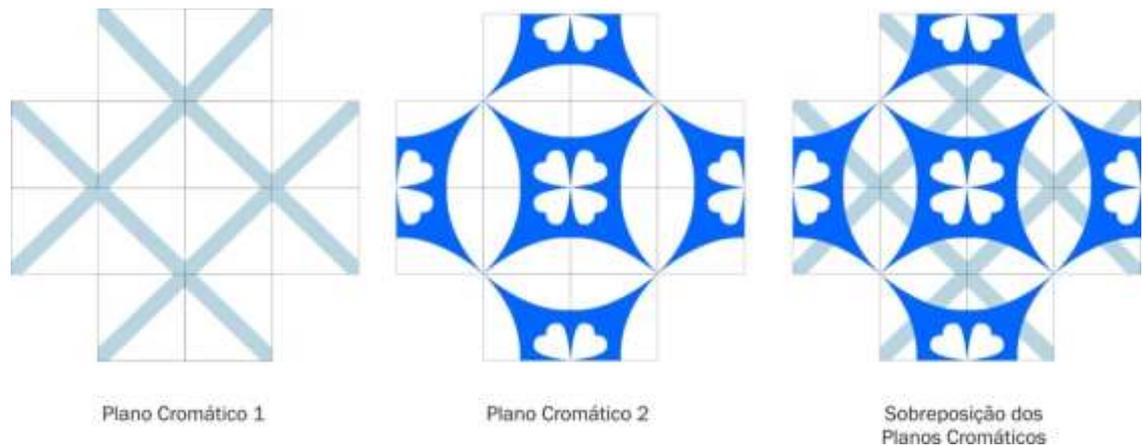


Ilustração 146 - Desenho. Desenho ilustrando a sobreposição de planos cromáticos para formar o motivo básico do Edifício Acaiaca. Fonte: autora.

A combinação desses azuis do azulejo com o chanfrado das fachadas laterais reforça a intenção formal de suavizar a rigidez do paralelepípedo.

É interessante observar que as partes mais próximas ao solo são tratadas com texturas mais brutas, e à medida que se distanciam recebem revestimento mais polido, fazendo um contraponto a sua massa.

Após a experiência com trama de azulejos do Edifício Acaiaca, Amorim⁴⁵ volta a desenhar um padrão para a **Residência Amaro Alves Dias (1958)**, diferente do que o arquiteto vinha fazendo até aqui. Harmonizando com o partido arquitetônico que explora a liberdade formal dos planos⁴⁶.

O desenho é geométrico e combina três tamanhos de quadrado – a partir de um fundo branco dispõe um losango-quadrado azul no centro da peça, em vértices opostos dispõe um pequeno quadrado negro (que está no centro de dos lados do losango) e um quadrado intermediário delimitado por grosso traço azul escuro. Neste quadrado vazado há parte fundo branco e parte losango azul escuro aparecendo.

A trama se forma com uma camada (fundo) de losangos brancos e azuis intercalados, ou seja, o fundo dessa trama se dá a partir dos já citados azulejos do

⁴⁵ Em colaboração com do arquiteto Armino Ângelo Leal da Costa.

⁴⁶ “incorpora alguns elementos da Arquitetura Brasileira, ao passo que explora uma relação mais franca com o terreno. Nesta residência o arquiteto utilizou as lajes em concreto levemente inclinadas cobertas com telhas cerâmicas em planos independentes, um pátio central de distribuição separa os blocos funcionais. Diferenças de níveis são utilizados e uma pequena base em pedras naturais eleva a residência acima do nível da rua. Os azulejos decorados em padrões geométricos e ladrilhos cerâmicos revestem as fachadas, grandes painéis em venezianas corrediças são dispostos nas fachadas, pérgulas e outros artifícios de ventilação são incorporados.” (NASLAVSKY, 2004, p. 123).

século XIX; e outra camada (figura) de zig-zag de quadrados pretos e quadros vazados azul-escuro. Combinando dessa maneira duas estratégias de efeito cinético, produzindo uma nova forma de explorá-lo.

Assim, com esse exemplar Amorim se distancia (ainda que brevemente, como poderá ser visto a seguir) dos padrões tradicionais e estabelece afinidade visual com o desenho de Lucio Costa no Banco Aliança (ver Ilustração 123 e Ilustração 125).



Ilustração 147 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Amaro Alves de Delfim Amorim (1958). Fonte: autora.

Com esse exemplar conclui-se a análise de exemplares da produção dos anos 1950 e pode-se então apresentar o seguinte quadro-resumo das tramas que guardam o padrão dos azulejos enxaquetados:

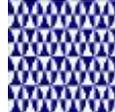
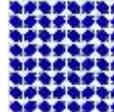
1600s	1800s		1953-54	1955	1956	1958	1958
EXAQUETADO	PADRÃO PORTUGUÊS	PADRÃO FRANCÊS	BORSOI & AMORIM	ATHOS BULÇÃO	ACÁCIO GIL BORSOI	ATHOS BULÇÃO	DELFIM AMORIM
							
ARTESANA L		TÉCNICA SEMI-INDUSTRIAL					
CORTE MANUAL DAS PLACAS NO FORMATO DA FIGURA. AS PEÇAS SÃO ASSENTADAS UMA A UMA ATÉ FORMAR O PADRÃO.		PADRÃO 2X2					

Ilustração 148 - Quadro. Evolução do padrão gerado a partir do positivo e negativo desde os 1600s até 1958. Fonte: Elaborado pela autora.

3.3 A TRAMA DE AMORIM, BULÇÃO E CUNHA - DA MODERNIDADE À CONTEMPORANEIDADE (1960-2000)

Se a década de 1950 foi um período de experimentação das tramas de azulejos e consolidação como prática de revestimento e expressão artística, a partir dos anos

1960 até o final dos anos 1990 a prática passa a ser explorada de forma mais livre. Nesse intervalo de trinta anos alguns nomes se destacaram: **Delfim Amorim, Athos Bulcão e Petrônio Cunha.**

Amorim e Bulcão já tiveram suas primeiras obras estudadas neste capítulo e aqui se dará um enfoque maior de sua produção individual. Apresentando ainda a obra Petrônio Cunha, arquiteto e artista plástico pernambucano herdeiro direto Amorim e Bulcão.

3.3.1 Delfim Amorim

Delfim Fernandes Amorim é natural de Póvoa do Varzim, distrito do Porto, em Portugal, e formou-se em 1947 na Escola de Belas Artes do Porto, fazendo parte da vanguarda local. Elaborou vários projetos de arquitetura residencial, os quais já “refletem nítidas influências corbusianas e brasileiras, valorizando, portanto, a natureza dos materiais e a relação entre eles e os elementos de arquitetura” (AMORIM, 1989, p. 95).

Nesse sentido, a estas composições somam-se “as superfícies delicadas de azulejos, colorindo e assumindo o papel de referencial histórico, e contrastando com os elementos contemporâneos como o concreto e os quebra-sóis; os elementos estruturais sempre valorizados através da separação entre elemento portante e portado” (AMORIM, 1989, p. 95).

Ao migrar para o Brasil, em 1951, Delfim Amorim logo se naturalizou brasileiro (em 1956). Participou intensamente como arquiteto de obra, enquanto paralelamente “firmava-se como um dos professores mais respeitados, devido ao seu lastro cultural e ao domínio no trato das questões que o projeto de arquitetura suscitava” (SILVA et al, 1981, p. 16). Para Geraldo Gomes da Silva (1988, p. 25) “ele foi, por excelência, o melhor dos mestres da arquitetura pernambucana”.

Seu currículo conta com mais de 130 projetos dos mais variados usos (SILVA et al, 1981, p. 183–192), e em sua grande maioria localizada na cidade do Recife. A verificação da existência do azulejo foi feita através de fontes bibliográficas e iconográficas, seguido de visitas *in loco*. Dessa forma, constatou-se que Amorim desenvolveu 26 tramas azulejadas ao longo de sua carreira para duas tipologias

arquitetônicas: a **residência unifamiliar**⁴⁷ e o **edifício em altura**⁴⁸ (ver Apêndice A). E utilizou para forma-las, entre 1961-1971, tanto os azulejos semi-industriais desenhados por ele quanto o azulejo industrial liso.

Amorim fez uso de azulejos em seus projetos ainda em Portugal, na Residência Josué Silva em Póvoa de Varzim em 1951 (SILVA et al, 1981, p. 64 e 181), demonstrando, portanto que o arquiteto fazia uso do revestimento antes da realização do IAPP (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, 1988) ou mesmo a exposição dos azulejos de Portinari em Portugal⁴⁹.

As primeiras propostas com o azulejo no Brasil, como visto anteriormente, acontecem nos anos 1950 e seguindo a linha desses exemplares, Amorim desenha a trama da **Residência Joaci Soares** em 1960. Nela o arquiteto faz uso novamente da disposição alternada de losangos brancos e azuis e os coloca como camada de fundo da composição. Por cima delinea em azul (mais escuro) segmentos ondulantes que parecem se desenrolar como serpentinas sob a peça e outros que ao se encontrar formam circunferências como confetes. (Ilustração 149).

Dessa forma, esta trama inova aquelas feitas a partir de positivo e negativo, criando um novo jogo de movimento leve (Ilustração 150).

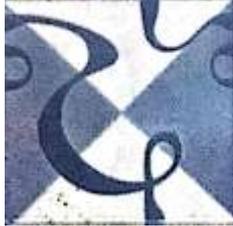
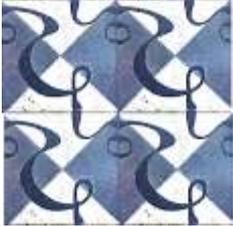
⁴⁷ Totalizando onze exemplares, dos quais dez estão localizados no Recife e um em Póvoa do Varzim, Portugal.

⁴⁸ Totalizando catorze exemplares, dos quais doze possuem tramas azulejadas na fachada e duas são internas à edificação. A exceção deste grupo é o supermercado Bompreço do bairro da Madalena (1966, Recife) que não é um edifício vertical, nem uma residência unifamiliar. Aqui não foi considerado o Edifício Kanibambo, pois a especificação não foi feita por Delfim Amorim, conforma informação de Luiz E. Amorim na ocasião da aprovação do projeto desta pesquisa em março de 2012.

⁴⁹ “No III Congresso da União Internacional dos Arquitectos, realizado em Lisboa, 1953, que trouxe a Portugal alguns dos melhores arquitectos da época, não é incluído nenhum trabalho na exposição documental sobre arquitectura portuguesa, em que tenha sido usado azulejo.

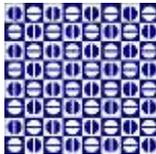
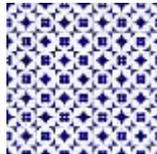
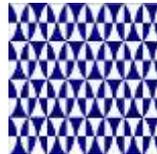
Contrariamente, na Exposição de Arquitectura Brasileira Contemporânea são apresentados azulejos para revestimentos. De Cândido Portinari são os trabalhos destinados a obras de arquitectos como de Corbusier no Ministério da Saúde do Rio de Janeiro e de Niemeyer na Igreja da Pampulha.

Alguns arquitectos portugueses como Keil do Amaral, Palma de Melo e José Carlos Loureiro, entusiasmados com o uso que os arquitectos brasileiros estavam a dar ao azulejo, sentiram falta de seu uso na arquitectura portuguesa e a necessidade da sua renovação e reintegração.” [sic] (SAPORITI, 1998, p. 91).

PEÇA	PADRÃO	TRAMA/TAPETE
AZULEJOS DA RESIDÊNCIA JOACI SOARES DE DELFIM AMORIM (1960)		
		

Fonte: SILVA, Geraldo Gomes da et alii. DELFIM Amorim Arquiteto. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981.

Ilustração 149 - Quadro. Esquema dos azulejos da Residência Joaci Soares (1960) desenhados por Delfim Amorim. Fonte: elaborado pela autora.

1953-54	1955	1956	1958	1960	1960
BORSOI & AMORIM	ATHOS BULCÃO	ACÁCIO GIL BORSOI	ATHOS BULCÃO	DELFIM AMORIM	DELFIM AMORIM
					

Fonte: Idem.

Ilustração 150 - Quadro. As diferentes tramas de positivo e negativo desenvolvidas entre 1953 e 1960. Fonte: elaborado pela autora.

Após essas experiências a prática de azulejar se intensifica a partir dos anos 1960, quando Delfim se aproxima da valorização da cultura tradicional do período colonial brasileiro, como os demais arquitetos atuantes em Pernambuco. Reflexo também das preocupações do pós-guerra e do debate português nos anos 1950.

Nessa linha, ele propõe edificações interpretando de forma menos literal a arquitetura colonial quando comparado com os arquitetos brasileiros - Borsoi e os locais (NASLAVSKY, 2004). Nessa época também “rareavam os bons materiais de revestimento externo” (SILVA, 1988, p. 26) e por isso elegeu o azulejo. Essa combinação de fatores, para Silva (1988), resultou na criação mais original do arquiteto – a **Casa Tipo Amorim**, modelo de residência unifamiliar que é sua marca registrada na arquitetura pernambucana (SILVA, 1994, p. 75).

Trata-se de um novo partido. A casa tem uma nova implantação, ela é térrea e tem um primeiro andar, mas, como se desenvolve em desníveis, aparenta ser completamente térrea ou quase, dada a predominância horizontal. Ela tem uma pequena base em pedra, pátio central, azulejos na fachada, revestimentos cerâmicos, telhados em lajes pouco inclinadas, cobertas com telhas cerâmicas, empenas laterais com grandes painéis de esquadrias com venezianas. (NASLAVSKY, 2004, p. 169).

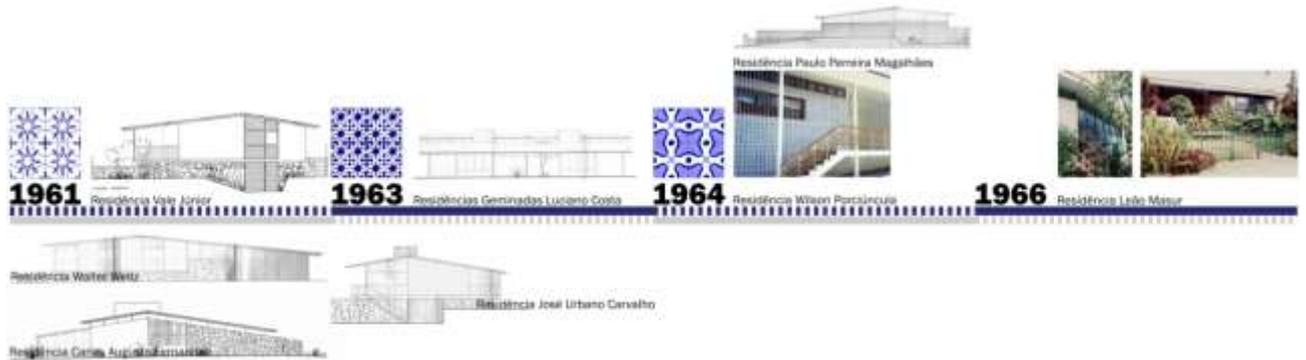


Ilustração 151 – Desenho. Linha do tempo das principais Casas tipo Amorim segundo Naslavsky (2004) e a ocorrência do azulejo. Fonte: Elaborado pela autora⁵⁰.

Destacam-se oito exemplares entre “Casas Tipo Amorim” (NASLAVSKY, 2004) das quais cinco⁵¹ possuem azulejos tipo tapete nas fachadas, como pode ser visto na imagem acima (Ilustração 151). E dispõe-se de três tramas para análise, desenhadas pelo próprio arquiteto e confiadas ao artífice Luiz Domingues Santos⁵² para execução – **Residência Vale Júnior (1961), Residências Geminadas Luciano Costa (1963) e Residência Wilson Porciúncula (1964).**



Ilustração 152 – Fotografia. Vista da fachada frontal da Residência Vale Júnior. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 153 - Fotografia. Detalhe dos azulejos na fachada da Residência Vale Júnior. Fonte: Guilah Naslavsky.

⁵⁰ A elevação da Residência Vale Júnior e as fotos da Residência Leão Masur foram retiradas de Naslavsky, 2004; As elevações das Residências Walter Weitz, Carlos Augusto Fernandes, Geminadas Luciano Costa, José Urbano Carvalho e Paulo Pereira Magalhães são do acervo do Liau; A foto da Residência Wilson Porciúncula foi extraída de Wanderley, 2006.

⁵¹ A Residência Paulo Pereira Magalhães possui em seu projeto de aprovação na Prefeitura do Recife, a representação do azulejo revestindo uma de suas fachadas, entretanto não foi possível visitá-la para o registro de sua trama. Já a Residência Leão Masur foi demolida e o registro fotográfico existente permite verificar a existência da trama e do esquema de cores, mas não permite compreender o desenho.

⁵² Este artífice produziu todos os azulejos desenhados pelo arquiteto. O processo de fabricação consistia na transferência do desenho para papel vegetal, separando as diferentes cores para fazer os moldes dos desenhos que eram recortados por serra de ourivesaria das folhas de zinco. Estes moldes eram então posicionados sob o azulejo branco e então pitados à pistola. (WANDERLEY, 2006, p. 71).

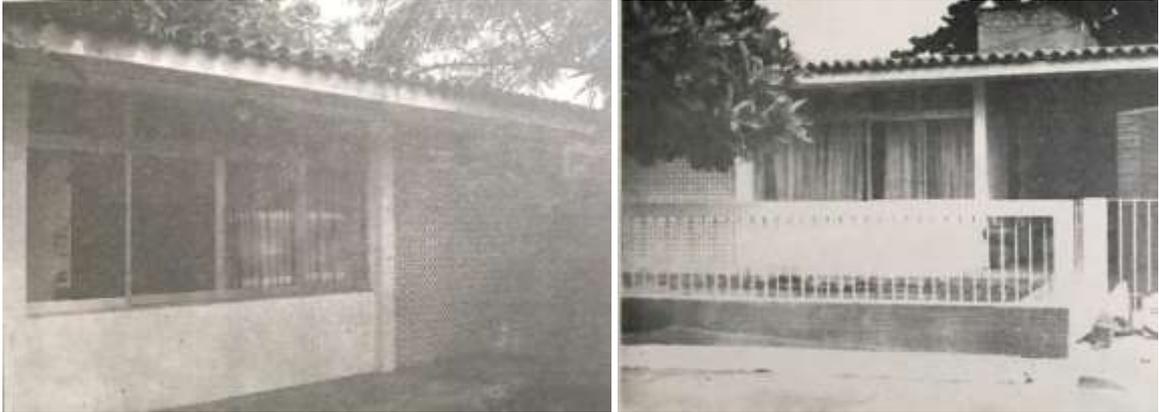


Ilustração 154 - Fotografia. Detalhe da fachada de uma das Residências Geminadas Luciano Costa (1963) de Delfim Amorim. Fonte: SILVA, Geraldo Gomes da et al. DELFIM Amorim Arquiteto. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981, p. 97.

Figura 155 - Fotografia. Fachada de uma das Residências Geminadas Luciano Costa (1963) de Delfim Amorim. Fonte: SILVA, Geraldo Gomes da et al. DELFIM Amorim Arquiteto. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981, p. 96.



Ilustração 156 - Fotografia. Detalhe da fachada da Residência Wilson Porciúncula. Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006, p. 146.

Ilustração 157 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Residência Wilson Porciúncula (1964). Fonte: WANDERLEY, Ingrid Moura. Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006, p. 146.

Esses três casos tem suas tramas estruturadas a partir de uma peça disposta no padrão 2x2. Observa-se na da Residência Vale Júnior a predominância do fundo branco e as figuras delimitadas pelo contorno azul, enquanto nas Geminadas Luciano Costa as figuras são preenchidas em azul no fundo branco, apresentando equilibrado contraste entre essas duas cores. Já na da Residência Wilson Porciúncula o fundo branco ocupa uma superfície pequena e dá espaço para as figuras em dois tons de azul – claro e escuro, obtidos variando a intensidade da saída da tinta da pistola utilizada para pintura do azulejo. A qualidade da execução desses tons depende do efeito sombreado da transição dos azuis. (Ilustração 158).

A maior complexidade dos jogos cromáticos só é possível à medida que o artesão adquire prática com técnica de molde e pistola. Dessa forma, a trama ainda que abstrata/amebóide é fruto de uma técnica artesanal.

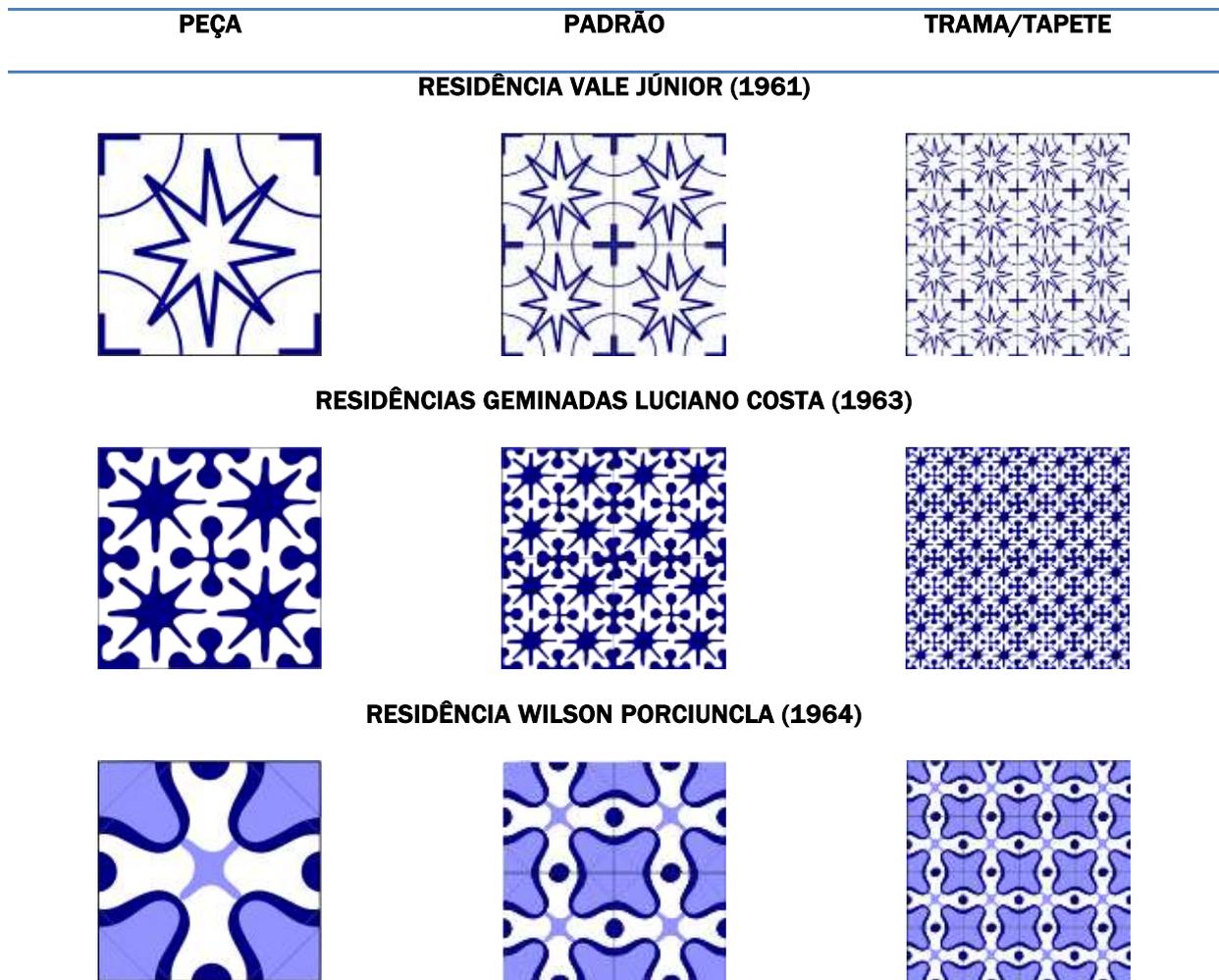


Ilustração 158 - Quadro. Esquema dos azulejos desenhado por Delfim Amorim para as Residências Vale Júnior (1961), Geminadas Luciano Costa (1963) e Wilson Porciúncula (1964). Fonte: elaborado pela autora.

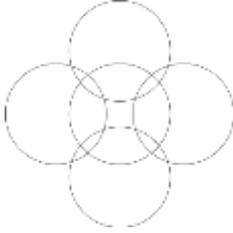
A distância a percepção na relação de cor dos três padrões é bastante semelhante – massa azul clara. Em relação ao desenho dos azulejos, verifica-se que os três exemplares seguem uma mesma estrutura, a peça tem ao centro o fundo em cruz pátea⁵³ – na Vale Junior uma secção desta; e uma figura central – estrela (Res. Vale

⁵³ “A cruz pátea, também chamada de patéia ou patada, vem do francês ‘pattée’, que significa ‘com patas’. Ela é assim chamada porque suas hastes têm as extremidades alargadas em relação ao centro, como se fossem as patas de um animal (Nouveau Larousse Illustré, t. 3, p. 418; t. 6, p. 726).

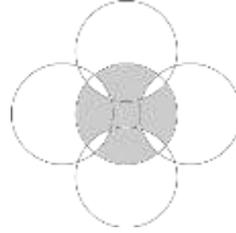
Só que há muitas formas diferentes de se alargar as hastes de uma cruz. Daí que há muitas cruzes que podemos chamar de páteas, embora diferentes umas das outras – salvo no fato de ter extremidades alargadas (‘patas’). Por isso, cruz pátea não é um tipo específico de cruz, mas toda uma categoria de cruzes com ‘patas’.” (BECKER, 2012).

Júnior) e cruz (Res. Geminadas L. Costa e W. Porciúncla); ver Ilustração 159 e Ilustração 160. Nos quatro vértices os desenhos se repetem e funcionam como ligação para formar o padrão.

CINCO CIRCUNFERÊNCIAS



CRUZ PÁTEA (ORBICULAR)



CRUZ PÁTEA OUTRO MODELO

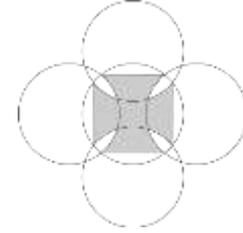
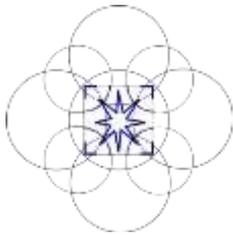
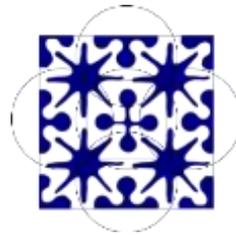


Ilustração 159 - Desenho. Composição da cruz pátia. Fonte: elaborado pela autora.

RESIDÊNCIA VALE JÚNIOR



**RESIDÊNCIAS GEMINADAS
LUCIANO COSTA**



**RESIDÊNCIA WILSON
PORCIÚNCIA**

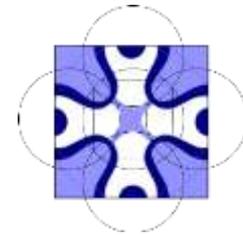


Ilustração 160 - Desenho. A cruz de pátia na composição dos azulejos das Residências Vale Júnior, Geminadas Luciano Costa e Wilson Porciúncla. Fonte: elaborado pela autora.

Dessa forma, o tema desses padrões são cruz e estrela, tema bastante tradicional da azulejaria portuguesa, que no decorrer dessa trajetória de Amorim vai se abstraíndo. Outro aspecto importante é que cada peça possui em seu desenho grande quantidade de elementos para formar o tapete/trama o que proporciona adequação à escala das edificações.

Observando essa questão da proporção, Delfim propôs para seus edifícios em altura tramas que respondem o problema de escala do final do século XIX (RACHED, 2010). E depois de sua primeira experiência na verticalidade com Edifício Acaiaca (já discutido aqui), Amorim desenha azulejos para o **Edifício Araguaia (1961)** - uma edificação muito menor do que o Acaiaca, mas maior do que as residências unifamiliares, de quatro pavimentos.

Formado por térreo em pilotis (garagem) e três pavimentos de apartamentos. A edificação está inserida em uma esquina e as duas fachadas voltadas para a rua, o arquiteto saca os pavimentos do corpo do edifício, que são revestidos pelos azulejos criados exclusivamente para a edificação. O coroamento também é sacado é se alinha

com parte projetada do pavimento, entretanto, este elemento é não azulejado, evidenciando a intenção de destacar o pavimento do bloco, gerando o efeito dinâmico. (RACHED, 2010).



Ilustração 161 - Fotografia. Edf. Araguaia. Fonte: autora.

Ilustração 162 - Fotografia. Detalhe do vértice do corpo do Edifício Araguaia azulejado. Fonte: autora.

Em relação à trama, o padrão se vale de quatro peças (2x2) para formar um desenho, que é o motivo básico. Utiliza dois tons de azul, formando dois planos cromáticos que se interligam para formar o tema que segue os das residências unifamiliares – cruz e estrela.

A cruz está ao centro da peça em azul escuro e nos vértices em azul mais claro um quarto da estrela. A associação das cruzes forma um equilátero de ângulos arredondados e quatro pequenas esferas em cada um dos lados, quando vista em uma quantidade maior de peça é possível dizer que a trama guarda o desenho de uma colcha de crochê feita a partir de quadrados ou de rendas.



Ilustração 163 - Quadro. Azulejos do Edifício Araguaia (1961) de Delfim Amorim. Fonte: elaborado pela autora.

A peça do Araguaia tem semelhança com estrutura da peça desenhada para a Residência Vale Júnior. E o que auxiliou esta trama estar adequada à escala da

edificação é o jogo dos dois planos cromáticos, estratégia também vista no Edifício Acaiaca.

No ano seguinte, Amorim volta a se deparar com a verticalidade de proporção semelhante à de 1957, trata-se do **Edifício Santa Rita (1962)**. O corpo desse edifício é marcado pela malha estrutural do concreto e, recuada a ela, são dispostas as paredes de vedação e as esquadrias, resultando em vários painéis alternados de cheios e vazios (RACHED, 2010), e de maneira semelhante aos painéis de Costa no Banco Aliança.

Esses painéis recebem também caixas pré-moldadas em concreto para aparelhos de ar-condicionado. Essa associação é intencional e integrante do jogo de cheios e vazios que dinamiza a robustez das superfícies das fachadas. (RACHED, 2010).



Ilustração 164 - Fotografia. Edifício Santa Rita visto a partir da Av. Conde da Boa Vista. Fonte: autora.

Ilustração 165 - Fotografia. Detalhe da Fachada posterior na qual os painéis em azulejo aparecem junto à combogós. Fonte: MORAIS, Frederico. Azulejaria Contemporânea no Brasil - Volume II. São Paulo, Ed. Publicações e Comunicações, 1990, p. 93.

Ilustração 166 - Fotografia. Detalhe dos painéis em azulejo que recebem caixas de ar-condicionado. Fonte: autora.

Já o desenho proposto é gerado a partir de um único tipo de azulejo padrão de fundo azul escuro e figura em branca, invertendo a relação cromática utilizada até aqui. O motivo da trama é formado por um asterisco central e um quarto da mesma figura em cada vértice, para que, na união com os outros azulejos formem-se novos asteriscos. Sendo necessário, portanto, quatro peças, constituindo padrão tapete 2x2. Dessa forma, Amorim ao utilizar tal desenho e estratégia de aplicação em painéis, conseguiu que um padrão pequeno se harmonizasse com fachadas tão grandes e verticais.



Ilustração 167 - Quadro. Azulejos do Edifício Santa Rita (1962) de Delfim Amorim. Fonte: elaborado pela autora.

Um ano depois, Amorim reduz o desenho do Acaiaca de doze peças para o **Edifício Ieda**⁵⁴ (1963), utilizando cinco peças para corresponder ao tamanho da edificação. Havendo não apenas a simplificação do número de peças, mas também a quantidade de elementos do desenho. (RACHED, 2010). Ao mesmo tempo a peça é formada pelo encontro das cinco circunferências que dão origem à cruz pátea e guarda o padrão século XIX.



Ilustração 168 - Fotografia. Edifício Ieda. Fonte: autora.

Ilustração 169 - Fotografia. Detalhe do Azulejo no Edifício Ieda. Fonte: autora.



Ilustração 170 - Quadro. Azulejos do Edifício Ieda (1965) de Delfim Amorim. Fonte: elaborado pela autora.

⁵⁴ Esse mesmo padrão pode ser visto nos edifícios do Conjunto Santa Terezinha (1965) que além desses azulejos possui painéis historiados de cenas folclóricas.

Em 1965, o arquiteto volta utilizar o mesmo padrão do Edifício Santa Rita na edificação para ampliação do Instituto Materno de Pernambuco – Imip. No mesmo ano, propõe para Edifício Independência⁵⁵ uma trama a partir de azulejo de figura avulsa que não forma tapete como o arquiteto vinha fazendo. A escolha de tal tipo de azulejo está ligada a estratégia de aplicação do elemento na fachada formando uma moldura.



Ilustração 171 - Edifício para ampliação do Instituto Materno em Pernambuco - Imip. Fonte: Recife Arte Pública. Disponível em: <http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/IMIPE-24.jpg>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 172 - Detalhe da fachada do Instituto Materno de Pernambuco - Imip. Fonte: Recife Arte Pública. Disponível em: <http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/IMIPE-7.jpg>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 173 - - Detalhe da fachada do Instituto Materno de Pernambuco - Imip. Fonte: Recife Arte Pública. Disponível: <http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/IMIPE-9.jpg>. Acesso em jan. 2018.

Pois, o prisma que constitui o corpo do edifício conforma duas fachadas, nas quais estão as janelas dos escritórios são tratadas por uma malha de brises horizontais e verticais, associados a peitoris ventilados pré-fabricados. Emoldurando esses dois planos de aberturas, tanto horizontalmente quanto verticalmente, o arquiteto aplicou azulejos, por ele desenhado, que estão recuados em relação aos elementos pré-moldados, o que reforça a leitura da moldura e evidencia o jogo de cheios e vazios conformado pela malha. Outro aspecto projetual que valoriza a moldura em azulejo é a escolha de tratar o coroamento em materiais leves e de forma destacada do corpo da construção. (RACHED, 2010).

⁵⁵ Heitor Maia Neto é co-autor deste projeto.



Ilustração 174 - Fotografia. Edifício Independência. Fonte: autora.

Ilustração 175 - Fotografia. Arremate do azulejo na parte inferior do Edifício Independência. Fonte: autora.

Ilustração 176 - Fotografia. Detalhe do encontro vertical e horizontal da moldura em azulejo, e o coroamento do Edifício Independência. Fonte: autora.

O desenho é um quadrado branco no centro da peça marrom, proporciona a perfeita ligação entre as duas barras (horizontal e vertical) que formam a moldura. Nessa composição, a peça avulsa com o motivo é repetida sucessivamente até completar a área desejada, apresentando dessa maneira característica construtivista e ruptura em sua trajetória. (RACHED, 2010).

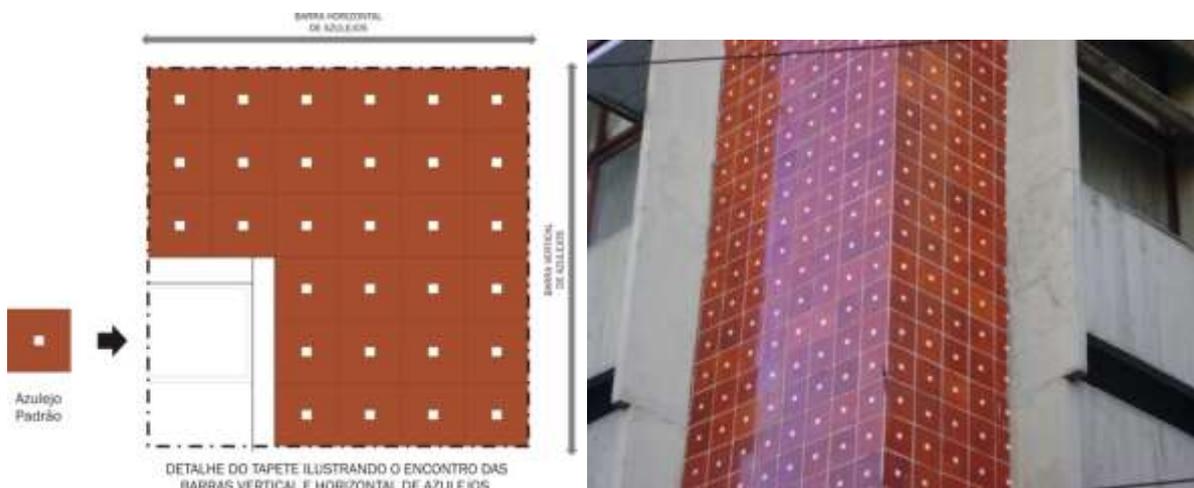


Ilustração 177 - Desenho. Desenho esquemático da composição do Tapete do Edifício Independência. Fonte: autora.

Ilustração 178 - Fotografia. Detalhe do vértice da moldura de azulejo do Edifício Independência e a variação de cor das peças conforme a queima. Fonte: Autora.

É interessante observar que o marrom das peças varia conforme o lote da queima de maneira que na obra as diferentes caixas tiveram que ser misturadas para

harmonizar a cor na fachada. Portanto, ainda que não tenha uma trama de tapete, houve a preocupação de tramar a cor das peças.

Após essa experiência, em 1967, o arquiteto volta a desenhar azulejo de figura avulsa sem elemento de ligação (portanto, sem padrão formado pela combinação de peças) para o **Edifício Marcílio Dias/Almirante Barroso**. Voltando a paleta de cor azul (figura) e branco (fundo). O desenho possui um quadrado ao centro e uma pá em cada um dos lados da peça, é abstração geométrica de um padrão português do século XIX, um cata-vento em florão ⁵⁶. Apesar desses dois padrões possuírem afinidades de desenho, o resultado da trama é bem diferente – o de Amorim mesmo na ausência de ligação o efeito visual é de uma trama conectada como as tramas de palha, enquanto o catavento/florão do século XIX dá impressão de que as figuras estão girando em torno de si.



Fonte: CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Holanda; CRUZ, Antonio Menezes; REINÉS, Tuca. O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco: Século XIX. São Paulo: Metalivros, 2002, p. 161.

Ilustração 179 - Quadro. Esquema comparativo entre os azulejos do Edifício Marcílio Dias/Almirante Barroso (1967) de Delfim Amorim e padrão português de cata-ventos/florão do século XIX. Fonte: elaborado pela autora.

⁵⁶ Amorim eliminou o elemento de ligação que no caso deste padrão tradicional são as folhas verde que adicionam uma camada ao fundo do padrão como pode ser visto na imagem acima.

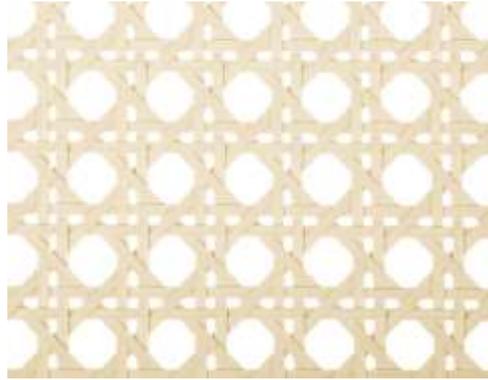


Ilustração 180 - Fotografia. Trama em palha. Fonte: Tocetex. Disponível em: http://www.tocetex.com.br/upload/produtos/06ocse-2_111_2117.jpg. Acesso em jan. 2018.

A trama é aplicada em toda a fachada da edificação e o efeito de proporção a escala é obtido tanto pela decomposição do corpo do edifício em dois blocos, quanto pela simplicidade da forma do desenho e ausência de ligação entre as peças.



Ilustração 181 - Fotografia. Edifício Marcílio Dias, parte inferior da fachada principal do edifício. Fonte: autora.
Ilustração 182 - Fotografia. Edifício Marcílio Dias, detalhe da parte superior da fachada principal do edifício. Fonte: autora.

Continuando com desenho simplificado, como os dois últimos exemplares vistos, Amorim desenha seu último azulejo em 1968 para o **Edifício Barão de Rio Branco**. E desenvolve uma solução de aplicação do elemento em verticalidade que foi reproduzida por arquitetos e construtores no Recife, consagrando-se uma solução popular.

O arquiteto utilizou diferentes materiais, atribuindo a eles o “*papel desempenhado por cada elemento da edificação e ‘permitindo uma leitura estruturalista’*” (NASLAVSKY, 2004, p. 186) (Ver Figura 8). “*Este edifício marca a primeira tentativa (...) de destruição da forma prismática a que habitualmente conduz a obediência ao Código de Obras da Municipalidade do Recife*” (SILVA et al., 1981, p. 112) “*que entendia os guarda-roupas, despensas e varandas como áreas não úteis para o*

cômputo das taxas de ocupação, se aproveitando disso o arquiteto sacava os seus volumes dos afastamentos.” (SILVA, 1988, p. 25).



Ilustração 183 - Fotografia. Edifício Barão de Rio Branco. Fonte: autora.

Ilustração 184 - Fotografia. Detalhe do edifício Barão de Rio Branco. Fonte: autora.

Dessa forma, essa forma de azulejar a fachada em altura é uma herança combinada da experiência do azulejar de Amorim no Edifício Araguaia (a parte em balanço da edificação) e da brecha do Código de Obras do Recife, sendo obtida pela primeira vez no projeto descrito a seguir.

Os espaços que sacam do prisma principal – no caso deste projeto varanda, despensa e guarda-roupas – o arquiteto revestiu em azulejo, compondo um jogo de saliências que dinamiza o volume do edifício (Ver a Ilustração 185). (RACHED, 2010).

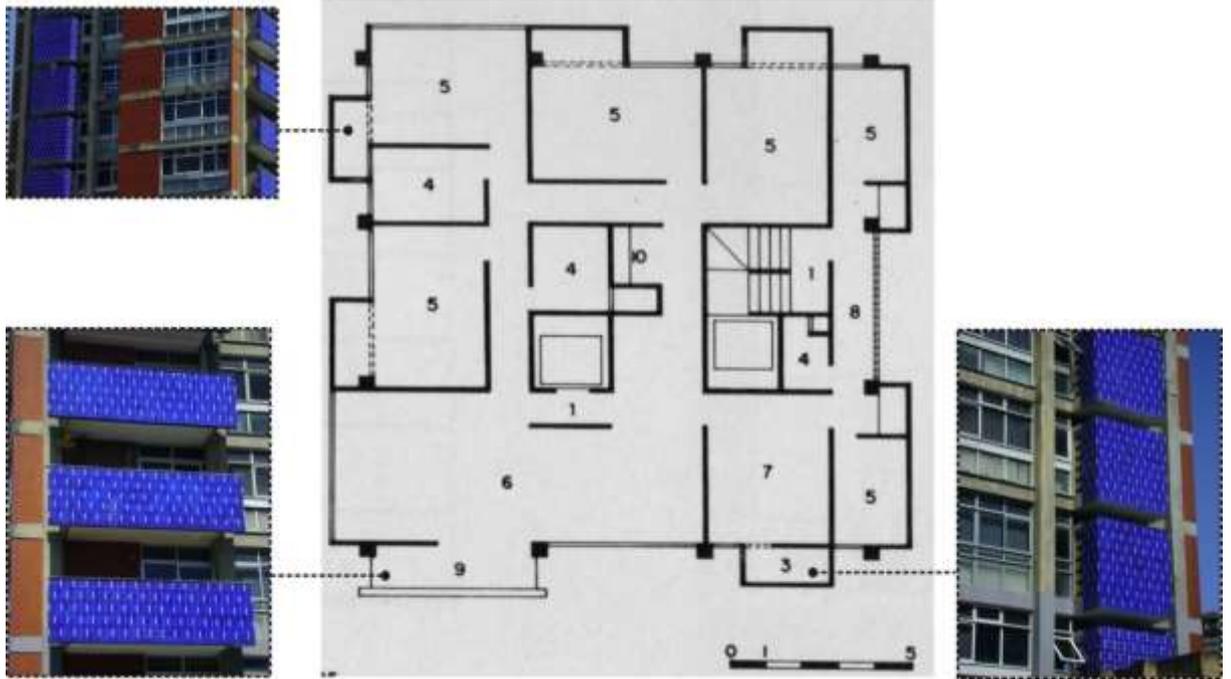


Ilustração 185 - Croqui. Esquema com planta baixa e fotografias do Edf. Barão de Rio Branco ilustrando os trechos que se projetam do prisma da edificação. Elaborado pela autora. Fonte: SILVA, Geraldo Gomes et al. Delfim Amorim Arquiteto. Recife, Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento de Pernambuco (IAB-PE), 1981, p. 112.

A trama eleita é de padrão 2x2 (quatro peças) e para sua formação são utilizados dois tipos de azulejo. Um de azulejo padrão desenhado, cujo motivo é um retângulo branco e o fundo azul escuro, e três de peças lisas no mesmo tom de azul escuro (ver as Ilustração 186e Ilustração 187).

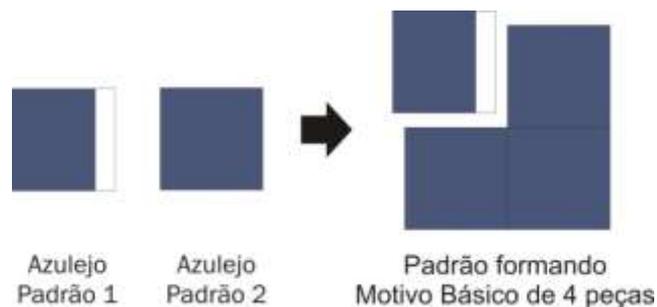


Ilustração 186 - Quadro. Esquema da composição do Padrão do Edifício Barão de Rio Branco. Fonte: autora.

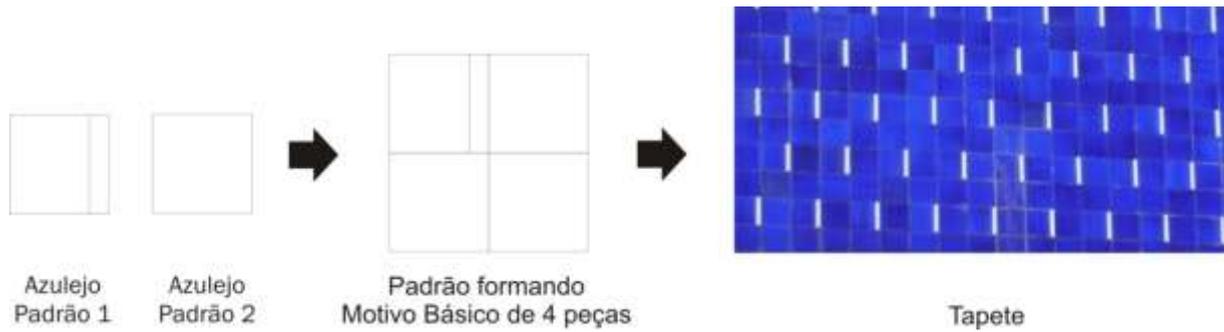


Ilustração 187 - Quadro. Esquema da composição do Tapete do Edifício Barão de Rio Branco. Fonte: autora

A escolha de tal padrão é dimensionada para parte que está revestindo, ou seja, a fração da edificação e não o edifício como um único bloco. A visualização do desenho nesse edifício tão vertical é consequência da paleta cromática empregada de modo que o arquiteto utiliza materiais como concreto e tijolo aparente, que possuem tons amarronzados, onde há a intenção de fixar o plano – no caso o corpo do edifício – e, nos trechos projetados, qualificou com azulejo em azul fazendo simbolicamente com que esses elementos “fujam” do prisma principal. A escolha da tonalidade escura do azul aprimora o efeito desejado pelo autor do projeto.

Outro aspecto importante do desenho deste padrão diz respeito a sua composição assimétrica, diferindo dos azulejos tradicionais ou os outros pelo arquiteto que seguiam a diagonal como linha mestre, rompendo com a composição tradicional, representando inovação no desenho azulejar (como ilustra a Figura).

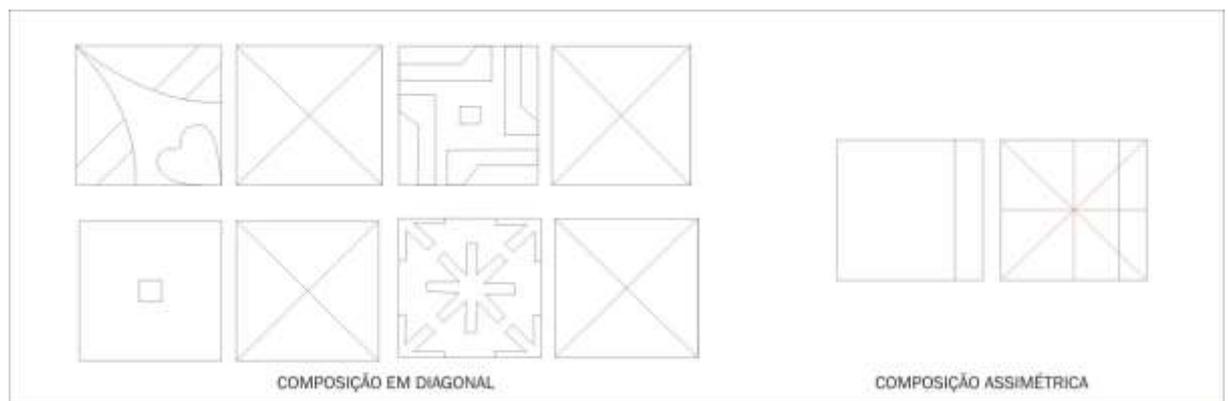


Ilustração 188 - Desenho. Esquema comparativo da evolução da composição dos desenhos dos azulejos de Delfim Amorim. Fonte: autora.

Além das tramas desenhadas pelo próprio arquiteto, Amorim fez uso de azulejos comercializados pela indústria, acontecendo simultaneamente. Nos edifícios **Iemanjá** (1965) e **Francisco Vita** (1968) a estratégia de colocação foi semelhante ao do Edifício **Marcílio Dias** e as peças eleitas são nas cores azul e verde (respectivamente) e possuem

relevo; provavelmente produzidos pela IASA - Indústria de Azulejos S.A. (WANDERLEY, 2006). Essa característica torna esse azulejos herdeiros dos azulejos de *alto-relevo*⁵⁷ ou de *prensagem mecânica/meio-relevo*⁵⁸ da indústria do século XIX.



Ilustração 189 - Fotografia. Edf. Iemanjá. Fonte:

<https://i0.mgfserv.com/530x364/aHR0cDovL2ltZy5vbHguY29tLmJyL2ltYWdlcy8xOC8xODA2MjcwMzMOODk5NDUuanBn.jpg>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 190 - Fotografia. Edifício Francisco Vita. Fonte: autora.

Ilustração 191 - Fotografia. Detalhe dos azulejos do Edifício Francisco Vita. Fonte: autora.



Ilustração 192 - Fotografia. Azulejo de Alto-Relevo. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/imagens/351_07.jpg. Acesso em mar. 2010.

Ilustração 193 - Fotografia. Azulejo de Meio-Relevo. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/imagens/351_08.jpg. Acesso em mar. 2010.

Já nos edifícios **Duque de Bragança**⁵⁹ (1971) e **Búzios** (1971) revestir seguiu a mesma estratégia do Barão de Rio Branco, revestindo as partes sacadas da edificação.

⁵⁷ Técnica característica do Porto, Portugal. Segundo Alcântara (ALCÂNTARA, 2001, p. 67), possivelmente são inspirados nos revestimentos de cantaria. Consiste em formas enchidas com argila trabalhada manualmente com a pressão dos dedos (ALCÂNTARA, 2001; CRONOLOGIA DO AZULEJO EM PORTUGAL, [s.d.]; SILVEIRA, 2008).

⁵⁸ A peça é feita através da prensagem da argila entre molde e contramolde, gerando um suave relevo no qual são aplicados os pigmentos (ALCÂNTARA, 2001; CRONOLOGIA DO AZULEJO EM PORTUGAL, [s.d.]; SILVEIRA, 2008).

⁵⁹ No início dos anos 1980 os azulejos originais (marrom) foram trocados por de cor branca, o que descaracterizou a obra (SILVA et al, 1981).

As peças utilizadas são em tons de marrom e, como no Independência, as caixas de diferentes queimas tiveram que ser misturadas para distribuir a cor, produzindo melhor acabamento. Isso parece ter acontecido também no Iemanjá e Francisco Vita. Demonstrando que o processo industrial no período produzia peça com variação de cor perceptível.



Ilustração 194 - Fotografia. Edifício Duque de Bragança. Fonte: Guilah Naslavsky.

Ilustração 195 - Fotografia. Edifício Búzios. Fonte: autora.

3.3.2 Athos Bulcão

Um dos artistas mais importante na trajetória do azulejo na arquitetura moderna e contemporânea é Athos Bulcão. Em sua obra, como Portinari, explorou também formas combinadas do painel e do tapete, entretanto seu desenho é abstrato geométrico, vinculando-se ao Concretismo⁶⁰. Após suas primeiras experimentações com o revestimento nos anos 1950, Athos começa a romper as estruturas do azulejo tradicional.

Analisa-se, aqui, as características e a trajetória de sua obra a partir da “*lista de painéis do Athos Bulcão*” elaborada por Ingrid Wanderley (2006, p. 133–138), que conta com 106 obras em azulejo ou material cerâmico semelhante; e a *Galeria virtual* da Fundação Athos Bulcão. Nela, priorizou-se os azulejos aplicados à fachadas e áreas externas, cujo registro fosse de fácil acesso, mas também observou-se como se comportou o padrão independente da área externa. Resultando em um universo de 51 (10 dos 1960; 17 dos anos 1970; 16 dos anos 1980, 8 dos anos 1990) obras, exploradas a seguir.

⁶⁰ Movimento artístico e cultural da segunda metade do século XX, que defendia a sintaxe visual em detrimento da narrativa, utilizando formas geométricas e abstratas.

Se as primeiras obras dos anos 1950 são continuidade de esquemas tradicionais, em 1960, Bulcão estende suas experiências com o azulejo para suporte de características semelhantes – o ladrilho hidráulico, o qual é aplicado nas paredes ondulantes do **Edifício Niemeyer** da Praça da Liberdade (Belo Horizonte, Oscar Niemeyer).



Ilustração 196 – Fotografia. Vista do Edifício Niemeyer a partir da Praça da Independência. Fonte: autora.

Ilustração 197 – Fotografia. Vista do Edifício Niemeyer a partir da calçada do térreo. Fonte: autora.

Ilustração 198 – Fotografia. Detalhe dos ladrilhos do Edifício Niemeyer. Fonte: autora.

Nessa edificação, tais paredes são alternadas às lajes que se projetam do corpo do edifício e o padrão adotado reforça o efeito cinético da forma do prédio. Para obter tal efeito, Athos desenha um retângulo preto levemente deslocado do centro, alinhando a um lados da peça branca.

O padrão é determinado pela combinação de dois tipos de 2x2. Na primeira disposição, o primeiro quadrante recebe a figura preta alinhada ao lado superior, o segundo e o terceiro ao lado esquerdo e o quarto ao direito. Como resultado, módulo de 4 peças cujo motivo básico é assimétrico. Enquanto na segunda disposição, a figura no primeiro quadrante alinha-se a parte inferior da peça. Dessa forma observa-se a primeira inovação no padrão 2x2 na trajetória de Athos Bulcão.

Esses dois tipos são aplicados de forma intercalada, de modo que cada coluna repete o mesmo alinhamento da figura.

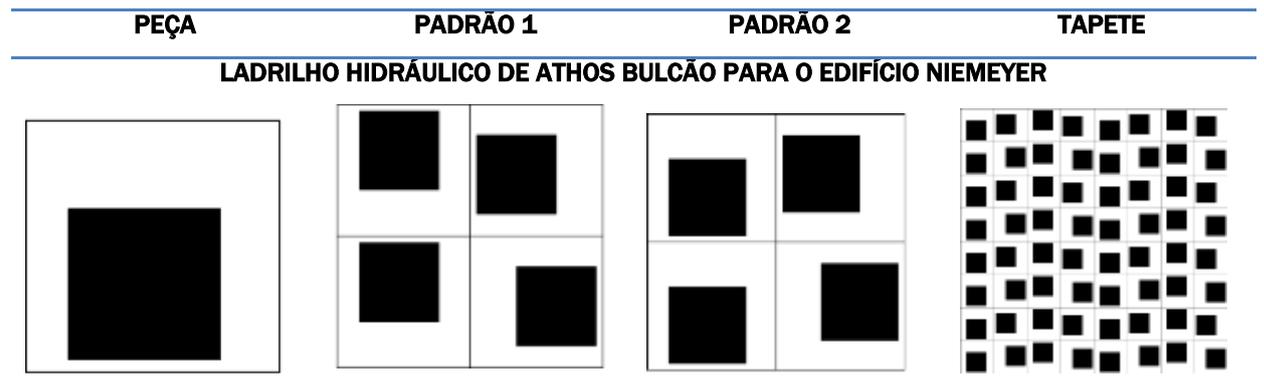


Ilustração 199 – Quadro. Esquema combinatório do tapete de ladrilhos hidráulicos do Edifício Niemeyer (Athos Bulcão). Fonte: elaborado pela autora.

Com este padrão, Athos se alinha com as experiências de Costa (Banco Aliança, 1956) e Amorim (Res. Amaro Dias, 1960) de trabalhar o retângulo em diferentes alinhamentos na peça para obter o efeito visual de movimento. Portanto, ainda que essa obra não seja em azulejo, ela é importante para o desenvolvimento das obras seguintes.

É também justamente nesta década que o artista demonstrar refletir sobre a relação do azulejo moderno e o tradicional dos séculos anteriores e começa a romper com sua estrutura formal. Concebendo para o edifício-sede da **Fundação Getúlio Vargas** (1962, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer) um padrão de trama livre, formado a partir da disposição aleatória de três peças (duas peças lisas branca e preta; uma com retângulo preto de 1 altura e 1/3 de largura da peça) definida pelo operário. Essa trama recobre um longo septo.

Portanto, desenvolve método que reflete a industrialização da arquitetura e das artes. Começando com o desenho de Athos (forma), vindo em seguida a definição da cor (MORAIS, 1988).

Para os operários arma, em cartões serigráficos, algumas combinações possíveis, mas frequentemente libera-os para armar o painel como bem entenderem. Ou seja, ele não se ocupa dos aspectos artesanais do azulejo mas de sua concepção intelectual – o processo de produção de seus padrões é serigráfico, isto é, industrial, e a implantação na parede ou no muro é feita por operários, a partir de esquemas predefinidos ou de forma aleatória, resultando, neste último caso, em arranjos surpreendente visualidade. Athos fala de um “princípio de composição” a ser livremente manejado pelos operários. Ele diz: “Quando não são empregados azulejos brancos, deixo igualmente a critério dos operários a livre disposição de um só elemento, uma só ‘letra do alfabeto’, para realizar uma escritura. Quando, em vez de uma ‘letra’ existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada”. (MORAIS, 1988, p. 115).

Utilizando a mesma peça de retângulo preto, fez tapete para o **Edifício da Petrobrás SAuN** (1962, Brasília) com um padrão, bastante incomum, de 2x 3 (6 peças).

E repetiu em 1965 a trama livre, com as mesmas três peças da Fundação, na **Escola Classe 107 Norte** (Brasília, Milton Ramos). Talvez o que variou na construção da trama entre a escola e a fundação seja os percentuais de cada tipo de peça.

O gosto pelas formas geométricas permanece nesse momento da trajetória de Athos. Progressivamente, explora novas composições a partir da subtração e adição de retângulos e círculos no quadrado da peça de azulejo. Ora propondo a trama livre aleatória, ora estruturada como tapete. Como resultado, o efeito cinético é obtido por relações mais complexas das formas geométricas em relação a anterior de dispor positivo e negativo alternadamente; além de alguns casos fazer difícil definir o que é figura e o que é fundo. Transformando as peças em formas análogas àquelas do azulejo enxaquetado, continuando e rompendo ao mesmo tempo com a tradição. Como pode ser visto no quadro a seguir.

Ainda respeito da questão do azulejo moderno e sua escolha por formas geométricas, ele escreve: “Recusei-me sempre à imitação dos desenhos ‘antigos’, de épocas em que dominava o artesanato. Os belos arabescos a bico-de-pato de outrora **não** podem ser transformados em ‘carimbos’. Isso penso, equivaleria a uma máquina de escrever imitasse a caligrafia de Luiz XIV” (BULCÃO apud MORAIS, 1988, p. 115, grifo nosso). Consequentemente, o desenho do azulejo deve refletir o processo de fabricação.

AZULEJOS DE ATHOS BULCÃO NA DÉCADA DE 1960

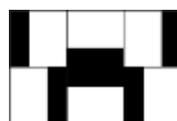
PEÇAS**PADRÃO****TAPETE**

EDIFÍCIO-SEDE FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (1962)

**TRAMA LIVRE/ALEATÓRIA**

Fonte: Fundação Athos Bulcão.

EDIFÍCIO PETROBRÁS SAuN BRASÍLIA (1962)

**2X3 (6PEÇAS)**

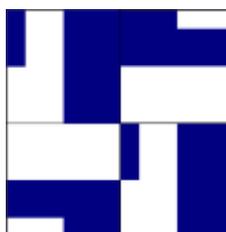
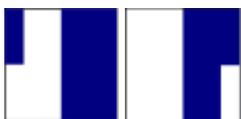
Fonte: Fundação Athos Bulcão.

ESCOLA CLASSE 107 NORTE (1965)

**TRAMA LIVRE/ALEATÓRIA**

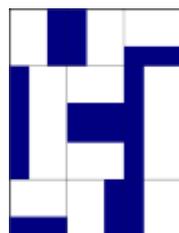
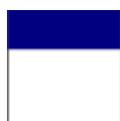
Fonte: Fundação Athos Bulcão.

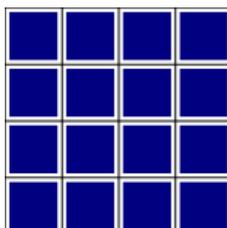
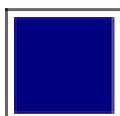
PORTARIA BLOCO F DA SQN 107 (1965)

**2x2 (4 PEÇAS)**

Fonte: Fundação Athos Bulcão.

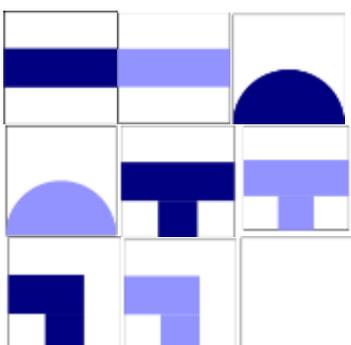
(continua na próxima página)

PORTARIA BLOCO G DA SQN 107 (1965)
**4X3 (12 PEÇAS)****Fonte: Fundação Athos Bulcão.**

PORTARIA BLOCO I DA SQN 107 (1965)
**PADRÃO FORMA RETÍCULA BRANCA****Fonte: Fundação Athos Bulcão.**

TV MANCHETE (1966)
**PAINEL DE TEMÁTICA GEOMÉTRICA DEFINIDO PELO ARTISTA****Fonte: Fundação Athos Bulcão.**

TORRE DE TV (1966)
**TRAMA LIVRE/ALEATÓRIA****Fonte: Fundação Athos Bulcão.**

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – PALÁCIO ITAMARATY (1968)
**TRAMA LIVRE/ALEATÓRIA****Fonte: Fundação Athos Bulcão.**

(continua na próxima página)



TRAMA LIVRE/ALEATÓRIA



Fonte: Fundação Athos Bulcão.

EDIFÍCIO RUA CURPETINO DURÃO (1968)



TRAMA LIVRE/ALEATÓRIA



Fonte: Fundação Athos Bulcão.

Ilustração 200 – Quadro. Azulejos de Athos Bulcão na década de 1960. Fonte: Elaborado pela autora.

A década de 1970 e 1980 corresponde ao período de maior produção do artista com o suporte, correspondendo a 53 obras (31 e 22 respectivamente), das quais 33 (17 e 16) foram estudadas aqui. É o período em que há maior amadurecimento da trama livre aleatória e também há o reconhecimento público de seu procedimento artístico, possível razão de tamanha produção.

Os diferentes arquitetos solicitam o artista para amortizar o tamanho de suas paredes e muros, integrando-os aos diversos elementos compositivos da obra, evidentemente integrar uma obra de arte à arquitetura. Dessa forma o azulejo é aplicado como revestimento e ornamento capaz de trazer leveza, visualidade dinâmica e capacidade integradora das partes.

Em relação aos desenhos, verifica-se adoção de formas mais complexas a partir da adição e subtração de triângulos e arcos; as formas deixam de ser puras e passam a aparecer em disposição menos cartesiana.

Observa-se também duas vertentes de trama. A primeira na qual uma única peça padrão, de formas autônomas, é repetida em orientação aleatória para tramá-la.

TRAMA DE PEÇAS AUTÔNOMAS EM ORIENTAÇÃO ALEATÓRIA

QUARTEL GENERAL DO EXÉRCITO SMU (1970)	CLUBE DO CONGRESSO (1972)	POSTO DE SAÚDE DO CONGRESSO (1972)	EDIFÍCIO CONSTRUTORA CAMARGO CORREIA (1974)
			Introdução de elemento de ligação entre as peça.

Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: < <http://fundathos.org.br/galeriavirtual> >. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 201 – Quadro. Trama de peças autônomas em orientação aleatória. Fonte: Elaborado pela autora.

E na outra vertente, a trama livre é feita por peças que possuem desenhos que proporcionam conexão a outra peça, geralmente arcos. Ao repeti-las em diversas orientações ora encontra outro elemento, ora desencontra. Ainda nesta vertente, observam-se duas formas de repetição de azulejos: (1) a partir de duas peças de mesmo desenho, mas de cor diferente, na qual alternância descombinada de cor e o figura de ligação produzem o efeito cinético – como no Jardim de Infância SQS 316 (1972, Brasília, Horácio Borges); e (2) repetição de peças iguais em cores diferentes ou peças distintas associadas às lisas brancas – como na Catedral de Brasília (1977, Oscar Niemeyer). (Ver Ilustração 204 e Ilustração 205).



Ilustração 202 - Fotografia. Escola SQS 316. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 203 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Escola SQS 316. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

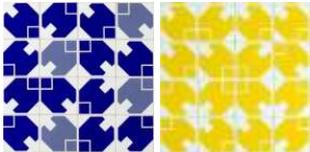


Ilustração 204 - Fotografia. Batistério da Catedral Metropolitana de Brasília. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 205 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Catedral de Brasília. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

É também neste período a introdução de novas cores a paleta dos azulejos: amarelos, verdes e laranjas. Na ocorrência de obra com mais de um local de aplicação, o desenho padrão se mantém, e um dos locais recebe trama com azul e outra com amarelo; ou uma com azul e verde, e outra com amarelo e laranja.

É possível perceber afiliação formal de alguns desenhos, como uma família de azulejos, como no **Edifício da Construtora Camargo Correia** (1974, Brasília, João Figueiras Lima), no **Parque Nacional dos Guararapes** (1975, Jaboatão dos Guararapes, Armando de Holanda Cavalcanti), no **Parque da Cidade** (1985, Brasília, Glauco Campelo) e no hospital da **Rede Sarah – São Luiz** (1985, São Luiz, João Figueiras Lima). Como pode ser visto no quadro abaixo.

FAMÍLIA DE AZULEJOS – ATHOS BULCÃO			
EDF. CONSTRUTORA	PARQUE NACIONAL	PARQUE DA CIDADE	REDE SARAH – SÃO
CAMARGO CORREIA (1974)	DOS GUARARAPES (1975)	(1985)	LUIÍS (1985)
			
Peça padrão. Desenho de ângulos retos	Peça padrão e lisa branca. Desenho com arcos e círculo.	Peça padrão e lisa branca. Desenho mais recortado com arco.	

Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 206 – Quadro. Família de Azulejos de Athos Bulcão. Fonte: Elaborado pela autora

Na década de 1980 explora intensamente a família de arco, cujo exemplar mais conhecido é o **Sambódromo do Rio de Janeiro** (1983, Oscar Niemeyer). Nos anos 1990 a

maioria de suas obras pertence a essa família (seis das oito obras no período). Buscando traçar um panorama, parecem ser evolução dos azulejos da **Editora Mondadori** (1971, Oscar Niemeyer), do **Salão Verde do Congresso Nacional** (1972, Oscar Niemeyer) e da **Agência da Caixa Econômica de Natal** (1976, Cláudio Meirelles). Até ficar explícito como no **Teatro Nacional** (1978, Oscar Niemeyer), conforme demonstra-se no quadro a seguir.

FAMÍLIA DE AZULEJOS COM ARCOS – ATHOS BULCÃO

EDITORA MONDADORI (1971)



SALÃO VERDE DO CONGRESSO NACIONAL (1972)



AGÊNCIA DA CAIXA ECONÔMICA DE NATAL (1976)



TEATRO NACIONAL (1978)



Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

1982

PALÁCIO DO ITAMARATY



REDE SARAH BRASÍLIA



EMBAIXADA EM CABO VERDE



Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

1983

MERCADO DAS FLORES



PALÁCIO DO ITAMARATY



SAMBÓDROMO DO RIO DE JANEIRO



Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

(continua na próxima página)

1994

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA



1995

CENTRO CULTURAL MISSIONÁRIO DA CNBB



TRIBUNAL DE CONTAS DO ESTADO DA BAHIA



Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

1998

INSTITUTO DE ARTE DA UnB



INSTITUTO RIO BRANCO



TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO



Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 207 - Quadro. Família de azulejos com arcos de Athos Bulcão. Fonte: elaborado pela autora.

É importante observar que a orientação de Athos Bulcão para essa família é que as peças não fossem assentadas a formar circunferência, portanto a poética visual é feita por arcos fragmentados e dispersos pela superfície interagindo com outras formas geométricas.

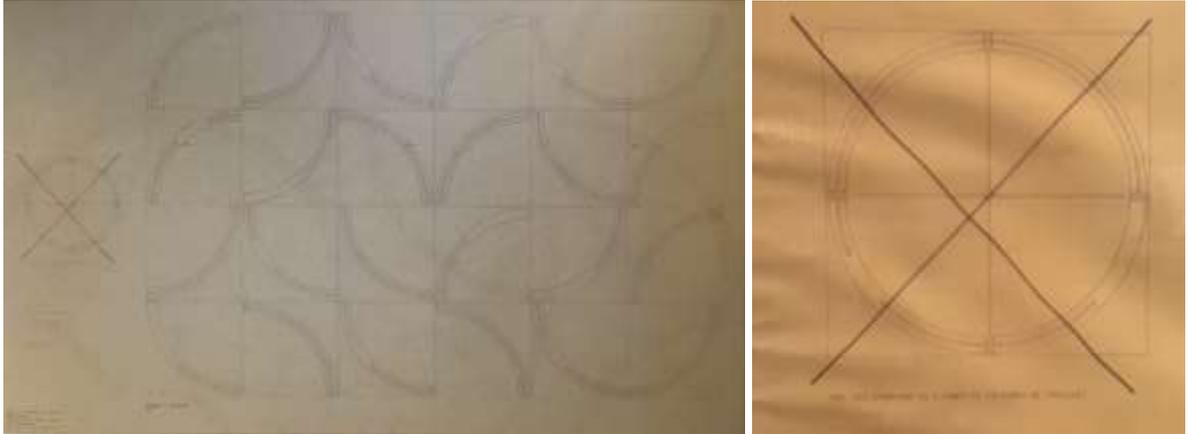


Ilustração 208 - Mapa. Planta do painel do Sambódromo, Marquês de Sapucaí - Museu do Samba. Fonte: Eleotério, Anderson; Ferreira, Izabel (org.). Athos Bulcão – tradição e modernidade. Rio de Janeiro: ADUPLA, 2017, p.22.

Ilustração 209 - Fotografia. Detalhe da planta do painel do sambódromo com a seguinte legenda: “OBS NÃO COMBINAR OS ELEMENTOS EM FORMA DE CÍRCULO”. Fonte: autora⁶¹.

Apesar do artista não desejar que as tramas de arcos formassem circunferências, essa forma é um elemento visual importante em outros tipos de família. Como no caso da **Embaixada Brasileira em Buenos Aires** (1989, Olavo Redig Campos, Osvaldo de Carvalho e Luis Henrique Pessina) denominada *Sinfonia*. Nela a trama de segmentos em preto forma caminhos conectados e desconectados que são rompidos por circunferências nas cores azul, verde e amarelo como a cor das bandeiras. Representando as relações diplomáticas que ora os interesses convergem ora divergem, mas não se deseja que rompam completamente.



Ilustração 210 - Fotografia. Vista dos azulejos da Embaixada Brasileira em Buenos Aires. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 211 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da Embaixada Brasileira em Buenos Aires. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

⁶¹ Fotografia realizada durante a exposição Athos Bulcão – Tradição e Modernidade, com a curadoria de Marcus de Lontra Costa na Caixa Cultural Recife, entre os dias 22 de dezembro de 2017 e 28 de janeiro de 2018.

Athos Bulcão também explorou o uso de azulejos de figuras avulsas, desenhando um conjunto de figuras de afinidades visual dispondo-as casualmente conforme a disponibilidade de cada peça. A primeira experiência foi com a residência **Ivani Ribeiro** (1972, Brasília, Ítalo Campofiorito) utilizando três variações de circunferências em fundo branco. As hachuras dão a impressão que as formas são bolas de brinquedo rolando em diferentes posições.



Ilustração 212 - Fotografia. Fachada da Residência Ivani Ribeiro. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 213 - Fotografia. Detalhe da fachada da Residência Ivani Ribeiro. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Já para o **Memorial da América Latina** (1988) o artista propôs uma composição com cinco peças denominada *Modular* e para o **Rio Palace Hotel** (1989), quatro peças aplicadas em duas cores de fundo (ocre e branco, total de oito peças) formando faixas no volume revestido.



Ilustração 214 - Fotografia. Memorial da América Latina. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Ilustração 215 - Fotografia. Rio Atlantica Hotel. Fonte: Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acesso em dez. 2017.

Diante de tal trajetória observa-se que não é a peça de azulejo em si que promove a ruptura, mas a forma com que ele é tramado. Ou seja, a trama é quem define a continuidade e a ruptura com a tradição.

O caso que explicita essa condição é o Parque Nacional dos Guararapes. A trama proposta por Athos (ver), a pedido de Armando de Holanda⁶², a combina de dois azulejos – um de figura geométrica azul e fundo branco e outro liso branco. Essa combinação parte de conceitos puramente abstratos, com deslocamentos formais estáticos típicos do abstracionismo geométrico, como pode ser visto na prancha.

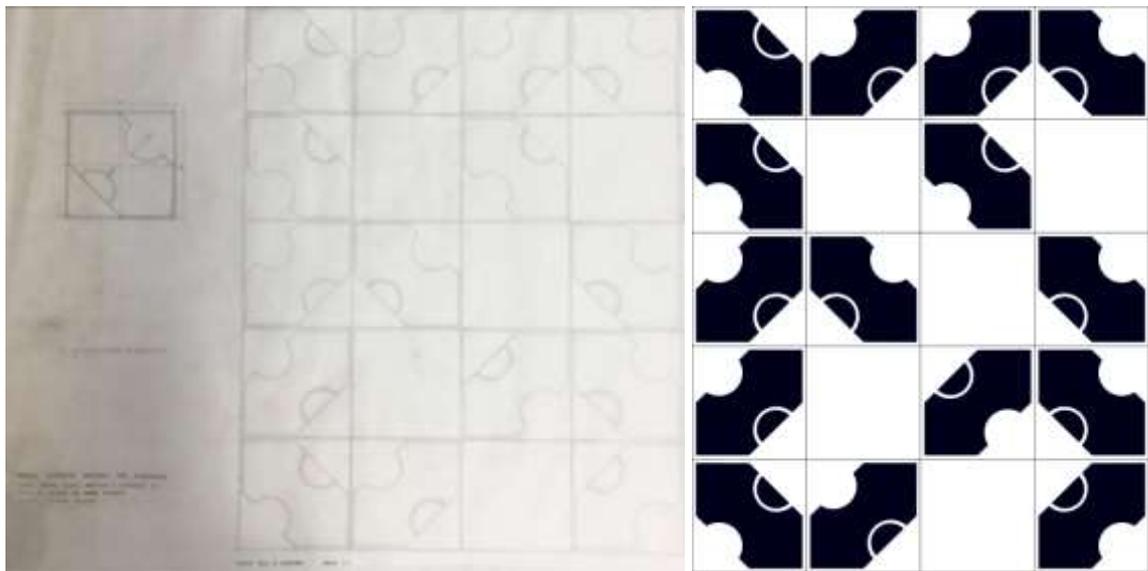


Ilustração 216 – Desenho. Ilustração reconstituindo em cores o desenho proposto na prancha de detalhamento do PHNG. Fonte: elaborado pela autora.

Ilustração 217 – Mapa. Desenho especificando e detalhando a composição dos azulejos para o Parque Histórico Nacional dos Guararapes. Fonte: Laboratório de Imagem de Arquitetura e Urbanismo - LIAU / UFPE, 2016.

Entretanto, não é executada em nenhuma das três edificações em que o azulejo é aplicado (área de convescote, pavilhão de acesso, bloco administrativo e militar). Não é possível encontrar documentos ou relatos para que expliquem se foi proposital a combinação desses azulejos de três formas diferentes nas edificações do parque.

⁶² Armando de Holanda escreve no memorial do projeto que o desenho dos azulejos deve ser de padronagem combinatória e confiado à artista especializada com o suporte (CAVALCANTI, 1975). E apesar de Athos Bulcão não ser citado nominalmente para tarefa de desenhar os azulejos no texto do memorial do Parque Nacional dos Guararapes, o artista já era o principal expoente da técnica na época ao desenhar os azulejos da recém construída capital do Brasil – Brasília, cidade em que Armando de Holanda viveu quando cursava pós-graduação na UNB (1964-1965) (SILVA, 1997). Curso este jamais concluído devido aos desdobramentos do Golpe Militar.



Ilustração 218 - Quadro. Comparação das tramas das edificações do PHNG. Fonte: elaborado pela autora.

Para a área de convescote, a combinação das duas peças forma, inicialmente, um padrão 2x 2 de três peças de figura azul e uma peça lisa branca. Em seguida duas unidades do padrão são dispostas verticalmente, sendo que uma está espelhada horizontalmente em relação à outra. Formando um novo padrão de 8 peças.

Repetindo esse padrão de 8 ao longo da superfície obtém-se o motivo básico formado a partir da combinação de 13 peças, oriunda da repetição de 5 padrões iniciais. O motivo básico é assimétrico e a composição resultante causa o embaralhamento perceptivo, possibilitando a percepção das partes estarem em movimento (efeito cinético).

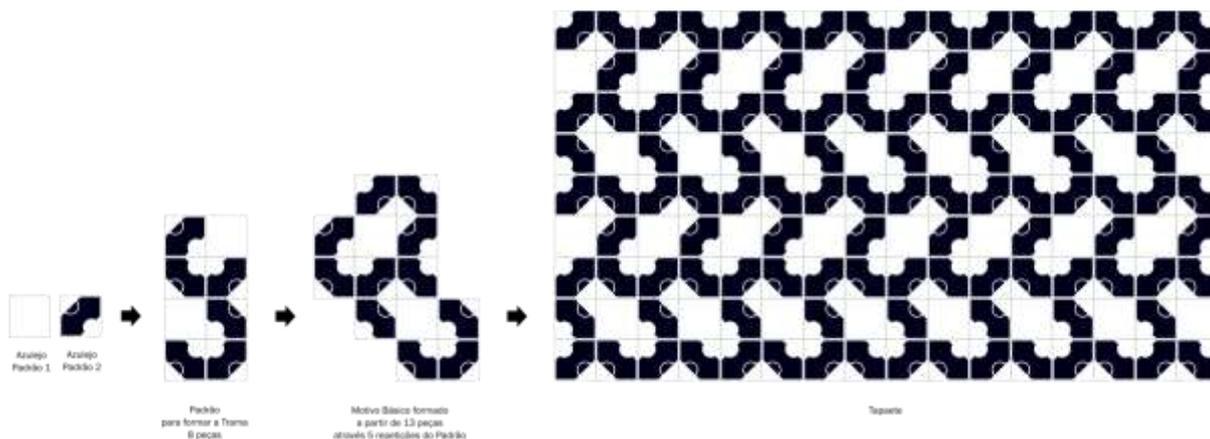


Ilustração 219 – Desenho. Composição da trama dos edifícios de apoio do Parque Histórico Nacional dos Guararapes. Fonte: elaborado pela autora.

Esse esquema de padrão estruturado difere bastante de outros exemplares de Bulcão da mesma época. Desde o edifício da Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro, 1960), o artista fixava os percentuais das peças desenhadas por ele, cabendo ao operário do canteiro de obra determinar a combinação das peças, dispondo-as sem orientação e de maneira aleatória. Concebendo, portanto, a trama livre com a contribuição do operário.

Essa trama livre é tida como um dos aspectos mais notórios da obra desse artista e é a forma empregada no Pavilhão de Acesso do PHNG.

Já os blocos administrativos e militares apresentam a trama estruturada como o tapete tradicional, como pode ser visto comparando-o ao padrão de camélias do Séc. XVII, conforme a tabela abaixo. O desenho do motivo básico é bastante rígido e simétrico; características, essas, bastante diferente do proposto na prancha.



Fonte: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao.aspx?id=66>

PADRÃO ABSTRATO GEOMÉTRICO DAS EDIFICAÇÕES ADMINISTRATIVAS E MILITARES DO PHNG

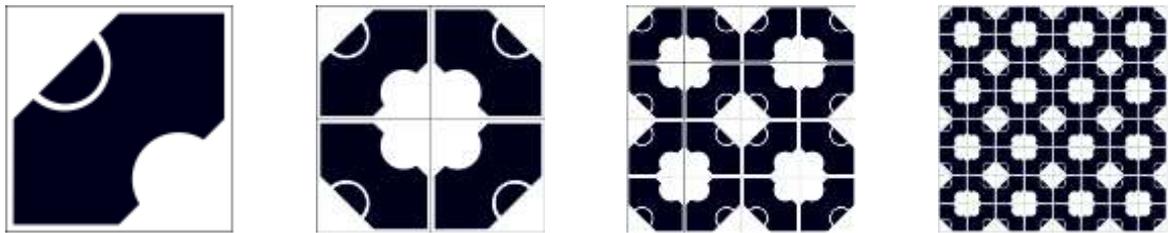


Ilustração 220 – Quadro. Esquema comparativo do Padrão de Camélias do Séc. XVII (tradicional) com o Padrão Abstrato Geométrico das edificações administrativas e militares do PHNG. Fonte: elaborada pela autora.

Por fim, independente de ter sido ou não intenção de projeto, o resultado dessas aplicações demonstram como o mesmo tipo de peça pode proporcionar tramas com efeitos completamente diferentes dependendo da relação explorada entre as peças. Pois o desenho de peça de azulejo tem em si o potencial de se ligar a outros e se transformar em uma nova forma, em um novo ser, assim cada matriz reproduzida é um rizoma e conforme a disposição com as demais é individualizada.

3.3.3 Petrônio Cunha

Petrônio Cunha é artista visual e arquiteto paraibano de Campina Grande, herdeiro direto tanto de Delfim Amorim, de quem foi aluno no curso de arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco (1964-1968) e teve seu primeiro contato com o desenho de azulejos como exercício em uma das disciplinas de Amorim; quanto de Athos Bulcão, de quem foi estagiário em Brasília em 1969, desenvolvendo um projeto de letreiro. (COUTINHO, 2016; LUCENA, 1997; WANDERLEY, 2006).

Assim, o interesse de Cunha pelos azulejos foi despertado ainda durante a graduação e nessa estadia em Brasília onde teve contato com as tramas de Bulcão.

Durante a década de 1970, Petrônio desenvolve projetos de arquitetura e obras visuais em diversos suportes, em especial a técnica de recorte que é fundamental para

dar identidades aos seus azulejos (COUTINHO, 2016; LUCENA, 1997). Mais tarde seu trabalho como designer gráfico contribuirá para que o artista desenhe seus azulejos com auxílio de computador.

Na década de 1980, Petrônio é convidado a desenhar elementos vazados (comumente chamados de cobogós) e os azulejos para **Paróquia Anglicana do Bom Samaritano**⁶³ (1981-1986) pelas arquitetas do Arquitetura Quatro (Vera Pires, Clara Calábria, Carmem Mayrink e Liza Stacishin) que já conheciam seu trabalho gráfico. A diretriz dada por elas era que o desenho deveria ser delicado (COUTINHO, 2016).

Na ocasião da apresentação desta edificação na Revista Projeto, Geraldo Gomes relatou a grande quantidade templos que vem sendo construídos para abrigar diversas seitas religiosas cristãs. Ele observou que para a concepção desses lugares pouco se preocupava com o espaço arquitetônico diferindo dos templos católicos romanos do período colonial que conquistavam “o fiel pelo arrebatamento diante do espetáculo barroco”(SILVA, 1992, p. 42).

No entanto, alguns desses agrupamentos de religiosos têm manifestado interesse em expressar, nos seus templos, algumas mensagens específicas através de espaços arquitetônicos mais bem cuidados. É o caso, por exemplo, da Paróquia do Bom Samaritano da Igreja Episcopal do Brasil, construída no bairro de Boa Viagem, no Recife. (SILVA, 1992, p. 42).

Como se trata de templo anglicano, seu partido arquitetônico é concebido utilizando elemento típico da arquitetura religiosa católica – a torre sineira, que recebe cruz de acordo com o imaginário cristão anglicano. Esse elemento vertical descontinua simbolicamente o tecido profano da cidade, funcionando como elo com o divino (ELIADE, 1992), revestido em duas de suas quatro faces por azulejos nos quais predominam a cor azul, em nuance próxima a da cor do céu do local, reforçando a relação intangível do edifício e o divino. As outras duas faces da torre são revestidas por pastilha branca fosca.

Para conectar a torre ao edifício em si da paróquia, os arquitetos se valeram de muros que à medida que induzem o acesso a construção limitam o espaço público do

⁶³ A paróquia foi construída com fundos da Igreja Anglicana Diocese de Rhode Island (Estados Unidos) fruto do companheirismo com a Diocese Brasil do Norte (como então era chamada a atual Diocese do Recife). A convite do Bispo Clovis Erly o reverendo Marston Price e sua esposa na época Sharon Bartlett Price se estabeleceram no Recife com a missão de construir a paróquia entre os anos de 1987-1990. Rev. Price foi incumbido de tal tarefa por ser além de pastor era arquiteto. Sharon foi responsável por arrecadar fundos e iniciar trabalho pastoral com as crianças. Essas informações foram obtidas em conversa com Sharon Bartlett Price em 03 de agosto de 2017.

privado. Proporcionando transição do lugar de encontro – mais agitado, para o lugar de oração e reflexão – de natureza mais reservada.

A fim de obter tal efeito, esses muros são azulejados por oito tipos de peças com figuras bastante estilizadas da imaginária cristã ao centro – o barco se referindo aos apóstolos que eram pescadores, a uva em referência ao vinho, o sangue de cristo e dois tipos pombas, em referencia ao espirito santo, sendo uma delas ligada à Pentecoste. Nas cores branca e azul, formando quatro peças positivas e quatro negativas que quando observados a distância o fundo parece azul claro, porém à medida que se aproxima, nota-se tratar de peças de fundo azul e figura branca ou peças de fundo branco e figura azul.

O encontro dessas peças formam uma cruz quando o fundo das peças é branco e a eucaristia quando o fundo é azul. Dessa maneira a forma com que Cunha utiliza o positivo e negativo é diferente dos jogos visuais dos azulejos tradicionais e daqueles dos anos 1950.

A paginação desses azulejos forma na porção superior do muro losangos, cujo perímetro é delimitado pela cor branca e no interior dessa figura desenham uma cruz, também branca. Já na porção inferior, há uma barra em toda a sua extensão formada: por uma faixa com duas fiadas de azulejo na cor azul escuro e outra, também com duas fiadas, intercalando azulejos de fundo azul e azulejo liso branco. Tal estratégia é responsável por dissolver e dar ritmo àquele grande plano que a distância parece ser uma massa azul clara.



Ilustração 221 - Quadro. Azulejos da Paróquia do Bom Samaritano (1981-1986) de Petrônio Cunha. Fonte: autora.

Observando a paróquia a partir da esquina, as faces azulejadas parecem conectar-se com as paredes externas do edifício feitas por peças quadradas brancas de elementos vazados (cobogó) de diferentes desenhos de temática litúrgica cristã. E no que seria o vértice entre os dois planos vazados (paredes de cobogós), há uma curva onde se dá o acesso principal. Esse acesso é em alvenaria e argamassa branca, conformando uma portada de linhas simples.



Ilustração 222 - Fotografia. Paróquia Anglicana do Bom Samaritano. Fonte autora.

Figura 223 - Fotografia. Vista da torre sineira a partir porta da entrada da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano. Fonte: autora.



Ilustração 224 - Fotografia. Detalhe dos azulejos e elementos vazados da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano. Fonte: autora.

Ilustração 225 - Fotografia. Detalhe dos azulejos e entrada lateral da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano. Fonte: autora.

Ilustração 226 - Fotografia. Detalhe dos azulejos e cobogós do jardim lateral da Paróquia Anglicana do Bom Samaritano. Fonte: autora

Ao percorrer todos esses planos, começando na fronteira (entre o mundo laico e o eclesial) de azulejos massa que reduz, trajeto sombreado (intermediário) que prepara para celebração eucarística, massa vai se desfazendo através da renda do elemento vazado e por último a portada que emoldura a visão do interior recebendo e acolhendo.

Subindo a Rua Henrique Capitúlo, há um muro entre a torre e o limite do terreno, também azulejada, entretanto o efeito visual a distância é apenas uma massa azul clara, provavelmente recebe esse tratamento por ser a fronteira mais profana.

Segundo Petrônio, a concepção dos azulejos seguiu o mesmo princípio adotado para os cobogós, ou, nas suas próprias palavras “Quatro elementos-desenhos distintos, de simbologia eclesial, justapostos aleatoriamente, com a continuidade obtida através de um elemento decorativo constante formado pelos mesmos desenhos, em negativo”.

Assim, a trama desenhada por Petrônio é responsável por tornar o espaço da igreja em lugar, combinando tanto o tradicional tapete quanto a trama aleatória, se valendo ainda de esquema de positivo e negativo promovendo continuidade e ruptura ao mesmo tempo.

Após esse trabalho, o artista foi convidado pra o projeto para agência bancária da Caixa Econômica Federal na Praça da República. Este exigiu de seus arquitetos atendimento às peculiaridades deste sítio histórico feitas pelo Iphan, pois a praça onde está situada em local de diversos acontecimentos mesmo antes de seu ajardinamento

em 1875 em estilo romântico. Em 1941 sofreu importante intervenção moderna de Roberto Burle Marx. (SILVA, 2010).

Ao seu redor está o Palácio Campo das Princesas (1840), o Teatro Santa Izabel (1850), o Liceu de Artes e Ofícios (1880), o Palácio da Justiça (1930) e o moderno edifício da Secretaria da Fazenda (Sefaz, 1943). A implantação do novo edifício, em 1985, deveria permitir, portanto a visada da praça e das edificações lindeiras e conviver ainda com outros marcos modernos além da Sefaz, como o edifício Santo Antônio, Banorte e a sede da AIP.



Ilustração 227 - Fotografia. Agência da Caixa Econômica Federal vista a partir da Praça da República. Fonte: autora.

Para satisfazer tais necessidades, o escritório J & P⁶⁴ concebeu edifício com grandes balanços estruturais e panos de vidro e fenestrações, livrando a esquina de forma a manter a visibilidade do conjunto do Campo das Princesas.

A estrutura possui apenas oito pilares (0.7 x 0.7m) criando os balanços de 9m (COUTINHO, 2016), a cobertura é cerâmica armada como na paróquia do Arquitetura 4, mas na forma de abóbadas a que Pontual denominou “macro telha canal” (COUTINHO, 2016).

⁶⁴ Extinto escritório dos arquitetos Jerônimo da Cunha e Carlos Fernando Pontual.



Ilustração 228 - Fotografia. Agência da Caixa Econômica Federal fachada da Av. Dantas Barreto. Fonte: autora.

Ilustração 229 - Fotografia. Vista interna da agência da Caixa Econômica Federal com azulejos ao fundo. Fonte: COUTINHO, Carolina Mapurunga Bezerra. Artes Plásticas Integradas à Arquitetura na Obra de Petrônio Cunha. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016, p. 95.

A implantação da agência no lote é recuada em todas as faces e ao fundo é percorrido por um longo muro. Inicialmente os autores do projeto convidaram Petrônio Cunha para revestir uma pequena porção de 3m deste muro, mas Cunha viu a oportunidade de expandir a aplicação por toda a extensão (COUTINHO, 2016), entrando e saindo do banco. Resultando em um grande abraço e monumentalidade a edificação, semelhante à paróquia, entretanto aqui o muro revestido traz continuidade espacial entre áreas externas e internas de maneira mais evidente.



Ilustração 230 - Fotografia. Vista dos azulejos e jardim da agência Caixa Econômica Federal a partir da Praça da República. Fonte: autora.

Ilustração 231 - Vista dos azulejos e jardim da agência Caixa Econômica Federal a partir da Av. Dantas Barreto. Fonte: autora.

Em relação ao desenho e a trama dos azulejos, Pontual e Jerônimo tinham como expectativa o tapete como os feitos por Delfim Amorim (COUTINHO, 2016), mas Petrônio surpreendeu com seus desenhos gerados a partir de recortes (positivo e

negativo) e peças lisas azuis dispostos em trama aleatória, apenas pré-estabelecendo os percentuais de cada tipo.

Utilizou um total de treze peças – sete de fundo branco e seis de fundo azul, incluindo a lisa. A temática desses azulejos foi desenvolvida anos antes quando o artista visitou o Museu do Inconsciente (iniciativa de Nise Silveira) no Rio de Janeiro. “No local viu um trabalho de um dos internos, feitos através de retículo (quadriculado) de tecido, muito geométrico. Tocado pelo trabalho, estimulou-se a fazer trabalho semelhante a partir de malha quadriculada, o que se assemelha a malha dos azulejos.” (COUTINHO, 2016, p. 95). Esse trabalho também parece estar relacionada as tramas de Athos para o Memorial da América Latina e ao Rio Palace Hote.



Ilustração 232 - Quadro. Azulejos da Caixa Econômica Federal da Praça da República (1985) de Petrônio Cunha. Fonte: elaborado pela autora.

Nessa malha as treze peças são dispostas soltas, rotacionadas livremente “que se integram graças afinidade gráfica do desenho” (COUTINHO, 2016, p. 96) e não pelos elementos de ligação do tapete tradicional.

A visualização da trama a distância dá a impressão de grande massa azul clara, a aproximação revela gradualmente a relação de positivo e negativo, a variedade das peças, a abstração dos desenhos e aleatoriedade da disposição. Conferindo efeito dinâmico ao muro. Assim mais uma vez o artista inova o uso de peças em positivo e negativo.

Já no Tribunal de Contas da União (TCU, 1995), os arquitetos Antônio Amaral, Clara Charifker, Ana Amélia Oliveira e Tânia Schwambach da URB Recife (Autarquia de Urbanização do Recife) assuem no discurso do memorial descritivo a necessidade de fronteiras para as funções do edifício, elegendo o azulejo para distingui-las. “O programa separava as funções do prédio em externas e internas, o que, interpretando formalmente, sugere o corpo principal prismático que dialoga com o volume curvo do auditório e com a torre de circulação vertical.” (AMARAL *et al.* apud COUTINHO, 2016, p. 83).



Ilustração 233 - Fotografia. Tribunal de Contas da União. Fonte: autora.

Ilustração 234 - Fotografia. Detalhe da fachada do auditório do Tribunal de Contas da União. Fonte: autora.

Dessa forma, Petrônio Cunha foi solicitado, inicialmente, para revestir a parede curva do auditório que é o muro lindeiro ao passeio público, portanto de função externa, e responsável pela indução ao acesso à edificação. Quando Cunha esteve de posse do projeto dos arquitetos sugeriu o mesmo tratamento ao volume de circulação visual, de altura maior do que o corpo do edifício (é previsto o acréscimo futuro de um pavimento), marcando as relações de privacidade e auxiliando na proporção da edificação. (COUTINHO, 2016).



Ilustração 235 - Fotografia. Vista do edifício do Tribunal de Contas da União. Fonte: autora.

Ilustração 236 - Fotografia. Detalhe do bloco de circulação vertical do Tribunal de Contas da União. Fonte: autora.

Ilustração 237 - Fotografia. Detalhe dos azulejos da circulação vertical do Tribunal de Contas da União. Fonte: autora.

O desenho desses azulejos foi pela primeira vez feita utilizando o software Corel Draw (COUTINHO, 2016), diferente do que o ele fez até aqui – recortes originando figuras positivas e negativas; o traço é delicado e delimita a formas da figura.



Ilustração 238 - Quadro. Azulejos do Tribunal de Contas da União (1995) de Petrônio Cunha. Fonte: elaborado pela autora.

A trama é parcialmente determinada, com disposição aleatória e partes de esquemas definidos, pois o artista utiliza duas escalas motivos básicos – um a partir de peça padrão avulsa e outro a partir de padrão 2x2. A cada trecho de 7x7 peças definiu percentual de cada escala e a quantidade de tipos de figuras de cada uma delas que são dispostos aleatoriamente. Possuindo sempre três padrões 2x2 (12 peças) diferentes entre si e 37 peças dos dois tipos de padrão avulso.

Os azulejos padrão avulso possuem borda azul escura, como uma forma inversa ao utilizado por Athos Bulcão na Portaria do Bloco I da SQN 107 (Brasília, 1965 – ver

Ilustração 200), e o fundo amarelo. Ao centro as duas opções de figura – quadrado de contorno fino azul preenchido pela cor do fundo e foral de quatro pétalas amarelas inscrito em circunferência azul (figura semelhante aos dos azulejos tradicionais portugueses).

Já os três tipos do padrão maior são dois deles ampliação dessas peças avulsas e um de fundo azul e figura amarela seguindo o esquema de *bicha de praça*.

A trama ainda se vale da borda azul como elemento de ligação que forma retícula e tem o ritmo regular interrompido pelas peças de padrão 2x2. Portanto, nesse exemplar Petrônio desenvolve nova forma de trama que combina desenhos simplificados e esquemas do azulejo tradicional às concepções inovadoras de Athos Bulcão.

Além das relações já citadas, o azulejo neste projeto busca interlocuções com o azulejo moderno, como pode ser observado no seguinte trecho:

Buscou-se 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 linguagem ao mesmo tempo imponente e sóbria, 'o pilotis', o jogo de volumes diversos, as formas prismáticas puras, as esquadrias contínuas, etc. (AMARAL *et al.* apud COUTINHO, 2016, p. 83).

Ou de maneira explícita em “o uso do azulejo ‘decorado’ segue uma já tradição da arquitetura moderna pernambucana.” (AMARAL *et al.* apud COUTINHO, 2016, p. 104).

Diferindo na forma de aplicação dos azulejos nos projetos visto até aqui, a utilização do painel de azulejo no edifício da escola de idiomas ABA da Av. Rosa e Silva (1995/1996), representa a maturação do emprego painel de azulejo.

Como Coutinho (COUTINHO, 2016, p. 106–107) nos revela, o painel revestindo a fachada da escola estava prevista desde a concepção inicial do projeto buscando atender a lei “Abelardo da Hora”⁶⁵ e manter identidade visual de outra unidade dessa escola, na cidade de Fortaleza.

O partido escolhido forma pórtico chanfrado a partir do encontro das duas empenas laterais e da viga superior. E a parede de fechamento do pavimento superior o espaço para receber a obra de arte - o painel de azulejo. O térreo tem seus cerramentos recuados, proporcionando grande destaque ao revestimento parietal superior. A incorporação do painel a essa fachada é de tal modo que as esquadrias dessa parede passam despercebidas ao olhar de relance.

⁶⁵ A informação foi conseguida por Coutinho, no dia 14 de agosto de 2015, em entrevista com Adolfo Jorge Codeiro, arquiteto responsável pelo projeto. A mesma também pode ser verificada no desenho da elevação da fachada sul, da ocasião do desenvolvimento do projeto, na qual se lê “local para obra de arte”. (COUTINHO, 2016, p. 106–107).



Ilustração 239 - Fotografia. Fachada da Escola ABA, a estrutura de pórtico chanfrado e o painel do artista Petrônio Cunha. Fonte: autora.

Ilustração 240 - Fotografia. Detalhe do painel de azulejos e as esquadrias da escola de idiomas ABA. Fonte: autora.

Diante do uso da edificação, o tema escolhido pelo artista Petrônio Cunha foi a relação entre as nações dos Estados Unidos da América e do Brasil. Reinterpretando as bandeiras dos dois países que são carregadas por pássaros – águias em traçado bastante estilizados; traço, este, bastante presente nas obras dos artistas pernambucanos. Essas figuras passam acima da camada de azulejos que forma uma trama

A composição dessa trama é feita a partir de azulejo azulejos de figura avulsa e de padrão 2x2 de motivo de ponta de diamante, que é uma forma de pintar os azulejos dando a impressão de possuírem relevo, produzindo a ilusão ótica de apresentarem uma sobra a 45° (COUTINHO, 2016). Desse modo tanto as peças avulsas quanto do painel tem como diretriz linhas diagonais, que se encontram formando hastes de flecha, provocando grande movimento ao painel. Em alguns pontos do painel o artista rompe com trama geométrica e insere os pássaros carregando as bandeiras⁶⁶, produzindo o efeito de estarem sobrepostos como se estivessem voando, em um grande fluxo de migratório representando a troca de cultura entre as duas nações. Essa estratégia de utilizar o tipo diamante é algo bastante tradicional na azulejaria, entretanto Petrônio Cunha decompõe sua estrutura proporcionando um novo efeito visual.

⁶⁶ As bandeiras são formadas em padrão 2x2.

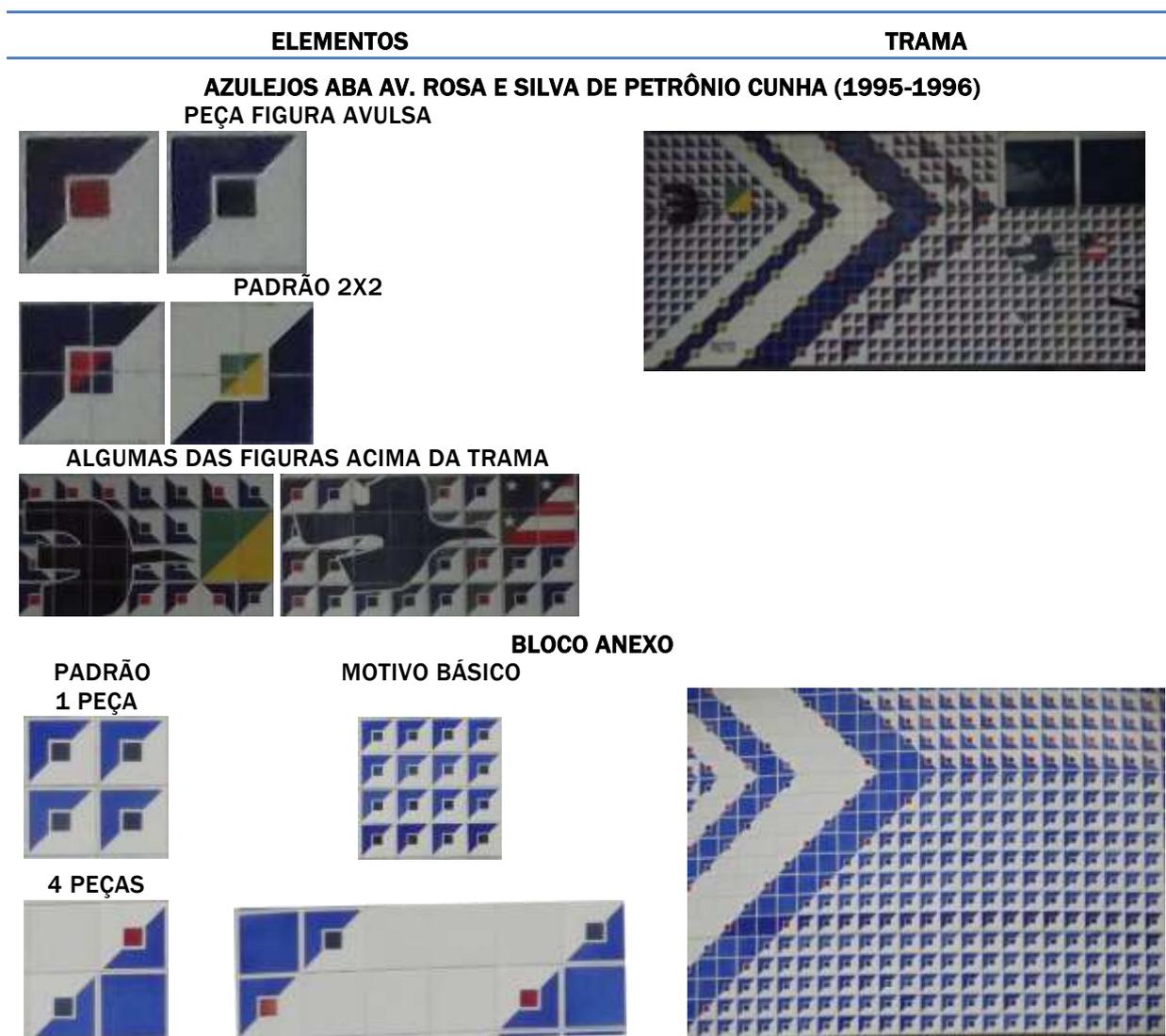


Ilustração 241 - Quadro. Azulejos da escola de idiomas ABA da Av. Rosa e Silva de Petrônio Cunha (1995-1996). Fonte: autora.

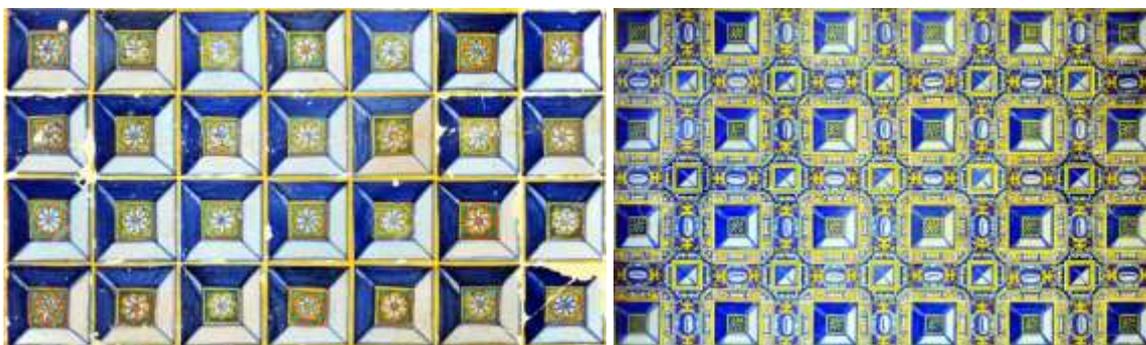


Ilustração 242 - Fotografia. Azulejo ponta de diamante do período renascentista. Fonte: <https://previews.123rf.com/images/joserpizarro/joserpizarro1403/joserpizarro140300087/30427248-panel-of-antique-tiles-renaissance-style-diamond-tip-background-Stock-Photo.jpg>. Acesso em jan. 2018.

Ilustração 243 - Fotografia. Azulejos de ponta de diamante de Sevilha (Espanha). Fonte: <https://previews.123rf.com/images/joserpizarro/joserpizarro1403/joserpizarro140300083/30427246-old-tiles-renaissance-style-pattern-background-seville-spain-Stock-Photo.jpg>. Acesso em jan. 2018

A execução das peças de azulejos foi de responsabilidade da Decoart (COUTINHO, 2016) e o método utilizado para o fabrico é semelhante aos empregados por Delfim Amorim em suas propostas – pintura sob azulejos brancos existentes no mercado. Entretanto, a técnica utilizada para desenvolver o desenho foi digital, por meio de programa de computador *CorelDRAW*, o que representa importante inovação na concepção dos painéis de azulejo por parte de Petrônio Cunha, sendo inclusive noticiado no jornal Diário de Pernambuco (LUCENA, 1997).

Ao observar as plantas do projeto (COUTINHO, 2016) que representam a edificação em 1995, nota-se que há um bloco construído posteriormente. É interessante observar que a integração entre tais blocos é feita através da utilização de painel em azulejo na edificação nova, seguindo a mesma trama de ponta de diamante da edificação mais antiga, resultando em um grande painel que sai do bloco da mais nova e penetra a empena da antiga, deixando a obra ainda mais interessante por dar essa impressão que o painel não se restringir aos limites do pórtico e continuar na outra edificação. Obtendo assim a unidade necessária como pode ser visto nas fotos a seguir.



Ilustração 244 - Fotografia. Fachada da escola ABA, bloco mais novo e o original de 1995. Fonte: autora.

Ilustração 245 - Fotografia. Fachada da escola ABA vista a partir do fluxo direcional da Av. Rosa e Silva. Fonte: autora.



Ilustração 246 - Fotografia. Fachada do bloco mais recente da escola ABA. Fonte: autora.

Ilustração 247 - Fotografia. Detalhe do painel do bloco mais recente da escola ABA. Fonte: autora.

A incorporação do painel à fachada do elevado torna este corredor viário em um espaço de contemplação em movimento, tanto para os pedestres, mas, sobretudo para os veículos automotivos.

O desenho do painel percorrendo as placas de concreto pré-moldado tornam o espaço monótono de um viaduto mais dinâmico e porque não dizer mais alegre e agradável, em um julgamento de gosto. Quando se observa este tratamento artístico a luz das idéias expressas em Construir, Habitar e Pensar de Heidegger⁶⁷ pode-se dizer que tal espaço recebeu uma tentativa de habita-lo.

A apreensão do painel não é possível em uma única visada, ela segue/depende do percurso viário.



Ilustração 248 - Fotografia. Vista de uma das faces do Viaduto Ulysses Guimarães. Fonte: Google Street View.



Ilustração 249 - Fotografia. Vista da parte inferior do viaduto Ulysses Guimarães. Fonte: Google Street View.

⁶⁷ Texto escrito em 1951 no filósofo discute a origem e a relação entre os termos construir e habitar, estabelecendo que o ato de construir está relacionado à técnica de edificar e habitar está no campo da representação no espaço constituindo dessa maneira o ideia de lugar, como o lar de diferentes práticas (HEIDEGGER, 1954). Dessa forma a arte e a arquitetura tem a capacidade de transformar o espaço em lar mesmo quando o local em questão não é uma habitação.

A trama do azulejo respeita as placas de concreto, de maneira que as juntas de dilatação entre elas ficam evidentes. Essa estratégia proporciona a leitura dos dois materiais e a difere do revestir das paredes de alvenaria, portanto, não há falseamento dos materiais.

Ainda sobre a trama, ela também passa livre por essas placas rompendo com o ritmado do concreto. Uma grande onda azul de azulejos que em alguns trechos recebe mosaico azulejar branco que destaca a massa azul do plano e reforça a ideia de movimento.

Petrônio Cunha desenhou um módulo básico pra a revestir - quatro estrelas próximas ao vértice da reentrância, a placa de concreto. Como as placas são desencontradas o padrão de azulejo que se repete fica dinâmico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O azulejo foi abordado nesta dissertação de maneira isolada ao analisar o desenho da peça em si, em conjunto ao explorar a relação entre cada uma das peças formando os padrões, motivos básicos e as tramas, e a aplicação no suporte arquitetônico refletindo sobre seu papel em configurar o espaço e defini-lo lugar.

Assim, a constatação essencial desta pesquisa é que o desenho da peça do azulejo moderno e contemporâneo mantém reminiscências do desenho do azulejo tradicional; enquanto a trama, ou seja, a relação entre as peças é responsável pela ruptura (entendida como mudança) com tradição quando aparece em esquemas assimétricos, aleatórios ou semi-estruturados com elementos aleatórios. Dessa forma, o azulejo do século XX é ao mesmo tempo continuidade e ruptura da azulejaria tradicional.

Como visto no primeiro capítulo, o azulejo de fachada do século XIX (entendido aqui como tradicional) é um fenômeno provavelmente iniciado no Brasil e que só foi possível graças aos processos de reprodução em série e a exportação de lotes do material da Metrópole para Colônia. E apesar das mudanças na técnica guarda o desenho de padrões antigos oriundos de outros materiais (cerâmica, estereotomia, carpintaria e arte têxtil) em concordância com as ideias de Semper apresentadas no referencial teórico. As circunstâncias de seu emprego estão relacionadas à oferta, à necessidade de proteger a fachada da incidência de umidade proporcionando, assim, o melhoramento da habitação.

Já a azulejaria moderna e contemporânea no Brasil foi compreendida, ao longo da pesquisa, em três momentos: (i) os primeiros azulejos na Arquitetura Moderna - os Marcos consagrados pela Historiografia correspondendo ao recorte cronológico a partir 1936; (ii) a produção dos anos dos 1950; e as tramas de Amorim, Bulcão e Cunha que mostram a transformação da relação do azulejo moderno para o contemporâneo, correspondendo ao período entre 1960 e 2000.

Assim, o fenômeno no Brasil origina-se no episódio do MES em circunstâncias bastante diferentes em relação ao do século XIX: resgatando a integração das artes à arquitetura, demonstrando a liberdade estrutural da fachada conferindo leveza às

paredes de fechamento, traçando interlocuções com a cultura luso-brasileira ao combinar duas formas de azulejaria tradicional (o painel historiado, neste caso sob as formas amebóides, e o tapete, utilizando o padrão de bicha com figuras marinhas) para chegar ao tema moderno e, portanto resignificando o conceito de ornamento. Esta composição de azulejos transita entre as técnicas da pintura de cavalete e da azulejaria, mas não incorpora ainda um processo de produção em série para construção da obra de arte, uma vez que é pintado à trincha. Se valendo de processos semelhantes ao de Portinari, Osir também cria para o MES obra em azulejos, entretanto não obtém o efeito visual de colagem com várias profundidades de camadas. (ver Ilustração 54).

Nos exemplares seguintes, Conjunto da Pampulha e Pedregulho, Portinari segue desenvolvendo a combinação dessas formas obtendo resultados estéticos cada vez mais livres quando comparados aos padrões tradicionais ao trabalhar diferentes escalas de visualização da trama (ver Ilustração 62, Ilustração 63, Ilustração 64, Ilustração 72, Ilustração 73 e Ilustração 74), influenciado Roberto Burle Marx em suas propostas com esse suporte (Ilustração 80 e Ilustração 83). Já os artistas responsáveis pelos outros edifícios nesses conjuntos, Paulo Werneck e Anísio Medeiros, preferiram a forma de tapete e os padrões eleitos simplificações do século XVII, além de terem em comum a mesma técnica de produção (Ilustração 71, Ilustração 76 e Ilustração 77).

Os anos 1950 têm as realizações marcadas pelos esquemas de figuras geométricas positivas e negativas dispostas de forma intercalada de modo a produzir efeito visual cinético, aplicados em paredes de vedação de maneira a integrar os espaços internos e externos – fruto da planta livre. Esses esquemas foram explorados em diferentes localidades e por distintos artistas, guardando os padrões dos azulejos enxaquetados e também do século XIX, representando continuidade da trama tradicional (como visto na Ilustração 148). Se valendo também da estratégia de positivo e negativo, Anísio Medeiro cria a sua versão de painel historiado com tapete, tão complexa quanto as propostas por Portinari para escola em Cataguases (Ilustração 109 e Ilustração 110).

Nessa mesma década outras expressões são desenvolvidas rompendo com a ideia de narrativa – a Biblioteca de Casa Amarela (1952) com o painel de Hélio Feijó que se aproxima da arte suprematista e concilia a técnica de azulejaria à pintura de cavalete (Ilustração 85, Ilustração 86 e Ilustração 87); e a Residência Lisanel Mota (1953) que ao romper com essa ideia repetindo os azulejos abstratos, de Lula Cardozo

Ayres, sem propor a ligação entre os elementos, consegue transgredir a estrutura do azulejo de figura avulsa convencional, obtendo trama construtivista (Ilustração 97). Já no exemplar da Residência Torquato de Castro (1956), Corbiniano Lins mostra que mesmo utilizando um desenho figurativo (estilizado) isso não implica na formação de trama convencional (Ilustração 138).

Também se observa a ruptura com os temas habitualmente empregados na azulejaria de tapete como, por exemplo, os florões, primeiramente em 1952 com Evanildo Gusmão e Ayrton Sá Rêgo no Instituto de Puericultura e Pediatria que desenham, respectivamente, uma peça de abstração informal e uma peça geométrica e as utilizam na estrutura do tipo tapete pra formar uma trama de característica formal de arte moderna - abstrato-geométrica (Ilustração 90). Ou na Residência Rozemblitz (1956) que utiliza dois tipos de peças para formar o padrão levando a trama a dar a impressão de possuir duas camadas em movimento (Ilustração 134). E acontece a primeira ruptura com a noção de tapete constituindo a trama aleatória como forma de inovar o efeito visual cinético, feito por Lucio Costa na proposta para o Banco Aliança e, como demonstra o desenho disponível em seu acervo digitalizado, foi fruto de estudo (Ilustração 124 e Ilustração 125). A forma com que essa trama foi aplicada a esta edificação vertical representa uma das primeiras soluções para resolver o problema de escala do azulejo e edifício (Ilustração 122 e Ilustração 123).

Nesse sentido, Delfim Amorim é o primeiro a fazê-lo em Recife no Edifício Acaiaca, adequando o tamanho do padrão ao da fachada, utilizando desenho ligado aos azulejos antigos (Ilustração 141, Ilustração 145 e Ilustração 146). A questão da escala foi um aspecto bastante importante na trajetória deste arquiteto e tanto em suas residências unifamiliares (Tipo Amorim ou não) quanto em suas edificações em altura, percebe-se esse critério. O desenho foi deixando o rebuscamento dos ancestrais e foi se abstraindo para geometrização, os padrões seguiram esquemas simétricos em geral, com a exceção do Edifício Barão de Rio Branco, o último que desenhou, no qual chegou a um desenho sucinto e assimétrico, rompendo com esquema do padrão 2x2 e também com o azulejo tradicional, representando aqui o ciclo moderno em sua última consequência (Ilustração 186, Ilustração 187 e Ilustração 188).

A prática de azulejar não ficou restrita aos desenhos de sua autoria, utilizando também o azulejo industrial. A ideia de o azulejo liso colorir um plano da fachada

parece ordinário, mas não foi algo feito antes do século XX. E é como muitas vezes contemporaneamente se reveste a fachada.

Se Lucio Costa foi o primeiro a explorar a composição da trama aleatória dos azulejos, este conceito é importante para a trajetória de Athos Bulcão, pois foi aquele que a compreendeu como novo processo artístico ao entender o papel daquele que concebe o desenho, a indústria é responsável pela confecção (serigrafia) e o operário é parte encarregada de implantar a trama - fazendo da azulejaria: arte industrial. Seus esquemas seguem geometria concreta e fogem do óbvio, como pode ser visto com o caso dos arcos que não devem formar circunferência.

A repetição de padrões é algo revolucionário na azulejaria, e como já citado, uma das razões de seu uso na fachada. Sendo o azulejo um produto industrial, a reprodução de um mesmo conjunto de peças aconteceu e isso não implicou na formação de trama idêntica justamente por causa de seu processo produtivo.

Assim, o caso do Parque Nacional do Guararapes é um exemplar chave para compreender que mesmo na geometria de Athos Bulcão há reminiscências da camélia do século XVII e a ruptura com o ciclo passado não está na peça em si, mas na forma com que ela é tramada, diferenciando-se do ciclo moderno e dessa maneira constituindo o azulejo contemporâneo.

Contemporaneamente, Petrônio Cunha propõe tramas próprias a partir combinação de fundamentos tanto de Amorim ligado aos padrões de tapetes tradicionais quanto à disposição espontânea de geometria concretista de Bulcão. Seu trabalho reflete sobre os novos meios de produção do design ao utilizar ferramentas digitais para desenhá-los. Por essas razões suas tramas ao mesmo tempo continuam e transgridem a azulejaria, se colocando como personagem importante.

Diante de todos os exemplares aqui analisados conclui-se que as tramas autorais de azulejos foram concebidas para os espaços que elas revestem, e as industriais foram escolhidas em função do partido, portanto há comprometimento entre a proposta artística e arquitetônica. Diferindo dessa forma das fachadas azulejadas dos 1800.

As conclusões expostas desencadeiam novas possibilidades de pesquisas que expandam o rol de artífices, artistas, arquitetos e indústria que tenham feito uso do elemento, como também de anônimos e leigos que fizeram uso da prática, transpondo esse universo para imaginário popular. Tal como o fenômeno das fachadas azulejadas

do século XIX que não ficou restrito ao Brasil, o tema da azulejaria moderna e contemporânea brasileira ainda carece de novos estudos capazes de relacioná-lo a Portugal e demais Colônias, continuando com a convocação de Gilberto Freyre de 1937.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Bárbara Cortizo de. O Patrimônio Azulejar na Arquitetura Religiosa de Pernambuco. In: ARQUIMEMÓRIA 3: SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO 2008, Salvador. Anais... Salvador

ALCÂNTARA, Dora de. Azulejo, Documento de Nossa Cultura. In: DIAS, Maria Cristina Lodi (Ed.). **Patrimônio Azulejar Brasileiro: aspectos históricos e de conservação**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001. p. 27-73.

AMARAL, Izabel Fraga do. **Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi - obras projetos residenciais 1953-1970**. 2004. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2004.

_____. Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar. **Pós.: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 16, n. 26, p. 148-167, 2009.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. Arquitetura. In: ROSEMBERG, André (Ed.). **Pernambuco, 5 décadas de arte: 1950-2000**. Recife: Quadro Design, 2003. p. 58-125.

_____. Delfim Amorim - construtor de uma linguagem síntese. **AU Documento**, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 94-97, 1989.

Az Infinitum - Rede de Referência & Indexação de Azulejo. 2014. Disponível em: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao_pesquisa.aspx>. Acesso em: 20 jul. 2011.

BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil: Séculos XVII, XVIII, e XIX**. Tese apresentada à Escola Nacional de Belas Artes em 1955 para o concurso de professor catedrático de História da Arte da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: Jornal do Comercio, 1955.

BECKER, Laércio. **A CRUZ PÁTEA - HERÁLDICA NO FUTEBOL**. 2012. Disponível em: <http://www.campeoesdofutebol.com.br/leitura/laercio_cruz_patea.html>.

Bicha. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**., 2008.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 2ª reimpr. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARDOZO, Joaquim. **Azulejos na Arquitetura Brasileira**. 1948. Disponível em: <<http://joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/azulejos.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2009.

CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. **Hélio Feijó: leitura de imagens**. Recife: Fundaj, Editora Massagana, 2001.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. **O azulejo na arquitetura religiosa de Pernambuco: séculos XVII e XVIII**. São Paulo: Metalivros, 2006.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda; CRUZ, Antonio Menezes; REINÉS, Tuca. **O azulejo na arquitetura civil de Pernambuco: Século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2002.

CONCELHO MUNICIPAL DO RECIFE. Lei nº 546. **Diário de Pernambuco**, Recife, 1909.

CORONA, Eduardo; LEMOS, C. A. C. **Dicionário da arquitetura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

COSTA, Lucio. Documentação Necessária. **Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, [s. l.], v. 1, p. 31-39, 1937.

_____. **Lúcio Costa - Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA JÚNIOR, Olympio. Notas Sobre os Motivos Ornamentais e Azulejos no Recife. **Revista do Arquivo Público**, [s. l.], v. 35-36, n. 16-17, p. 86-93, 1979.

COUTINHO, Carolina Mapurunga Bezerra. **Artes Plásticas Integradas à Arquitetura na Obra de Petrônio Cunha**. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

Cronologia do Azulejo em Portugal. **MUSEU NACIONAL DO AZULEJO (Portugal)**, [s. l.], [s.d.]. Disponível em: <[http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/Documents/Cronologia do Azulejo em Portugal.pdf](http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/Documents/Cronologia%20do%20Azulejo%20em%20Portugal.pdf)>. Acesso em: 1 jan. 2010.

ELIADE, Mircea. **Sagrado e Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia Critica Da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das Colônias. **Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, [s. l.], v. 1, p. 41-44, 1937.

GONÇALVES, Clementino de Faria Tavares. Ordem do dia - parecer. **Jornal Diário de Pernambuco**, Recife, 1909.

HARTOONIAM, Gevork. **Ontology of Construction: On Nihilism of Technology and Theories of Modern Architecture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, Habitar, Pensar**. [s.l.] : Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, 1954. Disponível em: <http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 20 set. 2011.

Jornal Diário de Pernambuco. **Jornal Diário de Pernambuco**, Recife, n. 1910. Diário, 1890.

LEÃO, Maria de Fátima Fernandes. **A Importância do Azulejo na Recuperação Estética**. 2006. Monografia (Licenciatura) - Faculdade de Engenharia Civil da Universidade Fernando Pessoa, [s. l.], 2006. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/804/.../Doc_1.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2010.

LEMO, Carlos A. **Azulejos Decorados na Modernidade Arquitetônica Brasileira. Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 167-174, 1984.

LOOS, Adolf. **El Principio del Revestimiento, 1898**. In: ED. (Ed.). **Ornamento y Delito: y otros escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. a. p. 216-220.

_____. **El "Chicago Tribune Column", 1922**. In: ED. (Ed.). **Ornamento y Delito: y otros escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. b. p. 260-262.

_____. **Los materiales de construcción, 1898**. In: ED. (Ed.). **Ornamento y Delito: y otros escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. c. p. 212-215.

_____. **Ornamento e Delito, 1908**. In: <www.eesc.usp.br/babel>. [s.l.] : Tradução de Anja Pratschke, 2001.

LUCENA, Renata. **Petrônio Cunha, o artista múltiplo**. 1997. Trabalho final de graduação (TCC) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1997.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. **O vitral na síntese da arquitetura moderna**. In: 8º SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL CIDADE MODERNA E CONTEMPORÂNEA: SÍNTESE E PARADOXO DAS ARTES 2009, Rio de Janeiro. **Anals...** Rio de Janeiro Disponível em: <<http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/076-1.pdf>>

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Publicações e Comunicação, 1988.

_____. **Azulejaria contemporânea no Brasil v.2**. São Paulo: Editora Publicações e Comunicação, 1990.

NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil e Delfim Fernandes Amorim**. 2004. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

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

PAIM, Gilberto Ramos. **A beleza sob suspeita. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil. **Vitruvius**, São Paulo, n. ano 8, 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp433.asp>>. Acesso em: 4 abr. 2009.

PIRES, Isabel Augusta dos Santos. **Fachadas azulejadas na Margem Sul do Tejo - Barreiro (1850-1925)**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012.

PORTUGAL, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

PORTUGUESES, Associação dos Arquitectos. **Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal**. 3. ed. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. v. 3v

QUEIROZ, José Francisco Ferreira; DOMINGUES, Ana Margarida Portela. Romantismo: o período áureo da azulejaria portuguesa. In: FLOR, Susana Varela (Ed.). **A Herança de Santos Simões: novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica**. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p. 247-262.

RACHED, Mary da Silva. **O Azulejo na Arquitetura: Um estudo sobre o azulejar de Delfim Amorim**. 2010. Trabalho final de graduação (TCC) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2010.

_____. O azulejo na fachada da arquitetura moderna: um estudo sobre o azulejar de Delfim Amorim. In: 11º DOCOMOMO BRASIL O CAMPO AMPLIADO DO MOVIMENTO MODERNO 2016, Recife. **Anals...** Recife Disponível em: <http://seminario2016.docomomo.org.br/artigos_apresentacao/sessao6/DOCO_PE_S2_RACHED.pdf>

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUSKIN, John. **Las Siete Lamparas de La Arquitectura, 1849**. Buenos Aires: El Ateneo, 1956.

_____. A Natureza do Gótico, 1853. In: <www.eesc.usp.br/babel>. [s.l.] : Tradução de José Tavares Correia de Lira, 2001.

SÁ, Marcos Morais De. **Ornamento e modernidade: a construção de imagens na arquitetura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTOS, Cecília Rodrigues Dos. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Projeto, 1987.

SAPORITI, Teresa. **Azulejos Portugueses - Padrões do Século XX**. Lisboa: Publilimpresores, Artes Gráficas, Lda., 1998.

SEGAWA, H. M. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. 2. ed. 1 r ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=jltdAAAAMAAJ>>

SEGRE, Roberto et al. O Edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. **Vitruvius**, São Paulo, n. ano 6, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_02.asp>. Acesso em: 25 abr. 2009.

SILVA, Aline de Figuerôa. **Jardins Históricos do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)**. Recife: COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO - CEPE, 2010.

SILVA, Geraldo Gomes da. Marcos da arquitetura moderna em Pernambuco. In: SEGAWA, H. M. (Ed.). **Arquiteturas no Brasil, anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988. p. 19-27.

_____. Igreja do Bom Samaritano. **Projeto Design**, São Paulo, n. 137, p. 42-44, 1992.

_____. Delfim Amorim. **AU Documento**, São Paulo, n. 57, p. 71-79, 1994.

_____. Armando de Holanda. **AU Documento**, São Paulo, p. 68-71, 1997.

_____. **Engenho e arquitetura**. 1ª Reimpre ed. Recife: Fundaj, Editora Massagana, 2013.

SILVA, Geraldo Gomes da et al. **DELFIN Amorim Arquiteto**. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981.

SILVEIRA, Marcele Cristiane Da. **O Azulejo na Modernidade Arquitetônica 1930 - 1960**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, J. M.dos Santos. Azulejaria Portuguesa no Brasil. **Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 09-18, 1959.

_____. Presença e continuidade do azulejo português no Brasil. **Colóquio: revista de artes e letras**, Lisboa, n. 9, p. 16-21, 1960.

SOUZA, Alberto José de. **O classicismo arquitetônico no Recife Imperial**. João Pessoa: Editora Universitária - UFPb, 2000.

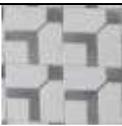
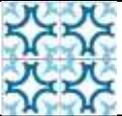
SULLIVAN, Louis H. Ornament in Architecture, 1892. In: **Kindergarten Chats (revised 1918): and other writings**. New York: George Wittenborn, 1968. p. 187–190.

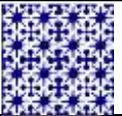
VIANA, Alice de Oliveira. O princípio do revestimento em Gottfried Semper e a questão da policromia na arquitetura. **Mneme - Revista de Humanidades, Dossiê História e Imagem, Caicó (RN)**, v. 13, n. 31, p. 34–47, 2012.

WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

APÊNDICE A – ARROLAMENTO DOS AZULEJOS DE FACHADA DO RECIFE 1950-2000

ANO	EDIFÍCIO	CIDADE	ENDEREÇO	ARQUITETO	ARTISTA	LOCALIZAÇÃO NO EDIFÍCIO	TIPO DE AZULEJO	COR	PADRÃO		
1	1952	Biblioteca De Casa Amarela	Recife	Rua Major Afonso Leal, S/N - Casa Amarela	Heitor Maia Neto	Hélio Feijó	Fachada	Painel Artístico Tema: Construtivista/Geométrico			
2	1953	Edifício União	Recife	Rua Da União, 543	Acácio Borsoi	G. -	Fachada - Tapete Volume Circulação Vertical No Térreo	Azul F- Branco	1 Peça Padrão 22x2		
3	1953	Residência Lisanel De Melo Mota	Recife	Rua Monsenhor Ambrozino Leite, 154 - Graças	Acácio Borsoi	G. Lula Cardoso Ayres	Fachada -	Amarelo E Preto	Peça Figura Avulsa		
4	1954	Conjunto de Residências Praça Fleming	Recife	Praça Fleming, 66 -Jaqueira	Acácio Borsoi	G.	Fachada Tapete	Azul F- Branco	1 Peça Padrão 2x2		
5	1954	Residência Alfredo Antônio De Carvalho Lages	Recife	Rua Arnoldo Magalhães, 93 - Casa Amarela	Delfim Amorim	Eng. Domingos Ferreira	Fachada Tapete	Azul F- Branco	1 Peça Padrão 2x2		
6	1956	Residência Rozemblitz	Recife	Av. Dezessete de Agosto, 206 - Parnamirim	Hugo Marques		Fachada - Tapete Pátio Interno	Amarelo E Preto F- Branco	2 Peças Padrão 2x2 Motivo Básico 4x4		
7	1956	Residência Torquato de Castro	Camaragibe	Estrada de Aldeia km 13	Heitor Maia Neto	Corbiniano Lins	Fachada Septo curvo	Composiçã o especial	Preto Branco f- Amarelo Lisa Amarela	2 Peças: 1Peça Lisa 1Peça Figura Avulsa	
						Fachada Lateral	Tapete	Azul f- Branco			
8	1956	Residência Francisco Claudino	Recife		Acácio Borsoi	G.	Fachada Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2 Motivo Básico 4x4		
9	1957	Edifício Acaiaca	Recife	Av. Boa Viagem 3232 - Boa Viagem	Delfim Amorim Lúcio Estelita	Delfim Amorim	Fachada Tapete	Azul f- Branco	Peça Padrão 12 peças		
10	1958	Residência Amaro Dias	Recife	R. Ada Vieira, 144 - Casa Forte	Delfim Amorim Armindo Ângelo Leal	Delfim Amorim	Fachada Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2		
11	1958	Residência José Geraldo Távora	Recife	Rua Demócrito de Souza Filho, 321(entre 311 e 337) - Madalena	Delfim Amorim Armindo Ângelo Leal		Fachada Tapete				
12	1958	Casas Geminadas da Av. Rosa e Silva	Recife	Av, Conselheiro Rosa e Silva, 625 e 639 - Aflitos	Augusto Reynaldo		Fachada e sala de estar (do nº 625).	Tapete	Amarelo Vermelho f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
										Painel Artístico Tema: Abstrato Geométrico	
13	1959	Residência Isnard Castro e Silva	Recife	Av. Rui Barbosa, 2066 - Graças	José Noberto Castro e Silva		Fachada - Muro do pátio	Painel Artístico Cacos de azulejo (mosaico) Tema: "Ô Boi"			

14	1959	Residência Zildo Andrade	Recife	Rua Ricardo Salazar, 154 - Prado (esquina, ao lado no nº 144)	Heitor Maia Neto						
15	1959	Edifício AIP	Recife	Av. Dantas Barreto, 59 - São José	Delfim Amorim	Foyer do	Térreo	do	Preto e Cinza f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
16	1959	Edifício Luciano costa	Recife	Av. Rio Branco, 59 - Bairro do Recife	Delfim Amorim	Foyer do	Térreo	do Tapete	Azul Vermelho f- Branco	Peça Padrão	
17	1960	Residência Joaci soares	Recife	Rua Bernardino Soares da Silva, 68 - Espinheiro	Delfim Amorim Maria de Jesus costa			Tapete	Azul Amarelo f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
18	1960	Residência Mario Ramos de Oliveira	Recife	Av. Dezesete de Agosto, 1533 - Poço da Panela	Arlete Ramos	Francisco Brennand	Fachada	-	Preto f- Tons de Marrom	Peça Padrão	
19	1960	Residência Gerson Carneiro Cunha	Recife	Av. Rui Barbosa, 1680 - Graças	Marcos Domingos		Fachada	Tapete	Tons de Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x3 (6 peças)	
20	1960	Residência Luiz Oliveira	Recife	Rua Conselheiro Peretti, 333	Wandenkol k Tinoco		Fachada		Azul f- Branco	Peça Padrão	
21	1961	Banco da Lavoura de Minas	Recife	Rua Nova/rua das Flores	Alvaro Vital Brasil	Francisco Brennand	Fachada	Painel Artístico	Tema: Batalha dos Guararapes		
22	1961	Edifício Araguaia	Recife	Av. Governador Carlos Lima Cavalcanti, 241 - Derby	Delfim Amorim		Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
23	1961	Residência Vale Junior	Recife	Rua Ageu Magalhães, 143 - Parnamirim	Delfim Amorim		Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
24	1962	Edifício Walfrido Antunes	Recife	Rua Gevarcio Pires, 436 - Boa Vista	Waldecy Pinto	Abelardo da Hora	painel no pátio/foyer	Painel Artístico	Tema: "É Hora de Brincar"		
25	1962	Edf. Santa Rita	Recife	Av. Conde da Boa Vista, 85 - Boa Vista	Delfim Amorim		Fachada	Tapete	Branco f- Azul	1 Peça Padrão 2x2	
26	1962	Edifício Joaquim Nabuco	Recife	Pc Joaquim Nabuco, 37	Augusto Reynaldo	Abelardo da Hora	Fachada	Painel Artístico	Tema: Abolição da escravidão		
27	1962	Edifício-sede Banco do Brasil	Recife		Rubem Almeida Serra	de Paulo Werneck	Fachada	Tapete	Branco f- Azul	Pastilha de porcelana	
28	1962	Edifício Julino	Recife	Rua Epaminondas de Melo, 109 - Paissandu			Fachada	Tapete	Azul Amarelo f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	

29	1962	Edifício Barão de São Borja	Recife	Rua Barão de São Borja, 321	Fachada	Tapete	Branco f- Azul	1 Peça Padrão 2x2 Motivo Básico 4x6 (24 peças)	
30	1963	Edifício Ieda	Recife	Rua do Hospício, 163 - Boa Vista	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 5 peças	
31	1963	Residência (atual clínica Edmar Vitor)	Recife	Av. Domingos Ferreira c/ Rua José Trajano, 107 - Boa Viagem	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	Peça Padão	
32	1963	Residências Geminadas Luciano Costa	Recife	Rua Camboim, 126 - Boa Viagem	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
33	1963	Edifício Vera Dalva	Recife	Rua Ferreira Lopes, 141 - Parnamirim	Fachada - Paineis junto às esquadrias e empenas		Liso: Amarelo e Azul Figurativo Abstrato: Preto Branco f- Vermelho	Peças lisas Peça Padrão avulsa	
34	1964	Residência Paulo Pereira Magalhães	Recife	Av. Hélio Falcão, 617 - Boa Viagem Lote nº 3 quadra L loteamento da propriedade "sítio do meio" - Boa Viagem	Fachada				
35	1964	Residência Wilson Porciúncula	Recife	Rua Hermógenes de Moraes, 284 - Madalena	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
36	1965	Conjunto de Edifício Santa Terezinha	Recife	Rua República do Líbano, 115 - Pina	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 5 peças	
Painel Artístico (2 painéis junto ao azulejo de tapete) Tema: Paisagem e Cena Folclórica									
37	1965	Edifício Independência	Recife	R. 7 de Setembro, 42 - Boa Vista.	Fachada	Tapete	Branco f- Marrom	Peça Padrão	
39	1965	Edifício Iemanjá	Recife	Rua da Aurora, 1019 - Boa Vista	Fachada		Azul	Peça Padrão	
40	1965	Ampliação do Instituto Materno de Pernambuco - IMIP	Recife	Rua dos Coelho, s/n - Coelhos	Fachada	Tapete	Branco f- Azul	1 Peça Padrão 2x2	
41	1966	Supermercado Bompreço	Recife	Rua Real da Torre, 299 - Madalena	Fachada	Tapete			

42	1966	Residência Leão Masur	Recife	Av. Beira Rio c/ Januário Barbosa - Madalena	Delfim Amorim Heitor Maia Neto	Fachada	Tapete	Azul f- Branco		
43	1967	Edifício Marcílio Dias /Almirante Barroso	Recife	R. do Riachuelo, 201/189 - Boa Vista	Delfim Amorim Cláudio Marinho Cavalcanti	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	Peça Padrão	
44	1967	Residência Eurêles de Souza Cordeiro	Recife	Rua Jayme Loyo, 97 - Casa Forte	Zildo Caldas	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	Peça Padrão 2x2	
45	1967	Residência à Rua Irmã Maria David	Recife	Rua Irmã Maria David, 297 - Casa Forte		Fachada - Vários trechos da fachada e caixa d'água	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
46	1967	Praça General Abreu e Lima	Recife	Av. Cruz Cabugá, 1 - Santo Amaro	Corbiniano Lins	Painel Artístico			Tema: As Revoluções Pernambucanas	
47	1968	Edifício Barão de Rio Branco	Recife	Rua do Giriquiti, 205 - Boa Vista	Delfim Amorim Heitor Maia Neto	Fachada	Tapete	Peça Lisa Azul Branco f - Azul	2 Peças (3 lisa. 1 com figura) 2x2	
48	1968	Edifício Francisco Vita	Recife	Av. Boa Viagem, 3040 - Boa Viagem	Delfim Amorim Heitor Maia Neto	Fachada		Verde	Peça Padrão	
49	1968	SUDENE	Recife	Rua General Vargas, 634 - Cidade Universitária	Maurício Castro	Fachada		Tons de Marrom	Peça Padrão	
50	1968	Edifício das Lojas Arapuã	Recife		Francisco Brennand	Fachada			Painel Artístico	Tema: Flores
51	1968	Edifício Agulhas Negras	Recife	Av. Eng. Domingos Ferreira, 2300 c/ R. Benvinda de Farias - Boa Viagem		Fachada	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
52	1968	Residência à Praça de Casa Forte	Recife	Praça de Casa Forte, 525 - Casa Forte		Fachada Formando pequeno frontão e pequena moldura abaixo das janelas	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	
53	1968	Residência à Rua Jader de Andrade	Recife	Rua Jader de Andrade, 377 - Casa Forte		Fachada	Tapete	Amarelo	Peça Padrão com desenho em relevo	
54	1969	Residência Tubal Valença	Recife	Av. José Osório c/ Av. Beira Rio, 651 - Madalena	Delfim Amorim	Fachada				
55	1969	Edifício Ana Regina	Recife	Rua Oliveira Lima, 999 - Soledade		Fachada			Painel Artístico	Tema: Flores - O mesmo painel se repete por nove pavimentos da edificação
56	1970	Biblioteca do Estado de Pernambuco	Recife	Rua João Lira s/n - Santo Amaro	Maurício Castro Reginaldo Esteves	Fachada - Fechamento da marquise/patamar da	Tapete	Azul f- Branco	1 Peça Padrão 2x2	

71	1976	Edifícios de apoio do Parque Nacional dos Guararapes	Jaboatão do Guararapes		Armando de Hollanda Cavalcanti	Athos Bulcão	Fachada	Tapete	Azul f- Branco	Peça Padrão Trama diversas	
72	1976	Edifício Gropius	Recife		Vital Pessoa de Mello	Athos Bulcão	Fachada	Tapete	Branco Marrom	Pastilha de Porcelana	
73	1976	Edifício Kaluanda	Recife	Rua Padre Bernardino Pessoa, 395 - Boa Viagem	Alex Lomachinsky		Fachada		Verde	Peça Padrão	
74	1976	Edifício Multifamiliar	Recife	Rua Leon Helmer, 21 - Boa Viagem			Fachada	Tapete	Marrom f- Branco	Peça Padrão	
75	1980	Edif. Arpeje	Recife	Rua Tenente Cícero, 411 - Boa Viagem			Fachada	Tapete	Verde f- Amarelo	Peça Padrão	
76	1981 - 1986	Paróquia Anglicana do Bom Samaritano	Recife	Rua José Maria de Miranda, 560 - Boa Viagem	Arquitetura 4	Petrônio Cunha	Fachada e no altar	Tapete	Azul f- Branco		
77	1983	Caixa Econômica Federal - Afogados	Recife	Rua da Paz, 201 - Afogados		Petrônio Cunha	Fachada	Tapete	Azul/Branco f- Branco/Azul	13 tipos de peças Trama aleatória	
78	1985	Caixa Econômica Federal - Praça da República	Recife	Praça da República, 233 - Santo Antônio	Carlos Fernando Jerônimo Cunha	Petrônio Cunha	Fachada muro	Tapete	Azul/Branco f- Branco/Azul	13 tipos de peças Trama aleatória	
79	1989	Posto de Gasolina	Recife	Av. Antônio de Goes, 183 - Pina		Francisco Brennand	Fachada			Painel Artístico Tema: Flores	
80	1995	Tribunal de Contas da União	Recife	R. Maj. Codeceira, 121 - Santo Amaro	Antônio Amaral Clara Charifker Ana Amélia oliveira Tânia Schuambach	Petrônio Cunha	Fachada	Tapete	Azul claro Azul escuro Amarelo	Trechos 7x7 - 3 de 2x2 e 27 peça padrão avulsa Trama aleatória	
81	1995-1996	ABA - Associação Brasil América	Recife	Av. Rosa e Silva, 1510 - Aflitos	ADM Arquitetos	Petrônio Cunha	Fachada			Painel Artístico + Tapete	

82	1996	Viaduto Ulysses Guimarães	Recife		Petrônio Cunha	Fachada	Painel Artístico + Tapete			
83		Faculdade de Química	Recife	Reginaldo Esteves	Cidade Universitária	Fachada	Tapete	Preto f- Branco	Peça Padrão 2x2	
84		Residência "Tipo Amorim"	Recife	Av. Abdias de Carvalho		Fachada	Tapete	Azul f - Branco	Peça Padrão 2x2	
85		Residência onde atual 11º Batalhão de Polícia Militar (BPM)	Recife	Rua Dois irmãos, 15 - Apipucus		Fachada	Tapete	Azul f - Branco	Peça Padrão 2x2	

Observações:

f= fundo do azulejo

Os projetos em destaque na cor vermelha são em pastilha de porcelana. E os em destaque na cor cinza são azulejos aplicados em ambientes internos.