

Arte Moderna na Arquitetura e no Urbanismo recifenses - síntese e paradoxos, no ontem e no hoje: uma análise através de algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand.

Maisa Veloso* (1); Natália Vieira* (2)

* Professoras Doutoradas do Departamento de Arquitetura e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte;

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Tecnologia, Departamento de Arquitetura – Campus Central da UFRN – Av. Senador Salgado Filho, s/n, Lagoa Nova – Natal/RN CEP: 59072-900
Fone: (84) 32 15 37 05 ramal: 231; Fax: (84) 32 15 37 76

(1) maisaveloso@gmail.com

(2) natvieira01@hotmail.com

RESUMO

Este texto apresenta uma reflexão crítica sobre o significado da arte moderna na arquitetura e no urbanismo da cidade do Recife - local de vivência e de formação acadêmica principal das autoras do texto, a partir da análise de obras significativas da produção de dois dos mais renomados artistas plásticos pernambucanos – Abelardo da Hora e Francisco Brennand. As obras selecionadas visam à análise comparada da relação entre arte, arquitetura e urbanismo em momentos históricos distintos: obras produzidas no contexto da produção modernista e obras recentes.

Abelardo da Hora (1924) é escultor, ceramista, desenhista e pintor com formação em Direito (Olinda) e Belas Artes (Recife). É considerado um dos mais conceituados artistas do expressionismo brasileiro, havendo também forte viés de realismo e engajamentos político e social em sua vasta produção, que se destaca internacionalmente, sobretudo pela representação de tipos populares nordestinos. Algumas delas foram consideradas de forma comparada neste trabalho: uma obra em edifício de linhas modernistas, o painel no Hall de entrada no Edifício Walfrido Antunes (1962), projeto do arquiteto Waldecy Pinto (1958); painel no Edifício Joaquim Nabuco, esculturas retratando figuras de mulheres em edifícios residenciais e comerciais contemporâneos; e duas esculturas situadas em praças públicas: *O Sertanejo* (1962) inserido na Praça Euclides da Cunha, projeto de Burlle Max de 1934; e *Os Retirantes da Seca* no Parque Dona Lindu em Boa Viagem, projeto de Oscar Niemeyer, cuja primeira etapa foi inaugurada em 2008.

Francisco Brennand (1927) é ceramista e pintor, filho do industrial Ricardo Brennand. Foi aluno informal de Abelardo da Hora, Álvaro Amorim, Murillo La Greca e outros artistas pernambucanos. Fez cursos de pintura e cerâmica na Europa, onde teve contato com a obra de grandes mestres como Gaudi, Picasso, André Lhote e Fernand Léger. De volta ao Recife, em paralelo aos trabalhos desenvolvidos na fábrica de azulejos de seu pai, desenvolveu um grande número de obras que seriam reconhecidas no Brasil e no mundo, principalmente pela elaboração de seres abstratos, como símbolos da sensualidade do corpo (feminino notadamente). Destacamos neste trabalho apenas algumas de suas mais relevantes produções: Painel cerâmico produzido para o saguão do antigo Aeroporto Internacional dos Guararapes (inaugurado em 1958) e relocado para o novo prédio inaugurado em 2004; Painel *Batalha dos Guararapes* (1961-1962) que cobre a parede lateral do prédio onde funcionou o Banco da Lavoura de Minas Gerais na Rua das Flores, uma rua exclusiva para pedestres localizada no centro do Recife.

Este trabalho objetiva analisar a relação transversal, integrada, e ao mesmo tempo paradoxal, destas obras com a arquitetura e o urbanismo em dois momentos distintos: no contexto moderno e na contemporaneidade. A partir da revisão da crítica especializada, de registros historiográficos, bem como dos depoimentos dos artistas e arquitetos envolvidos

nas referidas obras, pretende-se observar se e como vem se alterando a relação entre a arquitetura e o urbanismo e as artes em geral.

Palavras-chave: Arte moderna, relação arte-arquitetura-cidade.

Modern Art in the Architecture and Urbanism of Recife - synthesis and paradoxes, yesterday and today: an analysis through some of the works of Abelardo da Hora and Francisco Brennand.

ABSTRACT:

This text presents a critical reflection on the significance of modern art in the architecture and urbanism of the city of Recife – the main place of experience and academic training of the authors – focusing on the analysis of significant works made by two of the most renowned artists of the State of Pernambuco – Abelardo da Hora and Francisco Brennand. The selection of works aims to make a comparative analysis of the relationship between art and architecture and urbanism in different historical moments: works produced in the context of modernism and also recent works.

Abelardo da Hora (1924) is a sculptor, ceramist, designer and painter with studies of Law (Olinda) and Fine Arts (Recife). He is considered one of the most distinguished names of brazilian expressionism. There is a strong bias towards realism and political and social involvements in its extensive production, which stands out internationally, specially through the representation of popular north-eastern brazilian characters. Some examples of his work were comparatively considered in this article: a panel inserted in the hall of a modernist building, the Walfrido Antunes building (1962), projected by architect Waldecy Pinto (1958); panel in the Joaquim Nabuco building; sculptures picturing figures of women in residential and commercial contemporary buildings; and two sculptures located in public squares: *The Sertanejo* (1962) in the Euclides da Cunha Square, projected by for Burle Max (1934); and *The Refugees of Drought* in the Dona Lindu Park in Boa Viagem, projected by Oscar Niemeyer, whose first part was inaugurated in 2008.

Francisco Brennand (1927) is a ceramist and painter, son of the industrial Ricardo Brennand. He was an informal student of Abelardo da Hora, Álvaro Amorim, Murillo La Greca and other artists from Pernambuco. He took courses of painting and ceramics in Europe, where he was in contact with the work of great masters as Gaudi, Picasso, André Lhote e Fernand Léger. Back to Recife, in parallel with working in his father's tile factory, Brennand developed a huge number of works that received national and international recognition, mainly for their characteristic abstract beings as symbols of (mostly female) sensuality. We highlight, in this work, only a few of his most relevant productions: the ceramic panel formerly installed in the lounge of the old International Guararapes Airport (inaugurated in 1958) and relocated for the new building inaugurated in 2004; *the Battle of Guararapes* panel (1961-1962), which covers the side wall of the Bank of Lavoura of Minas Gerais, at the rua das Flores, a pedestrian-only street in the center of Recife.

This work aims to analyse the transversal, integrated and at the same time paradoxal relationship between these works of art and architecture and urbanism, in two distinct moments: in the modernist context and in contemporaneity. From the review of the specialized literature, historiographic registers and the testimonies of artists and architects involved with the referred works, it proposes to observe if and how the relationship between architecture and urbanism and the arts in general is being altered.

Key-words: Modern art, art-architecture-city relationship

Arte Moderna na Arquitetura e no Urbanismo recifenses - síntese e paradoxos, no ontem e no hoje: uma análise através de algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand.

“Somente poderemos criar uma cidade nova, na medida em que formos capazes de aplicar o mesmo espírito de construção racional, do adequado e do belo, a mesma simpatia, na própria vida humana”.

(Meyer Schapiro, 1959)

1. O Modernismo no contexto brasileiro do II Pós-Guerra

Na década de 50 do século passado, o Movimento Moderno apresentava sinais de crise com críticas não só dirigidas ao funcionalismo e ao racionalismo predominantes no entre-guerras, mas também, e, sobretudo, à banalização de seus princípios fundadores pela difusão de uma arquitetura dita de “estilo internacional”. No Brasil, a crise manifestava-se também através de questionamentos à produção de Oscar Niemeyer, advindos, segundo Marcos Faccioli Gabriel,

“tanto do campo do funcionalismo quanto do populismo instalado em seu próprio partido, o PCB” (...). Essa crise também refletia uma polarização no interior dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna entre a corrente ‘culturalista’ e o campo do funcionalismo, como nas críticas de Max Bill a Niemeyer” (Gabriel, 2004, p.1).

Particularmente importante para o desenvolvimento do Modernismo brasileiro, o tema da síntese das artes foi retomado em uma série de Congressos e Bienais de Arquitetura e de Artes realizados ao longo da década, o que contribuiu senão para a superação ao menos para o enfrentamento deste quadro de crise. No Congresso Internacional de Artistas, organizado pela Unesco em Veneza, em 1952, a síntese das artes era associada a um canteiro no qual arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em conjunto. Neste encontro, Lúcio Costa, autor do projeto paradigmático desta síntese no Brasil – o prédio do MEC, de 1936, que contou com a colaboração de Le Corbusier e Niemeyer (concepção do edifício), Burle Marx (paisagismo), Cândido Portinari (painel de azulejos no pilotis) e Bruno Giorgi (escultura) -, questionava, entretanto, “a atuação de alguns pintores que usariam a Arquitetura apenas como

cenário para suas obras, sem maior atenção para uma postura de integração”. Para ele, a obra do pintor e do escultor “deveria integrar-se ao conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, ainda que mantivessem autonomia e caráter próprio” (In Fernandes, 2005, p. 06). Uma preocupação no sentido oposto aparece em artigo escrito por Lygia Clark¹ em 1956 para a revista Brasil-Arquitetura Contemporânea:

“(…) acho importantíssimo que vocês, arquitetos moços, procurem um contato mais estreito com os artistas plásticos (...). Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude ‘patriarcal’ que, oferecendo uma boa mesa ao amigo, deixa a mulher atrás da porta da cozinha, escutando elogios para a comida que ela mesma fez” (Clark, 1956).

No final da década, em plena efervescência do período desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, cuja obra emblemática foi a construção de Brasília, realizou-se, em 1959, na nova capital emergente, em São Paulo e no Rio de Janeiro, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, promovido por JK e organizado por Mário Pedrosa. O Congresso, que contou a participação de renomados arquitetos, historiadores e críticos de arte, teve como tema a *"Cidade nova: síntese das artes — relações entre a arte de nosso tempo e a cidade"*.

Brasília, o principal alvo do encontro, seria exemplo da “nova” cidade nova, moderna e planejada, de um esforço conjunto não apenas na construção de uma grande “obra de arte coletiva”, mas também de uma nova sociedade. Na abertura do Congresso, Mário Pedrosa ao mesmo tempo em que anunciava “o fim da terrível dieta funcionalista”, apresentava Brasília como uma “possibilidade, ao alcance das mãos, de erigir a sociedade integrada”. A crença na transformação social por meio da transformação urbanística, arquitetônica e artística fazia parte do ideário de muitos modernistas.

Meyer Schapiro, historiador e crítico de arte presente no Congresso, questionava a validade dessas associações no projeto moderno, enunciando alguns de seus paradoxos. O primeiro deles dizia respeito à questão da autonomia/liberdade individual de criação face ao projeto coletivo em prol de uma unidade formal (de linguagem e de estilo) de uma sociedade moderna, industrializada e globalizada. Um outro concernia a integração das artes, arquitetura e cidade, refletindo e/ou induzindo uma pretensa integração social.

¹ Lygia Clark (1920-1988), artista plástica concretista mineira radicada no Rio de Janeiro, teve uma participação destacada nesta busca modernista pela integração entre as artes.

Quanto ao primeiro paradoxo enunciado, Schapiro considerava, naquele momento, que, se de um lado, a arte moderna havia conquistado uma heterogeneidade e uma liberdade de estilo sem paralelos na história; de outro, promovia um ideal de coerência e unidade jamais visto em qualquer época. À liberdade de criação formal em relação às regras do passado somavam-se a vontade de participar de acontecimentos coletivos e um ideal de unidade de produções em oposição a iniciativas particulares ou estanques da cultura moderna. “A exigência ética de unidade de estilo e de correspondente coerência social freqüentemente se voltava contra a própria liberdade de estilo moderna” (In Gabriel, 2004, p.156).

No que diz respeito ao papel da integração das artes na construção de uma nova sociedade igualmente integrada, Bruno Zevi, assim como outros, se mostrava um tanto descrente. Apesar de concordar que a nova cidade deveria promover a síntese das artes, considerava esta síntese insuficiente para resolver os inúmeros problemas sociais urbanos. Citou como exemplo o Palácio da Unesco em Paris, onde “esculturas e pinturas apareciam como superposições inúteis, ou ainda, como corretivos para os erros arquitetônicos” (In Fernandes, 2005, p.11).

No Brasil, apesar destes paradoxos, algumas realizações como o edifício do MEC (já mencionado), a Igreja da Pampulha (Niemeyer) e o Conjunto Residencial de Pedregulho (Afonso Reidy), foram paradigmáticas dessa integração, influenciando a produção em várias regiões e cidades do país. Deve-se destacar também os jardins de Burle Marx, integrados à arquitetura e ao urbanismo modernos. No plano latino-americano, tem-se como exemplo a Cidade Universitária de Caracas, projeto do arquiteto Villaneuva, que teve a colaboração de artistas abstratos como Fernand Léger e Henri Laurens.

Ainda sobre a relação arte-cidade, Mário Pedrosa alertava, desde meados da década, para a “invasão muralista” nas ruas da cidade, com a proliferação de painéis figurativos, que mantinham um curioso diálogo com a arquitetura moderna, enquanto narravam a formação do país, da cidade e de sua gente. Via-se ali certo conflito entre a linguagem abstrata da arquitetura e a linguagem ainda predominantemente figurativa das artes plásticas que com ela se relacionavam.

Assim, apesar de estar clara a intenção de arquitetos e artistas em promover esta integração entre as artes, podemos questionar se este diálogo realmente acontecia na prática. Como se dava de fato essa relação na concepção dos projetos arquitetônicos e urbanísticos?

2. O cenário recifense

O Recife não se situava à margem dessas discussões. Na verdade, a participação pernambucana na arquitetura moderna brasileira se confunde com o seu nascimento, especialmente pela atuação de Luís Nunes, entre 1934 e 1937, com a ilustre colaboração de Joaquim Cardozo, à frente da Diretoria de Arquitetura e Construções (DAC), que em 1936 passa a se chamar Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU), órgão vinculado ao governo do Estado de Pernambuco. A presença de Nunes em um contexto propício ao florescimento de novas idéias levou a um resultado que se destaca pelo seu pioneirismo no âmbito nacional (Marques e Naslavsky, 2007). O cenário cultural do Recife nos anos 20 já foi objeto de estudo de diversos pesquisadores, chamando atenção pela sua riqueza e intensidade de discussões em torno do debate modernista (Barros, 1972; Rezende, 1992). Este fato pode ser comprovado por uma série de eventos ocorridos nesta época: o Congresso Regionalista, em 1926, os Salões de Belas Artes de Pernambuco, em 1929 e 1930, e a primeira exposição de arte moderna do Recife, em 1933 (Marques e Naslavsky, 2007, p. 83).

No início da década de 50, a capital pernambucana recebeu três outros arquitetos que teriam um papel importante no desenvolvimento da arquitetura moderna: o italiano Mário Russo, o português Delfim Amorim e o carioca Acácio Gil Borsoi. O primeiro, apesar da rápida passagem pela cidade, de 1949 a 1955, deixou uma importante contribuição através, especialmente, do projeto para a Cidade Universitária de Recife, em parte executado, além de projetos residenciais e de sua atuação como professor do curso de Arquitetura durante todo o período que permaneceu em Recife (Cabral, 2006). Já Borsoi e Amorim se estabeleceram realmente na cidade² e tiveram uma participação significativa na produção e, inclusive, na formação de uma nova geração de arquitetos a partir da atuação de ambos por mais de duas décadas como professores do curso de Arquitetura. Este grupo de arquitetos estabeleceu um certo padrão de atuação que se caracterizou pela utilização de elementos regionais entre os quais destacam-se o uso dos elementos vazados (cobogós)³ e dos painéis de azulejos cerâmicos que, em alguns casos, formavam verdadeiros murais nos edifícios.

Chega-se a falar na constituição de uma *Escola Pernambucana* a partir da identificação de características comuns a uma série de obras deste período. Muitas destas características estão associadas à preocupação com o conforto ambiental

² Delfim Amorim permanecerá em Recife até a sua morte em 1972. Acácio Gil Borsoi foi professor da Faculdade de Arquitetura durante 28 anos (1951 a 1979) retornando ao Rio de Janeiro depois de todo esse tempo, deixando, porém, seu escritório, fundado em 1968, em funcionamento em Recife sob a responsabilidade de seu filho, o também arquiteto Marco Antônio Borsoi.

³ Uma invenção pernambucana patenteada em 1930 (Comas, 2002).

destas edificações modernistas situadas no trópico úmido, posteriormente sintetizados por Holanda (1976), em seu *Roteiro para Construir no Nordeste* (Amorim, 2001; Amaral, 2004). Neste período, a escola de Belas Artes englobava os cursos de Arquitetura e Artes Plásticas, aproximando os futuros profissionais dos vários campos artísticos e favorecendo, ao menos em tese, a integração almejada pelo modernismo.

No início da década de 60, surge outro fator decisivo para a relação arte-arquitetura-cidade. Por sugestão do artista plástico Abelardo da Hora, o Código de Obras e Urbanismo da cidade do Recife (Lei 7.427 de 19 de outubro de 1961) inclui, em suas disposições finais, no artigo 950, que *“Em todo edifício que vier a ser construído no Município do Recife, deverão constar obras originais de valor artístico, as quais farão parte integrante deles (...) cuja maquete deverá ser aprovada pela Prefeitura Municipal do Recife, com o visto do Autor do Projeto da Arquitetura, do Proprietário e assinatura do autor da Obra de Arte”* (grifo nosso). A lei especifica que esta determinação vale para todo edifício com mais de 2.000m² ou para edifícios de grandes concentrações públicas com mais de 1.000m², excetuando-se a exigência para residências particulares. O código de obras estabelece ainda que a concessão do “habite-se” está condicionada ao cumprimento desta exigência e que os artistas plásticos contratados deverão ser previamente inscritos na Prefeitura Municipal de Recife.

A partir de 1980, a Lei Nº 14.239 revoga o artigo 950 de 1961, acima descrito. A alteração mais significativa corresponde ao fato de que, a partir deste momento, *“Somente poderão executar os serviços de que trata este artigo, os artistas plásticos pernambucanos ou radicados na Região Metropolitana do Recife, previamente inscritos na Empresa de Urbanização do Recife - URB.”*

Em 1992, há uma nova atualização da legislação e a Lei Nº 15.592/92 altera dispositivos da lei anterior. Aqui mudanças significativas são observadas, especialmente, o fato de que, a partir desta data, a exigência passa a ser mais abrangente valendo para todas as edificações **e praças públicas** com área maior que 1.000m² (grifo nosso). A legislação ressalta também que a obra de arte deverá estar em local de destaque. Nesta atualização, a exigência bairrista e ultrapassada de “pernambucanidade” do autor do projeto é modificada, sugerindo-se a autoria de artistas *“preferencialmente pernambucanos ou radicados na Região Metropolitana do Recife”* e *“preferencialmente brasileiros”*.

Através das sucessivas atualizações da referida lei e da sua crescente abrangência, vê-se que ela realmente foi incorporada e valorizada pela sociedade pernambucana,

conferindo uma especificidade local à relação arte-arquitetura-cidade, que nos propomos aqui discutir. Para Abelardo da Hora, com o incentivo da lei, o Recife tornou-se uma “*galeria de arte a céu aberto*”⁴, referindo-se sobretudo às obras situadas em espaços abertos e praças da cidade. Os numerosos painéis artísticos e esculturas inseridos em edifícios públicos ou privados são, no entanto, bem menos visíveis ao público em geral. Noventa e três desses “tesouros escondidos”⁵ foram inventariados e catalogados em um livro organizado por um médico-poeta e um fotógrafo recifenses (Gorenstein e Lubambo, 1998). Neste rico acervo da cidade, é marcante a presença de obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand.

Porém, se está claro que existe um contexto diferenciado em Recife no que diz respeito à presença de obras de artes nos espaços arquitetônicos e urbanísticos, gostaríamos de refletir sobre como se dá realmente esta relação arte-arquitetura e arte-urbanismo. Se esta integração já era um tanto difícil de ser alcançada no contexto da formação dentro da Escola de Belas Artes e com todo o discurso então vigente de integração na arquitetura moderna, continuaria ela acontecendo nos dias atuais?

Discutiremos estas questões à luz da análise de obras representativas de dois dos mais destacados artistas pernambucanos: Abelardo da Hora e Francisco Brennand, ambos formados sob a égide modernista, mas ainda muito atuantes nos dias atuais.

3. Dois expoentes das artes plásticas pernambucanas

3.1. Abelardo da Hora

Abelardo da Hora (1924) é escultor, ceramista, desenhista e pintor com formação em Direito (Olinda) e Belas Artes (Recife). É considerado um dos mais conceituados artistas do expressionismo brasileiro, havendo também forte viés de realismo e engajamentos político e social em sua vasta produção que se destaca internacionalmente, sobretudo pela representação de tipos populares nordestinos.

Em entrevista concedida, o artista destacou sua relação com arquitetos e artistas plásticos pernambucanos em ambientes e momentos distintos: no período em que frequentou a Escola de Belas Artes (anos 40), na Sociedade de Arte Moderna do Recife (da qual foi membro fundador e presidente) e no Atelier Coletivo onde deu aulas de desenho (década de 50), e também no Movimento de Cultura Popular no Recife dos anos 60. Enfatizou também sua relação com a família Brennand (para quem trabalhou como ceramista na década de 40) e sua atuação como membro do

⁴ Entrevista concedida a Maísa Veloso e Natália Viera, em 22 de maio de 2009.

⁵ Termo que dá título à reportagem de divulgação do livro, veiculada no Diário de Pernambuco de 23 de maio de 1998.

Partido Comunista, Diretor da Divisão de Praças e Jardins e Secretário de Cultura da cidade do Recife, nas gestões de Miguel Arraes e Pelópidas da Silveira (1955-1964), período em que propôs o conteúdo do artigo da mencionada Lei 7.427.

Foi, sobretudo, neste período de grande efervescência da arte moderna no Brasil e no Recife (anos 50 e 60) que Abelardo produziu parte significativa de sua extensa e rica obra. Ali, mais do que em qualquer outra época, se fez presente a questão da síntese das artes e seus paradoxos. Paralelamente à busca por uma linguagem própria, o artista participava ativamente de movimentos coletivos de arte e cultura, como o Atelier Coletivo, na intenção de criar uma “uma universidade popular de artes, uma casa de cultura aberta a todos”, afirma Abelardo. Nela, como em suas produções, o desenho era a base de tudo; ao mesmo tempo desígnio e representação da idéia artística. Os desenhos de concepção serviam também para estudar a forma de inserção de suas obras de arte nos espaços pré-existentes ou projetados por terceiros. Uma verdadeira busca pela integração ainda que em momentos distintos do processo. Relembra a relação amistosa com os arquitetos Delfim Amorim e Augusto Reynaldo, citando como exemplo o painel cerâmico *“Abolição da Escravatura”* no edifício Joaquim Nabuco, de autoria daquele último. Falou com igual entusiasmo das esculturas que fez para espaços públicos da cidade, em geral retratando tipos populares da região (Cantadores, Vendedor de Pirulitos, Pescador, Sertanejo), ou como monumentos a fatos históricos notáveis (à Restauração Pernambucana, a Zumbi dos Palmares), dentre outros. A maioria das esculturas era em cimento, material duro e áspero que ressaltaria os sinais de sofrimento do povo da terra, mas também trabalhava e ainda trabalha modelos em bronze e em mármore.

A partir da década de 1970, após a cassação de seus direitos políticos, o artista começa a explorar com maior vigor a sensualidade, criando uma série de mulheres em concreto armado, encerado e polido. Da produção desta época até anos mais recentes, Abelardo destacou a experiência com a construtora Queiroz Galvão, que o contratou para produzir esculturas para os edifícios por ela construídos, e, mais recentemente, com a Prefeitura da Cidade do Recife e o Governo do Estado de Pernambuco, vide demandas de esculturas comemorativas de eventos ou em homenagem a celebridades locais (como os Monumentos ao Frevo e ao Maracatu, e a estátua em bronze de Gilberto Freyre no novo aeroporto dos Guararapes).

Para fins de análise, algumas de suas obras foram aqui consideradas de forma comparada: duas obras em edifícios modernistas, o painel no hall de entrada no Edifício Walfrido Antunes (1962) e o painel *“Abolição da Escravatura”* no Edifício Joaquim Nabuco; e duas esculturas situadas em praças públicas: *“O Sertanejo”* (1962)

inserido na Praça Euclides da Cunha, projeto de Burle Max de 1934; e “*Os Retirantes da Seca*” no Parque Dona Lindu, projeto de Oscar Niemeyer, cuja primeira etapa foi inaugurada em 2008.

3.2. Francisco Brennand

Francisco Brennand (1927) é escultor e artista plástico, sendo mais conhecido pelo seu trabalho como ceramista. Sua formação inicia-se em 1942, quando aprendeu a modelar como aluno informal de Abelardo da Hora, que, na época, trabalhava na Cerâmica São João, de propriedade do pai de Brennand. Ao contrário de Abelardo, sua formação artística seria feita fora do contexto acadêmico recifense. Em pintura, por exemplo, recebeu orientação de Álvaro Amorim e Murillo Lagreca. Com talento notável, já em 1947, recebeu o primeiro prêmio de pintura do Salão de Arte do Museu do estado de Pernambuco, com o quadro de uma paisagem inspirada no engenho São João, intitulada *Segunda visão da terra* e, no ano seguinte, por seu auto-retrato como cardeal inquisidor, inspirado no retrato do *cardeal inquisidor*, Dom Fernando Nino de Guevara, de El Greco. Incentivado por Cícero Dias, viajou para a França em 1948, onde estudou com André Lhote e Fernand Léger. Alguns anos depois, estudou cerâmica e estagiou em uma escola de faiança na Itália.⁶

Entre 1958 a 1999, realizou diversos painéis cerâmicos em várias cidades do Brasil e dos Estados Unidos. Entre estes, destacamos o mural do Aeroporto Internacional dos Guararapes, no Recife, de 1958, e o painel *Batalha dos Guararapes*, para uma agência do antigo Banco da Lavoura de Minas Gerais, no Recife, entre 1961 e 1962. Este último é considerado pelo artista como uma de suas obras mais significativas. Em 1971, iniciou a restauração da antiga Cerâmica São João, de propriedade familiar, que se encontrava fechada desde 1945, praticamente em ruínas. É neste local que até hoje funciona a *Oficina Cerâmica Francisco Brennand* onde se pode apreciar grande parte da sua obra.

Apesar de termos analisado um número maior de obras, neste trabalho, apresentaremos apenas duas de suas mais relevantes produções, as quais passaram por momentos bem distintos: o Painel cerâmico produzido para o saguão do antigo

⁶ Informações colhidas nos sites: www.mamam.art.br/mam_acervo/fbrennand.htm; <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=303&textCode=809&date=currentDate>, acessados em 25 de maio de 2009.

Aeroporto Internacional dos Guararapes (inaugurado em 1958) e relocado para o novo prédio inaugurado em 2004, e o Painel *Batalha dos Guararapes* (1961-1962) que cobre parte da fachada lateral do prédio onde funcionou o Banco da Lavoura de Minas Gerais, na Rua das Flores. Este painel foi recentemente restaurado por técnicos da Fundaj e protegido por meio de uma intervenção urbana da Prefeitura.

4. A relação arte, arquitetura e cidade em algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand

4.1. Arte-Arquitetura: no contexto moderno e na contemporaneidade

Como já assinalado, embora já existissem antes, os murais ou painéis artísticos em edifícios modernistas estavam em voga nas décadas de 50 e 60. Da mesma forma, nessa época, com o incentivo do governo municipal, um grande número de esculturas foi implantado nas praças e espaços públicos do Recife. Abelardo da Hora e Francisco Brennand participaram ativamente desse período de valorização e reconhecimento da arte moderna pelo Estado e também pela sociedade em geral. No que se refere à relação arte-arquitetura, apresentamos alguns exemplos ilustrativos deste período.

No caso de **Abelardo da Hora**, destacamos inicialmente o painel chamado “*É Hora de Brincar*”, inserido, em 1962, no pátio interno do Edifício Walfrido Antunes (figura 01), na rua Gervásio Pires, bairro da Boa Vista. No projeto desenvolvido entre 1956 e 1958 pelo arquiteto Waldecy Pinto, destacam-se, além do pilotis e da marcação da estrutura em concreto nas fachadas, alguns elementos típicos da arquitetura moderna recifense: esquadrias em veneziana de madeira e vidro, elementos vazados (cobogós cerâmicos), volume de circulação vertical destacado do volume prismático principal que constitui o edifício. Embora tenha sido prevista no projeto a colocação de painel artístico no edifício, não há evidências que tenha havido de fato um trabalho de integração entre arquiteto e artista plástico. Se analisadas separadamente, são evidentes as qualidades das obras em questão, mas, no conjunto, se considerada sua interrelação, além da defasagem das datas de concepção e realização das obras, as dimensões do painel (maiores em relação ao pano de parede sobre o qual foi montado), os tipos de materiais, cores e motivos empregados, revelam um arranjo não muito harmônico entre os diferentes criadores e criaturas.



Figura 01: Painel “*É Hora de Brincar*” (1962), de Abelardo da Hora, no pátio interno do Edifício Walfrido Antunes. Fonte: Natália Vieira, 2009.

Já no caso do Edifício Joaquim Nabuco, o diálogo entre arquitetura e arte é visivelmente mais estreito. O arquiteto Augusto Reynaldo previu um painel cerâmico de Abelardo da Hora na fachada principal do prédio, sobre o pano de alvenaria situado lateralmente às aberturas de entrada. Além disso, o tema do painel - “*A Abolição da Escravatura*” - era representativo das ações do homenageado que dá nome ao prédio e, ao colocá-lo para fora do edifício, a mensagem foi estendida aos usuários do lugar e passantes da Praça também nomeada Joaquim Nabuco (figura 02).



Figura 02: Painel “*A Abolição da Escravatura*”, de Abelardo da Hora, no Edifício Joaquim Nabuco. Fonte: Natália Vieira, 2009.

Evidencia-se, assim, a partir destes exemplos, que o diálogo depende, sobretudo, das relações entre os atores envolvidos no projeto desde a sua concepção à sua execução, bem como da forma de inserção da obra de arte na edificação (intra-muros para apreciação restrita aos usuários do imóvel ou aberta para a cidade). Em todo caso, esses exemplos estão longe de configurar o almejado “canteiro de obras

coletivas”. Como já assinalava Lúcio Costa, mais importante do que a síntese das artes é a interrelação entre elas, o que não elimina paradoxos e conflitos inerentes à criação artística.

Mais recentemente, dos anos 80 para cá, Abelardo da Hora tem executado uma série de esculturas femininas para inserção em edifícios residenciais, como consequência da aplicação da legislação por ele proposta e já comentada. Diferentemente dos dois casos acima analisados, onde o contato para a inserção dos murais se deu entre os arquitetos e o artista plástico, em muitos casos recentes, a execução das obras de arte resultou da sua contratação por parte da construtora responsável por tais edifícios, através de uma relação de natureza mais “comercial”. Então, se a integração arte-arquitetura já não acontecia de forma plena no contexto modernista, parece-nos que estamos nos distanciando cada vez mais deste ideal, sobretudo no caso da contratação em série ou isolada de artistas plásticos por empreiteiras, não propiciando, assim, um diálogo direto entre arquitetos e artistas.

No que diz respeito a **Francisco Brennand**, é peculiar o caso do painel “*Pastoral*”, realizado na sala de embarque internacional do antigo terminal de passageiros de Recife, Aeroporto dos Guararapes. Sendo uma de suas primeiras experiências neste tipo de trabalho, o referido painel foi inaugurado em janeiro de 1958, juntamente com o aeroporto, pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Com dimensões de 3,38m x 14,40m, o painel retrata “*cenar da zona rural nordestina: gado, plantas e frutas, animais domésticos tais como cachorros e patos, mulheres dançando, homens tocando instrumentos e crianças brincando.*”⁷

Neste terminal, também existiam três murais do pintor Lula Cardoso Ayres, retratando as paisagens, os costumes e o folclore do Nordeste do Brasil e um painel em azulejo, de autoria de Paulo Leite, sobre Santos Dumont e a história da aviação.⁸ Durante nossa pesquisa, procuramos visitar o antigo prédio, onde atualmente funciona a parte administrativa da Infraero, a fim de verificar a permanência ou não destes outros painéis e fotografar a localização original do painel de Brennand, porém, não nos foi permitido acesso ao local. Em artigo escrito em 2004, Vainsencher, pesquisadora da Fundaj, ao descrever o antigo aeroporto recifense, referia-se ao painel de Brennand, sugerindo que não ocupava um lugar de muito destaque: “(...) **Embora um pouco escondido**, há um trabalho de Francisco Brennand em cerâmica, retratando cenas da

⁷ VAINSENER, Semira Adler. Aeroporto Internacional Dos Guararapes/Gilberto Freyre. Recife: 2004. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=285&textCode=2270&date=currentDate>, acessado em 11 de junho de 2009.

⁸ <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=285&textCode=2270&date=currentDate>, acessado em 11 de junho de 2009.

zona rural nordestina (...)” (grifo nosso). No entanto, foi possível encontrar algumas fotos antigas do aeroporto, que mostram a inserção deste painel ao fundo do saguão de *check-in* internacional (figura 03a).

Com a construção do novo terminal, do agora também chamado Aeroporto Gilberto Freyre, decidiu-se pela transferência da “*Pastoral*”. A Infraero contratou a Fundaj para coordenar o trabalho de recolocação do painel que foi remontado, em 2004, em lugar de maior evidência, no hall de entrada das salas de embarque doméstico (figura 03b). Francisco Brennand acompanhou pessoalmente os trabalhos, fato noticiado nos jornais de grande circulação do Recife.

Além do painel de Brennand, o edifício de arquitetura contemporânea, abriga uma série de outras obras de arte, na maioria de artistas modernos. Na descrição oficial da Infraero:

“O novo Aeroporto dos Guararapes também se transformou em um espaço destinado à arte pernambucana. Francisco Brennand compõe o acervo do terminal com um mural e três estátuas. João Câmara, José Cláudio, Gil Vicente e Pedro Frederico expõem painéis. O artista Abelardo da Hora exhibe uma estátua do sociólogo Gilberto Freyre, que dá nome ao Aeroporto.”⁹

Segue-se, assim, a tradição pernambucana de valorizar a arte da terra, buscando, sempre que possível, a conciliação do novo com o antigo, sobretudo nos espaços públicos ou privados de uso coletivo. Não há, no entanto, nos diversos documentos que pesquisamos sobre a construção do novo prédio, evidências de que essa tenha sido uma ação conjunta feita de forma sincrônica entre o arquiteto autor do projeto do edifício¹⁰ e os artistas plásticos que o investiram de “pernambucanidade”. Apesar de referências a elementos da cultura local no edifício, nas descrições sobre a concepção do projeto, são, sobretudo, enfatizados os aspectos tecnológicos altamente complexos que determinaram as principais resoluções projetuais.

⁹ Fonte: http://www.infraero.gov.br/aero_prev_home.php?ai=67

¹⁰ Projeto de autoria de Ubirajara Moretti. Para mais informações, consultar, dentre outras fontes, <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/moretti-arquitetura-terminal-do-12-01-2005.html>



Figura 03: Paineis “Pastoral”, de Francisco Brennand, no Aeroporto antigo e no atual. Fontes: (a) http://www.sbrf.hpg.ig.com.br/embarque_intl.jpg e (b) Natália Vieira, 2009.

Diante do exposto, podemos afirmar que, apesar de se tratarem de arquiteturas conceitual e espacialmente distintas, não se verifica diferença marcante na relação arte-arquitetura do prédio modernista para o contemporâneo. Em ambos os terminais, diversas obras de arte são distribuídas pelo seu interior e não parecem ter sido pensadas em conjunto com o projeto arquitetônico. Elas encontram-se “salpicadas” nos amplos espaços existentes, em alguns casos de forma aparentemente aleatória. Assim, sem desprezar a importância da preservação dos valores da cultura local, ainda que com certo anacronismo, consideramos que a simples presença de uma série de obras de arte numa edificação não configura necessariamente a almejada integração entre as artes, tão defendida pelos modernistas especialmente a partir dos anos 50.

4.2. Arte-Cidade: no contexto moderno e na contemporaneidade

Quanto à relação arte-cidade, tomemos os exemplos de duas esculturas de **Abelardo da Hora** inseridas em espaços públicos urbanos em momentos distintos. A escultura “*O Sertanejo*” foi cuidadosamente inserida na Praça Euclides da Cunha, projeto de Burle Marx de 1934, que reproduzia no Recife a aridez da paisagem e a vegetação típica do sertão nordestino. No projeto original, era prevista a inserção de uma escultura no centro da praça, mas durante anos a obra não foi realizada. Na década de 50, Abelardo foi convidado a executar a tarefa. Segundo ele, seus croquis teriam sido enviados para apreciação de Burle Marx. Em consonância com a aridez que o lugar (ainda que recriado) evoca, foi concebido um tipo humano rude e sofrido, representado em cimento áspero (figura 04a).

Bem mais recentemente, para homenagear a mãe do presidente Lula, que, no passado, como muitas outras mulheres e homens do sertão, deixou o Nordeste com sua família para desbravar outras regiões, Abelardo da Hora realizou a escultura “*Retirantes da Seca*”, para inserção no parque que leva o nome da homenageada, Dona Lindu, na orla de Boa Viagem. A inserção da obra de arte no conjunto arquitetônico e urbanístico projetado por Niemeyer, cuja primeira etapa foi inaugurada em 2008, é no mínimo anacrônica (figura 04b). Além de implantada marginalmente na quadra onde se situa o empreendimento, não há nenhuma relação evidente com os edifícios do entorno, nem mesmo com os dois prédios brancos de linhas curvas (que vão abrigar o teatro e o pavilhão de exposições) absolutamente dominantes na paisagem construída do parque. Impregnado de conotações e significados políticos, o projeto do parque Dona Lindu gerou inúmeras polêmicas no meio social recifense, sobretudo por ocupar uma das poucas áreas verdes, de solo permeável, ainda remanescentes na já densamente povoada Boa Viagem. Reformulado, o projeto prosseguiu e nele foi destinada uma área para a referida escultura (não identificada na planta de implantação geral do conjunto nem na maquete originais a que tivemos acesso), uma forma de também homenagear o octogenário artista plástico pernambucano. De todo modo, pode-se seguramente afirmar que aí também não houve nem síntese nem integração das artes.



Figura 04: Esculturas “*O Sertanejo*”, no Praça Euclides da Cunha e “*Retirantes da Seca*”, no Parque Dona Lindu. Fontes: (a) http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq042/042_03_05.jpg e (b) Natália Vieira, 2009.

Aliás, a análise de outras obras recentes do mesmo autor demonstra que, embora bastante coerentes com sua trajetória, exprimindo a qualidade formal e estética de sempre, elas são cada vez mais pontuais (no sentido de atenderem a demandas particulares ou públicas específicas – não se tratando, portanto, de uma produção

inserida num movimento coletivo, como já ocorreu no passado) e são assim concebidas isoladamente, no seu ainda ativo e muito produtivo atelier, que também é sua residência, sempre gentilmente aberto a todos que desejarem conhecer. Parte do acervo de sua vasta e prestigiada obra, deverá ser preservada no Instituto Abelardo da Hora, em edifício a ser implantado em terreno contíguo ao da sua casa no velho bairro da Boa Vista. O projeto, concebido pelos jovens Pedro Lira e Manoela Muniz Machado e desenvolvido por Lira Arquitetos Associados, de linguagem nitidamente contemporânea¹¹, parece evidenciar, mais uma vez, as dificuldades de integração da arte ainda moderna e atual de Abelardo da Hora no contexto da arquitetura e do urbanismo contemporâneos.

Na obra de **Brennand**, podemos recorrer ao Painel “*Batalha dos Guararapes*” para analisar a relação arte-cidade tanto no contexto modernista quanto no atual. Este painel, produzido entre os anos 1961-1962, com dimensões de 2,23 x 32,50m, pela sua localização, cobrindo parte da parede lateral do prédio onde funcionou o Banco da Lavoura de Minas Gerais, na Rua das Flores, mantém relação tanto com o prédio de linhas modernistas quanto com o espaço urbano com o qual interage. Por se tratar de uma rua exclusiva para pedestres, bastante movimentada, localizada no centro do Recife, e pela altura em que foi colocado, do nível da rua até mais ou menos 2 metros de altura, podemos dizer que sua relação com o urbano é mais destacada do que sua relação com a arquitetura.

Durante anos, o painel incorporou-se de forma indissociável à Rua das Flores, onde as pessoas com ele conviviam rotineiramente, embora sem maiores reverências. Deste convívio muito próximo, e como consequência do processo de degradação do centro histórico da cidade, passaram a ocorrer problemas relativos à sua conservação, face à exposição ao sol, às intempéries e até mesmo ao uso indevido por alguns passantes do local.¹²

Entre os anos de 2005 e 2006, certamente, em grande medida, impulsionado pelo reconhecimento alcançado pelo artista plástico Francisco Brennand dentro e fora do país, o ABN Amro Bank, atual proprietário do edifício, através de uma parceria público-privada com a Prefeitura da Cidade do Recife, contratou o Laboratório de Análise,

¹¹ Disponível no <http://www.iah.org.br/> e no http://vitruvius.com.br/institucional/inst117/inst117_02_01.asp

¹² Matéria de capa realizada do Diário de Pernambuco, em julho de 2005, quando ainda estava em realização o restauro do painel, destaca o problema: “(...) antes mesmo de ser oficialmente entregue, já é vítima do descaso de parte da população, que continua a usar o espaço como banheiro público. (...) O contraste da rua restaurada recentemente e o mau cheiro que exala no local revolta os vendedores que comercializam nas proximidades da via. Nem mesmo os dois portões de ferro instalados nas duas extremidades da rua e que são fechados durante a noite impedem a falta de civilidade. (...)” Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorn.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=598&textCode=4770&date=currentDate>

Conservação e Restauração de Documentos e Obras de Arte da Fundaj para realizar a restauração desta obra. O processo de restauração durou um ano, tendo sido o painel reinaugurado em 06 de junho de 2006 com as presenças do então prefeito da cidade do Recife, do próprio autor da obra original e do diretor executivo Norte/Nordeste do Banco Real. O custo total da obra foi de cento e cinquenta mil reais.¹³ Durante a inauguração, conforme divulgado nos três jornais de grande circulação na cidade do Recife, Brennand afirmou que *"Se alguém me perguntasse qual dos meus painéis gostaria que fosse preservado porque liquidaria os outros, eu queria que fosse este"*. Segundo ele, esta escolha deve-se ao fato de que a obra frisa o momento em que surge o sentimento de nacionalidade no país.¹⁴

A restauração impecável do painel realizada pela equipe da Fundaj, entretanto, veio acompanhada de uma intervenção urbana que introduziu uma cobertura de policarbonato translúcido no percurso ladeado pelo painel, colocação de cerâmica no piso da área, bancos de concreto, tratamento paisagístico e gradis de ferro no início e fim da área correspondente ao painel (figura 05). A justificativa de tais medidas foi a necessidade de proteção do painel restaurado. O resultado estético e social obtido é, no entanto, bastante questionável.



Figura 05: Painel *"Batalha dos Guararapes"*, na Rua das Flores. Fonte: Natália Vieira, 2009.

Sob o ponto de vista de nossa discussão central, a relação arte-cidade, a tentativa de fechar o espaço, gradeando-o, demonstra uma preocupação exclusiva para com o

¹³ Fonte: Boletim Diário da Prefeitura da Cidade do Recife de 06 de junho de 2006. Disponível em: <http://noticias.recife.pe.gov.br/index.php?GrupoCodigo=15&UltAnt=21823&DatAnt=06/06/2006&GrupoCodigoMateria=15>.

¹⁴Fonte: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorn.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=721&textCode=6632&date=currentDate>

painel em si e não para com a sua relação com o espaço urbano. Além disso, a proposta da cobertura em policarbonato não tem nenhuma relação com o edifício modernista. A motivação para a intervenção é a arte em si e não a relação arte-cidade ou arte-arquitetura.

Do ponto de vista social, o fechamento desta área vem provocando situações bastante difíceis para os vendedores locais e locatários de salas de escritórios dos andares superiores do edifício. Em visita ao local em maio de 2009, pudemos entrevistar um dos locatários das salas de escritório que nos relatou que o condomínio está realizando um abaixo assinado destinado à Prefeitura da Cidade do Recife, solicitando a retirada dos gradis e da coberta, pois, após a intervenção, o local virou antro de prostituição, vadiagem e drogas, especialmente à noite, depois que está fechado, já que a grade pode ser facilmente transposta. Quando da inauguração da revitalização foi divulgado através dos jornais locais que o trecho coberto da Rua das Flores passaria a abrigar exposições e eventos culturais. Entretanto, tal idéia, nunca saiu do papel.

Percebemos, então, que a relação arte-cidade que se estabelece inicialmente nos anos 60 não é preservada ao se restaurar o painel. Ao contrário disto, esta relação é, na verdade negada, ao tratar-se do painel como uma obra de arte dissociada da Rua da Flores como um todo e do edifício no qual se insere.

5. Considerações finais:

O ideal de síntese e integração das artes era uma utopia moderna que, apesar de seus paradoxos e conflitos, reunia artistas e pensadores em torno de objetivos comuns, em geral imbuídos de forte conteúdo político e social. A apropriação pelo Estado do ideário modernista, com a construção de grandes obras e espaços públicos, de certo modo atenuou o conflito entre a liberdade de criação artística e os projetos coletivos de uma ordem social igualitária, baseada no planejamento, e nas noções de “ordem, pureza e beleza”.

Não há mais este tipo de paradoxo no mundo contemporâneo, onde é exaltada a diversidade, o individual sobrepõe o coletivo, o fragmento se coloca acima da totalidade. Segundo Bauman (1998), a pós-modernidade rompeu com aquele tripé de idéias coletivas que sustentava a arte e a sociedade modernas, e a crise contemporânea viria, sobretudo, da ausência de paradigmas capazes de reunir coerentemente um conjunto de pensamentos hegemônicos e de novas utopias

coletivas, enfim, da “impossibilidade de vanguarda,” no sentido literal do termo¹⁵. As artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade social não artística, como jamais seus antecessores modernistas puderam sonhar. Neste contexto, a arquitetura volta para dentro de si mesma, a urbanidade sai das ruas, e a vida social se confina em espaços intramuros de *shopping centers*, hotéis, aeroportos e condomínios e até mesmo ruas e praças fechados.

Retomando as afirmações de Meyer Schapiro, de 50 anos atrás, que já indicavam o cerne do paradoxo moderno, já que agora, na pós-modernidade, a liberdade individual, e a competição que lhe acompanha, reinam soberanas, o mal-estar vem justamente da perda da segurança e do sentido de ordem e pureza que os ideais de integração e síntese propiciavam.

Vimos também, no caso da cidade de Recife, como esta integração é difícil de ser alcançada, especialmente na contemporaneidade. Porém, como demonstrado no texto, é importante ressaltar que existe, em Recife, um quadro particular e promissor no que diz respeito à relação arte-arquitetura e arte-cidade.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Izabel. *Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi*. Natal, 2004. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFRN.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. *Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos*. Vitruvius, 2001.
Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012_03.asp >.
Acessado em 16 de junho de 2009.

BARROS, Souza. *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Acadêmica Ltda., 1972. 318 p.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CABRAL, Renata Campello. *Mario Russo*. Recife: Editora da UFPE, 2006.

CLARK, Lígia. *Uma experiência de integração*. Brasil-Arquitetura Contemporânea, n.8, Rio de Janeiro, 1956.

¹⁵ De ponta-de-lança da primeira fileira de um exército em movimento. O vanguardista antecipa ações (para frente ou para trás) que serão seguidas pelos demais. Segundo o autor, no mundo contemporâneo, tudo está em movimento e de forma fragmentada, não fazendo sentido os termos *avant-garde* e *arrière-garde*. O exército regular reunido em torno de estratégias comuns deu lugar a unidades de batalhas travadas em guerrilhas dispersas, destituídas de finalidade global.

COMAS, Carlos Eduardo. *Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39 De lenda(s) e Le Corbusier*. Vitruvius, 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg022/arg022_01.asp>. Acessado em 16 de junho de 2009.

FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes*. In Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil, Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005.

GABRIEL, Marcos Faccioli. *A Síntese das Artes na Cidade Nova – Meyer Schapiro*. Novos Estudos CEBRAP, nº 70, São Paulo, novembro de 2004, pp. 155 -175.

GORESTEIN, Saulo, LUBAMBO, Vinícius. *Ensaio Poético e Fotográfico: Esculturas em Edifícios do Recife*. Recife: Flamar Editora, 1998.

HOLANDA, A. *Roteiro para construir no Nordeste: arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*. Recife, MDU / UFPE, 1976.

Lei 7.427 de 19 de outubro de 1961. Disponível em <<http://www.legiscidade.com.br/lei/07427/>> Acessado em 13 de maio de 2009.

Lei nº 14.239 de 17 de dezembro de 1980. Disponível em <<http://www.legiscidade.com.br/lei/14239/>> Acessado em 13 de maio de 2009.

Lei Nº 15.592 de 10 de Janeiro de 1992. Disponível em <<http://www.legiscidade.com.br/lei/15592/>>. Acessado em 13 de maio de 2009.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. *Eu vi o modernismo nascer... e ele começou no Recife*. In: MOREIRA, Fernando Diniz (org.). *Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade*. P. 81 a 105.

Mário Pedrosa Dentro e Fora da Bienal. In: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

REZENDE, Antônio Paulo Moraes. *(Des) encantos modernos: Histórias da Cidade do Recife na Década de Vinte*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

SILVA, Ana Elizabete Marques da; MONTENEGRO, Antonio Carlos Duarte. *RESTAURAÇÃO DO MURAL CERÂMICO BATALHA DOS GUARARAPES LOCALIZADO NO CENTRO HISTÓRICO DA CIDADE DO RECIFE*. In: ARC • Revista Brasileira de Arqueometria Restauração Conservação, Edição Especial, Nº 1, MARÇO 2006, AERPA Editora.

VAINSENER, Semira Adler. *AEROPORTO INTERNACIONAL DOS GUARARAPES/GILBERTO FREYRE*. Recife: 2004. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=285&textCode=2270&date=currentDate>