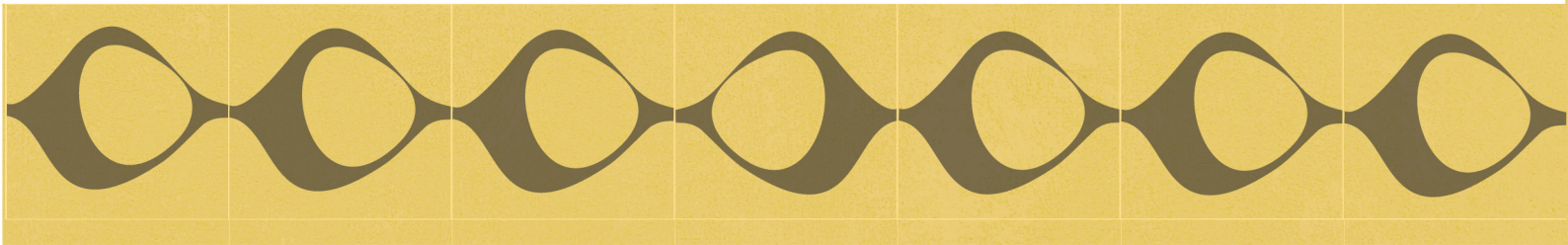


**9° Seminário Docomomo Norte/ Nordeste
São Luís – MA, 2022**

ANAIIS



Unidade de Ensino Superior Dom Bosco (UNDB)
Arquitetura e Urbanismo | São Luís - MA

9º Seminário Docomomo Norte/ Nordeste
São Luís, 28 a 30 de setembro de 2022 (EVENTO ONLINE)

Tema:
ARQUITETURA, PAISAGEM, CULTURA
Ecos da Modernidade

Organização e Apoio:





ORGANIZAÇÃO:

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo (UFCEG - Coord. Docomomo BR)
José Antônio Viana Lopes (UNDB)

COORDENAÇÃO LOCAL:

José Antônio Viana Lopes (UNDB)
Lena Carolina (UNDB)
Luis Eduardo Longhi (UNDB)
Raissa Muniz Pinto (UNDB)
Rebeca Murad (UNDB)

APOIO DOCOMOMO BRASIL:

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo (UFCEG - Coord. Docomomo BR)
Ivanilson Santos Pereira (USP - Secretário Executivo. Docomomo BR)
Ricardo Alexandre Paiva (UFC - Conselheiro Fiscal. Docomomo BR)

APOIO DOCOJOVEM:

Lucas de Souza Jales (UFCEG)
Matheus Batista Simões (UFPE)

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo (UFCEG)
Ana Carolina de Souza Bierrenbach (UFBA)
Anna Beatriz Ayroza Galvão
Beatriz Helena Nogueira Diógenes (UFC)
Ceila Rosana Carneiro Cardoso (UFBA)
Celma Chaves de Souza Pont Vidal (UFPA)
Clóvis Ramiro Jucá Neto (UFC)
Fernando Diniz Moreira (UFPE)
Grete Soares Pflueger (UEMA)
José Carlos Huapaya Espinoza (UFBA)
Juliana Cardoso Nery (UFBA)
Lúcia Moreira do Nascimento (UEMA)
Marcos Paulo Cereto (UFAM)
Ricardo Alexandre Paiva (UFC)
Vlândia Pinheiro Cantanhede Heimbecker (UFAM)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca da Unidade de Ensino Superior Dom Bosco**

Seminário Docomomo Norte/Nordeste (9. : 2022 : São Luís, MA)

Anais do 9º Seminário Docomomo Norte/Nordeste [e-book] : arquitetura, paisagem, cultura. Ecos da Modernidade / José Antonio Viana Lopes, Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo, organizadores. – São Luís, MA : Centro Universitário Unidade de Ensino Superior Dom Bosco, 2022.

590 f. ; il. : color.

Evento realizado entre os dias 28 e 30 de setembro de 2022.

Modo de acesso: <http://docomomobrasil.com>

ISBN: 978-65-00-56400-6

1. Arquitetura moderna - Brasil. 2. Movimento moderno. 3. Arquitetura - Paisagem. 4. Arquitetura - Cultura. I. Unidade de Ensino Superior Dom Bosco. II. Título.

CDD 23. ed. – 720.981

CDU – 72.03(81)

APRESENTAÇÃO

O 9º DOCOMOMO N/Ne – Seminário de Documentação e Conservação do Movimento Moderno Norte/Nordeste foi promovido pelo curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário UNDB e apoiado pelo Docomomo Brasil, com o propósito de estimular o espírito crítico e reflexivo de estudantes e pesquisadores na busca por soluções criativas para as questões que envolvem a valorização e preservação da arquitetura moderna na nossa região e no país.

Assumindo o tema ARQUITETURA, PAISAGEM E CULTURA: ECOS DA MODERNIDADE, o Seminário foi realizado através de plataforma *on line*, entre os dias 28 e 30 de setembro de 2022, e contou com 1 palestra internacional, 3 palestras com convidados nacionais e 3 mesas redondas regionais, além de 9 sessões de apresentação de trabalhos e 3 sessões do DOCOJOVEM (artigos de estudantes de graduação). O MOMOTOUR, tradicional roteiro de visitas às obras herdadas do movimento moderno na cidade sede, foi realizado no dia 09 de outubro, na forma de um passeio ciclístico pelas obras modernas da Avenida Getúlio Vargas, em São Luís.

A programação do 9º Seminário agregou eventos paralelos importantes, como a XAMA - Exposição de Arquitetura Contemporânea na Amazônia, realizada entre 27 de setembro e 11 de novembro, com apoio do NAMA - Núcleo Amazônia Moderna, da UFAM, e a Roda de Conversa sobre Arquitetura Contemporânea no Maranhão, realizada em parceria com o Ministério Público Estadual - MPE, no dia 27 de outubro, além do lançamento de livros importantes sobre aspectos do movimento moderno brasileiro.

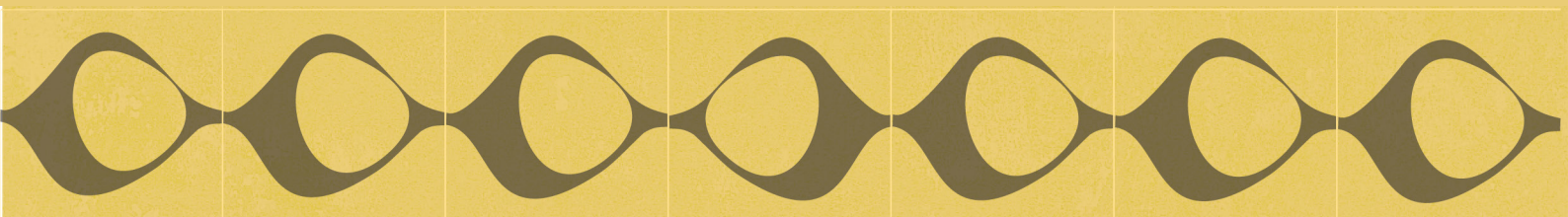
O Seminário selecionou, apresentou e discutiu 77 trabalhos inscritos, dos quais 60 artigos completos e 17 resumos expandidos (DOCOJOVEM), com representantes de todos os estados das regiões Norte e Nordeste. É particularmente gratificante informar que foram selecionados 09 artigos completos e 06 resumos expandidos sobre a arquitetura moderna no Maranhão, apresentados por pesquisadores e estudantes vinculados ao próprio Centro Universitário UNDB e também a outras instituições de ensino. Um marco para destacar, mais uma vez, que existe ensino de qualidade no Nordeste, existe pesquisa, existe produção de conhecimento e existe transformação social pela educação.

Ao abordar temas como a arte urbana, novas tecnologias, questões de gênero, fotografia e vários outros, estes trabalhos ofereceram, de fato, uma visão abrangente sobre as condições da arquitetura e do urbanismo modernos como manifestações da cultura que refletem identidades e valores sociais construídos em realidades distintas, ampliando historicamente e geograficamente o alcance que caracteriza as diversas modernidades. Desta forma, o 9º Seminário DOCOMOMO N/Ne atinge plenamente seus objetivos, como um fórum de discussão e análise da produção científica regional.

Parabenizamos a todos que fizeram esse momento possível!

Rebeca Murad - Diretora Centro Universitário UNDB

Raissa Pinto Muniz - Coordenadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo



ARTIGOS COMPLETOS

A CONTRIBUIÇÃO DO ENGENHEIRO FREITAS DINIZ PARA O CONSTRUÇÃO DA CIDADE MODERNA DE SÃO LUÍS – MA

Maria Luiza Freitas Diniz Luna, José Antônio Viana Lopes

ACÁCIO GIL BORSOI E SUA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA MODERNA EM TERESINA: TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO PIAUÍ. 1972

Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo

ADAPTABILIDADE DE SOLUÇÕES PROJETUAIS TRAZIDAS POR IMIGRANTES JAPONESES A AMAZÔNIA AMAPAENSE NO PERÍODO MODERNO- JANARISTA

Flávio Carvalho Vieira, Ana Karina Nascimento Rodrigues, Anneli Maricielo Cárdenas Celis

ANTIGA RECEITA FEDERAL DE CUIABÁ: INVESTIGAÇÃO ARQUITETÔNICA

Thais Reis Mazine, Vanessa Milani, Eduarda Cristina de Oliveira Barreto

ARQUITETURA E ICONOGRAFIA: CONSTRUINDO UMA NARRATIVA HISTÓRICA SOBRE TERESINA E A OBRA DO ENGº CÍCERO FERRAZ DE SOUSA MARTINS NO SÉCULO XX, ATRAVÉS DE IMAGENS.

Camila Soares Figueirêdo, Ricardo Alexandre Paiva

BINA FONYAT: UMA ANÁLISE SOBRE SUA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA ALIADA AOS RESPECTIVOS CONTEXTOS

Luan Alves Santana

CLORINDO TESTA: OS PRIMEIROS ANOS

Cassandra Salton Coradin

CONEXÕES ARQUITETÔNICAS MODERNAS RECIFENSES EM CAMPINA GRANDE/ PARAÍBA

Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo

DEPOIS DO PILOTIS: NOVAS RELAÇÕES DE PERMEABILIDADE NA ARQUITETURA BRASILEIRA

Nathalia Cantergiani Fagundes de Oliveira

ENTRE O PREFABRICADO E O PREEXISTENTE: A ARQUITETURA ANTIGA DA ESCOLA INDUSTRIAL DE CUIABÁ, MT.

Thais Reis Mazine, Gabriella Regina Santos Torres, Ricardo Silveira Castor

INFLUÊNCIA DA MEDICINA E DA HIGIENE NA ARQUITETURA MODERNA EUROPEIA DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE DE VERS UNE ARCHITECTURE

Leonardo Oliveira Silva

INTERPRETAÇÕES DA HISTÓRIA DO LUGAR: GOIÂNIA, CASA ERUDITA E CASA ORDINÁRIA.

Simone Borges Camargo de Oliveira

MODERNIDADES VERNACULARES: ESTUDO DA HABITAÇÃO MODERNA RURAL NO MARANHÃO

Filipe Santos Rocha

MODERNO E EFICIENTE: UM ESTUDO SOBRE A ILUMINAÇÃO NATURAL NA SEDE DO MINISTÉRIO DA FAZENDA EM FORTALEZA

Ilana Maria Holanda Sousa Teles, Paulo Costa Sampaio Neto

MULHERES MODERNAS: QUEM SÃO AS ARQUITETAS DE FORMAÇÃO MODERNA EM SÃO LUÍS-MA?

Júlia Mendonça Costa

NAVEGANDO NO PARAÍSO: CASA DOUGLAS, RICHARD MEIER, 1971-73

Sílvia Lopes C Leão

NORDESTE NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA: REVISANDO PANORAMAS

Oton Gonçalves de Sá Neto

O AEROPORTO SCHIPHOL E MARIUS DUINTJER

Leda Maria Lamanna Ferraz Rosa van Bodegraven, Paulo Julio Valentino Bruna

O BRASIL EM BRASÍLIA: A CONTRIBUIÇÃO DOS ARQUITETOS BRASILEIROS PARA O CURSO DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (1962-1970)

Amanda Rafaelly Casé Monteiro

O EDIFÍCIO PIEDADE DO ENGENHEIRO JUDAH LEVY EM BELÉM: MODERNIDADE, CULTURA TÉCNICA E SOCIEDADE

João Victor de Alcântara Trindade, Celma Chaves Pont Vidal

O MODERNISMO CEARENSE NO FEMININO: A PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA DE NÉLIA ROMERO

Ingrid Teixeira Peixoto, Marcia Gadelha Cavalcante, Beatriz Helena Nogueira Diógenes

O SERTÃO TAMBÉM É MODERNO: O EDIFÍCIO DO SESI EM CRATO – CEARÁ, BRASIL

Hévila Rayara Cruz Ribeiro, WylInna C.L. Vidal

OBITUÁRIO DIGITAL DA ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA: A RESIDÊNCIA JOSÉ MACEDO (1957 - †2000) DE ACÁCIO GIL BORSOI

Ricardo Alexandre Paiva, Maria Vitória Vasconcelos Teixeira

PALÁCIO DA ALVORADA: APONTAMENTOS LITERÁRIOS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DO EDIFÍCIO

Francisco Rafael Monteiro de Rezende, Maria Fernanda Derntl

REGINALDO ESTEVES E A CONSTRUÇÃO TECTÔNICA

Thais Leite da Gama Oliveira, Aristóteles de Siqueira Campos Cantalice II

TÃO LONGE, TÃO PERTO: MODERNIDADE E TRADIÇÃO NA OBRA DE NÍCIA PAES BORMANN

Bruno Melo Braga, Erica M B Martins, Marco Antônio Castelo Branco Barros Filho

RESUMOS EXPANDIDOS (DOCOJOVEM)

ADAPTAÇÕES E DESCARACTERIZAÇÕES DOS PRÉDIOS MODERNOS PARA NOVOS USOS: EDIFÍCIO BEQUIMÃO, EM SÃO LUÍS – MA

Maria Jessimara Fiúza Lima, Maendra Barros de Araujo Cruz

AMARO FIÚZA: ANÁLISE DO PATRIMÔNIO MODERNO DE CAMPINA GRANDE

Mirella Darlana de Paula Fernandes, Gabriella Brasileiro Torres, Wallyson Costa

ARQUITETURA CÍVICA DOS ANOS 30 E 40: A MODERNIDADE TRADICIONALISTA EM OBRAS DE MATO GROSSO

Evillyn Biazatti de Araujo

ARQUITETURA ESCOLAR MODERNA E SAÚDE: ESTRATÉGIAS PROJETUAIS DE EDIFÍCIOS ESCOLARES PAULISTAS (ANOS 1930) PARA PREVENÇÃO DE EPIDEMIAS E SUA RELAÇÃO COM AS PRESCRIÇÕES CONTRA A COVID-19

Charlie Brown Dantas Brito, Ludimylla Vieira Rufino, Marina Goldfarb de Oliveira

ARQUITETURA MODERNA DO SÉCULO XX, EM SÃO LUÍS: IDENTIFICAÇÃO; MAPEAMENTO E ANÁLISE TIPOLOGICA DOS PROJETOS COMERCIAIS, REALIZADOS PELO ARQUITETO CARLOS ALBERTO BRAGA DINIZ.

Hilquias de Castro Feitosa da Silva, Hermes da Fonseca Neto

MEMORIAL MARIA ARAGÃO: PROCESSO DE OCUPAÇÃO, DESENVOLVIMENTO URBANO E SUAS RELAÇÕES COM SEU ENTORNO

Ana Flávia da Silveira Macau

MULHERES MODERNAS: PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA FEMININA NO SÉCULO XX e XXI EM SÃO LUÍS – MA

Hilquias de Castro Feitosa da Silva, Grete Soares Pflueger

O TIJOLO E O CONCRETO NA ARQUITETURA INSTITUCIONAL EM GOIÂNIA (1970-80)

Ana Elisa Vieira Soares, Eline Maria Mora Pereira Caixeta

ARTIGO COMPLETO

OS BRISES NA ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA
Cristiane de Araújo Alves Siqueira, Paulo Costa Sampaio Neto

RESUMO EXPANDIDO (DOCOJOVEM)

ANÁLISE DA FUNCIONALIDADE, TIPOLOGIA E TOPOLOGIA DOS PROJETOS ARQUITETÔNICOS DOS CONJUNTOS HABITACIONAIS POPULARES DO PROGRAMA MINHA CASA MINHA VIDA (PMCMV) NA CIDADE DE SÃO LUÍS NO MARANHÃO
Filipe Santos Rocha

ARTIGOS COMPLETOS

A CONSERVAÇÃO ATRAVÉS DO SEU SIGNIFICADO: O MEMORIAL PADRE CÍCERO EM JUAZEIRO DO NORTE CEARÁ

Maria Eulália Dos Santos Silva, Giovanna Garcez Freire

CINE SÃO LUIZ: O VALOR DO ULTRAPASSADO

Juliano Loureiro de Carvalho

EDIFÍCIO COLONIAL E O MODERNISMO NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS

Levi Medeiros Araujo Pires Leal, Júlia Turolla Da Silva Pires Leal

MURAL DE CONCRETO POLICROMADO DA FACHADA DO EDIFÍCIO OSCAR PEREIRA: ESTUDO DE CASO DO ARTISTA JULIO ESPINOSO

Elaine Ferreira Chagas, Alicia Neves, Susana Priscila Cerqueira Santos

O CINE TEATRO MUNICIPAL DE BARBALHA – CE: UMA PROPOSTA DE REQUALIFICAÇÃO

Fabiana Teles de Souza, Giovanna Garcez Freire

PATRIMÔNIO INTELIGENTE E DOCUMENTAÇÃO DA PROTOMODERNIDADE: UTILIZAÇÃO DE VANT PARA IMAGIAMENTO DA ESTAÇÃO NOVA DE CAMPINA GRANDE, PB.

Wilson Valmir da Silva, Marina da Silva Zimmermann, Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo

SEDE DO BNB DO JUAZEIRO DO NORTE - CE: A INFLUÊNCIA ARQUITETÔNICA MODERNISTA EM SEU PARTIDO

Maria Letícia De Almeida Ramos Gomes, Myllena Bezerra Alves, Giovanna Garcez Freire

RESUMOS EXPANDIDOS (DOCOJOVEM)

ANÁLISE DA FUNCIONALIDADE, TIPOLOGIA E TOPOLOGIA DOS PROJETOS ARQUITETÔNICOS DOS CONJUNTOS HABITACIONAIS POPULARES DO PROGRAMA MINHA CASA MINHA VIDA (PMCMV) NA CIDADE DE SÃO LUÍS NO MARANHÃO

Filipe Santos Rocha

CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO: UM ESTUDO SOBRE A ESTAÇÃO FERROVIÁRIA ENGENHEIRO DÓRIA EM BARBALHA – CEARÁ

Bianca Pereira Saraiva, Giovanna Garcez Freire

MODERNIDADES EM ALCÂNTARA – MA: ANÁLISE DO PLANO DE RECUPERAÇÃO DE PEDRO E DORA ALCÂNTARA DE 1971 COMO UM OLHAR MODERNO SOBRE A CIDADE-MUSEU

Daniela Bispo Ribeiro, Clauber Lobão Braga Júnior, Ana Clara de Sousa Reis

ARTIGOS COMPLETOS

ABORDAGEM TECTÔNICA NA LEITURA DE OBRAS RESIDENCIAIS: ESTUDO DE CASO LINA BO BARDI
Gabriela Lopes De Moura Rangel, Sarah Vieira Paz Souza

ARTE, ARQUITETURA E PAISAGEM: O RURAL DE MINAS GERAIS PELOS OLHOS DE TARSILA DO AMARAL
Nycole de Araújo Régis

MODERNIZAÇÃO LUDOVICENSE: PONTE GOVERNADOR JOSÉ SARNEY E OS ECOS DA MODERNIDADE
Andressa de Lourdes Fiares Lopes

O RECÔNCAVO E O RECONVEXO: LINA BO NAS ENCRUZILHADAS DE SALVADOR (1958-1964 E 1986-1989)
Mariana Silveira Moretzsohn

RESUMO EXPANDIDO (DOCOJOVEM)

APROXIMAÇÕES ENTRE LINA BO BARDI E GLAUBER ROCHA
Evelyn Maísa Hettwer

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**A CONTRIBUIÇÃO DO ENGENHEIRO FREITAS DINIZ PARA O CONSTRUÇÃO DA
CIDADE MODERNA DE SÃO LUÍS – MA.****LUNA, MARIA LUIZA FREITAS DINIZ (1)**

1. Arquiteta e Urbanista, Centro Universitário UNDB, mlfdluna@gmail.com

LOPES, JOSÉ ANTONIO VIANA (2)

2. Arquiteto e Urbanista, Centro Universitário UNDB, jose.lopes@undb.edu.br

RESUMO

A cidade de São Luís passou por diversas transformações, marcadas pela elaboração de planos que objetivavam favorecer seu crescimento e mitigar os problemas já existentes no espaço urbano, elaborados por corpo técnico capacitado, que por diversas questões políticas e sociais fora excluído da memória coletiva da história da cidade. Portanto, este trabalho tem o intuito de efetuar o resgate à memória do engenheiro Domingos de Freitas Diniz Neto, abordando sua atuação enquanto urbanista, após formar-se na Escola Nacional de Engenharia do Brasil, quando retorna ao Maranhão e desempenha importante atuação à frente de diversos cargos públicos, estudando, planejando e implantando diversas soluções que geraram impactos significativos na configuração do espaço urbano contemporâneo da cidade, de modo a consolidar tendências de crescimento, através da promulgação do Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965), com o estudo, análise e adaptações do Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958), proposto pelo engenheiro Ruy Mesquita.

PALAVRAS-CHAVE: planejamento urbano; tendências de crescimento; espaço urbano; cidade moderna.

***THE CONTRIBUTION OF THE ENGINEER FREITAS DINIZ TO THE CONSTRUCTION OF THE
MODERN CITY OF SÃO LUÍS – MA.*****ABSTRACT**

The city of São Luís has undergone several transformations, marked by the elaboration of plans that aimed to favor its growth and mitigate the problems already existing in the urban space, prepared by a qualified technical staff, which for various political and social issues had been excluded from the collective memory of history of the city. Therefore, this work aims to rescue the memory of the engineer Domingos de Freitas Diniz Neto, approaching his role as an urban planner, after graduating from the Escola Nacional de Engenharia do Brasil, when he returned to Maranhão and plays an important role at the head of several public offices, studying, planning and implementing various solutions that have generated significant impacts on the configuration of the contemporary urban space of the city, in order to consolidate growth trends, through the promulgation of the Rodoviário do Estado do Maranhão Plan (1965), with the study, analysis and adaptations of the São Luís City Expansion Plan (1958), proposed by the engineer Ruy Mesquita.

KEYWORDS: urban planning; growth trends; urban space; modern city.

INTRODUÇÃO

No século passado, a cidade de São Luís passou por diversas transformações, marcadas pela elaboração de planos que objetivavam favorecer seu crescimento e mitigar os problemas já existentes no espaço urbano. Domingos de Freitas Diniz Neto, engenheiro por formação, trabalhou ativamente na elaboração e execução do Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965) o qual é pouco conhecido, simbolizando, assim, a existência de um acervo não catalogado e inédito.

Nascido em uma família da oligarquia rural em Araoises (MA), Freitas Diniz mudou-se para o estado do Rio de Janeiro para cursar sua graduação em engenharia civil na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil. Regressou ao Maranhão no final da década de 50, onde exerceu a profissão de engenheiro civil de maneira ativa até a segunda metade da década de 60, estando a frente de cargos públicos notáveis.

A cidade de São Luís passou por diversas transformações que tiveram influência direta na criação e expansão do espaço urbano da cidade. Estas transformações, realizadas para atender aos interesses da coletividade para promover qualidade de vida, lazer, e conforto, são comumente identificadas por seu período e governo, excluindo-se o corpo técnico responsável por viabilizar, projetar e executar estas obras. Deste modo, o homem habita o meio natural, deixa suas marcas (as transformações) e significados (aspecto subjetivos), de modo que a identificação e compreensão destes processos são imprescindíveis para a compreensão da história de uma cidade. Mas como se pode conhecer a história da cidade se pouco se sabe a respeito de quem atuou diretamente nas transformações do espaço e o que objetivava alcançar?

Este trabalho parte da necessidade de conhecer e documentar as contribuições feitas pelo engenheiro Freitas Diniz nas décadas de 1950 a 1960 na cidade de São Luís – MA, tendo em vista seu papel fundamental para a criação do primeiro Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965) no qual, incorporou parcialmente as ideias propostas pelo Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958), para a cidade de São Luís. Deste modo, analisou, propôs alterações e implementou ações do Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958), como parte do plano de governo de Newton Belo, nos anos 60, para a construção da cidade moderna de São Luís.

A escolha deste tema deu-se por forte motivação pessoal, através do desejo de produzir material inédito acerca do planejamento elaborado pelo engenheiro Domingos de Freitas Diniz Neto, falecido em março de 2021 por complicações da COVID-19, uma vez que sua busca não é de fácil acesso. Por ser um material rico, acredita-se que a sua busca, estudo e lançamento contribuirá para elucidar e fundamentar o planejamento, desenvolvimento e expansão da cidade de São Luís, além do resgate à sua memória.

Objetiva-se, com este estudo, compreender o impacto do planejamento elaborado por Freitas Diniz na cidade de São Luís. A metodologia utilizada para a elaboração deste trabalho é de caráter básico e descritivo, utilizando-se de uma abordagem qualitativa. Gil (2002) considera que este tipo de pesquisa “têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno” (GIL, 2002, p.42).

Deste modo, presente trabalho enquadra-se nesta categoria por conta da necessidade de estudar, analisar, catalogar e consultar arquivos públicos, na forma de documentos históricos, técnicos, livros, artigos e periódicos, sendo, ainda, uma pesquisa histórica, bibliográfica e documental.

Por conta disso, foram realizadas pesquisas na Biblioteca Pública Benedito Leite, no arquivo público, diário oficial, jornais; ainda, em documentos técnicos do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Maranhão, Secretaria do Estado de Infraestrutura, Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão, Equatorial Energia e consultas nos arquivos do Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Paisagístico do Maranhão e da Superintendência do Maranhão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Para tanto, o presente trabalho utiliza-se de uma abordagem qualitativa, através da coleta e análise de dados, selecionando-os, catalogando-os e apresentando-os de maneira lógica e coesa, para fundamentá-lo e responder de forma satisfatória ao problema formulado pela pesquisa.

Para apresentar o contexto histórico, governos e planejamento da cidade utilizam-se os trabalhos de Zenkner (2012), Andrès (2008), Barros (2001), Ferreira (2014), Burnett (2008), Pflueger e Feitosa (2008), Lopes (2013; 2016), Pereira e Alcântara Jr. (2017), Reinaldo Júnior (1999) e Jornal do Maranhão (1958).

Ao introduzir o contexto em que ocorreu o governo Newton Bello, trabalha-se com Governo do Maranhão (1961), Bello (1960; 1961), Bello (2022) e Correio do Nordeste (1963). Em seguida, apresenta-se brevemente, a figura do engenheiro Freitas Diniz e aborda-se, de maneira sucinta, o planejamento do período com Lopes (2016).

Ao discorrer e discutir a respeito dos planos analisados, utiliza-se Lopes (2013; 2016), o jornal Correio do Nordeste (1961; 1963; 1964), Mesquita (1958), Pereira e Alcântara Jr. (2017), Burnett (2008), Pflueger (2016), São Luís (1962), Diniz Neto (1965) e Governo do Maranhão (1961).

Ao trabalhar as contribuições do plano rodoviário do estado do maranhão, a discussão é feita a partir de Bello (2022), Carneiro (2022) e Governo do Maranhão (1961; 1965).

A CIDADE, OS GOVERNOS E SEUS PLANOS

A cidade de São Luís, fundada em 1612, possui seu núcleo original estrategicamente situado entre as Baías de São José e São Marcos. Teve seu traçado planejado pelo engenheiro Francisco Frias de Mesquita no ano de 1615 na forma de malha ortogonal, o qual se mantém até hoje. O centro histórico da cidade possui tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (1955;1974), bem como pelo Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão – DPHAP (1986) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO (1997).

No século XIX, a expansão do traçado da cidade dá-se a partir de princípios que buscavam ordenar a ocupação do território, “...regulando a expansão do modelo urbanístico da Cidade até então, em malha ortogonal” (ZENKNER, 2012, p. 19). Ainda, a cidade passa por diversos processos de embelezamento e melhoramentos, os quais ocorrem de maneira mais significativa entre 1840 e 1865, com destaque para a instalação de iluminação a gás, construção da rampa Campos de Melo, arborização da cidade, calçamento da Rua Grande e reformas do Teatro Arthur Azevedo (à época Teatro São Luiz).

No final do século XIX, “a região mergulhou em um longo período de depressão” (ANDRÈS, p. 248, 2006), devido à abolição da escravidão, em 1888, que resultou na perda de mão de obra; e a decadência do preço de seus principais produtos no mercado internacional, o que resultou, neste contexto, em um longo período de estagnação econômica que se estendeu durante todo o século XX.

Assim, o surgimento das primeiras indústrias na cidade foi significativo para que este status de cidade moderna fosse alcançado, pois a cidade se aproximava o seu discurso e modos de vida dos existentes em locais mais de primeiro mundo (BARROS, 2001; FERREIRA, 2014). Sobre isto, Ferreira (2014) aponta que:

O ano de 1920 revelou a preponderância do setor têxtil (incluindo descaroçadores de algodão, fábrica de fição e tecelagem) em nível estadual. De maneira que, dos 89 estabelecimentos industriais localizados no Maranhão nesse ano, 51 ou 57,3% do total referiam-se ao mencionado setor [...] os equipamentos urbanos, pois, foram incrementados tanto em função da dinâmica econômica decorrente da localização de unidades produtivas industriais têxteis na capital maranhense, quanto devido ao lento crescimento horizontal entre 1920-1940 [...] Tal estruturação **revelava o discurso da necessidade de modernizar São Luís, cujas referências foram o Plano de Melhoramentos Urbanos da gestão Jayme Tavares (março de 1926 a novembro de 1927), o Código de Posturas, a taxa de Melhoramento Urbano, a Comissão do Plano da Cidade, e a ‘Taxa de Embelezamento’ da década de 1930.** (FERREIRA, 2014, p.42, *grifo nosso*)

Diante disto, torna-se possível afirmar que melhorias efetuadas na cidade se situavam em áreas onde a elite pudesse usufruir, ou seja, estas medidas eram destinadas apenas à uma classe social, a qual era detentora dos modos de produção.

Mas a chegada dos grandes empreendimentos industriais provoca a expansão descontrolada do setor comercial e seus quarteirões são disputados por grandes magazines do sul. Apesar disso, nenhuma providência foi tomada para adequar o sistema de circulação ou a rede de utilidades públicas às novas demandas que implodem o espaço urbano de padrão colonial e comprometem as condições de moradia e trabalho na área. (BURNETT, p.5, 2008)

A década de 30 foi tomada por remodelações, que foram fortemente influenciadas pelos movimentos de transformação das cidades que ocorreram no país no final do século XIX e início do século XX. As pretensões de modernização, que tiveram como base aliada o movimento sanitaria do século XX, objetivando “ampliar as estruturas urbanas, abrindo largas avenidas para a higienização das cidades, arborização e para o automóvel” (PFLUEGER E FEITOSA, 2008). Em síntese, estas remodelações objetivavam:

...adaptar os edifícios, geralmente públicos, às condições higiênicas [...] além de satisfazer às necessidades estéticas de uma República que pretendia se diferenciar através da arquitetura eclética de seus edifícios, imprimindo, no patrimônio construído herdado das gerações passadas, a marca de sua época. (LOPES, 2013, p. 96-97)

O plano de Saboya (1937), apoiado pelo interventor Paulo Ramos, visava remodelar a cidade de maneira geral, criticando práticas passadas, as quais foram responsáveis pela “modernização” de áreas pontuais da cidade, pois buscavam atender unicamente os interesses da elite local. Deste modo, propunha “a desapropriação e demolição de prédios arruinados ou de importantes edifícios públicos e privados [...] em função da execução de obras que modernizassem o sistema viário ou garantisse a salubridade das edificações” (LOPES, p. 7, 2016). Este plano, encontrava suporte de parte da comunidade local, que era a favor da renovação da cidade, dando apoio a estas práticas em detrimento das remodelações dos edifícios antigos.

Além disso, havia a preocupação de setores da população em relação à mobilidade e ao surgimento dos novos bairros próximos ao centro, que surgiam e cresciam de maneira orgânica, diferente da malha ortogonal da cidade colonial, com estilos arquitetônicos diferentes, o que evidenciava grande preocupação atrelada à estética em si, sendo considerada como uma reforma “estético-higiênica” por Pflueger e Feitosa (2008). Esta preocupação também fica evidenciada pela posterior abertura da avenida Magalhães de Almeida, entre 1939 e 1943. Sobre isso, consideram Pflueger e Feitosa (2008):

...objetivava garantir o deslocamento comercial e servir de eixo de ligação do centro de São Luís com outros bairros. Para sua construção foi demolido um conjunto de sobrados coloniais do século XVIII e em sua extensão foram construídos exemplares da nova arquitetura. (PFLUEGER E FEITOSA, p.1, 2008)

É neste momento que se iniciam as discussões a respeito da ocupação de áreas como a do São Francisco e da Ponta d’Areia, através da criação de uma ponte, para “equilibrar as densidades populacionais na cidade para minimizar os riscos de epidemias” (LOPES, 2016, p.95), e o projeto para a área do Anel Viário, que fora proposto sob a forma de um cais e uma via. Ambas as proposições viriam a ser executadas posteriormente, para atender ao disposto em um outro Plano. Na década de 40,

...São Luís começou sua expansão para além dos limites do núcleo urbano antigo, que foi proporcionada a partir da implantação dos bondes elétricos até o bairro do Anil, da Ferrovia São Luís – Teresina, e da abertura de avenidas, como a Getúlio Vargas e a João Pessoa, facilitando o deslocamento dos indivíduos, por meio de transporte público, e que organizaram a ocupação de locais mais distantes do Centro, onde estavam situadas chácaras, quintas e sítios. (PEREIRA E ALCÂNTARA JR. apud LOPES, p.3, 2017)

Este novo ciclo de modernização da cidade acontece em concomitância com o florescimento de um ideário preservacionista no país, do qual tombam-se, em São Luís, algumas igrejas e o portão da Quinta das Laranjeiras, bem como reconhece-se a cidade de Alcântara como monumento nacional (LOPES, 2013). Ainda, tem-se como grande preocupação do governo do estado as estradas de rodagem, que “eram uma inquietação das autoridades políticas e econômicas do Maranhão, sendo por estas últimas apontadas como solução para se vencer o atraso econômico” (REINALDO JÚNIOR, 1999, p. 80).

As décadas de 50 a 80 são marcadas por forte movimento desenvolvimentista em todo o país, onde, no caso da cidade de São Luís há elaboração e promulgação de diversos planos para o crescimento e expansão da cidade e do estado.

Na década de 50, atrelado ao problema habitacional que se agravava, a cidade passava por uma crise abastecimento de água e de falta de energia elétrica, as quais eram denunciadas em jornais desde o final da década anterior. Exemplo disto é a denúncia feita pelo Jornal do Maranhão, onde lia-se: “água – 300 réis: outros vendem a 500 réis a lata. Saneamento – mais fácil ir à lua” (JORNAL DO MARANHÃO, 1958, p.1).

Neste cenário, ainda no Governo Matos de Carvalho (1957-1961), o poder público começa a elaborar planos capazes de conter os problemas urbanos que começavam a surgir na cidade. Através da formação dos grupos de estudo da Comissão de Planejamento Econômico do Maranhão (COPEMA) criam-se as Centrais Elétricas do Maranhão (CEMAR) em 16 de julho de 1958, com instalação prevista para o ano seguinte; o Departamento de Águas e Esgotos (DAES); e Departamento de Transportes Urbanos de São Luís (DTUSL).

Na década de 60, com a transição para o governo Newton Bello (1961-1965), o estado passa a trabalhar ativamente para promover a construção de habitações, integrar seu território e viabilizar a ocupação de novas áreas dentro da capital, realizando obras de redes de transmissão, abastecimento de água e saneamento, bem como a construção de pontes e rodovias.

Neste período há a promulgação dos planos: Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958), Quinquenal de Obras Rodoviárias (1961), Rodoviário da ilha de São Luís (lei n.1332, de 27 de novembro de 1962), Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965) e do Plano Diretor de 1975, elaborado na década seguinte pelo escritório Wit-Olaf Prochnik (WOP), quando o sistema rodoviário da cidade encontrava-se consolidado; estes instrumentos favoreceram a execução de algumas propostas de Mesquita (1958), reestruturadas pelo olhar técnico do Departamento de Estradas de Rodagem (DER), na gestão de Domingos de Freitas Diniz Neto.

O Governo Newton Bello

O governo Newton Bello (1961-1965) inicia-se em um contexto em que a realidade maranhense era de extrema morosidade nos aspectos de desenvolvimento e economia, de modo que:

A estrutura técnica, econômica e social do Estado do Maranhão tem permanecido inalterada nos últimos decênios [...] Não houve, em todo esse período qualquer investimento significativo, à execução de algumas rodovias [...] A renda ‘per capita’ do Estado em 1961 deve situar-se em torno de Cr\$...11,00 ou seja, aproximadamente US\$45,00, valor esse equivalente aos mais baixos níveis de renda de todo mundo [...] 2º lugar (com 75% em 1950) quanto número de analfabetos; média de 1 médico para 65.000 habitantes do interior; 4 cidades com serviço de água; 1 cidade com esgotos sanitários; 4 watts de capacidade instalada por habitante contra 75 watts da média nacional; e outros quantos se queiram enumerar [...] população rural que abrange 82% da total do Estado [...] O orçamento estadual é, em consequência, extremamente modesto e os municipais, simbólicos. (GOVERNO DO MARANHÃO, 1961, p.3)

O compromisso do governo com o desenvolvimento do estado através do planejamento, estudos e execução de grandes intervenções, dá-se a partir da concessão de empréstimos, financiamentos, investimentos privados, administração da verba pública e apoio do Governo Federal (BELLO, 1960), pois “...nessa época, também, o maior construtor do Estado, era o Estado. O Estado é quem tinha as máquinas e mandava fazer, porque ninguém queria fazer” (BELLO, 2022, p. 156-157).

Para tanto, esteve comprometido com a cooptação de corpo técnico qualificado, dando sequência à alguns grupos de estudo do governo Matos de Carvalho (1957-1961) por considerar ser “...de justiça enaltecer a alta inteligência, a dedicação e o espírito público dos homens que foram convocados para colaborar com a administração pública no estudo dos problemas submetidos à consideração daquele Conselho” (BELLO, 1960, p.5).

Deste modo, convida o engenheiro Domingos de Freitas Diniz Neto para compor o quadro de seu secretariado (**figura 1**). Freitas Diniz havia atuado na gestão anterior, na qual fora membro da COPEMA e atuou como substituto do engenheiro Ruy Mesquita na direção do D.E.R. No governo Newton Bello torna-se “um dos secretários mais importantes porque qualquer situação ele tinha uma solução, ia para frente do problema e

resolvia. Foi assim no sistema rodoviário, sistema elétrico, sistema de águas de São Luís” (BELLO, 2022, p. 148).

Figura 1 – Solenidade do Governo. Na imagem, da esquerda para direita: Álvaro Dias (IPEM), Domingos de Freitas Diniz Neto, Euclides Matos, Marinês Sabóia, Governador Newton Bello, Prefeito Costa Rodrigues, Eloy Coelho, Dr. Quadros, Ribamar Carvalho e Coronel Freitas Diniz.



Fonte: Acervo de Ney de Barros Bello (2022). **Editado por:** A autora (2022).

A elaboração de um Plano Rodoviário para o Estado do Maranhão era pretensão de Newton Bello desde a época de sua campanha, em 1960. Em seu planejamento, o setor rodoviário contaria com a “abertura de 1.955 quilômetros de estradas, entre federais, estaduais e municipais” (BELLO, 1961). Assim, Freitas Diniz assume o Sistema Rodoviário estadual em seu governo, no cargo de Diretor Geral do Departamento de Estradas de Rodagem – DER e Secretário de Viação e Obras Públicas, com esta missão.

Esta administração esteve fortemente comprometida com a entrega de escolas e construção de conjuntos habitacionais, além de equipar o DER com investimento de 300 milhões de cruzeiros nos dois primeiros anos de governo para a aquisição de máquinas e também com investimentos para a mecanização da lavoura (CORREIO DO NORDESTE, 1963).

Figura 2 - Cerimônia no Porto do Itaqui, em destaque Governador Newton Bello (a esquerda) e Freitas Diniz (a direita).



Fonte: Correio do Nordeste (1963). **Editado Por:** A autora (2022).

É também durante este governo que há a retomada das obras do Porto do Itaqui (**figura 2** acima), com investimentos da SUDENE e do Banco do Nordeste (BNB), à cargo da empresa Companhia de Mineração e Metalurgia Brasil (COBRASIL), conforme noticiado pelo jornal Correio do Nordeste (1963), que dizia “...no Itaqui, tiveram todos ampla liberdade de percorrer todos os ângulos da gigantesca construção que ali se procede [...] ao todo tem que ser instalados 24 daqueles gabiões, um dos quais já se encontra meio estruturado” (CORREIO DO NORDESTE, 1963, p.4), além da entrega do Terminal de Asfalto e Terminal de Óleo Babaçu onde, “DER e Secretaria das Finanças, Domingos Freitas Diniz Neto e Jesus Neves Ribeiro, muito contribuíram para proporcionar ao governador Newton Bello, os meios necessários à positivação material e concreta daqueles dois melhoramentos” (CORREIO DO NORDESTE, 1963, p. 3).

O PLANEJAMENTO DA CIDADE MODERNA

No século passado, mediante pretensões de modernização, diversos planos foram elaborados para promover melhoramentos, remodelações, zoneamentos e de orientações de crescimento ao tecido urbano da cidade de São Luís (LOPES, 2013; LOPES 2016).

Paralelamente à elaboração de planos para o crescimento da malha da cidade de São Luís, tem-se a proposição e aprovação de dois Planos Rodoviários, um de âmbito municipal, elaborado por Mesquita em 1962 e outro, de âmbito estadual, elaborado por Domingos de Freitas Diniz Neto, em 1965.

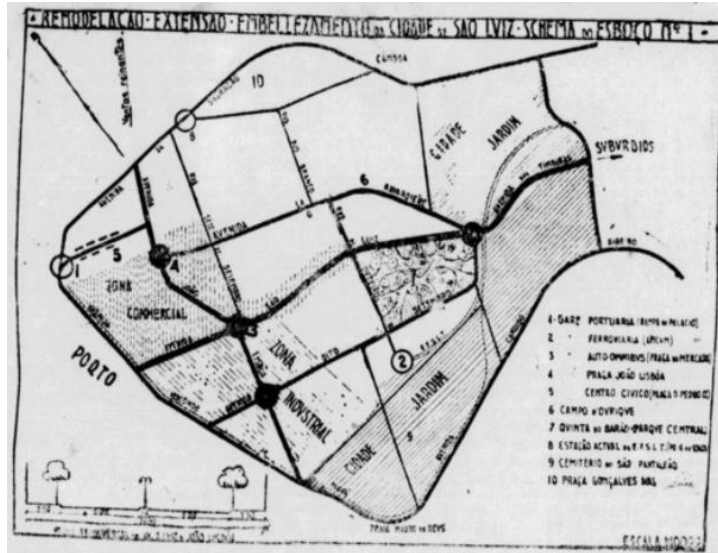
Portanto, apresentam-se estes planos para que se possa compreender quais modificações eram propostas e seu impacto nos planos subsequentes, com a incorporação ou não de suas ideias principais.

É necessário ressaltar que há, também, um plano rodoviário de âmbito nacional, elaborado pelo Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER), o qual não será abordado pelo trabalho, intitulado “Plano Quinquenal de Obras Rodoviárias” para o período de 1961-1965 que “...está perfeitamente integrado à perspectiva de progresso do Maranhão no quinquênio. [...] a riqueza do Estado circulará com mais rapidez e o Maranhão estará mais integrado à vida econômica do Nordeste e do País” (CORREIO DO NORDESTE, 1961, p. 3).

Plano de Remodelação, Expansão e Embellezamento de São Luís (1937)

O primeiro plano no século XX que visava alterar o traçado da cidade de São Luís data de 1937, proposto por Otacílio Saboya (**figura 3**). Entretanto, as remodelações propostas com o intuito de modernizar a cidade não foram executadas em sua totalidade, adaptando-se, também, às condições impostas pela sociedade ludovicense de preservação do Patrimônio Histórico e das limitações econômicas do período. Ainda, algumas de suas proposições foram reformuladas por planos posteriores, à exemplo da ocupação de áreas como São Francisco e Ponta d’Areia, e o projeto para o Anel Viário.

Figura 1 – Mapa do Plano de Remodelação, Expansão e Embellezamento de São Luís (1937).



Fonte: Lopes (2013).

Este plano objetivava implantar uma grande modificação à cidade, para minimizar seu aspecto colonial, através da adoção do Art Decó como novo estilo para as construções, conferir “racionalidade e funcionalidade” (LOPES, 2013, p.170) ao propor novos traçados viários à malha urbana da cidade, de modo a promover conexões de alguns equipamentos e espaços públicos.

...esses espaços seriam ligados por um sistema de avenidas que ora aproveitam o leito carroçável de ruas existentes que seriam alargadas, ora rasgam o tecido urbano em uma reta diagonal que exigiria **muitas demolições** e a **implantação de uma tipologia arquitetônica diferente da usual**. Outras avenidas propostas complementariam o tecido urbano [...] Esse sistema de avenidas, por sua vez, facilitaria o tráfego eficiente entre as diversas zonas da cidade, conferindo a essas áreas salubridade, iluminação e arborização que, aliados à adoção de novos padrões estéticos para a arquitetura [Art Decó], emprestariam uma imagem de **modernidade** à cidade. (LOPES, 2013, p.174, *grifo nosso*)

As demolições propostas por seu plano, dizem respeito à elementos que considerava não possuir grande valor arquitetônico ou significado para a cidade (LOPES, 2013), dos quais pode-se destacar a demolição do Palácio dos Holandeses. Em síntese, este plano buscou implementar premissas do urbanismo moderno em São Luís, onde, ao reformular o espaço da cidade, foi responsável por renovar sua legislação urbanística e elaborar uma proposta de zoneamento.

O Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958)

O segundo plano, fora elaborado no governo Matos de Carvalho (1957-1961) pelo engenheiro Ruy Ribeiro de Mesquita (1958), objetivava a expansão urbana da cidade, através da criação de pontes sobre os rios Anil e Bacanga, Caratatiua e na Liberdade; propunha, ainda, a criação de nova estrutura viária para a cidade, com a abertura de novas avenidas, pois considera que “...boas estradas de rodagem, ligando as zonas rurais com cidade e em articulação com os demais sistemas de viação (férrea, fluvial e marítima), constituirão um sistema básico para o desenvolvimento e progresso da ilha de São Luís” (MESQUITA, 1958, p.1).

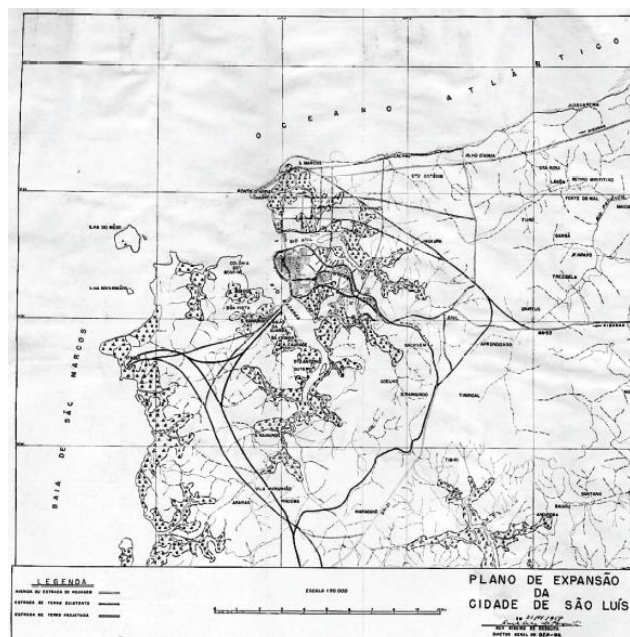
Mesquita (1958), considera que a expansão da cidade respeitou o relevo, seguindo pela parte mais alta do relevo, “e, após a formação do bairro de Remédios e S. Pantaleão [...] ocorreu em direção da estrada [...] que era a única saída para o continente e para o interior da ilha, denominada “Caminho Grande” (PEREIRA E

ALCÂNTARA JR., 2017). Entretanto, cabe pontuar que havia, segundo Lopes (2016), outros focos de crescimento espontâneo, a exemplo de:

núcleos de povoações relativamente isolados e em consolidação [...] (Vinhais Velho), à busca por acesso a terras baratas para moradia pela população de baixa renda (São Francisco), aos investimentos do mercado imobiliário para as classes abastadas (Olho d'Água), ou mesmo a instalação de “serviços” informais (os bares da Ponta d'Areia). (LOPES, 2016, p.35).

Em seu plano de expansão urbana, o engenheiro Ruy Mesquita, descartava a verticalização do centro da cidade pois acreditava que seu custo seria elevado, tornando-a desinteressante, e, portanto, “projeta um novo vetor de expansão norte-sul” (BURNETT, p.4, 2008), propondo a construção de uma ponte sobre o rio Anil, a qual ligaria o Centro Histórico ao atual bairro do São Francisco (**figura 4**).

Figura 2 – Mapa do Plano de Expansão (1958).



Fonte: Lopes (2016).

Ao norte, urbaniza-se a região que leva às praias, em direção a Cidade Balneária do Olho d'Água, fundada em 1945, que deveria ser ocupada por comércios e a pela população de alta renda. A porção sul é destinada para o setor industrial (futuro distrito industrial) e para a população pobre (habitações populares). A conexão necessária entre estas áreas é proposta através da elaboração de um projeto para a “Avenida do Contorno”, executada nas décadas de 70-80 (LOPES, 2016).

Sobre o plano de Mesquita, Pflueger (2016) considera que:

Esse plano foi tão visionário, que projetou mudanças que ocorreriam 50 anos depois, como, por exemplo, a península da Ponta d'Areia, hoje área de maior especulação imobiliária da capital, e também a construção de pontes, realizadas entre os anos de 1970-80, como a ponte do Caratatiua, sobre o Rio Anil; a barragem sobre o Rio Bacanga; abrindo caminho para o porto novo e para o Campus Universitário; e a ponte planejada para interligar o centro ao bairro do São Francisco, que possibilitou o crescimento urbano para o eixo das praias (Pflueger, 2016, p.16).

Este foi o primeiro plano elaborado para São Luís a propor sua remodelação tomando por base o urbanismo modernista, de modo a considerar a circulação de veículos e descentralização da cidade como aspectos primordiais para que a cidade passasse a ser vista como uma metrópole (MESQUITA, 1958). Ainda, dividia a nova malha urbana em zonas administrativas, residenciais (divididas por classe social), turística, hoteleiras, bancárias, de lazer e culturais, além de estabelecer índices urbanísticos para as novas áreas.

O Plano Rodoviário do Município de São Luís (1962)

O Plano Rodoviário do Município de São Luís (1962), aprovado por Ruy Mesquita quando fora prefeito de São Luís, incorpora à paisagem urbana da cidade, como apontado por Lopes (2016), algumas proposições do Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958).

Ademais, este plano propunha a abertura de 23 estradas na cidade, bem como algumas rodovias estaduais e prolongamento da BR-21 (SÃO LUÍS, 1962), que seriam necessárias para consolidar as novas frentes de ocupação da cidade propostas pelo plano de 1958. De caráter sucinto, este plano se apresenta em duas páginas, a revogar todo o planejamento contrário à sua proposição.

O Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965)

O Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965), aprovado no governo Newton Bello (1961-1965), fora elaborado pelo Engenheiro Domingos de Freitas Diniz Neto. Incorpora, no que tange à cidade de São Luís, algumas das proposições do plano de Mesquita (1958), de modo a modificá-lo, fazendo proposições próprias, que foram executadas pela Administração Pública. Este plano contempla uma extensão de

...6.106km e uma densidade de 1km de estrada para 53,9km² do território maranhense. O seu traçado contempla tôdas as zonas fisiográficas do Estado, tendo como espinha dorsal os eixos das grandes rodovias federais implantadas no Maranhão e como centro de polarização a cidade de São Luís, as Capitais vizinhas e outros grandes mercados de comercialização do País. (DINIZ NETO, 1965, p.1)

Ainda, em âmbito estadual, incorpora o princípio de racionalização para a abertura de estradas, com o intuito de promover o desenvolvimento e integração da economia no estado, e abrir novas áreas para viabilizar a ocupação de territórios inexplorados. Para tanto, divide as estradas em pioneiras e básicas, subdividas, ainda em estradas de penetração, as quais seriam financiadas pelo Fundo do Desenvolvimento Econômico do Maranhão (DEMAR). Estabelece, também, a ordem de prioridade para sua abertura, tendo em vista as necessidades para o desenvolvimento do Estado e qualidade de vida da população.

As estradas pioneiras dizem respeito a implantação de estradas “com condições técnicas inferiores, têm o objetivo de abrir novas áreas à atividade econômicas” (GOVERNO DO MARANHÃO, 1961, p.9, capítulo 7) e as básicas “atender seja à ligação entre localidades, seja à ligação com rodovias federais” (GOVERNO DO MARANHÃO, 1961, p.9, capítulo 7). Em relação às estradas de penetração, estas dizem respeito a implantação da malha rodoviária necessária para atender as novas frentes de povoamento do interior do estado, de suma importância para adentrar nestes novos territórios.

Totalizando, portanto, “66 estradas, assim distribuídas pela sua posição de categoria. 5 Longitudinais; 8 Transversais; 34 Ligações de 19 Ramais” (CORREIO DO NORDESTE, 1964, p. 11). Engloba, ainda: a realização de melhoramentos e conservação de estradas e rodovias novas e existentes; a criação de obras de arte (pontes) por todo o território do Estado, de modo a promover integração do território e o trânsito de mercadoria e pessoas; alargamento de vias existentes; elaboração de estudos e projetos de todas as obras previstas pelo plano.

A aprovação deste Plano garantiu ao Estado do Maranhão a aquisição de equipamentos necessários para a mecanização dos serviços rodoviários, de modo a dinamizá-los e fazendo com que o DER possuísse “o maior plantel de máquinas rodoviárias do Nordeste” (CORREIO DO NORDESTE, 1964, Suplemento A).

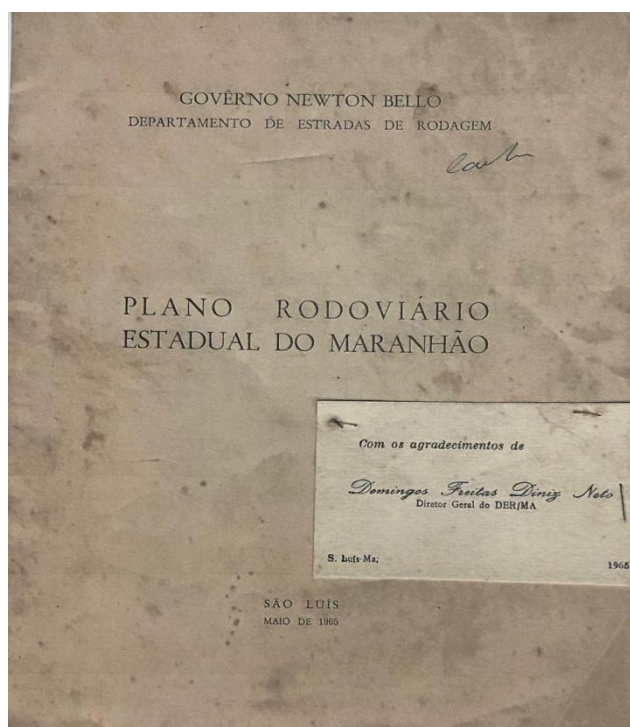
O Plano Rodoviário do Estado contempla atribuições delegadas pelo órgão federal, Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER) e delega ao órgão municipal, Departamento Municipal de Estradas de rodagem (DMER) a execução de algumas estradas e melhoramentos em São Luís, a exemplo da avenida Kennedy,

inaugurada para o 3º aniversário do governo Newton Bello (CORREIO DO NORDESTE, 1963). Além disso, previa a construção de alguns imóveis, como a Estação Rodoviária de São Luís.

CONTRIBUIÇÕES DO PLANO RODOVIÁRIO DO ESTADO DO MARANHÃO (1965) DO ENGENHEIRO FREITAS DINIZ PARA SÃO LUÍS

Na incumbência do cargo de Diretor Geral do DER, Freitas Diniz elabora o “Plano Rodoviário do Estado do Maranhão” (1965). Este documento (**figura 5**) planeja e ordena a malha rodoviária a ser criada e existente no estado, pois o tecido viário existente no período era desconexo e necessitava de extensos reparos; objetiva, ainda, promover o melhor desenvolvimento do estado.

Figura 5 - Capa: “Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965)”.



Fonte: Acervo de Ney Bello (2022).

Este plano, ainda, aumentou o potencial energético do estado e ampliou o acesso aos serviços de energia e abastecimento de água, que estavam restritos à capital. Realizou, na cidade de São Luís, diversas obras de infraestrutura urbana, dando continuidade à planejamentos anteriores e elaborando proposições próprias, de modo a considerar a realidade do Estado e as limitações técnicas que existiam à época. Estas realizações originam-se nos órgãos de planejamento do estado, que trabalhavam arduamente para alavancar o desenvolvimento da região, dos quais destacam-se o Departamento de Estradas de Rodagem (DER), as Centrais Elétricas do Maranhão (CEMAR) e o Departamento de Águas e Esgotos (DAES).

Estas intervenções, realizadas pela administração pública, foram imprescindíveis para que houvesse o escoamento da produção do Estado, unificação do mercado interno e viabilizaram que novos territórios pudessem ser ocupados, a partir das conexões de estradas realizadas pelo Departamento de Estradas de Rodagem (DER) e das obras realizadas em parceria com o Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER).

No que tange à cidade de São Luís o DER, na gestão de Freitas Diniz, atua de modo a atender demandas da coletividade, da administração pública e prestar auxílio ao Departamento Municipal de Estradas de Rodagem (DMER). Realizando, assim, intervenções que abrangem: abertura de estradas e variantes, construções de imóveis e praças, reformas, estudos e execução de melhorias à infraestrutura existente na cidade.

Em vista ao desenvolvimento econômico da cidade, inaugura importantes obras na área do Porto do Itaqui, com o objetivo de baratear os investimentos em adquirir e realizar obras de pavimentação, de modo a viabilizar que, após a entrega dos tanques do terminal de asfalto o estado esteja apto a atender demandas do Ministério de Viação e Obras Públicas (MVOP) para a pavimentação de BRs, e também possa realizar o armazenamento e industrialização do óleo babaçu para a exportação.

Freitas Diniz, à frente da Secretaria de Viação e Obras Públicas (SIVOP) e do Departamento de Águas e Esgotos (DAES), realiza intervenções para a solução dos problemas de abastecimento de água, aumento da eletrificação do estado e da capital, a partir da construção de usinas, hidrelétricas, expansão de linhas de transmissão, construção de barragens, estações elevatórias, etc. Ainda, desempenha papel importante ligado ao setor de habitação popular, ao trabalhar na construção do conjunto IPEM Caratatiua, por intermédio de referida secretaria, como fiscal do IPEM Alemanha, com o papel de supervisionar e fornecer serviços de infraestrutura básica, e ao presidir grupo de estudos, com o objetivo de solucionar o problema oriundo do expressivo aumento populacional na cidade.

Deste modo, desde sua atuação do governo Matos de Carvalho, quando integrou a Comissão de Planejamento Econômico do Maranhão (COPEMA) e atuou como primeiro Diretor Técnico das Centras Elétricas do Maranhão (CEMAR), empenhou-se em entender, elaborar e executar o planejamento do estado do Maranhão e da cidade de São Luís, de modo a incorporar ideias de planejamento propostas por Mesquita (1958) para a capital, após extensas análises para elaborar suas considerações e alterações. Bello (2022) conta que:

...o plano de Ruy Mesquita é o da ilha de São Luís. Ruy Mesquita não tem plano para o estado do Maranhão. O de Dominginho é o do estado do Maranhão, inclusive São Luís mas, as estradas principais da ilha de São Luís são praticamente as de Ruy Mesquita, alguns pontos é que ele alterou, porque eram muito boas as propostas feitas por Ruy Mesquita; mas foi ele [Freitas Diniz] que abriu essas e implantou essas rodovias. Essa estrada que você passa aqui, a Holandeses, foi Dominginhos que abriu, até lá em cima. [...] Essas avenidas quem abriu foi Dominginhos. Maracanã e tal, era do projeto mas Ruy Mesquita não implantou, quem implantou foi Dominginhos. Esse negócio de Guaíba aqui, essa estrada que vai para a Maioba, isso tudinho quem implantou foi Dominginhos (BELLO, 2022, p. 150).

Analizou com profundidade o Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958), interrompendo, por exemplo, as obras da ponte do São Francisco devido à inviabilidade técnica existente em decorrência do solo e do tipo de fundação escolhido para sua construção. Por este motivo, a obra só pode ser construída após a construção da ponte do Caratatiua (1965), com projeto encomendado e executada por Domingos de Freitas Diniz Neto, encontrando-se em tráfego ao final do governo Newton Bello.

Esta construção fora a primeira ponte em concreto protendido feita no Maranhão e sua construção fora um marco importante da modernização pela qual o governo Newton Bello vinha promovendo ao estado. Por este motivo, as administrações seguintes tiveram forte intuito em realizar desmonte das obras deste período, de modo que: "...é como se o governo Newton Bello tivesse sido [...] o suprassumo da desgraça que poderia acontecer no Maranhão. Muita coisa que o governo Newton Bello fez foi apropriada pelo Sarney" (CARNEIRO, 2022, p.174-175). Este fato foi determinante para o ingresso de Freitas Diniz na política e também contribuiu para que não ingressasse em cargos técnicos nas administrações seguintes, pois eram ligadas ao governo de oposição.

Dedica-se também ao setor de habitação popular, de modo a tentar estabelecer a Companhia de Habitação do Estado do Maranhão junto ao governador Newton Bello que não consegue iniciar suas operações devido à falta de financiamento. Ainda neste âmbito, dedica-se durante o quinquênio de governo a conseguir financiamentos, locais e estrangeiros, para atingir as metas do Plano de Governo (1961), para setores de povoamento, rodovias, habitação, energia, água, etc.

Deste modo, Freitas Diniz fora uma das figuras que trabalhou ativamente em prol do desenvolvimento do estado e da cidade de São Luís, modernizando-a através de intervenções em diversas áreas da engenharia e objetivando criar meios para que as administrações seguintes pudessem dar seguimento ao trabalho, à exemplo da modernização do órgão através da compra de maquinário moderno e suficiente para execução das obras previstas e financiamentos obtidos para a execução de fases posteriores previstas no Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965).

Por conta disso, uma das formas de verificar a importância de sua atuação dá-se por meio da contratação, em 1975, do escritório carioca Witf-Olaf Prochnik, para fazer o Plano Diretor da cidade de São Luís, quando o sistema rodoviário já estava consolidado e planejado. De modo que, ao dividir a cidade em zonas promove a expansão de seu tecido urbano e ratificar o processo de espraiamento que havia se iniciado na década de 60, uma vez que a ocupação de territórios distantes do núcleo urbano localizado no Centro Histórico foi possibilitada.

A atuação de Freitas Diniz na engenharia maranhense, ainda que breve, teve forte impacto para a consolidação das tendências de crescimento que se mantém até os dias de hoje, viabilizando a expansão ordenada e racional do tecido da cidade de São Luís e seu desenvolvimento econômico e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar este trabalho pôde-se conhecer a atuação do engenheiro Freitas Diniz enquanto planejador do espaço urbano, no período em que trabalhou como servidor público à serviço da administração do estado do Maranhão, de modo a pensar, propor e executar diversas intervenções compiladas no Plano Rodoviário do Estado do Maranhão (1965), de sua elaboração, em prol do desenvolvimento econômico do estado, da capital bem como a expansão e melhoria da qualidade de vida da cidade de São Luís na década de 60.

Sua atuação como planejador urbano contribuiu, significativamente para a modernização do Maranhão naquele período, de modo a executar estradas, rodovias, pontes, hidrelétricas, atuando também nos setores de água, energia e habitação, as vistas do ordenamento da malha em expansão da cidade. Para isto, utilizou-se do planejamento como instrumento para criar as diretrizes necessárias para o crescimento da cidade, incorporando ao seu Plano proposições do engenheiro Ruy Mesquita, presentes no Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1958).

Deste modo, teve papel significativo na implantação do plano de Mesquita (1958) pois deu continuidade à sua implantação e soluções para as proposições que considerava necessitar de melhorias ou reformulações, e para a concretização das propostas realizadas pelo Plano de Governo (1961) do governador Newton Bello, de modo a desempenhar importante papel para a obtenção de recursos para a execução de diversas intervenções e prontificar-se para executá-las, quando solicitado, com extremo domínio da engenharia e sensível compreensão da realidade local.

Além disso, fora o responsável por garantir que as administrações subsequentes estivessem aptas, por conta de verbas ou máquinas, para tornar exequível a continuidade das ações de seu plano. Portanto, Domingos de Freitas Diniz Neto, ao utilizar os instrumentos de planejamento urbano para orientar sua atuação como servidor público e como político, tornou-se um agente importante na modernização da estrutura urbana de São Luís.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÈS, Luiz Phelipe de Carvalho Castro. A Arquitetura Maranhense e a Economia do Algodão. In: Briane Elisabeth Panitz Bicca; Paulo Renato Silveira Bicca. (Org.). ARQUITETURA NA FORMAÇÃO DO BRASIL. 1ed.BRASÍLIA: UNESCO, 2006, v., p. 234-269.

BARROS, Valdenira. Imagens do Moderno. São Luís: Studio 11. 2001.

BELLO, Newton de Barros. Em 7 discursos: as ideias gerais de um plano de Governo.1960.

BELLO, Newton de Barros. Mensagem à Assembleia Legislativa. 1961.

BELLO, Ney de Barros. Acervo Pessoal. 1965.

BELLO, Ney de Barros. Entrevista concedida a Maria Luiza Freitas Diniz Luna. São Luís, 13 abr. 2022. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "G"]. In: LUNA, Maria Luiza Freitas Diniz. AS INTERVENÇÕES URBANAS DE DOMINGOS DE FREITAS DINIZ NETO EM SÃO LUÍS – MA. Monografia (Graduação em

Arquitetura e Urbanismo) - Curso de Arquitetura e Urbanismo – Centro Universitário Unidade de Ensino Superior Dom Bosco – UNDB, 2022.

BURNETT, Carlos Frederico Lago. Estado, interesses privados e a permanência da crise do “centro histórico”: políticas de elitização e popularização nas áreas centrais de São Luís do Maranhão. Rev. Pol. Públ. São Luís, v. 12, n.2, p. 93-102, jul/dez. 2008.

CARNEIRO, Pedro Aurélio. Entrevista concedida a Maria Luiza Freitas Diniz Luna. São Luís, 25 mai. 2022. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “K”]. In: LUNA, Maria Luiza Freitas Diniz. AS INTERVENÇÕES URBANAS DE DOMINGOS DE FREITAS DINIZ NETO EM SÃO LUÍS – MA. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Curso de Arquitetura e Urbanismo – Centro Universitário Unidade de Ensino Superior Dom Bosco – UNDB, 2022.

DER, DESMENTINDO A TRADIÇÃO. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 3 de junho de 1962.

DINAMIZADA A DIVISÃO DE ESTUDOS E PROJETOS. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 11 out. 1964.

DINIZ NETO, Domingos de Freitas. APRESENTAÇÃO. 1965. In: GOVERNO DO MARANHÃO. PLANO RODOVIÁRIO DO ESTADO DO MARANHÃO. 1965.

FERREIRA, Antonio José de Araújo. A PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO EM SÃO LUÍS: passado e presente, há futuro? São Luís: EDUFMA, 2014.

GIL, Antonio Carlos et al. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2002.

GOVERNO DO MARANHÃO. PLANO E REIVINDICAÇÕES DO ESTADO DO MARANHÃO. 1961.

GOVERNO DO MARANHÃO. PLANO RODOVIÁRIO DO ESTADO DO MARANHÃO. 1965.

ITAQUI, APÓS MUITOS MESES: INICIADA A FEITURA DO PRIMEIRO GABIÃO. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 31 mar. 1963.

JORNAL DO MARANHÃO nos Bairros de Fé em Deus, Campinha do Matadouro e Roma Velha – Flagrantes da Vida nos Bairros – Os moradores fazem declarações – Falta de Energia Elétrica – Água a trezentos e quinhentos reis – Assistência Social inexistente. JORNAL DO MARANHÃO. São Luís: 16 de mar. 1958.

LOPES, José Antônio Viana. São Luís, Capital Moderna e Cidade Colonial: Antonio Lopes da Cunha e a Preservação do Patrimônio Cultural Ludovicense. São Luís: FUNC, 328p. 2013.

LOPES, José Antônio Viana. São Luís, Cidade Radiante: O plano de expansão da cidade de São Luís do Eng. Ruy Ribeiro de Mesquita (1958). São Luís: FAPEMA, 160p., 2016.

MESQUITA, Ruy Ribeiro. Plano de Expansão da cidade de São Luís. São Luís: 1958. In: LOPES, José Antônio Viana. São Luís, Cidade Radiante: O plano de expansão da cidade de São Luís do Eng. Ruy Ribeiro de Mesquita (1958). São Luís: FAPEMA, 160p., 2016.

O dinamismo do DER. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 11 out. 1964.

O MARANHÃO ESTÁ RESOLVENDO O PROBLEMA DA ENERGIA ELÉTRICA. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 27 nov. 1963.

PEREIRA, Márcio Rodrigo da Silva; ALCÂNTARA JR., José Odval. A mobilidade e a expansão territorial na cidade de São Luís, MA: um novo paradigma social na ocupação do espaço urbano. Cad. Metrop., São Paulo, v.19, n.40, p. 977-998, set/dez., 2017.

PFLUEGER, Grete Soares. Prefácio: O Urbanismo Visionário do Plano Urbano de Ruy Mesquita. 2016. In: LOPES, José Antônio Viana. São Luís, Cidade Radiante: O plano de expansão da cidade de São Luís do Eng. Ruy Ribeiro de Mesquita (1958). São Luís: FAPEMA, 160p., 2016..

PFLUEGER, Grete Soares; FEITOSA, Rodrigo Miranda, O Racionalismo Europeu: Art Déco e Ecletismo, na construção da Avenida Magalhães de Almeida. In: 2º seminário Docomomo, Salvador, 2008.

REINALDO JÚNIOR, José. Formação do espaço urbano de São Luís: 1612-1991. São Luís: Edições FUNC. 1999.

SÃO LUÍS. Lei Municipal nº 1.332 de 27 de Dezembro de 1962. Aprova o Plano Rodoviário do Município de São Luís. São Luís: 1962.

SUDENE JÁ ESTÁ FAZENDO NO MARANHÃO. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 25 de março de 1962.

TODO MUNDO FOI VER O ITAQUI. CORREIO DO NORDESTE. São Luís: 3 abr. 1963.

ZENKNER, Thaís Trovão dos Santos. São Luís no Século XIX: Uma capital em construção. 2012. In: PFLUEGER, Grete Soares; SALGADO NETO, José Bello (org). Aspectos Urbanos de São Luís: uma abordagem multidisciplinar. São Luís: EdUEMA, 334p., 2012.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ACÁCIO GIL BORSOI E SUA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA MODERNA EM TERESINA: TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO PIAUÍ .1972**AFONSO, Alcilia**

Doutora em projetos arquitetônicos pela ETSAB/UPC
Professora adjunta do curso de arquitetura e urbanismo da UFCG.
E-mail: kakiafonso@hotmail.com

RESUMO

O artigo trata sobre a atuação do mestre carioca Acácio Gil Borsoi em Teresina, capital do estado do Piauí, tomando como estudo de caso, a obra projetada e construída na cidade e que adotou a modernidade como linguagem arquitetônica: o edifício do Tribunal de Justiça do Estado do Piauí (1972). Borsoi sediado em Recife, no início dos anos 50, atuou como profissional liberal e como professor de projetos arquitetônicos durante vinte e oito anos, do curso de arquitetura e urbanismo, vinculado à antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco (Recife), e posteriormente, incorporado ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco/ UFPE. Suas conexões profissionais em várias cidades brasileiras, levaram seus princípios projetuais que produziram obras significativas e que fazem parte do acervo moderno no cenário nacional. Sua experiência acadêmica na chamada Escola do Recife, repercutiu na formação de alunos/discípulos, além da produção de exemplares, que proporcionaram concretizar os critérios projetuais do arquiteto.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; projetos arquitetônicos; patrimônio moderno

ACÁCIO GIL BORSOI AND HIS MODERN ARCHITECTURAL PRODUCTION IN TERESINA: TRIBUNAL DE JUSTIÇA .1972.

ABSTRACT

The article deals with the performance of the carioca master Acácio Gil Borsoi in Teresina, capital of the state of Piauí, taking as a case study, two works designed and built in the city and which adopted modernity as an architectural language: the buildings of the Court of Justice of the State of Piauí (1972). Borsoi based in Recife, in the early 1950s, worked as a liberal professional and as a professor of architectural projects for twenty-eight years, in the architecture and urbanism course, linked to the former School of Fine Arts of Pernambuco (Recife), and later, incorporated into the Arts and Communication Center of the Federal University of Pernambuco/UFPE. His professional connections in several Brazilian cities, led to his design principles that produced significant works that are part of the modern collection on the national scene. His academic experience at the so-called Escola do Recife, had repercussions on the training of students/disciples, in addition to the production of examples, which enabled the architect's design criteria to be implemented.

KEYWORDS: *modern architecture; architectural projects; modern heritage*

INTRODUÇÃO

O artigo trata sobre a atuação do mestre carioca Acácio Gil Borsoi em Teresina, capital do estado do Piauí, tomando como estudo de caso, a obra projetada e construída na cidade e que adotou a modernidade como linguagem arquitetônica: o edifício da sede do Tribunal de Justiça do Estado do Piauí (1972).

Figura 1: Edifício sede do Tribunal de Justiça do Piauí.

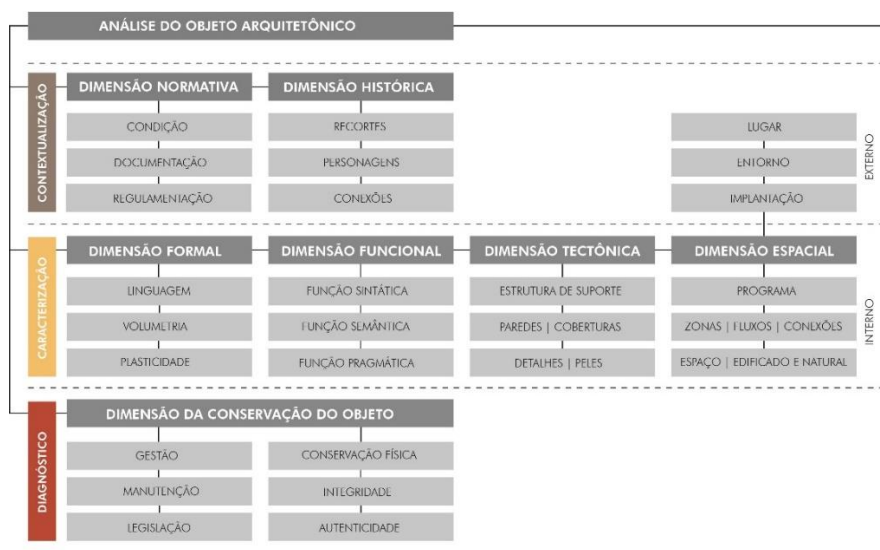


Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-70/forum-teresina/>

Borsoi sediado em Recife, no início dos anos 50, atuou como profissional liberal e como professor de projetos arquitetônicos durante vinte e oito anos, do curso de arquitetura e urbanismo, vinculado à antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco/EBAP (Recife), e posteriormente, incorporado ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco/ UFPE.

Suas conexões profissionais em várias cidades brasileiras, levaram seus princípios projetuais que produziram obras significativas e que fazem parte do acervo moderno no cenário nacional. Sua experiência acadêmica na chamada Escola do Recife, repercutiu na formação de alunos/discípulos, além da produção de exemplares, que proporcionaram concretizar os critérios projetuais do arquiteto.

Figura 2: Esquema da metodologia de pesquisa utilizado.



Fonte: Redesenho de Ivanilson Pereira.2019.

O aporte teórico sobre o arquiteto e sua produção em Teresina, empregou como referências bibliográficas as pesquisas desenvolvidas por Afonso (2006) e as diversas publicações produzidas por pesquisadores, que resultaram em artigos presentes em Afonso (2010, 2014 e 2020), Negreiros e Marques (2017).

Negreiros e Marques (2017), ex-alunos e pesquisadores do grupo de pesquisa Modernidade Arquitetônica/UFPI realizaram estudos sobre o arquiteto e produziram um livro sobre Acácio Gil Borsoi e sua produção arquitetônica moderna em Teresina.

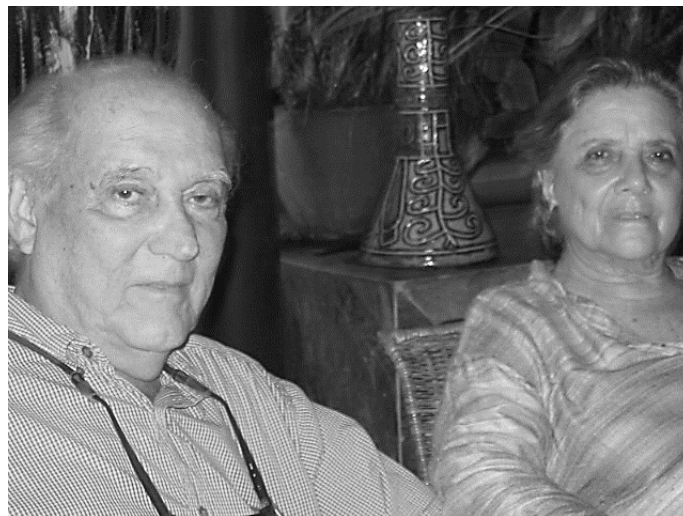
O livro trata-se do registro, por meio da documentação textual, imagética e projetual, da obra de Borsoi e traz fragmentos da vida, da formação acadêmica e da atuação profissional deste mestre, com ênfase na sua produção arquitetônica na cidade de Teresina, onde deixou um legado de vulto inquestionável, marcado por obras arquitetônicas, intervenções patrimoniais e conjuntos urbanísticos, conforme coloca Negreiros e Marques (2017, p. 5).

ANÁLISE DAS DIMENSÕES: TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO PIAUÍ (1972)

Conforme foi citado anteriormente, a metodologia de análise dessa obra, que possui importância nas conexões realizadas por Borsoi em terras piauienses, se apoia na observação das dimensões arquitetônicas (Afonso,2019), que dialogam entre si, e formam o arcabouço projetual e construtivo do objeto em pauta.

Analisando as questões históricas da obra produzida por Acacio Gil Borsoi em Teresina, torna-se necessário introduzir algumas informações básicas sobre a formação profissional desse arquiteto, que se tornou um dos grandes nomes da arquitetura recifense, mesmo sendo carioca.

Figura 3: Acácio Gil Borsoi com sua esposa, a arquiteta Janete Costa.



Fonte: Fotografia da autora.2004

Acácio Gil Borsoi (figura 3) nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1924, no bairro do Engenho Velho, sendo o caçula de uma família de três irmãos. Desde a adolescência, trabalhou com o pai, Antônio Borsoi, que foi designer de móveis e autor de projetos de reforma e interiores, como a "Confeitaria Colombo", o "Palácio da Guanabara", o "Cinema Iris", que despertou no adolescente, o interesse pelo ofício de projetar, experimentar e detalhar em madeira: "fazer, fazendo, associado ao conhecimento foi apurando o domínio sobre a obra e a construção, a aplicação de novos materiais e sistemas construtivos tão presentes na obra do arquiteto". (BORSOI E WOLF, 1999, Nº 84, p. 36).

Hesitou em estudar arquitetura ou aviação, mas decidiu pela arquitetura, formando-se em 1949 pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro/ENBA. Seus professores possuíam uma linha mais tradicionalista, apesar da Escola ter passado por uma tentativa de modernização em 1931, quando Lúcio Costa esteve como diretor. Borsoi disse sobre essa época: "Foi um momento conturbado, porque Le Corbusier foi mal compreendido e o

racionalismo era uma manifestação muito presente, que propunha uma oposição ao academicismo, aos professores acadêmicos” (BORSOI, 2005, s/p).

Entre os professores que Borsoi citou em o depoimento prestado à autora em entrevista concedida em fevereiro de 2005, estão Arquimedes Memória, Paulo Pires e Lucas Mayerhofer. Lucas Mayerhofer foi o professor com o qual, Borsoi mais se identificava, sendo seu professor de Arquitetura Analítica, e com ele teve oportunidade de desenvolver projetos juntos.

Mas o que se observa é que apesar de haver uma discussão entre os alunos sobre o racionalismo, da obra corbusieriana, buscando conhecer os livros, as revistas que mostravam essa produção, o ensino manteve a tradição acadêmica em seus programas de curso, devido à manutenção dos professores com suas antigas ideias.

Mencionou por meio de depoimento que seu grupo de amigos do curso teve acesso às revistas americanas, francesas e inglesas, conhecendo a produção de arquitetos como Neutra, Breuer, Le Corbusier, Aalto, F.L. Wright. No plano nacional, ele destaca a importância de arquitetos como Lúcio Costa, considerado um intelectual; Oscar Niemeyer, como um "intuitivo" e Reidy, com sua importante contribuição para a arquitetura nacional.

Antes de se formar, manteve escritório em parceria com os colegas Almir Gadelha e Artur Coelho, tendo trabalhado como desenhista dos arquitetos Alcides da Rocha Miranda e Reidy durante o desenvolvimento do projeto do Teatro Salvador, na Bahia. Este contato com Reidy foi muito importante para sua formação profissional, observando em seus projetos futuros a influência dele, como por exemplo, no anteprojeto desenvolvido para o Museu de Arte Moderna do Recife, em 1955.

Após sua graduação em 1949, trabalhou por dois anos no Serviço do Patrimônio Histórico Nacional / SPHAN, tendo como superiores Rodrigo de Melo Franco e Lúcio Costa, experiência que lhe permitiu receber de forma direta a influência do pensamento de Costa em temas como a preservação cultural e produção de uma arquitetura brasileira moderna, que Borsoi anos depois, aplicou na sua prática projetual, realizando a união conceitual por meio da adoção de uma linha racional voltada para o regional.

No final de 1951, após dois anos que se formara, e estava realizando alguns projetos pequenos na cidade do Rio de Janeiro, resolveu aceitar o convite de seu ex-professor Lucas Mayerhofer para ir trabalhar como professor na cidade de Recife, na disciplina de Pequenas Composições do curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes. Mayerhofer havia participado de uma banca de seleção para professor em Recife e indicou Borsoi como um nome para assumir o curso que necessitava de outro profissional, para atuar junto com o professor Mario Russo, que era então, o único arquiteto responsável pela docência de projetos na escola.

A partir de então, iniciou sua carreira acadêmica e ao mesmo tempo, como profissional liberal, tendo produzido obras não apenas em Recife, mas em várias cidades do nordeste brasileiro, tais como João Pessoa, Teresina, São Luís, Fortaleza, entre outras.

Com sua base familiar e profissional em Recife, a partir da década de 50, também produziu importantes obras modernas em Teresina, tais como o Tribunal de Justiça do Piauí, a sede da Assembleia Legislativa, e obras de intervenção em edifícios históricos, desenvolvidas juntamente com sua esposa e arquiteta Janete Costa: reformas na sede da Prefeitura de Teresina, no Palácio do Karnak e no Teatro 4 de Setembro. Todos estes edifícios são neoclássicos, e sofreram intervenções realizadas sem descaracterizar a volumetria dos mesmos.

Sua produção arquitetônica sempre foi reconhecida por todos, devido à qualidade projetual e construtiva da mesma, onde critérios projetuais modernos foram adotados, como plantas livres, moduladas, uma atenção especial à estrutura, utilizando-se da “verdade” dos materiais, dos sistemas construtivos, da relação com os condicionantes geográficos e tecnológicos de cada lugar no qual ele atuava.

As soluções bioclimáticas para as edificações que projetou no Nordeste, despertam interesse até os dias atuais, como é o caso, por exemplo, da sede do TJ/ PI.

Quanto à dimensão espacial externa, o edifício sede do Tribunal de Justiça do Estado do Piauí (TJ/ PI) localiza-se na Praça Desembargador Edgar Nogueira, bairro Cabral, zona centro-norte de Teresina (figura 4).

Figura 4: Localização do edifício na malha urbana de Teresina. PI

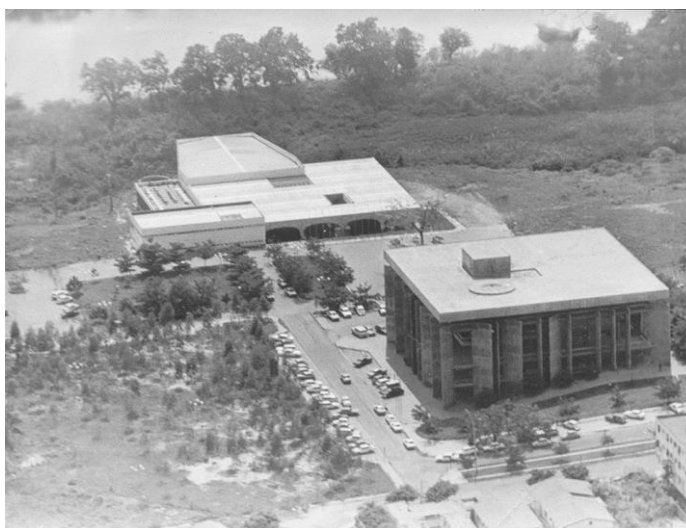


Fonte: Montagem de Rômulo Marques.2016.

Borsoi em texto explicativo sobre a obra explica que:

O edifício foi concebido como um marco inscrito no tecido geográfico, paisagístico e cultural da região. Nele, os artifícios arquitetônicos do rigor geométrico da composição, traçados reguladores, proporção, ritmo, escala e sentido monumental reagem, dialeticamente, com a natureza livre e informal à sua volta. (BORSOI, 2006, p.31)

Figura 5: Implantação do TJ/ PI ao lado do Centro de Convenções de Teresina.



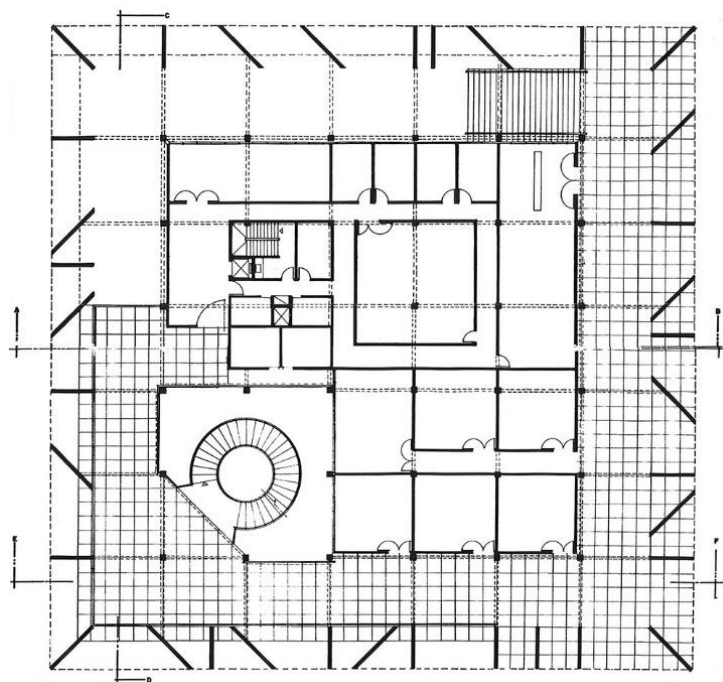
Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-70/forum-teresina/>

O lugar no qual foi implantado o edifício dialoga com os edifícios do Centro de Convenções de Teresina (figura 5), projeto do arquiteto Raimundo Dias, e com a sede da Assembleia legislativa do Piauí (Figura 5), construída nos anos 80, e também de autoria de Borsoi. A área tornou-se nos dias atuais, um centro cívico, por abrigar outras edificações de tipologia institucional no seu entorno, principalmente, edificações de uso jurídico, como a sede da ordem dos advogados do Piauí/ OAB.PI, por exemplo.

Observa-se que o terreno plano facilitou a implantação da obra, que empregou uma malha ordenadora para a criação da planta baixa, que possui formato quadrado e composta pela disposição regular dos pilares delgados internos, com modulação de 6m x 6m. A solução da planta gerou todo o projeto, que possui uma grande área avarandada arrematada por brises em concreto armado aparentes, que atuam na proteção climática dos espaços interiores (figura 6).

A obra se caracteriza por uma transparência espacial, na qual os espaços externos e internos interagem entre si, através dos grandes vãos vazados, que além de permitirem a integração espacial, possibilitam a ventilação constante do ar, tornando o edifício, um exemplar de arquitetura bioclimática na cidade, que é possuidora de altas temperaturas. (AFONSO, 2013, s/p)

Figura 6: Planta baixa esquemática do TJ.PI



Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-70/forum-teresina/>

O filho do arquiteto e professor Marco Antônio Borsoi colocou sobre a solução dos pórticos vazados:

Seu grande pórtico vazado, que funciona como um alpendre, um lugar de encontro, de circulação e de acesso aos ambientes protegidos de sol e da chuva; suas longas lâminas verticais, dão transparência, variação de sombra, relevo e informalidade canalizando o vento. Sua fina cobertura plana, coroamento solto no ar, fazem deste edifício sem porta nem entrada, uma imensa árvore construída pelo homem." (BORSOI, MARCO ANTONIO, 2006, p.31).

Sem dúvida, as soluções adotadas para a melhoria climática do edifício construído em Teresina, cidade conhecida por suas altas temperaturas nos meses de setembro a dezembro, são aquelas que mais despertam atenção no projeto.

A planta livre e modulada, com o uso das varandas arrematadas por brise-soleils em concreto armado aparente, distribuídos de forma adequada para a captação dos ventos e da iluminação, além de desempenharem um papel fundamental no conforto climático, resultaram num elemento marcante na composição arquitetônica.

Figura 7: Detalhes dos brises em concreto armado e varandas



Fonte: Fotografias da autora.2014.

Outro elemento marcante no espaço do TJ/ PI é a escada helicoidal escultural com estrutura metálica (figura 8), que realiza a integração entre os quatro pavimentos existentes, e marca o espaço interno da edificação com sua leveza e plasticidade, permitindo uma transparência visual entre os diversos níveis da obra.

Figura 8: Detalhe da escada helicoidal



Fonte: Fotografia da autora.2014.

Quanto à dimensão funcional, durante todos esses anos, a edificação sempre foi utilizada como sede do Tribunal de Justiça do Piauí. Mas, pode-se observar que tem sofrido alterações em seu espaço interno, procurando adaptar novas funções administrativas e judiciais às plantas em cada pavimento.

O que é compreensível, pois o uso e suas atualizações programáticas, novos equipamentos, novos cargos e funções, pedem tais ajustes, que necessitam, entretanto, sensibilidade dos profissionais envolvidos para não descaracterizar a autenticidade construtiva da obra.

Afonso (2013, s/p) colocou que “ em dezembro de 2001 foi construído um anexo ao edifício, que adotou linhas que dialogam com o edifício principal, utilizando o sistema de pré-fabricados, havendo sido construído em apenas cinco meses”. Pode-se afirmar que “a integração entre os dois volumes foi realizada de forma harmoniosa, através de passarelas entre os pavimentos do segundo e terceiro nível, procurando levar em consideração os elementos composicionais do volume principal. ” (AFONSO, 2013, s/p).

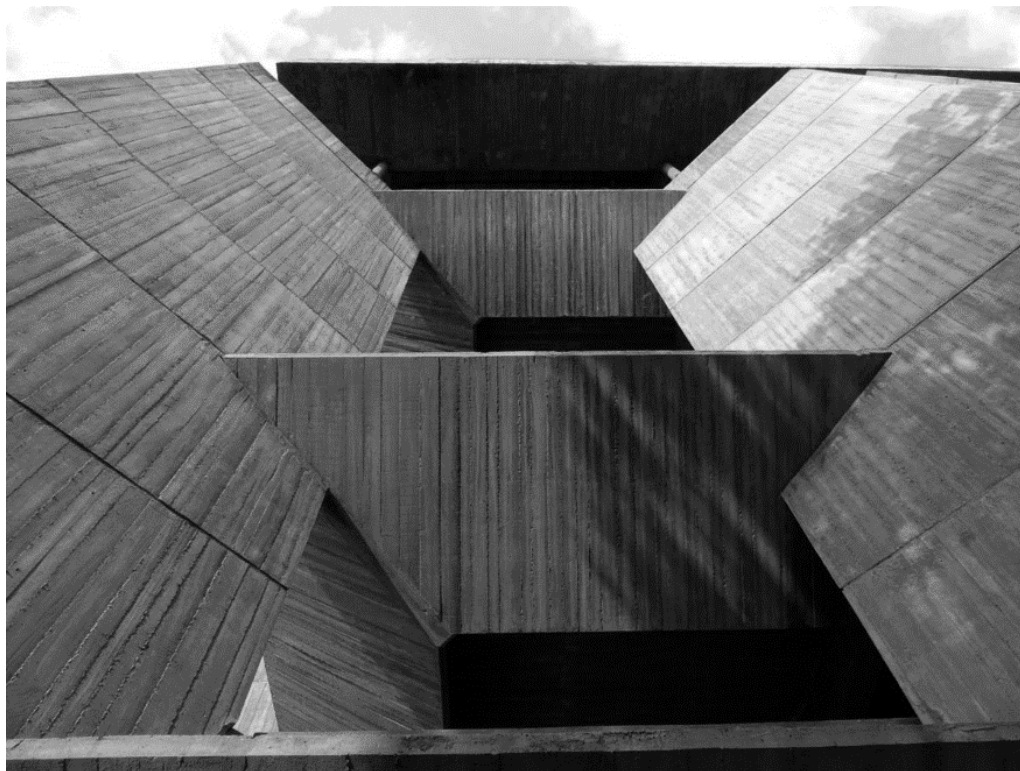
No que diz respeito à dimensão formal, pode-se observar que a linguagem plástica adotada na obra do TJ /PI foi o brutalismo, que alguns autores classificam em dois momentos: o primeiro "brutalismo" e o "novo brutalismo".

Segundo Zein (2006, s/p), o primeiro brutalismo “foi adotado por primeira vez, em 1947, pelo mestre franco suíço, Le Corbusier, na obra da Unidade habitacional de Marselha na França, que adotou a linguagem em demais produções até os anos 60, por meio de um conjunto característico de pequenos e macro detalhes”

Fuão (2000, s/p) colocou que “o segundo momento brutalista, denominado por "novo brutalismo", surgiu na Inglaterra, nos anos 50, com a produção da família Smithson para um concurso de uma escola em Hunstanton-Norfolk, na qual foi empregada a solução pela "honest manifestação de estrutura de materiais”.

As características formais brutalistas estão presentes na edificação, que adotou a verdade arquitetônica das soluções construtivas, dos materiais empregados e das instalações aparentes, sendo marcante o acabamento rústico do concreto aparente no jogo de brises verticais e horizontais (Figura 9)

Figura 9: Detalhe do brise em concreto aparente



Fonte: Fotografia da autora.2014.

Quanto à dimensão tectônica, Afonso (2013) colocou que “ *arquitetura e estrutura foram projetados dialogando constantemente tanto que a planta livre e modulada foi gerada partindo de uma estrutura independente em concreto aparente, que permite uma flexibilidade no layout dos espaços internos*” e complementa sobre a relação entre a solução arquitetônica com a estrutura:

A estrutura sistemática, modulada, que adotou o uso do concreto aparente em pilares e vigas é um dos traços marcantes desta edificação, que explorou o uso de materiais como o tijolo, a pedra, a madeira, em seus estados naturais, caracterizando a adoção do estilo brutalista em seu partido arquitetônico (AFONSO, 2013, p.).

Sobre a materialidade da obra, “*os principais materiais empregados foram os existentes no local, como o concreto, o tijolo, a pedra e a madeira, em seus aspectos naturais e linguagem rude*” (BORSOI, Marco Antônio; 2006, p.31)

Os elementos de concreto aparente mostram o sentido do corte e encaixe das madeiras das formas; as paredes divisórias têm os marcos das portas feitos em tijolos especiais; as janelas das salas foram padronizadas em um único tipo livremente dispostos, e pré-moldados de concreto. Os pisos são de seixos rolados encontrados na região e os bancos das salas de júri em madeira lavrada. (BORSOI, Marco Antônio; 2006, p.31)

DISCUSSÃO: E QUANTO À CONSERVAÇÃO DA OBRA?

Apesar de todos os atributos arquitetônicos e construtivos da obra, em 2015, o TJ/PI pretendia construir um anexo ao edifício sem considerar que aquela edificação possuía um grande valor arquitetônico e patrimonial para a historiografia brasileira. A equipe técnica da instituição produziu uma proposta que não dialogava com o patrimônio edificado moderno pré-existente, mas que os órgãos municipais, onde tramitou o projeto, aprovaram sem considerar o valor cultural do edifício principal.

No ano de 2015, o TJ-PI, através de processo administrativo, submeteu o projeto do novo anexo para consulta prévia na Superintendência de Desenvolvimento Urbano Norte, a qual, mediante pressões do CAU-PI, encaminhou-o para o Conselho de Desenvolvimento Urbano de Teresina. Consta registrado na ata da 12ª Reunião Ordinária deste Conselho, realizada em 18 de dezembro de 2015, o parecer de “vistas do processo”. Já na ata da 2ª Reunião Ordinária do ano de 2016, ocorrida em 26 de fevereiro, o CDU manifestou-se favorável ao empreendimento, recomendando-se apenas a observância a algumas leis municipais, porém não incidentes na questão preservacionista. (AFONSO et al.2017, p.117)

Figura 10: Projeto errôneo de intervenção com proposta de anexo ao edifício do TJ/ PI.



Fonte: Modelagem de Rômulo Marques.2014.

Observa-se que ao ser proposto tal anexo, “*de forma a obstruir por completo a percepção visual de uma das fachadas, a voltada para a rua Gov. Tibério Nunes (fachada oeste), comprometeu-se a harmonia da obra, em decorrência, sobretudo, do desprezo às transparências espaciais criadas pelo autor, como colocaram Afonso et al (2017, p.119), “comprometendo-se ainda as soluções bioclimáticas empregadas, além de impossibilitar a contemplação deste monumento por gerações presentes e futuras”.*

Afonso et al (2017) demonstrando imensa preocupação com a proposta que iria descaracterizar a obra escreveram em texto publicado dois anos após o ocorrido:

A última justificativa apresentada foi a mais preocupante de todas, visto que se evidenciou o completo desconhecimento por parte do corpo técnico do Tribunal, das metodologias de intervenção em pré-existências ambientais. Sinalizou-se que o projeto foi concebido com a intenção de possuir características arquitetônicas distintas, tais como o material especificado (metal e vidro). Alegou-se que, “arquiteticamente”, entendeu-se não ser viável a utilização na fachada dos mesmos materiais do prédio sede, visto que “não se deve confundir o ‘leitor’ da década de construção e da sua autoria”. (AFONSO et al, 2017, p. 120)

A autora desse artigo, foi processada pelo TJ/ PI por dar início a um movimento de ativismo patrimonial que ia contra a execução de tal projeto, e descaracterizava essa obra prima da arquitetura brutalista realizada por Borsóí. Mas, mesmo assim, não desistiu da luta em prol da preservação da obra moderna e ao organizar na cidade o 6º seminário do DOCOMOMO Norte/Nordeste (Documentação e conservação do movimento moderno) realizou um movimento em prol do embargo da obra que havia sido iniciada, sem considerar os aspectos patrimoniais da mesma.

No dia 29 de fevereiro de 2016, o DOCOMOMO Norte/Nordeste criou uma petição online no site Avaaz.org, intitulada “*Proteção do edifício do Tribunal de Justiça do Piauí*”, que contou com mais de 400 assinaturas de pessoas de diversas localidades do país. Sob grande apoio de estudiosos da área, como a Prof.ª Dr.ª Alcília Afonso, coordenadora geral do 6º DOCOMOMO Norte/Nordeste; da Prof. Dr.ª Ruth Verde Zein, autoridade internacional na área de brutalismo; do Prof. Dr. Fernando Diniz, coordenador geral do DOCOMOMO Brasil e conselheiro federal do CAU-BR; do Prof. Dr. Leonardo Castriota, presidente do ICOMOS Brasil; de estudantes do curso de arquitetura da Universidade Federal do Piauí, Instituto Camilo Filho e Centro Universitário Uninovafapi e sociedade em geral, o CAU-PI, também motivado pela denúncia realizada pelos herdeiros, em ação conjunta ao Ministério Público do Estado do Piauí, por intermédio da 24ª e 30ª Promotorias de Justiça de Teresina/PI, propuseram, no dia 11 de março de 2016, uma Ação Civil Pública com pedido de liminar inaudita altera pars. (AFONSO et al., 2017, p. 123)

Após o processo judicial que a autora desse artigo sofreu, mas sem desistir de demonstrar às autoridades e à sociedade civil, o erro que seria cometido, caso a obra do anexo fora realizada, a arquiteta e pesquisadora com apoio do CAU PI/Conselho de arquitetos e urbanistas do Piauí, do Ministério Público Estadual, finalmente, conseguiram embargar a obra, sendo decidido que:

Em audiência realizada aos 05 dias do mês de junho de 2016, com representantes das partes envolvidas, o Tribunal de Justiça informou que desistiu da construção do anexo em questão. No despacho do processo, ficou estabelecido um prazo máximo de 30 (trinta) dias para que a Fundação Cultural Monsenhor Chaves apresente um cronograma de conclusão do pedido de abertura do processo administrativo de tombamento, e que o IPHAN dê continuidade ao processo já instaurado na superintendência do Piauí. (AFONSO et al.2017, p.125)

Após o embargo da obra, e com negociações realizadas através de diálogos com uma nova gestão administrativa do TJ /PI, o CAU PI, através de consulta ao arquiteto Rômulo Marques, propôs uma nova implantação para o anexo, colocando-o numa área próxima à sede, conforme pode ser constatado na figura 11, preservando integralmente a obra que é uma das referências da modernidade nordestina e brasileira.

Figura 11: Maquete eletrônica que explica a locação acertada para o novo anexo



Fonte: Modelagem de Rômulo Marques.2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa obra exemplifica a produção do arquiteto Acácio Gil Borsoi no nordeste brasileiro, constatando a permanência de critérios projetuais adquiridos na sua formação carioca e na sua prática profissional e acadêmica em Recife, onde ele aprendeu a lidar com os problemas projetuais e construtivos regionais, tais como, o clima quente- úmido, com altos contrastes entre temperaturas altas da estação seca, e as fortes chuvas torrenciais da estação chuvosa; a escassez de materiais industrializados, forçando de certa maneira, aos profissionais utilizarem materiais mais rústicos e locais, como os empregados nessa obra: madeira, pedras, e o concreto aparente; além, da falta de mão-de- obra especializada em determinados sistemas construtivos mais requintados.

Mas sem dúvida, a questão climática sempre foi um dos pontos cruciais da arquitetura nordestina e os mestres da Escola do Recife (AFONSO, 2006) já procuravam soluções para as coberturas das edificações modernas, a exemplo do que realizou Delfim Amorim, com a adoção de lajes inclinadas e grandes beirais; ou mesmo, Heitor Maia Neto, ao empregar o teto com duas lajes, criando colchões de ar entre as mesmas. No livro *Arquiteturas do sol, Resgate da modernidade no nordeste brasileiro* (AFONSO, 2020) - o tema foi tratado colocando discussões fundamentais às soluções adotadas em obras produzidas em Teresina/PI, Recife/PE e Campina Grande/PB.

Armando Holanda em seu clássico livro "Roteiro para construir no Nordeste" (HOLANDA, 1976) apontava para pontos que deviam ser adotados pelos arquitetos na região para projetar corretamente as edificações sujeitas às intempéries climáticas, propondo entre outras soluções, as paredes vazadas, os grandes beirais, a adoção de massas vegetais.

Na obra do TJ/PI, Borsoi projetou uma edificação para uma cidade conhecida por suas altas temperaturas que ocorrem no segundo semestre do ano, chegando aos 40 graus, e com pouca ventilação, pois a mesma está localizada na zona meio norte do estado, na mata dos cocais, distando trezentos e cinquenta quilômetros do litoral. Foi um desafio para o arquiteto e sua equipe, e que ainda de forma bastante arrojada para aqueles anos

setenta, propôs um edifício de linguagem brutalista e totalmente vazado, sendo protegido apenas, por seus grandes brises horizontais e verticais, que criaram um interessante e rico jogo volumétrico.

Felizmente a obra foi preservada, apesar dos problemas que houveram e que foram descritos no texto, e pode nos ensinar até a contemporaneidade, uma das formas corretas de se projetar e construir no nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Alcilia. *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50 en Recife*. Tesis doctoral Departamento de proyectos arquitectónicos. ETSAB/UPC. Barcelona. 2006.

AFONSO, Alcilia; Arquitetura brutalista no Piauí nos anos 1970. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 174.02, dez. 2014. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.174/5367>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

AFONSO, Alcilia. Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial. *Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente*, v. 4, n. 3, pp. 54-70, dez. 2019.

AFONSO, Alcilia (org). *Arquitetura do sol. Resgate da modernidade no nordeste brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2020.

AFONSO, Alcilia; MARQUES, Rômulo; PINHEIRO, Wilne. Patrimônio recente: proposta de Intervenção no Tribunal de Justiça do Piauí. In **Modernidade do norte nordeste brasileiro**. Teresina. EDUFPI:2017.

AFONSO, Alcilia; NEGREIROS, Ana Rosa. *Documentos da arquitetura moderna no Piauí*. Teresina: Halley, 2010.

AFONSO, Alcilia; VERÍSSIMO, V. (Org.). *Arquitetura Moderna em Teresina. Guia*. 1ed. Teresina: Cidade Verde; EDUFPI, 2015.

BORSOI, Acácio Gil. *Arquitetura como manifesto*. Recife: Funcultural/ Gráfica Santa Maria. 2006.

BORSOI, Marco Antônio e WOLF, José. Documento: Acácio Gil Borsoi. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, Nº84, pp. 35-41. 1999.

FUÃO, Fernando. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. *Arquitextos*, n. 007.09. São Paulo, Portal Vitruvius, dezembro. 2000 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/3>>

HOLANDA, Armando. de. *Roteiro para construir no Nordeste: Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*. Recife: Mestrado de Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

NEGREIROS, Ana Rosa. *A produção arquitetônica de Acácio Gil Borsoi em Teresina: análise dos critérios projetuais em edifícios institucionais*. 2012. 275 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

NEGREIROS, Ana Rosa e MARQUES, Rômulo. *Acácio Gil Borsoi: produção arquitetônica moderna em Teresina* – Teresina: Ed. do autor, 2017.

ZEIN, Ruth. Breve introdução à arquitetura paulista brutalista. *Arquitextos*, n. 069.01. São Paulo, Portal Vitruvius, fev. 2006 <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq069/arq069_01.asp>

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ADAPTABILIDADE DE SOLUÇÕES PROJETUAIS TRAZIDAS POR IMIGRANTES JAPONÊSES À AMAZÔNIA AMAPAENSE NO PERÍODO MODERNO- JANARISTA**VIEIRA, FLÁVIO (1)**

1. Graduando em Arquitetura e Urbanismo,
Departamento de Ciências Exatas e Tecnológicas, UNIFAP
flaviocarvalho12@hotmail.com

RODRIGUES, ANA KARINA (2)

2. Professora no Curso de Arquitetura e Urbanismo,
Departamento de Ciências Exatas e Tecnológicas, UNIFAP
ana.karina.rodrigues.ap@gmail.com

CELIS, ANNELI MARICIELO (3)

3. Professora no Curso de Arquitetura e Urbanismo,
Departamento de Ciências Exatas e Tecnológicas, UNIFAP
anneli.2792@gmail.com

RESUMO

A presente pesquisa buscou analisar a adaptabilidade das soluções projetuais em habitações, trazidas por imigrantes japoneses à Amazônia amapaense durante o período moderno-janarista do TFA (Território Federal do Amapá). Partindo do contexto da imigração, incentivada pelo governador Janary Nunes visando o desenvolvimento agrícola, colonos japoneses foram trazidos aos municípios de Macapá, Porto Grande e Mazagão. Tais imigrantes ao chegar ao território foram incentivados a construir suas próprias residências utilizando materiais regionais típicos da Amazônia, aproveitando ainda o conhecimento técnico construtivo das soluções projetuais típicas da arquitetura japonesa. No intuito de analisar tais construções, os procedimentos metodológicos adotados foram a pesquisa bibliográfica sobre o contexto histórico da imigração para o Amapá e acerca das soluções projetuais, técnicas construtivas, estratégias sustentáveis e bioclimáticas presente no estilo arquitetônico japonês construído tradicionalmente. A partir das informações obtidas é realizada uma análise de fotografias das habitações mencionadas identificando os aspectos das soluções projetuais aplicadas nas mesmas. Os resultados obtidos demonstraram a forma como os imigrantes japoneses trouxeram consigo o estilo arquitetônico tradicional de seu país de origem e adaptaram os procedimentos construtivos às características bioclimáticas e aos materiais disponíveis na região que se estabeleceram, criando consequentemente uma arquitetura adaptada ao contexto local, mesclando técnicas estrangeiras a materiais regionais.

PALAVRAS-CHAVE:

arquitetura japonesa; Amazônia amapaense; período moderno-janarista; adaptabilidade; soluções projetuais e bioclimáticas.

ADAPTABILITY OF DESIGN SOLUTIONS BROUGHT BY JAPANESE IMMIGRANTS TO AMAPAENSE'S AMAZON IN THE JANARIST-MODERNIST PERIOD

ABSTRACT

The present research intended to analyze the adaptability of the design solutions in housing, brought by Japanese immigrants to the Amapaense's Amazon during AFT's (Amapá's Federal Territory) modern-janarist period. Starting from the immigration context, encouraged by the governor Janary Nunes, aiming at agricultural development, Japanese settlers were brought to the municipalities of Macapá, Porto Grande and Mazagão. Upon arriving in the territory, such immigrants were encouraged to build their own houses using Amazon's typical regional materials, also taking advantage of the constructive technical knowledge of typical Japanese architecture's design solutions. In order to analyze such constructions, the methodological procedures adopted were the bibliographic research on the historical context of immigration to Amapá and on the design solutions, construction techniques, sustainable and bioclimatic strategies present in the traditionally build Japanese architectural style. From the information obtained, an analysis of photographs of the mentioned dwellings is carried out, identifying the constructive, bioclimatic and sustainable techniques applied on it. The results obtained demonstrate how Japanese immigrants brought with them the architectural style developed in their country of origin and adapt the construction procedures to the bioclimatic characteristics and materials available in the region where they settle, consequently creating an architecture, adapted to the local context, by merging foreign techniques with regional materials.

KEYWORDS:

japanese architecture; amapaense's amazon; janarist-modernist period; adaptability; design and bioclimatic solutions.

INTRODUÇÃO

O Brasil atualmente é o país com a maior comunidade japonesa formada fora do Japão. Tal estatística foi resultante dos fluxos migratórios estabelecidos em direção ao país, iniciados no ano de 1908, que posteriormente resultaram na formação de colônias de imigrantes japoneses nos estados de Paraná, Pará, Amazonas, Rondônia, Acre, Roraima, São Paulo e Amapá. Dentre as variadas comunidades estabelecidas se destacava uma semelhança, os colonos trouxeram consigo o estilo arquitetônico elaborado em seu país de origem e adaptaram os procedimentos construtivos, às características bioclimáticas e aos materiais disponíveis nas áreas onde se estabeleceram (PETRONE, 1966).

O resultado, uma arquitetura nipo-brasileira, identificada principalmente em casas de agricultores japoneses, conhecidas pelos mesmos como *Minkas*, eram encontradas em várias localidades do Brasil, inclusive no Amapá. Considerando que durante o período moderno-janarista o Território Federal recebeu uma considerável quantidade de imigrantes nipônicos, designados à atuação na agricultura e pecuária nos municípios de Macapá, Porto Grande e Mazagão. Tais colonos ao chegarem à região eram incumbidos de conceber suas próprias residências, utilizando nesse processo espécies vegetais típicas da Amazônia, e materiais disponíveis próximos aos limites de suas glebas.

A chegada dos imigrantes permitiu um alto desenvolvimento da economia da região, além de ter contribuído durante anos com o comércio e consumo alimentício do povo amapaense. Ainda assim, passados quase 70 anos desse acontecimento, poucos registros acadêmicos foram realizados em relação a tal parcela da população, suas contribuições com o estado, cultura, costumes, adaptação às características da região ou técnicas construtivas trazidas pelos mesmos de seu país de origem. Dessa forma, o presente artigo trata-se de parte de uma Tese de Conclusão de Curso (TCC) em desenvolvimento, nele pontua-se como o objeto as soluções projetuais, técnicas construtivas, estratégias bioclimáticas e sustentáveis presentes nas construções

realizadas por colonos japoneses no estado do Amapá durante o período moderno-janarista, com o objetivo de identificar, registrar e preservar este conhecimento além de analisar a maneira como tais soluções e técnicas foram implementadas no clima equatorial úmido da Amazônia amapaense.

Para Kumagai (1999) pesquisas como a apresentada são interessantes ao Brasil, tendo em vista que exploram o ponto de vista sobre a cultura habitacional dos *Nikkei* (descendente de japoneses) como parte da cultura habitacional brasileira. A vista disso, a importância da pesquisa reside no ato de registrar não apenas soluções projetuais, mas também as crenças, tradições, valores sentimentais e históricos atrelados à mesma. Conscientizando a todos a importância do objeto de estudo para sociedade e para as gerações futuras, possibilitando dessa forma que todos possam compreender os importantes acontecimentos que vieram antes de nós (INO, 2016). Além de ampliar, consequentemente, o reconhecimento da memória dos imigrantes e dos *Nikkei*, grupos que ocuparam e moldaram parte da história do TFA (Território Federal do Amapá).

A metodologia empregada para a pesquisa pode ser considerada bibliográfica e documental, uma vez que, são utilizados dados oriundos da literatura ocidental e oriental presente em artigos, livros, revistas e dissertações, sobre o contexto histórico da imigração para o Amapá, além de informações sobre as soluções e técnicas utilizadas nas residências dos colonos tradicionalmente. Seguida de um estudo de como tais métodos construtivos foram aplicados no estado a partir da análise de registros fotográficos externos das construções concebidas por imigrantes no Território. Após a coleta das informações anteriormente mencionadas, pontua-se a forma como tais técnicas permitiram a comunicação entre arquitetura japonesa e o clima equatorial úmido.

HISTÓRICO DA MIGRAÇÃO PARA O AMAPÁ

O PERÍODO MODERNO JANARISTA DO AMAPÁ

Ao longo de 150 anos o estado, hodiernamente conhecido como Amapá, situado ao extremo norte do Brasil, fazia parte da unidade administrativa do Grão-Pará, durante tal período o desenvolvimento da região e as demandas da mesma eram sempre tratadas em segundo plano (TOSTES, J; WEISER, A, 2018). No entanto, perante a conjuntura da Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1939 e 1945, o então presidente do Brasil Getúlio Vargas decidiu estabelecer núcleos governamentais estaduais, buscando promover a proteção das fronteiras brasileiras e visando o desenvolvimento econômico da região (SANTOS, 2001; PORTO, 2002).

Dessa forma foi criado em 1943 o Território Federal do Amapá e foi nomeado pelo presidente brasileiro, o capitão do exército Janary Gentil Nunes, como primeiro governador do TFA. A partir de tal momento deu-se início ao Período Janarista, entre os anos de 1943 e 1955, caracterizado pelo intenso desenvolvimento do estado, principalmente pela modernização de Macapá, nova capital do TFA. O então governador, durante a vigência de sua administração foi responsável pela ordenação e estruturação da capital, promoveu a construção de diversas obras institucionais incluindo edifícios públicos administrativos, serviços de saúde, escolas, além de ter incentivado a alteração no traçado urbano com alargamento de avenidas e criação de espaços públicos (TOSTES; WEISER, 2017; MACÉDO, 2020). O período janarista também ficou marcado pelas implantações de projetos de interesse econômico realizados pelo Governador, sendo um desses o incentivo à colonização das terras amapaenses por imigrantes.

FLUXOS MIGRATÓRIOS NO PERÍODO MODERNO JANARISTA

Segundo Flexa (2013) a pretensão da ocupação das terras no estado do Amapá existiu durante muitos séculos, uma vez que se trata de uma região inserida em um contexto de atração de interesses estrangeiros e nacionais, devido a sua imensa riqueza natural, hidrográfica, mineral, vegetal e por sua posição geográfica como integrante da região Amazônica. Na década de 1940, pouco após a criação do Território Federal, o governador Janary Nunes, interessado na criação de áreas para a agricultura, pecuária e principalmente na revalorização da borracha no mercado nacional, propôs o estabelecimento de colônias agrícolas no território.

A relevância de tais espaços para o Território era principalmente a plantação de seringueiras (*Hevea brasiliensis*), uma vez que, dadas as condições da Segunda Guerra Mundial, a demanda pela borracha restabeleceu o comércio desse produto em toda a Amazônia. Para o início das atividades agrícolas na região os processos colonizadores fomentados foram inicialmente nacionais com a chegada dos nordestinos, conhecidos por sua experiência em trabalhos relacionados ao meio rural, em 1950, pouco após, são introduzidos os colonos japoneses, devido a sua facilidade de adaptação ao clima, ao fato de serem portadores de boas técnicas agrícolas e as poucas exigências que realizavam (TEIXEIRA, 1953).

A chegada dos imigrantes foi um reflexo do alto crescimento demográfico do TFA na década de 50, o que atraiu a atenção do imigrantista Kotaro Tsuji, que planejava trazer 5 mil famílias japonesas para a Amazônia (MUTO, 2009). Em 1952 Kotaro Tsuji acompanhado do cônsul japonês em Belém Tomiya Kosseki visitaram o território amapaense para estudar os espaços de fixação dos colonos, por conseguinte, verificaram que as áreas disponibilizadas eram muito maiores do que qualquer outra gleba de um agricultor japonês e que já existia um comércio ativo entre outros imigrantes no estado, incluindo judeus, libaneses, turcos, entre outros (MUTO, 2009).

Muto (2009) ainda afirma que simultaneamente aos mencionados acontecimentos, as empresas do governo japonês instruíam os interessados a serem encaminhados a cidade de Kobe onde recebiam uma semana de instruções e folhetos com palavras básicas em português. As instruções continham as exigências do governo brasileiro de cada grupo familiar ser composto por pelo menos 3 adultos e que estes deveriam permanecer um mínimo de 3 anos no local, registros apontam que estariam também listadas em “cartilhas dos imigrantes” as formas de se vestir, portar, informações sobre o clima, região e preferência de materiais a serem utilizados na construção de suas residências.

Dessa forma a primeira leva de emigrantes japoneses, buscando melhores condições de vida, partiram para o Amapá do porto de Kobe, no dia 31 de julho de 1953, pelo navio África-Marú, chegaram ao porto de Icoaracy (em Belém) no início do mês de setembro, quando foram transferidos para a embarcação Araguay. No dia 6 de setembro daquele ano chegaram ao porto de Macapá os primeiros imigrantes nipônicos, em meio à curiosidade da população local ao receber um contingente de pessoas tão diferentes. (MUTO, 2009, p.245). A segunda leva de imigrantes chegou ao TFA em 1954 no dia 31 de agosto também no navio África-Marú, e pôs fim a terceira leva de imigrantes atracou em Mazagão no dia 02 de outubro de 1957, trazidos pelo navio Brazil-Marú.

ESTABELECIMENTO DAS COLÔNIAS DE MACAPÁ, MAZAGÃO E MATAPÍ

Conforme MUTO (2009) o Amapá recebeu três levadas de imigrantes japoneses, com um total de 350 pessoas distribuídas em 57 famílias. Em 1953, chegaram os primeiros imigrantes, 177 pessoas, em 29 famílias destinadas às colônias de Matapí e Fazendinha. Em 1954 são introduzidos a essas mesmas colônias mais 123 japoneses, integrantes de um total de 21 famílias. Por fim, em 1957 é enviada a terceira e última leva com 43 pessoas, composta por 7 famílias, as quais foram destinadas à colônia do Mazagão Novo.

A colônia do Matapí fica situada a 20 KM da sede do município de Porto Grande, na cabeceira do Rio Matapí ao qual emprestou o nome (FLEXA, 2013). O objetivo inicial incumbido pelo governador à colônia era o desenvolvimento da agricultura permanente com o plantio de seringueiras, e a temporária para suprir as necessidades dos empregados da companhia de mineração ICOMI (Indústria e Comércio de Minérios S.A.), que residiam próximo à região. Ao chegar à colônia, os imigrantes japoneses se depararam com uma área desmatada e um barracão coberto com palha para abrigar as famílias temporariamente até que essas construíssem suas residências (MUTO, 2009).

Apesar das dificuldades que os imigrantes passaram durante a estadia do primeiro ano na colônia, notou-se uma elevada taxa de produção acarretada principalmente pela experiência e hábitos dos japoneses, que plantavam arroz, alface, berinjela, batata-doce, fumo, cana, bananeiras, abacaxi, pepinos, couves e outros além da seringueira obrigatória pelos acordos estabelecidos (PROVINCIA DO PARÁ, 5 jan. 1955). A colônia em questão foi a única a permanecer ativa até os dias atuais, considerando alguns poucos descendentes dos colonos que continuaram desempenhando suas atividades em suas glebas na cidade de Porto Grande.

Já a Fazendinha era um distrito da capital do Território Federal do Amapá, hodiernamente trata-se de um bairro urbanizado da cidade, situado entre os municípios de Macapá e Santana. A colônia da Fazendinha ficava próxima ao matadouro municipal, os imigrantes destinados a essa foram incumbidos da função de plantar hortaliças e vegetais, que após colhidos eram enviados ao mercado central da cidade e comprados pelos moradores de Macapá. Assim como nas demais colônias o governo concebia as terras para o plantio e a moradia, em troca os imigrantes deveriam produzir as plantações estipuladas por acordo para suprir a população do estado, no caso da Fazendinha tratava-se de uma área experimental de pimenta-do-reino, hortaliças e vegetais.

Quanto à colônia de Mazagão Novo, resultante da última leva de imigrantes no ano de 1957, ficava situada em Ilha das Barreiras, na cidade de Mazagão Novo, a 65 km rio acima pelo Amazonas a partir de Macapá (MUTO, 2009). Segundo as diretrizes do governo do TFA essa área seria destinada à plantação de seringueira, cacau e arroz, infelizmente esta colônia sofreu com diversas adversidades incluindo uma epidemia de malária, a falta de sucesso nas plantações, a ausência de salubridade no local e recorrentes alagamentos na região.

Juntamente às terras, o governo de Janary Nunes também prometera oferecer uma ajuda de custo de 1.000,00 cruzeiros mensais durante um ano, além de assistência médica, educacional, fornecimento de mudas, sementes de plantas, instrumentos agrícolas, entre outros, contudo, muitas das promessas não foram cumpridas. Quanto a educação que auxiliasse o ensino da língua portuguesa, não havia escola para os imigrantes de Fazendinha o que dificultou a comunicação entre os japoneses e os nativos do Amapá, já em Matapí e Mazagão, havia uma única escola, no entanto, só oferecia até a 4ª série do ensino primário. Além do mencionado problema, a pobreza, falta de infraestrutura e doenças foram os motivos que acarretaram a falta de sucesso das colônias no estado a longo prazo, o que levou a maioria dos imigrantes a buscar melhores condições de vida em outras regiões brasileiras (MUTO, 2009).

CASAS DE IMIGRANTES NO ESTADO DO AMAPÁ

As colônias, ainda que pouco prósperas do ponto de vista dos imigrantes, deixaram um importante legado histórico ao território, as construções arquitetônicas elaboradas pelos colonos. Obras semelhantes, que trazem consigo as soluções projetuais tradicionais japonesas existiam indiscutivelmente em diversas regiões colonizadas do Brasil, como as em Vale do Ribeira no estado de São Paulo, no entanto, as construções do estado do Amapá apresentavam características únicas, uma vez que demonstravam a adaptabilidade das soluções projetuais aos procedimentos construtivos, às características bioclimáticas e aos materiais disponíveis na Amazônia amapaense.

SOLUÇÕES PROJETUAIS TRADICIONAIS DA ARQUITETURA JAPONESA

As casas concebidas pelos imigrantes japoneses são classificadas como *Minkas*, termo em japonês utilizado para descrever a casa do povo, englobando diversas tipologias de residências, incluindo casas de pescadores, agricultores ou comerciantes (AKEMI, H; JOAQUIM, B; AKEMI, I., 2013). A forma como tradicionalmente era distribuída a planta em tais casas seguia o padrão de uma área para dormitório e conveniência e outra para cocção e acesso à edificação (GONÇALVES, 2008).

O ambiente destinado a receber pessoas ou dormir era dotado de piso em tatame ou em pranchas de madeira. Seu plano era elevado em relação à área de cocção. Podia ser um espaço único; ou subdividido em até quatro ambientes. Essas alternativas de distribuição eram resolvidas por meio de divisórias deslizantes e removíveis denominadas *sojis*. Já a área de cocção e acesso (genkan) estava ao nível do solo e era em terra batida. (GONÇALVES, 2008, p.23)

A arquitetura japonesa durante muito tempo utilizou unidades de medidas diferentes da ocidental, a unidade *ken* por exemplo, era utilizada pelos orientais baseando-se no tamanho dos tatames aplicados como acabamento dos pisos internos das casas japonesas, logo 1 *ken*= 1,80 m (GONÇALVES, 2008). Além da diferença entre unidades de medidas, também se destacou como característica desse estilo arquitetônico a utilização dos materiais naturais sustentáveis, uma vez que, nas *minkas* eram comumente notados o emprego da madeira, o bambu, a palha e o barro tanto na parte estrutural quanto nas vedações e cobertura.

Em relação à técnica construtiva estrutural era utilizado o sistema de pilar e viga, que apoiava a cobertura sobre a viga/frechal, essa no que lhe concerne, transferia a carga para os pilares e posteriormente às fundações (GONÇALVES, 2008). Quanto às fundações eram concebidas a partir da pedra, madeira ou alvenaria, podendo ter um buraco central para apoio de esteios, ou encaixadas em sambladuras que por sua vez forneciam sustentação aos esteios (GONÇALVES, 2008). Os pilares normalmente eram criados em madeira utilizando ensabladuras ou encaixes removíveis de variados tipos que garantiam resistência aos esforços de compressão e tração. As vigas, também em madeira, eram outros elementos trabalhados com sambladuras e encaixes removíveis, a essa estrutura usualmente cabia a função de vencer o vão interno da residência e suportar as partes da cobertura.

No que concerne às coberturas existiam três formas principais, sendo essas a *kiritsuma*, mais básica correspondente à cobertura de duas águas tradicional, a *yosemune*, cobertura de quatro águas e a *irimoya* combinação das duas formas anteriores (HIJIOKA, 2016, p. 189). Na cobertura do tipo *kiritsuma* a armação era apoiada diretamente no frechal e por meio de elementos verticais e horizontais, somente os caibros eram instalados em plano inclinado (AKEMI, H; JOAQUIM, B; AKEMI, I., 2013). O tipo *yosemune* como mencionado anteriormente era composto por quatro lados, dois triângulos no lado vertical e dois trapézios no lado horizontal, sendo essa tipologia também apoiada em elementos horizontais. Por fim a *irimoya* trata-se de um termo em japonês para cobertura em quatro águas, cujo plano de água perpendicular à cumeeira termina em empena antes de chegar na mesma (HIJIOKA, 2016).

Quanto às vedações o favoritismo dos japoneses tendia ao uso do *tsuchikabe*, técnica construtiva de vedação onde se utilizava da terra ou barro misturado à palha, aplicada sobre um entramado de bambu ou madeira (AKEMI, H; JOAQUIM, B; AKEMI, I., 2013). Tal técnica apresentavam algumas semelhanças com a taipa-de-mão comumente utilizada no Brasil, contudo, existia uma grande diferença do ponto de vista japonês para o brasileiro referente ao uso de tais técnicas, uma vez que:

Enquanto que na cultura japonesa o *tsuchikabe* é sinônimo de praticidade, saúde e sofisticação, no lado brasileiro a taipa de mão ainda é associada à precariedade, insalubridade e pobreza; tem sido utilizada por pequena parte da população, da qual, por conhecer os benefícios da construção com terra, ou por não ter condições de adquirir materiais como tijolos e cimento. (HIJIOKA, 2016, p.210)

A escolha da aplicação do *tsuchikabe* pelos imigrantes no Brasil era justificada pela recomendação de cartilhas, documentos e manuais que inferiam sobre o uso da técnica e suas vantagens, dentre as quais estavam inclusos os fatos de ser a melhor opção para um país de clima quente como Brasil, uma vez que refrescavam a casa, o baixo custo, bom acabamento e a facilidade de obtenção dos materiais na região. Para Hijioka (2016) o termo *tsuchikabe* pode ser utilizado para descrever toda parede que se utiliza da terra, desde estruturadas com armação interna e aplicação de barro até a taipa de pilão, podendo tal técnica clássica da arquitetura japonesa ser subdividida em diversas categorias. Entre essas, eram mais comumente aplicadas: o *shinkabe*, onde eram mantidos os pilares aparentes, formando uma moldura ao redor da parede e o *ookabe*, onde os pilares ficavam ocultos e a parede era visualizada em um plano contínuo.

A arquitetura tradicional japonesa, além das soluções projetuais e estruturais apresentadas, também dispunha de uma série de estratégias sustentáveis e bioclimáticas comumente aplicadas nas *minkas*. Dentre as quais se incluem o uso de materiais sustentáveis como a madeira, utilizada nas concepções de construções devido a sua abundância e ao clima úmido em algumas regiões no país. A orientação solar, era outro aspecto altamente considerado como uma maneira de privilegiar espaços como quartos e áreas de longa permanência. Estratégias de conforto ambiental eram amplamente empregadas como a utilização de aberturas para

circulação da ventilação, alteamento das residências do nível do solo para proteção contra a umidade, uso de grandes beirais para proteger da chuva os elementos estruturais e a utilização de aberturas próximas à cumeeira para exaustão do ar quente.

As tradições, crenças e costumes eram também fortemente atrelados ao processo construtivo, principalmente pelo princípio da fisiognomia. Tal termo, embora não amplamente trabalhado, tratava-se da relação dos estudos orientais sobre as influências positivas e negativas que a construção de uma residência poderia apresentar em relação à convivência e prosperidade familiar. (NUMAZAWA, 2009). Por esse motivo era valorizada a direção dos ventos predominantes, responsável pela emanção espiritual pura, que não deve ser maculada com a construção das áreas conhecidas como molhadas ou úmidas, essas deveriam ser construídas ao lado oposto ao sentido da ventilação predominante, para evitar a propagação de problemas de saúde e desgraças familiares (NUMAZAWA, 2009). A fisiognomia também explica os pisos elevados que intuíram na busca por uma maior espiritualidade e o costume de ser proibido calçados em algumas áreas da residência, por trazerem impurezas do exterior.

Tal princípio, embora não diretamente relacionado, influenciava conseqüentemente no conforto das moradias nas quais era aplicado, uma vez que, levava os imigrantes a construir os ambientes de longa permanência nas áreas mais ventiladas e promovia a elevação das residências do solo, como forma de evitar a umidade e de possíveis alagamentos. Dessa maneira compreende-se a forma como os nipônicos empregavam os costumes milenares a favor da arquitetura, sustentabilidade e conforto ambiental.

ADAPTABILIDADE DA ARQUITETURA JAPONESA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

O processo construtivo das moradias era inteiramente responsabilidade das famílias colonizadoras, essas eram encarregadas de derrubar as árvores com o machado e serrar as tábuas para a construção de suas próprias residências. Tais obras eram realizadas no curto período de 3 a 4 meses, logo após a chegada dos imigrantes no território. Nesse processo foram utilizadas espécies vegetais típicas da região amazônica, que se mostraram resistentes a cupins e eram consideradas de boa qualidade quando comparadas com as do clima temperado no Japão, onde os colonos construíram suas casas anteriormente (MUTO, 2009). Tal aspecto do material se demonstrou altamente importante para a adaptação da arquitetura dos imigrantes à Amazônia a amapaense. Outros materiais, comumente empregados nas obras foram a palha, e a palmeira do açaí partida ao meio, esses por se tratarem de materiais naturais, locais e renováveis contribuíram amplamente com o bioclimatismo da região e seu uso conseqüentemente, promoveu um maior conforto dentro das residências, uma vez que não absorviam ou retinham tanto calor quanto a alvenaria.

Exemplos da existência de tais edificações no Amapá podem ser apresentados a partir da Figura 01, onde foi possível identificar, entre outros aspectos, o uso do *tsuchikabe* do tipo *shinkabe*, vedação que utilizava terra ou barro aplicada sobre uma estrutura de armação interna em madeira onde os pilares aparentes, além de sua função estrutural, atuam como uma moldura ao redor da parede. Notou-se também o uso de duas coberturas tradicionais japonesas sendo a do tipo *yosemune* na parte térrea e a *irimoya* no pavimento superior, nesse a tipologia da cobertura foi escolhida justamente para promover a exaustão de ar quente que acontece a partir da passagem do ar através de dois frontões dispostos nas extremidades da cobertura e junto à cumeeira (GONÇALVES, 2008).

A residência apresentava ainda grandes aberturas que se destacavam nas fachadas, permitindo a entrada da iluminação solar e dos ventos. Constatou-se também na imagem esquadrias tanto na parte frontal quanto as que ficam no fundo da casa, tal característica viabilizava a ventilação cruzada extremamente necessária no clima quente úmido da cidade de Macapá. Foi também notado na análise da *Minka* o uso dos beirais tanto na parte superior quanto da inferior da casa, estratégia empregada no intuito de proteger a madeira e demais materiais utilizados durante os períodos chuvosos, além de controlar a entrada de iluminação solar pelas aberturas nos momentos de maior insolação da cidade.

Figura 1: Casa de colono japonês, em estilo japonês adaptado com material local, Macapá (AP)



Fonte: Jablonsky, Tibor; Strauch, Ney. Disponível em: Biblioteca IBGE.ⁱ

Figura 2- Casa de Colono Japonês no Município de Mazagão



Fonte: Jablonsky, Tibor; Soares, Lúcio de Castro. Disponível em: Biblioteca IBGE.ⁱⁱ

Na Figura 02 foi utilizado mais uma vez o uso do *tsuchikabe* do tipo *shinkabe*, contudo a cobertura utilizada é diferente da apresentada anteriormente, nesse caso é aplicada a *kiritsuma*, de duas águas, onde foram identificados os elementos verticais e horizontais em madeira que são conectados ao frechal como parte da estrutura da cobertura, notou-se ainda os caibros, apoiados nos elementos horizontais, sustentando as telhas. Esse modelo de *Minka* também apresenta como estratégia bioclimática e sustentável o uso dos materiais naturais e dos grandes beirais implementados ao lado do *kiritsuma*, para controlar a incidência solar em algumas aberturas presentes na residência. Foi percebida ainda uma grande semelhança da casa com as *Minkas* presentes no Vale do Ribeira, colônia de imigrantes japoneses iniciada em 1913 no estado de São Paulo.

Já Na Figura 3 foi constatada uma tipologia diferente das anteriores, sem o uso do *tsuchikabe*, a vedação é composta por paredes de tábuas de madeira serradas a mão (MUTO, 2009) o que se tornou perceptível devido à diferença do tamanho das tábuas e posicionamento das mesmas. Nessa obra foi empregado o uso do *kiritsuma*, aliado a um beiral abaixo da cobertura para proteção de pequenas aberturas localizadas na parte superior das paredes. Foi também concebida uma segunda cobertura, de uma água, protegendo um ambiente anexo à residência das intempéries da chuva e insolação. Na residência notou-se uma maior influência dos aspectos da arquitetura regional amazônica, demonstrando a troca de conhecimentos entre os imigrantes e os nativos da região amapaense no período do território federal, que ocorriam tanto no quesito das construções quanto nas atividades agrícolas (MUTO, 2009).

Figura 3- Residência do colono japonês Kubota em Matapí, Macapá (AP)



Fonte: Jablonsky, Tibor; Strauch, Ney. Disponível em: Biblioteca IBGE.ⁱⁱⁱ

A semelhança com o aspecto de residências amapaenses é mais perceptível na Figura 4, ainda assim foram reconhecidos elementos da arquitetura tradicional japonesa, principalmente na parte dos fundos da residência. Tal área se encontrava elevada do nível do solo para proteção contra umidade, possivelmente o ambiente se tratava de um dormitório, considerando que esses eram elevados em relação aos demais ambientes em uma moradia que utiliza os princípios japoneses para construção. A vedação empregada foi possivelmente o *tsuchikabe* do tipo *ookabe*, uma vez que nas áreas onde a construção foi finalizada na imagem, as paredes

são contínuas sem o uso de pilares ou vigas como molduras. A cobertura empregada foi a de duas águas com uma técnica semelhante às obras que vinham sendo construídas no território na época.

Figura 4- Casa de Colono Japonês na colônia de Mazagão Novo



Fonte: Jablonsky, Tibor; Soares, Lúcio de Castro. Disponível em: Biblioteca IBGE.^{iv}

As construções de características arquitetônicas adaptadas, mencionadas anteriormente fizeram parte da paisagem do Território Federal do Amapá durante anos, o que prova a forma como os conhecimentos das técnicas japonesas adaptados ao uso dos materiais regionais conseguiram promover uma arquitetura funcional, sustentável e bioclimática. Podendo tais qualidades construtivas terem influenciado algumas obras de um renomado arquiteto do estado do Amapá. Chikahito Fujishima, japonês naturalizado brasileiro que chegou em Macapá jovem juntamente a sua família na primeira leva de colonos trazidos ao estado, se formou em 1975 pela Universidade Federal do Pará e projetou durante sua carreira em diversas regiões da Amazônia, aplicando conceitos da arquitetura bioclimática e sustentável brasileira com uma possível inspiração nas estruturas em madeira da arquitetura japonesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo e registro das soluções projetuais, técnicas construtivas, estratégias bioclimáticas e sustentáveis presentes nas construções realizadas por imigrantes japoneses no TFA, durante o período moderno-janarista, possibilita a documentação e registro desse conhecimento, que passou despercebido durante muito tempo. Promovendo dessa maneira o reconhecimento da memória e a cultura habitacional dos imigrantes e seus descendentes (*Nikkei*) como formadores da paisagem do Território Federal e conseqüentemente, do estado do Amapá, como se apresenta atualmente.

O período moderno-janarista foi caracterizado pelo desenvolvimento e modernização do território, sendo também marcado pela implementação de projetos de valorização da economia agrícola da região, incluindo, o incentivo à colonização das terras por imigrantes japoneses. Os colonos, buscando melhores condições de vida, chegaram nos anos de 1953, 1954 e 1957, foram direcionados às colônias da Fazendinha em Macapá, do Matapí em Porto grande e de Mazagão Novo em Mazagão. Nessas regiões cada família recebeu lotes de 30 hectares para o plantio de seringueiras e hortaliças por cláusulas contratuais, além de serem beneficiadas com auxílio mensal, mudas, ferramentas e, em algumas situações, assistência médica e educacional.

Os japoneses, recém-chegados ao território federal, buscaram formas de construir suas moradias utilizando materiais regionais típicos da Amazônia amapaense, como palha, madeira, e a palmeira do açaí partida ao meio. Aproveitando o conhecimento técnico construtivo das soluções projetuais japonesas como o *tsuchikabe* e as tipologias de cobertura foram capazes conceber uma arquitetura híbrida com técnicas estrangeiras e materiais regionais. Além das soluções projetuais apresentadas os colonos trazem consigo uma série de estratégias sustentáveis e bioclimáticas, essas técnicas de ventilação, insolação e proteção contra umidade, quando aplicadas em tais residências promoveram a adaptabilidade da arquitetura japonesa ao clima quente úmido presente na Amazônia amapaense.

Sobre as residências de colonos analisadas foi possível observar nas casas o uso do *tsuchikabe*, técnica construtiva de vedação que se utiliza da terra ou barro, aplicado sobre uma entramada composto por madeira e palha. Também foram identificados nas obras os três principais tipos de cobertura japonesa, incluindo a *kiritsuma*, *yosemune* e *irimoya*. Em alguns casos notou-se a influência da arquitetura regional amazônica na construção, que foi atribuída à troca de conhecimentos entre os colonos japoneses e os nativos do TFA.

Quanto às estratégias bioclimáticas e sustentáveis empregadas nas *Minkas* destacou-se o uso da madeira e demais materiais naturais que não absorvem e retêm tanto calor quanto a alvenaria, além do emprego de grandes aberturas para iluminação solar, circulação interna de vento e ventilação cruzada. Os beirais grandes contribuíam tanto com a proteção da insolação nas aberturas quanto na proteção dos materiais das chuvas altamente presentes no inverno amazônico. A cobertura do tipo *irimoya* permitia a exaustão de ar quente a partir da passagem do ar através dos frontões dispostos nas extremidades da cobertura junto à cumeeira e o alteamento de algumas residências às protegiam da umidade.

Provada a importância desse conhecimento é sugerido como continuação da pesquisa o estudo sobre a arquitetura de imigrantes japoneses no estado do Amapá, o aprofundamento teórico sobre os materiais, estruturas, soluções projetuais, estratégias sustentáveis e bioclimáticas trazidas por imigrantes ao Território Federal. Também são aconselhados estudos sobre a vida e obras do arquiteto imigrante Chikahito Fujishima, a forma como o mesmo aplicou a arquitetura bioclimática durante a sua carreira e a possibilidade da inspiração de suas concepções estruturais em obras japonesas, tendo em vista o fato de ser descendente de uma família de arquitetos que costumavam trabalhar na criação e construção de templos no Japão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLEXA, Rafael. Colonização e ordenamento das terras no Território do Amapá (1943-1988). **Estação Científica (UNIFAP)**; Macapá, v. 3, n.1, p.87-98, jan-jun. 2013.

GONÇALVES, Rogério Bessa. O sincretismo de culturas sob a ótica da arquitetura vernácula do imigrante japonês na cidade de Registro, São Paulo. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 16, p. 11-46, 2008.

HIJIOKA, Akemi. *Minka: casa dos imigrantes japoneses no Vale do Ribeira*. 2016. 251 f. Dissertação, Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016

HIJIOKA, A.; JOAQUIM, B.; INO, A. *Minka—Japanese immigrant houses in Ribeira Valley, São Paulo, Brazil. Vernacular Heritage and Earthen Architecture*, p. 99, 2013.

INO, Akemi. Minka- The houses of Japanese imigrants in Ribeira valley, São Paulo, Brasil. 2016. 251 f. Tese (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

KUMAGAI, Hiroko. Um estudo sobre evolução das moradias de imigrantes no Brasil: No caso de Colônia de Tomé Açu –PA. Sinopses da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, n.37, 2002.

MACÊDO, Luciana. Janarismo em foco: a representação fotográfica da cidade de Macapá durante a formação do Território do Amapá (1944-1956). PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP, v. 12, n. 3, p. 91-109, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

MUTO, Reiko. O Japão na Amazônia: condicionantes para fixação e mobilidade dos imigrantes japoneses (1929-2009). 2010. 346 f. Dissertação, Tese (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

PETRONE, Pasquale. A Baixada do Ribeira: estudo de geografia humana. Boletim nº 283. Geografia nº 14. São Paulo (SP): Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras /USP, 1966.

PORTO, Jadson Luís Rebelo. **Amapá**: principais transformações econômicas e institucionais (1943-2000). 2002. Tese (Doutorado em Economia Aplicada) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PROVINCIA DO PARÁ [Jornal]. **O progresso do Amapá refletido em seu crescimento demográfico**. Belém, 5 jan. 1955.

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. **História do Amapá**. 6. ed. Macapá: Valcan, 2001. 88 p.

TOSTES, José A.; WEISER, Alice Agnes. Macapá: a cidade modernista do Período Janarista de 1943 a

TEIXEIRA, Clóvis Penna. **Imigrantes japoneses no Amapá. uma colonização em marcha**. Amapá [Jornal]. Macapá, 20 dez. 1953.

TOSTES, José A.; WEISER, Alice Agnes. Macapá: a cidade modernista do Período Janarista de 1943 a 1955. In: **SEMINÁRIO DE ARQUITETURA MODERNA NA AMAZÔNIA**, 2, 2017, Palmas. Anais [...] Palmas: Universidade Federal do Tocantins, 2017.

NOTAS

ⁱ JABLONSKY, Tibor; STRAUCH, Ney. Casa de colono japonês em estilo japonês com material local em Macapá (AP). **Biblioteca IBGE**, 2022. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=49719>>. Acesso em: 20 de ago. de 2022.

ⁱⁱ JABLONSKY, Tibor; SOARES, Lucio de Castro. Casa de um colono Japonês no Município de Mazagão (AP). **Biblioteca IBGE**, 2022. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=49638>>. Acesso em: 20 de ago. de 2022.

ⁱⁱⁱ JABLONSKY, Tibor; STRAUCH, Ney. Residência do colono japonês Kubota em Matapí, Macapá (AP). **Biblioteca IBGE**, 2022. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=49721>>. Acesso em: 20 de ago. de 2022.

^{iv} JABLONSKY, Tibor; SOARES, Lucio de Castro. Casa de colono japonês em Mazagão (AP). **Biblioteca IBGE**, 2022. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=49647>>. Acesso em: 20 de ago. de 2022.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ANTIGA RECEITA FEDERAL DE CUIABÁ: INVESTIGAÇÃO ARQUITETÔNICA**BARRETO, EDUARDA (1)**

1. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Mato Grosso, dudabarreto1@outlook.com

MILANI, VANESSA (2)

2. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Mato Grosso, vanessamilani@gmail.com

MAZINE, THAIS (3)

3. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Mato Grosso, thaismazine@hotmail.com

RESUMO

O prédio da Antiga Receita Federal de Cuiabá, construído em 1950, é um dos exemplares edificados em um período de forte ideário desenvolvimentista da Era Vargas. Durante o período citado, houveram muitas mudanças e investimentos na cidade, e por intermédio do interventor Júlio Muller, foram financiadas as chamadas "Obras Oficiais" que visavam transformar o desenvolvimento de Cuiabá, através não só do crescimento econômico, mas também urbanístico. Foram 15 obras realizadas, visando a modernização local. A Antiga Receita Federal, não está na lista de obras oficiais e nem se pode afirmar que a sua construção foi influenciada arquitetonicamente por elas, mas a conjuntura política na época de sua construção era bastante semelhante, e a cidade de Cuiabá ainda se encontrava sob forte influência das premissas políticas do Estado Novo. Com isso, buscou-se neste trabalho realizar um estudo sobre esta importante edificação, reconhecendo e interpretando suas qualidades arquitetônicas e também iniciando uma discussão estilística a respeito do prédio, comparando-o com o Grande Hotel de Goiânia, um exemplar do estilo art. déco, construído sob circunstâncias semelhantes, no mesmo período, mas que se difere no que diz respeito a estilo e linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: era vargas; antiga receita federal de cuiabá; obras oficiais;

ANTIGA RECEITA FEDERAL OF CUIABÁ: ARCHITECTURAL RESEARCH**ABSTRACT**

The building of the "Antiga Receita Federal" of Cuiabá, built in 1950, is one of the examples built in a period of strong developmentalist ideas of the Era Vargas. During the mentioned period, there were changes and investments in the city, and through the intervener Júlio Muller, they were financed as so-called "Obras Oficiais" that aimed to transform the development of Cuiabá, through not only economic growth, but also urban growth. 15 builts were carried out, aiming at the local modernization. The "Antiga Receita Federal" isnt on the list of the "Obras Oficiais" and it cannot be said that its construction was architecturally influenced by them, but the political situation at the time of its construction was similar, and the city of Cuiabá was still under strong influence from the political premises of the Estado Novo. Thus, this work sought to carry out a study on this building, recognizing and interpreting its architectural qualities and also initiating a stylistic discussion about the building, comparing it with the Grande Hotel de Goiânia, an example of the art deco style, built under similar circumstances, in the same period, but differs in style and language.

KEYWORDS: *era vargas; antiga receita federal de cuiabá; obras oficiais;*

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa explorar a arquitetura da sede da antiga Receita Federal de Cuiabá - MT, construída em 1950, pela Construtora Comércio, período em que a cidade ainda estava sob influência do ideário desenvolvimentista efetuado durante o Estado Novo, de Getúlio Vargas, que durou de 1937 a 1945, mas que, segundo Araújo et. al. (2019, p.5), em regiões centrais do país, foi marcado por uma série de construções de edificações públicas que se estenderam até por volta de 1950.

Em Cuiabá, foram realizadas para a então reestruturação da cidade, na gestão do interventor Júlio Müller nomeado por Getúlio Vargas, um conjunto de edificações para diferentes usos e funções (institucional, educacional, lazer e infraestrutura urbana) denominado de “Obras Oficiais”, cuja construtora responsável era Coimbra Bueno.

Apesar de construída em um período próximo ao das Obras Oficiais do governo Júlio Muller, a antiga Receita Federal de Cuiabá não fazia parte da lista de construções oficiais e não é possível afirmar que foi influenciada por elas. As obras financiadas pelo governo de Getúlio Vargas eram muito diversificadas, contendo exemplares que tendiam ao art. déco, neocolonial, neogótico e modernismo e por isso sendo incabível classificar todas as edificações como um só estilo, como afirma Castor (2013, p.189) no seguinte trecho:

Quanto aos edifícios governamentais que balizaram esse avanço, reaproveitaram o passado por meio de tendências historicistas então em voga: do neocolonial ao neobarroco, passando pelo neoclássico e, em menor medida, o art. déco. Mas se fosse possível enquadrar as obras oficiais do Governo Júlio Muller em quaisquer desses estilos, a expressão “estilo Estado Novo” não seria de uso corrente entre arquitetos e historiadores locais.

Apesar disso, é comum encontrar grande parte das obras oficiais em Cuiabá classificadas como um estilo art déco, como a exemplo em “Patrimônio e Escola: o Centro Histórico de Cuiabá e as práticas educativas no ensino de história”, pág. 77 (Soely Maria de Meira)” e “A catedral e a Cidade: uma abordagem da educação como prática social”, pág. 84 (Ludmila de Lima Brandão), mesmo que isso não se comprove completamente quando analisamos as obras.

Por isso, um dos objetivos deste trabalho é estudar a antiga Receita Federal de Cuiabá, buscando reconhecer e interpretar suas qualidades arquitetônicas, pressupondo uma discussão estilística da obra, mas não restringindo-se a ela. Para isso será realizada uma comparação da edificação com o Grande Hotel de Goiânia, um exemplar do estilo art déco, construído sob circunstâncias semelhantes, no mesmo período, que apesar de ter certo parentesco tipológico, possui estilo e linguagem diferentes.

Além disso, outro objetivo desta pesquisa é investigar a obra da antiga Receita Federal, que é uma edificação pouco estudada e conseqüentemente com material escasso a respeito do imóvel, para diagnosticar possíveis intervenções na edificação, analisando evidências e rastros que são estranhos ao edifício, conseqüências das transformações decorrentes de áreas acrescidas à edificação, alterações para adaptação aos diferentes usos pelo qual já esteve sujeita e até mesmo alterações resultantes da ação do tempo sobre o objeto de estudo, podendo auxiliar na possibilidade de futuras obras de recuperação do imóvel.

As metodologias utilizadas para a confecção deste trabalho foram a revisão bibliográfica a respeito do tema e a análise da historiografia do período estudado, buscando aprofundar o conhecimento a respeito da edificação e do contexto em que esta está inserida. Foram utilizadas bibliografias como FREIRE (1997), CASTOR (2013), MENDONÇA (1978), SÁ (1980), para investigar o contexto histórico localmente e CORREIA (2017), DINIZ (2007) e ROCHA (2013), para auxiliar na correlação e contextualização fora de Cuiabá.

Além disso, fez-se um estudo iconográfico a um nível arquitetônico, utilizando materiais técnicos e fotografias do interior e exterior do objeto de estudo. Por fim, buscando esclarecer a classificação da obra estudada, recorreu-se à pesquisa correlacional, que “é utilizada para esclarecer relações existentes entre duas variáveis” (GROAT, et. al. 2013, p. 206, tradução nossa), neste caso, analisar as semelhanças e diferenças existentes entre as duas edificações, buscando provar que, apesar de semelhantes em muitos aspectos, não possuem o mesmo estilo arquitetônico.

Em suma, o que fundamenta a realização deste estudo é a viabilidade de se conhecer e entender mais sobre a edificação que abrigou a antiga Receita Federal, a Câmara dos Vereadores de Cuiabá e mais recentemente o DNPM - Departamento Nacional de Produção Mineral, construída em um período em que ainda estavam sendo colhidos os frutos do ideário desenvolvimentista presente na Era Vargas, período este que tem muito valor para a cidade de Cuiabá em termos de modernização e “fixação de sólidos pontos de amarração do crescimento urbano (...) que imprimiu traços indelévels, novos marcos de urbanização que romperam com a fisionomia barroca tradicional e imprimiram nova dinâmica ao traçado urbano.” (FREIRE, 1997, p.144) da cidade.

DESENVOLVIMENTO

O contexto de construção da antiga Receita Federal

O final do séc XIX e o início do séc XX foi um período em que houve uma paralisação do crescimento urbano da cidade de Cuiabá, pois mesmo com a presença do extrativismo (erva-mate, borracha, etc.), das fazendas de gado e das usinas de açúcar que favoreciam economicamente o estado e a capital, houve uma diminuição da navegação no Rio Cuiabá e quase nenhuma expansão urbana naquele momento. Júlio De Lamônica FREIRE (1997, p. 104-107) relata que foram anos de poucas mudanças na fisionomia da cidade, apesar de uma vasta consolidação cultural.

Por volta de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas e o Estado Novo, acontece na cidade de Cuiabá a realização de uma nova política, que traz consigo um princípio desenvolvimentista, e dentre seus mais importantes feitos, encontra-se a “Marcha para o Oeste”, que viria a mudar os rumos da urbanização e do desenvolvimento da capital mato-grossense.

Sob intervencionismo de Júlio S. Muller, nomeado em 1937, Cuiabá recebeu recursos financeiros públicos que foram direcionados às chamadas “Obras Oficiais”, visando transformar o crescimento da cidade. A construtora responsável por realizar estas obras era a Coimbra Bueno e Cia. Ltda., que já tinha certa experiência com a execução do plano urbanístico de Goiânia (CASTOR, 2013, p.180) e teve como representante local o engenheiro Cássio Veiga de Sá.

As Obras Oficiais foram um conjunto de 15 obras que tinham por objetivo a tentativa de urbanizar e modernizar Cuiabá. Além da construção de novos edifícios, abriu-se, na capital, uma grande avenida, que rompeu com o padrão de ruas estreitas e introduziu no contexto da cidade o conceito moderno de via pública (FREIRE, 1997, p.117). Construiu-se a Residência dos Governadores, que era uma das prioridades, o Grande Hotel, o Cineteatro, dentre outras obras.

Na década de 1950 colhiam-se os frutos destas construções, segundo FREIRE (1997, p.120), “para estimular a ocupação da avenida, o Governo facilitou às elites locais acesso aos lotes” o que estimulou o uso de novas técnicas de construção e qualificação da mão de obra local. Foi neste cenário que ocorreu a construção da antiga Receita Federal de Cuiabá, que semelhante às obras em sua proximidade, como Palácio da Justiça e a Secretaria Geral, é uma edificação que FREIRE (1997, p.117) classificaria como “edifícios de 3 e 2 pavimentos, com arquitetura característica do Estado Novo, isto é, pesada, sombria e autoritária.”

Análise e apresentação da antiga Receita Federal

No momento em que o desenho da cidade de Cuiabá apresentava um contraste entre seus antigos espaços e suas construções recentes, e o ideário desenvolvimentista ainda pairava sobre os ares da cidade, foi que a sede da antiga Receita Federal foi construída.

A obra foi executada pela primeira construtora de Cuiabá, a Construtora Comércio, mas o arquiteto responsável por ela ainda é uma incógnita. Por esse motivo não é possível afirmar que o projeto sofreu

necessariamente influência das obras oficiais, apesar de ter características semelhantes com algumas edificações da época. Para afirmar esta hipótese partiria-se do pressuposto de que o responsável técnico pelo projeto teria conhecido as obras da cidade de Cuiabá e as levado em consideração na hora de realizar o projeto, o que provavelmente não aconteceu.

Ao buscar identificar um estilo nesta obra, é possível ser convencido facilmente que esta possui estilo art déco, pois é comum que obras semelhantes e da mesma época sejam assim classificadas. Dessa forma, a análise a seguir vem com o objetivo de entender e decifrar a arquitetura da antiga Receita Federal, investigando a possibilidade de esta pertencer ou não a este estilo em questão.

A edificação em questão é, antes de tudo, imponente. Esta característica talvez seja a primeira a ser notada ao se observar sua volumetria robusta e pesada. A forma de implantação da edificação na Avenida Getúlio Vargas, em um lote de esquina, evidencia a não preocupação com o entorno local, aspecto que contribui para a magnitude da edificação, que parece se tornar ainda mais imponente por não considerar os aspectos mais contingentes do terreno, como pode-se observar na figura 01, em amarelo, onde parece que a arquitetura não considerou sua forma, apenas implantou-se uma edificação reta no local.

Além disso, apesar de a Avenida Getúlio Vargas possuir certa inclinação, observa-se algo comum nos prédios construídos em sua extensão: o uso de uma base de pedras para a implantação do edifício, neutralizando a diferença topográfica. Na obra da antiga Receita Federal não é diferente, como é possível observar também na figura 01, em vermelho, na qual esta base se encontra inclusive demarcada na fachada com grandes blocos de concreto.

Figura 01 - Croqui da edificação evidenciando a forma com que o prédio foi implantado.



Fonte: Aatoria Nossa

Ao analisarmos a planta, é possível observar sua articulação claramente hierarquizada, muito ordenada, que parece ser simpaticamente da ordem e da obediência. O prédio possui uma entrada que mostra ao visitante todos os seus acessos, com uma escada na vista em frente que leva ao pavimento superior e as vistas laterais o guiam a dois grandes pátios de ante salas, sendo este o que leva ao corredor de acessos aos setores do pavimento.

Esta breve análise nos mostra que a articulação da ordem da planta foi pensada quase que de forma militar, demarcado o fluxo de circulação que irá ocorrer na edificação. Cabe destacar ainda, o pátio aberto que colabora na forma se tratando volume, como também em planta sendo o contato direto ao exterior, fornecendo ventilação e iluminação as salas na parte interna do pavimento.

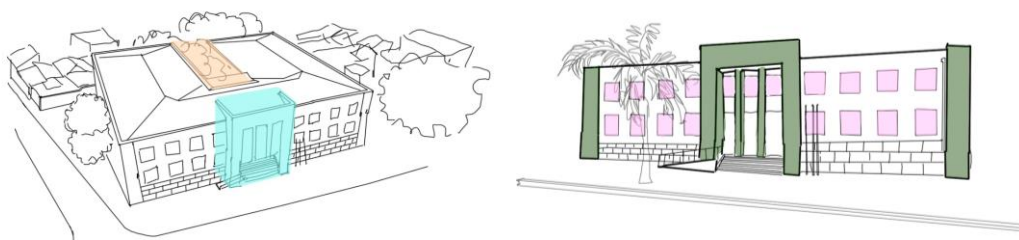
Figura 02 - Plantas baixas originais do prédio da antiga Receita Federal



Fonte: Reprodução de autoria nossa de plantas fornecidas pelo DNPM.

A mesma ordem expressa na planta é refletida nas fachadas, sendo a edificação dotada de uma hierarquização das partes do conjunto, onde observa-se uma regência compositiva nas elevações, na marcação explícita com volume saliente e aberturas simetricamente divididas, marcando o acesso principal. Como também a marcação do começo e do fim das fachadas, com colunas pouco salientes ao volume principal, também através dos cheios e vazios, pois possui antes de qualquer coisa, puro ritmo, assumindo claramente linhas retas, e com isso reforçando essa noção de estabilidade e solidez da forma construída.

Figura 03 - Imagem 1: Croqui da fachada frontal/ Imagem 2: Croqui aéreo da edificação.



Fonte: Autoria nossa

Essa clareza da composição permite que sejam identificadas possíveis anexos ou volumetrias adjacentes à edificação que não são parte do projeto original, como é possível observar na Figura 04, a seguir, onde claramente vê-se, em uma foto mais antiga, a demarcação do início e o final da fachada da edificação, e na foto mais atual, o acréscimo de um volume posterior.

Figura 04 - Foto 1: antiga Sede da Receita Federal - 1968 / Foto 2: antiga Sede da Receita Federal - 2011 - Edição das autoras para destacar volume acrescentado à edificação posteriormente ao projeto original, utilizando vista da fachada da Rua Batista das Neves.



Fonte: Foto 1: IBGE <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/cuiaba/historico> / Foto 2: Google Maps 2011 - Edição das autoras

Após essa constatação buscou-se investigar como essas inserções presentes no volume se deram no interior da planta do edifício, de forma a analisar como foi a receptividade dessas alterações. Na figura 05 abaixo, vemos as modificações propostas, algumas mais sutis como pequenas demolições e construções de paredes internas, atualização para as exigências mais atuais de acessibilidade como se vê nos banheiros, mas também outras mais “bruscas” e invasivas, como as inserções de ambientes feitas na fachada posterior, o que resultou na perda da permeabilidade visual e da característica de forma em “U” que o antigo pátio interno no térreo permitia, perda também da clareza e da simetria que antes salas apresentavam, além de um volume “estranho” à edificação ocasionado pela criação de uma sala no segundo pavimento, o que acabou gerando uma espécie de torre, são itens que romperam com a clareza projetual da edificação.

Figura 05 - Plantas baixas com modificações propostas no prédio da antiga Receita Federal, em projeto de reforma realizado em 2011 para o órgão DNPM.



Fonte: Reprodução de autoria nossa de plantas fornecidas pelo DNPM.

Em suma, ao analisar as minúcias do projeto original da antiga Receita Federal, observa-se que este tem características clássicas muito evidentes, entretanto estas estão presentes com certa limpeza na fachada, sem capitéis ou frontão, que são elementos comuns ao estilo. Um clássico modernizado, pode-se dizer assim, no sentido de atualizado, que não deixa de conter os preceitos classicistas, mas não faz uso completo de todas as características do estilo.

Era Vargas em Goiás

Assim como no estado de Mato Grosso, Goiás também teve um interventor federal nomeado por Getúlio Vargas em 1930, o médico Pedro Ludovico Teixeira. Ao assumir o controle do estado, Teixeira decidiu que era hora de trocar a capital para um ponto estratégico que fortalecesse a conexão entre o centro-oeste e o sul do país.

Para a construção da cidade de Goiânia, o engenheiro e urbanista Jerônimo Coimbra Bueno foi nomeado para a Superintendência Geral das Obras, construindo a cidade em apenas um ano, inaugurada em outubro de 1935. O plano diretor foi desenvolvido pelo engenheiro, arquiteto, urbanista e paisagista Atílio Corrêa Lima que projetou a partir de conceitos modernos, adquiridos em uma temporada de estudos na França, uma cidade setorizada em zonas residencial, comercial, administrativo, etc, e com uma grande malha de áreas verdes, mas o arquiteto não deixava de lado o tom clássico, visto tanto na organização do plano diretor quanto nas edificações oficiais, as construções foram executadas pela empresa do irmão de Pedro Ludovico Teixeira, Abelardo Teixeira, a Coimbra Bueno e Cia, que passou a executar diversas obras no centro-oeste, inclusive em Cuiabá como apontado anteriormente.

Grande Hotel em Goiânia

Uma das primeiras edificações em Goiânia foi o Grande Hotel, finalizado em janeiro de 1937, o projeto era de execução imediata pois a capital carecia de hospedagem para os políticos, empresários, engenheiros, etc., enquanto a construção da cidade era concluída.

Figura 6 - Foto do Grande Hotel em 1937

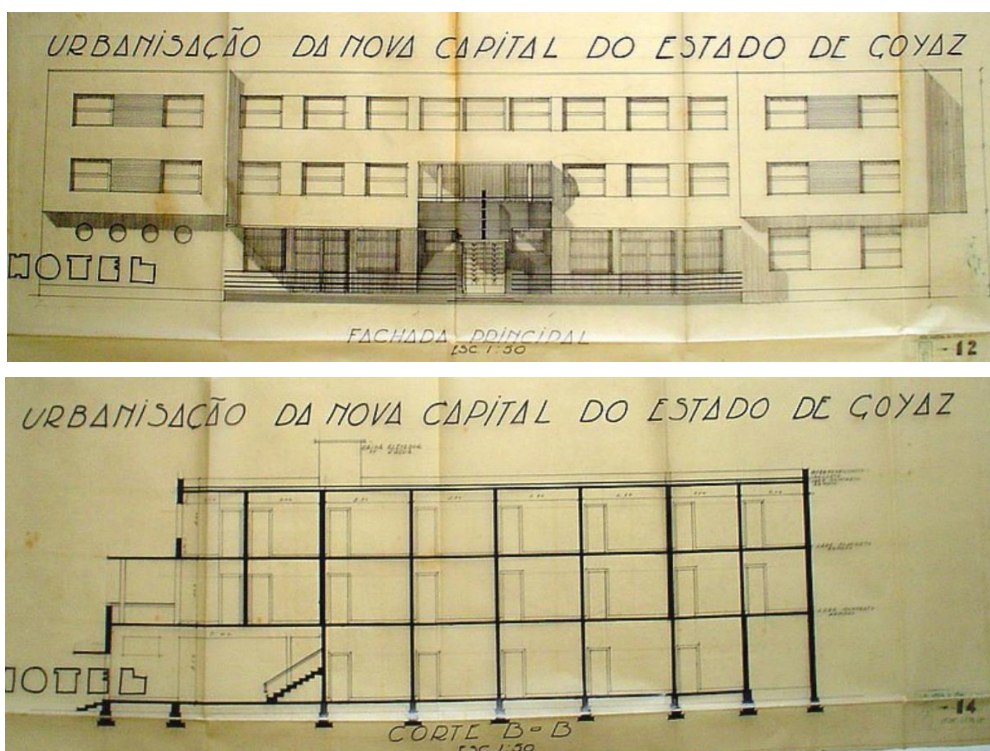


Fonte: DINIZ, 2007, p. 178. (https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2901/1/2007_AnamariaDiniz.PDF)

O projeto do Hotel, assim como de diversas obras oficiais, foi concebido por Corrêa Lima com características do estilo art déco, amplamente utilizado nos anos 30 no governo de Getúlio Vargas, estilo que para a época simbolizava o progresso que estava chegando, com porte monumental o Hotel segue este conceito com suas linhas retas horizontais, formas geométricas, robustez, simetria no volume, ritmo das aberturas e destaque à entrada elevada em relação ao nível da rua com cobertura semi circular. Segundo Rocha (2013):

O Grande Hotel possui três pavimentos distribuídos num volume retangular. Embora com características mais simplificadas, é possível identificar nessa obra o estilo art déco: a horizontalidade integrada à paisagem e à topografia, a simetria, o acesso centralizado marcado por um volume cilíndrico (imagem a seguir) através de um hall, acima dele um guarda-corpo compondo uma varanda no pavimento superior e a presença de uma platibanda emoldurada com panos de alvenaria em alto e baixo-relevo.

Figura 7 - Fachada e Corte do Grande Hotel - projeto original



Fonte: DINIZ, 2007, p. 175. . (https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2901/1/2007_AnamariaDiniz.PDF)

O lote em que está situado é de esquina e o edifício ocupa toda a testada do terreno com uma planta em "L", a fachada principal de acesso aos pedestres fica na avenida principal e a outra para uso de serviço e entrada da garagem pela Rua 3.

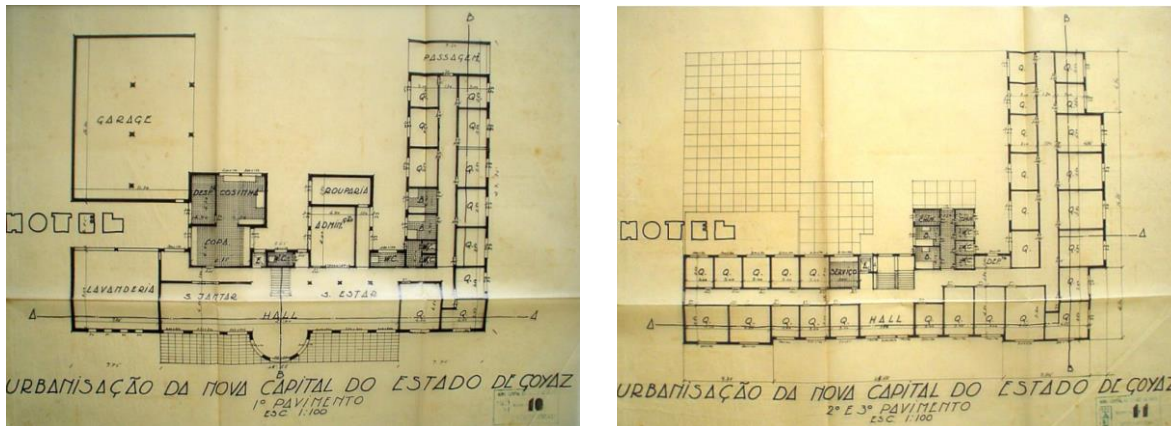
Figura 8 - Planta de situação do Grande Hotel - projeto original



Fonte: DINIZ, 2007, p. 174. . (https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2901/1/2007_AnamariaDiniz.PDF)

O projeto original conta com 60 quartos, salas de convivência, área administrativa e de serviços, garagem, banheiros coletivos, e um elevador, distribuídos ao longo de três pavimentos e 2.178m².

Figura 9 - Planta baixa 1º pavimento do Grande Hotel / Planta baixa 2º e 3º pavimentos do Grande Hotel - projeto original



Fonte: DINIZ, 2007, p. 177. (https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2901/1/2007_AnamariaDiniz.PDF)

Em abril de 1935 Corrêa Lima deixa o comando do projeto de Goiânia com algumas obras já em andamento, entretanto inacabadas, a partir deste momento, a Coimbra Bueno assume a finalização das mesmas e o resultado final do Grande Hotel se distancia em vários pontos do seu original, deixando dúvidas de quem o alterara e as razões.

Algumas explicações para estas alterações seriam a falta de conhecimento das técnicas construtivas e a dificuldade no recebimento de materiais, pois na sua maioria os transportes eram feitos no lombo de animais. Dentre as alterações estão a substituição da laje impermeabilizada por telhado com telha de barro, camuflada pelo uso de platibanda, as janelas que originalmente eram de vidro foram substituídas por janelas venezianas de madeira, feitas no local, a entrada principal no projeto original seria elevada ao nível da rua e se daria por degraus, porém foram descartados na construção, além destas mudanças externas, também foram feitas modificações no interior do Hotel, como a adição de quartos e escadas.

Figura 10 - Foto do Grande Hotel finalizado



Fonte: Acervo MIS|GO. (<https://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/63.pdf>)

Em 2003 o prédio foi tombado como patrimônio histórico de Goiânia pelo IPHAN, mesmo assim ficou muitos anos abandonado e sem uso, hoje é um bem de propriedade e gestão do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) e desde 2013, idealizado pela Secretaria da Cultura de Goiânia, passou a funcionar como centro cultural oferecendo diversas atividades como aulas de música, shows, exposições e biblioteca. Até hoje segue com este uso, apesar de paralisado pela pandemia. O prédio ainda sofre com vandalismo e má conservação, por ele estar inserido no Conjunto Arquitetônico Art. Déco e Urbanístico de Goiânia e reconhecido como Patrimônio Cultural, o Iphan está em busca de recursos para uma ação de restauração/conservação do imóvel.

Figura 11 - Foto do Grande Hotel em 2020



Fonte: Jornal O Hoje. (<https://ohoje.com/noticia/cidades/n/178970/t/vandalismo-e-descaso-corroem-a-historia-patrimonial-e-arquitetonica-do-centro-de-goiania/>)

Análise comparativa do Grande Hotel em Goiânia e a antiga sede da Receita Federal em Cuiabá

As semelhanças entre o Grande Hotel de Goiânia e a antiga Receita Federal de Cuiabá não apenas tem a ver com o fato de que o estilo Art Déco carrega consigo alguns valores e preceitos clássicos, mas essas relações entre os dois prédios se destacam principalmente devido à conformidade tipológica das edificações. De acordo com Motta et al. (2015, p. 1):

A tipologia corresponde ao estudo dos tipos. Na arquitetura, faz-se referência a um tipo de construção, espaço livre ou de um componente do espaço livre, investigando suas variações, hierarquias e sua relação com o contexto urbano, período histórico e a sociedade que o produziu.

Por terem contextos muito parecidos, as duas edificações serem construídas em um período de voga da chamada Marcha do Oeste e ambas serem capitais para onde os olhos do então presidente Getúlio Vargas se voltava, estas obras traduzem o ideário desenvolvimentista defendido por ele e portanto as semelhanças tipológicas entre as edificações é muito notória, principalmente no que tange a intenção de reafirmação das duas capitais diante do restante do Brasil, sendo estas edificações tão imponentes, um dos instrumentos para alcançar esse objetivo. Particularidades como a robustez do volume, a severidade com o ritmo das aberturas, a forma de implantação em locais importantes das capitais, o volume central saliente demarcando o acesso principal devem ser consideradas.

Figura 12: Fachada do Grande Hotel de Goiânia - 2018 e Fachada da antiga Receita Federal de Cuiabá - 2018



Fonte: Foto 1 - Jornal O Popular (<https://opopular.com.br/noticias/cidades/pr%C3%A9dio-do-grande-hotel-no-centro-de-goi%C3%A2nia-deve-ser-requalificado-1.1673849>) / Foto 2 - Google Maps (Street View)

Apesar de ser possível afirmar que, tipologicamente, parece existir um parentesco entre as duas edificações, as linguagens são distintas. Alguns aspectos que o prédio de Goiânia possui não são cabíveis à antiga Receita Federal, pois colocariam em xeque a noção de estabilidade e solidez da forma construída. Exemplo disso seria o primeiro pavimento em balanço, que o Grande Hotel de Goiânia possui e que de forma alguma seria condizente com a segurança da ordem constituída no decorrer do projeto da edificação cuiabana.

Além disso, as formas mais dinâmicas e arredondadas no corpo central do Grande Hotel de Goiânia, o volume saliente arredondado marcando a entrada da edificação não conversaria com a linguagem da obra em Cuiabá, que foi pensada de forma a ser quase que obediente, não uma arquitetura submissa, mas uma arquitetura que rejeita visivelmente aquilo que não corresponde à sua essência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, ao avaliar as análises realizadas é possível afirmar que, em primeiro lugar, foi efetuado um diagnóstico da edificação da antiga Receita Federal, onde após estudos de materiais técnicos e iconográficos, percebeu-se algumas alterações no projeto original que alteram a essência da edificação. Esse material elaborado poderá vir a auxiliar autoridades e profissionais técnicos em possíveis intervenções, reformas ou restauro no futuro.

Além disso, como esperado, através da comparação entre a obra da antiga Receita Federal de Cuiabá e o Grande Hotel de Goiânia, comprovou-se que, apesar das semelhanças tipológicas, a edificação cuiabana não é um exemplar do estilo Art. Déco, estando muito mais próxima de preceitos classicizantes.

Por último, em futuros estudos a respeito da edificação, faz-se necessário buscar aprofundamento em relação ao interior da edificação, para que se possa entender de forma otimizada o funcionamento de fluxos, programa de necessidades e relação entre cômodos, priorizando um levantamento *in loco*, já que os estudos aqui realizados tiveram como base apenas plantas técnicas disponibilizadas pelo DNPM, departamento responsável pelo último uso e última reforma na edificação.

Através destes levantamentos *in loco*, que não foram realizados nesta fase do estudo devido ao contexto de pandemia de COVID-19, seria viável a realização de conferência da efetividade ou não das modificações projetuais apontadas aqui na análise da planta-baixa, bem como o impacto destas na linguagem da obra estudada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Evelyn B. de; ARAÚJO, Naiara R. de; CASTOR, Ricardo; TAPAJÓS, Victoria. **MODERNISMO EM CUIABÁ: Sede do Departamento de Correios e Telégrafos**. 13 Seminário Docomomo Brasil, Salvador - BA, p. 1-15, 7 out. 2019. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/111020.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A catedral e a cidade: uma abordagem da educação como prática social**. Cuiabá, EdUFMT, 1997. P. 84
- CASTOR, Ricardo S. **Arquitetura Moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos**. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013.
- CORREIA, T. de B. **O art. déco na arquitetura brasileira**. Revista UFG, [S. I.], v. 12, n. 8, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48295>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935): ideal estético e realidade política**. 2007. 239 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- FREIRE, Júlio. **Por Uma Poética Popular Da Arquitetura**. Cuiabá: Ed. Ufmt, 1997. 338 p.
- GROAT, Linda; WANG, David. **Architectural Research Methods**. New Jersey, USA: John Wiley & Sons, INC., 2013. 461 p. v. 2. ISBN 9780470908556.
- HISTÓRIA DE GOIÂNIA. **Prefeitura de Goiânia**. Disponível em: <https://www.goiania.go.gov.br/sobre-goiania/historia-de-goiania/>. Acesso em: 30 de mar. 2021.
- LION, A. R. Calori de. **CINE-TEATRO CUIABÁ E A SIMBOLIZAÇÃO DA MODERNIZAÇÃO CULTURAL EM MATO GROSSO NOS ANOS 1940**. Revista Nós : Cultura, Estética e Linguagens, Goiás, ano 2016, v. 1, ed. 1, p. 87-111, Fevereiro 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/57698553/7826-28475-1-PB.pdf#page=87>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- MEIRA, Soely Maria de. **Patrimônio e Escola: o Centro Histórico de Cuiabá e as práticas educativas no ensino de história**. Tese (mestrado), Faculdade de História, Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2018. P. 77
- MENDONÇA, Rubens de. **Igrejas & sobrados de Cuiabá**. 3. ed. rev. Cuiabá: Prefeitura Municipal de Cuiabá, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, Departamento de Cultura e Turismo, 1978. 94 p. v. 7.
- MOTTA, Juliana *et al.* **Aspectos da tipologia na arquitetura**. XI Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação - SEPesq Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, p. 1-8, 23 out. 2015. Disponível em: https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos_trabalhos/3612/927/1070.pdf. Acesso em: 17 maio 2021.
- OLIVEIRA, Carlos. **MATO GROSSO NA ERA VARGAS: (1937 – 1945): CAMINHOS MIGRATÓRIOS E NOVAS FRONTEIRAS**. Recife, UNEMAT, 2019.
- ROCHA, Daniella Medeiros Moreira. **A pioneira arquitetura dos hotéis art déco em Goiânia – décadas de 1930 e 1950**. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual). Faculdade de Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- SÁ, Cássio Veiga de. **Memórias de um cuiabano honorário: 1939-1945**. São Paulo: Editora Resenha Tributária, 1980.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ARQUITETURA E ICONOGRAFIA: CONSTRUINDO UMA NARRATIVA HISTÓRICA SOBRE TERESINA E A OBRA DO ENGº CÍCERO FERRAZ DE SOUSA MARTINS NO SÉCULO XX, ATRAVÉS DE IMAGENS.

FIGUEIREDO, CAMILA SOARES DE

Mestranda; Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design – UFC.

e-mail: camilafigueiredo@alu.ufc.br

PAIVA, RICARDO ALEXANDRE

Doutor em Arquitetura e Urbanismo FAUUSP (2011), Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design - UFC

e-mail: ricardopaiva@ufc.br

RESUMO

A iconografia representa uma ferramenta de grande valor para o desenvolvimento de pesquisas históricas. Compreendendo o potencial das imagens enquanto fontes nesse processo, especialmente no campo da arquitetura e do urbanismo, o presente artigo tem como objetivo, a partir delas, analisar importantes momentos da história de Teresina - PI no século XX, sendo este marcado por notáveis tentativas modernizadoras, destacando também o acervo de obras do engenheiro Cícero Ferraz de Sousa Martins (1909 – 1988) entre as décadas de 1930 e 1950 na cidade, que representam importantes exemplares desse processo. Para tanto, pretende analisar séries fotográficas representativas do período, interpretando as informações levantadas e relacionando-as à narrativa teresinense em questão. O pressuposto teórico da metodologia se baseia em pesquisas bibliográficas referentes à investigação histórica, especialmente na perspectiva iconográfica, enquanto o pressuposto prático tem como alicerce a análise de imagens capazes de descrever processos e eventos relevantes para a modernização da capital no período analisado. Portanto, o estudo reforça a importância da iconografia na construção de narrativas, e a necessidade de contínua revisão historiográfica, enfatizando o quanto enriquecedor pode ser adicionar novos olhares e abordagens a respeito de determinado objeto.

PALAVRAS-CHAVE:

pesquisa histórica; fontes iconográficas; modernização.

ARCHITECTURE AND ICONOGRAPHY: CONSTRUCTING A HISTORICAL NARRATIVE ABOUT TERESINA AND THE WORK OF THE ENGINEER CÍCERO FERRAZ DE SOUSA MARTINS IN THE 20TH CENTURY, THROUGH IMAGES.

ABSTRACT

Iconography represents a valuable tool for the development of historical research. Understanding the potential of images in this process, especially presented in the field of architecture and urbanism, or aiming, from them, to study important moments in the history of Teresina - PI in the 20th century, which was marked by notable modernizing attempts, also highlighting the collection of works by the engineer Cícero Ferraz de Sousa Martins (1909 – 1988) between the 1930s and 1950s in the city, which represent important examples of this process. Therefore, they intend to analyze representative photographic series of the period, interpreting how they were raised and relating to the Teresina information in question. The study of methodology is based on scientific research, especially in the iconic perspective of historical research which is practical of images, while relevant research events are relevant to the modernization of the capital in the scientific period. Therefore, the study reinforces the importance of iconography in the construction of the narrative, and the need for continuous historical review, improving how enriching it can be to add new views and approaches to a given object.

KEYWORDS:

historical research; iconographic sources; modernization.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda a forma como a pesquisa histórica acessa evidências do passado, especialmente as de caráter iconográfico, e como estas podem ser interpretadas e sistematizadas, enfatizando a construção histórica da modernidade verificadas em Teresina, Piauí durante a primeira metade do século XX, destacando ainda o lugar da obra do engenheiro Cícero Ferraz de Sousa Martins (1909 – 1988), entre as décadas de 1930 e 1950, na cidade nesse processo de modernização. Fotografias, mapas, desenhos e toda forma de representação iconográfica representam fontes substanciais dentro da construção de narrativas históricas. Quando se trata de pesquisas no campo da arquitetura existem certas particularidades, e a principal delas é a possibilidade de o objeto de estudo permanecer acessível e permitir uma investigação empírica. No entanto, em muitos casos, somente através da análise de certos registros de outras épocas é que se torna possível detectar informações cruciais, assim como contextualizar os fatos dentro de um cenário histórico mais preciso.

Nesse contexto, é pertinente destacar que, para a compreensão das mobilizações modernizadoras identificadas no período em estudo, bem como das obras do engenheiro Cícero Ferraz pertinentes a esse processo, torna-se indispensável a análise de fontes históricas dessa natureza. Com base nisso, o objetivo central deste artigo é analisar conjuntos de imagens, bem como interpretar os respectivos dados levantados e relacioná-los à narrativa histórica da capital piauiense, tendo como pilares as tentativas modernizadoras e o acervo edificado por Cícero no recorte temporal entre a década de 1930 e 1950. Para tanto, a metodologia utilizada está fundamentada em referenciais que tratam das dinâmicas que envolvem a pesquisa histórica, enfatizando a questão iconográfica manifestar a partir de uma grande diversidade de acervos, enquanto no viés prático se baseia na análise de fotografias capazes de descrever processos e eventos relevantes para a capital durante esse recorte temporal, facilitando também a compreensão acerca das contribuições do engenheiro em estudo.

A coleta de grande parte das fotografias foi iniciada em acervos virtuais, trazendo contribuições específicas a respeito da história da arquitetura e urbanismo teresinense. Além da consulta nessas plataformas, a arrecadação de fontes também ocorreu nos arquivos públicos e bibliotecas da cidade, ressaltando que os principais achados dessa etapa ilustravam as transformações às quais Teresina foi submetida entre as décadas de 1930 e 1950, apesar de todos esses exemplares também terem sido obtidos, anteriormente, de modo virtual. Paralelo a isso, uma pequena parcela do repertório de fontes que foi coletado em fichas catalográficas produzidas pela Fundação Monsenhor Chaves a respeito das edificações projetadas pelo engenheiro Cícero Ferraz, todas elas disponibilizadas para pesquisa pela mesma instituição.

Partindo disso, o artigo está estruturado em algumas etapas das quais a primeira representa um aprofundamento teórico a respeito de investigações históricas, especialmente quanto à problemática das fontes, abordando a importância da iconografia dentro de tais estudos, entendendo-a como forma de documentação e narração de fatos. Por fim, é realizada a análise principal, na qual são examinadas as imagens referentes à Teresina e à obra de arquitetura de Cícero Ferraz, permitindo investigações a respeito de importantes momentos de modernização na trajetória da capital, pouco abordados iconograficamente, e elucidando particularidades sobre as produções do engenheiro.

Portanto, compreendendo as particularidades da pesquisa histórica no campo da arquitetura e urbanismo, e a importância das fontes iconográficas em sua construção, o trabalho contribui ao trazer um novo ponto de vista a respeito da temática, no que se refere à cidade de Teresina e às obras do engenheiro em estudo, enunciando uma nova perspectiva sobre esse objeto de estudo, além de enfatizar o caráter interpretativo e múltiplo da história. Resgata e sublinha a importância das imagens nesse processo, especialmente como uma importante ferramenta no registro e construção de modernidades, reforçando a necessidade da contínua revisão da história, sendo ela sempre passível a novos olhares e acréscimos.

2 ARQUITETURA E A ESCRITA DA HISTÓRIA

Por muito tempo escrever história esteve associado apenas a narrar acontecimentos políticos, ou seja, a “verdadeira” escrita se resumia àquela de caráter oficial. Tratava-se do chamado “paradigma tradicional” que valorizava esse discurso centralizador em detrimento de outros tipos de narrativas, como arte, ciência e arquitetura, tidos como menos importantes para qualquer construção historiográfica. No entanto, em meados do século XX, originando-se na escola de Annales (França), uma nova corrente surge abordando tais assuntos, que passavam a despertar o interesse dos historiadores empenhados em construir uma versão mais abrangente, descentralizadora, que contemplasse as mais diversas temáticas da natureza humana, sendo ela denominada de nova história (BURKE, 1992).

Dentro dessa concepção mais ampla, nasceu a expressão “história total” que não se limita aos objetos oficiais, representando o princípio de que tudo que existe é passível de ser historiografado e pode estar relacionado a outras narrativas, rejeitando a possibilidade de existirem trajetórias isoladas, sem qualquer conexão com outros atores do passado. É importante destacar que o caráter plural dessa nova vertente institui certas dificuldades na elaboração de algum conceito fechado a seu respeito, no qual as abordagens se identificam muito mais pela negação do que pela própria afirmação, como defende Peter Burke (1992) ao declarar que:

Uma definição categórica não é fácil; o movimento está unido apenas naquilo a que se opõe, (...). É por isso difícil apresentar mais que uma descrição vaga, caracterizando a nova história como história total (histoire totale) ou história estrutural. Por isso pode ser o caso de se imitar os teólogos medievais, diante do problema de definir Deus, e optar por uma via negativa; em outras palavras, definir a nova história em termos do que ela não é, daquilo a que se opõem seus estudiosos (BURKE, 1992, p. 10).

A dinâmica da pesquisa histórica envolve uma série de fatores e caminhos a serem percorridos que fazem cada uma delas singular. O primeiro deles é o fato de o objeto de estudo nem sempre estar empiricamente acessível, o que exige do historiador táticas para ter acesso a informações que dificilmente fazem parte de seu domínio temporal e espacial. Somado a isso, o trabalho de pesquisa é produzido a partir de um ponto de vista particular, o que determina a construção de uma trama subjetiva, interferindo diretamente na forma como as informações são coletadas, interpretadas e narradas. Outro ponto que justifica a complexidade e singularidade de uma pesquisa dessa natureza é o fato de ela se desenvolver sob forma de narrativa, ou seja, um modo singular de discorrer sobre eventos que, em grande parte dos casos, já ocorreram há tempos, de forma que eles se encadeiem de maneira lógica e fundamentada.

Além de todas as reflexões teóricas que envolvem o trabalho do historiador, a escrita das narrativas necessita do trabalho prático para se tornar executável e está estreitamente ligado à forma de lidar com as fontes. Envolve, desde o seu amplo rastreamento dessas evidências, até a apuração, de forma que equilibre testemunhos com verificações criteriosas. Além de compreender como a obtenção de fontes é um refazer constante, é importante destacar, também, o quão essencial se tornou submetê-las a múltiplas leituras, tornando clara a necessidade de compartilhar com os mais diversos espaços de pesquisa o contínuo trabalho de descoberta e seleção de objetos, temas e fontes, ao invés de delegar todo esse repertório à única perspectiva dos órgãos oficiais. Paralelo a isso, enfatiza-se também a dificuldade que se tem de encontrar fontes predeterminadas pra uma determinada temática, como esclarece Martins (2009, p. 284) ao afirmar que:

(...) os estudos demandam, na maioria das vezes, a construção de corpus documentais específicos, em geral interdisciplinares, que para além de desvendar a história do acontecido, do construído e do vivido, permite recuperar ruídos e fragmentos da memória, esta em particular, vetor das tantas figurações do passado. A aventura da descoberta e seleção de fontes é trabalho investigativo estimulante, enriquecendo a leitura plural do objeto de estudo, em suas tantas dimensões - material e imaterial (MARTINS, 2009, p. 284).

Todo esse contexto acabou exigindo metodologias específicas quando se trata da pesquisa na arquitetura, como por exemplo a reformulação no modo de lidar com o patrimônio cultural edificado. Na perspectiva da nova história, não se vê sentido em preservar um imóvel de forma isolada, tornando-se necessário, também,

contextualizá-lo em função de toda a trama que o amarra à história daquele lugar e à sua própria narrativa, como se propõe fazer no presente artigo através do estudo das fontes iconográficas no tocante às tentativas modernizadoras teresinenses do século XX e às produções de Cícero Ferraz dessa época.

Por outro lado, no desenvolvimento de pesquisas sobre história da arquitetura, muito se questiona sobre o papel de uma obra edificada enquanto fonte e objeto de estudo, e de que forma essa vertente, juntamente com a arte, se distinguem da história geral. Uma obra de arte ou de arquitetura, é certamente a grande protagonista da pesquisa, visto que traz em si o testemunho principal e indispensável para qualquer interpretação, reunindo na sua própria materialidade as informações mais significativas do estudo (WAISMAN, 1993). Além de todos esses atributos, ela não deixou de cumprir determinada função histórica, assim como qualquer outro acontecimento histórico, inclusive podendo continuar cumprindo por muito tempo, apesar de não se resumir a isso.

O que difere um historiador da arquitetura ou da arte dos demais é justamente o fato de poder lidar com seu objeto de estudo de forma material e que sofreu com as marcas do tempo desde quando foi criado até o momento em que o historiador entra em contato, eximindo o profissional da tarefa de especular e reconstruir, mesmo que no campo das ideias, o objeto que vai estudar. Questionar a permanência e a essência de uma determinada obra dessa natureza é o que diferencia claramente esse historiador daquele que se dedica à história geral, trazendo problemas específicos assim como metodologias de análises particulares a esse tipo de estudo (WAISMAN, 1993).

No entanto, isso não significa que a análise de uma obra dispense documentos de outra natureza, como as fontes escritas e iconográficas, pois apesar de a análise da obra em si trazer, indiscutivelmente, contribuições particulares para a compreensão daquele bem, textos e imagens colaboram para a construção da profundidade histórica dessa narrativa, como será possível perceber no caso teresinense estudado nos itens a seguir.

Nesse sentido, o trabalho aqui desenvolvido elucida como a arquitetura foi peça chave na construção de uma nova perspectiva de modernidade na cidade de Teresina na primeira metade do século XX, especialmente a partir da década de 1930, momento no qual uma onda progressista ganhou grandes proporções em todo o Brasil, delineando o que seria uma segunda onda de modernização da cidade¹, mais forte e aparelhada, e como refluxo de um processo de unificação do mercado nacional sob a égide do Estado Novo, centrado em promover uma mudança do regime agrário e rural, para o industrial e urbano.. Essas ações de promoção da modernidade e do “progresso”, as obras de alguns importantes engenheiros como Cícero Ferraz adquirem significativa projeção e expressam manifestações de uma “modernidade pragmática” (SEGAWA, 1998), e sua relevância e significado podem ser investigadas pelo estudo *in loco* da própria obra, assim como do repertório iconográfico que se faz disponível, cuja importância será elucidada a seguir.

A iconografia enquanto fonte histórica

A imagem em todas as suas formas de representação sempre esteve presente nas principais narrativas no decorrer dos séculos, inclusive retratando importantes episódios da história do Brasil. Essas fontes iconográficas representam um dos principais alicerces da pesquisa histórica e firmaram sua relevância, não só pela leitura imediata e figurativa que proporcionam, mas também por tudo que materializam, trazendo à tona o contexto no qual estiveram inseridas, construindo sua própria historicidade. Dentre as mais diversas manifestações, é possível destacar mapas, ilustrações, plantas, estampas, rótulos, cartazes, fotografias, dentre outros, sendo que, cada uma a seu modo, é capaz de expressar particularidades e minúcias de marcantes passagens históricas (MARTINS, 2009).

Dentre tantas formas de expressão, as fontes iconográficas tem como atual protagonista a fotografia que, apesar de consolidada, não teve adesão imediata enquanto fonte histórica, tendo Marc Bloch, da Revista de Annales, como um grande incentivador desse processo. Das diversas particularidades inerentes à fotografia, destaca-se sua dependência de outras fontes históricas, especialmente escritas, além da subjetividade decorrente da formação particular de cada pesquisador, o que acarreta múltiplas interpretações desse mesmo objeto de estudo (KOSSOY, 2002).

Considerada uma invenção genuinamente burguesa, o surgimento da fotografia se deu em um contexto de crescente industrialização, onde o baixo custo e a produção em série pareceram atrativos para a conquista de

novos mercados e disseminação da lógica da máquina pela sociedade da época, popularizando o “retrato” até as regiões mais distantes do mundo, tornando-o um consenso global. Segundo Lima e Carneiro (2009, p. 30) a fotografia “(...) democratiza a informação, mudando a percepção do mundo e ampliando as referências de populações que antes dela tinham suas vidas circunscritas ao seu local de moradia e trabalho”. Além disso, sua reprodução representava, naquele momento, um grande negócio, assim como uma maneira de criar identidade para aqueles grupos que emergiam em busca de ascensão.

Em relação à prática preservacionista, a fotografia foi um dos recursos que fortaleceram essa onda disseminada na Europa na segunda metade do século XIX. A relevância atribuída a essa fonte ia muito além do aspecto figurativo, uma vez que se reconhecia seu papel em perpetuar momentos e, de certa forma, preservar o passado, o que explica a grande difusão da imagem da cidade nesse período. Essa documentação teve início através do patrocínio de associações voltadas para o patrimônio arquitetônico em algumas cidades como Londres, Paris e Glasgow, que tinham como foco o registro da arquitetura tradicional ameaçada pelas remodelações urbanas da época que, posteriormente, também foram devidamente registradas. Na década de 1850, por exemplo, fotógrafos foram contratados pela prefeitura de Paris para registrar alguns bairros medievais que seriam extintos pela reforma de Haussmann (LIMA; CARNEIRO, 2009).

Em 1897, o Museu Britânico recebeu fotografias consideradas relevantes como referência do passado, tornando claro que essa iconografia já era reconhecida como uma genuína fonte de pesquisa. No contexto brasileiro, mais especificamente em São Paulo, Militão Augusto de Azevedo atuou documentando aspectos topográficos, circulações e importantes edificações da cidade, permitindo que muitos conhecessem traços coloniais perdidos a partir das contínuas transformações pelas quais a capital paulista passou algum tempo depois. Guilherme Gaensly, por sua vez, também se consagrou pelas fotografias tiradas de São Paulo, mas em uma proposta diferente de Militão, valorizando o aspecto de modernidade adquirida na época. Portanto, ambos contribuíram para a construção da principal documentação de paisagens urbanas da capital entre meados do século XIX e início do século XX, produzindo um material ainda hoje muito solicitado por historiadores da arquitetura e da cidade por, em muitos casos, ser a única fonte sobre determinado objeto (LIMA; CARNEIRO, 2009).

Conclui-se, portanto, que a fotografia se difundiu de forma capilar na sociedade contemporânea, ou seja, teve uma disseminação inquestionável que não se restringiu a acervos públicos, mas também em coleções particulares, extrapolando até mesmo as instituições de guarda encontradas nos locais de origem e até no destino final de sua circulação. Lima e Carneiro (2009) defendem que a fotografia atingiu um novo patamar documental a partir da preocupação que se assumiu em construir significados, fazendo parte de estruturas e práticas sociais, o que acabou negligenciando suas propriedades visuais e materiais, levando essa fonte para um campo de maior abstração, essencialmente conteudista.

No entanto, é importante ressaltar que cada fotografia apresenta atributos compositivos que a fazem singular, além de sofrer influência de um contexto que pode impulsionar ou não sua propagação e, por fim, uma disseminação que não depende daquele que a produziu, mostrando-se totalmente autônoma, o que a consagra na definição de “artefato”, e não apenas de um “abstrato emissor semiótico”. Dessa forma, quando se analisa fontes iconográficas é importante observar a existência de padrões visuais que, de certa forma, explicam especificidades das intenções e do contexto de sua produção, sem esquecer que a problemática histórica deve sempre nortear essas abordagens, visto que tais fontes não se bastam se analisadas de forma isolada.

No contexto modernizador teresinense, entre as décadas de 1930 e 1950 especialmente, os grandes feitos e obras estruturantes serviam como forma de legitimar a modernidade e o poder dos seus agentes. Pautada na modernidade que se pretendia construir na época, a fotografia se popularizou como uma forma de registrar a realidade emergente e fazê-la se popularizar e circular por todas as camadas, como prova do que vinha sendo realizado e estímulo para que se desejasse prosseguir nas transformações urbanas e edíficas.

3 A HISTÓRIA DE TERESINA A PARTIR DE FONTES ICONOGRÁFICAS

Teresina é uma cidade planejada, fundada no ano de 1852 para se tornar a nova capital do Piauí, visto que Oeiras, a então sede da província, não apresentava condições físicas e geográficas favoráveis para desenvolvimento que as autoridades locais vislumbravam naquele momento. Partindo disso, José Antônio

Saraiva, o presidente da época, comandou essa transposição embasado em uma série de fatores que fadavam Oeiras ao declínio e lançavam luz sobre as potencialidades de Teresina. Divulgava-se amplamente que esta gozaria de boa navegação fluvial, ocasionando uma potencialização do comércio, além de um maior desenvolvimento da agricultura, por contar com um solo mais adequado, contrastando com a pedregosidade que afetava qualquer cultivo agrícola na antiga capital (DORIA, 1932, np).

Sobre essa época, poucos registros estão acessíveis para análise, especialmente os de caráter iconográfico, visto que se tratava de um momento remoto e de poucos recursos, restringindo o estudo visual a poucos mapas disponíveis, que retratam basicamente os aspectos físicos e geográficos do território piauiense, assim como a relação da província com as localidades com quem faziam fronteira e mantinha relações mais estreitas.

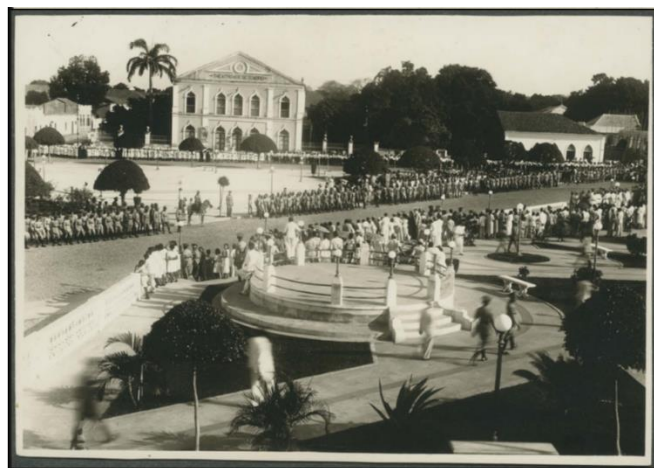
Acervos virtuais e os exemplares iconográficos das modernidades

O acervo digital do SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Público Nacional) dispõe de uma coletânea de mapas, todos eles desenhados à mão, que situam o território piauiense entre as províncias do Ceará, Maranhão, Bahia e Pernambuco. No entanto, os registros fotográficos representam uma outra importante parcela do repertório encontrado durante o estudo, se destacando como protagonistas dentre as fontes da pesquisa. Em relação aos acervos digitais de caráter institucional, foram encontradas fotografias relevantes para a história de Teresina nos sites do SIAN, da Biblioteca Digital do IBGE e do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Tratam-se de documentações referentes à primeira metade do século XX, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, que representaram um momento de intensas iniciativas modernizadoras implementadas na cidade com o objetivo de torná-la mais urbanizada e “desenvolvida” para os padrões da época.

Até esse momento, a nova capital da província não tinha conseguido superar o passado agrário que esteve atrelado a ela desde sua fundação em 1852, o que fez com que as iniciativas modernizadoras da época tivessem como foco melhorar a infraestrutura da cidade e proporcionar um certo embelezamento nas áreas centrais. Muitas das transformações vividas por Teresina nessa época estiveram relacionadas à promulgação do Código de Posturas de 1939, que tinha como principais diretrizes trazer melhorias relacionadas à arquitetura e à higienização da cidade, de modo que contribuíssem para construir uma imagem de progresso adequada às comemorações de seu centenário (NASCIMENTO, 2002).

No acervo do SIAN, as fotografias disponíveis datam exatamente da marcante década de 1930 e trazem alguns ângulos da praça Pedro II, que, naquela época, representou um espaço público trabalhado com “requisito urbanístico”, tratando-se de um dos principais pontos de encontro dessas décadas, além de sediar importantes solenidades oficiais na primeira metade do século XX (Figura 1).

Figura 1: Fotografia da Praça Pedro II no final da década de 1930.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.²

Já o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) disponibiliza, em seu acervo digital, uma série fotográfica que compreende o intervalo entre 1934 e 1945 na cidade de Teresina, na qual é possível observar iniciativas modernizadoras em vários cenários da capital, com destaque para o aparelhamento das praças que representaram uma “vitruve” dos melhoramentos empreendidos nesse período (Figura 2). É possível observar o aspecto de limpeza que se buscava imprimir nesses espaços públicos, além de equipamentos como bancos, postes de iluminação, assim como cuidados com a paginação de piso e com o paisagismo do local. Quanto às obras de infraestrutura, existiu grande preocupação em calçar as principais vias da cidade, assim como em construir galerias para a drenagem pluvial, visto que os alagamentos representavam um dos problemas mais urgentes da época.

Figura 2: Fotografias de Teresina entre 1934 e 1945. 1 – Praça João Luiz Ferreira vista da rua Coelho Rodrigues; 2 – Aspecto de modernidade Praça Pedro II; 3 – Trecho da Praça Rio Branco, em Teresina, edifício Café Avenida; 4 – Avenida Antonino Freire - Teresina - Piauí; 5 – Aspecto do cais da usina elétrica, à margem direita do rio Parnaíba; 6 – Trecho do calçamento da Praça Pedro II e sob o mesmo acha-se uma grande galeria para escoamento d'águas pluviais.



Fonte: FGV CPDOC (Adaptado pelos autores).³

Mesmo que a cidade tenha passado por uma série de intervenções quanto à modernização e embelezamento, pouco se fez pelos problemas realmente estruturais da cidade, especialmente fora do centro privilegiado, o que trouxe uma série de transtornos nos anos seguintes, como foi o caso das cheias do rio Parnaíba na década de 1940. No acervo da biblioteca digital do IBGE, foi possível obter fotografias da época que retratam como as regiões ribeirinhas foram atingidas de maneira drástica, alcançando moradias inseridas nesse perímetro. Tratavam-se, na maioria dos casos, de residências de pequeno porte, diferentes daquelas edificadas na área mais central, sendo muitas delas feitas de taipa e cobertas de palha, que foram totalmente comprometidas com o avanço das águas (Figura 3).

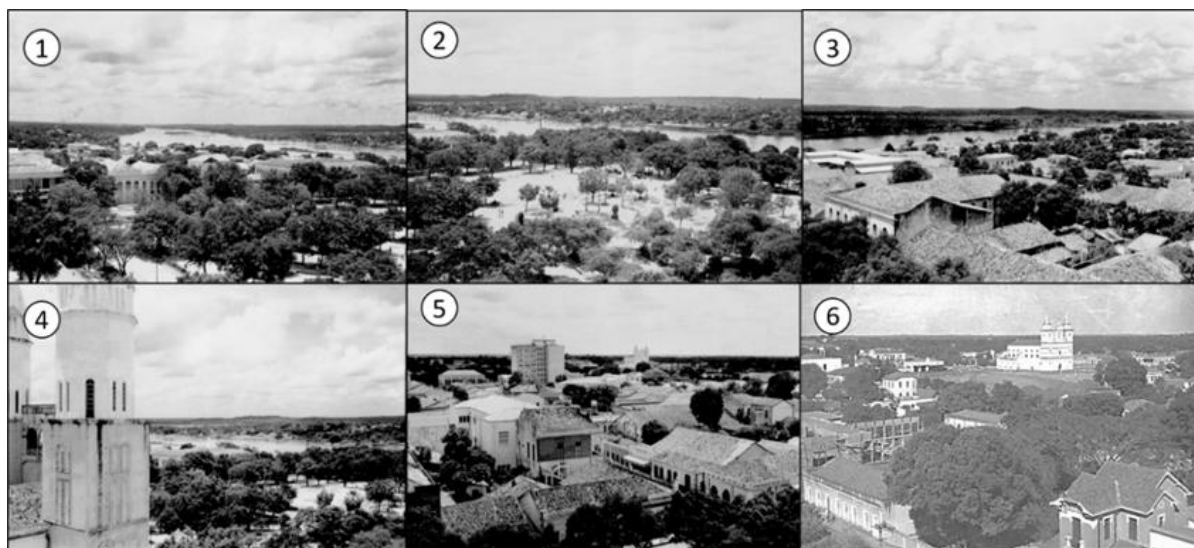
Figura 3: Fotografia da enchente do rio Parnaíba no ano de 1947.



Fonte: IBGE.⁴

Por outro lado, a preocupação em construir uma imagem de prosperidade através das obras de arquitetura e urbanismo foi ganhando cada vez mais força e incentivo com o passar dos anos. A cidade foi se aparelhando através de edificações cada vez mais complexas, investimento nos espaços livres com o embelezamento das praças, além de muita vegetação espalhada pela cidade, o que, futuramente, lhe daria o título de “cidade verde”. Registros do final da década de 1950, disponíveis na biblioteca digital do IBGE, já demonstram como a cidade foi construindo um semblante que refletia maior desenvolvimento, através de edificações mais sofisticadas, com mais de um pavimento, grandes telhados, e até mesmo os primeiros edifícios verticais surgindo no horizonte da capital (Figura 4).

Figura 4: Fotografias panorâmicas do centro de Teresina em 1957. 1 e 2 - vista panorâmica da Praça Pedro II; 3 - Vista rio Parnaíba; 4 - Vista torres da Igreja N. S. do Amparo para praça da Bandeira; 5 - Vista centro de Teresina; 6 - Vista para Igreja São Benedito.



Fonte: IBGE (Adaptado pelos autores).⁵

As imagens da série fotográfica em questão lançam o olhar sobre o centro de Teresina, a partir de uma vista panorâmica que contempla vários ângulos. É importante destacar como elas se conectam a partir de uma mesma identidade visual, criando um equilíbrio compositivo entre o céu e a cidade vista de cima. Esse recurso, por sua vez, eleva o olhar do observador para uma linha muito acima do habitual, o que acaba evidenciando as edificações de maior porte que se destacam no horizonte da capital, reforçando a atmosfera de progresso, enquanto os exemplares de arquitetura menos destacável sequer aparecem, por estarem muito abaixo do que é mostrado, ou encobertos pelas grandes massas vegetais.

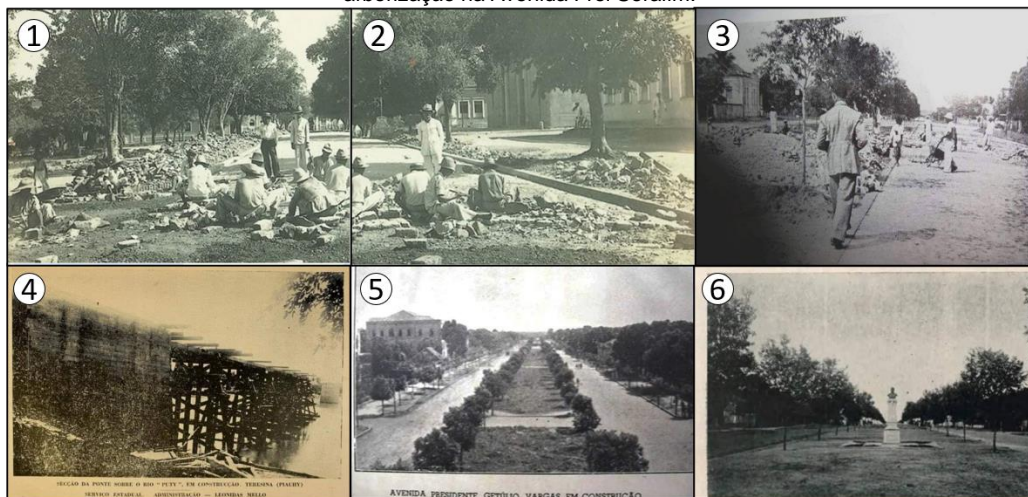
A iconografia de Teresina a partir da memória popular

Além dos acervos oficiais, em Teresina também é possível identificar iniciativas populares em prol da valorização da memória da capital a partir de registros fotográficos, como é o caso da organização denominada “Therezina do passado”. Trata-se de um grupo criado em 26 de junho de 2019 na rede social Facebook com o objetivo de resgatar a memória fotográfica da cidade através da contribuição pessoal de seus participantes. Estes disponibilizam fotografias de seus acervos, muitas vezes fruto de alguma pesquisa pessoal, com registros de momentos representativos da história teresinense.

No decorrer desse estudo, foram obtidas, na plataforma em questão, séries fotográficas de grande relevância sobre o recorte temporal estudado. No entanto, também foram percebidas as adversidades de se lidar com esse tipo de acervo, visto que, mesmo que se tenha um nicho muito mais amplo de registros, já que conta com contribuições muito plurais, se perdem informações mais técnicas sobre esses documentos, especialmente quanto à autoria e o ano preciso de sua produção.

Dentre os exemplares selecionados, é possível identificar um destacável conjunto iconográfico que se refere às melhorias pelas quais a cidade passou entre as décadas de 1930 e 1950, especialmente sob governo de Leônidas Melo, que esteve no poder por dez anos, de 1935 a 1937 como governador do estado e de 1937 a 1945 como interventor, atuando em prol do objetivo getulista de criar uma imagem progressista que fosse padronizada dentre as capitais do país. Especialmente no segundo momento de seu governo, Leônidas concluiu diversas obras e iniciou outras, todas elas referentes a melhorias que aparelhassem a cidade em prol da almejada modernização, sendo destacável a priorização do automóvel em suas iniciativas (Figura 5). Também é notório seu apelo através da arborização dos espaços livres, seguindo paginações mais rígidas que transparecessem o ordenamento desejado para o período, assim como a adoção de formas geométricas e mais simples na arquitetura, através da adoção do estilo Art Déco (SANTOS NETO, 2002).

Figura 5: Fotografias de intervenções na cidade durante o governo de Leônidas Melo. 1 e 2 – Calçamento no entorno da Praça Marechal Deodoro da Fonseca; 3 – Calçamento na Avenida Frei Serafim; 4 - construção da ponte sobre o rio Poti; 5 e 6 – Intervenções e arborização na Avenida Frei Serafim.



Fonte: THEREZINA DO PASSADO (Adaptado pelos autores).⁶

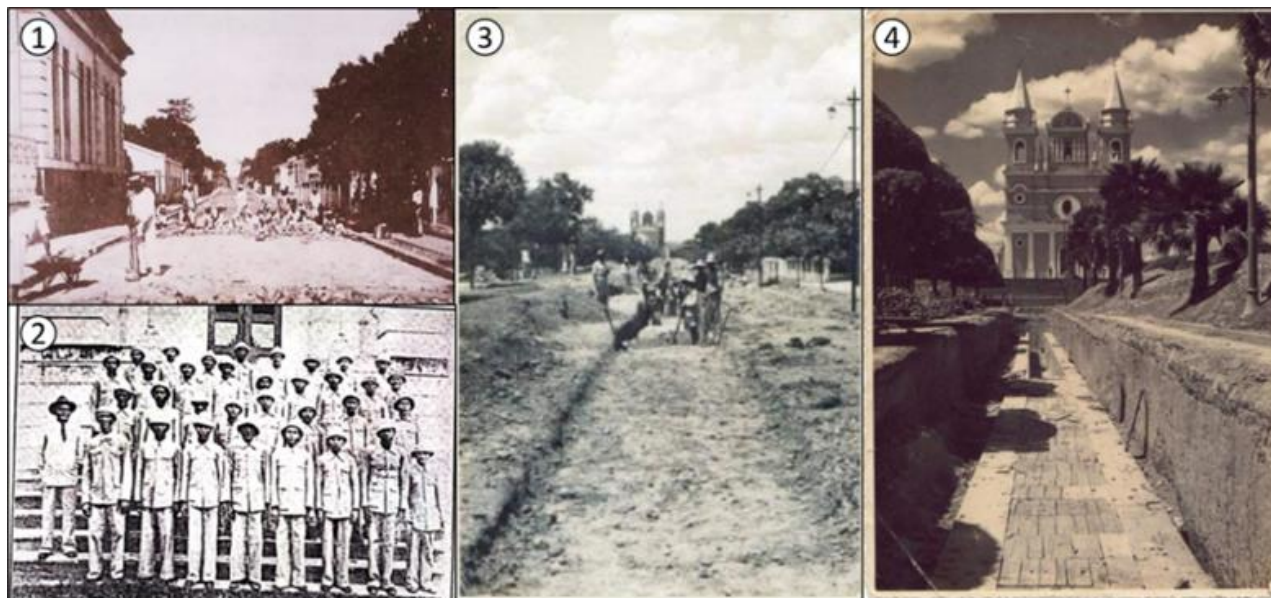
É possível perceber que as imagens retratam, cada uma a seu modo, tentativas que, de alguma forma, colaboraram com a construção da imagem que a cidade ansiava em conquistar naquele momento. Seja com a execução de um calçamento mais regular, adequado aos modernos automóveis, ou pela execução de obras complexas, como as pontes e grandes avenidas da cidade, todas passam a mensagem de que Teresina não media esforços para “chegar lá”.

O olhar de Guilherme Müller sobre Teresina

Ainda a respeito da atmosfera progressista que pairou sobre Teresina entre as décadas de 1930 e 1950, e de como a iconografia é importante para a análise desse período, ganha destaque a contribuição fotográfica de Guilherme Müller. No livro de Paulo Gutemberg, denominado “Guilherme Müller e a invenção visual de Teresina”, o autor discorre sobre a importância desse profissional e de suas produções para que a história da capital possa ser contada e pesquisada até os dias de hoje através de fotografias.

Müller foi um fotógrafo que atuou na região durante o período do Estado Novo, e, conseqüentemente, sob governo de Leônidas Melo. Destacou-se pelo pioneirismo em fotos aéreas da cidade e na produção de cartões postais com suas imagens. Seu trabalho seguia a linha da documentação fotográfica, tendo como foco as paisagens urbanas, e, por isso, abordou muitas das, já citadas, intervenções empreendidas nesse período (Figura 6), contribuindo para que, a partir de suas fotografias, se consolidasse um olhar moderno e progressista (GUTEMBERG, 2017).

Figura 6: Fotografias de Guilherme Müller das intervenções na cidade. 1 – Calçamento da rua Areolino de Abreu; 2 – Turma da limpeza pública responsável pela higienização da cidade; 3 e 4 - construção da galeria de águas pluviais nas avenidas Frei Serafim e Antonino Freire.



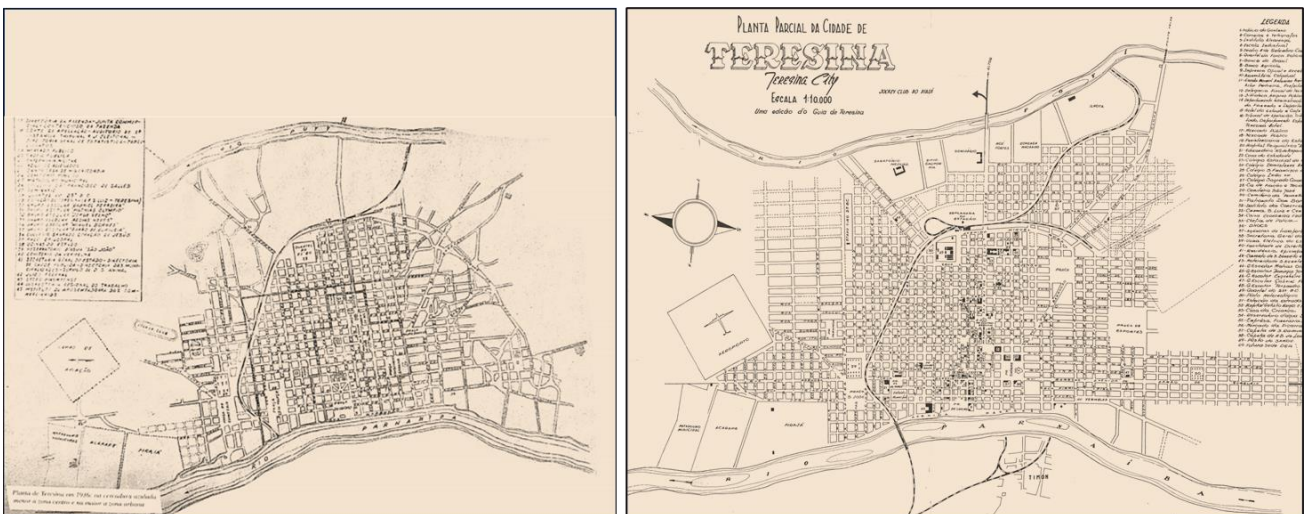
Fonte: GUTEMBERG, 2017 (Adaptado pelos autores).

Suas experiências anteriores colaboraram para que, em Teresina, suas produções se alinhassem facilmente à simbologia de progresso que o Estado Novo exigia para as capitais, focando nas grandes reformas urbanas empreendidas. Apresentava grande apuro para documentações de caráter oficial e de grande domínio técnico. Sua obra como um todo foi fortemente disseminada jornais e revistas nacionais, sempre com legenda explicativa, algumas vezes para ilustrar grandes reportagens, e outras vezes apenas em “clichês” que criados para relembrar a população de todo o “progresso” que o país vinha conquistando, com o objetivo de reafirmar

esse imaginário de prosperidade. Mesmo pairando por outras áreas, como a fotografia social, Guilherme sempre manteve boas relações com os governantes locais, estava a par de das demandas dos órgãos públicos e intimamente atrelado à imprensa oficial (GUTEMBERG, 2017).

É importante destacar que, partindo de todas as iniciativas que intervinham de forma incisiva na infraestrutura urbana da capital, o processo de modernização da cidade era perceptível via expansão urbana. A comparação entre mapas das décadas de 1930 e 1950 revelam seu crescimento nesse período, contando com um traçado que assumia novas feições, como consequência das fervorosas transformações da época (Figura 7).

Figura 7: Mapas de Teresina nas décadas de 1930 e 1950, respectivamente.



Fonte: SANTOS NETO, 2002; Gerência de Geoprocessamento e Pesquisa – GGP, 2021.

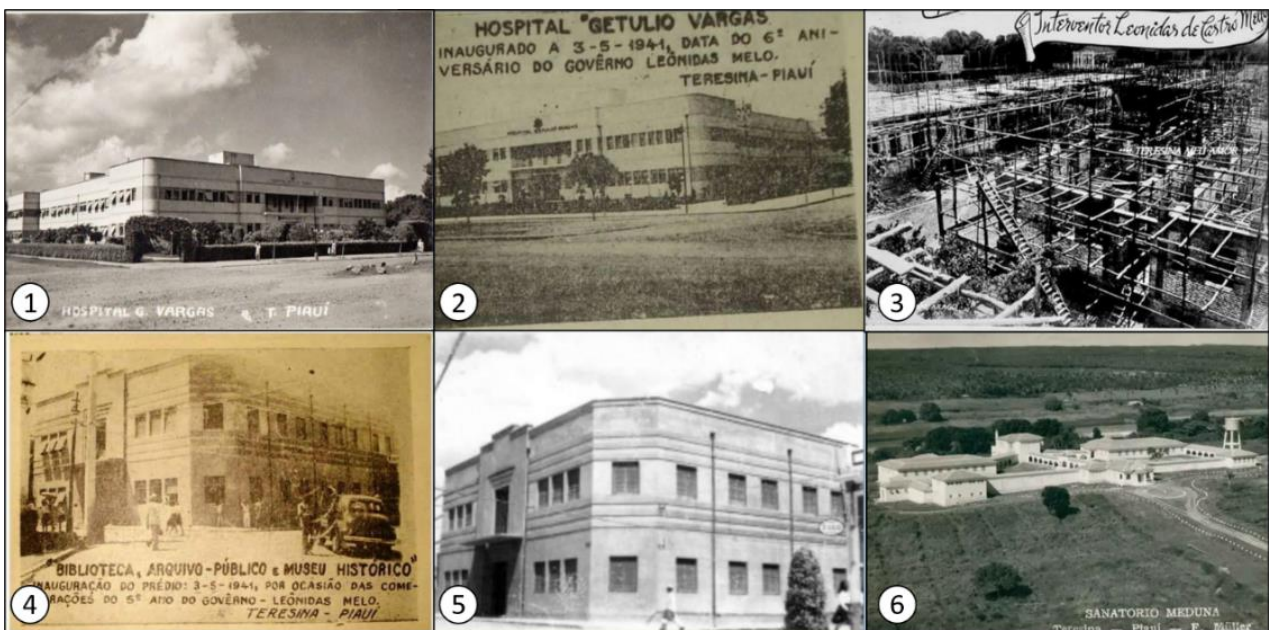
As produções de Cícero Ferraz através de registros fotográficos

Nesse contexto de renovação, as produções arquitetônicas também tinham o papel de se alinhar aos ideais de modernidade pretendidos, configurando um cenário em que engenheiros ganharam grande projeção dentro da sociedade teresinense em função das suas destacáveis obras, sendo a maioria delas destinadas ao governo e à alta sociedade, como foi o caso do engenheiro Cícero Ferraz de Sousa Martins (1909 – 1988). Ele pode ser encarado como um ativo agente da modernização que vinha sendo construída na primeira metade do século XX, através de suas composições que traziam, de diferentes formas, a perspectiva da transformação. Nesse sentido, suas principais obras se enveredam para o campo institucional, no qual ele pode dispor de um repertório que incluía as inovações estéticas, seguindo a linha da sobriedade ornamental, além do uso de materiais inovadores como o concreto armado, contando também com a ressignificação de tipologias consolidadas com preceitos funcionalmente ultrapassados, como vai ser explicitado em suas obras a seguir. Nascido em Teresina no ano de 1909, formou-se em engenharia civil na cidade do Rio de Janeiro, na antiga Universidade do Brasil, retornando à capital piauiense assim que se graduou, iniciando efetivamente sua carreira na capital piauiense. Seus projetos se disseminaram pela cidade a partir da década de 1930, ocupando locais de grande prestígio como a Avenida Frei Serafim, e abarcavam iniciativas de caráter institucional por parte do poder local, alinhadas às premissas do Estado Novo, assim como exemplares de cunho residencial, destinadas à elite teresinense da época.

Quanto às produções institucionais (Figura 8), duas delas datam do início da década de 1940 e se destacam pela estética do Art Déco, que aderiam ao ideal de modernidade difundido na época, são elas o Hospital Getúlio Vargas (1941) e o Arquivo Público do Piauí (1941). Ambas caracterizadas pela simplificação e simetria em suas fachadas, são trabalhadas com ornamentação mais discreta que se resumia a frisos, ângulos e linhas

retas. Já na década de 1950, o engenheiro se envolveu no projeto do inovador Sanatório Meduna (1950), que, apesar de seguir feições nostálgicas do neocolonial, também inovava na disposição dos espaços e na forma em que o programa lidava com as demandas modernizantes de tratamento de pacientes psiquiátricos. Tratam-se de arquiteturas marcantes na história da cidade, dotadas de uma atmosfera renovadora que compreendiam, além de uma estética singular, o uso de novos materiais, técnicas construtivas e novas demandas funcionais, constituindo, assim, expressões da modernidade. Todo esse contexto fomentou uma maior veiculação de suas fotografias nos meios de comunicação da época, das quais muitas são reproduzidas até os dias de hoje, contribuindo para os contínuos estudos sobre a história da arquitetura da capital.

Figura 8: Fotografias das obras institucionais do eng. Cícero Ferraz. 1, 2 e 3 – Hospital Getúlio Vargas na inauguração (1941) e em construção; 4 e 5 – Arquivo Público do Piauí na Inauguração (1941); 6 – Sanatório Meduna recém finalizado na década de 1950.



Fonte: THEREZINA DO PASSADO (Adaptado pelos autores).⁷

Além da projeção que alcançou a partir dessas obras, Cícero também se destacou por projetar residências, quase todas construídas na Avenida Frei Serafim, tendo como público alvo as grandes personalidades da época, em sua maioria composta por médicos e políticos. Como o cerco fotográfico acerca dessas residências é escasso, visto que nas décadas de sua produção, o grande alvo dos registros foram prédios de caráter público, estas não serão tratadas nesse trabalho.

A partir dessas séries fotográficas, é possível percorrer grande parte da história de Teresina, e compreender como sua narrativa pode ser contada com o auxílio de imagens. Nesse processo, existe a possibilidade do pesquisador se deparar com exemplares que estão presentes nas fotografias, mas que na realidade já foram demolidos ou descaracterizados, reforçando ainda mais a importância desses registros fotográficos para a memória e para a preservação do processo de modernização da capital piauiense.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso teórico construído nesse estudo traz uma abordagem que explora o viés iconográfico na pesquisa historiográfica, ressaltando a importância das imagens na construção de narrativas, e sua capacidade singular de descrever momentos com a riqueza de detalhes que nem sempre os textos são capazes de alcançar. A compreensão da temática tem início com a introdução de discussões sobre a “nova história”, que reavalia prioridades, métodos e até mesmo as fontes da investigação. Destaca-se, também, por valorizar os diferentes

tipos de evidências, incluindo as diversas variações iconográficas, desde que tenham potencial para contribuir com essa construção.

Associado a isso, também é abordada a forma como a pesquisa histórica passa a ser estruturada, trazendo discussões a respeito da problemática das fontes e das particularidades do estudo no campo da arquitetura e urbanismo, ressaltando-se a importância da iconografia, que permite análises minuciosas, inclusive de obras que deixaram de existir com o passar do tempo. A partir daí, as análises se encaminham para o cenário teresinense, no qual destaca-se a importância dos acervos virtuais, como os sites dotados de relevantes repertórios para consulta, além da singularidade da iconografia local a partir da memória popular. Tal abordagem é seguida por uma explanação acerca de Guilherme Müller, fotógrafo com olhar apurado sobre a cidade, responsável por alguns dos principais registros que se tem de Teresina no século XX. Por fim, chega-se à importância da iconografia nas produções de Cícero Ferraz, ressaltando aquelas produzidas na esfera pública, tendo a popularização de suas imagens como aliada na construção da pesquisa.

Diante disso, é possível inferir que a iconografia tem um papel essencial na construção da historiografia teresinense, especialmente no que se refere à modernidade arquitetônica e urbanística da primeira metade do século XX, marcada por idiosincrasias e contradições próprias de uma capital no Nordeste brasileiro. Apesar de escassas e de difícil acesso, são peças fundamentais para a compreensão das grandes transformações e produções arquitetônicas da história da cidade, permitindo análises contextuais, minuciosas, comparativas, colocando-se como marcos fundamentais na compreensão da escrita de histórias e potenciais revisões. Portanto, este trabalho, que compõe uma pesquisa mais ampla, estimula reflexões sobre o quão enriquecedoras as imagens podem ser dentro da pesquisa histórica, e justifica importância das contínuas revisões que enriqueçam e acrescentem, sempre que possível, novas perspectivas de compreensão do objeto de estudo.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter (org.) *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

DORIA, Escragnolle. Mudanças de capitais. *Revista da semana*, Rio de Janeiro, dez. 1932.

FMC – FUNDAÇÃO CULTURAL MONSENHOR CHAVES. IPAC - PI. *Inventário de proteção do acervo cultural do Piauí*. Teresina, 1998.

GUTEMBERG, Paulo. *Guilherme Müller e a Invenção Visual de Teresina*. Teresina: Nova Aliança, 2017.

KOSSOY, B. Construção e desmontagem do signo fotográfico. In: KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo (SP): Ateliê Editorial; 2002.

LIMA, Solange Ferraz de; CARNEIRO, Vânia Carneiro de. Fotografias: Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. Fontes para o patrimônio cultural: Uma construção permanente. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina – (1937-1945)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

SANTOS NETO, Antônio Fonseca. *Teresina 150 anos*. Teresina: Jornal O Dia, 2002.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 3ªed. São Paulo: Edusp, 2010.

WAISMAN, Marina. *O Interior da História: Historiografia Arquitetônica para uso de Latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NOTAS

¹ contrapondo-se ao primeiro impulso identificado ainda na fundação da cidade, em meados de 1852.

² <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>

³ <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo?busca=TERESINA&TipoUD=2&MacroTipoUD=7&nltens=30>

⁴ <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?acervo=fotografia&campo=todos¬qry=&opeqry=&texto=teresina&digital=false&fraseexata=>

⁵ <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?acervo=fotografia&campo=todos¬qry=&opeqry=&texto=teresina&digital=false&fraseexata=>

⁶ <https://www.facebook.com/groups/THEPASSADO/about>

⁷ <https://www.facebook.com/groups/THEPASSADO/about>

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

BINA FONYAT: UMA ANÁLISE SOBRE SUA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA ALIADA AOS RESPECTIVOS CONTEXTOS.**SANTANA, Luan Alves (1)**

1. Graduando, Bolsista FAPESB, Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA),
luansantana1999@hotmail.com

RESUMO

O artigo realiza uma análise sobre a produção arquitetônica do arquiteto baiano José Bina Fonyat Filho a partir da seleção de três projetos de sua autoria: Edifício Banco do Brasil, Edifício Barão de Itapuã e Teatro Castro Alves. Seu objetivo é destacar as suas soluções arquitetônicas e sua relação com os respectivos contextos. Tem-se como hipótese que, com o seu olhar apurado, o arquiteto consegue estabelecer um diálogo cuidadoso com tais contextos. A escolha dos exemplares se deu, de início, pela procura de edifícios com tipologias diferenciadas entre si, implantados em áreas distintas de Salvador. Dessa forma, conseguimos exprimir diferentes caminhos trilhados por Fonyat, ao trabalhar com diferentes tipologias, em distintos contextos. Enquanto método para realizar as análises de tais edifícios, tomou-se como base as fichas mínimas difundidas pelo Docomomo Internacional, que são eficazes em abordar as principais características arquitetônicas dos edifícios modernos. Assim, o artigo inicialmente apresenta o arquiteto, a seguir descreve e analisa os três projetos selecionados e suas relações contextuais e, finalmente, traça algumas considerações finais que confirmam as hipóteses assinaladas.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; Salvador; Bina Fonyat; contextos.

BINA FONYAT: AN ANALYSIS OF ITS ARCHITECTURAL PRODUCTION ALLIED WITH THE INTERACTION WITH THEIR RESPECTIVE CONTEXTS.

ABSTRACT

The following article analyzes the architectural production of the architect José Bina Fonyat Filho, based on the selection of three projects of his own: Banco do Brasil Building, Barão de Itapuã Building and Castro Alves Theater. Its objective is to highlight its architectural solutions and their relationship with the respective contexts. The hypothesis claims that, with his keen eye, the architect is able to establish a careful dialogue with such contexts. The choice of examples was initially based on the search for buildings with different typologies, located in different areas of Salvador. In this way, we were able to express different paths taken by Fonyat, when working with different typologies, in different contexts. The method to carry out the analysis of such buildings, it was based on the minimum register fiche disseminated by Docomomo Internacional, which is effective in addressing the main architectural characteristics of modern buildings. Thus, the article initially presents the architect, then describes and analyzes the three selected projects and their contextual relationships and, finally, outlines some final considerations which confirm the hypotheses.

KEYWORDS: modern architecture; Salvador; Bina Fonyat; contexts.

INTRODUÇÃO

Este artigo trata da produção arquitetônica do arquiteto baiano José Bina Fonyat Filho. O faz a partir da seleção de três projetos de sua autoria: Edifício Banco do Brasil, Edifício Barão de Itapuã e Teatro Casto Alves. A intenção é destacar as suas soluções arquitetônicas e como essas se relacionam com os seus respectivos contextos. Tem-se como hipótese que, com o seu olhar apurado, o arquiteto consegue estabelecer um diálogo cuidadoso com tais contextos. A partir desses três exemplos, pode-se inferir que essa atenção ao local de inserção dos edifícios é uma constante em seu trabalho. A escolha dos exemplares se deu, de início, pela procura de edifícios com tipologias diferenciadas entre si, implantados em áreas distintas dentro de Salvador. Dessa forma, conseguimos exprimir diferentes caminhos trilhados por Fonyat, ao trabalhar com diferentes tipologias, em distintos contextos. Enquanto método para realizar as análises de tais edifícios, tomou-se como base as fichas mínimas difundidas pelo Docomomo Internacional. Considera-se que essas são uma forma eficaz de apresentar as principais características arquitetônicas dos edifícios modernos. Serão apresentados os contextos dos edifícios, seus dados originais principais, implantações, usos, acessos e circulações, espacialidades, volumetrias, fachadas e materiais empregados. Esse segmento do texto, que possui um caráter mais descritivo, serve como subsídio para as análises subsequentes, que discutem com mais liberdade as formas que as obras escolhidas conseguiram responder às hipóteses levantadas. Assim, o artigo inicialmente apresenta o arquiteto, a seguir descreve e analisa os três projetos selecionados e suas relações contextuais e, finalmente, traça algumas considerações finais.

O ARQUITETO

José Bina Fonyat Filho (1918-1977) foi um arquiteto e fotógrafo de origem baiana que influenciou o cenário da arquitetura modernista nacional, principalmente através das suas maiores obras desenvolvidas na Bahia. Segundo Andrade Juniorⁱ, ainda jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro, até então capital da República, onde conseguiu seu título de arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1950. Durante sua graduação, Fonyat abriu seu escritório de arquitetura junto com seu colega Murillo Vaz, período no qual o arquiteto conseguiu trabalhar em obras importantes, de influentes arquitetos, como, por exemplo, no detalhamento do Edifício Caramuru – projeto de Paulo Antunes Ribeiro – e no Hotel da Bahia – projeto de Diógenes Rebouças e Ribeiro – produzidos em seu escritório. Marcado por ser uma figura comunicativa, desde o início de sua carreira, Bina Fonyat já teve seu nome bastante citado em periódicos da época, principalmente devido à sua participação dentro do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), vindo, mais tarde, a fazer parte do seu conselho diretor. Pouco tempo depois de sua graduação, no período de seu trabalho como assistente do Professor Lucas Mayerhoffer, Fonyat foi convidado pelo influente arquiteto Diógenes Rebouças para lecionar, dentro da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia (EBA-UB), as disciplinas de “Pequenas Composições Arquitetônicas” e de “Teoria e Filosofia da Arquitetura”. Durante esse período, teve papel significativo no processo da reforma acadêmica ocorrido na universidade. Esse foi o início da parceria entre os dois arquitetos que se responsabilizaram por uma série de edifícios de autoria compartilhada, mas que anos depois, após alguns desentendimentos, chegou ao fim. Entre um dos edifícios que foram fruto desse momento está o Edf. Barão de Itapuã, um dos objetos de estudo que analisaremos a seguir. A partir daí, seguiu sua carreira de forma independente, chegando a desenvolver obras notáveis como o próprio Teatro Castro Alves (1958) e o Edf. do Banco do Brasil (1963)ⁱⁱ.

Para mais, em paralelo à sua contribuição enquanto arquiteto, Bina Fonyat também foi conhecido pelo seu trabalho como fotógrafo, principalmente a partir de dos anos sessenta. Se dedicava à fotografia de imprensa, teatro, artes plásticas e publicidade – chegando a fotografar capas de discos para Elis Regina e Edu Lobo. Por fim, debruçou-se durante anos em trabalhos de caráter documental que resultaram em dois livros de fotografia: Carnaval (1978) e Fotografias (1979).

EDIFÍCIO DO BANCO DO BRASILⁱⁱⁱ

O **contexto** do edifício é o bairro do Comércio da capital baiana. A região é contornada pela Baía de Todos os Santos e foi constituída a partir de grandes aterros; nela ocorreu uma notável expansão comercial que a tornou conhecida, por um tempo, como o principal centro financeiro da Bahia. Isso se deu principalmente no período de desenvolvimento do Escritório do Plano de Urbanismo de Salvador (EPUCS), escritório responsável pelo plano de urbanismo da cidade realizado durante a década de 1940 (ANDRADE JUNIOR, 2014).

A conexão do mar com o bairro sempre foi muito marcante, devido a sua proximidade do local de chegada das embarcações portuguesas, propiciando, naquele momento, a criação do primeiro porto da cidade. Ressalta-se também, a beleza da região: desde sua constituição, os navegantes avistavam o frontispício de Salvador e relatavam a sua singularidade visual a partir do vínculo estabelecido entre a baía e os dois níveis de Salvador, hoje conhecidos como *Cidade Baixa* e *Cidade Alta* (SILVA; SILVA; MELLO, 2019). Por conseguinte, o bairro foi desenvolvido tendo o mar como protagonista e esse atributo sempre foi bem destacado nas principais intervenções ocorridas na região ao decorrer do tempo.

Figura 1: Situação do Edif. do Banco do Brasil



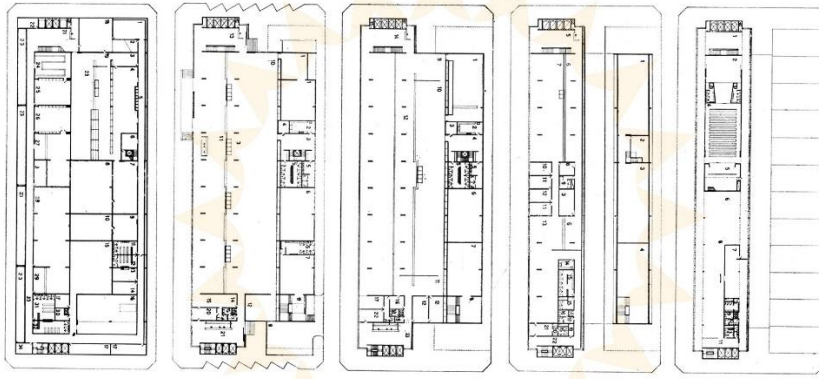
Fonte: Google 2022

O conjunto foi projetado por Fonyat em colaboração com o eng. José Maria Guerra Alvariz, com o intuito de abrigar a sede do Banco do Brasil e responder às suas solicitações. Assim, possui setor administrativo, agência bancária, almoxarifado e funciona também como distribuidora para algumas filiais do banco. A obra ocorreu a partir de abril de 1963, com inauguração ocorrida cinco anos depois, em 1968 (CARICCHIO, 2013).

A **implantação** ocorre em um terreno aplainado de grande área e ocupa quase cem por cento do lote, como exceção da área de entrada dos carros nos dois extremos do terreno. É adjunto às vias importantes da região, conhecidas como R. da Holanda, R. dos Estados Unidos, R. da Espanha e Av. da França. A zona portuária de Salvador se situa a frente. Em seu entorno estão presentes exemplares de arquitetura com diferentes estilos, que refletem a transição arquitetônica ocorrida ao longo do tempo no local, do ecletismo ao modernismo.

Cada um dos blocos principais foi pensado pelo arquiteto como peças singulares que se unem por meio de um bloco de conexão; um dos motivos se dá pelo **programa** distinto de cada um que resulta em uma conformação diferente em termos formais e espaciais. O bloco principal, de maior altura, apresenta doze pavimentos; o térreo e a sobreloja são destinados aos ambientes de atendimento que requerem uma interação maior com o público; o subsolo é destinado às áreas técnicas e demais ambientes de apoio; os outros andares correspondem com a maior parte do programa e englobam a agência e as salas destinadas aos escritórios. O último andar abriga o auditório e restaurante, conectados com um mirante. O bloco de apoio apresenta três pavimentos e subsolo. Foi pensado como um bloco que auxilia às demais agências da região; abriga o almoxarifado da companhia, espaço de carga e descarga e outros serviços de apoio (CARICCHIO, 2013).

Figura 2: Plantas esquemáticas do edifício



Fonte: EDIFÍCIO, 1968, p.38 (imagem rotacionada).

O **acesso** ao bloco principal foi proposto a partir da R. Estados Unidos. De início, o usuário é levado por uma rampa que vence o desnível existente entre o pavimento térreo e o subsolo. Essa rampa permite acesso ao grande hall que acomoda as áreas de atendimento e os blocos de circulação vertical, sendo os últimos localizados nos dois extremos laterais do edifício; a partir da disposição da circulação, foi pensado um corredor principal que se estende no sentido longitudinal e se liga com as demais salas da companhia. No bloco de apoio, o acesso ocorre por meio da Av. da França; sua circulação se dá de modo similar, a partir de grandes corredores longitudinais conectados às escadas e rampas. É necessário salientar que o bloco de conexão permite a permeabilidade entre os demais em todos os níveis coincidentes.

Para a **espacialidade** do edifício, o arquiteto propôs espaços de conformação distinta para os blocos. O desnível entre a rua e o pavimento térreo do bloco principal permite a criação de um campo de visão diferenciado que é acentuado pela característica translúcida da sua fachada principal. A altura considerável do térreo, em conjunto com a sua horizontalidade destacada pelo andar das sobrelojas e pelos grandes pilares de seção retangular transmitem aos usuários o senso de grandiosidade. Nos demais pavimentos, para atender ao programa, foram utilizadas divisórias de caráter modular que, atreladas à estrutura independente, permitem que os espaços se comportem com maior autonomia.

Figura 3: Fachada nascente do bloco principal do BB

Figura 4: Fachada poente do edifício principal e do bloco de apoio do BB.

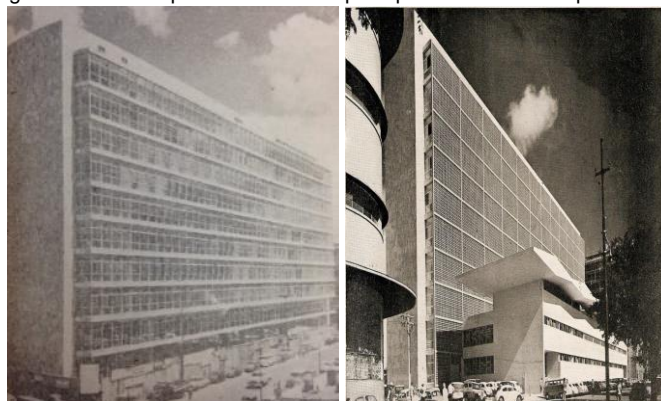


Figura 3 – Fonte: LIONS, 1968, n.p.

Figura 4 – Fonte: EDIFÍCIO, 1968, p.38.

A **volumetria** do conjunto pode ser entendida a partir de dois volumes independentes que se conectam. O volume do bloco principal corresponde com a extrusão da sua planta. Contudo, há uma projeção dos volumes referentes às esquadrias de vidro no sentido sudeste e aos cobogós no sentido noroeste. Isso permite que as extremidades do bloco principal sejam vistas como molduras de tais volumes projetados. A composição da volumetria do bloco de apoio também apresenta caráter prismático, mas traz elementos novos devido à cobertura poligonal que se projeta por toda extensão do terreno e segue a forma de um losango distendido.

Dentro do conjunto, as **fachadas** de maior extensão longitudinal obtêm maior destaque: a fachada nascente do bloco principal foi desenvolvida a partir de uma extensa pele de vidro, que se estende do térreo até o coroamento, ritmada pelas faixas horizontais das lajes salientes na composição. Na base, a rampa em concreto gera contraste pelo seu caráter opaco em contraposição ao vidro translúcido; esse, por sua vez, permite que os pilares de seção retangular presentes no térreo sejam expressivos em sua composição. No demais pavimentos, as esquadrias têm desenho modular; a presença do vidro permite que em toda sua extensão haja um diálogo entre o interior e o exterior do edifício. Desde fora, é possível notar a movimentação interna; desde dentro tem-se a visão do entorno imediato e do frontispício, emoldurados pelas esquadrias já mencionadas.

A fachada poente, por sua vez, é a que melhor representa o conjunto, devido a justaposição dos dois blocos. Para o principal foi pensado um arranjo similar à fachada oposta; contudo, foi feita uma modulação utilizando cobogós retangulares por toda sua extensão para proteger contra a incidência solar direta sem um comprometimento da vista do entorno. O bloco de apoio é mais opaco e chama atenção o revestimento de suas paredes feito pelo uso de azulejos amarelos compostos por motivos marinhos em alto relevo; todos os pavimentos possuem janelas altas de dimensão reduzida que trazem faixas que intensificam a horizontalidade do conjunto; contudo, no último pavimento, as esquadrias incorporam a forma balizada pela cobertura.

A **materialidade** do edifício representa a sua importância para a Companhia. Para uma parte dos forros, são utilizadas madeiras nobres como o Ipê e o Jacarandá; os pisos, em sua maioria, são de granito e mármore, enquanto os revestimentos internos e externos são realizados com azulejos, mármore e pastilhas de vidro; as esquadrias são originalmente de alumínio na parte externa e de madeira na parte interna. Tanto os azulejos no bloco de apoio, quanto as esculturas expostas no térreo do bloco principal foram feitos pelo prestigioso artista baiano Carybé. Por fim, temos que sua estrutura foi toda feita em concreto armado (CARICCHIO, 2013).

Figura 5: Azulejos feitos por Caribé que compõem o bloco de apoio do edifício.



Fonte: FGM, 2019.

É notável a preocupação do arquiteto em trazer para concepção do edifício uma leitura do entorno apropriada. Os espaços propiciam para os usuários uma conexão que acontece estando dentro ou fora do edifício. No bloco principal, isso se dá principalmente por conta do caráter translúcido garantido pelos painéis de vidro e pelos cobogós; com isso, o arquiteto agrega a paisagem circundante para o espaço interno e estabelece uma conexão direta com o mar, com a rua e com o frontispício da cidade. Isso é garantido em todos os fluxos de circulação planejados; o local em que essa conexão alcança o seu ápice é dado no terraço, onde os usuários conseguem ter uma visão privilegiada de todo o entorno. Para mais, é algo constante nas obras de Fonyat o pensamento de blocos distintos, com funções diferenciadas, que se complementam de modo articulado com o

entorno. Dessa forma, ele trabalha com diferentes composições de volumetria, de alturas variadas, que, apesar do contraste, encontram uma certa harmonia por meio de detalhes significativos. Esse princípio de Fonyat também é levado em seu trabalho como fotógrafo, especialmente no que corresponde ao livro *Carnaval* (1978). Nesse trabalho percebemos que o olhar de Bina é voltado a captar a essência da festa a partir de um ou mais protagonistas principais, como podemos notar na seguinte fotografia:

Figura 6: Fotografia do livro *Carnaval*.



Fonte: FONYAT, 1978.

Dessa forma, o fundo comunica o contexto específico da festa por meio de personagens secundários característicos (os foliões vestidos como indígenas) que exprimem sua natureza; mas, há dois personagens principais em destaque (as folionas trajadas com biquínis), que melhor representam a mensagem do Carnaval buscada pelo artista. Uma composição similar é desenvolvida nas fachadas poentes do edifício em questão. Apesar da altura do bloco principal, o arranjo da sua fachada é mais trivial, para que aquela do bloco menor, de apoio, seja mais evidenciada. Isso ocorre através da sua movimentação geométrica e pela inserção de peças de arte – os belos azulejos acima mencionados – que estabelecem uma linguagem visual vinculada ao local, composta por figuras de motivos marinhos em alto relevo. O uso de azulejos nas fachadas, algo também trabalhado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, é mais um diálogo intentado pelo arquiteto no intuito de ressignificar elementos característicos da arquitetura brasileira de uma maneira arrojada. Esse preceito foi bastante trabalhado pela Escola Carioca e está presente no hall do bloco principal a partir de peças também de autoria de Carybé; isso permitiu que todo edifício, desde o térreo ao bloco de apoio, funcionasse como um expositor aberto à população, agregando valor social à obra. Em conjunto, apesar da cobertura do bloco de apoio, em concreto armado, remeter ao restaurante do Posto de Serviço da Petrobrás (1959) de Brasília e à Fábrica da Coca-Cola de Salvador (1966-1967) – ambas de sua autoria –, o arquiteto, dessa vez, fez questão em destacá-la para além da caixa principal, por meio de um avanço que remete aos beirais tão comuns à arquitetura desenvolvida na região, tornando-se uma área coberta utilizada pelos transeuntes da Av. da França.

EDF. BARÃO DE ITAPOÃ^{iv}

O **contexto** do edifício é o bairro da Barra. Durante a época colonial, o local teve um papel fundamental por ter fortes que proporcionaram a defesa do território. Mais adiante, o bairro passou a ser uma região de veraneio que evoluiu para se tornar um dos principais locais de residência da elite da cidade (SALVADOR, [s.d.]), o que resultou em espaços de usos múltiplos que transitam entre o lazer, serviço e moradia. Possui uma localização privilegiada, sendo circundado pelo Oceano Atlântico e pela Baía de Todos os Santos. O mar, de modo semelhante ao edifício anterior, tem grande evidência na paisagem. Esses fatores contribuíram para que o bairro fosse alvo de grandes investimentos, dentre os quais, a realização do edifício em análise.

Figura 7: Situação do Edf. do Barão de Itapoã



Fonte: Google 2022

O projeto é fruto da fase em que Fonyat trabalhou em parceria com o influente arquiteto Diógenes Rebouças, no período em que os dois mantinham uma relação estreita, no início da sua trajetória profissional na cidade. Foi pensado como um conjunto de apartamentos unifamiliares de tipologia diferenciada. Sua obra ocorreu em 1954 e sua inauguração deu-se cinco anos depois, em 1968 (SANTANA,2021).

A **implantação** ocorre em um terreno plano, com formato em “L”, seguindo seu perímetro para concepção da planta baixa. É voltado para uma via local – R. Barão de Itapoã –, bem próximo à sua conexão com a Av. Sete de Setembro e ao Porto da Barra. O edifício obtinha visibilidade dentro do bairro por ser um dos primeiros prédios de múltiplos pavimentos implantado no local.

Figura 8: Edifício Barão de Itapuã e entorno do Porto da Barra (imagem recortada)



Fonte: Xavier, 1957

O **programa** do edifício é desenvolvido em dez pavimentos, com dois blocos independentes, cada um com dois apartamentos, um direcionado exclusivamente no sentido noroeste e o outro nordeste. Há no programa dos apartamentos: uma sala de estar, três quartos, um sanitário social e outro de serviço, cozinha, área de serviço e “depósito” (quarto de empregada). É possível enxergar algumas diferenças nas plantas, mas os arranjos apresentados seguem sempre a mesma lógica funcional. Também há uma garagem, portaria, hall social, área técnica e salão de festas no pavimento térreo (SANTANA, 2021).

Figura 9: Planta - nível térreo

Figura 10: Planta - nível apartamentos.

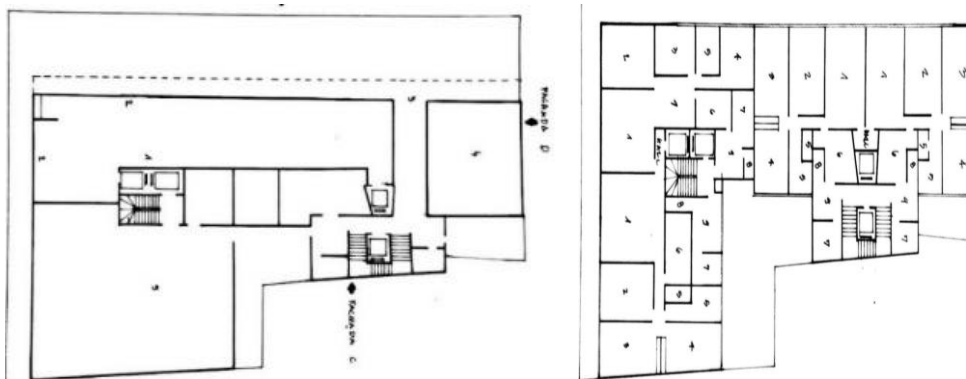


Figura 9 e 10– Fonte: Figura 9 e 10 PEREIRA; SAMPAIO, 19--?.

O **acesso** principal ao prédio se dá pela Rua Barão de Itapoã. O hall social, que se estende no sentido longitudinal do edifício, encaminha os usuários até os apartamentos com fluidez; próximo à entrada, está localizada a portaria e um elevador social destinado ao primeiro bloco de apartamentos; mais adiante, outro elevador atende ao segundo bloco. Por sua vez, a entrada de serviços acontece por meio da garagem, que conduz ao elevador e à escada de serviço dos dois blocos, além das áreas técnicas do prédio.

Quanto à sua **espacialidade**, destaca-se o hall do edifício, que foi pensado como um espaço de estadia, com a presença de mobiliário, pinturas de Caribé e esquadrias de dimensão considerável que garantem iluminação abundante. Os ambientes têm uma clara divisão funcional e são subdivididos em áreas privativas, sociais e de serviço. O arranjo da planta dos apartamentos permite que parte deles tenha uma vista privilegiada do entorno e ventilação cruzada. Isso se alia à solução das esquadrias que, além de permitir um enquadramento da vista, traz aos ambientes um jogo de luz e sombras que é potencializado pelo seu desenho (SANTANA, 2021).

A **volumetria** condiz com a união de dois prismas de base aproximadamente retangular que seguem o desenho da poligonal do terreno em “L”. Assim, dependendo do ponto de vista do pedestre é possível uma compreensão distinta do seu volume, visto que, as suas duas fachadas principais podem ser interpretadas como um simples paralelepípedo.

A **fachada** norte-leste, voltada para rua e para a Baía de Todos os Santos, tem sua base mais recuada e opaca, permitindo uma composição que coloca o corpo do edifício em maior evidência. Seu desenho é um dos traços mais potentes do projeto e pode ser entendido do seguinte modo:

A alternância de texturas nas fachadas é tratada aqui de outro modo: cada módulo da fachada, enquadrado pelas lajes dos pavimentos e pelas paredes divisórias dos cômodos, é subdividido em três faixas horizontais, cada uma formada por cinco caixilhos, intercalando dois tipos. A inferior alterna painéis fixos de compensado e de venezianas de madeira. A intermediária intercala folhas de correr de vidro e de veneziana de madeira. Por fim, a superior repete a solução da faixa inferior, substituindo os painéis de compensado de madeira por folhas fixas de vidro. (ANDRADE JÚNIOR; GUSMÃO, OTREMB, ALBAN 2016, p.319)

A fachada leste, voltada para o interior do bairro, possui algumas diferenças: a parte inferior, referente ao hall, é recuada e delimitada por esquadrias de madeira e vidro; na parte superior, referente ao corpo do edifício, a fachada possui uma faixa contínua inferior de alvenaria, uma faixa intermediária com três caixilhos com folhas de correr de vidro e uma faixa superior com venezianas de madeira; além de apresentar uma parte totalmente opaca na quina principal entre as duas fachadas que agrega verticalidade à composição (SANTANA, 2021).

A estrutura do edifício também é em concreto armado pelo sistema habitual de pilares e vigas. Utiliza blocos cerâmicos e as esquadrias já mencionadas para sua vedação. O exterior do edifício é revestido por pastilhas; com exceção do andar térreo, que utiliza o granito como revestimento das paredes e piso.

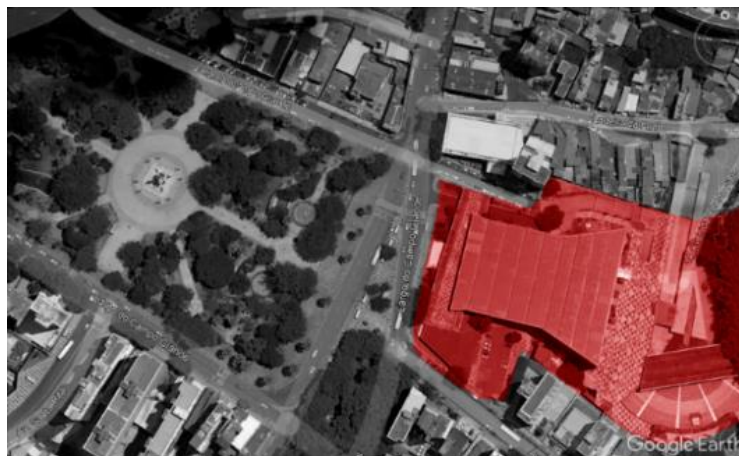
Os arquitetos tiveram um olhar apurado sobre a região onde foi implantado o edifício no momento de sua concepção. É possível entender como a organização da sua planta e da sua volumetria procura dotar boa parte dos cômodos de vistas atraentes do bairro – em direção ao mar ou ao seu interior. Isso se deu a partir da maneira pela qual o arquiteto ocupou o terreno e dispôs o extenso programa, através de uma organização em planta mais estendida para o exterior, permitindo a apreciação por parte dos moradores da paisagem existente.

Para mais, um dos maiores destaques do edifício está na maneira que foi pensada a utilização de elementos tradicionais da arquitetura para o controle climático dos espaços. Por meio do desenho das esquadrias abordado anteriormente, aliado à concepção da planta baixa, o edifício investiu em uma solução para o conforto térmico dada através da ventilação cruzada entre os cômodos, em conjunto com uma pequena variação no sistema de aberturas das esquadrias que permitisse aos usuários mais formas de lidar com o clima característico da região. Vinculado ao início de sua carreira, onde conseguiu detalhar as esquadrias de alguns edifícios importantes do momento, Bina Fonyat sempre demonstrou ser um grande entusiasta ao estudar diferentes soluções de esquadrias (FONYAT FILHO, 1959). Dessa forma, para além do viés técnico antes mencionado, os arquitetos procuravam uma solução que também fosse esteticamente instigante tanto para o interior quanto para o exterior do edifício. Assim, a inusitada composição das fachadas permite que, internamente, se conforme um interessante jogo de luzes e sombras, que se movimenta de acordo com a orientação solar; e, externamente, a mesma composição das fachadas e das suas cores se destaca durante o dia e de noite, podendo ser notada de diferentes pontos de vista do bairro. No período noturno, o realce acontece de dentro para fora, uma vez que a iluminação interna se projeta nas fachadas contornando os desenhos mencionados, conformando um painel iluminado de grande destaque.

TEATRO CASTRO ALVES (TCA)^v

O **contexto** do TCA é o Campo Grande, bairro constituído a partir do século XIX, desenvolvido a partir da chegada de imigrantes ingleses. A área passou a ter as moradias de grande parte da aristocracia baiana, com edifícios de gabarito baixo. Até aquele momento, a área do Largo do Campo Grande era constituída a partir de um extenso campo aberto. A partir de sucessivos aterros e intervenções seguindo a linguagem das praças clássicas europeias, o local passou a ser um dos principais pontos vinculados ao lazer e à cultura da população (SORIANO, 2006).

Figura 11: Situação do Teatro Castro Alves



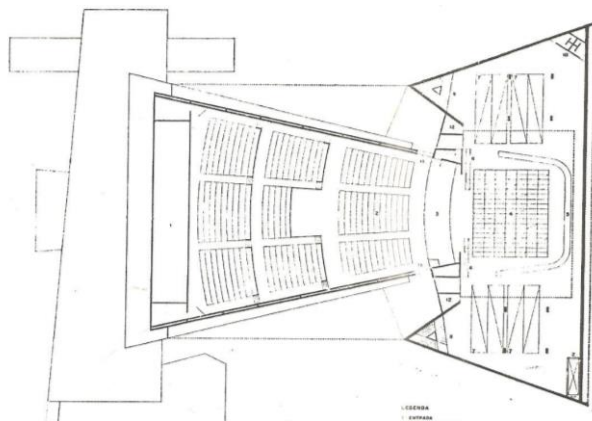
Fonte: Google 2022

A trajetória para a construção do Teatro Castro Alves foi marcada por reviravoltas, desde a sua concepção à fase de inauguração. Bina Fonyat passou a ser vinculado ao projeto depois da decisão do então governador Antônio Balbino sobre uma mudança drástica do projeto concebido na época do Governo Mangabeira; decisão que foi bastante questionada pela população e pela imprensa. Dessa forma, a Odebrecht foi responsável por dar seguimento às obras já iniciadas e o arquiteto foi chamado, juntamente com o engenheiro Humberto Lemos Lopes, para a realização do novo projeto. Foi idealizado para comportar um dos maiores equipamentos teatrais da região. A obra ocorreu entre 1957 e 1958, mesmo ano do seu incêndio; a esperada reinauguração ocorreu apenas nove anos depois, em 1967 (TEATRO, 1958).

Devido à grande extensão do terreno, sua topografia se apresenta de forma distinta ao longo do seu comprimento: perto da testada, é possível observar uma área de maior planície, enquanto no fundo existe uma depressão considerável (grotão). Apesar da escala, a **implantação** do edifício no terreno em questão é realizada com primor, através do aproveitamento da sua topografia desnivelada como ponto de partida para solucionar a demanda de um extenso programa. É próximo à Av. Leovigildo Filgueiras, R. João das Botas, Rua Visc. de S. Lourenço e Trav. Corneta Lopes, em frente à Praça Dois de Julho.

O **programa** do Teatro Castro Alves pode ser entendido através de sua volumetria, devido a sua subdivisão evidenciada em quatro blocos: A, B, C e D, com funções e formas diferentes, mas que funcionam em harmonia. O bloco A compreende principalmente o foyer e um terraço situado acima dele; os blocos B e C funcionam de modo complementar e são condizentes à plateia e à caixa de palco respectivamente; vinculam-se ao bloco C os principais espaços responsáveis por garantir que os espetáculos aconteçam com excelência e, por isso, seu uso é mais privativo; abriga camarins individuais e coletivos, administração, salas de ensaios, áreas técnicas, e outros ambientes de apoio. É disposto em dez pisos, cinco são acima do palco e quatro se dão abaixo dele. Por fim, o bloco D abarca todo complexo da concha acústica; que compreende o palco, anfiteatro e demais espaços auxiliares (SILVA, SILVA, 2007).

Figura 12: Planta - nível plateia.



Fonte: TEATRO, 1960.

Os **acessos** do edifício foram pensados de maneira bem consciente, separando as entradas públicas das mais privativas. O foyer garante aos usuários um recinto de espera antes do início das apresentações e direciona aos demais espaços do teatro. A partir dele, eles são levados à duas rampas monumentais que os encaminham à plateia da sala principal e, de modo mais privado, a uma das entradas da caixa do palco, abaixo das rampas. Através da Tv. Corneta Lopes se tem acesso a um pátio externo que se conecta ao nível inferior do bloco de principal (A) e ao da concha (D). Internamente, no bloco C, a circulação vertical entre os pavimentos acontece por meio de escadas. Os corredores foram pensados para que o fluxo ocorresse de modo fluído; por isso, mesmo diante de uma área vasta, é difícil que os usuários percam sua localização no espaço.

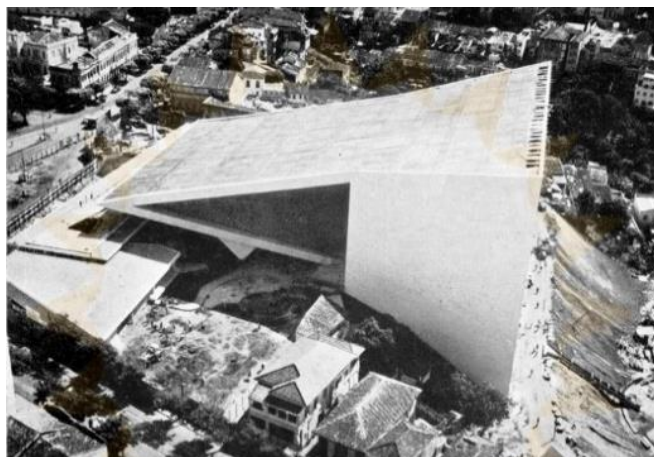
Devido à escala do projeto, há diferentes apreensões sobre sua **especialidade** ao longo dos percursos realizados pelos usuários. Para além de sua função receptiva, o bloco A, que contém o foyer, foi pensado como

uma transição entre a rua e o bloco B. Isso ocorre através de sua sutil elevação, do seu pé-direito baixo e da presença do paisagismo, que remete à Praça do Campo Grande que está logo à frente. A partir do foyer, os usuários são levados ao nível do terraço, através de uma rampa exterior e pela escada helicoidal. Tal terraço pode ser interpretado como uma continuação da mesma praça, ao utilizar a mesma pavimentação da calçada posicionada diante do teatro. De modo semelhante, a conformação da volumetria suspensa do bloco B propicia a existência de um espaço entre o bloco A e o bloco C, com linguagem semelhante. A transição entre o foyer e a plateia (blocos A e B) ocorre através de rampas de caráter monumental; ao adentrar na plateia, o usuário consegue ter uma melhor compreensão da magnitude do teatro, principalmente pelo seu pé-direito colossal; os espaços pensados para o restante do bloco C são bastante compartimentados e setorizados. Entre os blocos principais e a concha acústica foi pensado um caminho de pavimentação similar ao que foi utilizado na calçada ao redor do teatro. Foi trazido à tona o conceito de teatro a céu aberto, também visto como uma extensão da rua, onde a implantação de sua arquibancada acontece por meio da apropriação da topografia.

De modo geral, a **volumetria** pode ser entendida como uma junção de três sólidos: o volume do bloco A é constituído por um prisma de base trapezoidal de caráter mais leve. O bloco B tem seu volume formado por um prisma de base triangular suspenso implantado em ângulo, apoiado em uma estrutura de forma similar. Em justaposição, se encontra o bloco C, condizente a uma pirâmide seccionada de base trapezoidal que acompanha a angulação mencionada no volume do bloco B. O bloco D possui um palco em formato de concha, de geometria facetada; seu anfiteatro é circunscrito tendo-o como ponto central, da mesma maneira que os seus espaços de apoio na cota mais alta, formando semicírculos que acompanham a topografia.

A **fachada** principal do bloco A obtém maior destaque para os transeuntes da Praça do Campo Grande: é perceptível o desnível entre a rua e a laje do foyer, que é vencido através de uma escadaria e de uma rampa; também é notável a sua composição horizontal, leve e translúcida, que propicia envolvimento visual entre o exterior e o interior do edifício; há uma parte da mesma fachada mais opaca e mais baixa que corresponde com a bilheteria e o bar. Os blocos B e C têm uma presença discreta para os transeuntes da praça, mas não para aqueles que circulam nas ruas do entorno. A partir de tais ruas se obtém uma melhor apreensão do grande volume do teatro, correspondente com os blocos B e C. Com isso, vemos que o desenho triangular é garantido por meio da inclinação entre as duas lajes de concreto, de espessura considerável, pousadas sobre os pilares de forma triangular; as paredes de vedação se encontram recuadas das lajes, e provocam sombreamento e ênfase maior ao desenho antes mencionado. O bloco C, referente à caixa do palco, é bem diferenciado, contendo um caráter bastante rígido e hermético. Isso também se dá na fachada posterior na qual as pequenas janelas, dispostas de modo bastante simétrico, têm proporções inferiores à proeminência do bloco, mantendo-se uma relação visual limitada com o entorno do grotão

Figura 13: Foto aérea Teatro Castro Alves.

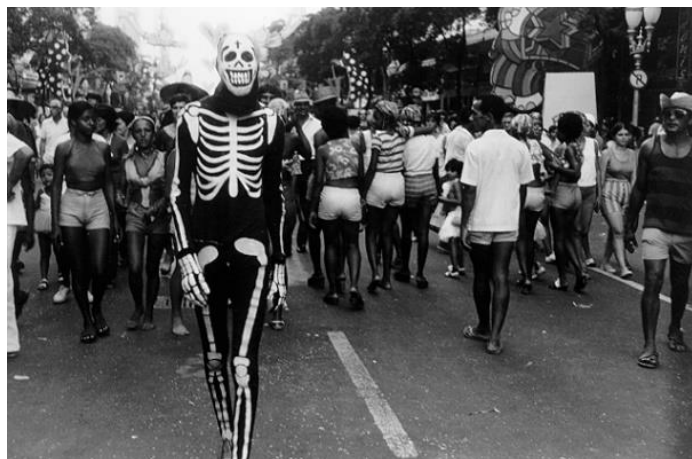


Fonte: TEATRO, 1960.

Toda estrutura foi feita em concreto armado. Para a sustentação da cobertura, foram utilizadas treliças metálicas capazes de suportar os esforços presentes que são intensificados pelo vão desafiador. O palco foi pensado seguindo uma estrutura modular e desarmável que permitisse liberdade em sua concepção na hora do espetáculo. A **materialidade** foi pensada levando em conta o isolamento acústico que é imprescindível para espaços teatrais; dessa forma, na sala principal, o piso é protegido por tapetes especiais para o isolamento acústico; o teto é revestido com placas de gesso, e as paredes são cobertas por lambris de jacarandá que garantem o isolamento devido. externamente, as partes mais expostas às intempéries foram revestidas com pastilhas cerâmicas e o mármore branco foi utilizado para recobrir os espaços do foyer (SILVA, SILVA, 2007).

Dentre os edifícios analisados, o Teatro Castro Alves seja, talvez, um dos exemplares em que houve maior necessidade em realizar-se uma boa leitura do contexto para sua concepção. O motivo principal está atrelado ao seu forte vínculo com o largo do Campo Grande. Dessa forma, o complexo precisava dar conta de um programa extenso e ao mesmo tempo apresentar uma linguagem que fosse harmônica ao que acontecia fora. A principal solução a ser destacada diz respeito à implantação dos blocos, que sucede de modo independente para cada um deles; essa segue as curvas de nível do terreno, com o fim de contribuir com a volumetria final do complexo e principalmente minimizar o impacto visual que um equipamento desse porte traria sem o cuidado devido. Assim, de modo gradual, o bloco A, referente ao foyer, foi pensado como o primeiro contato entre os transeuntes com o teatro; por isso, apresenta leve desnível em relação a rua, um pé-direito reduzido, esquadrias translúcidas e uma conexão com o entorno que é potencializada pelo uso de paisagismo; além disso, apesar de ter sido herança do projeto inicial, o uso da laje desse recinto como mirante, que, ao incorporar à pavimentação utilizada na calçada, funciona como uma extensão da rua, também reforça a premissa em tornar o teatro aberto à população. Dessa forma, sua função principal é de estabelecer maior harmonia com o entorno através de um bloco de caráter mais leve e de menor gabarito, que pudesse comunicar com a praça à frente e as pessoas que a visitam. O mesmo pode ser dito da área que se conforma abaixo do bloco B, entre os blocos A e C. A linguagem dos blocos B e C foi trabalhada de modo mais independente, porém, sem que ocorra um desequilíbrio com o seu entorno. O arquiteto também trabalha essa ideia através de suas fotografias, como podemos ver a seguir:

Figura 14: Fotografia do livro Carnaval.



Fonte: FONYAT, 1978.

Nesse caso específico, Fonyat nos desperta a notar uma figura (o folião vestido como esqueleto) que também assume o papel de protagonista diante de outras secundárias (os demais foliões movendo-se ao redor do esqueleto); porém, dessa vez, a figura principal apresenta uma feição única que certamente a diferencia mais do seu contexto, mas sem deixar de representar espírito do Carnaval. No complexo do TCA, o arquiteto consegue desenvolver a ideia em questão através da implantação do bloco C em uma cota do terreno que permitisse que boa parte do seu volume fosse praticamente imperceptível na vista da praça, mas que, unindo-se ao bloco B, assumisse uma volumetria potente de grande destaque dentro do bairro, sem que houvesse

desarmonia. Desse modo, ao relacionar com a fotografia analisada, temos que os blocos B e C podem ser representados pela figura do esqueleto, uma vez que a sua conexão com o contexto se dá de maneira mais proeminente; enquanto o bloco A condiz aos personagens secundários que são diluídos no entorno. Contudo, é necessário destacar também a proeminência da fachada posterior a partir da Av. Leovigildo Filgueiras, que pode ser apreendida como um grande monolito que utiliza o declive do terreno para o seu pouso, devido ao seu caráter rígido e a sua grande escala. Para mais, a concepção do complexo da concha acústica é quem melhor exprime a premissa de projetar utilizando a topografia como critério: o grotão presente no terreno tornou propícia a concepção de um ambiente acusticamente agradável, que utiliza sua inclinação como subsídio para a implantação da arquibancada e traz ao conjunto a experiência de um teatro a céu aberto. Por fim, o trabalho resultou em uma menção honrosa na 1ª Bienal de Artes Plásticas de Teatro em São Paulo, título que foi bem comemorado pelos responsáveis pelo projeto e que levou com que, aos poucos, o projeto anterior fosse esquecido pelas pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Mesmo tratando de edifícios modernos de tipologias diferenciadas, podemos concluir que, para cada projeto, Bina Fonyat desenvolveu soluções arquitetônicas que respondem aos seus respectivos contextos. Através dos exemplos analisados, é perceptível o cuidado que o arquiteto teve no entendimento de cada local para que suas ideias de projeto resultassem em respostas harmônicas que agregassem valor às regiões.

Em todos os exemplos, isso aconteceu a partir de dois pontos de vista: do interior para o exterior, a partir de soluções espaciais que proporcionaram conexões entre os espaços internos dos edifícios com as áreas circundantes; bem como do exterior para com o interior. Isso se deu através do cuidado em fazer com que cada edifício respondesse de uma maneira própria ao seu lugar, especialmente através do uso de diferentes recursos arquitetônicos: pelo tratamento das escalas, pelas opções das implantações, pelas soluções das fachadas e das volumetrias, todos realizados de forma propícia.

Contudo, é necessário frisar que, com o tempo, houve atualizações que levaram a uma compressão diferente das soluções discutidas: no Edf. do Banco do Brasil, a principal alteração ocorreu no bloco principal, que teve a fachada nascente e a poente reconfiguradas pela adoção de vidros espelhados que minimizaram a conexão com o entorno, antes garantida pelos vidros translúcidos e pelos cobogós. No edifício Barão de Itapoã, por sua vez, a principal mudança se deu dentro do bairro, pela construção de edifícios de múltiplos pavimentos que reduziram as visibilidades do edifício – a partir de fora e desde dentro. Por último, no caso do Teatro Castro Alves, para cumprir com as medidas de segurança, houve o fechamento do conjunto por meio de gradis; apesar da conveniência, isso fez com que a permeabilidade que ocorria com o Campo Grande e o restante do entrono fosse prejudicada.

Fonyat sempre deixou clara sua preocupação em criar espaços que estabelecessem uma relação com o ambiente e tivessem os indivíduos como ponto de partida. Em uma de suas entrevistas ao O Jornal do Rio de Janeiro, ele remeteu à importância em trazer para a nossa rotina, um “‘quantum’ de imprevisto e novidades” (PODE, 1964). Isso tem a ver com uma preocupação em gerar espaços que fossem de fato usufruídos pelas pessoas e pensados para atender melhor aos seus anseios e necessidades; à medida que, de maneira equivalente, estabelecessem uma relação harmônica com cada local. Dessa forma, é possível enxergar que essas lições guiaram o arquiteto durante toda sua trajetória e, principalmente, fizeram com que assumisse destaque entre um dos principais de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo; GUSMÃO, Gabriela Sampaio; OTREMBIA, Gabriela; ALBAN, Pedro. *Diógenes Rebouças: cidade arquitetura e patrimônio*. Salvador, EDUFBA, 2016.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. *Arquitetura Educação e Arte: o Centro Educativo de Arte Teatral*. EDUFBA, Salvador, 2019.

- ANDRADE JUNIOR. *Arquiteturas modernas na Bahia, 1958-65: Dos arroubos plásticos do concreto à tradição construtiva da pedra, do barro e da madeira.* Salvador, 5º Docomomo Norte/Nordeste, 2014
- ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. *Arquitetura Moderna na Bahia 1947-1951: Uma história a contrapelo.* 2012. Tese (Doutorado) – Área de concentração: Urbanismo, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo. *Diógenes Rebouças: Diversidade e multiplicidade na produção de um arquiteto baiano.* In: Fórum Patrimônio, n.2, vol.4, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/6251922/Di%C3%B3genes_Rebou%C3%A7as_Diversidade_e_multiplicidade_na_produ%C3%A7%C3%A3o_de_um_arquiteto_baiano> Acesso em: 16 de Ago. 2022
- CARICCHIO, Carolina Ferreira de Santana. *Ficha Mínima: Edifício Sede do Banco do Brasil.* In: Inventário do Patrimônio Arquitetônico e Urbano da Modernização Soteropolitana, Salvador Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: <<https://docomomobase.ufba.br/guia-da-arquitetura-moderna-em-salvador-anos-3080-2020>> Acesso em: 11 de jun. de 2022.
- EDIFÍCIO de Apartamentos. *Revista Acrópole.* São Paulo, ed. n° 269, pag. 188, mar. de 1961
- EDIFÍCIO Banco do Brasil. *Revista Acrópole,* Rio de Janeiro, n.353, agosto de 1968, pp.37-39.
- EDIFÍCIO Barão de Itapoã. *Diário de Notícias,* 15 dez. 1954a. p.6.
- EDIFÍCIO Barão de Itapoã. *Diário de Notícias,* 19 dez. 1954b. p.5.
- ESCRITO de Arte. *Bina Fonyat.* São Paulo. Disponível em: <<https://www.escriitoridearte.com/artista/bina-fonyat>> Acesso em: 11 de jun. de 2022.
- FGM, Fundação Gregório de Matos. *Bens Tombados.* Prefeitura de Salvador 2019. Disponível em: <<https://fgm.salvador.ba.gov.br/bens-tombados>> Acesso em: 10 de jun. de 2022.
- FONYAT FILHO, José Bina. *Carnaval.* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.
- FONYAT FILHO, José Bina. *Veneziana e Vidro – A Ocorrência.* Acrópole, São Paulo, n° 251, set 1959.
- GALERIA da Gavea. *Carnaval, 1970.* Disponível em: <<http://www.galeriadagavea.com.br/artista/bina-fonyat>> Acesso em: 10 de jun. de 2022.
- Google. 2022. Edf. Barão de Itapoã. [s.l.], Banco do Brasil Comércio [s.l.], Teatro Castro Alves. [s.l.]: Google Earth Pro.
- LIONS Clube de Salvador. *A nova cidade do Salvador.* Porto Alegre: Lions Clube, 1968.
- PEREIRA, Ana Paula Carvalho. SAMPAIO, Sandra Georgia Chagas. Edf. Barão de Itapoã. 19--?. Trabalho apresentado à disciplina de graduação - Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 19--?.
- PODE ser livre o tempo todo?. *O Jornal do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, ed. n° 13.206, 14 de jun. de 1964.
- PÔSTO de Serviço Petrobrás. *Acrópole.* São Paulo, ed. n° 268, pag. 146, fev. 1961.
- SALVADOR. *Cultura todo dia.* Barra. Salvador, Fundação Gregório de Matos. [s.d.] Disponível em: <http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=5&cod_polo=8#:~:text=No%20in%C3%ADcio%20do%20s%C3%A9culo%20XX,do%20circuito%20oficial%20do%20carnaval.> Acesso em: 16 de jul. 2022.
- SANTANA, Luan Alves. *Ficha Mínima: Edifício Barão de Itapoã.* In: Inventário do Patrimônio Arquitetônico e Urbano da Modernização Soteropolitana. Salvador, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <<https://docomomobase.ufba.br/guia-da-arquitetura-moderna-em-salvador-anos-3080-2020>> Acesso em: 11 de jun. de 2022.
- SORIANO, Ana Gabriela Wanderley. *A Praça Pública e a Cidade Contemporânea: entre os discursos e as intervenções.* Tese (Mestrado) – Área de concentração: Ciências Sociais Aplicadas, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SILVA, Sandra; SILVA, Sérgio. *Ficha Mínima: Teatro Castro Alves*. In: Inventário do Patrimônio Arquitetônico e Urbano da Modernização Soteropolitana, Salvador. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <<https://docomomobase.ufba.br/guia-da-arquitetura-moderna-em-salvador-anos-3080-2020>> Acesso em: 11 de jun. de 2022.

SILVA, Ana Licks Almeida; SILVA, Ariadne Moraes; MELLO, Marcia Maria de Couto. Contextos Históricos Vulneráveis: Processos de degradação socioambiental no frontispício da cidade de Salvador. In: ENAMPUR XXIII, 2019, Natal. Anais [...]. Salvador, 2019 p. 3.

TEATRO Castro Alves em Salvador. *Acrópole*. São Paulo, ed. n° 261, pag. 232, jul. de 1960.

TEATRO Castro Alves. *Habitat*, São Paulo, n. 48, p. 10-12, maio/jun. 1958.

XAVIER, Malquisedeque. *Vista panorâmica da cidade : Praia] Porto da Barra : Salvador, BA*. IBGE, 1957. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=432162>> Acesso em: 16 de ago. 2022

NOTAS:

ⁱ A maioria das informações encontradas sobre a trajetória do arquiteto vieram da tese de doutorado do professor Nivaldo Vieira de Andrade Junior, denominada de Arquitetura Moderna na Bahia 1947-1951: Uma história a contrapelo.

ⁱⁱ Dentre os edifícios projetados por Bina Fonyat de autoria individual na capital baiana estão: Edifício Manoel Vitorino (1958-1959), a Fábrica da Coca-Cola (1966-1967), Edifício Marya Clarice (1970-1971), Edifício Dom João (1970-1971), Edifício Ille de France (?). Os edifícios feitos em colaboração com o arquiteto Diógenes Rebouças são: Conjunto de Casas Populares, Edifício Larbrás (1955-1956), Escola Politécnica (1955-1960), Dois Blocos de Apartamentos e Instituto de Aposentadoria dos Bancários (1957). Para mais, dentre as outras obras atribuídas ao arquiteto no Brasil está o Posto de Serviço da Petrobrás (1959) (ANDRADE, 2011).

ⁱⁱⁱ A análise do Edifício Sede do Banco do Brasil teve como fonte principal a ficha mínima realizada por Carolina Ferreira Caricchio de Santana, dentro do projeto de pesquisa Inventário do Patrimônio Arquitetônico e Urbano da Modernização Soteropolitana. Vide: (CARICCHIO, 2013)

^{iv} A análise do Edifício Barão de Itapoã teve como fonte principal a ficha mínima realizada por Luan Alves Santana, dentro do projeto de pesquisa Inventário do Patrimônio Arquitetônico e Urbano da Modernização Soteropolitana. Vide: (SANTANA, 2021)

^v A análise do Teatro Castro Alves teve como fonte principal a ficha mínima realizada por Sandra Silva e Sérgio Silva, dentro do projeto de pesquisa Inventário do Patrimônio Arquitetônico e Urbano da Modernização Soteropolitana. Vide: (SILVA, SILVA, 2007)

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

CJORINDO TESTA: OS PRIMEIROS ANOS

CORADIN, CASSANDRA SALTON

Doutorado em arquitetura, professora adjunta UFRGS, cassandrasaltoncoradin@gmail.com

RESUMO

Clorindo Testa ocupa lugar de destaque no panorama da arquitetura argentina. Dada a sua longa produção arquitetônica, pode-se afirmar que a mesma é composta por fases distintas. Este ensaio considera importante valorizar o primeiro período da carreira do arquiteto, às vésperas da comemoração de 100 anos de seu nascimento.

Para exemplificar este momento, destacam-se as obras projetadas entre os anos 50 e 70 que impulsionaram o seu reconhecimento profissional, tanto na Argentina, quanto internacionalmente, sendo elas: o Centro Cívico de Santa Rosa (1955), o Banco de Londres (1960) e a Biblioteca Nacional (1961).

Essas obras estão localizadas na Argentina e foram premiadas em concursos de anteprojetos. Além disso, é característica marcante entre elas a utilização do concreto aparente. Neste sentido, acredita-se que a cada novo projeto desenvolvido pelo arquiteto, valendo-se do uso do material, ele avança seus estudos sobre o mesmo, principalmente no que tange aos princípios de resistência e plasticidade, culminando em projetos onde a forma, a estrutura e a funcionalidade se ajustam e criam edificações de caráter próprio.

Sendo assim, o presente trabalho tem por objetivo principal apresentar Clorindo Testa, desvelar a arquitetura produzida nos primeiros anos de sua carreira através da aproximação dos três projetos supracitados.

PALAVRAS- CHAVE:

Clorindo Testa, Centro Cívico de Santa Rosa, Banco de Londres, Biblioteca Nacional.

CJORINDO FOREHEAD: THE FIRST YEARS

ABSTRACT

Clorindo Testa occupies a prominent place in the panorama of Argentine architecture. Given its long architectural production, it can be said that it is composed of distinct phases. This essay considers it important to value the first period of the architect's career, on the eve of the 100th anniversary of his birth.

To exemplify this moment, we highlight the works designed between the 50s and 70s that boosted his professional recognition, both in Argentina and internationally, namely: the Centro Cívico de Santa Rosa (1955), the Bank of London (1960) and the National Library (1961).

These works are located in Argentina and were awarded in preliminary design competitions. In addition, a striking feature among them is the use of exposed concrete. In this sense, it is believed that with each new project developed by the architect, using the material, he advances his studies on it, especially with regard to the principles of resistance and plasticity, culminating in projects where the shape, the structure and functionality are adjusted and create buildings of their own character.

Therefore, the main objective of the present work is to present Clorindo Testa, to unveil the architecture produced in the first years of his career through the approximation of the three aforementioned projects.

KEYWORDS:

Clorindo Testa, Centro Cívico de Santa Rosa, Banco de Londres, Biblioteca Nacional.

INTRODUÇÃO

Clorindo Testa ocupa lugar de destaque no panorama da arquitetura argentina. Dada a sua longa produção arquitetônica, pode-se afirmar que a mesma é composta por fases distintas. O presente trabalho tem por objetivo principal apresentar o arquiteto e desvelar sua trajetória profissional em sua fase inicial, entre os anos 50 e 70.

O texto inicia com uma apreciação da vida do arquiteto, desde seu nascimento, até início de sua carreira. Posteriormente, valoriza uma característica marcante entre as obras, que é a utilização do concreto aparente. E, por fim, se aproxima de 3 obras localizadas na Argentina, premiadas em concursos de anteprojetos promovidos entre os anos 50 e 70, que impulsionaram o seu reconhecimento profissional, tanto na Argentina, quanto internacionalmente, sendo elas: o Centro Cívico de Santa Rosa (1955), o Banco de Londres (1960) e a Biblioteca Nacional (1961).

Objetiva-se por uma pesquisa exploratória (GIL, 2007) que envolve um levantamento bibliográfico acerca do tema e a análise de exemplos que estimulem a sua compreensão. Além disso, o presente texto agrega o método do estudo de caso (FONSECA, 2002), através da análise sistemática das obras supracitadas.

CLORINDO TESTA

Clorindo Testa nasce em 10 de dezembro de 1923, na cidade de Nápoles na Itália.

Seu pai, Giovanni Andrea Testa, residia em Ceppaloni, uma vila de cinco mil habitantes no Vale Caudino, doze quilômetros da capital da província de Benevento. Emigra para a Argentina em 1911, com vinte e sete anos, e retorna para sua terra para defendê-la na Primeira Guerra Mundial. Em 1920, volta a Buenos Aires e segue seus estudos para tornar-se médico. Em 1923 casa-se e, juntamente com sua mulher grávida, volta para Itália. (GLUSBERG, 1999) É registrado em Ceppaloni, mas nasce em Nápoles, dadas as qualidades da estrutura médica local. Três ou quatro meses depois a família retorna à Argentina. (CUADRA, 2000).

A família da mãe de Testa, Esther Manuela García, vivia em um vilarejo próximo de Santiago de Compostela. Seu avô emigra para a Argentina em 1880 e se estabelece em Santa Rosa, capital da província de La Pampa. Em 1910, a família García se transfere para a capital portenha e uma década depois, Esther se encontra com Giovanni. (CUADRA, 2000).

Figura 1: Clorindo Testa aos 6 anos de idade.



Fonte: *Summa*, Buenos Aires, n. 183/184, jan/fev.1983. Capa.

Quando adolescente, aos quatorze anos, Testa começa a construir pequenos barcos. Este hobby o induz a ingressar na Universidade Nacional de La Plata para seguir a carreira de Engenharia Naval. Contudo, tempos depois se interessa pela Engenharia Civil e ingressa neste curso na Universidade de Buenos Aires. Descontente ao final do primeiro ano do curso, em 1942, resolve estudar na Escola de Arquitetura, sem estar seguro que seria realmente o que eu iria gostar de fazer. (GLUSBERG,1999).

Sabe-se que nesses anos, cujo contexto engloba o final da Segunda Guerra Mundial, muitos debates enfatizam o desenvolvimento de uma nova arquitetura, dentro de uma discussão sobre o uso racional das formas e, principalmente, dos meios técnicos disponíveis. Neste momento surgem na Argentina profissionais que poderiam ser enquadrados como uma primeira geração de arquitetos modernos do país, cujos trabalhos estariam datados, principalmente, entre os anos 40 e 50. (BULLRICH,1969).

Como exemplo dessa primeira geração, Bullrich (BULLRICH,1969) destaca o Grupo Austral cujos componentes são: Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Itala Fulvia Villa, Hilario Zalba, Amancio Williams, Mario Roberto Alvarez, Jorge Vivanco, entre outros; além do escritório SEPPA, formado por Federico Peralta Ramos, Santiago Sánchez Elia e Alfredo Agostini. Segundo Liernur (LIERNUR, 2001), quando afirmou-se que esses arquitetos iniciaram a história da arquitetura moderna argentina, exagera-se; contudo, não se erra substancialmente.

Amâncio Williams é, provavelmente, o que mais produz dentro desta primeira geração, embora sua obra construída seja pouco extensa. Entre os seus projetos executados, um dos mais conhecidos é a “Casa sobre el rio” (1943), em Mar del Plata, onde vale-se do uso do concreto para sintetizar a forma arquitetônica e a estrutura. Williams também executa o projeto da casa para o Dr. Curuchet, em La Plata, projetada por Le Corbusier (1955). Segundo Liernur (LIERNUR, 2001), o arquiteto franco-suíço desenvolve o projeto preocupando-se com as condições físicas pré-existentes e com o tecido urbano local, procurando estabelecer uma integração de termos antagônicos, tais como interrupção e continuidade, agressão e respeito.

O Grupo Austral merece destaque no contexto argentino. Segundo Liernur (LIERNUR, 2001), objetivaram-se por uma transformação não só da arquitetura, pois estavam convencidos de que para que uma nova arquitetura fosse possível, dever-se-ia organizar tanto a economia, quanto a cultura e os usuários, gerar novos programas, novas formas de ocupação do espaço e acelerar a modernização dos sistemas produtivos. Em 1939, desenvolve o manifesto “Voluntad y acción”, publicado pela revista “Nuestra arquitectura”. Neste texto, o grupo reconsidera, principalmente, a ortodoxia funcional moderna e o uso de repetidas formas, como se fossem fórmulas de edificar. A dissolução do grupo acontece pouco a pouco, sem deixar que houvesse uma conclusão formal.

Figura 2: Capa do suplemento “Austral”, publicado na revista “Nuestra arquitectura”.



Fonte: LIERNUR, J. F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX – La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes, 2001.

Destaca-se que Clorindo Testa teve a mesma formação desses arquitetos da primeira geração de arquitetos modernos do país, todos egressos da escola de ensino de arquitetura existente dentro da Faculdade de Ciências Exatas, Físicas e Naturais da UBA. A escola teve início em 1901 e se baseou no modelo acadêmico da “L’École des Beaux Arts” de Paris. Contudo, cabe destacar que a “Escola de Arquitectura da Universidad de Buenos Aires” foi, efetivamente criada somente em 1947, a partir da lei nº 13045, tendo o ciclo letivo iniciado em 1948. Somente em 1956, no decanato de Alfredo Casares, é oficialmente instituído o ensino do Movimento Moderno na Faculdade. (MOSQUERA, 2018).

Logo após a formatura, em 1947, Testa teve a oportunidade de colaborar no projeto do Plano Diretor de Buenos Aires, cujo debate havia iniciado entre os anos de 1938 e 1939 pelo Grupo Austral e Le Corbusier. Por conta do início da Segunda Guerra o projeto não avança e somente em 1947 os arquitetos Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan retomam os estudos do Plano Diretor da cidade. (BULLRICH, 1969).

Também nessa época, a Universidade de Buenos Aires convida Clorindo Testa e um grupo de ex-alunos para uma viagem de estudos na Itália. Partem em 1949 e retornam a Buenos Aires três meses depois, mas Testa não volta com seus colegas e estende sua estadia na Europa por dois anos. Ele aproveita para visitar sua avó, em Ceppaloni, e, posteriormente, vai para Roma.

Nesses tempos, Testa desenvolve uma série de desenhos com temas de trens abandonados e antigos vilarejos. Ele não faz qualquer curso de arte, somente desenha o que vivencia na Europa. Contudo, a ambição de Testa como pintor começa a ser mais aguçada quando ele encontra Ramón Vásquez Molezún, pois ambos compartilham o amor pelas artes e viagens.

Em uma delas vão a Veneza, onde encontram Ernesto Rogers, com quem Testa havia trabalhado anos antes em Buenos Aires, no projeto para o Plano Diretor da cidade. Rogers convida-o para trabalhar no escritório dele, o BBPR, em Milão. Três meses depois Testa vai para Milão, desenvolve alguns trabalhos como arquiteto e produz desenhos artísticos profissionalmente, mas relembra o convite feito por Rogers somente quando retorna a Buenos Aires. Acredita que seu inconsciente fez a escolha de sua vida, que foi voltar para a Argentina, pois se tivesse se lembrado do convite de Rogers, talvez o tivesse aceitado e até, quem sabe, se estabelecido definitivamente por lá. (GLUSBERG, 1999)

Testa retorna a Buenos Aires em 1951 e, no ano seguinte, faz sua primeira exposição. Em 1953 faz a segunda, na mesma galeria. Ambas tiveram destacado o figurativismo, com motivos de maquinários e, a partir de então, o artista decide se afastar da figuração em busca das formas abstratas. Nesses anos, ganha importantes prêmios, como o 1º lugar na Bienal de Punta del Este, em 1957. Um ano mais tarde, recebe distinção com medalha de ouro na Exposição Universal de Bruxelas, e integra o “Grupo de los Cinco Independientes” com José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo e Kasuya Sakai. O grupo expõe uma mostra coletiva, em 1960, no Museu Nacional de Belas Artes. Em 1961, Testa recebe o Prêmio Internacional Torcuato Di Tella e em 1965, é laureado na II Bienal Latino americana Kaiser, de Córdoba. (GLUSBERG, 1999)

Ressalta-se que, concomitantemente ao desenvolvimento de sua produção artística, Testa se mantém na carreira arquitetônica. Ao retornar da Itália, em 1951, ele se agrega à Direção de Urbanismo do município e participa do concurso de anteprojetos para a sede da Câmara Argentina da Construção. Premiada com o primeiro lugar, desenvolve o projeto ao lado de Boris Dabinovic, Francisco Rossi e Augusto Gaido e iniciam uma sequência de projetos juntos. Em 1953, recebem o terceiro lugar pelo “Centro de vacaciones para cinco mil personas”; em 1954, o quarto lugar pelo projeto para o Município de Córdoba, entre outros.

Cabe destacar a presença constante de Testa em concursos de anteprojetos. Na década de 50, o arquiteto participa de treze certames nacionais, em seis desses é premiado em 1º lugar. Já na década de 60, participa de seis, e é premiado em 1º lugar somente no da Biblioteca Nacional, em 1962. Na década de 70 participa de vinte e sete, sendo 1º lugar em nove deles. Nas décadas seguintes, 80, 90 e 2000, é premiado, respectivamente, em quatro, seis e quatro Concursos de Anteprojetos.

O “BETÓN BRUT” NA ARQUITETURA DE CLORINDO

A valoração do concreto aparente surge como uma forte característica das obras de Clorindo Testa, projetadas no início de sua carreira, entre os anos 50 e 70. Neste sentido, acredita-se que a cada novo projeto desenvolvido

pelo arquiteto, valendo-se do uso do material, ele avança seus estudos sobre o mesmo, principalmente no que tange aos princípios de resistência e plasticidade, culminando em projetos onde a forma, a estrutura e a funcionalidade se ajustam e criam edificações de caráter próprio.

Se faz importante entender que o concreto armado é intensamente utilizado na Argentina como material estrutural entre os anos 30 e 40, graças à consolidação da produção de cimento e à hegemonia das grandes empresas alemãs na indústria da construção local. E, entre os anos 50 e 60, a utilização do material de modo exposto, valorizando o brutalismo, se torna uma interessante saída para a situação econômica desfavorável. (LIERNUR, 2001).

Contudo, ressalta-se que, como se sabe, o termo brutalismo está longe de configurar um conceito unânime, uma vez que diferentes atribuições lhe são conferidas. Não cabe a esse estudo uma discussão sobre essa acepção, mas considera-se válida uma breve aproximação no que tange ao seu uso relacionado aos primeiros projetos do arquiteto Clorindo Testa.

Durante o desenvolvimento do estudo sobre o tema, Zein (ZEIN, 2007) explora as definições e as desembaralha em ordem cronologicamente direta. Nesta aproximação, a autora trata como o primeiro brutalismo, o desenvolvido por Le corbusier no período pós Segunda Guerra Mundial, a partir da “Unité d’Habitation” de Marselha, prolongando-se nessa última fase de sua arquitetura. Nesta acepção, o termo Brutalismo seria designativo do uso do “béton brut”, concreto aparente - “cujas possibilidades plásticas são potencializadas por meio de um conjunto característico de pequenos e macro detalhes.” (ZEIN, 2005. p. 14)

Essa seria, de fato, a denominação original, ou primeira, dada ao termo brutalismo, como admite o próprio Reyner Banham (BANHAM, 1966). Contudo, segundo a autora citada anteriormente, não se aplica essa acepção, primeiro brutalismo, como tendência, mas como exemplo que determina variadas concepções na atividade arquitetônica na segunda metade do século XX. Para ela, a utilização de uma superfície de concreto armado aparente seria muito pouco para conformar uma tendência, tão pouco um estilo, já que nem mesmo esse requisito seria fixo, havendo sido confirmadas obras ditas brutalistas, por exemplo, em alvenaria de tijolos. Contudo, demonstra a possibilidade das obras conformarem um conjunto e assim acredita que não parece ser difícil admitir e indicar algumas obras brutalistas, dadas as características arquitetônicas e construtivas. (ZEIN, 2007).

Dado o exposto, admite-se que os projetos desenvolvidos por Testa nos primeiros anos de sua carreira, são inspirados na obra de Le Corbusier, ou então, que se valem do exemplo da arquitetura do francês, pós Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, o uso do concreto aparente e a exploração deliberada da textura do material, reforçada pelas linhas marcadas pelas formas - além das semelhanças formais e o caráter funcional - são as principais características dessa inspiração, não somente na edificação propriamente dita, como nos elementos urbanos que a rodeiam.

Para exemplificar a arquitetura desenvolvida por Clorindo Testa no primeiro período de sua carreira, destacam-se as obras que impulsionaram o seu reconhecimento profissional, tanto na Argentina, quanto internacionalmente. Estas são também as obras mencionadas por Testa como mais relevantes na sua trajetória arquitetônica, sendo elas: o Centro Cívico de Santa Rosa (1955), o Banco de Londres (1960) e a própria Biblioteca Nacional (1961).

CENTRO CÍVICO DE SANTA ROSA¹

Em 1955, as autoridades da província de La Pampa organizam um concurso para o desenvolvimento de um anteprojeto para o Centro Cívico de Santa Rosa, sendo o objeto principal a ser edificado a Casa de Governo e Ministérios. Ressalta-se a preocupação por parte dos promotores do concurso com um espaço aberto que deveria ser criado, o qual, segundo as bases, deveria ser um “amplo espaço aberto e livre de trânsito para as concentrações de caráter patriótico, para 10.000 pessoas” (CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CASA DE GOBIERNO. MINISTERIO DE GOBIERNO Y OBRAS PÚBLICAS, GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE LA PAMPA. 1955.p. 8). Além disso, solicitavam um zoneamento do terreno, com o objetivo de localizar, em futuro próximo, outros edifícios, tais como: um núcleo de atividades culturais - museu, auditório, cinema, conservatório, salas de exposições, etc. - e as sedes dos poderes, Legislativo e Judiciário.

Em 1956 são entregues os prêmios:

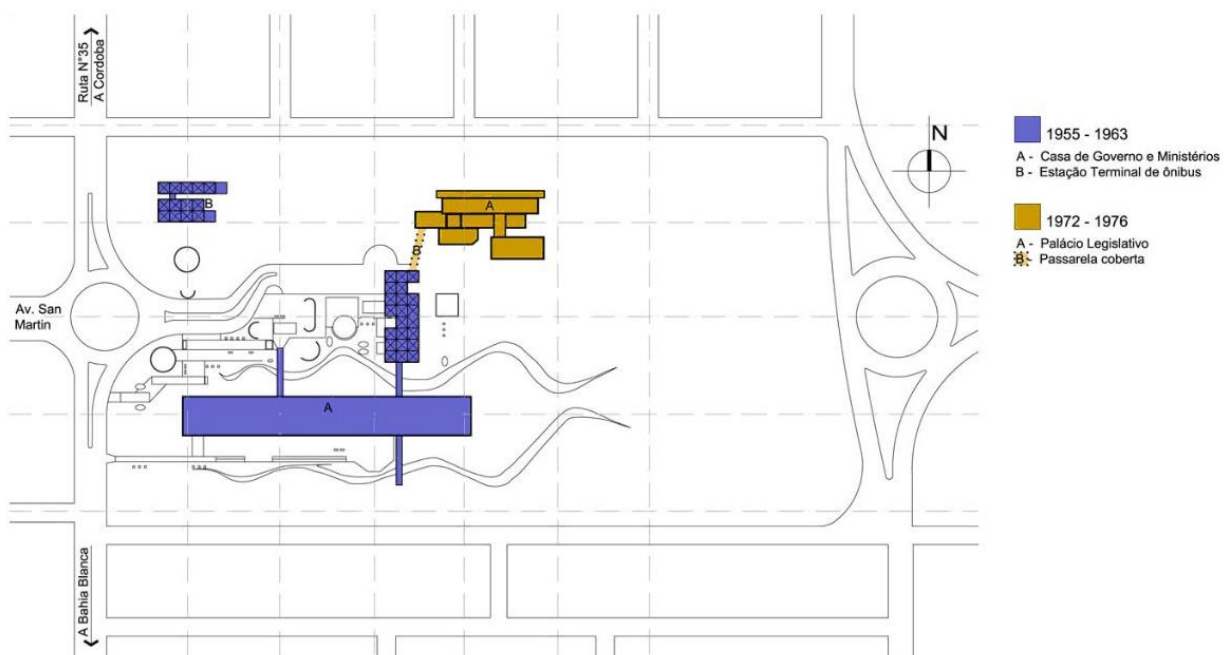
- Primeiro Prêmio: Trabalho do arquiteto Clorindo Testa;
- Segundo Prêmio: Trabalho dos arquitetos Eithel Federico Traine, Horácio Alfredo Lobo e Federico Hernán Lerena;
- Terceiro Prêmio: Trabalho do engenheiro civil Hector G. Postiglione;
- Quarto Prêmio: Trabalho do arquiteto Eduardo J. Sarrailh e arquiteta Odília E. Suarez;
- Menções Honrosas: Trabalho da arquiteta Elsa Tainá Larrauri, arquiteto Osvaldo P.M. Priotti e arquiteto José Quiroga Mayor, e trabalho do arquiteto Raúl Rodolfo Rivarola. (CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CASA DE GOBIERNO. MINISTERIO DE GOBIERNO Y OBRAS PÚBLICAS, GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE LA PAMPA. 1955).

Clorindo Testa havia se apresentado sozinho ao concurso, contudo, tendo sido escolhido o seu projeto em primeiro lugar, estabelece parceria com Boris Dabinovic, Augusto Gaido e Francisco Rossi, para desenvolver ajustes no anteprojeto, de acordo com as necessidades do governo local.

São três os elementos arquitetônicos construídos entre 1955 e 1963: a Casa de Governo e Ministério, a Estação Terminal de Ônibus e o pátio semi-coberto.

Posicionando-se na Av. General San Martín, avenida central de acesso ao Centro, e olhando para leste, pode-se visualizar à direita a Casa de Governo e à esquerda uma pequena estação terminal de ônibus, que se integrarão no futuro através de uma rua para pedestres aos Palácios Legislativos, Tribunais, Centro de Cultura, até alcançar a atual galeria coberta em forma de parabolóides hiperbólicos. (SUMMA, nº02, 1963, p.41).

Figura 3: Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, implantação concurso 1955-1976.



Fonte: Desenho da autora sobre referências publicadas, 2007.

O elemento principal da composição do concurso é o edifício da Casa de Governo e Ministérios, desenvolvido como uma barra autônoma de 180 metros de comprimento e 23 metros de largura. Seu programa é composto, principalmente, pelo gabinete do governador e suas dependências e pelos seguintes ministérios: Ministério de Governo e Obras Públicas, de Economia e Assuntos Agrários; e, de Assuntos Sociais. No entanto, além destas funções principais, completam a edificação, uma biblioteca, salão de atos, agência bancária e demais dependências de serviços.

Figura 4: Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Casa de Governo e Ministérios.



Fonte: MONTANER, B.G. *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*. Buenos Aires, Clarín, 2005.

O nível público, elevado em relação ao terreno, é denominado nível zero. No primeiro nível, localizam-se o Ministério de Governo e o de Obras Públicas. No segundo nível, o Ministério de Economia e Assuntos Agrários. Sob o nível zero, localizam-se o Ministério de Assuntos Sociais, a garagem do governador, sala da Guarda Policial do Governo, com seu depósito de armas e dormitórios (no extremo oeste do edifício). No extremo leste, se localizam as oficinas correspondentes a Direção Geral de Renda. No nível -2, se encontram as instalações de infraestrutura, tais como: caldeiras para o sistema de ar condicionado, reservatórios, salas de máquinas, depósitos e arquivos. (SUMMA, n°02, 1963).

A barra é estruturada mediante 4 linhas de pilares, no sentido longitudinal, e possui espaçamentos semelhantes, configurando uma malha estrutural regular e ordenadora da composição. O programa se dispõe de modo organizado e respeitando a malha estrutural. É possível perceber, desde o exterior, os momentos que as lajes são abstraídas e promovem um pé direito duplo, oportunizando relações espaciais internas em ambientes especiais do projeto. Os fechamentos internos respeitam as linhas ordenadoras da estrutura e concentram as salas de atividades nas faces periféricas. A faixa central acomoda, principalmente, o sistema de circulação vertical e horizontal.

Destaca-se, também, desse primeiro concurso, o uso das coberturas espaciais compostas por abóbodas quadrangulares invertidas com apoio central cruciforme, utilizadas tanto para a Estação Terminal de Ônibus, localizada na aresta noroeste do terreno, quanto no pátio semicoberto ao lado da Casa de Governo.

Manuel Cuadra (CUADRA, 2000) encontra um precedente das coberturas do Centro Cívico na obra do arquiteto argentino Amâncio Williams, referindo-se aos projetos para o Hospital de Corrientes (1948-1953). Segundo Cabral (CABRAL, 2008[1]), o desenho de Williams para uma estação de serviço em Avellaneda (1954-1955) sugere um recurso compositivo semelhante àquele usado por Clorindo Testa no Terminal de Santa Rosa, com a sugestão da grande cobertura flutuando sobre a pequena edificação e as áreas de embarque. A autora coloca, também, que no que concerne às definições mais específicas e na solução estrutural, as sombrinhas de Testa parecem mais próximas das projetadas por Félix Candela, desde 1952, no México.

Figura 5: Cobertura espacial da praça coberta.



Fonte: Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires.

Dado o exposto, o Centro Cívico fica configurado, principalmente, por esses três elementos arquitetônicos – Casa de Governo, pátio semi-coberto, e Estação Terminal de Ônibus – até 1972, quando inicia a construção do Palácio da Legislatura, que leva quatro anos até a conclusão de sua obra.

Posteriormente, em maio de 1980, é promovido um segundo concurso de anteprojetos para o Centro Cívico de Santa Rosa, cujo projeto era proposto com o intuito de aprimorar o funcionamento do Poder Administrativo da Província de La Pampa, assim como suprir algumas necessidades emergentes junto do Ministério de Obras Públicas, do Poder Judiciário e de ordem cultural. Junto a esses três pontos principais, e tendo em vista o crescimento da demanda por transportes urbano e regional, solicitam uma proposta de reformulação da Estação Terminal de Ônibus de Santa Rosa. Testa vence o concurso novamente, no entanto, o projeto não é construído.

Além dessa intervenção proposta nos anos 80, Testa completa a sua trajetória sobre o Centro Cívico de Santa Rosa com a inclusão da Biblioteca da Legislatura, projetada em 2004 e concluída em 2006.

BANCO DE LONDRES

Com o objetivo de substituir a antiga sede do Banco de Londres e América do Sul em Buenos Aires, datada de 1867, é proposto, em janeiro de 1960, um concurso de caráter privado para o projeto da nova sede central, a ser instalada no mesmo terreno da antiga, localizado na esquina das Ruas Reconquista e Bartolomé Mitre.

Quatro importantes escritórios de arquitetura argentinos são convidados para concorrer ao concurso e recebem do Banco um programa de necessidades completo que inclui a quantidade e qualidade dos espaços requeridos, as funções a serem cumpridas e os serviços com os quais o edifício devia contar. (SUMMA, nº6/7, 1966).

Cabe destacar que neste programa se fazia menção também a outros temas, geralmente, não mencionados em concursos semelhantes, como critérios a serem considerados no desenvolvimento da concepção arquitetônica no que concerne à aparência da edificação, validada através de certas simbologias; questões relacionadas à flexibilidade dos recintos; aspectos vinculados à manutenção dos materiais, entre outros.

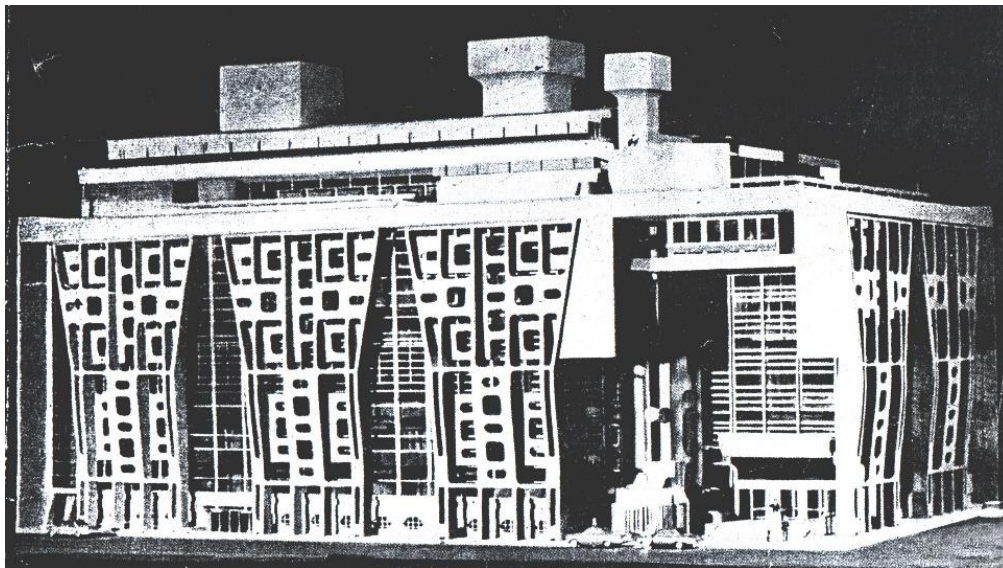
A direção do banco considera que o projeto de Clorindo Testa e Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini – escritório SEPPRA -, não é somente o que melhor resolve os aspectos funcionais e tectônicos, mas também se adéqua aos princípios simbólicos propostos. Sendo assim, seis anos depois, em agosto de 1966, inaugura-se a edificação, cuja principal característica encontra-se na concepção estrutural, destacada pelo uso escultórico e funcional do concreto armado. (SUMMA, nº6/7, 1966).

Assim como já foi exposto, o edital do concurso para o Banco de Londres e América do Sul enfatiza aspectos pouco usuais em outros concursos. Consta nas bases a necessidade de um edifício para a nova sede central do Banco de Londres e América do Sul, que transmitisse a integridade, eficiência e confiança – características presentes nas operações do banco – “por meio de uma expressão arquitetônica clara e concisa, que não recorresse a imagens do passado, nem a clichês atuais que logo se tornariam antiquados” (SUMMA, nº6/7, 1966. p. 28). Esses valores representam o imaginário desenvolvimentista daquela época, quando o país está carregado de otimismo e confiança, baseados na capacidade técnica, no profissionalismo, na inovação, na exportação de recursos locais e na liberdade em que são encarados os ideais de desenvolvimento político, econômico e cultural. Toda a proposta projetual para o Banco de Londres se vincula a esse imaginário, que busca uma nova expressão local no contexto da modernidade do pós-guerra. (GONZALEZ, 2008).

Além das questões simbólicas, as bases exigem flexibilidade nas distribuições das funções com o mínimo possível de pilares no interior dos recintos e estabelecem, como condicionante, o cuidado com futuras manutenções dos revestimentos escolhidos, assim como a exigência de um sistema de ar condicionado e de absorção de ruídos, entre outras instalações. (SUMMA, nº6/7, 1966).

Para definição do partido arquitetônico, os arquitetos valem-se, principalmente, de duas premissas projetuais. Uma delas refere-se ao zoneamento da edificação, onde fica estabelecida a necessidade de um espaço interior integrado, dividido entre uma zona privada, e outra de uso público. Esta última se estabelece através da continuidade visual desde o interior até o exterior. (BOHIGAS, 1983).

Figura 6: Maquete apresentada no concurso



Fonte: EXPONENTES DEL POTENCIAL DE NUESTRA INDUSTRIA DE CONSTRUCCIÓN. LA NUEVA SEDE DEL BANCO DE LONDRES Y AMÉRICA DEL SUR. *Construcciones*. Buenos Aires: n.191, 1964.

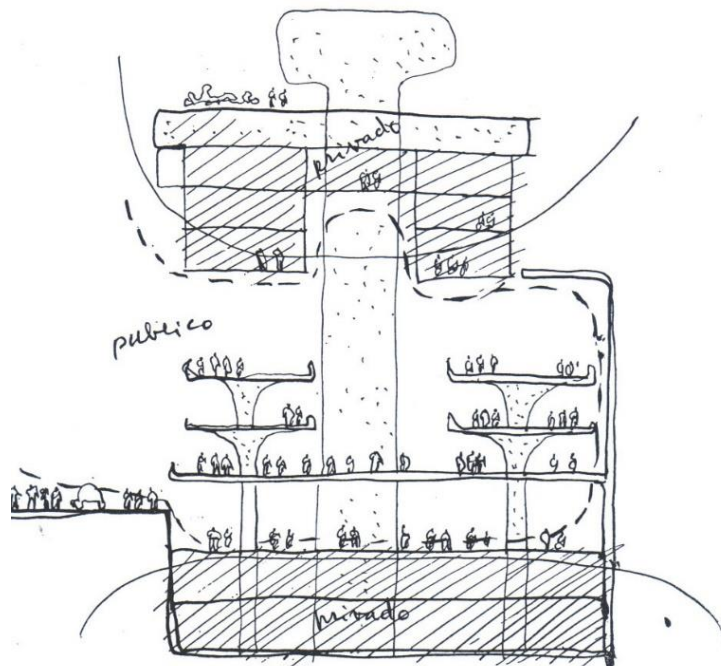
Externamente, a obra se apresenta como uma grande estrutura de concreto armado que contrasta com as tradicionais construções bancárias que a rodeiam - “um edifício inserido na cidade de modo quase brutal, com vontade de transformação, contudo, entendendo a estrutura urbana e dialogando com ela” (BOHIGAS, 1983, p. 37).

Com uma superfície coberta total de 28.727m², 45 metros de extensão sobre a Rua Bartolomé Mitre e quase 75 metros sobre a Rua Reconquista, a edificação possui uma solução estrutural que afirma os ideais arquitetônicos propostos. Graças à malha externa de concreto que auxilia na sustentação da caixa oca, onde bandejas suspensas e robustas escadas definem o espaço interior, desenvolve um ambiente unificado que estabelece uma relação visual direta com o exterior, e conforma uma colunata perimetral externa, que expressa o caráter do conjunto. (SUMMA, n°6/7, 1966).

Internamente, comportando um volume de 80.000m³, o Banco se detém a uma concepção funcional básica: um espaço único onde se diferencia a área pública da privada e que atua, em relação com o espaço exterior, como se fosse um prolongamento das ruas adjacentes. É dividido em três subsolos e seis níveis superiores, além do pavimento de acesso que está conformado por um vazio na esquina, o qual dilata a dimensão apertada das ruas Bartolomé Mitre e Reconquista, absorve a circulação dos pedestres e facilita o acesso à edificação. (SUMMA, n°6/7, 1966).

Nos pavimentos superiores, em linhas gerais, o projeto é organizado mediante seis bandejas. As duas primeiras destinadas ao uso público e os quatro níveis seguintes destinados ao uso interno do Banco. Todas elas estão dispostas em dois grupos paralelos. Contudo, as quatro últimas se encontram suspensas mediante cabos tensores fixados na cobertura. Dos seis níveis que fragmentam o espaço interno unificado do Banco, os dois primeiros se destinam ao atendimento do público, juntamente com o andar térreo e o primeiro subsolo; os demais pavimentos são de uso interno.

Figura 7: Croqui do corte do Banco de Londres, desenvolvido por Clorindo Testa



Fonte: Summa. Buenos Aires: n.6/7. Dez.1966.

Segundo Cuadra (CUADRA, 2000), nesse projeto, em comparação com o projeto da Casa de Governo de Santa Rosa, Testa avança claramente um passo na sua arquitetura ao ressaltar a noção de mega estrutura no plano urbano. Entretanto, segundo o autor, essa noção é ainda mais clara no projeto da Biblioteca Nacional, porque além de se apresentar como uma mega estrutura coesa, pode explorar ainda mais a espacialidade e a forma, por estar inserida em um terreno aberto.

BIBLIOTECA NACIONAL

Em julho de 1960 é proposto o concurso de anteprojetos para a solução arquitetônica do edifício da nova Biblioteca Nacional. As bases do concurso e o programa são aprovados em maio de 1961, e o concurso é aberto no mês seguinte. Com previsão de término em exatos seis meses, acaba sendo prorrogado até abril de 1962.

O programa para a biblioteca prevê, basicamente, a necessidade de uma ampla sala de leitura, considerada pelas bases do concurso a parte mais nobre da edificação; uma sala de referência, que tem a função de controlar e oportunizar as referências ao público, entre outras salas especiais. E prevê, ainda, espaços destinados para exposições culturais, um setor para diretoria e administração e um depósito geral. Além disso, pretende-se instalar no local uma Escola Nacional de Bibliotecários. (BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFÍCIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1961).

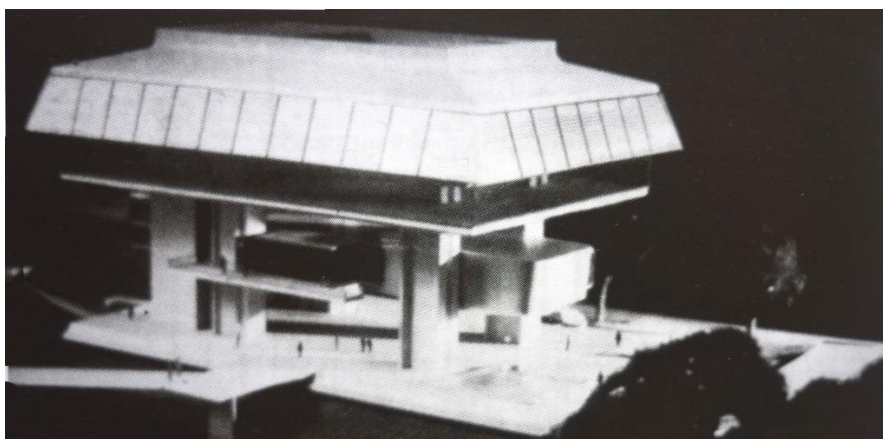
Ressalta-se a preocupação por parte dos promotores do concurso com uma possível – e previsível - ampliação, principalmente, dos depósitos de livros e com a manutenção das características paisagísticas do local:

O projeto deve ser encarado funcionalmente e com as previsões lógicas de um uso em permanente crescimento e evolução. Assim como, para valorizar e aproveitar as características urbanísticas e arquitetônicas do sítio, assegurando a salvaguarda do espaço verde, do barranco e dos valores botânicos existentes. (BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFÍCIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1961, p.6)

A conjugação dos elementos naturais do terreno - tais como topografia, entorno urbano e elementos vegetais -, e o programa de uma biblioteca com o porte dessa, acrescido da dificuldade de futuras ampliações, geram conflitos projetuais, principalmente de ordem funcional, dado o emaranhado de programas paralelos que devem se encaixar; e de ordem estética, pois os promotores do concurso almejavam um resultado cuja plástica fosse inovadora, sem, contudo, destruir as características paisagísticas e urbanas do local. Sendo assim, os jurados consideram que o anteprojeto dos arquitetos Clorindo Testa, Francisco Bullrich e Alicia D. Cazzaniga não somente resolve os aspectos funcionais e tectônicos, como também é o que melhor se insere no terreno.

No que concerne à implantação, os arquitetos propõem a elevação do corpo principal da edificação, liberando o solo para a passagem das pessoas. Dessa forma permitem a do local naturalmente arborizado, assim como de seu entorno urbano.

Figura 8: Maquete apresentada no concurso de anteprojetos



Fonte: SCHERE, R. *Concursos 1825 – 2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos. 2008.

Plasticamente, o projeto se desenvolve mediante uma esplanada semi-enterrada – onde se localiza a hemeroteca - de onde quatro robustos pilares emergem e que, por sua vez, elevam um corpo prismático retangular. Este abriga quatro pavimentos, sendo dois para salas de uso geral e outros dois para o grande salão principal de leitura e suas dependências. Sob esse corpo elevado, um volume - composto de três formas

prismáticas – é suspenso mediante tensores metálicos. Nele, se encontram a administração, a direção, o auditório e a sala de exposições.

Destaca-se a solução dada aos depósitos de livros - dispostos em três subsolos -, cujas futuras ampliações estavam entre as principais preocupações dos promotores do concurso:

O desenvolvimento dos depósitos em três subsolos amplos se considerou como uma excelente solução, dado que sua máxima profundidade apenas excede o nível da calçada da Avenida Libertador e possibilita uma fácil ampliação no sentido longitudinal. Neste aspecto o júri recomenda que no projeto executivo se estude o crescimento independente do depósito da biblioteca, e da hemeroteca, dada as diferentes características técnicas que ambos serviços possuem. CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1963, p.8).

Seguindo orientações dos jurados e da própria diretoria da Biblioteca, seria preciso que o anteprojeto premiado passasse por alguns ajustes para consolidar o projeto executivo. Assim, em maio de 1966, os arquitetos Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich remetem ao engenheiro Luis Antonio Bonet, diretor da Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos do Ministério da Educação, a documentação correspondente ao Projeto Executivo do novo edifício da Biblioteca Nacional, acrescido dos ajustes propostos sobre o anteprojeto premiado. (MIYNO, 2005).

A imagem atual da Biblioteca Nacional refere-se basicamente a esse projeto executivo, contudo, algumas modificações foram feitas no seu interior para adequar-se às necessidades atuais. Afinal, o projeto desenvolvido entre 1961 e 1962, ajustado em 1966, somente teria seu uso corrente nos anos 90.

Figura 9: Biblioteca Nacional



Fonte: Acervo da autora. Maio 2007

Apesar de alguns quesitos - principalmente funcionais - abalados, dado o intervalo temporal de três décadas desde o concurso de anteprojetos até o término da construção, os arquitetos não propuseram qualquer alteração de cunho formal e compositivo na edificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado o exposto, considera-se válido a valoração deste período da carreira do arquiteto Clorindo Testa como propulsor de uma longa trajetória profissional. O artista – arquiteto, ou arquiteto – artista, que teve sua obra valorizada ainda em vida, merece o reconhecimento e destaque na produção de uma arquitetura moderna latino americana. Às vésperas de completar 100 anos do nascimento do arquiteto, vê-se relevante a aproximação das suas vivências primárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLENT, A. Para una crítica: Concurso Nacional de Anteproyectos – La Biblioteca Nacional. *Revista Materiales*. Buenos Aires: n.1, 1982.
- BANHAM, R. *The new brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press, 1966.
- BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1961.
- BOHIGAS, O. Un profesional sin angustia: Entrevista a Clorindo Testa. *Summa*. Buenos Aires: n.183/184. jan/fev 1983.
- BULLRICH, F. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Editorial Blume, 1969.
- CABRAL, C., CORADIN, C. *Clorindo Testa: os projetos para o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa (1955-2006)*. In: VII Seminário Docomomo Brasil, 2007, Porto Alegre. O moderno já passado, o passado no moderno. Reciclagem, requalificação, rearquitetura. Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2007.
- CABRAL, C. *Matéria Bruta. Clorindo Testa e o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, 1955-1963*. In: II Seminário Docomomo Sul, 2008, Porto Alegre. Concreto. Plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul americano. Porto Alegre: PROPARG/UFRRGS, 2008. (1)
- CABRAL, Cláudia Costa. *Notes on the Unfinished Modern Monument: Clorindo Testa's Civic Center in Santa Rosa, La Pampa*. In: Proceedings of the 10th International Docomomo Conference. The Challenge of Change. Dealing with the Legacy of the Modern Movement. Rotterdam, IOS Press, 2008, p. 11-16. (2)
- CASA DE GOVERNO DE LA PAMPA. MEMORIAL DESCRIPTIVO DEL PROYECTO. *Summa*. Buenos Aires: n. 02, out. 1963.
- CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CASA DE GOBIERNO. MINISTERIO DE GOBIERNO Y OBRAS PÚBLICAS, GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE LA PAMPA. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1955.
- CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, n.48, 1963.
- CUADRA, M. *Clorindo Testa Architects*. Rotterdam: NAI Publishers, 2000.
- EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. *Summa*, Buenos Aires: n.11, p.49, abril, 1968.
- EXONENTES DEL POTENCIAL DE NUESTRA INDUSTRIA DE CONSTRUCCIÓN. LA NUEVA SEDE DEL BANCO DE LONDRES Y AMÉRICA DEL SUR. *Construcciones*. Buenos Aires: n.191, 1964.
- FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- GLUSBERG, J. *Clorindo Testa – pintor y arquitecto*. Buenos Aires: Summa+ books, 1999.

GONZALEZ, M.B. *Guías de Arquitectura Latinoamericana - Buenos Aires*. Buenos Aires: Clarín, 2008.

LIERNUR, J. F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX – La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes, 2001.

MIYNO, A.M.E.S., JAVIER, P. *Un edificio para la biblioteca nacional*. Primer Concurso de Investigación Histórica de nuestros Edificios Públicos. Buenos Aires: UPCN, agosto, 2005.

MONTANER, B.G. *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*. Buenos Aires, Clarín, 2005

MOOS, S. V. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Rotterdam: Publishers, 2009.

MOSQUERA, Sandra M. De Escuela de Arquitectura a Facultad. Entramando facultad, arquitectura, diseño, artes, poesía y contexto de la década. Buenos Aires: 2018. Disponível em: <http://dar.fadu.uba.ar/files/decada40.pdf>

SCHERE, R. *Concursos 1825 – 2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos. 2008.

Summa. Buenos Aires: n.6/7. Dez.1966.

Summa, Buenos Aires, n. 183/184, jan/fev.1983.

ZEIN, R. V. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 193-1973*. Tese de doutoramento, PROPARG-UFRRGS, 2005.

ZEIN, R. V. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado*. Maio 2007. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg084/arg084_00.asp.

NOTAS

¹ Sobre o Centro Cívico, ver especialmente: CABRAL, C., CORADIN, C. *Clorindo Testa: os projetos para o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa (1955-2006)*. In: VII Seminário Docomomo Brasil, 2007, Porto Alegre. O moderno já passado, o passado no moderno. Reciclagem, requalificação, rearquitetura. Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2007; CABRAL, C. *Matéria Bruta. Clorindo Testa e o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, 1955-1963*. In: II Seminário Docomomo Sul, 2008, Porto Alegre. Concreto. Plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul americano. Porto Alegre: PROPARG/UFRRGS, 2008; e CABRAL, Cláudia Costa. *Notes on the Unfinished Modern Monument: Clorindo Testa's Civic Center in Santa Rosa, La Pampa*. In: Proceedings of the 10th International Docomomo Conference. The Challenge of Change. Dealing with the Legacy of the Modern Movement. Rotterdam, IOS Press, 2008, p. 11-16.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

CONEXÕES ARQUITETÔNICAS MODERNAS RECIFENSES EM CAMPINA GRANDE/PARAÍBA.

AFONSO, Alcilia

Doutora em projetos arquitetônicos pela ETSAB/UPC
Professora adjunta do curso de arquitetura e urbanismo da UFCG.
E-mail: kakiafonso@hotmail.com

RESUMO

Esse texto tratará sobre duas obras arquitetônicas da cidade de Campina Grande-PB, produzidas por arquitetos pernambucanos que atuaram na cidade, durante o recorte da implantação da modernidade arquitetônica: 1950-1960, e que levaram para o local, as influências adquiridas em suas formações no curso de arquitetura e urbanismo da antiga EBAP/Escola de Belas Artes de Pernambuco. A escola recifense produziu em Campina Grande um importante volume de obras, que estão sendo estudadas, catalogadas, mapeadas, tendo seus projetos analisados, buscando identificar as soluções construtivas utilizadas, e o mais importante, observar e divulgar a importância destas obras como patrimônio cultural da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; patrimônio moderno; preservação; documentação; acervo arquitetônico.

MODERN ARCHITECTURAL CONNECTIONS OF RECIFE IN CAMPINA GRANDE/PARAÍBA.

ABSTRACT

This text will deal with two architectural works in the city of Campina Grande-PB, produced by architects from Pernambuco who worked in the city, during the period of implantation of architectural modernity: 1950-1960 and which took to the place, the influences acquired in their formations in the architecture and urbanism course of the former "EBAP/Escola de Belas Artes de Pernambuco". The Recife school produced an important volume of works in Campina Grande, which must be studied, catalogued, mapped, have their projects analyzed, seeking to identify the constructive solutions used, and most importantly, observe and disseminate the importance of these works as a cultural heritage of the city.

KEYWORDS: *modern architecture; modern heritage; preservation; documentation; architectural collection.*

INTRODUÇÃO

Esse texto tratará sobre duas obras arquitetônicas da cidade de Campina Grande-PB, produzidas por arquitetos pernambucanos que atuaram na cidade, durante o recorte da implantação da modernidade arquitetônica: 1950-1960, e que levaram para o local, as influências adquiridas em suas formações no curso de arquitetura e urbanismo da antiga EBAP/ Escola de Belas Artes de Pernambuco. A escola recifense produziu em Campina Grande um importante volume de obras, que estão sendo estudadas, catalogadas, mapeadas, tendo seus projetos analisados, buscando identificar as soluções construtivas utilizadas, e o mais importante, observar e divulgar a importância destas obras como patrimônio cultural da cidade.

Segundo Afonso, entre os princípios presentes nesta dita Escola, pode-se destacar:

A estruturação e ordenação das plantas no que diz respeito ao controle da modulação, tramas ordenadoras e à resolução de programas; as possibilidades estruturais empregadas pelas mesmas; a atenção dada ao detalhe de escadas e rampas; as soluções climáticas adotadas em planta, na implantação e uso de blocos, no uso de pátios e terraços; as investigações climáticas que interferiram na volumetria, podendo-se aqui destacar pontos resultantes desta busca, que se converteram em constantes projetuais, tais como a elevação da casa do solo, os arremates em concreto envolvendo e protegendo as esquadrias externas; o uso de revestimentos cerâmicos nas fachadas, protegendo-as das intempéries; os fechamentos de paredes através de esquadrias detalhadas em madeiras vazadas, ou de elementos fixos, como brises, cobogós, buzínates, e parapeitos ventilados. (AFONSO, 2022, p. x)

A metodologia adotada para a análise das obras aqui apresentadas baseia-se em Afonso (2019) que propõe um olhar sobre as dimensões arquitetônicas, tais como, aspectos históricos, espaciais, funcionais, formais, tectônicos, normativos e de conservação desse determinado bem imóvel de valor patrimonial.

O aporte teórico das pesquisas sobre as obras se baseiam em estudos realizados pela autora em sua tese doutoral (Afonso, 2006) e em livros produzidos sobre a modernidade no nordeste brasileiro (Afonso, 2017 e 2020), que documentam os resultados das investigações realizadas na área. Autores paraibanos também contribuíram nessa pesquisa sobre a influência recifense em terras campinenses, tais como os trabalhos de Almeida (2010), Queiroz e Rocha (2006). Mas foi no livro Campina Grande Moderna (Afonso, 2022) que as informações básicas textuais e gráficas estão todas reunidas, possibilitando o acesso à uma documentação arquitetônica que muito contribuiu com a escrita desse texto.

A CIDADE DE CAMPINA GRANDE.

O contexto geográfico das obras produzidas é a cidade de Campina Grande, situada na região agreste da Paraíba, localizada entre a Zona da Mata e o Sertão (figura 1). Inserida na porção oriental do Planalto da Borborema, possui uma altitude média de 551 metros, se destacando por possuir algumas áreas com relevo bastante acidentado. Com uma população de 411.807 hab. (IBGE, 2021)

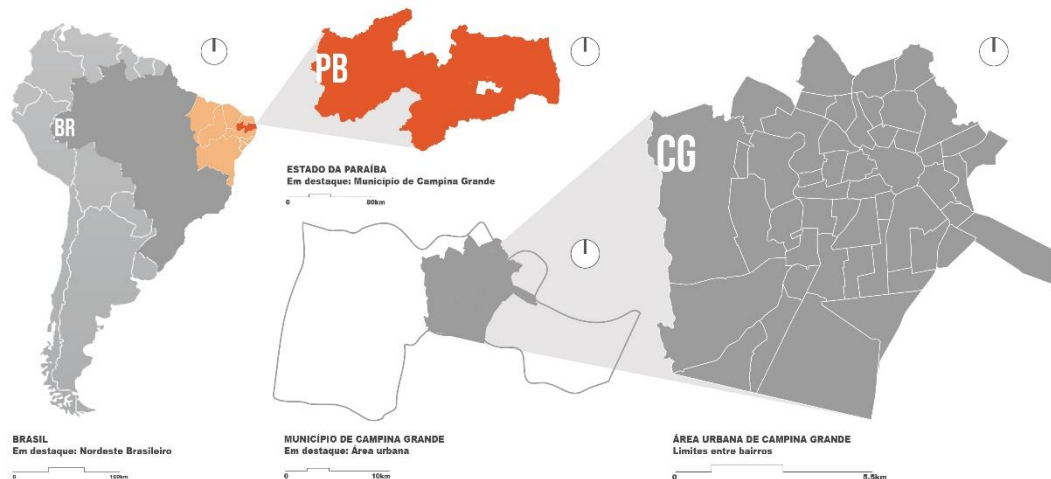
Campina Grande é a segunda maior cidade da Paraíba e exerce uma forte influência geográfica como polo de comércio e de serviços, abrangendo, inclusive, localidades de estados vizinhos. Outro importante aspecto urbano local é a existência dos Açudes dentro da área urbana, como os Açudes Velho e de Bodocongó, que são marcos paisagísticos locais, onde ao mesmo tempo refletem a realidade da histórica escassez hídrica, comum ao interior nordestino.

Inserida no polígono das secas do Brasil, o clima local é do tipo semiárido, mas destaca-se pelas temperaturas mais amenas, principalmente no período de inverno, devido à localização serrana. A vegetação local destaca-se pela existência de espécies típicas da Caatinga brasileira, como juazeiro e umburana, e espécies exóticas, representadas principalmente, pela algarobeira (JALES; BARROS FILHO, 2020).

Sua origem reporta a ter sido um entreposto comercial no século XVIII, elevada à categoria de cidade, em 1864 (QUEIROZ, 2016). Teve importantes ciclos econômicos que moldaram seu crescimento urbano, destacando-se, principalmente, o Ciclo do Algodão- do início do século XX, reforçado ainda pela chegada da linha férrea,

e mais tarde com a industrialização promovida pelo capital local em parceria com a SUDENE/ Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste.

Figura 1: Escalas de macrolocalização de Campina Grande.



Fonte: SEPLAN / PMCG (2006), Adaptado.

Na década de 60, a cidade recebeu incentivos fiscais da SUDENE, que instalou no local, onze novas indústrias, e aprovou incentivos para a ampliação de dez, e reformulação de cinco. Observou-se que a geração de emprego e renda oriunda da política de industrialização regional, atrelada à política municipal, dinamizou a economia da cidade, ocorrendo o surgimento de novos bairros, e a construção de uma arquitetura que adotou uma linguagem moderna, atraindo profissionais de mais distintas cidades do país, principalmente, de Recife, Pernambuco, que construíram no local, novas paisagens urbanas modernas. (AFONSO,2017, s/p)

Tais aspectos geográficos e históricos moldaram as transformações do espaço urbano campinense, bem como os métodos projetuais desenvolvidos localmente, de forma a adaptar a modernidade aos condicionantes locais. Afonso (2017, s/p) complementa que “o número de indústrias e de operários em Campina Grande era maior do que a capital paraibana, João Pessoa, e que nos anos de 1950-1960, atingiu no conjunto de 92 municípios nordestinos, o 4º lugar em população e produção industrial da cidade”, explicando esse fato gerou transformações na paisagem urbana, fazendo surgir uma “nova Campina”: moderna, com novas ruas, avenidas e edificações”.

A MODERNIDADE CAMPINENSE

A difusão dos princípios projetuais da modernidade arquitetônica, enraizada em solo europeu, nas mais diversas cidades brasileiras em meados do século XX, proporcionou o desenvolvimento de um vasto acervo de obras que vêm sendo alvo de discussões na contemporaneidade, a respeito do resgate dessa produção e seus respectivos personagens inseridos nesse contexto. Nesse cenário, estão incluídas residências, instituições públicas e privadas, complexos fabris, pátios ferroviários, entre diversas outras tipologias, que ainda não foram reconhecidas pelos órgãos preservacionistas responsáveis por suas proteções legais e inventariado. Com isso, a documentação passa a representar uma importante ferramenta para salvaguardar a historiografia dessas construções.

Tais obras adentram em um processo de adequação e adaptação aos parâmetros de urbanização e desenvolvimento das cidades brasileiras, sendo recorrente a substituição do antigo pelo novo, da história pela contemporaneidade do patrimônio pelo pastiche” (AFONSO; PEREIRA, 2019, p. 04). Tirando partido disso, compreender as motivações pela qual a arquitetura moderna implanta-se em solo brasileiro, e os desafios para a preservação da autenticidade e integridade dessas obras na atualidade, passou a ser o papel de diversos

pesquisadores, a exemplo de Yves Bruand (1981), que atenta para o olhar emergencial a esses exemplares, assim como, reafirmar as discussões sobre políticas conservacionistas no patrimônio edificado e imaterial.

Assim como evidentemente os estilos históricos não desapareceram de um momento para o outro, o movimento “moderno” não surgiu repentinamente. Por mais que assim possa parecer, ele é, no entanto, resultado da evolução do pensamento de alguns de alguns grupos de intelectuais brasileiros, especialmente paulistas, evolução essa que criou um mínimo de condições favoráveis, sem as quais as primeiras realizações do gênero não teriam frutificado (BRUAND, 1981, p. 61)

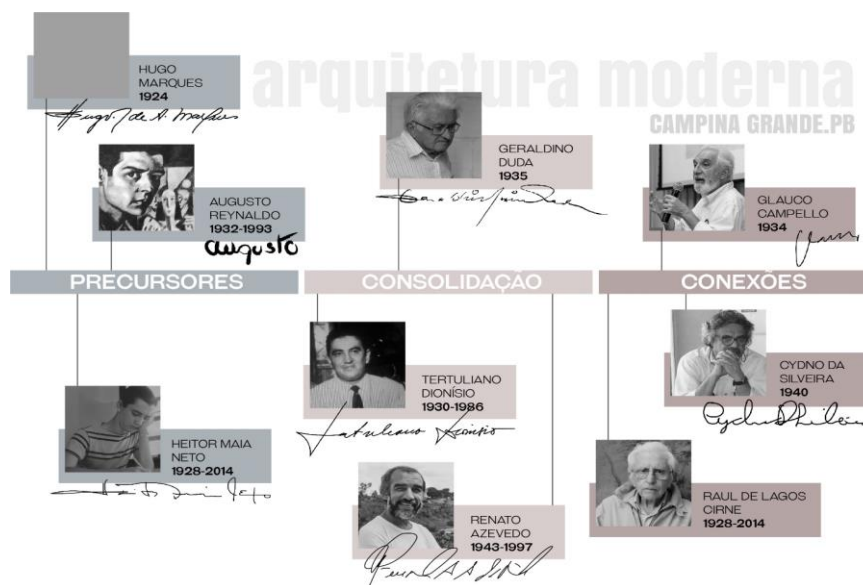
Conforme coloca o autor, os indícios desse movimento remetem ao interesse e curiosidade de alguns grupos de intelectuais que visavam promover condições mínimas para a propagação do conhecimento técnico-científico em todo território nacional, com ênfase para as pequenas e médias cidades do país que almejavam pelo progresso socioeconômico nas primeiras décadas do século XX. É nesse contexto que a arquitetura moderna encontra terreno fértil para sua difusão na cidade de Campina Grande, que a priori estava intimamente associada ao processo de urbanização e modernização da área central da cidade

Nos anos 1930, se tem indícios de uma série de reforma nos tecidos urbanos centrais, ordenadas pelo poder público, com o apoio da grande parte da elite local, utilizando medidas como desapropriações, realinhamentos e controle sobre o gabarito mínimo das reedificações no que é então legalmente definido como centro (CARVALHO; FREIRE, 2010).

Assim, temos os profissionais vindos da Escola do Recife (AFONSO, 2006), arquitetos recém formados pela Escola de Belas Artes de Pernambuco – EBAP, onde encontraram em Campina Grande um “laboratório” para desenvolverem suas propostas modernas e explorarem suas práticas individuais, podendo citar aqui nomes tais como Tertuliano Dionísio, Heitor Maia Neto, Maurício de Castro, Reginaldo Esteves, Waldecir Pinto, Paulo Vaz, Marcos Domingues, Carlos Correia Lima, Edison Lima, Augusto Reynaldo, Dílson Mota, Hélio Moreira e Ana Regina Moreira: muitos desses profissionais tiveram participação significativa na composição da arquitetura moderna campinense entre a década de 1940 e 1980.

Pode-se identificar três momentos da modernidade campinense (Figura 2): a sua origem, consolidação e difusão.

Figura 2: Etapas de construção da arquitetura moderna campinense à luz de seus principais personagens.



Fonte: Montagem de Ivanilson Pereira.2020.

Os arquitetos que representam essa primeira fase de apropriação da arquitetura moderna campinense são aqueles profissionais, que mesmo sem terem nascidos na cidade de Campina Grande, desenvolveram ali, um

trabalho significativo e precursor no local, como por exemplo, os arquitetos pernambucanos Augusto Reynaldo, e Heitor Maia Neto; e o carioca Hugo Marques. Os autores ainda afirmam que no caso de Campina Grande, o movimento moderno, ganhou força, em um primeiro momento, com a atuação dos profissionais vindos de outros lugares, mas logo em seguida, ou até simultaneamente, “*enraizou-se em solo campinense, encontrando seus seguidores locais, que, com maior ou menor intensidade, absorveram, reinventaram e puseram em prática as concepções projetuais modernas*” (ROCHA; QUEIROZ, 2006, p. 05).

Esses profissionais foram os primeiros a produzir na cidade uma arquitetura moderna, logo apreendida pelo campinense e arquiteto autodidata Geraldino Duda, que consolidou na cidade tal forma de projetar e construir, executando centenas de obras que mudaram pouco a pouco a paisagem urbana com uma nova arquitetura (AFONSO; PEREIRA, 2020).

Nesse processo de consolidação, outros arquitetos também obtiveram contribuições bastante significativas. O pernambucano Tertuliano Dionísio, que possuiu uma relação de proximidade com o setor institucional, sendo assim, o responsável pela construção de diversas obras para repartições públicas e privadas na cidade; e o campinense Renato Azevedo, que além de sua formação arquitetônica, adentra na área urbanística, coordenando e planejando importantes obras em escala urbana.

Além disso, cabe destaque para os arquitetos que estabeleceram conexões com a cidade de Campina Grande para a produção de obras representativas, seja pela escala ou função que exercem. Como pode ser vista na contribuição deixada pelo mineiro Raul Cirne na arquitetura do estádio governador Ernani Sátiro (1974/1975), e do paraibano Glauco Campello no terminal rodoviário Argemiro de Figueiredo (1979/1985).

Além destes, o carioca Cydno da Silveira que estende sua produção na cidade através de projetos para as mais diversas tipologias arquitetônicas em diferentes escalas de atuação, onde recebe seu maior reconhecimento pelo projeto para o edifício Agostinho Velloso da Silveira, que sedia a FIEP/ Federação das Indústrias da Paraíba (1974/1975).

A conjuntura da produção resultante desse período contribuiu na formação de um vasto acervo de obras modernas na cidade, onde as construções não apenas compõem o cenário urbano de Campina Grande, mas também, representam a dedicação de arquitetos inovadores que se negaram a “importar” modelos vindos da Europa e buscaram adaptar seus projetos com soluções voltadas ao clima, às necessidades e à cultura local (AFONSO; MENEZES, 2015, p. 07).

Nesse texto, serão expostas duas obras que participaram da primeira fase, produzidas pelos arquitetos precursores, que eram pernambucanos e implantaram em Campina Grande, a modernidade arquitetônica: Augusto Reynaldo e Heitor Maia Neto.

OBRAS MODERNAS CAMPINENSES PRODUZIDAS POR ARQUITETOS ORIUNDOS DA ESCOLA DO RECIFE.

Augusto Reynaldo (1924-1958). Residência Vieira Silva (1957)

O primeiro arquiteto a ser tratado aqui, é Augusto Reynaldo Alves, que nasceu na cidade de Palmares, zona da mata sul de Pernambuco, no ano de 1924. Faleceu precocemente de um acidente aéreo, no ano de 1958, aos 34 anos de idade, quando realizava um voo no trajeto entre Recife/ Pernambuco e Campina Grande/ Paraíba para acompanhar obras na cidade paraibana. Desde jovem, se dedicou à pintura e à arquitetura, e se graduou em arquitetura em 1956. Trabalhou como desenhista do arquiteto autodidata Heitor Maia Filho, pai do seu colega de profissão, Heitor Maia Neto. Estagiou no Departamento Nacional de Portos e das Navegações do Porto do Recife. Na área de artes plásticas, atuou como pintor e antes de cursar arquitetura, em 1947, passou uma temporada em Paris, se aperfeiçoando, e quando retornou, ingressou em 1951, no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco/ EBAP. (ALMEIDA, 2010, p.103).

Como artista plástico, participou em 1948, da fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, entidade de afirmação e divulgação das artes plásticas e dos artistas modernos. (QUEIROZ E ROCHA, 2006, p.6).

Em Campina Grande, sua produção foi estudada inicialmente por Queiroz e Rocha (2006), por Almeida (2010), e a partir de 2015, pelo Grupo de pesquisa Arquitetura e Lugar/ GRUPAL, vinculado ao curso de arquitetura e

urbanismo da UFCG, que vem resgatando a documentação projetual, através de inventários, redesenhos projetuais, análises arquitetônicas, da produção moderna campinense.

Sobre a relação existente entre a produção arquitetônica campinense e a cidade de Recife, Almeida (2010), observou em seus estudos que Augusto Reynaldo foi um dos pioneiros a articular essa ponte profissional, abrindo caminhos para profissionais tanto da arquitetura, como das artes plásticas, produzirem trabalhos na cidade, trazendo para Campina Grande, o debate de modernidade que ocorria na Escola do Recife (AFONSO, 2006).

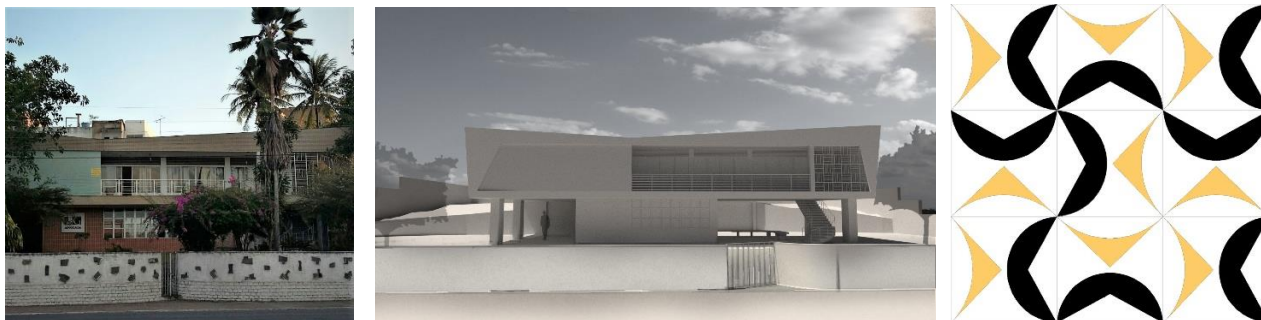
Almeida (2010) apontou para algumas características sempre presentes em suas obras residenciais campinenses que apresentam: “...a clareza das plantas e da setorização; a nitidez da relação desta com a volumetria e a elegância plástica. Observando-se ainda um domínio técnico, boa solução dos programas em plantas, criando espaços ricos e acertadas soluções de conforto térmico”. (ALMEIDA, 2010, p.126)

Sem dúvida, os princípios projetuais empregados por Reynaldo eram resultantes de sua formação e atuação profissional recifense, e é patente em suas propostas residenciais desenvolvidas na cidade de Campina Grande, as influências de casas projetadas por Delfim Amorim (Casa Miguel Vita, de 1957) e por Heitor Maia Neto (a casa Torquato Castro, de 1954), ambas estudadas na tese doutoral de Afonso (2006). Ao se comparar as propostas desenvolvidas, por exemplo, para a Casa Wanderley, em Campina Grande, se observa imediatamente tal influência.

Residência Vieira Silva (1957)

Uma das obras mais significativas da produção de Augusto Reynaldo em Campina Grande era a residência Vieira Silva (figura 3), que estava localizada na Rua Raimundo Alves da Silva, 190- bairro Centro. Foi projetada e construída durante o recorte de 1957-1958, e era o único exemplar ainda existente produzido pelo arquiteto na cidade, quando em março de 2017, quando foi abruptamente demolida em um final de semana. Após sete anos de espera por um processo de tombamento, lento e moroso- que se arrastou na sede do IPHAEP/ Instituto de patrimônio histórico e artístico do Estado da Paraíba, a casa foi demolida em um final de semana, apagando da memória urbana, um exemplar que era um dos ícones da arquitetura moderna campinense.

Figura 3: Residência Vieira Silva.



Fonte: Montagem da autora com foto da autora, reconstrução virtual de Diniz e Leite e detalhe azulejar de Anderson Khallyl Gomes.

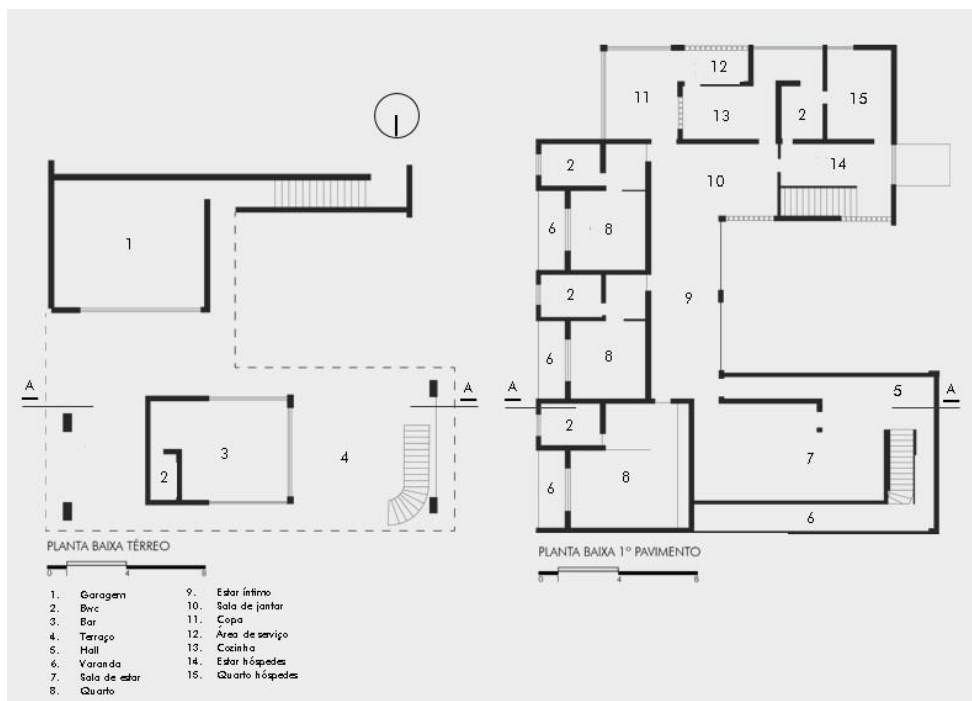
A casa foi projetada para uma família de classe média alta em 1957, e pertencia ao comerciante Raimundo Alves, que anos depois, a vendeu para a família Vieira e Silva. Foi cenário da forma de viver da classe alta campinense, com espaços destinados à vida social no pavimento térreo, com área de apoio para festas e reuniões, com um belo jardim, que proporcionava um diálogo entre exterior e interior.

No arquivo municipal, segundo escreveu Almeida (2010, p.123) o projeto não foi encontrado, e as informações que se obteve foram prestadas por familiares do arquiteto Augusto Reynaldo, como o trabalho realizado por sua neta, a arquiteta Mariana Alves que realizou uma monografia como produto final de graduação no curso de arquitetura e urbanismo da UFPE e resgatou a produção de seu avô, incluindo nesta, as residências projetadas em Campina Grande. (Alves, 2008)

A casa foi implantada na área central de um terreno com grandes dimensões, estando solta em relação aos recuos do lote. Foi implantada na área mais alta do terreno, aproximadamente a uns 2m em relação ao nível da rua, e possuindo muros baixos, o que proporcionava um grande campo de visão da casa em relação à rua.

O extenso recuo frontal foi utilizado como jardim definido por canteiros com formas livre e possuindo também um lago artificial. O muro recebeu um tratamento diferenciado com uma mistura de alvenaria e pedra natural. A partir dele, era realizado o acesso para automóveis com dois portões: um para a entrada do veículo e o outro para saída, esta disposição evitava a necessidade de manobrar o carro. O acesso do pedestre se dava por um portão pequeno conduzindo a um passeio sinuoso até a entrada social da casa.

Figura 4: Esquema das plantas baixas do pavimento térreo e superior.



Fonte: Redesenho Camila Meneses.2021

A distribuição do programa foi realizada em dois pavimentos (figura 4), de maneira bastante racional, setorizada, utilizando-se a planta em formato de “U”. No pavimento térreo estavam localizados a área de lazer, garagem, saleta e serviço. Além destes havia ainda os pilotis onde se encontrava a escada com forma curva que permitia o acesso ao piso do pavimento superior.

No pavimento superior se encontravam a área íntima, setor social e parte dos serviços. Os quartos foram dispostos na parte leste e possuíam varanda e banheiro. As salas também possuíam varanda e terraços tendo a permeabilidade visual garantida pela ausência de divisórias e pela presença de grandes esquadrias de vidro e de venezianas. Observou-se na solução da planta, a distribuição de três suítes com varandas, e um quarto de hóspede com acesso independente, através de uma escada que o interligava com o pavimento térreo.

Quanto à análise construtiva da casa, pode-se observar o uso da estrutura em concreto armado, empregado nas vigas, pilares e lajes, que ficam à mostra na solução formal da obra. Um volume trapezoidal, possuindo teto em “asas de borboletas” com vigas inclinadas, se apoiam em um volume trabalhado com cheios e vazios, compostos de pilotis.

Para as peles, foram empregados planos de brises- soleils de concreto fixo, painéis de madeira e ferro, cobogós, venezianas de madeira, e painéis de vidro que através de proporções muito bem estudadas, criaram uma leveza volumétrica, demonstrando também, uma atenção especial do arquiteto às soluções climáticas, apesar do uso de panos de vidro voltados ao poente, questão que foi tratada tanto por Queiroz e Rocha (2006), quanto por Almeida (2010), que acreditavam que teria sido uma solução adotada por promover iluminação para os ambientes internos já que a planta possuía o formato de “U”, ou mesmo, por tentar o aquecimento dos ambientes, já que Campina Grande em determinadas épocas do ano, possui temperaturas mais amenas.

Quanto aos revestimentos da obra, despertou interesse a riqueza de materiais ali existentes, como pedras, azulejos decorados, pastilhas. Foi feito ainda um jogo de cores de pedras cerâmicas na cor telha com azul, contrapondo com a cor bege empregado nos revestimentos das fachadas, que valorizou a forma da volumetria. O jogo dos revestimentos era tão bem equilibrado, que mesmo com a diversidade dos materiais de revestimento utilizados, a obra permaneceu elegante e equilibrada.

A volumetria utilizou a forma moderna como linguagem plástica, e denota uma grande influência dos mestres da modernidade tais como Le Corbusier, Oscar Niemeyer, bem como, do vocabulário plástico-formal adotado pelos professores da Escola do Recife, como Acácio Gil Borsoi, Delfim Amorim, Mario Russo e Heitor Maia Neto (AFONSO, 2006) em obras residenciais produzidas em todo o nordeste brasileiro.

A forma adotada era composta por dois pavimentos, sendo o superior de formato trapezoidal coberto por telhado inclinado em duas águas, apoiado em um bloco vazado por pilotis. Uma solução clássica da modernidade brasileira, bem resolvida em sua proporção, acarretando em um volume limpo e equilibrado.

Figura 5: Perspectiva de Augusto Reynaldo para Residência Vieira e Silva.



Fonte: Acervo Grupal.UFCG

Muito bem detalhada, com painéis e acabamentos que valorizavam o espaço (figura 5), a casa com o passar dos anos perdeu sua função residencial, sendo alugada, e finalmente, demolida durante o processo de tombamento que tramitava no IPHAEP/Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, conforme será visto a seguir. Enquanto residência era um exemplo de funcionalidade moderna, trabalhando com setores social, íntimo, de serviços e de apoio, muito bem delimitados, com acessos independentes, mas fluxos interligados que permitiam um excelente funcionalmente do espaço doméstico.

Durante anos foi sendo alugada para diferentes usos, como por exemplo, um escritório de advocacia- que veio a ser o último uso do imóvel, que em seguida, foi demolido. Como afirma Alves (2008), era inegável a qualidade arquitetônica da residência. Foi até março de 2017, um dos mais importantes exemplares da modernidade residencial campinense, com um projeto que se destacava dentre as demais residências modernas da cidade quanto às soluções espaciais, uso dos materiais e detalhes construtivos.

A residência estava em processo de tombamento pelo IPHAEP/Governo estadual, quando em um sábado à noite, foi demolida. Durante muitos anos, a casa se manteve como um dos símbolos da modernidade arquitetônica campinense, havendo inclusive, sido solicitado seu tombamento ao IPHAEP/Governo estadual- através de requerimento dos cursos de arquitetura e urbanismo da UFCG e da Unifacisa de Campina Grande, em 2010. Tal solicitação foi motivada pelo risco de demolição que a obra corria, causado pelo acelerado processo de especulação imobiliária do bairro Centro. Seu valor arquitetônico como exemplar da produção da chamada Escola do Recife, com linguagem moderna- era um dos pontos fortes de seu tombamento.

Em setembro de 2010, o coordenador de arquitetura e ecologia do IPHAEP (2010), arquiteto Raglan Rodrigues Gondim, solicitava urgência no processo de cadastramento para proteção do bem, alegando riscos de demolição, e indicava o arquiteto Cristiano Rolim, como parecerista junto ao COMPEC/ IPHAEP.

No parecer emitido em 10 de novembro de 2010, no processo de tombamento encaminhado ao IPHAEP (0344/2010), o arquiteto João Cristiano Rolim, que representava o CREA/PB no COMPEC, solicita tal proteção legal, alegando que:

Agravado pela eminente ameaça de demolição do bem pelo acelerado processo de desenvolvimento dessa região da cidade de Campina Grande, pela representatividade da edificação que muito bem reflete a identidade cultural da sociedade campinense em um momento d expansão urbana da cidade, pela representatividade da obra do arquiteto augusto Reynaldo que tem sido objeto de estudos acadêmicos, pelo elevado valor arquitetônico, histórico e cultural da edificação, sou favorável ao tombamento de bem conservado, exemplar modernista por esse instituto. (ROLIM, 2010, p.2)

A casa em 2010, ainda estava “íntegra e original em sua estrutura formal, espacial e estrutural”, conforme consta no parecer de Rolim (2010, p.2). Mas, da deliberação para cadastramento da obra como bem a ser tombado, ocorrida em novembro de 2010, até março de 2017, o processo se arrastou no IPHAEP e não entrou no rol dos bens devidamente protegidos pela Lei. Aproveitando-se de tal fato, o proprietário ordenou a demolição do bem em 2017, que não podia legalmente ser demolido, pois como vimos, estava em processo de tombamento. E o triste fato, é que hoje, o que ali existe, é um terreno vazio que em breve abrigará um edifício. E o órgão preservacionista nada fez, juntamente com os diversos atores envolvidos no processo de preservação.

No dia 10 abril de 2017, o IAB/PB (Instituto de Arquitetos do Brasil, seção Paraíba) realizou um debate com título “Obituário campinense: vulnerabilidade do patrimônio cultural” (figura 7) para discutir o caso da demolição indevida do imóvel, e contou com a presença da professora Dra. Alcilia Afonso, representante do curso de arquitetura e urbanismo da UFCG; Eng. André Agra, então secretário de planejamento da Prefeitura Municipal de Campina Grande; da diretora do IPHAEP, a historiadora Cassandra Figueiredo; do representante do CAU/PB, Arquiteto Cristiano Rolim; do professor da UNIFACISA Raglan Gondim, e do advogado Péricles Medeiros. A discussão tratava sobre a ilegalidade do fato ocorrido e as consequências que deveriam ser tomadas por tal ato. Infelizmente, nada aconteceu, mesmo apesar das tentativas de exigir uma punição pela perda indevida.

Figura 7: Fotografia de Roberta Meira e cartaz promovido pelo IAB PB.2017.



Fonte: Acervo Grupal.UFCG.

Afonso (2017) analisou a preservação de bens modernos no nordeste brasileiro, e observou o reflexo de um processo de descaso com os bens culturais nacionais, que vem ocorrendo em todo o país, principalmente,

quando se trata do patrimônio residencial moderno, no qual, pessoas destroem, descaracterizam, sem considerar o valor histórico, de antiguidade, de autenticidade- sem respeitar leis, trâmites processuais, desejo popular. Felizmente, o grupo de pesquisa Arquitetura e Lugar/GRUPAL.UFCG possui a documentação projetual e iconográfica da residência que tem sido estudada pela academia e por aqueles pesquisadores da modernidade nordestina e das influências recifenses em demais cidades e regiões brasileiras.

O arquiteto Heitor da Silva Maia Neto (1928-2014). Setor de ensino da antiga Escola Politécnica da Universidade da Paraíba (1959-1961)

O segundo recifense a atuar em Campina Grande na fase precursora da modernidade local, foi Heitor da Silva Maia Neto, que nasceu em Recife em 12 de outubro de 1928, filho de Heitor da Silva Maia Filho e Marta de Castro Maia. Faleceu em Recife, no dia 29 de dezembro de 2014, aos 86 anos, vítima de complicações respiratórias durante uma cirurgia. Seu pai foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes de Recife, tendo se empenhado ao máximo para montar na cidade o curso de arquitetura, pois apesar de não ser graduado na área, exercia a profissão de arquiteto na cidade, tendo sido responsável por um grande número de obras.

Era também, amigo de vários artistas e intelectuais locais, como Mário Nunes, Baltasar da Câmera, Bibiano. Desta maneira, Heitor Neto cresceu em um meio familiar que o fez despertar para a carreira de arquiteto, fazendo com que optara por cursar arquitetura, ingressando em 1948 na Escola de Belas Artes. Um pouco antes de seu acesso à Escola, seu pai havia falecido, deixando um grande vazio na vida de Heitor, que teve em seu professor Mário Russo, o incentivo que necessitava para continuar com seus planos profissionais.

Heitor era conhecido por desenhar muito bem, e sempre foi um bom aluno, despertando a atenção de Russo, que desde os primeiros contatos, percebeu o interesse daquele jovem estudante. Assim, o convidou para trabalhar como desenhista a partir de 1948 no ETCUR/ Escritório técnico da cidade universitária do Recife, colocando-o como chefe do setor de desenho em 1949, e contratando-o definitivamente como arquiteto a partir do ano de 1952, quando Heitor graduou-se em arquitetura.

Recebeu uma influência direta do pensamento e prática profissional do mestre italiano, fazendo com que o arquiteto considerasse Russo seu grande mentor e orientador profissional, pois além da oportunidade de atuar no ETCUR, o convidou para ser professor assistente da cadeira de pequenas composições arquitetônicas na Escola de Belas Artes, além de indicá-lo para realizar curso de seis meses na Universidade de Sorbonne, Paris, proporcionando-o uma viagem por países europeus que produziam obras modernas.

Em seu trabalho no ETCUR mantinha constantes viagens à cidade do Rio de Janeiro, com a finalidade de receber orientações a respeito dos projetos que desenvolvia para o campus universitário, e por isto, teve a oportunidade de presenciar o desenvolvimento da Escola Carioca, com obras que o marcaram bastante, como as produzidas por Niemeyer, Reidy, Sérgio Bernardes, Jorge Moreira, entre outros.

Sempre atento e informado do que se produzia no país naquela época, Heitor buscava em seus projetos, introduzir elementos plásticos modernos aplicados pelos arquitetos cariocas à arquitetura recifense, adicionando a estas obras, soluções de plantas racionalistas (influência de Russo) com um toque pessoal ao propor sistemas construtivos criados pelo próprio arquiteto.

Assim, sua atuação como arquiteto nos anos 50, começou com o trabalho desenvolvido no ETCUR tendo participado de projetos para os edifícios da Faculdade de Medicina (1949), do Hospital das Clínicas juntamente com Russo, Gadelha, Mauricio de Castro, Reginaldo Esteves. Estas obras desenvolvidas sob o comando de Russo fizeram com que Heitor absorvesse várias influências do mesmo em seu processo projetual, partindo sempre de uma malha de retículas, uma modulação estrutural, uma atenção especial ao detalhamento arquitetônico para solucionar esquadrias, cobertas.

Também aprendeu com o mestre napolitano, a buscar soluções climáticas para a sua arquitetura, empregando elementos como buzinotes, pequenos círculos de aproximadamente 15 cm, arrematados em acabamento de louça; e outras soluções tais como paredes que não tocam o teto, ou mesmo, paredes compostas por tubos metálicos verticais que vedam os espaços, mas permitem a circulação constante de ar.

Em Recife nos anos 50, os arquitetos tiveram em sua maioria, encargos de projetos residenciais, uma vez que neste período não havia ainda uma grande demanda por outras tipologias, e os profissionais que estavam se iniciando no mercado, realizavam muitas vezes projetos para familiares ou mesmo, amigos mais próximos. A

oportunidade de afirmar-se profissionalmente também era possível, quando surgia um concurso, no qual o profissional pudesse ter a chance de participar e sair vencedor, como ocorreu com Heitor, no caso de sua primeira obra individual, a Biblioteca Popular de Casa Amarela (1951).

A produção arquitetônica mais marcante de Heitor em Recife, na década de 50, foi de fato, as propostas apresentadas para projetos residenciais, como as casas: Márcio Rodrigues, projetada em 1952; Sérgio Morel, 1954; Torquato Castro, 1954/1958; Zildo Andrade, 1959; Gilberto Botelho, 1959; José Cordeiro Castro, 1960.

Os projetos de concursos dos quais participou, como o da Biblioteca Popular de Casa Amarela de 1952, no qual ganhou o primeiro lugar, e do Monumento aos heróis da Segunda Guerra no Rio de Janeiro de 1956, que obteve o segundo lugar, foram também fundamentais para sua afirmação profissional, bem como, o projeto desenvolvido para o edifício multifamiliar 13 de maio.

Para a implantação da proposta no terreno, elaborava uma retícula modulada, considerando também, a orientação climática que o levava a setorizar as distintas zonas, de acordo com a necessidade de insolação e ventilação das mesmas. Para ordenar o programa à planta, trabalhava sempre que possível com a articulação espacial, o jogo de planos através de desníveis, e a busca de espaços transparentes conseguidos através do uso de painéis de esquadrias de vidro e persianas de madeira. Recebeu a influência de seus companheiros de trabalho, como a do arquiteto e professor Delfim Amorim, que foi seu sócio entre os anos de 1963 a aproximadamente 1969, desenvolvendo vários projetos para a cidade de Recife. (AFONSO, 2006)

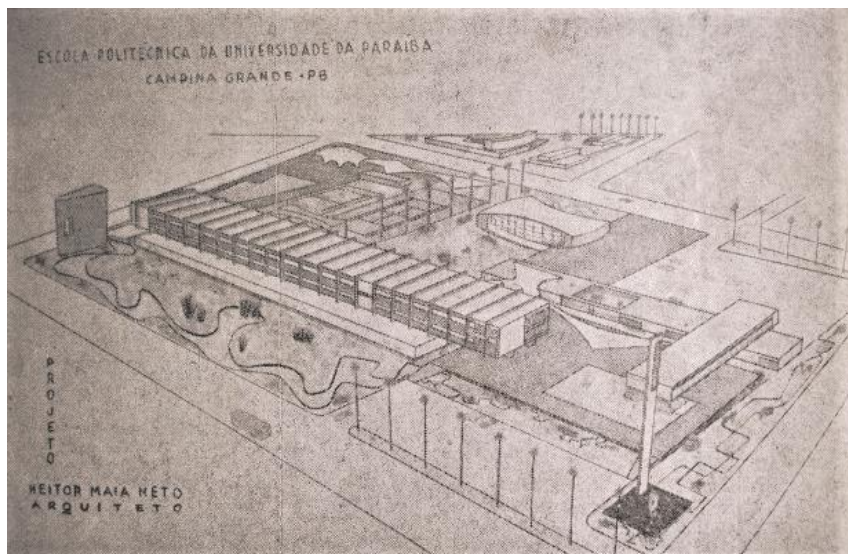
Antiga Escola Politécnica da Universidade da Paraíba (1959-1961)

O Edifício que abriga o setor de ensino da antiga Escola Politécnica da Universidade da Paraíba (1959-1961) está localizado na Avenida Aprígio Veloso, 882, Bairro Bodocongó, e funciona atualmente, como um dos blocos que compõe o Centro de Humanidades da UFCG.

A edificação não se encontra protegida por lei de proteção de preservação. Observou-se que infelizmente, a própria instituição não possui ainda uma política de preservação do acervo arquitetônico de seu próprio campus, que é propriedade do governo federal.

A Escola Politécnica da Campina Grande foi a primeira instituição de ensino superior (06 de outubro de 1952) de Campina Grande e funcionava em imóveis alugados (TORRES, 2010). A partir de 1958, iniciou-se o processo de aquisição do terreno para a construção de um edifício próprio (RIBEIRO, 2016), no bairro de Bodocongó, em área doada pela Fundação para o Desenvolvimento da Ciência e da Técnica (FUNDACT). No ano seguinte, vários arquitetos nordestinos concorreram com estudos para o prédio, sendo Heitor Maia Neto, o arquiteto selecionado para apresentar a proposta final e vencedora do complexo a ser construído (figura 8).

Figura 8: Esquema das plantas baixas e reconstrução virtual.

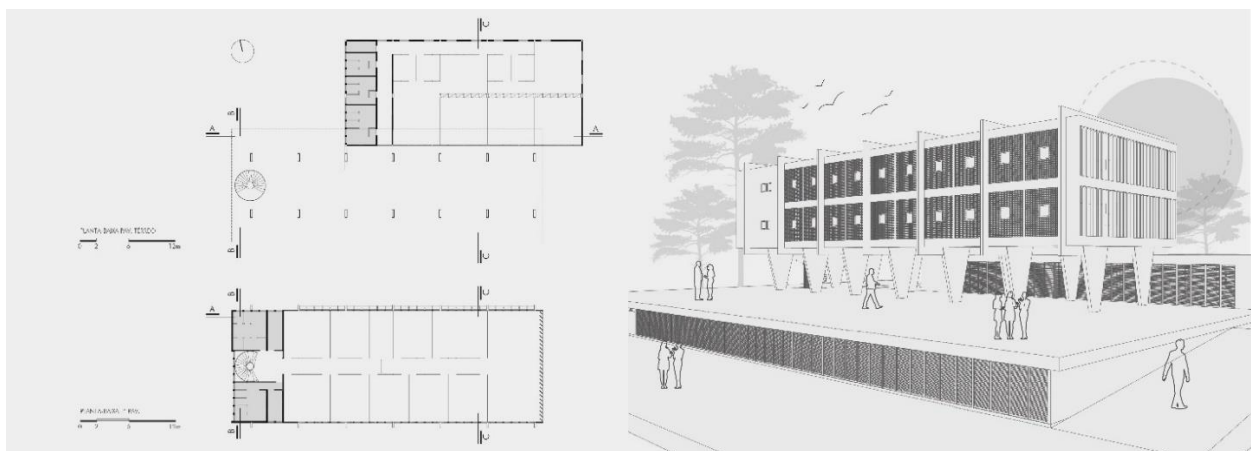


Fonte: Acervo da UFCG.

Do projeto original aprovado, apenas o bloco destinado ao setor administrativo e parte da área de ensino- foi construído, com área coberta de 2.641,30m² (figura 9). O projeto arquitetônico foi iniciado no ano de 1959, de acordo com os carimbos das plantas existentes no Arquivo Municipal de Campina Grande/AMCG, aprovado em 1960 pelo DVOP/ PMCG, sendo a obra concluída, em parte, em 1961. Nos anos seguintes, a Escola foi incorporada, inicialmente, pela UFPB, em 1970; e anos depois- em 2002, se incorporou ao campus da Universidade Federal de Campina Grande/UFCG.

Originalmente, foi projetado para abrigar o setor administrativo e salas de aulas do curso de engenharia civil da antiga Escola Politécnica (ALMEIDA, 2019), mas, atualmente, abriga setores do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande (CH/UFCG).

Figura 9: Esquema das plantas baixas e reconstrução virtual do Bloco construído para a escola politécnica da Paraíba.



Fonte: Redesenho de Wilson Silva, 2020/ Grupal.UFCG.

Quanto à solução das plantas e o domínio do programa, o arquiteto partiu de uma planta pavilionar/ laminar, intercalada com dois volumes que dialogam entre si, dividindo o programa em quatro níveis, sendo pilotis, mais dois pavimentos, e um trecho no subsolo. Consta-se um jogo neoplástico no desenho do zoneamento das áreas, muito empregado por arquitetos de formação moderna.

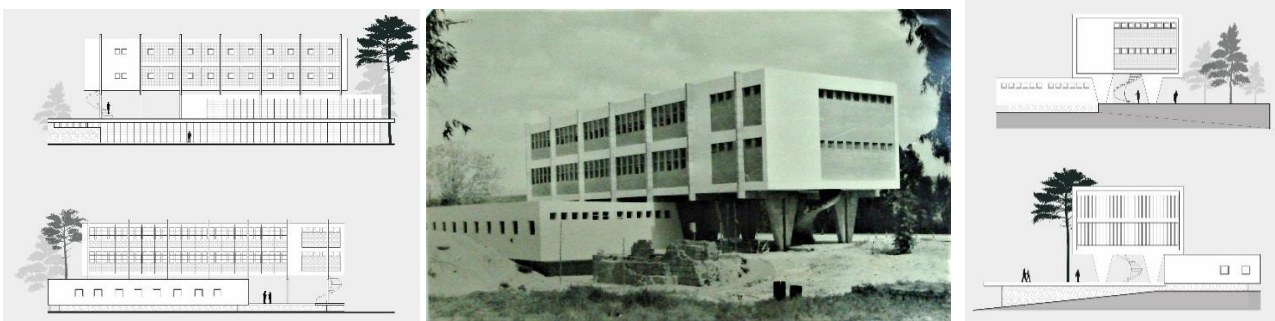
A planta foi trabalhada com uma trama ordenadora, modulada, criando malhas que estruturavam toda a proposta, influenciado pelo processo projetual de seu mestre Mario Russo, de quem disse ter recebido várias contribuições profissionais (AFONSO,2005).

O volume principal, o de maior extensão e com maior altura, apoiava-se sobre pilares em forma de V, liberando o solo para circulação e espaços de convívio. Este foi proposto em forma de lâmina, dividido de forma racional em seis módulos no sentido horizontal, por dois módulos no sentido vertical. Nele estavam projetadas as salas de aulas e bloco de baterias sanitárias nas extremidades, com caixa de escada helicoidal, que marca a composição espacial e interliga todos os níveis do edifício. Articulado a esses pilotis, encontrava-se um bloco térreo, destinado às funções administrativas. Este é mais baixo, composto de cinco módulos no sentido horizontal, por dois módulos no sentido vertical. Esse volume adentra o volume principal, criando um rico jogo volumétrico.

A relação arquitetura e estrutura é um princípio norteador do arquiteto, conforme colocou Afonso (2006, p. 322), observando-se o uso de plantas criadas a partir da modulação estrutural, presentes de forma sistemática em planta e na marcação da volumetria. O sistema construtivo adotado foi o concreto armado, presente em vigas e pilares, que foram estruturados em pórticos que criam um ritmo presente na volumetria. As peles do edifício adotaram soluções apropriadas para cada fachada, de acordo com suas respectivas orientações climáticas, mas observou-se que houve modificações durante a obra, substituindo panos de brises, por exemplo- por soluções mais simples de pequenas janelas. Originalmente, foram usadas esquadrias de madeira maciça com venezianas e vidros, que foram sendo substituídas- ao longo dos anos, na fachada norte.

Quanto à materialidade, observou-se a adoção de grandes panos de alvenaria revestidos com pintura na cor branca, estrutura aparente em concreto, planos em tijolos cerâmicos, com esquadrias em madeira e vidro. Maia Neto usava a pedra, sempre para revestir a base do edifício e soltá-lo do solo. Segundo Afonso (2006, p.323), Maia Neto recebeu influência direta da obra do arquiteto e mestre moderno, Mies van der Rohe, principalmente no que é referente ao tratamento formal/plástico, pois se observa o predomínio da horizontalidade, pureza volumétrica, volume solto do solo, recordando muitas vezes os projetos residenciais de Mies, como por exemplo, o da casa Farnsworth.

Figura 10: Esquema das plantas baixas e reconstrução virtual.



Fonte: Redesenho de Wilson Silva, 2020/ Grupal. UFCG e fotografia do acervo da UFCG.

A forma moderna adotada como linguagem arquitetônica nessa obra (figura 10), apresenta uma retícula modulada que foi utilizada, tanto na solução da planta, como nas fachadas, percebendo-se um jogo de encaixes volumétricos. A obra é um exemplar da modernidade precursora na cidade de Campina Grande, realizado por arquiteto da chamada Escola de Recife (AFONSO, 2006) - que procurou o emprego de soluções tecnológicas e construtivas inovadoras na época de sua construção: um modernismo baseado no experimentalismo e na inventividade.

Essas transformações de uso, ao longo dos anos, vêm causando descaracterizações na edificação. Conforme foi colocado anteriormente, devido aos diferentes usos ao longo dos anos, a edificação vem sofrendo adaptações que não respeitaram os critérios projetuais da proposta original. A colocação de placas de formaturas nos elementos estruturais dos pilotis polui visualmente a obra, além de condicionadores de ar, aberturas indevidas em pavimentos, como uma série de elementos parasitários que criam patologias que necessitam de condutas adequadas para a salvaguarda desse edifício, que é um marco na produção arquitetônica moderna campinense. Acredita-se que antes de tudo, a própria prefeitura do Campus da UFCG em Bodocongó, deva realizar urgentemente um inventário de suas obras patrimoniais de interesse histórico e arquitetônico, e tentar preservá-las ao máximo- fato que infelizmente não ocorrendo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas obras arquitetônicas aqui tratadas, mostram um pouco da produção recifense na cidade paraibana, possibilitando-se perceber a qualidade projetual desses exemplares, e a influência dos critérios projetuais que eram adotados na Escola do Recife. Tanto na obra da residência Vieira Silva, quanto no bloco da antiga Escola politécnica, é visível na linguagem adotada, o uso da modulação, um zoneamento rigoroso, uma preocupação bioclimática (Afonso,2012): soluções características da arquitetura produzida em Recife, que foi estudada pela autora em sua tese doutoral sobre a consolidação da arquitetura moderna naquela cidade nos anos 50 (Afonso, 2006) e reverberada pelos alunos/ discípulos, que tornaram-se arquitetos e urbanistas em suas cidades de origem, em distintos estados do nordeste brasileiro.

No primeiro momento de sua modernidade arquitetônica, Campina Grande proporcionou aos arquitetos recém graduados em Recife um laboratório profissional que permitiu que os mesmos colocassem em prática os conhecimentos adquiridos em suas formações na EBAP, através dos ensinamentos de seus mestres Mario Russo, Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi.

Tais obras serviram de exemplos aos demais profissionais que haviam na cidade, e que iriam ser os futuros responsáveis pelo processo de consolidação dessa modernidade naquele lugar, a exemplo, do arquiteto autodidata Geraldino Duda, que posteriormente tornou-se engenheiro civil, e projetando e construindo centenas de residências modernas na cidade. A estreita relação que sempre existiu entre Recife/PE e Campina Grande/PB continuou anos depois e levou à cidade nomes como o do arquiteto olindense Tertuliano Dionísio, que produziu no agreste paraibano dezenas de obras, tais como o Clube do Trabalhador/SESI, Blocos para implantação do campus universitário da antiga UFPB, atual UFCG, residências unifamiliares, entre tantas outras.

Pode-se afirmar que a escola recifense produziu em Campina Grande um importante volume de obras, que estão sendo estudadas, catalogadas, mapeadas pelo GRUPAL.UFCG, tendo seus projetos analisados, buscando identificar as soluções construtivas utilizadas, observando e divulgando a importância destas obras como patrimônio cultural da cidade. Tais pesquisas têm gerado uma documentação rica, tanto original quanto em forma de redesenhos e reconstruções virtuais, que permitem que a memória arquitetônica desse recorte temporal não seja perdida, e proporcionando aos profissionais que almejem ou necessitem em interferir em tais bens. Utilizando-se das ferramentas digitais, o grupo de pesquisas, por meio da representação gráfica tridimensional e da digitalização em software CAD3 dos desenhos técnicos, vem salvaguardando o acervo arquitetônico moderno por meio da documentação e divulgação do patrimônio, já que a preservação do bem material requer também, um conjunto de medidas burocráticas relacionadas ao poder público e instituições de preservação, além da consciência da sociedade e dos proprietários do imóvel.

Esse processo de “reconstrução” virtual, também vem possibilitando, além da criação de um acervo digital que pode ser utilizado para futuros estudos acadêmicos, resgatar a memória do imóvel. Além disso, é um importante meio para catalogar a produção de arquitetos modernos pouco conhecidos e estudados. O livro Campina Grande Moderna (Afonso et al, 2022) apresenta o resultado de parte dessas pesquisas e contém a produção das três fases da modernidade campinense, e contribuiu com a organização da documentação arquitetônica moderna, divulgando os atributos e os valores dessa produção que urge por proteção e preservação. Observa-se que as perdas pelas quais passam o acervo moderno no Brasil, e principalmente no Nordeste, muitas vezes são irreparáveis, como pode-se ver com a demolição da casa Vieira e Silva. As entidades brasileiras de preservação como Docomomo Brasil, Icomos Brasil, Ticcih Brasil, aliados ao Conselho de arquitetura e urbanismo/CAU BR, estão unidos numa discussão em prol da preservação brasileira e quem sabe, juntos, consigam reverter ao atual caos no qual se encontra os acervos arquitetônicos em nossas cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Alcilia. *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50 en Recife*. Tesis doctoral Departamento de proyectos arquitectónicos. ETSAB/UPC. Barcelona. 2006.
- AFONSO, A Alcilia. *O processo de industrialização na década de 1960 e as transformações da paisagem urbana do bairro da Prata, em Campina Grande*. Barcelona: Seminário internacional de investigação em urbanismo. UPC. 2017.
- AFONSO, Alcilia (org.). *Modernidade no norte nordeste brasileiro. O diálogo entre arquitetura, tectônica e lugar*. Teresina: EDUFCG.2017.
- AFONSO, Alcilia. Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial. *Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente*, v. 4, n. 3, pp. 54-70, dez. 2019.
- AFONSO, Alcilia. *A produção arquitetônica moderna dos primeiros discípulos de uma Escola*. Em: AFONSO, Alcilia (org). *Arquitetura do sol. Resgate da modernidade no nordeste brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2020.
- AFONSO, Alcilia (org). *Campina Grande Moderna*. Campina Grande: EDUFCG.2022.
- AFONSO, Alcilia e MENESES, Camila. *A influência da escola do Recife na arquitetura de Campina Grande 1950-1970*. Belo Horizonte: 4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação. 2015.

AFONSO, Alcilia. Arquitetura do sol. Soluções climáticas produzidas em Recife nos anos 50. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 147.00, Vitruvius, ago. 2012 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.147/4466>>.

AFONSO, Alcilia; PEREIRA, I. *Por uma Campina Grande moderna. Arquitetura e documentação*. Revista Museion. Canoas, n. 39, nov. 2021. Em rede: <http://www.revistas.unilsalle.edu.br/index.php/Mouseion>. Acesso em 10 de julho de 2022.

AFONSO, Alcilia, PEREIRA, Ivanilson e JALES, Lucas. *Por uma Campina Grande moderna. Arquitetura e documentação*. Em rede: MOUSEION ISSN (1981-7207) <http://www.revistas.unilsalle.edu.br/index.php/Mouseion> Canoas, n. 39, nov. 2021. <http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i39.9094>

AFONSO, A.; PEREIRA, I. Origem e consolidação da arquitetura moderna em Campina Grande/ PB: personagens e projetos. 1950-1970. *Revista Jatobá*, [S. l.], v. 2, 2020.

AFONSO, Alcilia. *O triste fim do patrimônio arquitetônico moderno e as políticas preservacionistas no nordeste brasileiro na contemporaneidade. Reflexões sobre alguns estudos de caso*. Belo Horizonte: Simpósio científico do Icomos Brasil. 2017.

ALVES, Mariana R. *Augusto Reynaldo: resgate de uma obra*. Recife: Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – CAC/UFPE, 2008.

ALMEIDA, Adriana. *Modernização e modernidade: uma leitura sobre a arquitetura moderna de Campina Grande (1940-1970)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-25042011-094113/>>. Acesso em: 2015-08-24.

ALMEIDA, Adriana e CARVALHO, Juliano. *João Pessoa: 3º Seminário DOCOMOMO Norte-Nordeste*. 2010.

ALMEIDA, Juliana. Acesso e permanência de estudantes egressos da escola pública no ensino superior: um olhar crítico para as espacialidades na Universidade Federal de Campina Grande, Campus Sede / Juliana Nóbrega Almeida. – 2019. Recife: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Geografia, 2019.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

IPHAEP/ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba. Processo de Tombamento da Residência Vieira e Silva. Número 0344/2010. João Pessoa. 2010.

JALES, L. S.; BARROS FILHO, M. N. M. *Áreas urbanas em beira d'água: uma análise da visibilidade do açude de Bodocongó em três dimensões*. XVII Congresso de iniciação científica da Universidade Federal de Campina Grande. 2020.

QUEIROZ, Marcus e ROCHA, Fabiano. *Caminhos da arquitetura moderna em Campina Grande: emergência, difusão e a produção dos anos 1950*. Recife: 1º Seminário DOCOMOMO Norte-Nordeste. 2006.

RIBEIRO, Rafael Porto. *A faculdade que forja memórias: o papel da Escola Politécnica da Paraíba na formação de uma memória de Campina Grande (1952-1958)*. Fortaleza: XVI Encontro Estadual de História do Ceará. 2018. Em rede: http://uece.br/eventos/gthpanpuh/anais/trabalhos_completos/298-31620-05052017-015145.pdf. Acesso em 19 de junho de 2020.

ROLIM, Cristiano. *Parecer técnico para o COMPEC/IPHAEP processo 0344/2010*. João Pessoa: IPHAEP. 2010.

TORRES, José Valmi Oliveira. *Escola Politécnica e a construção identitária de Campina Grande como polo tecnológico (1952-1973)*. Campina Grande, UFCG: 2010. Dissertação de Mestrado em História – UFCG.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

DEPOIS DO PILOTIS:

NOVAS RELAÇÕES DE PERMEABILIDADE NA ARQUITETURA BRASILEIRA

OLIVEIRA, NATHALIA CANTERGIANI FAGUNDES DE

1. Doutora, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nathalia@ck.arq.br

RESUMO

O pilotis foi estabelecido como elemento arquitetural e como um princípio de projeto por Le Corbusier no início do século XX. Obras com pilotis se disseminaram na Europa e nas Américas a partir da arquitetura moderna, transformando a volumetria e introduzindo novos parâmetros de permeabilidade nas edificações, num tempo em que os níveis térreos eram herméticos e maciços. O presente artigo pretende trazer algumas indagações e conclusões da pesquisa desenvolvida na tese *Depois do Pilotis*, que investigou a relação entre o conceito de pilotis e obras icônicas da arquitetura brasileira desde a década de 1930. A compreensão do conceito e dos atributos espaciais que constituem um pilotis é um ponto fundamental que articula o percurso teórico e as análises apresentadas pelo trabalho. Essa sequência de estudos buscou elucidar a tese de que depois do pilotis se estabeleceram novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira, na qual o conceito elementar de pavimento livre se mantém vivo no século XXI, mesmo sob diversas adaptações.

PALAVRAS-CHAVE: pilotis; arquitetura moderna brasileira; arquitetura contemporânea brasileira.

*AFTER THE PILOTIS: NEW PERMEABILITY RELATIONSHIPS IN BRAZILIAN ARCHITECTURE***ABSTRACT**

*The pilotis was established as an architectural element and as a design principle by Le Corbusier in the early 20th century. Works with pilotis have spread throughout Europe and the Americas since modern architecture, transforming building volumetries and introducing new permeability parameters, at a time when the floor levels were hermetic and massive. The present article intends to bring some questions and conclusions from the research developed in the thesis *After the Pilotis*, which investigated the relationship between the concept of pilotis and iconic works of Brazilian architecture since the 1930s. Pilotis is a fundamental point that articulates the theoretical path and the analyzes presented by the work. This sequence of studies attempt to elucidate the thesis that after the pilotis new permeability relationships were established in Brazilian architecture, in which the elementary concept of open pavement remains alive in the 21st century, even under various adaptations.*

KEYWORDS: *pilotis; modern Brazilian architecture; contemporary Brazilian architecture.*

1. INTRODUÇÃO

O pilotis é um espaço criado através de princípios operativos de projeto, um conjunto de elementos arquitetônicos e conceituais estabelecidos por Le Corbusier na década de 1920, período em que se construíram as primeiras obras da arquitetura moderna. Antes do pilotis, os níveis térreos se constituíam em pavimentos com acessibilidade restrita e sem contato visual entre a frente e os fundos da edificação. A criação desse pavimento aberto e coberto flexibilizou a relação entre o espaço privado e o espaço público, antes conectados pela superfície de uma fachada dita principal.

O uso da estrutura independente, que permitiu colocar em prática a estratégia de liberação do nível térreo, assim como a inversão do peso na composição volumétrica da edificação são aspectos que marcam uma transformação tipológica fundamental absorvida pela arquitetura moderna brasileira¹. Dessa operação se deriva um dos tipos mais emblemáticos da modernidade na arquitetura – a lâmina ou barra (ou bloco) sobre pilotis.

Este conceito de térreo permeável foi absorvido por alguns planos diretores e regimes urbanísticos de cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. A legislação induziu a aplicação de um modelo volumétrico com a presença de pilotis através de condicionantes legais, especificamente a partir da década de 1950 e até o final do século XX, favorecendo a renovação e às vezes o fracasso desta ideia, que buscava liberar o nível térreo das edificações promovendo algum nível de acessibilidade urbana ao miolo do quarteirão ou através dele.

O interesse em conectar esquemas recorrentes que caracterizam novas permeabilidades no nível térreo da edificação ao conceito de pilotis se justifica pela influência já constatada da aplicação dos cinco pontos (1926)² de Le Corbusier na arquitetura e urbanismo moderno brasileiro. Quase um século se passou desde o surgimento do conceito de pilotis e é possível encontrá-lo ao longo de décadas na historiografia da arquitetura brasileira até a contemporaneidade. O pilotis foi incorporado por gerações de profissionais que renovaram e ampliaram o repertório do térreo ou base permeável. Em alguns projetos é desenhado de modo análogo ao conceito corbusiano dos anos 1920, em outros é reinterpretado e sofre mutações formais, com espaços vazios cobertos de grandes dimensões e estruturas escultóricas.

A pesquisa se propôs a desenvolver uma investigação acerca da origem de um dos elementos fundamentais da arquitetura moderna e sua posterior repercussão em território nacional. Através dessa longa e plural trajetória do pilotis, a pesquisa teve como objetivo demonstrar que o conceito de pilotis seria o responsável por estabelecer novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira desde a arquitetura moderna. Independente da forma deste espaço, o trabalho buscou analisar o pilotis até mesmo quando a supressão dos pilares mantém vivo o seu conceito elementar.

A investigação defendeu esta tese através de algumas hipóteses que partem de uma premissa – a origem e conceito de pilotis, tal como definido por Le Corbusier, são o ponto de partida para a posterior aplicação deste princípio no Brasil. Uma hipótese colocou a conexão Le Corbusier – Lucio Costa (1902-1998) como estopim para que o pilotis fosse incorporado à arquitetura brasileira. Na década de 1930, Lucio Costa assume a defesa da estrutura independente como um elemento da nova arquitetura e justifica o uso do pilotis em alguns dos seus primeiros grandes projetos, como a Cidade Universitária do Rio de Janeiro (projeto não construído, 1936-37). Para Lucio, o pilotis é uma resposta técnica aos condicionantes locais, diretamente conectada aos atributos espaciais estabelecidos por Le Corbusier nos cinco pontos, como a de liberação do solo.

Outra hipótese se relaciona diretamente ao enunciado da tese e coloca em xeque o próprio conceito original do pilotis, que teria se transformado e adquirido um significado ainda mais abrangente a partir das relações de permeabilidade decorridas da liberação do nível térreo na arquitetura contemporânea depois dos anos 2000.

Considerando o contexto brasileiro e o recorte temporal 1936 até 2016, o trabalho elegeu exemplares icônicos da arquitetura brasileira como pontos de investigação neste período extenso, usando como denominador comum a presença do pilotis e (ou) o edifício sobre uma base permeável, independente da gradação de acessibilidade deste espaço.

Com a análise de projetos, o trabalho documentou obras sob o ponto de vista do pilotis no cenário nacional, colocando lado a lado soluções arquitetônicas distintas, mas com diretrizes e estratégias projetuais comuns,

seja por influência conceitual ou da legislação urbana. As hipóteses conduziram a um percurso que se iniciou no pilotis de origem corbusiana e nos primeiros anos do século XX, e posteriormente buscou compreender como este elemento foi incorporado a uma produção tão plural, tendo papel fundamental para o desenvolvimento de novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira.

Marco teórico conceitual

PILOTIS - De origem francesa, provém da palavra “pilot” que quer dizer estaca. PILOTIS quer dizer “conjunto de estacas”. Hoje, depois de Le Corbusier ter estabelecido os 5 princípios da arquitetura funcional, pilotis passou a ser usado comumente para designar o conjunto das colunas que sustentam a edificação, deixando livre o pavimento térreo. Enquanto há alguns anos passados, na arquitetura brasileira, passou-se a usar o termo pilotis para aquelas colunas que eram de seção circular, chamando-se de pilares as quadradas ou retangulares, hoje de modo geral designamos por pilotis todo o conjunto de colunas que mantêm o terreno livre e que tenham qualquer seção e qualquer formato, isto é, desde a cilíndrica até a forma de V, de Y, cônica ou piramidal etc. ³ (CORONA, LEMOS, 2017, p. 373).

A definição descrita por Corona e Lemos no *Dicionário da Arquitetura Brasileira* sintetiza e introduz o sentido aqui considerado, mas não evidencia um aspecto fundamental que caracteriza um pilotis além do conjunto de colunas – o espaço configurado por esta operação formal e estrutural.

Para delimitar com maior precisão o conceito de pilotis, a pesquisa se inicia com foco na primeira fase da arquitetura moderna na Europa, quando se disseminam novas teorias e princípios de projeto arquitetônico entre as décadas de 1920 e 1930. Deste primeiro recorte temporal, a investigação aprofundou o estudo sobre a origem e o conceito de pilotis estabelecido por Le Corbusier.

Toma-se como fundamental, antes de definir o que é um pilotis, delimitar dois conceitos antagônicos de modelos urbanos que se confrontaram no início do século XX e que permeiam toda investigação – a cidade tradicional e a cidade ideal moderna. As analogias feitas por Carlos Eduardo Dias Comas (1993) sobre a cidade tradicional ou figurativa e a cidade funcional ou abstrata são aqui referenciadas e esclarecem de forma sintética estes dois modelos opostos, mas que acabam por se miscigenar no crescimento das cidades brasileiras.

Entende-se por cidade tradicional o modelo ou esquema denominado por Comas como cidade figurativa, que perdurou durante séculos de história da forma urbana, desde a antiguidade até o século XX. Neste modelo, os quarteirões são edificados nos alinhamentos e formam uma massa construída contínua, delimitando o espaço privado da cidade com nitidez.

No extremo oposto ao modelo tradicional, emerge o conceito de cidade ideal moderna e a utopia do solo livre, a qual está diretamente relacionada à ideia de pilotis. No caso do modelo de cidade moderna, o espaço vazio não construído no nível térreo tinha a pretensão de ser público e promover a acessibilidade urbana plena. Este novo modelo de cidade aberta, setORIZADA funcionalmente e de natureza abstrata, foi proposto por Le Corbusier desde seus primeiros projetos em escala urbana, atingindo um distanciamento máximo da cidade tradicional na Carta de Atenas⁴ (1933). Os limites do quarteirão como bloco edificado privado são gradualmente rompidos nas propostas de Le Corbusier. Segundo Panerai (1975), essa substituição e inversão dos elementos urbanos da cidade tradicional propunha uma otimização do espaço pela presença de edifícios em maior altura, com densidades elevadas e taxas de ocupação do solo reduzidas.

Os elementos tradicionais da quadra são recortados, recompensados e reconsiderados nesta nova unidade que nos é apresentada como uma quadra vertical onde se invertem e se contradizem todas as relações (PANERAI, 2013, p. 147).

Neste modelo, a cidade se desenvolveria sobre um parque, com amplas áreas verdes entre e sob as construções, sendo o edifício sobre pilotis o tipo arquitetônico capaz de viabilizar essa liberação do solo para

uso público. Para Le Corbusier, era necessário desmanchar a cidade tradicional, acabar com suas ruas estreitas e seus edifícios de habitabilidade questionável. Era necessário criar um novo modelo compatível com o automóvel e com novos modos de vida após a Primeira Guerra Mundial. Para ele, numa cidade ideal a paisagem natural e a urbana deveriam conviver integradas.

Além da livre circulação, outra relação que se estabelece nas edificações sobre⁵ pilotis é a permeabilidade. O que se entende por permeabilidade na arquitetura e que tipo de permeabilidade interessa a esta pesquisa? Aqui, o termo permeabilidade se refere ao espaço público que de alguma forma invade, permeia o espaço construído privado, possibilitando diversas gradações de acessibilidade ou passagens através de áreas não edificadas na base da edificação.

Mesmo quando a acessibilidade não é plena no nível térreo, esse contato visual possibilita uma relação mais franca entre o espaço público e o privado, estabelecendo uma relação de visibilidade. Para Kevin Lynch (1999), o alcance visual seria um dos fatores fundamentais para a qualidade da forma urbana.

Alcance visual: “qualidades que aumentam o âmbito e a penetração da visão, tanto concreta quanto simbolicamente. Estas incluem as transparências (como o uso do vidro ou a construção sobre pilotis); sobreposições (como quando uma estrutura aparece atrás de outra); vistas e panoramas que aumentam a profundidade de visão (...). Todas estas qualidades afins facilitam a apreensão de um todo vasto e complexo, e o fazem, por assim dizer, aumentando a eficiência da visão: seu raio de ação, sua penetração e seu poder de resolução” (LYNCH, 1999, p. 119).

Apesar das críticas à cidade moderna de Le Corbusier e sua negação à rua corredor⁶, a pesquisa buscou apontar as características e atributos gerados por esta sistematização formal que proponha o uso do edifício com base permeável. Ao distanciar o corpo do edifício do solo, o pilotis afasta a interface direta da arquitetura com a rua, mas, por outro lado, deste fato se abrem novas relações de permeabilidade.

Dessas relações, a visibilidade expandida é uma das possibilidades, da qual deriva um terceiro tipo de permeabilidade – a formal. Como cita Comas (2006), o térreo de volumetria porosa “contribui para ampliar a capacidade significativa da arquitetura moderna”. Em sua tese de doutorado, Comas (2002) utiliza o termo “poroso” para descrever a alternância entre sólidos e vazios presentes nas bases de alguns edifícios pioneiros da arquitetura moderna brasileira. Segundo o autor, a sede da Associação Brasileira de Imprensa (1936-1938), de Marcelo e Milton Roberto, foi a precursora no Brasil de uma porosidade total na base do edifício (COMAS, 2002, p. 295). No MES (1936-1945), de Lucio Costa e equipe, a base expandida e porosa articula o conceito de palácio e praça (COMAS, 2002, p. 140), e no Parque Guinle “o arranjo que introduz a porosidade é o vazio entre dois sólidos” (COMAS, 2002, p. 206). A partir das interpretações de Comas é possível atribuir ao termo porosidade um conceito relacionado tanto à forma quanto à permeabilidade na base da edificação.

Comas, assim como Colquhoun (1985, p. 51), referencia o pilotis como um equivalente da base da edificação, considerando o volume corbusiano dos cinco pontos e a organização tripartida do volume arquitetônico, uma afirmação que reforça a ideia de inversão compositiva proposta por este elemento.

Ao considerar as transformações compositivas e de configuração espacial trazidas pelo Movimento Moderno como alterações tipológicas, cabe aqui retomar sinteticamente o conceito de tipo. Giulio Carlo Argan, em seu ensaio *Sobre a tipologia em arquitetura*, cita Quatremère de Quincy, que em *Dictionnaire historique de l'architecture* (Paris, 1832) afirmava que “tudo é perfeito e bem definido no modelo; no ‘tipo’, tudo é mais ou menos vago”, para apontar a natureza abstrata do conceito de tipo como “um esquema ou esboço de uma forma”.

(...) o tipo se constitui pela redução de um complexo de variantes formais à forma básica comum. (...) A forma básica deve ser entendida como a estrutura interior de uma forma ou como um princípio que contém a possibilidade de infinitas variações formais e modificações estruturais do “tipo” em si (ARGAN, 2006, p. 270).

Edson Mahfuz (1995) também revisita em o *Ensaio da Razão Compositiva* a definição de tipo, consagrada por Quatremère de Quincy:

Algo que não pode ser mais reduzido do que já é. O tipo deve ser entendido como a estrutura interior de uma forma, ou como um princípio que contém a possibilidade de variação formal infinita, e até de sua própria modificação estrutural. (...). Todo edifício pode ser conceitualmente reduzido a um tipo, ou seja, é possível abstrair-se a composição de uma edificação até o ponto em que se vê apenas as relações existentes entre as partes deixando-se de lado as partes propriamente ditas (MAHFUZ, 1995, p. 77).

Argan também aponta uma questão crucial, considerada aqui como intrinsecamente relacionada ao trabalho de Le Corbusier – que o tipo carrega consigo “um resíduo da experiência de formas já concretizadas”. O autor distingue os aspectos formais dos tipológicos ao dizer que uma definição formal requer “uma referência a determinados valores formais do passado”, e que “esse julgamento deve implicar uma tipologia” (ARGAN, 2006, p. 270).

Por um lado, segundo Colquhoun (1985, p. 43), o Movimento Moderno defendia um discurso avesso ao uso de tipologias, em busca de formas elementares decorrentes de “um processo lógico que reunia as necessidades e as técnicas operacionais” (COLQUHOUN, 1985, p. 43-50). Por outro, Le Corbusier, como um dos únicos arquitetos a escrever sobre princípios arquitetônicos modernos, se usa de comparações entre sistemas compositivos essenciais do volume tripartido da edificação para estabelecer novos parâmetros, como nas quatro composições. A partir destas afirmações pressupõe-se que os cinco pontos estabelecidos por Le Corbusier podem ser considerados como princípios tipológicos pelo seu potencial de variabilidade e adaptação.

Em uma abordagem acerca de princípios arquitetônicos, por fim, colocam-se aqui os outros pontos da nova arquitetura de Le Corbusier em 1926, além do pilotis: planta livre, fachada livre, janela em fita e terraço-jardim. O pilotis e a planta livre estão diretamente relacionados a um conceito anterior aos cinco pontos – o esquema estrutural cristalizado no sistema Dom-ino, criado em 1914. Este módulo estrutural universal, pré-fabricado e aplicável em qualquer tipo de projeto, foi sintetizado por Le Corbusier como um protótipo estrutural de pilares esbeltos e lajes planas. Sem o uso de uma estrutura independente, ensaiada no sistema Dom-ino, as paredes da edificação seguiriam contínuas sobre as fundações, inviabilizando a liberação do térreo e uma configuração de planta em que estrutura e paredes não coincidissem. Cabe ressaltar que a estrutura independente não é uma criação de Le Corbusier⁷, mas a ele atribui-se a sistematização de uma ossatura independente. Os outros pontos – a fachada livre e a janela em fita – também são complementares entre si. A fachada livre reforça, mais uma vez, a presença da estrutura independente, a qual possibilita a janela em fita. Por fim, o terraço-jardim seria o ganho de um terreno sobre a casa, a possibilidade de um pátio mais ensolarado e distante dos sistemas de circulação urbanos. Le Corbusier não poupou argumentos sobre os ganhos técnicos e estéticos que os cinco pontos traziam consigo, propagando estes princípios em publicações e conferências, que foram abordadas com maior aprofundamento no capítulo 1 da tese *Depois do Pilotis*.

Metodologia de pesquisa e análise

Considera-se fundamental compartilhar a metodologia de pesquisa aplicada na pesquisa de doutorado abordada neste artigo. A primeira fase da investigação teve como base a pesquisa documental no recorte bibliográfico definido como referencial, a partir do qual se construíram os principais argumentos da tese. A segunda etapa consistiu no estudo e seleção das obras analisadas na montagem do panorama proposto, que se estabelece ao colocar o pilotis como um dos protagonistas de novas relações tipológicas relacionadas à permeabilidade na arquitetura, a partir do Movimento Moderno no Brasil. Para tal, o trabalho buscou no seu referencial bibliográfico, sob uma ótica curatorial, apontamentos de exemplares icônicos presentes na arquitetura brasileira do século XX, com o intuito de ampliar as visões consagradas na historiografia da arquitetura moderna e brasileira.

Na segunda etapa da pesquisa foram definidos critérios que colocam a presença do pilotis, a configuração formal destes espaços e o desenho da sua estrutura como os denominadores comuns. Considerando estes atributos, foi realizada uma seleção e inclusão das obras neste panorama. O foco de análise foi direcionado ao pilotis e ao nível térreo das edificações, buscando compreender as relações formais e de permeabilidade que se criaram por essa configuração tipológica.

Como metodologia de análise do projeto arquitetônico, pautada pela presença do pilotis nos projetos, foram observados quatro aspectos fundamentais em cada estudo de caso:

- _ relações de implantação: relação entre edificação e entorno imediato, relação entre edificação e terreno.
- _ gradações de permeabilidade no nível térreo: zonas construídas, não construídas, acessibilidade e visibilidade, dimensões destas zonas permeáveis.
- _ relações tipológicas: relações formais (proporcionais e geométricas) entre o pilotis e o corpo da edificação.
- _ relações programáticas entre espaço edificado e espaço não edificado.

Os estudos foram apresentados em forma de texto, acompanhados de desenhos síntese para ilustrar os aspectos apontados pela pesquisa sobre o nível do pilotis e suas relações. Também foram incluídas fotografias das obras para complementar a leitura das análises realizadas. Ao final de cada subcapítulo de obras analisadas, os principais dados mensuráveis de cada projeto foram colocados em tabelas comparativas.

2. DA LINHA AO PONTO: CONCEITO E ORIGEM DO PILOTIS

O pilotis, ponto de partida desta pesquisa, é aqui considerado como uma criação conectada ao estado da arte do princípio do século XX, fundamentado em questões técnicas, estéticas e culturais que se amalgamaram como base do trabalho de Charles-Edouard Jeanneret- Le Corbusier, o responsável por estabelecer na sua obra teórica um novo significado para esta antiga palavra.

A origem do termo *pilotis* remete à sua própria etimologia, antes de ser incorporada à terminologia da arquitetura moderna. Na segunda década do século XX, um novo conceito é atribuído ao vocábulo derivado da palavra francesa *pilot⁸*, quando Le Corbusier estabelece um sentido mais amplo ao termo do que a sua tradicional definição. A partir daquele momento, a palavra *pilotis* adquire o status de uma configuração formal propositiva, um significado que vai além da designação de elemento construtivo estrutural numa edificação.

O primeiro capítulo da tese se debruçou sobre a vida e obra de Le Corbusier em busca de pontos de amarração que possam ter estruturado a criação do conceito de pilotis e dos cinco pontos para nova arquitetura. Percorrendo seus primeiros textos e projetos o trabalho encontrou aspectos que clareiam este contexto e estão descritos detalhadamente na pesquisa de doutorado.

De todo esse referencial, que passou pela formação do arquiteto e pela sua produção prática e teórica, uma constatação é ponto chave para este artigo que traz alguns aspectos da pesquisa desenvolvida. Trata-se do amadurecimento de um discurso arquitetônico, quando Le Corbusier passa a publicar na revista *l'Esprit Nouveau* uma série de textos, abordando de modo crítico a produção artística, arquitetônica e urbanística da época, entre 1920 e 1922. O termo aparece pela primeira vez no projeto da *Ville Pilotis*, uma cidade inteira construída sobre pilotis, ainda ligado às questões funcionais e de infraestrutura, projetada por Auguste Perret e ilustrada por Le Corbusier, publicada na revista *l'Esprit Nouveau* n. 4, em 1921.

Nos anos seguintes, a ideia vai ganhando corpo conceitualmente e exemplares residenciais isolados serão construídos com a presença de pilotis, a começar e pela *Maison La Roche* (Paris, 1923), seguida pela *Maison Cook* (Paris, 1926) e pelo projeto para *Weissenhof Siedlung* (1927), em Stuttgart, que é uma variação da primeira *Maison Citrohan* (projeto não construído, 1922). A aplicação do conceito de liberação do nível do solo aparece também em propostas urbanas de maior escala, como o *Plan Voisin* (1925), onde Le Corbusier projeta todos os arranha-céus sobre pilotis – uma intervenção manifesto que sugeria substituir uma área de quarteirões tradicionais de Paris pela cidade moderna.

Na *Maison Cook* assim como na *Maison La Roche*, o pilotis aparece em situações híbridas. A ideia do pilotis não se aplica em plenitude no lote privado entre divisas. Contudo, já nestes primeiros projetos, Le Corbusier ensaia a adaptabilidade do conceito, o que se verifica na implantação destas casas inseridas em lotes e quarteirões tradicionais. Nestes casos, o pilotis não permite a livre circulação urbana no nível térreo, mas possibilita que a unidade habitacional usufrua em parte dos atributos positivos do conceito de pilotis, em especial, o distanciamento da casa da umidade do solo, a criação de um pátio coberto e do acesso protegido.

Após a publicação dos cinco pontos em *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1910–1929* (datado como de 1926 na tabela de conteúdos) (BOESIGER; STONOROV, 1995, p. 215) esses conceitos são incorporados à prática do arquiteto com veemência. A cada novo projeto, textos justificativos e descritivos acompanham os desenhos, enaltecendo as vantagens de cada um dos princípios técnico-compositivos. Em 1928, Le Corbusier incorpora todos os cinco pontos na *Ville Savoye*. O projeto da residência solta no lote coloca o pilotis em evidência e reforça a ideia de manter o nível do solo para livre circulação, jogando todas as atividades elementares do habitar para o pavimento superior.

No final da década de 1920, o discurso das vanguardas passa do manifesto à defesa. Com obras já construídas, a arquitetura moderna não teve boa aceitação numa sociedade ainda cativada pela estética do ornamento, seja ele ainda uma herança do Art Nouveau da virada do século, do ecletismo historicista, ou do Art Déco que ganhava força nas artes decorativas na França e se reinventava nos Estados Unidos.

O conceito de pilotis carrega consigo uma complexidade que amplia seu significado devido à sua natureza tipológica. As persistentes colocações de Le Corbusier sobre este ponto, nos seus projetos de arquitetura dos anos 1920, tornam evidente um dos potenciais desta ideia – a sua adaptabilidade às circunstâncias diversas de implantação. Esta flexibilidade é o que possibilitará que o pilotis transcenda a obra do arquiteto para se firmar como uma estratégia projetual universal, aplicada intensamente na arquitetura brasileira, desde o Movimento Moderno.

Os textos do arquiteto não deixam dúvidas: para Le Corbusier, o pilotis ainda é pilotis, mesmo que parcialmente fechado. A diversidade que o pilotis apresenta na obra do próprio Le Corbusier se constitui numa das principais lições deste conceito e ponto elementar para reconhecer configurações espaciais relacionadas ao pilotis na contemporaneidade. Nos primeiros pilotis de origem corbusiana, pode-se afirmar que o primeiro denominador comum é o espaço vazio com a estrutura independente que sustenta a edificação visível, em forma de colunata. Com o passar do tempo, a maleabilidade conceitual deste espaço irá se comprovar com materialidades distintas e infinitas relações entre cheios e vazios, criadas a partir de um sistema, desde então enraizado no vocabulário do movimento moderno.

3. PILOTIS NO BRASIL

A ideia de uma base permeável em edifícios com estrutura independente passa a integrar o repertório da arquitetura brasileira poucos anos após a aplicação do pilotis na obra do próprio Le Corbusier. Os cinco pontos da nova arquitetura datam de 1926, e a sua primeira viagem ao Brasil ocorreu apenas três anos depois, em 1929⁹.

Os projetos de Le Corbusier da década de 1920 antecedem a reverberação de suas ideias em terras sul-americanas, que passam a ser incorporadas pela vanguarda local a partir da sua segunda visita ao Brasil, em 1936. As palestras proferidas por Le Corbusier na sua primeira visita ao Brasil reforçaram e amplificaram seu discurso entre os arquitetos e urbanistas brasileiros. A busca de uma nova estética, conectada com as inovações tecnológicas impulsionadas pela indústria, assim como a repulsa à ornamentação, já eram exaltadas em pequenos grupos de profissionais que conheciam as tendências de renovação da arquitetura que surgia na Europa.

A cena arquitetônica brasileira se mostrava aberta às propostas dos arquitetos modernos para construção de obras públicas. Era o momento em que Alfred Agache estava à frente dos planos de urbanização do Rio de Janeiro, então capital federal. Apesar de o Plano Agache¹⁰ ser considerado um plano integrado de urbanismo moderno e se tratar inegavelmente de uma modernização, seu viés conservador em termos formais irritava Le Corbusier, que almejava concretizar no Brasil algo mais audacioso, como os projetos esboçados sobre a paisagem carioca e paulistana na sua primeira visita ao país.

Enquanto os jovens arquitetos lutavam para construir segundo os preceitos corbusianos, a capital federal seguia crescendo e se reformando dentro de uma estrutura essencialmente tradicional, com edificações alinhadas em fita no quarteirão, com uma arquitetura em estilo Art Déco ou ainda eclética (SEGAWA, 2014, p. 54).

Lucio foi indiretamente um dos responsáveis pela visita de Le Corbusier em 1936. Diferentemente da visita de 1929, desta vez Lucio Costa se aproxima diretamente de Le Corbusier e protagoniza junto a ele o desenvolvimento de dois projetos importantes da historiografia da arquitetura moderna brasileira com pilotis – o Ministério de Educação e Saúde (MES) ¹¹ e a Cidade Universitária¹².

A partir da década de 1930, outros projetos contemporâneos ao MES passam a introduzir o conceito de pilotis, tanto como elemento formal quanto como uma estratégia ordenadora da implantação e relações de fluxos na base da edificação.

Destas poucas obras, a maioria aplicava a ideia de pilotis de modo parcial no nível térreo, reproduzindo uma tipologia mais conectada à da torre com galerias, prevista no Plano Agache, do que ao conceito original de pilotis apresentado nos cinco pontos de Le Corbusier.

A permeabilidade visual limitada nestes edifícios antecede a fluidez espacial plena que se consolidará no edifício do Ministério de Educação e Saúde (Figura 15). O edifício do MES foi a primeira obra construída no país a aplicar todos os cinco pontos da nova arquitetura, e consagrará o pilotis como um elemento profundamente conectado a uma identidade nacional.

O prestígio internacional da arquitetura moderna brasileira se amplifica significativamente após a exposição realizada pelo MOMA (Museum of Modern Art), em Nova York, *Brazil Builds: Architecture new and old 1652-1942*. Ministério e Pavilhão abrem e fecham a seção de arquitetura moderna (COMAS, 2002, p. 3), dois projetos em que a presença do pilotis é fundamental ao caráter único de cada um dos edifícios. O pilotis do MES e do Pavilhão são completamente distintos, mas compartilham do atributo fundamental gerado por este elemento – a leveza. Denominado por Comas (2002, p. 5) no prólogo de sua tese como a “fascinante leveza dos trópicos”, as relações de permeabilidade estabelecidas pelo uso do pilotis nos projetos de Lucio Costa remetem ao conceito original do pilotis, mas incorporam novos parâmetros formais.

A sequência de fatos e projetos que conectaram Le Corbusier a Lucio Costa na década de 1930 foram tomadas na busca de um impulso propulsor que reforça a relação entre a ideia original de pilotis e a sua aplicação em projetos nacionais nos primeiros anos da modernidade no Brasil.

A partir da década de 1930, o país apresentará uma produção arquitetônica diversa, e o uso do pilotis acompanhará essa pluralidade, ganhando novas proporções e formas, de acordo com o contexto de cada projeto. É sobre esse reconhecimento de um ponto de partida, conectado a Lucio Costa e ao MES, e do imenso potencial de adaptabilidade do conceito de pilotis que a tese se debruçou e partiu em direção a análise de alguns dos pilotis icônicos da arquitetura brasileira.

4. GRUPOS DE OBRAS ANALISADAS

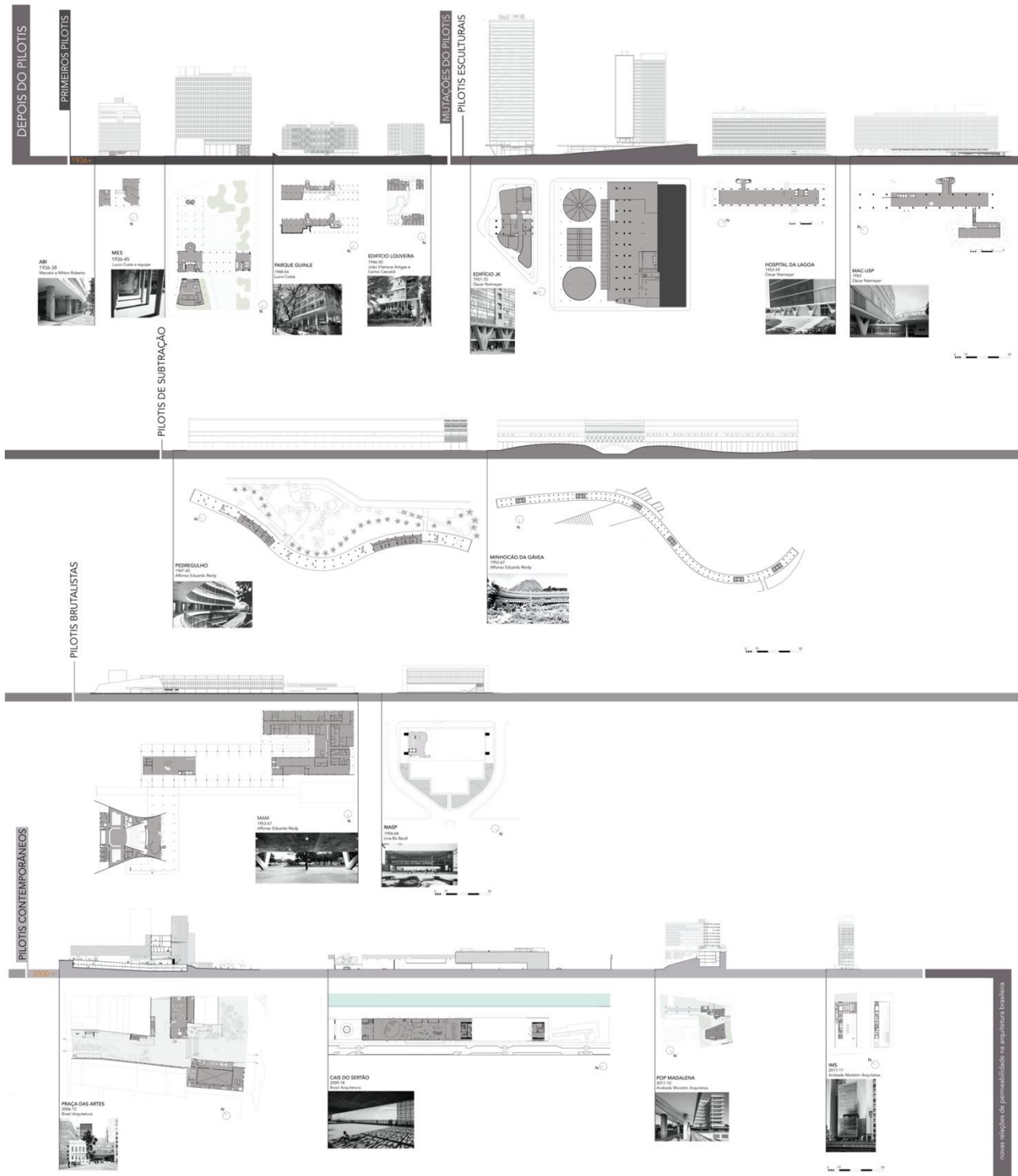
A similaridade formal do pilotis e o período em que foram projetados e construídos foram os primeiros critérios utilizados para agrupar as obras analisadas na tese *Depois do Pilotis*. Considerou-se o principal ponto comum a configuração espacial dos níveis térreos ou da base da edificação de cada obra, além das características formais dos elementos de arquitetura que compõem cada pilotis.

Através deste mapeamento de pilotis icônicos na arquitetura brasileira, o trabalho propôs ao leitor um percurso que identifica e reconhece as características de cada obra sob o ponto de vista das relações de permeabilidade desenhadas pelos seus espaços abertos integrados ou conectados de alguma forma à cidade.

Dois grandes grupos abordaram as obras do século XX na pesquisa – os Primeiros Pilotis e as Mutações dos Pilotis.

Os primeiros pilotis no Brasil foram construídos num período que abrange a introdução e a difusão da arquitetura moderna no Rio de Janeiro e São Paulo, do final da década de 1930 até meados da década de 1950. Estes pilotis estão presentes em obras caracterizadas pelo uso da estrutura do tipo Dom-ino, construídas sobre uma malha de apoios estruturais cartesianos, com clara delimitação entre base e corpo na sua volumetria. São edifícios com pilotis parcialmente abertos e uma colunata aparente que pode ter altura variável, em sua maioria com apoios de seção circular ou capsular.

Figura 1: Quadro com uma compilação de todos os projetos analisados na tese Depois do Pilotis - desenhos das planta baixa dos níveis térreos e das fachadas principais de cada obra, na mesma escala gráfica para ilustrar o panorama abordado na tese.



Fonte: Oliveira, Nathalia Cantergiani Fagundes de. Depois do Pilotis: Novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

As obras selecionadas para ilustrar estas características foram: ABI - Associação Brasileira de Imprensa (1936-1938), de Marcelo e Milton Roberto; MES - Ministério de Educação e Saúde (1936-1945), de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos; Parque Guinle (1948-1954), de Lucio Costa; e o Edifício Louveira (1946-1950), de João Vilanova Artigas e Carlos Cascardi. Estes projetos apresentam pilotis de origem corbusiana, mas que exploram com maior liberdade as diferentes relações entre o espaço construído e o vazio, entre a colunata aparente ou oculta, construindo bases permeáveis com diferentes graus de acessibilidade e visibilidade.

A malha estrutural ortogonal e a presença da colunata aparente nos pilotis e no interior dos edifícios são constantes em grande parte destes exemplares de destaque da arquitetura brasileira na primeira metade do século XX. Aos poucos, os projetos cresceram em escala, e esse denominador comum passa se modifica, de acordo com seu contexto urbano, programa e condicionantes técnicos.

As mutações dos pilotis representam uma série de variações do edifício de térreo livre ou de base permeável com pilotis. Neste grande grupo se incluem variações nas características formais da colunata aparente do pilotis e transformações tipológicas volumétricas, que resultaram em novas configurações deste espaço aberto e coberto.

As mutações do pilotis em obras icônicas não são casuais. Esse abandono gradual do esquema estrutural Dom-ino ou uma aplicação cada vez mais heterodoxa dos princípios modernos caracteriza uma prática profissional diretamente relacionada ao contexto de cada projeto ao longo do século XX. Devido ao extenso período em que foram construídas, essas variações foram subdivididas em Pilotis Esculturais, Pilotis de Subtração e Pilotis Brutalistas. Para ilustrar essas transformações, o trabalho selecionou como Pilotis Esculturais as seguintes obras, de Oscar Niemeyer: MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1953), Hospital da Lagoa (1952-1959), e o Edifício JK (1951-1970). Como Pilotis de Subtração, foram analisados dois projetos de Affonso Eduardo Reidy: Pedregulho (1947-1965) e o Minhocão da Gávea (1952-1967), obras que se utilizaram de condicionantes extremos topográficos para configurar pilotis em níveis intermediários. Na categoria definida na tese como Pilotis Brutalistas, foram escolhidas duas obras como estudos de caso: MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953-1967), de Affonso Eduardo Reidy; e MASP – Museu de Arte de São Paulo (1958-1968), de Lina Bo Bardi.

Por fim, o último capítulo de análises abordou novas relações de permeabilidade derivadas do pilotis em projetos construídos depois dos anos 2000 no Brasil. Para tese, os Pilotis Contemporâneos são variações do conceito de térreo ou pavimento livre, aberto e coberto que compartilham poucos pontos comuns além da estratégia de liberar áreas ao nível do solo, promovendo uma franca acessibilidade e visibilidade. Estas obras apresentam uma forte conexão entre sítio e programa, que resultam em projetos de características formais heterogêneas, mas com forte comprometimento em relação ao lugar. Esse comprometimento dos autores em relação à cultura regional é notável e aparece de modo mais marcante em obras de programa cultural, como no caso de um dos edifícios analisados – o Museu do Cais do Sertão (2009-2018), construído em Recife.

Percebe-se um discurso que se apoia em condicionantes específicos nestas obras, determinantes para a tomada de decisões de projeto, e isso irá se replicar na variedade de espaços livres no térreo ou níveis intermediários que a arquitetura contemporânea brasileira tem edificado. Para exemplificar estes espaços permeáveis do início do século XXI foram selecionadas quatro obras: Praça das Artes (2006-2012), de Brasil Arquitetura e Marcos Cartum; Museu do Cais do Sertão (2009-2018), de Brasil Arquitetura e Pedro Guerra; Edifício Pop Madalena (2011-2015) e o Instituto Moreira Salles (2011-2017), de Andrade Morettin Arquitetos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou abordar mais detalhadamente os apontamentos que levam a compreensão do conceito de pilotis, referenciando inevitavelmente à pesquisa de doutorado que se aprofundou em todas as questões aqui levantadas.

O estudo da origem do termo pilotis, tal como estabelecido por Le Corbusier, foi fundamental para a compreensão do seu conceito. A ideia foi explorada pelo seu autor sob diversas circunstâncias de implantação e forma, reafirmando que o conceito está diretamente relacionado a atributos de configuração espacial, tão fortes quanto a imagem dos primeiros pilotis corbusianos. Destes atributos, considera-se a presença de um

espaço coberto e aberto no térreo ou na base da edificação como elementar para a configuração de um pilotis. Seus apoios podem ser aparentes ou não, o espaço pode ser completamente permeável ou não. Sua forma pode se acomodar ao terreno, ou simplesmente configurar um nível poroso numa área plana. O pilotis também deve ser uma área de livre circulação, mesmo que tenha zonas fechadas na sua projeção.

Ter reconhecido na obra de Le Corbusier vários tipos de pilotis possibilitou à pesquisa adotar um conceito ampliado para identificar os atributos espaciais que o configuram, para, a partir disso, buscar uma ligação entre o conceito de pilotis e a as novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira que decorrem desta ideia, desde o Movimento Moderno.

Cabe trazer para estas considerações finais algumas conclusões da própria tese, que confirmou que um maior número de obras e projetos com a presença do pilotis surge depois dos anos de 1940. Antes disso, as colunatas aparentes dos anos 1930 não constituíam térreos permeáveis. As próprias galerias contínuas, muito utilizadas nas cidades brasileiras na sequência do Plano Agache para o Rio de Janeiro, se apresentavam como corredores comerciais cobertos junto ao passeio público e remetem mais às arcadas do que ao pilotis. A arquitetura moderna se apropriou e sofisticou elementos do peristilo e hipostilo gregos, mas a origem do pilotis não faz referência direta aos conjuntos de colunatas da Antiguidade. Talvez por não haver nada além de uma conexão de semelhança formal com este passado distante, onde a estrutura ficava visível e ganha status de elemento compositivo. A analogia, já descrita por Comas (2006), exaltada por Le Corbusier no memorial do projeto para o Palácio das Nações (1927), reforça a descrição de uma monumentalidade e a configuração de hierarquias pelo uso do pilotis, apesar da distância conceitual em termos técnicos e de configuração espacial entre estas colunatas.

Os manifestos de Lucio Costa acerca da arquitetura moderna brasileira contribuíram para que o pilotis fosse replicado em todo o Brasil num primeiro momento. Contudo, no âmbito da arquitetura da cidade, além dos exemplares icônicos, os planos diretores locais tiveram uma influência significativa, incentivando e bonificando a presença do pilotis nas novas construções. As cidades brasileiras estão povoadas por milhares de pilotis anônimos inseridos nas suas malhas de quarteirões tradicionais, de norte à sul do país. Apesar de geralmente isolados ou segregados do espaço público por questões de privacidade e segurança, ainda se constituem num patrimônio urbano e ambiental relevante, que pode ser resgatado através de estratégias de planejamento e incentivo específicas.

O papel das obras icônicas na disseminação de novos conceitos foi fundamental e contribuiu para a consolidação de um repertório em que a qualidade incontestável dos projetos amplia a força dos seus elementos arquitetônicos e configurações espaciais adotadas.

A vanguarda da arquitetura brasileira absorveu e reverberou o discurso da modernidade em diversos graus no início do século XX. Por um lado, o desenvolvimento do projeto se libertou do tipo acadêmico, para configurar arranjos espaciais distintos de acordo com cada programa. Por outro, a arquitetura moderna acaba por criar um vocabulário de elementos técnico-formais recorrentes, com releituras e adaptações. Desse repertório, podem ser destacados alguns pontos relativos às tipologias e outros relativos aos elementos de arquitetura. A partir das obras analisadas na tese, pode-se reafirmar que o pilotis pertence a uma terceira categoria, que envolve a questão tipológica e pode se apresentar também através de elementos. Sua presença pode remeter a uma tipologia replicada pelo movimento moderno – o edifício em lâmina ou barra sobre pilotis. Contudo, o seu potencial de adaptabilidade demonstrou que a partir dessa ideia, um espaço com os mesmos atributos pode ser configurado em outras tipologias, aparentemente desconectadas dos princípios da arquitetura moderna.

O estudo de um panorama de obras ao longo de quase um século da arquitetura brasileira possibilitou sintetizar determinadas estratégias projetuais relacionadas ao pilotis e suas variações. Os desenhos produzidos para a tese e aqui colocados de forma resumida permitem aproximar obras em tempo e espaço distintos, mas com muitas configurações arquitetônicas em comum – como por exemplo, o MASP e o Museu do Cais do Sertão.

Considerando que a ideia deste artigo é compartilhar parte da pesquisa desenvolvida, buscou-se trazer aqui os principais pontos investigados e deixa-se de lado as conclusões mais detalhadas acerca de cada grupo de obras, assim como as análises completas de cada estudo de caso. Através deste conjunto de obras icônicas analisadas, mesmo com todas as suas diferenças, foi possível afirmar que a presença pilotis e do térreo livre

estabeleceram novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira. Relações que se mantiveram e se renovaram a partir das qualidades e potenciais consagrados nos seus pilotis.

A pesquisa apontou o conceito do pilotis como um arranjo de configuração espacial. Mais do que um conjunto de apoios que possibilita a suspensão do edifício, o pilotis é um espaço. Um espaço vazio abrigado. Tão potente quanto outros vazios célebres da história da arquitetura, como o pátio. Uma espécie de vazio que organiza relações compositivas e estruturais.

Baseada nestes aspectos, pôde-se encontrar na contemporaneidade uma clara recorrência de elementos formais e estratégias de projeto praticados desde a difusão da arquitetura moderna. A valorização destes princípios operativos e a sua manutenção na prática da disciplina se demonstraram nas obras analisadas como Pilotis Contemporâneos (última linha de desenhos da Figura 1). Construir sobre pilotis, elevar o volume maciço do edifício do solo, configurar ambientes que intermediam o espaço público e o privado podem ser consideradas algumas destas estratégias.

Percebe-se nesse conjunto de obras construídas no século XXI que as intervenções se relacionam diretamente às oportunidades urbanas específicas, como as características do lote, legislação, um vazio remanescente, preexistências de valor histórico, respeito à volumetria do entorno. E apesar dessa variabilidade de condicionantes, observa-se uma diretriz comum – o desejo de promover a permeabilidade no edifício através da livre circulação, em continuidade com o espaço público.

Outro ponto relevante nas obras construídas no século XXI diz respeito à configuração de hierarquias de acesso e à monumentalidade. A diversidade dos espaços de pilotis analisados demonstrou que se pode promover a permeabilidade através de distintas configurações tipológicas. Um exemplo é como os mesmos autores das obras Praça das Artes e Museu do Cais do Sertão responderam à esta demanda em São Paulo e em Recife, tirando partido das especificidades locais na implantação dos edifícios. No caso paulista, as relações de permeabilidade se consolidaram a partir de áreas menores, de brechas e conexões capazes manter a visibilidade e acessibilidade num quarteirão de alta densidade. Já no nordeste, o museu localizado numa zona portuária, apresentava outras interações possíveis, que se materializaram em uma textura marcante e um espaço de sombra generoso que abriga e conecta. Um espaço aberto e coberto que organiza acessos e emoldura a vista para o mar.

Esta relação de permeabilidade, observada nos edifícios ilustrados na Figura 1 e analisados na tese, se constitui num legado da arquitetura moderna brasileira. Neste sentido, o conceito de pilotis pode ser considerado um patrimônio de alto valor para as cidades contemporâneas, tanto pelo aprendizado que se pode tirar dos seus atributos estéticos, técnicos e compositivos, quanto das relações estabelecidas por um nível térreo mais permeável na edificação.

O artigo buscou trazer de forma resumida como as obras analisadas na tese evidenciaram a contribuição do conceito de pilotis na configuração novas permeabilidades nas cidades no século XXI, e sua relação com o conceito original estabelecido por Le Corbusier. São edifícios que não praticam uma liberação do solo em escala regional, mas, dentro das suas possibilidades, oferecem interfaces mais flexíveis entre a arquitetura e o espaço urbano. O impacto ainda é pequeno, mas o estímulo dessa prática está nos planos diretores e poderá resultar em novas permeabilidades de maior escala nas próximas décadas.

O recorte proposto pela tese *Depois do Pilotis* aprofundou questões relativas à teoria do projeto que estão diretamente conectadas à cultura arquitetônica brasileira e que se fazem presentes em obras de todas as regiões do país. Espera-se que as colocações levantadas neste artigo possam contribuir com pesquisas que se propõem a documentar obras através de pontos de vista relativos à configuração espacial e elementos tipológicos, aplicáveis, portanto, à novos estudos de caso conectados ao legado da arquitetura moderna.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU FILHO, Silvio Belmonte. *Porto Alegre como Cidade Ideal. Planos e Projetos Urbanos para Porto Alegre*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BAHIMA, Carlos Fernando Silva. *Edifício Moderno brasileiro: a urbanização dos cinco pontos de Le Corbusier 1936 – 57*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

- _____. *De placa e grelha: transformações dominóicas em terra brasileira*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.
- BASTOS, M.J; ZEIN, R.V. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BOESIGER, Willy; STONOROV, Oscar. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1910–1929*. Zurique: Les Éditions D'Architecture Erlenbach, 8v. 14ª ed. 1995.
- _____. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1929–1934*. Zurique: Les Éditions D'Architecture (Artemis), 8v., 1964.
- BONDUKI, Nabil (org). *Affonso Eduardo Reidy*. Série Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Blau/Instituto Lina Bo P.M. Bardi, 2000.
- BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer: Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CADERMAN, D; CADERMAN, R.G. *O Rio de Janeiro nas alturas*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2004.
- _____. *O Rio de Janeiro nas alturas: A verticalização da cidade*. *Arquitextos, São Paulo, ano 07, n. 078.02, Vitruvius, nov. 2006* <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/295>>.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.
- _____. *The Poetics of Development. Notes on Two Brazilian Schools*. in BERGDOLI, B; COMAS, C.E.; LIERNIR, J.F; DEL REAL, P. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Nova York: MOMA, 2015. p. 40-67.
- _____. *Cidade Funcional & cidade figurativa: Dois Paradigmas em Confronto*. in *Ocolum Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura*, vol. 4, Campinas, 1993.
- _____. *Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39. e lenda(s) e Le Corbusier*. *Arquitextos, São Paulo, ano 02, n. 022.01, Vitruvius, mar. 2002* <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>>.
- _____. *Confronto*. in COMAS & PINON. *Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/1965*. Porto Alegre: Marca Visual, 2013. p. 15-24.
- _____. *Questões de base e situação: Arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45*. *Arquitextos, São Paulo, ano 07, nº 078.00, Vitruvius, nov. 2006*. <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/293>>.
- _____. *Arquitetura moderna, pavilhão brasileiro, estilo Corbu*. in *AU, São Paulo, nº 26, 1989*.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COLQUHOUN, Alan. *Essays in Architectural Criticism: Modern Architectural and Historical Change*. Cambridge: Oppositions Books/MIT Press, 1981.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. *Dicionário da Arquitetura brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2017. (Coleção RG fac-símile, 3)
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa – Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth (org.) *Oppositions 15/16*. Londres: The MIT Press, 1979.
- GOODWIN, Philip Lippincott. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. Nova York: MOMA. 1943.

- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. Nova York: Museum of Modern Art, 1955.
- LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 2004.
- _____. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A Carta de Atenas*. São Paulo: HUCITEC/ Edusp, 1993.
- _____. *Planejamento Urbano*. São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 2004.
- _____. *Almanach d'Architecture Moderne*. Paris: Editions G. Cres ET C. 1925.
- l'Esprit Nouveau*. Biblioteca di Area delle Arti sezione Architettura "Enrico Mattiello". Dipartimento di Architettura. Disponível em <<http://arti.sba.uniroma3.it>>
- LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas. A revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a Razão Compositiva*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.
- MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*. Massachusetts: MIT Press, 6ª edição, 1988.
- MORAIS, Pedro. *Cidades Verticais: Habitação vertical de grande escala na América Latina 1929-1979*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: NPGAU – Escola de Arquitetura da UFMG, 2016.
- Oliveira, Nathalia Cantergiani F. de. *Depois do Pilotis: Novas relações de permeabilidade na arquitetura brasileira*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.
- OLIVEIRA, Rogerio de Castro. *Pilotis, pilar, pilastra: variações brasileiras*. In *Concreto: Plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul-americano 1930/70*. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010, p. 205-213.
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PALERMO, H. Nicolás Sica. *O Sistema Dom-ino*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- PANERAI, Philippe R.; CASTEX, Jean; DEPAULE, Jean-Charles. *Formas Urbanas: a dissolução da quadra*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- RIBEIRO, L. O. *Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.
- SANTOS, C.; PEREIRA, M.; PEREIRA, R.; SILVA, V. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone da modernidade brasileira 1935-1945*. São Paulo: Romano Guerra, 2013.
- VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. *Concreto Armado Arquitetura Moderna Escola Carioca: levantamentos e notas*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da escola paulista brutalista (1953-1973)*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

NOTAS

¹ “Arquitetura Moderna Brasileira continua sendo uma abreviatura consagrada e conveniente para designar a obra de uma escola tributária das explorações da vanguarda europeia dos anos 1920, mais atenta ao debate italiano do que geralmente se pensa, abertamente influenciada por Le Corbusier e Mies, evidentemente engajada na superação do *International Style* reconciliando tanto expressão de modernidade e tradição quanto de espírito da época e espírito do lugar, no nome mais geral de cultura latina e no nome mais particular de cultura brasileira” (COMAS, 2002, p. 289).

² São os cinco pontos para nova arquitetura: pilotis, planta livre, fachada livre, janela em fita e terraço-jardim.

³ Publicado originalmente em 1973.

⁴ Conclusões do IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), de 1933, realizado em Atenas, interpretadas e sintetizadas por Le Corbusier, publicadas originalmente em 1941.

⁵ O termo “sobre pilotis” será utilizado na pesquisa para designar edifícios com pilotis na sua base. Apesar da contradição que o termo evoca, ao sugerir que o edifício tenha sido construído em cima de um pilotis, já que este é parte integrante do próprio edifício e as suas colunas (visíveis na base) são contínuas, o termo “sobre pilotis” carrega na historiografia da arquitetura um significado que resume a aplicação deste conceito na base ou nível térreo.

⁶ Ver PANERAL, Philippe R.; CASTEX, Jean; DEPAULE, Jean-Charles. *Formas Urbanas: a dissolução da quadra*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

Ver JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes 2001.

⁷ Ver “Cronologia geral do cimento e do concreto armado”, e “Capítulo 1 - Planta livre e a força das curvas” em VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. *Concreto Armado Arquitetura Moderna Escola Carioca: levantamentos e notas*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁸ No dicionário francês Larousse, as seguintes definições podem ser encontradas:

“pilot: Grande estaca de madeira com ponta de ferro.” “pilotis: Conjunto de pilares conduzidos ao solo para apoiar uma estrutura construída em água ou em terreno instável – em português – palafitas. Nome dado às vezes aos pilares usados na arquitetura do século XX para elevar um edifício deixando uma grande parte do solo livre.” Disponível em: <<https://www.larousse.fr/>>

⁹ Le Corbusier vem ao Brasil pela primeira vez também por seus interesses particulares. A cidade tradicional europeia é a raiz de muitas das inquietações que impulsionaram os textos e propostas urbanísticas de Le Corbusier. Rodeado por centros urbanos densos e consolidados, havia poucas oportunidades para grandes trabalhos, tanto sob o ponto de vista espacial, quanto profissionalmente. Neste ponto, a América representava para o arquiteto o oposto, cidades de história urbana recente e com amplas áreas disponíveis para intervenções. As cartas publicadas em *Le Corbusier e o Brasil* comprovam o interesse do arquiteto em se aproximar do país por conta dos rumores da construção de uma nova capital. Ver correspondências entre L.C. e Blaise Cendrars em 1927 (SANTOS, 1987, p. 42).

¹⁰ Intitulado *Cidade do Rio de Janeiro – extensão, remodelação e embelezamento*, o plano foi concluído em 1930. É um plano de urbanismo moderno, dentro da metodologia da SFU (*Société Française des Urbanistes*). O Plano Agache introduzia o zoneamento, grandes eixos rodoviários, além de delimitação de áreas verdes e expansões urbanas. A utilização de galerias era uma das características mais marcantes dos planos urbanos dos arquitetos da SFU, assim como a padronização de gabaritos de altura e alinhamentos.

¹¹ Projeto de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos (com consultoria de Le Corbusier) – 1937-1943. Para mais detalhes sobre o processo que culmina na escolha da equipe de Lucio Costa para o desenvolvimento do projeto do MES ver: COMAS, 2002, p. 110; SEGRE, 2013, p. 164-181. Correspondências de Le Corbusier relativas ao projeto do MES, ver: SANTOS, 1987, p. 106-204.

¹² Projeto de Lucio Costa, Affonso Reidy e Oscar Niemeyer, com participação de Le Corbusier.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ENTRE O PREFABRICADO E O PREEXISTENTE: A ARQUITETURA ANTIGA DA ESCOLA INDUSTRIAL DE CUIABÁ, MT.**MAZINE, THAÍS (1)**

1. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Mato Grosso, Thaismazine@hotmail.com

TORRES, GABRIELLA (2)

2. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Mato Grosso, gabriellaregina55@gmail.com

CASTOR, RICARDO (3)

3. Professor Doutor, Universidade Federal de Mato Grosso, rscastor@ufmt.br

RESUMO

O presente artigo ocupa-se das particularidades arquitetônicas do edifício-sede da antiga Escola Industrial de Cuiabá, atual Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT), projetado no início dos anos 1950, que fazem dele um marco na história de modernização da região central do país. As análises se concentram, inicialmente, sobre as características do seu projeto original, elaborado no Rio de Janeiro pelo Setor de Estudos e Projetos do Ministério da Educação, destacando-se suas inovações em relação aos padrões construtivos então vigentes no centro-oeste brasileiro. Busca-se também relacionar sua arquitetura com a de outras escolas técnicas construídas do período, como a de Maceió e a de Natal. Comparando suas soluções tipológicas e de implantação, suas estratégias de setorização e circulação, pôde-se demonstrar a versatilidade da linguagem modernista que os une, expressa na tensão derivada da adaptação de soluções tipificadas à realidade urbana e geográfica de cada local, com destaque para as condicionantes do clima, do programa e do terreno. Com o objetivo de ilustrar a dinâmica de intervenções que ameaçam a unidade arquitetônica dessas obras, adota-se o histórico de reformas do atual IFMT, como estudo de caso.

PALAVRAS-CHAVE:

Modernismo, Institutos federais, IFMT.

*MODERNISM AND THE ARCHITECTURAL PATTERN IN BRAZILIAN FEDERAL INSTITUTES.***ABSTRACT**

This article deals with the architectural particularities of the main building of the former Escola Industrial de Cuiabá, currently the Federal Institute of Mato Grosso (IFMT), designed in the early 1950s, which make it a landmark in the history of modernization in the central region of the country. The analyzes focus, initially, on the characteristics of its original project, elaborated in Rio de Janeiro by the Studies and Projects Sector of the Ministry of Education, highlighting its innovations in relation

to the constructive standards then in force in the Brazilian Midwest. It also seeks to relate its architecture with that of other technical schools built at the time, such as Maceió and Natal. Comparing their typological and implantation solutions, their sectorization and circulation strategies, it was possible to demonstrate the versatility of the modernist language that unites them, expressed in the tension derived from the adaptation of typified solutions to the urban and geographic reality of each location, with emphasis on the climate, program and terrain constraints. In order to illustrate the dynamics of interventions that threaten the architectural unity of these works, the history of reforms of the current IFMT is adopted as a case study.

KEYWORDS:

Modernism, Federal Institutes, IFMT.

INTRODUÇÃO

Analisar comparativamente projetos contemporâneos de estrutura e programas similares, construídos em regiões distintas, representa, como se sabe, uma forma segura de avaliar a versatilidade da linguagem arquitetônica que lhes é comum. A mesma base de comparação pode servir de parâmetro para descortinar, tanto as singularidades dos projetos em questão, quanto as “constantes” da sintaxe ou do vocabulário que compartilham em suas três dimensões espaciais. Se a essa análise comparativa, sabidamente reveladora de similitudes e contrastes formais, acrescentarmos a quarta dimensão temporal, a leitura assume uma perspectiva histórica capaz de enquadrar, entre outros quesitos dinâmicos, o grau de flexibilidade dos mesmos projetos às transformações sofridas, no curso do tempo, por suas respectivas realidades de origem. Pois bem, se essa mesma análise alcançar o tempo e o espaço presentes, uma nova dimensão entra em cena, acrescentando à abordagem uma quinta chave interpretativa, da maior importância no processo de reconhecimento e valoração das obras estudadas: o nível de “atualidade”, por assim dizer, das suas distintas propostas arquitetônicas. Sob esse último prisma, avalia-se até que ponto a arquitetura permanece reconhecível em seus princípios fundamentais, em que pesem as mudanças sofridas pelo programa e pelo conjunto de expectativas de seus atuais usuários, em termos práticos e psicológicos. Paradoxalmente, testemunhar o funcionamento do edifício é imprescindível para que se possa apreciar em que medida o projeto o resolve e transcende, em que medida o condiciona e se deixa por ele condicionar. (RASMUSSEN, 2015).

Avessa a regionalismos, a arquitetura moderna presta-se, didaticamente, à demonstração desses preceitos. A regularidade e a padronização de seus componentes, a racionalidade das soluções técnicas e funcionais, a ordem geométrica de suas estruturas, tendem a favorecer, por contraste, as variações que particularizam seus diferentes contextos, e vice-versa. Esta pesquisa parte da hipótese de que o edifício construído para sediar a antiga Escola Industrial de Cuiabá, projeto datado dos anos 1950 atribuído ao setor de projetos do Ministério da Educação, reúne os elementos necessários para ilustrar e lançar luzes sobre tais relações, envolvendo, de um lado, a racionalidade de uma obra modernista de grande porte caracterizada pela modulação estrutural e correlata tipificação de elementos construtivos. De outro, as singularidades urbanas, históricas e ambientais do seu terreno, nas adjacências do centro histórico de Cuiabá.

Ao comparar o projeto dessa escola, atualmente denominada Instituto Federal de Mato Grosso, com outros edifícios sedes de Institutos Federais, pretende-se trazer à tona não só os atributos compartilhados pela arquitetura desses edifícios, como também as maneiras pelas quais esses traços comuns se relacionam com terrenos distintos. Uma mesma problemática emerge das condições atuais dessas edificações, motivando sua análise histórica: a perda gradativa das

qualidades dos projetos originais, que sofreram e ainda sofrem diversos desvios e perturbações. Sendo assim, é objetivo deste texto apresentar a importância dessas características no histórico das cidades em que foram construídas e como sua depredação pode alterar o valor histórico encontrado nas mesmas.

Primeiramente, serão consideradas as circunstâncias históricas relacionadas à formação da chamada Escola Carioca da arquitetura moderna brasileira, à construção das Escolas Industriais em meados do século passado e a trajetória da sede do atual campus de Cuiabá do Instituto Federal de Mato Grosso. Serão pontuados durante o processo, semelhanças entre sua arquitetura e a de outras Escolas Industriais da época, igualmente marcadas pelo Modernismo Carioca. Autores como Hugo Segawa (1999), Carlos Cavalcante (2005;2006) serviram de base nas conceituações e leituras acerca da Arquitetura Moderna Brasileira e, no caso do primeiro, ao processo de difusão de seus exemplares pelos estados do centro-oeste do país. Autores locais, como Nádia Kunzel (2005) foram de especial importância nas pesquisas em torno da história das escolas industriais do país e da cuiabana, em particular. Ainda que já tenha sido objeto de pesquisas acadêmicas (CASTOR, 2013), nenhum trabalho anterior debruçou-se sobre o histórico de alterações sofridas pelo conjunto da escola, após sua inauguração em fins dos anos 1950. Graças ao levantamento sistemático dessas reformas, percebeu-se que algumas delas se mostram coerentes com os princípios norteadores do projeto, enquanto outras concorreram para a descaracterização desse importante patrimônio da arquitetura moderna.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Durante a Era Vargas (1930-1945) houve um conjunto de reformas políticas, econômicas e culturais no país, marcando o fim da oligarquia cafeeira e a busca por uma identidade nacional, ancorada no desenvolvimento industrial. No plano artístico, esse caminho havia sido desbravado por um conjunto de episódios sintonizados com as vanguardas europeias, como a Semana da Arte Moderna de 1922, onde a valorização da arte e da cultura nacional somou-se ao desprezo pela estética acadêmica. Iniciada nas artes plásticas e na literatura, essa busca conjugada de nacionalismo e modernidade não tardaria a se expressar na arquitetura.

A passagem de Lúcio Costa pela Direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930, e o projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, concebido uma equipe de arquitetos brasileiros assessorados por Le Corbusier, estão na origem do que se convencionou chamar de Escola Carioca, logo batizada por parte da imprensa internacional de "*brazilian style*".

A chamada Escola Carioca desenvolveu-se a partir dos anos 1930, com a produção de arquitetos inspirados pela malograda tentativa de Lucio Costa de modernizar o ensino de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, sediada no Rio de Janeiro. Partindo da arquitetura de Le Corbusier, tal como reinterpretada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, os arquitetos cariocas acabaram por reinventar aquela mesma arquitetura racionalista que os havia inspirado.

A primeira escola, que pode chamar-se legitimamente de "escola" de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lúcio Costa à frente, e ainda inigualado até hoje. (ANDRADE, 1943.)

A escola carioca possui, com efeito, características que a distinguem da matriz corbusiana, para além dos propalados cinco pontos que definem sua fase racionalista: pilotis, janela em fita, planta livre, terraço Jardim, fachada livre. Sem a pretensão de elencar os estilemas da arquitetura moderna carioca, cumpre destacar aqui aqueles pontos mais enfatizados pelos seus próprios expoentes: a ênfase conferida às estruturas de concreto, a expressividade plástica de inspiração barroca, leveza

e simplicidade, uso ostensivo de brises, a abertura e diálogo com a paisagem natural e o passado colonial, revestimentos nobres, como mármore e granito, recobrando a superfície do concreto.

A ESCOLA INDUSTRIAL DE CUIABÁ

O atual Instituto Federal de Mato Grosso foi criado como Escola de Aprendizes Artífices em 1909 tendo iniciado suas atividades em 1910, com um total de 80 alunos. A implantação do Estado Novo (1937) e de políticas voltadas à interiorização da economia nacional aumentou a demanda por cursos em novas áreas.

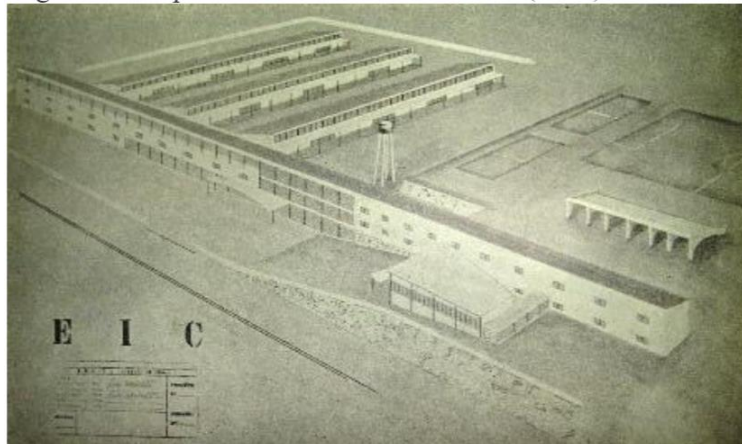
Figura 2: Escola de Aprendizes de Mato Grosso



Fonte: Kunze, 2006, p.78

As antigas instalações da Escola de Aprendizes Artífices de Mato Grosso distribuíam-se em um conjunto de casas e galpões de uma antiga fazenda, então distribuídas por duas quadras ao norte do centro histórico de Cuiabá. O projeto de uma nova sede para a Escola foi desenvolvido em 1956 pela Seção de Estudos e Projetos do MEC, no Rio de Janeiro, para o terreno trapezoidal de aproximadamente 25.000 m², resultante da união daquelas duas quadras. As obras transcorreram entre 1956-60, tocadas pela Construtora Comércio, a primeira fundada em Cuiabá. As casas da velha sede foram todas demolidas após a conclusão do principal edifício do conjunto, identificado na planta como “corpo da escola”. Trata-se de um bloco laminar, com 215 m de comprimento e apenas 9,5 m de largura, reunindo salas de aula teórica, gabinetes dos docentes, biblioteca, recepção e administração, entre outras dependências de apoio. Esse bloco possui três pavimentos (incluído térreo) na parte mais baixa do terreno, e apenas dois (mais porão) na outra extremidade. Para o acesso aos pavimentos superiores, foram dispostas escadarias nas extremidades e um jogo central de rampas, expostas na fachada frontal por uma cortina de cobogós de concreto. A circulação horizontal fica a cargo de corredores longitudinais, bastante extensos, que se abrem para a paisagem externa, favorecendo o sombreamento e a ventilação cruzada das salas de aula. (CASTOR, 2013).

Imagem 3: Imagem aérea IFMT



Fonte: CBAI, 1952.

o projeto seguiu uma tipologia padronizada em âmbito nacional, e não observou algumas particularidades locais referentes ao terreno e ao programa. Este previa um departamento administrativo maior que acabou acoplado à face interna do bloco principal, quebrando a pureza de sua linearidade. O fato de ter sido concebido para um terreno plano, resultou alguns problemas mal resolvidos, com destaque para a iluminação deficiente da biblioteca semienterrada na parte central daquele mesmo bloco. Não se pode dizer, entretanto, que o projeto seja incompatível ou mesmo indiferente ao contexto, muito pelo contrário. O ponto de acesso principal estava assinalado por uma marquise de desenho curvo no térreo desse bloco frontal, disposto longitudinalmente junto ao lado mais baixo do terreno. Essa convidativa marquise de acesso não está no centro geométrico do bloco, mas no exato alinhamento da Rua Voluntário da Pátria, cuja continuidade foi interrompida quando da união das duas quadras que formaram o terreno da Escola. Essa rua ficou limitada ao trecho compreendido entre o córrego da Prainha e o Cemitério da Piedade, situado defronte ao terreno da Escola. O corpo do edifício atuaria como uma grande barreira física diante dessa histórica via, se ela não atravessasse simbolicamente todo o terreno, da entrada principal ao portão dos fundos. Internamente, esse eixo de acesso divide o terreno em dois níveis, um dedicado ao esporte, outro às oficinas.

Uma rede de marquises ortogonais conectava o bloco principal aos pavilhões das oficinas. O projeto original, de 1957, previa quatro pavilhões perpendiculares ao bloco frontal: Mecânica Automotiva, Artes Industriais, Marcenaria e Tipografia. Idênticos na largura, esses pavilhões têm comprimentos diferentes para acompanhar a inclinação da face posterior do lote. Uma planta datada do início dos anos 1960 incluía novos elementos, alguns acrescentados durante a execução do projeto anterior, como uma referida ala administrativa atrelada ao bloco principal, outros propostos pelos projetistas do MEC, como teatro, piscina e quadra coberta. Contrariando esse projeto, o teatro de 300 lugares foi posicionado no canto mais baixo do terreno, com entrada independente enfatizada pela esquina (figura 185). O acesso do público externo foi facilitado, ainda, por um portão secundário na parte mais alta do terreno, que une o setor esportivo à rua de maior movimento do entorno.

A monotonia do extenso bloco principal foi quebrada por uma dupla inversão no posicionamento dos corredores: Os do térreo e do primeiro pavimento foram voltados dentro do lote, onde corre um estreito pátio ajardinado. A primeira metade do corredor do último pavimento, distante do pátio, mas com vista privilegiada para o centro histórico, volta-se coerentemente para o lado oposto. A outra metade vira-se para as atrações do setor esportivo do complexo: piscina, pista e campo de futebol.

A relação pacífica do prédio da Escola Industrial com o centro antigo de Cuiabá fica patente em fotos dos anos 1960, quando os primeiros edifícios de vários pavimentos despontavam em torno da Praça da República.

Figura 4: Planta esquemática do IFMT.



Fonte: Mapa Base de Cuiabá com edição autoral.

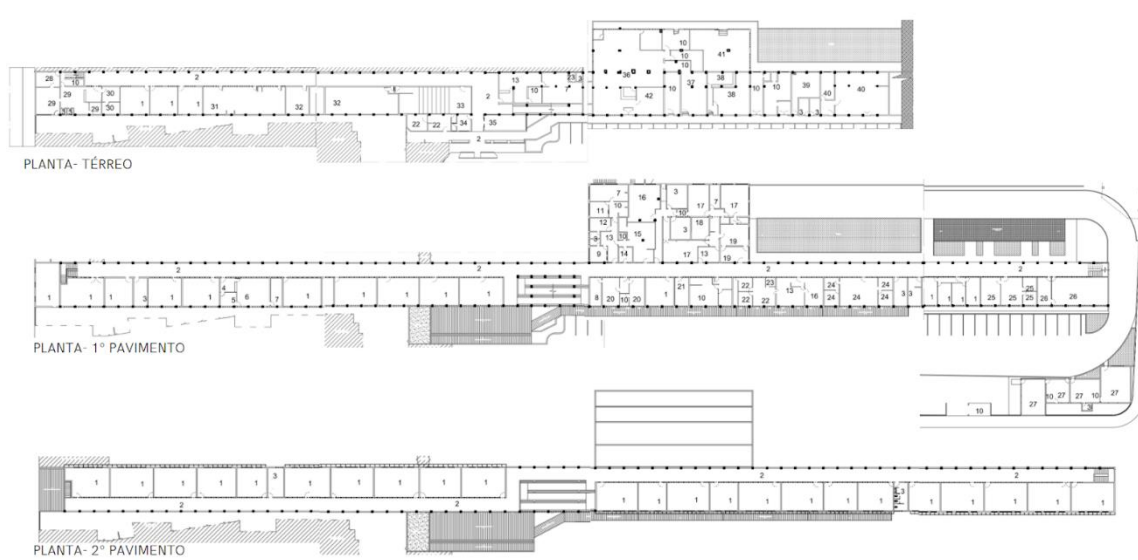
Figura 5: Imagem aérea IFMT



Fonte: Acervo IFMT

O edifício possui uma linearidade acentuada devido a relação de seu comprimento. Na imagem é possível observar também o posicionamento assimétrico da entrada. Esse recebe a cobertura de uma marquise. A malha de pilares auxilia na definição dos ambientes, mas a planta se mostra livre.

Figura 6: Planta Baixa IFMT



Fonte: Lais Ribeiro, Gabrielle Manzoli e Josiane Pereira

É possível observar uma constante linearidade na edificação, a sequência de pilares e vãos reforçam ainda mais essa característica. São evidentes as semelhanças com os blocos principais dos atuais Institutos Federais de Alagoas (IFAL) e de Rio Grande do Norte (IFRN), que apresentam uma linearidade bastante acentuada. Além disso, esses mesmos edifícios possuem fachadas muito semelhantes à antiga Escola Industrial de Cuiabá, com um ritmo de pilares que se destacam pelas sombras geradas no corredor, efeito que se estende por toda a face frontal do bloco didático.

Figura 7: Construção do novo edifício da EIC



Fonte: BARROS, Pedro José

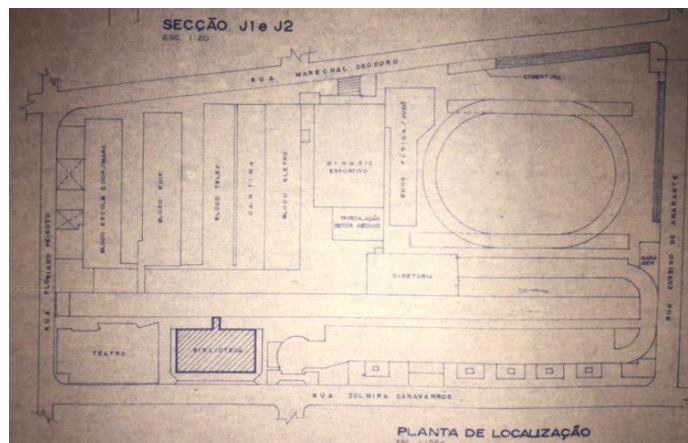
Figura 8: Fachada IFRN



Fonte: Catálogo IBGE

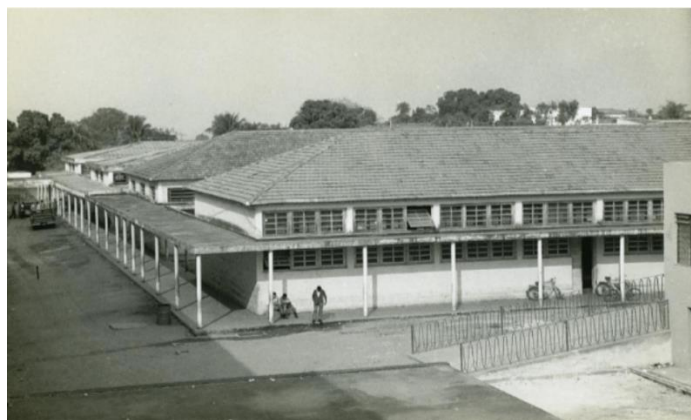
Os corredores desse bloco foram posicionados estrategicamente na fachada nordeste a fim de melhor proteger as salas de aulas e oficinas da insolação, visto que esse lado sofre com a maior incidência do sol em boa parte do ano.

Figura 9: Planta baixa atual



Fonte: ACERVO IFMT

Figura 10: Conjunto de prédios das oficinas IFMT



Fonte: ACERVO IFMT

Os prédios de disciplinas específicas, onde ocorriam as aulas práticas, foram afastados dos blocos de sala de aula, bem como da área administrativa, com intuito de separar e definir os usos e amenizar possíveis ruídos vindos dos laboratórios. Nos espaços internos, a ortogonalidade reinante é quebrada pela composição geométrica e o cromatismo enviesado das peças cerâmicas do piso. (MANZOLI; RIBEIRO; PEREIRA, 2019)

Figura 11: Vista do corredor IFMT-piso original



Fonte: Acervo Ricardo Castor

Comparando-se os blocos principais dos Institutos Federais de Alagoas, de Mato Grosso e do Rio Grande do Norte, pode-se notar algumas outras congruências, como as marquises que destacam os acessos principais dos edifícios. O acesso do IFAL é marcado por uma única grande marquise e um elemento vazado, assim como ocorre no IFMT, se localizando, no entanto, no canto da fachada principal do edifício, junto ao acesso do campus.

Figura 12: Fachada Frontal IFMT- Marquise e cobogós



Fonte: Foto autoral

Figura 13: Fachada Frontal IFAL- Marquise e cobogós



Fonte: Google Earth

Um elemento que se mostra presente na arquitetura desses três institutos federais são as aberturas localizadas na parte superior das paredes voltadas para os corredores, que permitem que haja circulação de ar pelo edifício. Essa preocupação com a qualidade ambiental dos espaços é comum nos projetos filiados à Escola Carioca.

Figura 14: Janelas das salas de aula IFMT



Fonte: Acervo Ricardo Castor

Figura 15: Janelas salas de aula IFAL



Fonte: Foursquare

Todavia, a partir de 2020 foram realizadas “reformas de adequação” nas salas para favorecer o uso de ares-condicionados, levando ao fechamento das referidas aberturas, descaracterizando os corredores e comprometendo a iluminação e ventilação natural das salas.

Figura 16: Corredores IFMT



Fonte: Foto autoral

Figura 17: Corredor IFMT



Fonte: Autoral

A influência carioca pode ser encontrada, também, na íntima ligação dos espaços externos com os corredores longitudinais. Esses pátios não só abrigam jardins como também bancos e mesas, tornando essas áreas um lugar de estar. No IFMT é possível perceber que os bancos que se encontram entre os pilares do bloco principal fazem com que esse edifício seja um agente ativo na integração do indivíduo com o pátio.

Figura 18: Pátio IFMT



Fonte: Foursquare

Imagem 19:Pátio IFRN



Fonte: Gomes, 2017.

Em 2020 houve a reforma do pátio de um dos blocos do IFMT para adequação à quantidade crescente de alunos, quando uma torre de salas de aula foi erguida onde antes estendia-se um pátio coberto. Como bem observou a arquiteta Yanne Souza (2022), funcionária do Instituto, a reforma alterou a característica original da edificação e eliminou uma importante área de convívio dos alunos. De acordo com Souza (2022), houve diversas reformas entre 2020 e 2021 em resposta ao crescimento do número de estudantes, que hoje passam de três mil. As reformas incluíram a remodelação do anfiteatro, que há anos vinha sendo utilizado apenas como depósito. Uma perícia constatou uma irregularidade na estrutura da sua cobertura original, que teve de ser totalmente removida pela instituição.

Imagem 20: Construção do novo bloco de salas no pátio coberto



Fonte: Yanne Souza

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das análises realizadas, pôde-se constatar que a arquitetura das Escolas Industriais erguidas em diferentes capitais brasileiras, em meados do século 20 seguem uma arquitetura de origem carioca caracterizada pela tipificação e pela busca de uma identidade institucional unificada, traços partilhados pelas três escolas acima reportadas. Esse caráter padronizado e a serialidade em larga escala dos elementos estruturais ganha significado especial em uma corrente que entrou para a história da arquitetura moderna mundial como um manifesto em favor da liberdade plástica e da expressividade quase gestual de suas formas escultóricas, comumente taxadas de neobarrocas. Tem-se aí um aspecto pouco divulgado, ao menos internacionalmente, acerca da arquitetura

moderna carioca, em geral, e do arquiteto Oscar Niemeyer em particular, por mais inerente que ele seja aos seus preceitos da Escola, como bem demonstram os projetos desse último para o campus do Instituto Tecnológico da Aeronáutica, em São José dos Campos e o Instituto Central de Ciências da UnB. Não foi possível identificar os autores do projeto das Escolas Industriais em apreço, pois as legendas das pranchas originais não discriminamos nomes dos arquitetos envolvidos. Os vínculos com a arquitetura coetânea de Oscar Niemeyer são flagrantes, como as análises acima lograram demonstrar.

No que tange à relação com o sítio, as análises empreendidas tendem a contrariar a tendência, recorrente na historiografia da arquitetura moderna brasileira, de lhe atribuir duas posturas extremas e antagônicas: ou a relação com as condicionantes urbanas e geográficas será de total negação ou de orgânica intimidade, de ruptura ou de verdadeira simbiose. Viu-se que a relação entre o padrão ortogonal de implantação dos extensos blocos laminares, comum aos três projetos estudados, e as preexistências dos seus respectivos terrenos não se caracteriza pela negação, tampouco pela conformidade, e o projeto para a Escola Industrial de Cuiabá é particularmente eloquente nesse sentido. Considerando que dois quarteirões tiveram de ser unidos para acomodar o projeto e que os contornos do vasto terreno resultante dessa fusão condicionaram o projeto arquitetônico, pode-se concluir que a relação entre ambos foi dialética. Em que pese a demolição das instalações anteriores da escola, o projeto da sede moderna promove um novo ordenamento ao tecido urbano adjacente, sem, contudo, deixar de respeitar os eixos estruturais que presidiram sua expansão a partir do centro histórico. A relação com a topografia segue o mesmo princípio dialético. O projeto original não se conforma ao caimento natural do terreno, mas sua linguagem é flexível o bastante para alterações durante a obra pudessem incorporá-la sem comprometer sua coerência interna.

Por fim, resta constatar que essa abertura às contingências do lugar decorre, em boa medida, de uma das facetas estéticas da sua corrente arquitetônica de origem, a dita Escola Carioca. Quase sempre associada aos acentos de expressividade plástica, o propalado componente neo-barroco do modernismo carioca pede uma leitura mais abrangente, que inclua seu dinamismo plástico sem limitar-se a ele, que considere as “formas livres” que a consagraram como parte de um princípio maior. A julgar pela obra de Wollflin (2000), tal princípio define-se pela composição aberta, própria da arte barroca, remetendo, por sua vez, aos conceitos de infinitude, abertura e indeterminação. Ora, o que se vê na arquitetura das modernas Escolas Industriais foram composições dominadas por blocos didáticos longilíneos, megaestruturas tão extensas quanto uniformidade, conectadas a uma variedade dos blocos secundários de formato ou disposição contrastante. Compreende-se que a maior parte dos acréscimos e reformas sofridas por esses edifícios, desde a fase de construção, tenham sido satisfatoriamente incorporadas ao viés barroco das obras abertas, que para Umberto Eco, vai da imprecisão dos limites a um sentido de incompletude, passando pela possibilidade de incorporar rearranjos ou expansões imprevistas.

Ocorre que as obras abertas têm suas regras e, infelizmente, parte significativa das reformas vieram a comprometer a integridade arquitetônica dos edifícios estudados, sobretudo as mais recentes. Algumas alterações geraram problemas técnicos, como a falta de iluminação na biblioteca provocado pelo conflito com a topografia do terreno. Outras comprometeram a da conformação laminar dos blocos didáticos e oficinas, a exemplo do bloco administrativo da Escola cuiabana, à revelia do projeto inicial.. Se as interferências realizadas durante a obra não chegaram a comprometer o partido arquitetônico original, permanecendo legível em sua coerência modernista, o mesmo não se pode dizer das reformas recentes que a obscureceram radicalmente, ao preço da integridade arquitetônica da histórica edificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRO, Pedro José de. **O Curso Técnico Em Estradas: Das Origens à Implementação na Escola Técnica Federal de Mato Grosso**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação do Instituto de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

BERNARDO, G. et al. **Escola De Aprendizizes Artífices de Mato Grosso (EAAMT) Atual Instituto Federal De Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, Campus Cuiabá – Coronel Octayde Jorge da Silva**. Artigo avaliativo - Curso de Arquitetura e Urbanismo, UFMT, Cuiabá, 2019.

CASTOR, Ricardo Silveira. **Arquitetura Moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos**. 2013. 456 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, História e Fundamentos da Arquitetura Moderna, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAVALCANTI, Lauro. **Ainda Moderno? Arquitetura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 15. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GURGEL, Ana Paula. **Escola Modernista Carioca-Entre racionalismo e a cultura brasileira**. Disponível em https://aprender.ead.unb.br/pluginfile.php/470795/mod_resource/content/0/AULA%209%20-%20INTRO%20Escola%20modernista%20carioca_rev%2020181.pdf < Março 2021.>

SOUZA, Yanne. **Reformas IFMT [entrevista concedida a] Thaís Reis Mazine**. Junho. 2022

KUNZE, Nádia Cuiabano. **A Escola de Aprendizizes Artífices de Mato Grosso (1909- 1941)**. 2005. 217 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação do Instituto de Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005.

RASMUSSEN, Steen E. **Arquitetura vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

INFLUÊNCIA DA MEDICINA E DA HIGIENE NA ARQUITETURA MODERNA EUROPEIA DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE DE *VERS UNE ARCHITECTURE***OLIVEIRA, LEONARDO (1)**

1. Doutorando em arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, arq.leonardo.oliveira@gmail.com

RESUMO

O livro *Vers une Architecture* (1923) é um dos textos fundamentais da arquitetura moderna do século XX. Trata-se de um manifesto em que o autor, sob a alcunha de Le Corbusier-Saugnier, defende a criação de uma arquitetura e um urbanismo que refletissem o *esprit nouveau* emergente naquele período, marcado pela consolidação do discurso médico. À vista disso, este ensaio propõe uma revisão historiográfica que fornece base para examinar valores socioculturais europeus modernos, historicamente condicionados, que se relacionam com a arquitetura e o urbanismo. Especificamente, objetivou-se analisar *Vers une Architecture* a fim de identificar correlações entre as recomendações de Le Corbusier, o discurso médico e o movimento da higiene. Para tal propósito, foi realizada a análise do conteúdo de dez trechos do livro que fariam alusão a esse discurso, procedimento complementado pela utilização da ferramenta *Voyant Tools*. Verificou-se que o movimento da higiene objetivava aperfeiçoar a saúde física das populações urbanas europeias e que, para Le Corbusier, era necessária a criação de cidades higiênicas e ordenadas, as quais trariam como consequência a saúde às populações, concluindo-se que o aquele discurso, legitimado pela ciência moderna, se manifesta no texto de modo latente, sintoma reforçado pela predominância dos termos casa, saudável, saúde e cidades nos trechos analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Le Corbusier; Le Corbusier-Saugnier; Por uma Arquitetura; modernidade.

THE INFLUENCE OF MEDICINE AND HYGIENE ON MODERN EUROPEAN ARCHITECTURE OF THE 20TH CENTURY: AN ANALYSIS OF TOWARD AN ARCHITECTURE

ABSTRACT

*The book *Toward an Architecture* (1923) is one of the foundational texts of the modern architecture of the 20th century. It is a manifesto in which the author, under the pen name Le Corbusier-Saugnier, advocated for an architecture and urbanism that reflected the *esprit nouveau* which emerged in that period, marked by the consolidation of the medical discourse. In view of this, this essay proposes a historiographical review that provides a basis for examining historically conditioned modern European socio-cultural values related to architecture and urbanism. This study aimed to specifically analyze *Toward an Architecture* so that correlations between Le Corbusier's recommendations, the medical discourse and the hygienic movement could be established. For this purpose, the content analysis of ten excerpts from the book that would refer to this discourse was carried out, supported by the use of the *Voyant Tools*. The hygienic movement aimed to improve the physical health of European urban populations, and Le Corbusier understood it as the necessity to create hygienic and orderly cities which would, consequently, bring health to the population. Therefore, this discourse, legitimized by modern science, is apparent in the book, observed in the recurrence of the words home, healthy, health, and cities in the analyzed excerpts.*

KEYWORDS: Le Corbusier; Le Corbusier-Saugnier; *Toward an Architecture*; modernity.

INTRODUÇÃO

D'où vient, qu'est ce sentiment neuf? C'est l'éclosion, après une germination profonde, du sens architectural d'époque. Époque neuve [...]. Ainsi l'architecture devient-elle le miroir des temps. (LE CORBUSIER, 1925, p. V).

Publicado pela primeira vez em Paris, em 1923, o livro *Vers une Architecture* foi definido pelo inglês Reyner Banham (1922-1988), um dos historiadores que revisou criticamente o movimento moderno na arquitetura, como “um dos mais influentes, amplamente lidos e menos compreendidos de todos os escritos arquitetônicos do século XX”¹, fato que se revela nas inúmeras publicações que tratam do (quase centenário) texto. As bases para a compreensão de *Vers une Architecture* foram lançadas em *Après le Cubisme*, manifesto de fundação do purismo na arte e arquitetura escrito pelo pintor francês Amédée Ozenfant (1886-1966) e pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) (ainda sob a alcunha de Charles-Edouard Jeanneret). Esse texto, publicado em Paris no final da Primeira Guerra Mundial, em novembro de 1918, defendeu a criação de uma arquitetura comprometida, ao mesmo tempo, com os adventos tecnológicos da Era moderna e com as lições da Antiguidade, afirmando que pontes, fábricas, barragens e outras obras “gigantescas” portavam em si os “germes viáveis de um desenvolvimento” e eram “obras utilitárias” nas quais se pressentia uma “grandeza romana” (OZENFANT; JEANNERET, 2005, p. 43).

Dois anos depois, Le Corbusier, Ozenfant e o escritor belga Paul Dermée (1886-1951) fundaram a revista *L'Esprit Nouveau*, cuja primeira edição, lançada em Paris em 15 de outubro de 1920, apresentou as intenções do movimento artístico de vanguarda então emergente no sentido de considerar o ordenamento de elementos primários como condição para a fruição artística. Essa revista, publicada até 1925, deu prosseguimento ao enaltecimento das características de disciplina e ordem, aspectos da civilização romana, conforme observado no texto impresso em seu 14º número *La Leçon de Rome*, de Le Corbusier. Tal ensaio, como outros da *L'Esprit Nouveau*, foi retomado em *Vers une Architecture* pelo arquiteto, que seguiu defendendo a criação de formas arquitetônicas primárias e o resgate da Antiguidade como solução para problemas urbanísticos (OLIVEIRA, 2021, p. 77-81).

Figura 1: Anúncio do livro *Vers une Architecture* na revista francesa *Mercure de France*, em 15 de novembro de 1923.



Fonte: VERS..., 1923, p. 388.

Desde a primeira publicação do livro, anunciada na revista francesa secular *Mercure de France*, inúmeras análises deste foram feitas. Em geral, essas o estimam como uma das teorias fundadoras da arquitetura moderna do século XX, assim como o presente ensaio. Partindo desse princípio, focou-se na categorização semântica de trechos específicos de *Vers une Architecture*, a fim de relacionar o discurso médico então em voga com as recomendações de Le Corbusier para a arquitetura e o urbanismo. Com esse objetivo, recorreu-se ao método da análise de conteúdo elaborado pela pesquisadora francesa Laurence Bardin, o qual foi empregado com a finalidade de se extrair informações do livro, apoiando-se em evidências explícitas examinadas tal como apresentadas nos trechos selecionados.

O método de Bardin pode ser definido como um conjunto de instrumentos metodológicos cujo fator comum é uma hermenêutica controlada e baseada na dedução, resultando em uma análise que oscila entre o rigor da objetividade e a fecundidade da subjetividade². Portanto, as análises aqui apresentadas buscaram equilibrar o pressuposto básico da redação científica referente à imparcialidade e a consideração pela subjetividade do autor, apresentando, por fim, resultados que refletem o objetivo do ensaio. As análises foram conduzidas em três etapas: 1) codificação da unidade de registro (o livro) e das unidades de contexto (dez trechos que fariam alusão ao discurso médico); 2) isolamento de termos na língua original e indicação da classificação gramatical e da(s) possível(eis) tradução(ões) deste(s), as quais foram buscadas no dicionário on-line Michaelis, por ser atualizado; e 3) breve análise do conteúdo dos trechos. Esse procedimento metodológico foi complementado pela utilização da ferramenta *open source* e on-line *Voyant Tools*, usada para a identificação dos termos mais recorrentes nos trechos analisados.

Este ensaio foi desenvolvido a partir de dois subtítulos: “O discurso médico, a arquitetura e o urbanismo modernos: antecedentes históricos” e “Análise de trechos de *Vers une Architecture*”. O primeiro buscou: a) evidenciar a relação entre o discurso médico, o movimento da higiene e o advento da ciência moderna; b) contextualizar brevemente o surgimento desse discurso na Europa entre os séculos XVIII e XX, destacando a influência geral deste no debate urbanístico e arquitetônico da época; e c) recapitular a trajetória de Le Corbusier no período específico em que a obra foi publicada, quando o arquiteto se aproximou de médicos, teóricos e outras figuras relacionadas ao movimento da higiene. O segundo subtítulo se ocupou da análise do conteúdo dos trechos selecionados, que se supõe aludir, em menor ou maior grau, ao discurso médico e ao movimento da higiene.

DESENVOLVIMENTO

O discurso médico, a arquitetura e o urbanismo modernos: antecedentes históricos

O discurso médico emergiu na Europa entre os séculos XVIII e XIX, quando foi elaborada uma nova política pública baseada na higiene, legitimada pelo discurso médico e respaldada pelas teorias científicas do período. Na França, especificamente, essa forma de administração derivou da Revolução Francesa (COSTA, 2013, p. 52). Congressos sobre a higiene já aconteciam em Bruxelas em meados do século XIX e, a partir de então, a manifestação desse discurso como um ramo da medicina se disseminou na sociedade europeia, acontecimento verificado na publicação de diversos estudos que investigaram o tema. Um deles foi a *Encyclopédie d'Hygiène et de Médecine Publique*, cujo primeiro tomo foi publicado em 1890, um ano depois da *Exposition Universelle*, que reuniu profissionais de vários países em Paris. No prefácio desse tomo, escrito pelo médico francês Jules Eugène Rochard (1819-1896), verifica-se a relação entre o discurso médico, o movimento da higiene e o advento da modernidade:

[...] a higiene, como é entendida hoje, é uma ciência moderna. É contemporânea das descobertas feitas nos nossos dias na física, química, fisiologia e história natural; foi desse movimento que ela saiu. [...] Os cientistas e especialmente os médicos entraram com entusiasmo por este novo caminho; pessoas do mundo os têm seguido, e a higiene não demorou a ter sua literatura específica, seus congressos, suas sociedades; ela recrutou auxiliares em todas as categorias e em todas as profissões liberais.³ (ROCHARD, 1890, p. 1).

De modo geral, os envolvidos nesse movimento buscavam eliminar as epidemias e condições urbanas indesejáveis na Europa. Segundo eles, era preciso sanear as cidades, concentrando-se principalmente no tecido urbano medieval. Desta forma, os tratados de higiene pública passaram a determinar regras para a construção de novas moradias para os operários, os quais haviam sido removidos das suas habitações para que bulevares modernos, ventilados e iluminados fossem abertos nas áreas urbanizadas. Esse objetivo foi atingido em planos de reordenamento urbano como o de Paris, executado entre 1853 e 1882 sob a orientação do oficial francês Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), nomeado prefeito da região do Sena pelo imperador francês Napoleão III (1808-1873).

O discurso médico determinou aspectos da sociedade moderna. A doutora em ciência da educação Christiane Gioppo (1996, p. 169) aponta que ele parece ter influenciado áreas em que as noções de

organização e formação de mão de obra eram essenciais, como a industrial, e que tais conhecimentos eram importantes para a “construção” de um “operário padrão” cuja formação precisava ser guiada para que toda a sua vida estivesse voltada à fábrica. Nesse sentido, o movimento da higiene foi o principal argumento para iniciar essa disciplinarização, que pretendia remodelar tanto o conjunto de hábitos tradicionalmente arraigados como o próprio operário, adaptando-o ao seu espaço de trabalho.

A questão da higiene também era um tema caro aos arquitetos europeus na década de 1920⁴, quando o discurso médico estava em ascensão não somente na Europa, mas em outras partes do mundo também. Foi precisamente nesse momento que, segundo o arquiteto australiano Toby Mackay (2018, p. 2), Le Corbusier foi apresentado ao médico francês Pierre Winter (1891-1952), de quem absorveu ideias a respeito da higiene pública (FISHMAN, 1977 apud MACKAY, 2018, p. 12). O envolvimento de Corbusier com Winter foi favorecido pelo interesse que ambos compartilhavam pelo esporte e pelo corpo humano saudável e viril, o qual era símbolo da higiene moral e espiritual e estava associado ao *esprit nouveau* do século XX.

Em 1922, Winter contribuiu para a *L'Esprit Nouveau*⁵ e, quase uma década depois, ele e o arquiteto integraram o comitê de redação da revista francesa *Plans* (1931-1932), fundada pelo advogado e economista francês Philippe Lamour (1903-1992). Em 1932, Winter e o teórico francês do sindicalismo revolucionário Hubert Lagardelle (1874-1958), que também fizera parte daquele comitê de redação, fundaram a revista *Prélude*, que durou até 1935. Esta propunha-se à divulgação de assuntos relacionados à política, ao urbanismo e à arquitetura e teve como colaborador Le Corbusier. Este escreveu, pouco tempo depois, o prefácio do manuscrito *Biology, Medicine, and Urbanism*, de Winter, que foi apresentado no *Congrès International d'Architecture Moderne V* (BROTT, 2014, p. 4), realizado em Paris em junho de 1937, dois anos antes do início da Segunda Guerra Mundial.

Também em Paris, o médico publicou, junto com Le Corbusier e o arquiteto Charles Trochu (1898-1961), o livro *Architecture et Urbanisme*, em 1942, ano em que o franco-suíço deixou o então estado francês de Vichy e retornou à capital do país. Em Paris, Le Corbusier se aproximou do engenheiro e urbanista François de Pierrefeu (1891-1959) e do médico e teórico Alexis Carrel (1873-1944), com quem havia mantido contato antes e durante a guerra e de cuja fundação, a *Fondation Française pour l'Étude des Problèmes Humains*, foi assessor técnico entre meados de 1942 e abril de 1944.

Análise de trechos de *Vers une Architecture*

Quadro 1: Análise de trechos do livro *Vers une Architecture* (1923), de Le Corbusier.

TRECHO DO LIVRO NA LÍNGUA ORIGINAL COM MARCAÇÃO DE TERMOS E/OU EXPRESSÕES QUE FARIAM ALUSÃO AO DISCURSO MÉDICO	TERMOS NA LÍNGUA ORIGINAL, CLASSE GRAMATICAL E POSSÍVEL(EIS) TRADUÇÃO(ÕES) PARA O PORTUGUÊS	TRECHO DO LIVRO TRADUZIDO PARA O PORTUGUÊS COM MARCAÇÃO DE TERMOS E/OU EXPRESSÕES QUE FARIAM ALUSÃO AO DISCURSO MÉDICO	BREVE ANÁLISE DO CONTEÚDO DO TRECHO
<p>“Si l'on arrache de son coeur et de son esprit les concepts immobiles de la maison et qu'on envisage la question d'un point de vue critique et objectif, on arrivera à la maison-outil, maison en série, saine (et moralement aussi) [...]” (p. XI).</p>	<p>“saine” (adjetivo feminino, singular): saudável; sadia; sã; sensata; despoluída.</p> <p>“moralement” (advérbio): moralmente.</p>	<p>“Se arrancarmos do coração e do espírito os conceitos imóveis da casa e encararmos a questão de um ponto de vista crítico e o objetivo, chegaremos à casa-instrumento, casa em série, casa sadia (inclusive moralmente) [...]” (p. XXXII).</p>	<p>Além da saúde física, o discurso médico objetivou contemplar a saúde moral e espiritual das populações das cidades europeias daquele período, nas quais, de acordo com Le Corbusier, a situação urbana estava “caótica”⁶ e o</p>

			<p>espírito, “agonizante”⁷. Ao propor uma anulação do conceito tradicional de habitação, associado aos séculos progressos, o arquiteto anuncia o espírito novo da época, relacionando-o ao desenvolvimento da ciência, às leis da física⁸ e ao progresso da indústria, esta vinculada ao equipamento mecânico e ao instrumento evoluído, símbolos do início do século XX. Nesse sentido, a “casa-instrumento”, síntese desse processo, possuía valor e finalidade morais em um contexto sustentado pelo princípio da moralidade do espírito novo, que constituía o valor humano.</p>
<p>“On jette aux ferrailles le vieil outil [...]. Ce geste est une manifestation de santé, de santé morale [...]”(p. 5-6).</p>	<p>“santé” (substantivo feminino, singular): saúde.</p>	<p>“O velho instrumento é jogado ao ferro velho [...]. Este gesto é uma manifestação de saúde, de saúde moral [...]” (p. 5).</p>	<p>A ação prática de rejeitar os “velhos instrumentos” (a escopeta, a colubrina, o fiacre e a locomotiva⁹), superados pelos instrumentos fabricados do século XX, estava relacionada à produção industrial¹⁰, que seria otimizada pela organização racional do trabalho. Essa organização está relacionada ao discurso médico, que buscava reordenar os hábitos dos operários para aumentar a produtividade nas</p>

<p>“<i>Nous sommes malheureux d’habiter dans des maisons indignes parce qu’elles ruinent notre santé et notre morale. Nous sommes devenus des êtres sédentaires [...]; la maison nous ronge dans notre immobilité, comme une phtisie.[...] Nous nous démoralisons.” (p. 6).</i></p>	<p>“santé” (substantivo feminino, singular): saúde.</p> <p>“sédentaires” (adjetivo e substantivo, de dois gêneros, plural): sedentários(as).</p> <p>“phtisie” (substantivo feminino, singular): tuberculose; tísica.</p> <p>“démoralisons” (verbo transitivo conjugado na primeira pessoa do plural): desmoralizamos.</p>	<p>“Somos infelizes por habitar casas indignas porque elas arruinam nossa saúde e nossa moral. Tornamo-nos seres sedentários [...]; a casa nos corrói em nossa imobilidade como uma tuberculose. [...] Nós nos desmoralizamos.” (p. 5-6).</p>	<p>fábricas.</p> <p>A questão da habitação é apontada por Le Corbusier como relacionada à saúde mental, que, naquele contexto de crise (arquitetônica, urbanística, social), poderia ser agravada por moradias inadequadas. Essa inadequação deterioraria a saúde (física, mental, moral), essencial para o funcionamento eficiente do corpo humano. O sedentarismo e a imobilidade, valores negativos que seriam contrapontos de virtudes como atividade, ação e movimento (aspectos associados ao esporte, tema de interesse do autor), são comparados à tuberculose, que, tal como as demais doenças infecciosas, seria combatida por meio do progresso da medicina¹¹, a qual fundamentava a proposta de higienização das cidades.</p>
<p>“<i>Les ingénieurs sont sains et virils, actifs et utiles, moraux et joyeux.” (p. 6).</i></p>	<p>“virils” (adjetivo masculino, plural): viris, másculos.</p> <p>“utiles” (adjetivo e substantivo masculino, plural): úteis.</p> <p>“sains” (adjetivo masculino, plural): sadios, saudáveis.</p> <p>“actifs” (substantivo e</p>	<p>“Os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres.” (p. 6).</p>	<p>No livro, escrito em um contexto pós-guerra, Le Corbusier enaltece continuamente os engenheiros, aos quais atribui virtudes que os tornariam aptos a enfrentar desafios técnicos e construtivos por meio da atitude¹², do cálculo e da</p>

	adjetivo masculino, plural): ativos; energéticos; dinâmicos.		matemática ¹³ . Os engenheiros, colaboradores na fabricação de navios e aviões, máquinas modernas que haviam desempenhado um papel importante na Primeira Guerra Mundial, compartilham essas virtudes (virilidade, atitude, engajamento) com os militares, os quais, nesse conflito, evitavam os erros (e, portanto, a morte ¹⁴) por meio da precisão, estratégia e disciplina. Esta, segundo o discurso médico, asseguraria a ordem, a moral e o bem-estar geral das populações urbanas.
<p><i>“Le diagnostic est clair. [...] Les architectes sortis des Écoles, ces serres chaudes [...] où l’on cultive les orchidées malpropres, entrent dans la ville avec l’esprit d’un laitier qui vendrait son lait avec du vitriol, avec du poison.”</i>(p. 7).</p>	<p>“malpropres” (adjetivo, de dois gêneros, plural): sujos(as); confusos(as); impróprios(as); desarrumados(as).</p> <p>“vitriol” (substantivo masculino, singular): vitriolo.</p> <p>“poison” (substantivo masculino, singular): veneno.</p>	<p>“O diagnóstico é claro. [...] Os arquitetos saídos das escolas, essas estufas [...] onde se cultivam orquídeas sujas, entram na cidade com o espírito de um leiteiro que venderia seu leite com vitriolo, com veneno.” (p. 7).</p>	<p>O termo diagnóstico é empregado na descrição de engenheiros, que manejam cálculos que oferecem um estado de espírito puro e seguem caminhos seguros¹⁵, e de arquitetos, aos quais Le Corbusier sugere um retorno ao começo, fazendo alusão às soluções técnicas, baseadas nas leis naturais, da arquitetura da Antiguidade. Esta, construída com formas puras, primárias¹⁶ e claramente apreendidas pelos olhos humanos, se contraporá à diversidade de estilos arquitetônicos do século XIX, recusada</p>

			<p>pelo movimento moderno da primeira metade do século XX. À guisa de suposição, conjectura-se que Le Corbusier compara leiteiros (profissão que surgira no século anterior, por volta de 1860, na Grã-Bretanha) a arquitetos formalmente educados, que ofereceriam o seu produto (a habitação) “envenenado” com estilos arquitetônicos popularizados na Europa durante o século XIX e ensinados na <i>École des Beaux-Arts</i>¹⁷. A valoração negativa fornecida às orquídeas, figurativamente cultivadas nas escolas de arquitetura, diria respeito àquilo que o movimento da higiene essencialmente buscou combater: a qualidade de anti-higiênico.</p>
<p>“Il n’est pas futile de hâter le nettoyage. [...] l’homme d’initiative, d’action, de pensée, le CONDUCTEUR, demande à abriter sa méditation dans un espace serein et ferme, problème indispensable à la santé des élites. Messieurs les peintres et les sculpteurs [...], nettoyez les maisons [...]” (p. 9-10).</p>	<p>“nettoyage” (substantivo masculino, singular): limpeza; lavagem; depuração; purificação.</p> <p>“nettoyez” (verbo transitivo conjugado no modo verbal imperativo, pelo qual se expressa uma ordem): limpe; limpem.</p>	<p>“Não é inútil apressar a limpeza. [...] o homem de iniciativa, de ação, de pensamento, o CONDUTOR, pede para abrigar sua meditação num espaço sereno e firme, problema indispensável para a saúde das elites. Senhores pintores e escultores, limpem suas casas [...]” (p. 10).</p>	<p>Le Corbusier valorizava a cultura em todas as suas formas. Tendo estudado artes decorativas na juventude, além de arquiteto, era pintor. Ao colocar a pintura como arte primeira¹⁸, o arquiteto convida pintores e escultores – que, junto com aquele, seriam os propagadores do <i>esprit nouveau</i> responsável pela condução do movimento moderno</p>

			<p>nas artes – para resolver os problemas da cidade e da habitação¹⁹. Esse tema se encontrava diretamente relacionado à questão da saúde (e, logo, aos desafios enfrentados pelo movimento da higiene) mental desses artistas, que necessitariam de uma casa espiritualmente e moralmente higiênica para conduzir, de modo ativo, os esforços empreendidos pela arte da época moderna.</p>
<p><i>“Nous avons besoin de rues où la propreté, [...] l’application de l’esprit de série dans l’organisation du chantier [...] ravissent l’esprit et procurent le charme des choses heureusementnées.”</i> (p. 27).</p>	<p>“propreté” (substantivo feminino, singular): limpeza; asseio.</p>	<p>“Necessitamos de ruas onde a limpeza, [...] a aplicação do espírito de série na organização das obras [...] encantam o espírito e proporcionam o charme das coisas nascidas com felicidade.” (p. 21).</p>	<p>Em geral, para os arquitetos daquele período, era necessária a criação de planos urbanos racionalmente ordenados que fossem práticos e priorizassem a utilidade. Estes trariam como consequência a “felicidade” (saúde mental), a qual influencia positivamente a saúde física e o funcionamento adequado do corpo humano, sendo associada por Le Corbusier à “limpeza” (higiene), às habitações adequadas, ao espírito da produção em série (que implicaria a organização do canteiro de obras) e à monumentalidade (grandeza) da</p>

<p>“[...] la Salete infecte les alentours [...]. Il est temps de répudier le tracé actuel de nos villes par lequel s’accumulent les immeubles tassés, s’enlacent les rues étroites pleines de bruit, de puanteur de benzine et de poussière et où les étages ouvrent à pleins poumons leurs fenêtres sur ces saletés. A partir du quatorzième étage, [...] c’est l’air pur.” (p. 40-43).</p>	<p>“saleté” (substantivo feminino, singular): sujeira; sujidade.</p> <p>“puanteur” (substantivo feminino, singular): fedor.</p> <p>“poussière” (substantivo feminino, singular): poeira; pó.</p> <p>“pur” (adjetivo masculino): puro.</p>	<p>“[...] a sujeira infecta os arredores [das cidades atuais] [...]. Está na hora de repudiar o atual traçado de nossas cidades pelo qual se acumulam os edifícios empilhados [...] ruas estreitas cheias de [...] fedor de gasolina e de poeira e onde os andares têm suas janelas plenamente abertas sobre essas sujeiras. [...] A partir do décimo-quarto andar, [...] é o ar puro.” (p. 33).</p>	<p>intenção arquitetônica.</p> <p>Essencialmente, o movimento da higiene visava ao aperfeiçoamento das condições de salubridade das cidades existentes, que, carentes de higiene (física, mental, moral), inibiriam o progresso da civilização. Nessas cidades, o aspecto anti-higiênico residia nas habitações dos operários e nas ruas – que deveriam ser abertas e iluminadas, tarefa iniciada no plano de reordenamento urbano de Haussmann, em Paris – e edificações, que, mediante as técnicas e materiais construtivos modernos, seriam construídas em altura, resultando na tipologia geralmente apresentada por Le Corbusier nos seus planos urbanos: o arranha-céu. No “décimo-quarto” andar deste, fisicamente elevado, encontrar-se-ia a condição ideal: a pureza (o “ar puro”).</p>
<p>“Cette conception [...] était plus saine que les errements actuels [...] comme sera saine la conception des villes-tours dans les villes de demain. [...] Ici [...] le plan est le générateur; sans lui règnent l’indigence, le désordre, l’arbitraire. Au lieu de tracer les</p>	<p>“plussaine” (advérbio de intensidade e adjetivo feminino, singular): mais saudável; mais sadia; mais sã; mais sensata; mais despoluída.</p> <p>“indigence” (substantivo feminino, singular): indigência; miséria; pobreza;</p>	<p>“Esta concepção [...] era mais sadia que os hábitos insensatos atuais [...] como será sadia a concepção das cidades-torres nas cidades de amanhã. [...] Aqui [...] a planta é geradora; sem ela reinam a indigência, a desordem, o arbitrário. Em lugar de</p>	<p>Para Le Corbusier, os hábitos antigos eram resíduos do passado histórico e acarretavam “indigência” e “desordem” às cidades da época, que nesse trecho do livro são contrapostas às “cidades de amanhã”. Estas teriam os</p>

<p><i>villes [...] encerclant des cours malsaines, sentines sans air et sans soleil [...]. Plus de cours, mais des appartements ouvrant sur toutes les faces à l'air et à la lumière.”</i> (p. 45-47).</p>	<p>privação.</p> <p>“désordre” (substantivo masculino, singular): desordem; tumulto; bagunça; perturbação.</p> <p>“malsaines” (adjetivo feminino, plural): malsãs; doentes; prejudiciais; malignas; maléficas; ruins.</p> <p>“air” (substantivo masculino, singular): ar; semblante.</p> <p>“soleil” (substantivo masculino, singular): sol.</p> <p>“lumière” (substantivo feminino, singular): luz.</p>	<p>traçar as cidades em forma de quadrangulares maciços [...] enquadrando pátios infectos, sentinas sem ar e sem sol [...]. Nada de pátios, porém apartamentos abrindo-se de todos os lados ao ar e à luz [...].” (p. 39).</p>	<p>arranha-céus, expressões imediatas do progresso, como solução para o problema da salubridade referente à ausência de ventilação e iluminação nas ruas. Esse problema seria sanado, de acordo com a proposta do movimento da higiene, a partir do alargamento das vias urbanas. Cabe pontuar que, neste trecho, a descrição, apesar de Le Corbusier não o mencionar ou afirmar que se trata dele, evoca o plano urbano do catalão Ildefons Cerdà (1815-1876), construído em Barcelona na segunda metade do século XIX e configurado a partir de quadras com blocos de edificações residenciais dispostas ao redor de pátios internos. Em vez de essa solução, o arquiteto propõe apartamentos que, situados em andares elevados, permitiriam a visão de espaços abertos e vegetados na cidade.</p>
<p>“<i>Une architecture pure, nette, claire, propre, saine [...]”</i> (p. 78).</p>	<p>“pure” (adjetivo feminino): pura.</p> <p>“claire” (adjetivo feminino): clara.</p> <p>“propre” (adjetivo, de dois gêneros, singular): limpo(a); asseado(a).</p> <p>“saine”: (adjetivo</p>	<p>“Uma arquitetura pura, nítida, clara, limpa e sã.” (p. 66).</p>	<p>Em oposição aos aspectos da arquitetura pura, clara, limpa e sã preconizada pelo <i>International Style</i>, Le Corbusier cita elementos decorativos agregados à arquitetura que remetem a tendências</p>

	feminino, singular): saudável; sadia; sã; sensata; despoluída.		de séculos pregressos: tapeçaria, baldaquins, almofadas, papéis de parede e mobiliário dourado e esculpido, os quais configurariam uma “tristeza sombria” – contrastando-as com a arquitetura “clara” – do “bazar do Ocidente” ²⁰ . O termo bazar, cabe ressaltar, pode ser traduzido para o português como desordem, confusão e bagunça.
--	--	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor a partir da segunda edição de *Vers une Architecture* (1925, Éditions G. Crès, Paris) e da tradução de Ubirajara Rebouças para o português de *Por uma Arquitetura* (1973, Ed. Perspectiva e Ed. Universidade de São Paulo, São Paulo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste ensaio – que não pretendeu polemizar, mas contribuir para a revisão da historiografia da arquitetura moderna –, concluiu-se que o discurso médico, historicamente condicionado por um período de crise (social, urbana, arquitetônica) e legitimado pela ciência moderna, se manifesta em *Vers une Architecture* de modo latente. Esse sintoma é reforçado pela predominância dos termos: casa (*maison*) (4), saudável (*saine*) (4), saúde (*santé*) (4) e cidades (*villes*) (4) nos trechos analisados. Nestes, Le Corbusier deixa clara a necessidade contemporânea de se criar cidades e habitações racionalmente ordenadas, práticas e utilitárias, que influenciariam positivamente a saúde física e o funcionamento adequado e eficiente do corpo humano. A isso, soma-se a preocupação do autor com a “saúde moral” (LE CORBUSIER, 1925, p. 6), a qual seria a força motriz para que as mudanças preconizadas no livro fossem concretizadas (as palavras moral (*morale*), moralmente (*moralement*) e morais (*moraux*) aparecem 2, 1 e 1 vezes, respectivamente). O interesse no aperfeiçoamento da saúde física e moral das populações das cidades europeias também estava no cerne do discurso médico, que, essencialmente, almejou reordenar os antigos hábitos e costumes dessas populações, os quais representavam resquícios do passado histórico (rejeitado pelo movimento moderno) e acarretavam desordem às cidades existentes. Ao se projetar planos urbanos disciplinados e estrategicamente desenhados, seriam promovidos o bem-estar geral dos cidadãos e a salubridade dos espaços físicos para, enfim, impulsionar e consolidar o progresso da civilização moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press, 1960.
- BARDIN, Laurence. *L'analyse de contenu*. Paris: P.U.F., 1977.
- BROTT, Simone. Le Corbusier and the anarcho-syndicalist city. In: BREISCH, Kenneth; ZIMMERMAN, Claire (org.). 67th Annual Conference of the Society of Architectural Historians (SAH), 2014, Austin, Texas. Disponível em: <https://eprints.qut.edu.au/66860/>. Acesso em: 29 jun. 2021.
- COSTA, Maria Clélia Lustosa. O discurso higienista definindo a cidade. *Mercator*, Fortaleza, v. 12, n. 29, pp. 51-67, set./dez. 2013.
- FISHMAN, Robert. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*. New York: Basic Books, 1977.

- GIOPPO, Christiane. Eugenia: a higiene como estratégia de segregação. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 12, p. 167-180, dez. 1996.
- LE CORBUSIER-SAUGNIER. *Vers une Architecture*. Paris: Éditions G. Crès, 1925.
- LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1973.
- LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993.
- MACKAY, Toby. *Le Corbusier: Sport and Stadia*. 2018. 108 f. Dissertação (Master of Philosophy) – School of Architecture, Queensland University of Technology, Queensland, 2018.
- OLIVEIRA, Leonardo. Le Corbusier, arquitetura e política: uma recapitulação (1917-1944). *Revista Estética e Semiótica*, v. 11, n. 2, pp. 77-91, 2021.
- OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Edouard. *Depois do cubismo*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- ROCHARD, Jules. Préface. In: ROCHARD, Jules (Org.). *Encyclopédie d'Hygiène et de Médecine Publique, Tome premier*. Paris: Lecrosnier et Babe Libraires Éditeurs, 1890. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63810095.textelimage>. Acesso em: 19 jun. 2022.
- VERS une architecture. *Mercur de France*, Paris, ano 34, n. 610, 15 nov. 1923. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201943z/f308>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- WINTER, Pierre. Sports. *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique*, jan., n. 14, pp. 1675-1677, 1922. Disponível em: http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/pdf/EspritNouveau-FT_14.pdf. Acesso em: 19 jun. 2022.

NOTAS

1 “[...] one of the most influential, widely read, and least understood of all the architectural writings of the twentieth century.” (BANHAM, 1960, p. 220).

2 “Qu’est-ce que l’analyse de contenu aujourd’hui? Un ensemble d’instruments méthodologiques de plus en plus raffinés et en constante amélioration s’appliquant à des ‘discours’ (contenus et contenant) extrêmement diversifiés. Le facteur commun de ces techniques multiples et multipliées [...] est une herméneutique contrôlée, fondée sur la déduction: l’inférence. Entant qu’effort d’interprétation, l’analyse de contenu se balance entre les deux pôles de la rigueur de l’objectivité et de la fécondité de la subjectivité. [...] L’intérêt majeur de cet outil polymorphe et polyfonctionnel qu’est l’analyse de contenu reside [...] dans la contrainte qu’elle impose d’allonger le temps de latence entre les intuitions ou hypothèses de départ et les interprétations définitives.” (BARDIN, 1977, p. 13-4).

3 “[...] l’hygiène telle qu’on la comprend aujourd’hui est une science moderne. Elle est contemporaine des découvertes faites de nos jours en physique, en chimie, en physiologie et en histoire naturelle; c’est de ce mouvement qu’elle est sortie. [...] Les savants et surtout les médecins sont entrés avec enthousiasme dans cette voie nouvelle; les gens du monde les y ont suivis de loin, et l’hygiène n’a pas tardé à avoir sa littérature à part, ses congrès, ses sociétés; elle a recruté des auxiliaires dans tous les rangs et dans toutes les professions libérales.”.

4 Essa questão foi posteriormente retomada na *Carta de Atenas*, na qual Le Corbusier diz: “As leis de higiene universalmente reconhecidas fazem uma grave acusação contra as condições sanitárias das cidades. [...] não basta [...] encontrar uma solução; é preciso ainda que esta seja imposta pelas autoridades responsáveis. Bairros inteiros deveriam ser condenados em nome da saúde pública.” (LE CORBUSIER, 1993, observação n. 24, n.p.).

5 Para Winter, o *esprit nouveau* não poderia existir sem um corpo viril e eficiente. No 14º número da *L’Esprit Nouveau*, o médico comparou esse a uma máquina, demonstrando afinidade com a tese defendida por Le Corbusier em *Vers une Architecture*: “Pour obtenir d’une machine un rendement maximum avec un minimum d’usure Il faut connaître le jeu intime de tous ses organes, la nature exacte des aliments qu’elle réclame, les conditions favorables de température, de pression, etc... Pourquoi faire une exception pour l’homme?” (WINTER, 1922, p. 1675).

6 “L’évolution sociale fatale aura transformé les rapports entre locataires et propriétaires, aura modifié les conceptions de l’habitation et les Villes seront ordonnées au lieu d’être chaotiques.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 193).

7 “Comment parler d’architecture [...] résultante de l’esprit d’une époque, au moment ou cet esprit est encore recouvert de la défroque insupportable d’une époque mourante?” (LE CORBUSIER, 1925, p. VI).

8 “Les lois de la physique seraient consécutives à cet axe, et si nous reconnaissons (et aimons) la science et ses oeuvres, c’est que les unes et l’autre nous laissent admettre qu’elles sont prescrites par cette volonté première.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 170).

9 “[...] On jette aux ferrailles le vieil outil: l’escopette, la leuvrine, couleuvrine, le fiacre et la vieille locomotive.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 5).

10 Le Corbusier prossegue: “[...] não temos o direito de produzir mal por causa de um mau instrumento [...]” (“[...] on n’a pas le droit de produire mal à cause d’un mauvais outil; on n’a pas le droit d’user sa force, sa santé et son courage à cause d’un mauvais outil; on jette, on remplace.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 6).

11 “Cette certitude, nous la devons [...] aux découvertes qui ont éclairé d’un jour si nouveau la question des maladies infectieuses et de leur prophylaxie.” (ROCHARD, 1890, p. 11).

12 “Les ingénieurs y pourvoient et ils bâtiront.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 7).

13 “Opérant par le calcul, les ingénieurs usent des formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique [...]” (LE CORBUSIER, 1925, p. 13).

14 “La Guerre fut l’insatiable client, jamais satisfait, toujours exigeant mieux. La consigne était de réussir et la mort suivait implacablement l’erreur.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 85).

15 “[...] lorsqu’on manie le calcul, on est dans un état d’esprit pur et, dans cet état d’esprit, le gout prend des chemins sûrs.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 7).

16 “L’architecture [...] grecque ou romaine est une architecture de prismes, cubes et cylindres, trièdres ou sphères: [...] le Parthénon, le Colisée, la Villa Adriana.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 16-19).

17 Como afirma o franco-suíço na passagem: “Os arquitetos deste tempo, perdidos nos ‘esboços’ estéreis de seus planos, nos arabescos, nas pilastras ou nas cumieiras (sic) de chumbo, não adquiriram a concepção dos volumes primários. Nunca ninguém lhes ensinou isso na Escola de Belas-Artes.” (LE CORBUSIER, 1973, p. 17).

18 “[...] la peinture a précédé les autres arts. La première, elle a atteint une unité de diapason avec l’époque.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 9).

19 “Messieurs les peintres et les sculpteurs, [...] joignez vos efforts pour que l’on reconstruise les villes.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 10).

20 “[...] Contraste: les tapis, les coussins, les baldaquins, les papiers demassés, les meubles dorés et sculptés, les couleurs vieille-marquise ou ballets russes; tristesse morne de ce bazar d’Occident.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 78).

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

INTERPRETAÇÕES DA HISTÓRIA DO LUGAR: GOIÂNIA, CASA ERUDITA E CASA ORDINÁRIA¹**OLIVEIRA, SIMONE BORGES CAMARGO DE**

Doutoranda, Programa de Pós-Graduação em História da UFG, simoneborgesarquiteta@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar algumas das questões levantadas pela pesquisa da minha tese de doutorado, realizada no PPGH-UFG, apresentadas no exame de qualificação. Tem como objeto a leitura de indícios sobre a cidade de Goiânia, projetada nos moldes conceituais de cidade moderna para ser a capital do estado de Goiás, em 1933, e se fundamenta na hipótese da cidade como lugar de segregação social e espacial urbana, desde a sua fundação, mediante estudo do objeto casa, do “morar ordinário” do “homem comum” e do morar erudito “qualificado”. A escrita narrativa percorre o processo de desconstrução da historiografia oficial goianiense, para reconstruir diferentes perspectivas, interpretações dos fragmentos, das imagens do passado e à luz do presente, investigando identidades e valores sociais construídos historicamente, em diversos campos e temporalidades. Este artigo aborda, brevemente, os modelos iniciais de casas, destinadas aos funcionários do Governo de Goiás, que adquirem a terminologia peculiar “Casas-Tipo”; explana sobre as manifestações das linguagens estéticas arquitetônicas, que representam o morar erudito e as casas dos operários, que coexistem no tempo e no espaço da construção de Goiânia. Um lugar que pode demonstrar as relações simbólicas e culturais como lugar de embate, de apagamento da memória cultural patrimonial.

PALAVRAS-CHAVE: cidade moderna; casa erudita; casa ordinária; usos da memória; Goiânia.

INTERPRETATIONS OF THE HISTORY OF THE PLACE: GOIÂNIA, ERUDITE HOUSE AND ORDINARY HOUSE

ABSTRACT

This paper's purpose is to present the discussion raised by my doctoral research presented at the qualifying exam on PPGH-UFG. The main goal is to talk about the city of Goiânia - projected to be the capital of the State of Goiás in 1933 - which was projected as a place of urban, social and spatial segregation since its foundation. This goal will be accomplished by the study of the house as object, as well as the “ordinary dwelling”, the “common man” and of the “qualified” erudite dwelling. The narrative goes through a process of deconstruction of the official historiography of Goiás to re-construct different perspectives and interpretations, investigate identities, to read images of the past in the light of the present, investigate historically constructed social identities and values in different fields and temporalities. This article briefly discusses the initial models of the residential houses destined for employees of the Government of Goiás - the “Casas-Tipo”; clarify about the architectural aesthetic languages manifestations which represent the erudite living and the workers’ houses, and coexist in time and in the space of the construction of Goiânia. A place that can demonstrate symbolic and cultural relations as a place of clash, of erasure of the cultural heritage memory.

KEYWORDS: modern city; erudite house; ordinary house; uses of memory; Goiânia.

INTRODUÇÃO

A cidade é, em si, um lugar de experiência. Dentro dela tudo se esconde e se revela, é território de disputa de fronteiras visíveis e invisíveis. Muito além do dualismo simplista, a cidade na história e a história da cidade tem, em potência, no seu tempo presente, vários passados e a possibilidade de vários futuros. As “experiências” dos habitantes na cidade abrem inúmeras e significativas experiências, caminhos de pesquisa, de escuta. Além do mais, “a cidade como um território de dobras” no espaço-tempo é lugar de subjetividade (subjetivação), complexidade, instabilidade, tensão e incerteza – pontos e superfícies entrelaçadas que se cruzam e voltam a se cruzar, em vórtice. Segundo o conceito de Gilles Deleuze,² “em cada dobra há infinitas outras dobras: está sempre em movimento, se desdobrando, não se segregando” (DELEUZE, 2012, p. 18).

A tese proposta ao PPGH-UFG tem como objeto de reflexão a “casa”, a “morada”, o “habitar” – morar ordinário do homem comum – e morar erudito “qualificado” na cidade de Goiânia. O município de Goiânia está localizado na região Centro-Oeste do Brasil, dentro da mesorregião do estado de Goiás. O recorte temporal está localizado entre as décadas de 1930 e 1950, bem como em alguns estudos de caso até o tempo presente, 2021. O tema é desenvolvido pelo prisma dos conceitos de moderno e modernidade, investiga os discursos regionais e nacionais para a mudança da “antiga capital” e a construção da “nova capital” de Goiás – nos moldes da urbanística e arquitetura modernas, as várias relações existentes e relacionadas ao processo desenvolvimentista da construção da identidade nacional, o golpe de estado de 1930, a produção e o financiamento de moradias populares na Era Vargas (1930-1945) até a construção de Brasília, em 1960.

Na “origem” da implementação do projeto urbanístico do arquiteto e urbanista Attilio Corrêa Lima (1933-1935) para a cidade de Goiânia, se configuraram diferenciações de ordens social e habitacional que apontam para a segregação espacial urbana. Por esse viés, a cidade, desde seu plano diretivo, se ergue também dessa luta contra a precariedade, dividida por desigualdades que perduram até nossos dias. Os discursos da historiografia de Goiânia trazem à tona pontos coincidentes e/ou dissonantes de ideias e disputas pelo lugar (sua posse e permanência), identificadores ou criadores de identidades locais, identidades produzidas, forjadas em origens diversas. Ademais, apontam para uma multiplicidade de identidades possíveis no mesmo lugar, ou não lugares. Nesse sentido, o morar erudito e o morar ordinário são um encaminhamento ou um recorte em que as moradias constituem dentro de um mesmo território, diferentes realidades e identidades, dos homens do lugar, da cidade moderna planejada de Goiânia, como lugar de segregação desde sua fundação.

Ao considerar que a pesquisa está em andamento, este artigo aborda, brevemente, os modelos iniciais de casas residenciais, destinadas aos funcionários do Governo de Goiás, que adquirem a terminologia peculiar “Casas-Tipo”; explana sobre algumas das manifestações das linguagens estéticas arquitetônicas, que representam o morar erudito “qualificado” e apresenta pequenas considerações sobre as casas dos operários, expressão do “morar ordinário” do “homem comum”, que coexistem no tempo e no espaço da construção de Goiânia. Um lugar que pode demonstrar as relações simbólicas e culturais como lugar de embate, de apagamento da memória cultural patrimonial.

NARRATIVA DA HISTÓRIA REGIONAL

A historiografia goiana e a trajetória do fazer historiográfico se constituem por sua diversidade e multiplicidade de contornos, no que tange ao processo de espacialização, territorialização, fluxos econômicos, políticos, demográficos, culturais etc. Por um lado, a historiografia de Goiás estabelece fronteiras, disputas e consensos que delimitam, mas, por outro, se colocam como lugar de possibilidade de “seu ultrapassamento”, no que tange ao “caráter” periférico e subalterno, vínculo estabelecido pelas elites estaduais, mas também evidente na escrita historiográfica (ARRAIS; SANDES, 2018, p. 12-15). Sobretudo, são atribuídos outros contextos de significação que recriam o passado à luz do presente, agora não mais pelo viés fixo da “tradição decadentista”, marcada pelo fim da mineração, ou pela resistência que aguarda a chegada do moderno, ou, ademais, pela representação da ascensão e redenção rumo ao progresso na década de 1930, com a construção da nova capital, Goiânia, dotada pelo viés da nova “identidade moderna para Goiás”.

A narrativa histórica regional trilhou, por muito tempo, o caminho relacionado ao ciclo do ouro e de sua decadência – consolidado pela visão eurocêntrica dos viajantes europeus que por aqui passaram no século XIX – e a escrita dos historiadores das primeiras décadas do século XX – que preconizam a espera de um novo ciclo de progresso para o estado de Goiás. A crise política e o golpe de 1930, atrelado às disputas oligárquicas, aos discursos de progresso preconizados na Era Vargas, assim como a propaganda da Marcha para o Oeste, constroem os ideais mudancistas, reforçam a imagem da decadência do atraso da cidade de Goiás, o velho, e o progresso, a modernidade, com a mudança e a construção da nova capital.

O historiador Itami Campos analisa, em um dos seus textos, *Mudança da Capital: uma estratégia de poder* (1980, p. 29-30), a argumentação do interventor Dr. Pedro Ludovico Teixeira que, logo ao chegar ao Executivo estadual, utiliza seu saber médico como ferramenta de poder. Nesse sentido, observa que o interventor examina Goiás como um doente em toda a sua composição, no que diz respeito ao trabalhador rural e às suas condições de vida miseráveis; ao saneamento urbano e rural; no que se refere à educação e às profissões; à economia; à justiça e ao Poder Público. Além disso, postula de tal maneira a situação decadente da Cidade de Goiás que não se justifica mantê-la como capital do estado de Goiás. Toda essa argumentação sustenta a estratégia do interventor, que se fundamenta na problemática da saúde pública como justificativa para a transferência da capital de Goiás e reforça o mito do poder médico e da cura.

A ideia de “progresso – o manto que cobria a Velha Goiás”, seria um dos alicerces para a nova capital, a “mola mestra da ideologia”, “coroamento” dos ideais expansionistas do governo Vargas, por meio da Marcha para o Oeste. Nesse sentido, o autor observa que a criação de Goiânia é vista como uma grande conquista da era Vargas, pois a cidade “seria a própria antítese de Goiás”; é um significativo reflexo da política varguista e de seus apoiadores, uma vez que, aliando a ideologia do progresso ao nacionalismo, caminha para a centralização do poder no país. A cidade de Goiânia passa a ser observada de maneira utópica, própria do contexto nacional que acabara de vivenciar a “Revolução de 1930”. Assim, tem-se a visão de que essa transformação trará uma nova vida e um novo tempo (CHAUL, 1999, p. 83-85).

Segundo Chaul, no livro *A construção de Goiânia e a transferência da capital* (1999), a historiografia oficial praticamente limita sua referência aos construtores da capital goiana como sendo os seguintes: Pedro Ludovico Teixeira, idealizador e fundador de Goiânia; Attilio Correia Lima e Armando Augusto de Godoy, que elaboraram o projeto arquitetônico da cidade; os irmãos Abelardo e Jerônimo Coimbra Bueno, os construtores da cidade. Na verdade, os construtores de Goiânia foram mais de quatro mil anônimos que, vindos do interior do estado, de Minas, de São Paulo e do Nordeste, alojados em ranchos de capim e em casinhas de madeira, recebendo “vales” no fim do mês, trabalharam duramente e construíram uma cidade que passou a ser símbolo do dinamismo de um Estado que até então se duvidava existir.

Na visão de Chaul (1999), a cidade de Goiânia teve sua construção baseada na exploração da penúria do operário, que era a forma de se obter mais lucro com a construção, além de fazer com que esse trabalho se tornasse para ele uma prisão, que não teria outra opção de renda devido à miséria. Nesse contexto, a Superintendência de Obras recebeu aproximadamente quatro mil trabalhadores, número que varia de acordo com a oferta financeira do estado. Além disso, o autor ressalta que essa situação de exploração levou à realização de algumas greves e agitações entre os anos de 1935 e 1936 (CHAUL, 1999, p. 113).

A cidade

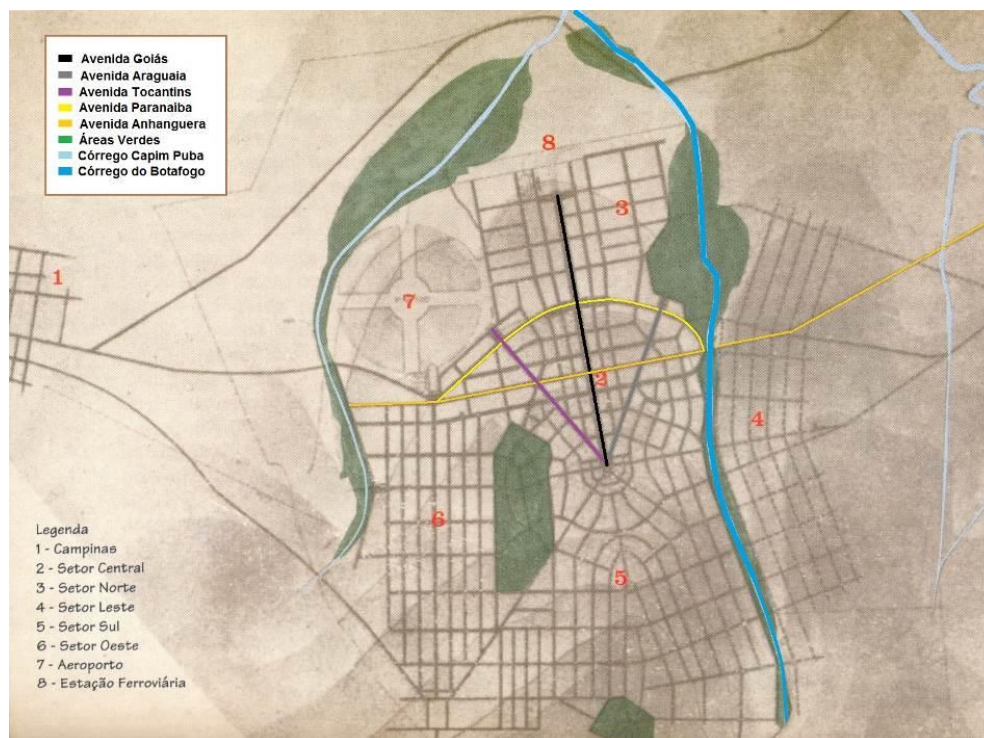
A cidade de Goiânia teve, entre 1933 e 1938, três planos urbanísticos. O primeiro plano, de 1933-1935, foi do arquiteto e urbanista Attilio Corrêa Lima; o segundo, de 1936, do engenheiro Armando Augusto de Godoy; por fim, o terceiro, instituído pelo Decreto-Lei n. 90-A, de 1938, foi realizado pela empresa Coimbra Bueno.

Para a realização do plano urbanístico da nova capital, o interventor Pedro Ludovico Teixeira, primeiramente, convida Alfred Agache, no entanto, Agache não concretiza o plano da nova capital de Goiás. Nesse sentido, em 1932, o interventor convida o arquiteto e urbanista Attilio Corrêa Lima para realizar a concepção do projeto da cidade e, em 1933, Attilio é contratado. As diretrizes norteadoras da proposição para Goiânia refletem a formação técnica ligada ao urbanismo moderno racional. O traçado utiliza o princípio de zoneamento (*zoning*), com grandes vias de circulação, e prevê parques lineares e áreas verdes como reservas ambientais (OLIVEIRA, 2016, p. 43).

O primeiro plano urbano, de 1933-1935 (Figura 1), é dividido por cinco setores principais, parques lineares e áreas verdes, como reservas ambientais (Bosque dos Buritis, jardins nas avenidas principais e ruas), Aeródromo (7), Estação Ferroviária (8) e menção a Campinas (1). O zoneamento define as atividades e funções de todos os setores e subsetores. O Setor Central (2) apresenta traçado radiocêntrico, de onde irradiam as Avenidas Goiás (antiga Avenida Pedro Ludovico), Tocantins e Araguaia. O setor é destinado ao Centro Cívico, às atividades administrativas, comerciais, de serviços e residenciais para funcionários do governo e população das “classes A e B”.³

Para quem se destina à cidade moderna, hierarquizada e higienizada, é o primeiro setor a receber infraestrutura urbana. Como parte do traçado do Setor Central (2), a Avenida Anhanguera, local de comércio, é o principal eixo de comunicação, que corta a cidade de leste a oeste.

Figura 1: Plano Diretor de Goiânia, autoria de Attilio Corrêa Lima, 1933-1935



Fonte: Attilio Corrêa Lima, s/p., 1937, apud DAHER, 2003, p. 134.
Representação esquemática da imagem: Simone B. C. de Oliveira, em 2020.

O Setor Norte (3), de traçado mais regular, abriga a Zona Industrial, as “moradias operárias”, modelo (casa popular) para a “população de classe C”, que possuem parcelas fundiárias menores em relação ao Setor Central (2). Na zona localizada na legenda da figura 1 está área destinada à Estação Ferroviária (8). O Setor Norte (3) fica contíguo a Avenida Paranaíba (que separa o Setor Norte do Setor Central), destinado a um zoneamento misto de serviços – comércio e residências –, via de distribuição e circulação, um divisor de atividades, mas também um “marco urbano” de segregação social. Durante muito tempo, o Setor Norte foi conhecido como Bairro Popular e, depois, foi incorporado ao Núcleo Pioneiro Central da cidade.

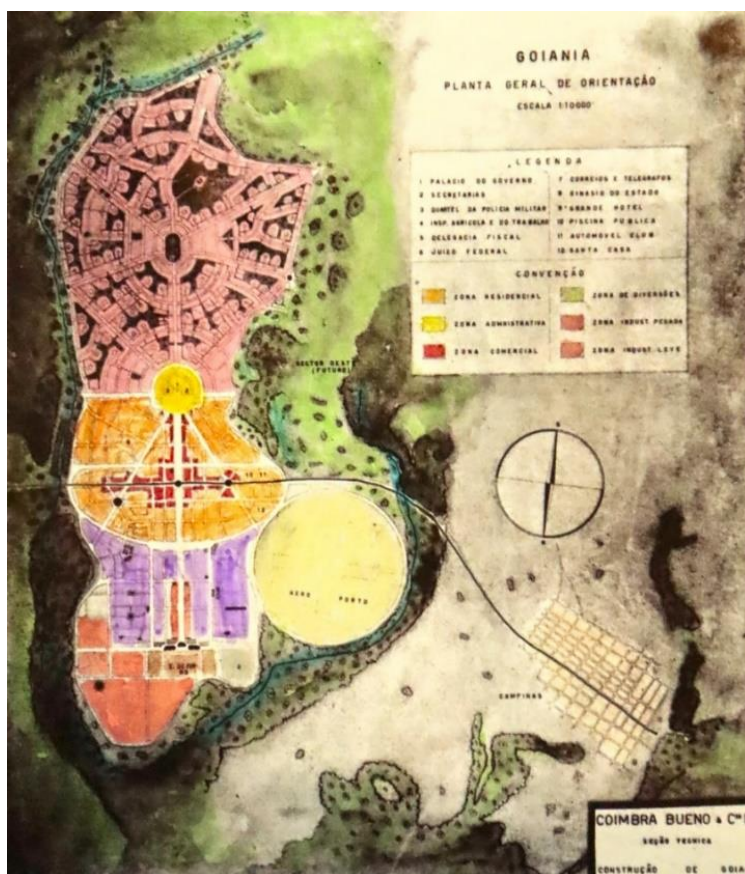
O Setor Sul (5), fica na parte mais alta do sítio, que declina até o Córrego Botafogo. Possui um traçado regular destinado a habitações. A Zona Leste é delimitada pelas margens do Córrego do Botafogo e a Zona Oeste (6), pelo Bosque dos Buritis e Córrego Capim Puba, área reservada para habitação. É no Setor Leste (4) que as primeiras casas de Goiânia são construídas, às margens do Córrego Botafogo. São casas comuns “ordinárias”,

edificadas pelos trabalhadores imigrantes de todas as partes do País, que chegam em busca de novas oportunidades de vida.

À margem do plano moderno, a partir de 1933-1934, ergue-se a cidade informal. Ranchos, barracões e casebres são construídos com técnicas vernaculares (populares), do período colonial brasileiro, de taipa e de tijolos de adobe, cobertas com palha de buriti, capim e telhas de barro. O lugar não possui a mínima infraestrutura urbana e a locação das habitações é feita ao longo das margens do Córrego Botafogo, de forma gregária e aleatória.

Em novembro de 1934, o Interventor Federal em Goiás, Pedro Ludovico, aprovou a proposta da empresa Coimbra Bueno & Pena Chaves Ltda. Para assumir a direção geral das obras. O objeto do contrato era o mesmo estabelecido no segundo contrato com a firma P. Antunes Ribeiro & Cia., de Corrêa Lima. Os Coimbra Bueno tiveram interesse em afastar Atílio Corrêa Lima da execução das obras, uma vez que eles planejavam tomá-la para a sua gerência com fins políticos e financeiros. (DINIZ, 2007, p. 184).

Figura 2: Plano de Goiânia, autoria de Armando Augusto de Godoy, 1936



Fonte: FGV/CPDOC, 492 – Arquivo: Gustavo Capanema.
Representação esquemática da imagem: Simone B. C. de Oliveira, em 2020.

Logo em 1935, o Interventor Dr. Pedro Ludovico Teixeira “rompe” o contrato com Atílio e os irmãos Coimbra Bueno convidam, em 1936, o engenheiro Armando Augusto de Godoy para reformular o plano da cidade (Figura 2). Nesse sentido, o discurso oficial era “vender” a nova capital, Goiânia, como cidade moderna, lugar

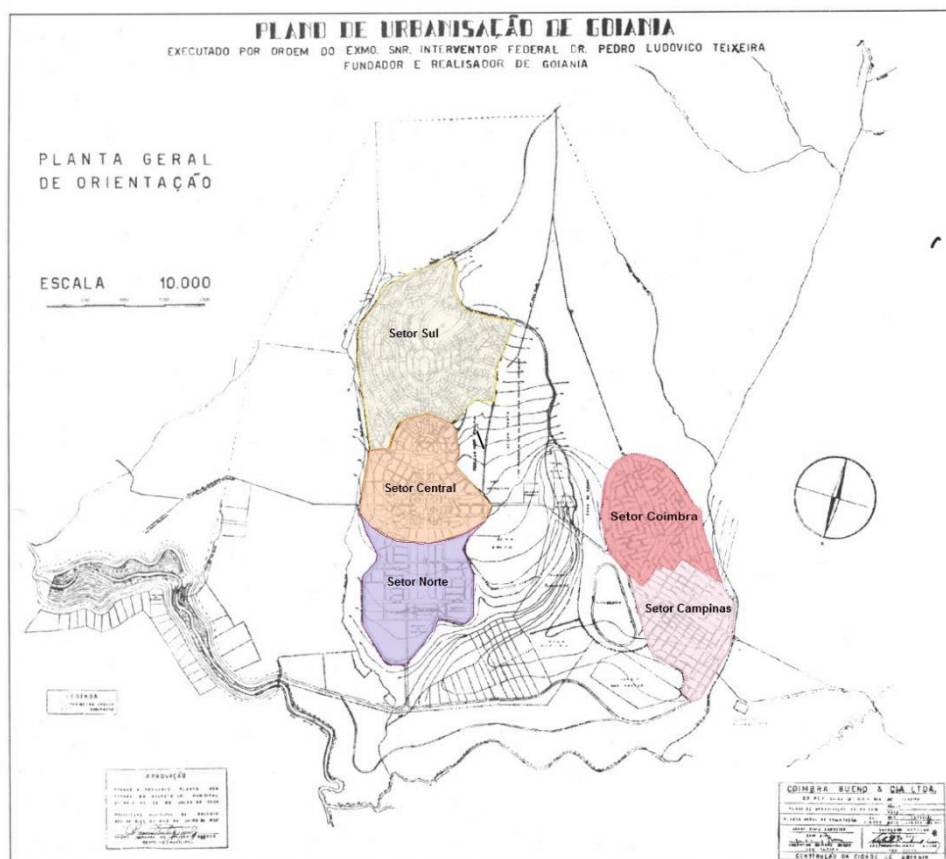
atrativo, “bom” para se viver, lugar de constituir família e ter progresso de vida, uma grande oportunidade. Várias propagandas são realizadas nos jornais de São Paulo, difundindo essa estratégia.

Segundo Daher (2003, p. 164), Godoy desenha o novo projeto circundando o espaço urbano por um cinturão verde – vale ressaltar que essa proposta foi feita anteriormente por Attilio, mas com outros objetivos. Modifica completamente o Setor Sul, cria a Praça do Cruzeiro, como um segundo centro da cidade, de onde se irradiam quatro avenidas. O plano concebido foi orientado pelo conceito de cidade-jardim. Conserva o traçado do Setor Norte e do Setor Central, modifica e acrescenta alguns usos e funções do plano de Attilio.

O terceiro plano de urbanização de Goiânia (Figura 3), Decreto-Lei 90-A, de 1938, foi realizado pelos irmãos engenheiros Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno, proprietários da empresa Coimbra Bueno & Cia Ltda. Sua característica geral conserva a divisão setorial e o plano radial proposto por Attilio; incorpora o projeto modificado do Setor Sul de Godoy, acrescenta o Setor Coimbra como expansão de Campinas e muda os usos das quadras em alguns setores.

Altera o traçado das Zonas Comercial e de Diversão da região central da nova capital. Com a redução dessas zonas, consequentemente foram acrescidos 535 lotes residenciais. [...] eliminadas as áreas do Parque Paineira, reduzidas as extensões do Bosque dos Buritis, onde áreas públicas foram loteadas. (DINIZ, 2007, p. 199).

Figura 3: Plano de urbanização de Goiânia, Decreto 90-A, de 1938. Setor Sul modificado e Setor Coimbra como expansão de Campinas



Fonte: Alvares, s/p., 1942, apud Daher p. 200, 2003.
Representação esquemática da imagem: Simone B. C. de Oliveira, em 2021.

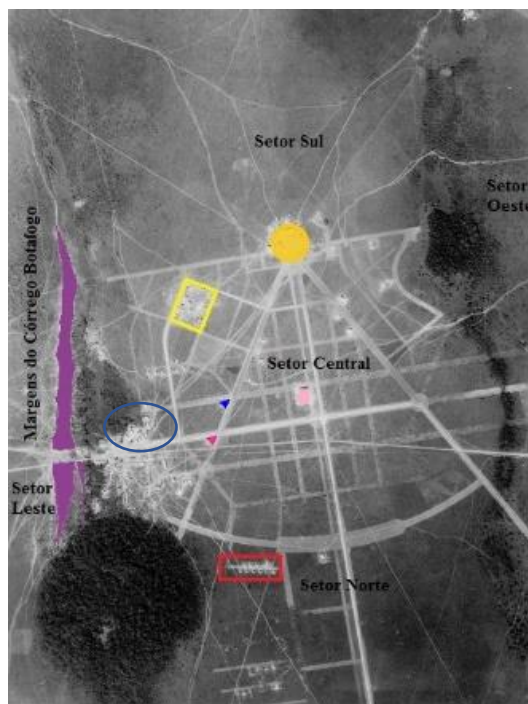
Segundo Daher (2003, p. 259-261), os planos diretores de Attilio, Godoy e dos Irmãos Coimbra Bueno, bem como a forma de planejamento político-administrativo, foram responsáveis pelo tipo de ocupação da cidade. As classes A e B no Setor Central, Sul e Oeste, a classe C, nas proximidades da Zona Industrial, e a classe D, às margens do Córrego Botafogo e Capim Puba, local que não aparece como ocupação em nenhum dos projetos.

As “primeiras” edificações – eruditas e ordinárias

Os primeiros edifícios de arquitetura erudita, construídos na cidade pela firma Coimbra Bueno & Cia, são destinados a abrigar repartições da administração pública, estabelecimentos comerciais e casas para funcionários mais graduados, e operários. As primeiras passaram à historiografia goiana com a alcunha “Casas-Tipo”. Segundo Monteiro (1938), no Quadro 1, são diversas as “Casas Tipo” que servem como “exemplo”, padrão, de como edificar na cidade moderna de Goiânia. As casas com maiores dimensões, melhores acabamentos e de diferentes repertórios estilísticos, são oficialmente denominadas como “Tipo Especiais”. Todavia, não foram encontradas pela pesquisa, até o momento atual, casas similares as “Tipo Especiais” – cada uma delas é um exemplar único. As “casas operárias” também seguem padronizações, mas de baixo custo e menor área construída (Figura 4).

Os edifícios públicos e comerciais, são localizados no Setor Central, como o Palácio do Governo, na Praça Cívica (Figura 5); Grande Hotel, na Avenida Goiás (Figura 6); Prefeitura de Goiânia, na Avenida Anhanguera, esquina com a Avenida Araguaia (Figura 9); Correios e Telégrafos, na Rua 03, esquina com a Avenida Araguaia (Figura 9), seguem a corrente estética do *art déco*, utilizada em quase todo o território brasileiro entre 1930 e 1940.

Figura 4: Vista aérea do traçado urbano de Goiânia, década de 1930



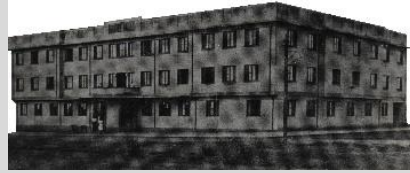
Fonte: Acervo MIS|GO – 02747-036.
Representação esquemática da imagem: Simone B. C. de Oliveira.
Foto: Autor Desconhecido.

Figura 5: Praça Cívica, Palácio do Governo, 1937.



Fonte: Acervo da Biblioteca da Secretaria de Planejamento, Prefeitura de Goiânia.

Figura 6: Grande Hotel, 1939.



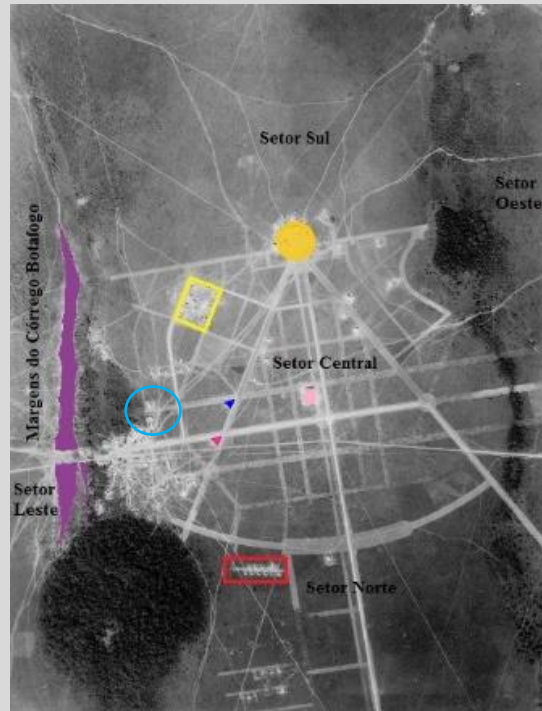
Fonte: Acervo da Biblioteca da Secretaria de Planejamento, Prefeitura de Goiânia.

Figura 7: Vista Aérea do Primeiro Grupo de Casas para Funcionários: "Tipo Especiais", Rua 20, década de 1930.



Fonte: Acervo MIS | GO.

Figura 8: Vista Aérea do Traçado Urbano de Goiânia, década de 1930. Foto: Autor Desconhecido.



Fonte: Acervo MIS|GO – 02747-036.

Representação esquemática da imagem: Simone B.C. de Oliveira.

Figura 9: Em primeiro plano, sede da Prefeitura, (Av. Anhanguera, esq. Av. Araguaia). Ao fundo, Edifício Agência dos Correios e Telégrafos (Rua 3, esq. com Av. Araguaia).



Foto: Eduardo Bilemjian. Fonte: Acervo MUZA|GO.

Figura 10: Casas e casebres nas Margens do Córrego Botafogo, década de 1930.



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS | GO. AF1705 (2).

Figura 11: Casas Tipo Populares, Rua 71, Bairro Popular, Setor Norte, década de 1930.



Fonte: Acervo Biblioteca da Secretaria de Planejamento, Prefeitura de Goiânia.

Figura 12: Casas de madeira. Em último plano, casa sede provisória da Prefeitura, década de 1930.

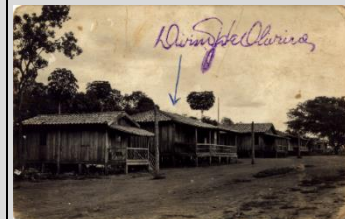


Foto: Autor desconhecido. Fonte: Acervo MIS|GO – MIS00967.



As casas para funcionários, “Tipo Especiais” (Casas-tipo)⁴ se localizam na quadra da Rua 20 no Setor Central, (Figura 7). Essas, assim como as “Casas-Tipo” de quatro e cinco quartos, (ver Quadro 1), localizadas em outras quadras do Setor Central, são destinadas aos grupos sociais mais abastados, que Daher (2003, p. 260) classifica como as classes A e B. Algumas dessas residências são projetadas de acordo com imagem e narrativas das casas que circulavam nas revistas da época, como no final da Revista Acrópole, denominadas nessa pesquisa como “casas eruditas”. A maioria em linguagem arquitetônica eclética,⁵ como: o neocolonial, o normando, as missões e o *bungalow*, mas também casas com elementos estéticos do *art déco*. Era uma maneira de “ensinar” o usuário a se adaptar aos novos modos do morar moderno, principalmente no que se refere às práticas relacionadas à saúde, que transformam a concepção espacial e funcional da casa.

Alguns modelos de casas para operário – “casas operárias” (Figura 11) são construídas, na Zona Norte, perto da Avenida Paranaíba, na Rua 71, no Bairro Popular, Setor Norte. Possuem um ou dois dormitórios, sala, banheiro cozinha e varanda, recuos frontais e laterais, conforme o primeiro código de Goiânia.

Enquanto as edificações definitivas destinadas às sedes de governo e funcionários mais “ilustres” estavam em construção, para os funcionários mais graduados são construídas às pressas, nas margens do Córrego Botafogo, em Goiânia 1933/1936, seis casas de madeira (Figura 12), para abrigar a sede provisória da Prefeitura de Goiânia, a Secretaria Geral, o escritório dos Coimbra Bueno e os alojamentos provisórios, para funcionários mais graduados, como o arquiteto Atílio Corrêa Lima. Para os funcionários menos graduados são construídos alguns poucos alojamentos conjuntos.

No que se refere as “casas ordinárias”, o termo utilizado na pesquisa nomeia as moradias do homem comum, edificadas no território goianiense, “[...] os primeiros habitantes de fato fizeram suas casas de pau-a-pique e palha às margens do córrego Botafogo, fonte de água potável. [...]. Nesse primeiro momento de ocupação, havia [...] uma identificação da paisagem aí observada com o mundo rural.” (LIMA FILHO; MACHADO, 2007, 249-250).

Figura 13: Vista Panorâmica, margem do Córrego do Botafogo, em Goiânia-GO



Fonte: Acervo MIS | GO. MPL340.

Foto: Autor Desconhecido.

[...] situado às nascentes do córrego Botafogo, em cujas margens foram surgindo, aqui e ali, as primeiras habitações dos operários, casinhas de tábuas, ranchos cobertos de sapé. “A preocupação máxima, na ocasião, foi de conseguir alojamentos ao operariado: ranchos de capim, casinhas de madeira, barracões de depositas, e tudo o mais foi improvisado, com a incentivação das obras. (ALVARES, 1942, 70-97).

Para Certeau o “homem ordinário” é o protagonista e narrador de sua própria cena - seu lugar e discurso; este conceito retira “o homem ordinário” da posição como objeto de discurso. Cada lugar tem em seu solo, muitas presenças e memórias, algumas foram conhecidas, outras permanecem como resíduos, sinais a serem revelados. Nesse sentido, Certeau, nos mostra que a vida cotidiana, ordinária, comum, oferece indícios de experiências verossímeis. Ao apresentar o ensaio dedicado “[...] ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante Inumerável [...].” (CERTEAU, 1998, p. 57).

Esse “homem ordinário” protagonista, se constitui como a grande parte da população migrante operária que constrói casas comuns, “casas ordinárias”, a partir de técnicas e saberes populares, vernaculares. Ranchos de palha, casas de taipa, adobe e tábuas, cobertas de palha e/ou telha cerâmica, construídas na década de 1930, às margens do Córrego Botafogo (Figura 10), pelos primeiros habitantes da cidade de Goiânia. Nesse sentido, a pesquisa considera que são as primeiras casas a serem erguidas na capital de Goiás.

E através da análise dos indícios dessas casas ordinárias (Figura 13), de sua materialidade, procuro “novas”, diferentes equivalências e permanências do homem comum ordinário, que passam despercebidas, brechas existentes nas fontes documentais imagéticas, escritas, e orais, capazes de abrir caminhos para a narrativa sobre as práticas comuns da cultura ordinária cotidiana goianiense. As imagens apresentam o lugar de morada do homem ordinário – protagonista de sua vida e das práticas comuns decorrentes, para que sua expressão – seus, corpos, suas moradas, não sejam apagadas. No meio das casas, de ruas ordinárias, existe a cidade informal e a vida cotidiana ordinária, que não se deixa apagar.

Importante notar que todas essas construções citadas, sejam as edificações eruditas, ou as “casas ordinárias” estão sendo edificadas ao mesmo tempo, em diferentes localidades da cidade, e em situações, formas, materiais e tipos de edificações distintos, que localizam o grupo social a que pertencem dentro do território, na cidade formal e informal; território de disputa de fronteiras visíveis e invisíveis (Figura 8). As relações simbólicas e culturais estabelecem lugares de disputa nas narrativas pela memória cultural patrimonial de Goiânia. As diversas fontes documentais oficiais, no campo de disputa, privilegiam os lugares dos grupos sociais mais abastados e as edificações eruditas, e deixa pequenos rastros da vida comum cotidiana do homem ordinário, quase um apagamento.

Afinal, o que são as “casas-tipo”?

A narrativa da historiografia da arquitetura da cidade de Goiânia refere-se às primeiras residências “eruditas” edificadas na cidade, com a expressão ou termo “casas-tipo”. O que seriam as “casas-tipo”? De onde vem essa terminologia? “Casas-tipo” é uma tipologia arquitetônica?

Através das lições aprendidas na historiografia da arquitetura, enveredei-me em minhas incursões de pesquisa, em busca de “um conjunto de características”, “tipos” e “modelos” para agrupar conjuntos de casas semelhantes, que pudessem “falar” – representar a história da casa na cidade de Goiânia. Como pressuposto teórico, principio a pesquisa pelos conceitos arquitetônicos de “tipo”⁶ e “modelo”⁷ em *Quatremère de Quincy* e Júlio Carlo Argan. Segundo Pereira (2010, p. 68) “O tipo arquitetônico é o princípio que regula as modificações e a chave para a legibilidade do público, pois é por ele que se imprime o “caráter distintivo” aos edifícios.” Desse modo, a tipologia da casa é identificada pelo seu tipo, por suas características, programas, atributos formais e tipologias. Segundo Argan,

[...] é legítimo supor que as tipologias sejam produtos ao mesmo tempo do processo histórico da arquitetura e dos modos de pensar e de trabalhar de certos arquitetos. [...] Como surge um “tipo” arquitetônico? Os críticos que dão certa importância aos “tipos” são aqueles que explicam as formas arquitetônicas à luz de um simbolismo ou de um padrão ritual conectado a elas. [...].

A criação de um “tipo” depende da existência de uma série de construções que tenham entre si uma evidente analogia formal e funcional. Em outras palavras, um “tipo” é definido pela prática ou pela teoria da arquitetura, ele já existia na realidade como resposta a um complexo de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas, a uma determinada situação histórica em qualquer cultura. (ARGAN, 1978 apud NESBIT, 2008, p. 268-270).

Como pressuposto teórico para compreender as “Casas-tipo” eruditas, utilizo os conceitos “tipo” e “modelo” de Quatremère e Argan. O arqueólogo, crítico de arte Quatremère estabelece em 1825 as bases conceituais do tipo de cada edifício, impresso por sua forma, seu uso e características – traços que os distinguem. É importante para a análise sobre o “tipo”, o conceito de Argan; é o que utilizo para realizar minha narrativa em vários momentos, mas é importante pensar o conceito a luz do presente, mas também no tempo passado, no tempo que ele se aplica para a denominação das primeiras edificações eruditas de Goiânia. Nesse sentido, o conceito de “tipo” e “modelo” do Quatremère, está mais próximo da formação dos engenheiros arquitetos e urbanistas da época da construção da nova capital.

Nos livros e documentos escritos sobre a construção de Goiânia – especialmente em Monteiro (1938), Alvares (1942) e em algumas fontes documentais, há listagens que denominam os “tipos” de casas a serem construídas na década de 1930, como “Casas-Tipo”. O termo “tipo” traz diversas controvérsias na historiografia goiana e goianiense, ao considerar que no lugar do nome designativo, o termo “Casas-Tipo” passa a designar e classificar as casas a serem edificadas mediante modelos padronizados, como acontece com o padrão de lote, definido inicialmente por Attilio como “área mínima de 360 metros quadrados e uma testada nunca inferior a 12 metros” (MONTEIRO, 1938, p. 146), além do programa de especificação e descrição de materiais de construção, método construtivo etc.

As primeiras referências encontradas, pela pesquisa, sobre a edificação de casas para a nova capital não mencionam o termo “casas-tipo”, como demonstrado na entrevista concedida pelo interventor Dr. Pedro Ludovico Teixeira ao jornal Diário da Noite, em 1º de novembro de 1932, intitulada “O Estado de Goiaz construirá em 1933 a sua nova capital”: “Antes de tudo, é preciso notar que vamos iniciar uma obra modesta.” (MONTEIRO, 1938, p. 30).

A primeira referência às “casas-tipo” está no relatório do contrato de 15 de novembro de 1935, da Diretoria da Fazenda do Estado de Goiás. Logo no início do texto há menção ao termo:

Estando adiantados os serviços de construção do palácio, secretaria geral, e hotel, cuidou o governo de construir casas-tipo para funcionários. [...] assina o Snr. Atilio Corrêa Lima, socio da firma P. Antunes Ribeiro e Comp., para construção de dez casas-tipo, destinadas a residencia de funcionarios do Estado, na nova capital, em construção. (MONTEIRO, 1938, p. 130).

Quadro 1: Quadro-síntese: “casa tipo” para funcionários e operários

MODELO / TIPO	PROGRAMA ARQUITETÔNICO
“CASA TIPO 1”	1 pavimento.
	Casas Funcionário 3Q 3 dormitórios, 2 salas, 1 banheiro, copa, cozinha e varanda; com grandes áreas e varandas tomando toda a frente do edifício (MONTEIRO, 1938, p. 472).
“CASA TIPO 2”	2 pavimentos.
	Casas Funcionário 4Q 4 dormitórios, 2 salas, 2 banheiros, um para família e outro para empregados, copa, cozinha, varanda e terraço. Sede do Palácio Provisório (MONTEIRO, 1938, p. 472).
“CASA TIPO 8”	2 pavimentos.
	Casas Funcionário 3Q 3 dormitórios, 2 salas, 1 banheiro, cozinha, varanda e dispensa. Com uma grande garagem; 2 quartos, 1 sala, 1 banheiro para empregados, garagem em dois pavimentos e no mesmo estilo do edifício. Residência do Governador (MONTEIRO, 1938, p. 472).

(continua)

(continuação)

"CASA TIPO 10 "	1 pavimento.
	Casas Funcionário 3Q 3 dormitórios, 2 salas, 1 banheiro, copa, cozinha e varanda; com grandes áreas e varandas tomando toda a frente do edifício (MONTEIRO, 1938, p. 472).
"CASA TIPO 11 "	2 pavimentos.
	Casas Funcionário 4Q 4 dormitórios, 2 salas, 2 dois banheiros, um para família e outro para empregados, copa, cozinha, varanda e terraço (MONTEIRO, 1938, p. 472).
"CASA TIPO 12 "	2 pavimentos.
	Casas Funcionário 5Q 5 dormitórios, 2 salas, copa, cozinha, banheiro, uma garagem. Apartamento de empregados anexo, 1 quarto com guarda-roupa embutido e 1 banheiro. Escritório Central da Superintendência de Obras de Goiânia (MONTEIRO, 1938, p. 472-473).
"CASA TIPO 13 "	1 pavimento.
	Casa Operária – 2Q 2 dormitórios, 1 sala, 1 banheiro, cozinha e varanda (MONTEIRO, 1938, p. 472).
"CASA TIPO 14 "	1 pavimento.
	Casa Operária – 2Q 2 dormitórios, 1 sala, 1 banheiro, cozinha e varanda (MONTEIRO, 1938, p. 472).
"CASA TIPO 18 "	1 pavimento.
	Casas Funcionário 4Q 4 dormitórios, 2 salas, biblioteca, copa, cozinha, 1 banheiro, quarto de empregados, 1 banheiro de empregado e garagem num só bloco destacado com quarto de chofer anexo (MONTEIRO, 1938, p. 472-473).
"CASA TIPO 19 "	1 pavimento.
	Casas Funcionário 2Q 2 dormitórios, 2 salas, 2 dois banheiros, um para família e outro para empregados, cozinha e varanda (MONTEIRO, 1938, p. 472).

Fonte: Quadro-síntese formulado por Simone Borges Camargo de Oliveira, mediante a compilação das informações contidas no Livro *Como nasceu Goiânia*, de Ofélia Sócrates do Nascimento, de 1938.

A palavra 'tipo', designada no relatório do contrato de 15 de novembro de 1935, da Diretoria da Fazenda do Estado de Goiás, em Monteiro (1938) e Alvares (1942), refere-se a um modelo a ser seguido, e não a uma nova tipologia específica, criada para as edificações eruditas, a serem construídas na nova capital.

A questão decisiva se coloca quando examino as várias revistas em voga na época, como a *Acrópole* e *Casa*, as quais trazem modelos de residências a serem repetidas. Nela se inscrevem desenhos de como deve-se construir, de que maneira, um modelo a ser repetido, que o próprio relatório oficial traz.

Nesse contexto, ao considerar as fontes documentais estudadas, as palavras 'casas' e 'tipo', que formam a designação 'casas-tipo', é utilizada como termos do léxico em uso da língua portuguesa. Assim, na escrita dos documentos, utiliza-se o termo 'casas-tipos', como poderia ter sido utilizado o termo 'modelo' ou 'grupo de casas A, B, C, D', etc., ou 'casas 1, 2 ou 3', casas-padronizadas 1,2,3, etc. As fontes documentais pesquisadas até o momento, entre as décadas de 1930 e 2021, não apontam, até o atual contexto, para nenhum documento que se vale do termo casas-tipo, como designação de uma tipologia arquitetônica específica, criada na construção de Goiânia, mas sim para nomear modelos de casas distintas e que se diferenciam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa sobre o morar é “determinada”, em muitos casos, pelas diferenças socioeconômicas dos vários grupos sociais. O “lugar” e a localização das moradias no território da cidade de Goiânia (Figura 8) impactam as formas, os materiais, o programa arquitetônico, e os tipos de casas em sua materialidade. Segundo Moraes (2003, p.15), a organização do espaço urbano da capital propiciou a formação de duas cidades: a cidade dos planos urbanos, onde residem os grupos sociais de maior poder aquisitivo, e a cidade periférica, lugar de morada para as classes sociais menos favorecidas.

A cidade, como lugar de múltiplas imagens cotidianas e o “lugar social” do discurso das várias narrativas, norteia a pesquisa em busca do seu objeto: o habitar, o morar ordinário e o morar erudito:

[...] refere à combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas. (CERTEAU, 1982, p. 65).

Os contornos delineados por estas leis silenciosas da operação historiográfica, estão imersos na modernidade. A modernidade “moderniza” a cultura e a sociedade, determinando as formas e os lugares de viver, produzindo, assim, outros significados particulares e individuais.

A linguagem “comum” da “vida cotidiana”, do “homem ordinário”, na modernidade, está estruturada em hipóteses, suposições e conjecturas, que sustentam as falas argumentativas ao analisar fatos e situações cotidianas, a partir de indícios e sinais comuns (PASCAL, 2000, p. 141), importantes como elos entre presente-passado-futuro.

Nesse sentido, as casas eruditas e as casas comuns ordinárias ocupam lugares distintos na historiografia goiana. O que justifica a importância de estudar as fontes documentais primárias por outros vieses capazes de organizar e revelar diferentes sentidos e significados, dos dados apresentados, como o que realizado no Quadro 1, que sintetiza de forma clara os inúmeros documentos e informações sobre as “Casa-Tipo”, existentes no livro de Monteiro (1938), mas também na pesquisa historiográfica proposta no item **Afinal, o que são as “casas-tipo”?**. Esses procedimentos são fundamentais para a historiografia da arquitetura, ao se fundamentar em sistemas metodológicos pautados pela operação historiográfica no que se “refere à combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita”, (CERTEAU, 1982, p. 65), no campo da história, para estabelecer outras narrativas – e confrontar as narrativas dominantes estabelecidas e repetidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Aurélia Tâmisia Silvestre de. *Archimedes Memória: o futuro ancorado no passado*. 2010. 131 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.proarq.fau.ufrj.br/teses-e-dissertacoes/633/archimedes-memoria-o-futuro-ancorado-no-passado>. Acesso em: 23 jul. 2018.

ALMEIDA, Lutero Proscholdt. *Dobras Deleuzianas, Desdobramentos de Lina Bo Bardi*. Considerações sobre “desejo” e o “papel do arquiteto” no espaço projetado. *Arquitextos*, n. 146, ano 13, 2012. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.146/4422>. Acesso em: 12 jun. 2021.

ALVARES, Geraldo Teixeira. *A luta na epopeia de Goiânia: uma obra de engenharia nacional*. Rio de Janeiro: Gráfica Jornal do Brasil, 1942.

ARGAN, Giulio Carlo. Sobre a tipologia em arquitetura. Bruxelas: Archives of Modern Architecture Editions, 1978. In: NESBITT, Kate. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ARRAIS, Cristiano Pereira Alencar; SANDES, Noé Freire (org.). *A história escrita: percursos da historiografia goiana*. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. (Artes de fazer, v.1), (Morar, cozinhar, v.2)

CAMPOS, Francisco Itami. Mudança da capital, uma estratégia de poder. *Cadernos do INDUR*, Goiânia, v. 2, p. 29-39, 1980.

CHAUL, Nasr N. Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. 2. ed. Goiânia: Ed. da UFG, 1999. (Coleção Documentos Goianos, v. 17).

DAHER, Tania. *Goiânia: uma utopia europeia no Brasil*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 1. ed. Campinas: Papirus, 2007.

DELEUZE, GILLES. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2012.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935)*. Ideal estético e realidade política. 2007. 222 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2901>. Acesso em: 15 maio 2015.

LIMA, Atílio Correa. *Goiânia, a nova capital de Goiás*. Rio de Janeiro: Arquitetura e urbanismo, mar./abr., 1937.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; MACHADO, Laís Aparecida (org.). *Formas e tempos da cidade*. Goiânia: Cãnone Editorial: Ed. da UCG, 2007.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Como Nasceu Goiânia*. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1938.

MORAES, Lúcia Maria. *A segregação planejada: Goiânia, Brasília e Palmas*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

OLIVEIRA, Simone Borges Camargo de. *Eurico Calixto de Godoi na Formação da Arquitetura Moderna em Goiânia: reflexão e esboço para catalogação*. 2016. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8645>. Acesso em: 1º out. 2016.

PASCAL, Ide. *A arte de pensar*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PEREIRA, Renata Baesso. Quatremère de Quincy e a ideia de tipo. *Revista de História da Arte e Arqueologia – RHAA*, n. 13, p. 55-77, jan./jul. 2010.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. Type. In: *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège: chez Panckoucke, tome 3. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie, 1825.

NOTAS

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Brasil. Linha de pesquisa: Ideias, saberes e escritas da (e na) história. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8588488977377568>. Parte deste artigo foi apresentada no exame de qualificação do PPGH-UFG – Brasil. O trabalho foi realizado com apoio da bolsa de doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, n.

chamada/ano: 07/2018 Capes/Fapeg. Artigo foi publicado nos anais do 31º Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro/RJ, 2021 – ANPUH-Brasil, e na Revista Diversidad De Las Culturas. Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - Argentina... Brasil... Latinoamérica toda..., n° 2, Argentina, 2022.

² “[...] usar o conceito de ‘dobra’ do filósofo Gilles Deleuze como uma ferramenta de abordagem da arquitetura e urbanismo, que, por um lado, expõe uma arquitetura disciplinadora dos corpos, e por outro, uma arquitetura mesclada ao contexto do capitalismo e seus desejos. A dobra é um conceito que Deleuze retira de Leibniz, que por sua vez retira do Barroco. A dobra corresponde a um grau de instabilidade que o Barroco expressa, pois o Barroco é uma arte de crise (e não da crise), onde o ser humano é louco e impregnado de incerteza acerca de sua vida (MARAVALL, s/p.,1997). E assim como existem dobras gregas, góticas e românicas, a dobra barroca possui a particularidade de ir até o infinito. O Barroco, antes de tudo é um traço que vai ao infinito. “Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A menor unidade da matéria, o menor elemento, é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha” (DELEUZE, 2007, p.13). Dessa forma, a dobra é dividida em dois momentos, dois andares, segundo análise de Leibniz (andar de cima e andar de baixo), ou dois lados, conforme análise de Foucault (dentro e fora). Em um primeiro momento temos a cidade como um território de dobras e caos, que vai de uma dobra até outra dobra, e em um segundo momento temos a seguinte questão: quem faz estas dobras? Pois assim como as dobras do oceano são conformadas pelas forças dos ventos, as dobras da cidade são dobradas por algo ou alguém, e, conseqüentemente, redobrada e desdobrada. Portanto, cabe explicitar que o espaço construído é apreendido de muitas formas, e ele ultrapassa qualquer interpretação reducionista que cristalice esse espaço em um modismo baseado em apenas uma teoria ou maneira de pensar.” (ALMEIDA, 2012, s/p.).

³ “Classe A, a que detém os maiores recursos econômicos e é formada por grandes empresários, profissionais liberais, grandes comerciantes e fazendeiros, sem excluir a classe dos políticos. A classe B é formada pela classe média de pequenos comerciantes, funcionários públicos bem situados e profissionais liberais sem grandes recursos financeiros. A classe C é formada pelos empregados do comércio, operários e profissionais do nível médio. A classe D é formada pela população desempregada, sem registro de trabalho, sem formação profissional, que sobrevive do trabalho ocasional [...]” (DAHER, 2003, p. 260).

⁴ “Foram construídas 10 casas-tipo, de preços variáveis para servirem de modelos às construções residenciais de Goiânia. [...] para servirem de modelo, tiveram um acabamento acima do nível médio de construções estimável para a cidade e incomparavelmente acima de quaisquer construções do Estado. [...] Seria inteiramente absurdo tomar-se como termo de comparação para se estabelecer o nível higiênico e arquitetônico das construções daqui, os prédios construídos até então no Estado. [...]” (MONTEIRO, 1938, p. 469).

⁵ O ecletismo propriamente dito manifestava-se em dois partidos principais, os chamados ecletismo tipológico – ou Historicismo Tipológico, na terminologia de Luciano Patetta – e ecletismo sintético. O primeiro correspondia à eleição entre os vários estilos da melhor solução para cada tipologia de edifício, já o segundo combinava elementos de vários estilos em um único edifício, visando o aperfeiçoamento desses mesmos estilos (ALENCAR, 2010, p. 17-18).

⁶ “Quatremère estabelece uma relação entre as etimologias dos termos tipo e caráter. “Tipo” deriva do termo grego *typos*, no sentido de gravar ou imprimir. Caráter, do grego *characteer*, traz o significado de marca e de traço distintivo (QUATREMÈRE DE QUINCY - Ver verbete Caráter no Capítulo 4). Na voz original, publicada na *Encyclopédie Methodique* (1825), é apresentada uma breve discussão sobre a relação entre os dois conceitos: um verdadeiro tipo possui caráter próprio, e este permanece impresso em sua forma. Cada um dos principais edifícios deve encontrar em sua destinação fundamental, nos usos que lhe concernem, um tipo que lhe é próprio. A arquitetura deve tender a se conformar, da melhor forma possível, a este tipo se quer imprimir, a cada edifício, uma fisionomia particular. É da confusão entre estes tipos que nasce a desordem tão comum que consiste em empregar indistintamente as mesmas ordenações, disposições e formas exteriores em monumentos destinados aos usos mais diversos. (QUATREMÈRE DE QUINCY. Tomo III, 1825, p. 545).” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1825, p. 545 apud PEREIRA, 2010, p. 68).

⁷ “Quatremère de Quincy fez uma definição precisa do “tipo” arquitetônico em seu dicionário histórico. A palavra “tipo”, diz ele, indica menos a imagem de alguma coisa a ser copiada ou imitada com perfeição do que a ideia de um elemento que deve servir de regra para o modelo [...]. O modelo, entendido como parte integrante da validação prática de uma arte, é um objeto a ser imitado pelo que é; o tipo, por outro lado, é uma coisa com relação à qual pessoas diferentes podem imaginar obras que não têm uma semelhança óbvia entre si. Tudo é perfeito e bem definido no modelo; no “tipo” tudo é menos vago. [...]” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1825, apud ARGAN, 1978 apud NESBIT, 2008, p. 269).

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**MODERNIDADES VERNACULARES: ESTUDO DA HABITAÇÃO
MODERNA RURAL NO MARANHÃO****SANTOS ROCHA, FILIPE (1)**

1. Graduando em arquitetura e urbanismo, UEMA. E-mail: sfilipe.arq@gmail.com

SOARES PFLUEGER, GRETE (2)

2. Dra. Em arquitetura e urbanismo, UEMA. E-mail: gretepf@gmail.com

RESUMO

A arquitetura colonial luso-brasileira dos séculos XVIII E XIX presente na cidade de São Luís possuem características únicas, como os telhados, paredes, terraços, denunciando os colonizadores da região. Com o passar do tempo, as influências modernistas também adentram o conceito arquitetônico da grande ilha, somando para o surgimento de um grande centro de investigação e um campo de estudo rico para a arquitetura e urbanismo. Dentro dessas linguagens modernistas, destacamos a arquitetura moderna rural vernacular, presente na capital, em uma escala menor, mas muito presente outras cidades do estado, em maior escala. Partindo disso, o principal objetivo desde trabalho criar um banco de dados a partir da catalogação de detalhes arquitetônicos da produção moderna vernacular, regional e rural no interior do Maranhão, com ênfase em nas áreas de Barreirinhas e Atins. O estudo segue uma linha metodológica de caráter qualitativo, utilizando-se de levantamento bibliográfico, de pesquisa documental, de levantamentos físicos arquitetônicos de moradias vernaculares na zona rural do Maranhão, e com a produção de fonte de dados do material levantado. A relevância desse estudo é cultura pois está centrado na manutenção e preservação da arquitetura como marco histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura Moderna; Vernacular; Maranhão.

***VERNACULAR MODERNITIES: HOUSING STUDY
RURAL MODERN IN MARANHÃO*****ABSTRACT**

The Portuguese-Brazilian colonial architecture of the 18th and 19th centuries present in the city of São Luís has unique characteristics, such as the roofs, walls, terraces, denouncing the colonizers of the region. Over time, modernist influences also penetrate the architectural concept of the big island, adding to the emergence of a large research center and a rich field of study for architecture and urbanism. Within these modernist languages, we highlight the vernacular rural modern architecture, present in the capital, on a smaller scale, but very present in other cities in the state, on a larger scale. Based on this, the main objective of this work is to create a database from the cataloging of architectural details of modern vernacular, regional and rural production in the interior of Maranhão, with emphasis on the areas of Barreirinhas and Atins. The study follows a qualitative methodological approach, using a bibliographic survey, documental research, architectural physical surveys of vernacular houses in rural Maranhão, and with the production of a data source from the material collected. The relevance of this study is culture as it is centered on the maintenance and preservation of architecture as a historic landmark.

KEYWORDS: *Modern Architecture; Vernacular; Maranhão.*

INTRODUÇÃO

O Centro histórico de São Luís, foi reconhecido e inscrito pela UNESCO na lista de patrimônio mundial em 1997, pela importância de seu conjunto urbano e arquitetônico. Este expressivo acervo, onde predomina a linguagem da arquitetura colonial portuguesa do século XVIII e XIX, é formado também pela inserção de outras linguagens arquitetônicas modernas do século XX, constituindo-se desta forma, num grande laboratório de investigação, campo de estudo rico para a arquitetura e urbanismo.

Hoje, alinhados às políticas de preservação, incentivados pelas redes de pesquisas como Docomomos (organismo internacional em defesa do patrimônio moderno) e pela nova rede de pesquisa da Amazônia moderna, que reúne universidades da região (como UFAM , UFPA, UFRR , UFP e UEMA) que se dedicam a catalogar e identificar o patrimônio moderno do século XX, e com novos olhares sobre a preservação, observa-se a necessidade de ampliar estes estudos do entendimento do patrimônio moderno, dos planos urbanos e das linguagens arquitetônicas do século XX. Chamando atenção para a destruição deste patrimônio, sem proteção legal.

Nesse cenário de manutenção e preservação e contrastando com a arquitetura moderna, coexiste a arquitetura vernacular, caracterizada como uma tipologia arquitetônica local ou regional que imprime uma importância histórica de identificação (MARQUES; AZUMA; SOARES, 2009). Trata-se de um ponto de partida para a evolução da arquitetura brasileira, partindo da casa colonial até residências modernas, segue sendo praticada por uma minoria, adaptada as circunstâncias e a necessidade.

A arquitetura vernacular é tida, segundo Costa (1937), como importante contribuinte a arquitetura moderna brasileira, a qual ele define como herdeira e protagonista no processo de evolução natural da arquitetura advinda da tradição portuguesa. Mantida no Brasil por mestre de obras sem estudo, mas que eram os responsáveis pela exatidão técnica e objetividade da obra. Para ele, a arquitetura tradicional não era poluída, mas natural. Apresentou a casa como protagonista da sua defesa, afirmando a importância das lições construtivas e de espaço na formação de arquitetos.

A metodologia desta pesquisa tem o caráter qualitativo, utilizando-se de levantamento bibliográfico, de pesquisa documental, de levantamentos físicos arquitetônicos de moradias vernaculares na zona rural do Maranhão, e produção de fonte de dados do material levantado. A revisão foi feita usando como base mapas históricos disponíveis no banco de dados da biblioteca nacional, como também, recortes de noticiários que descrevem acontecimentos relevantes para a contextualização histórica dessa pesquisa. Além disso, foi usado como base o livro “História de Barreirinhas, lençóis maranhenses”, de Baial Ramos (2006), como principal fonte histórica sobre a cidade de Barreirinha.

Desta forma, esta pesquisa busca compreender a arquitetura vernacular popular no interior do estado do Maranhão e suas técnicas tradicionais vernaculares em palha resgatando tradições ancestrais conectadas as modernidades com o objetivo de criar um banco de dados a partir da catalogação de detalhes arquitetônicos da produção moderna vernacular, regional e rural no interior do Maranhão, com ênfase em nas áreas de Barreirinhas e Atins.

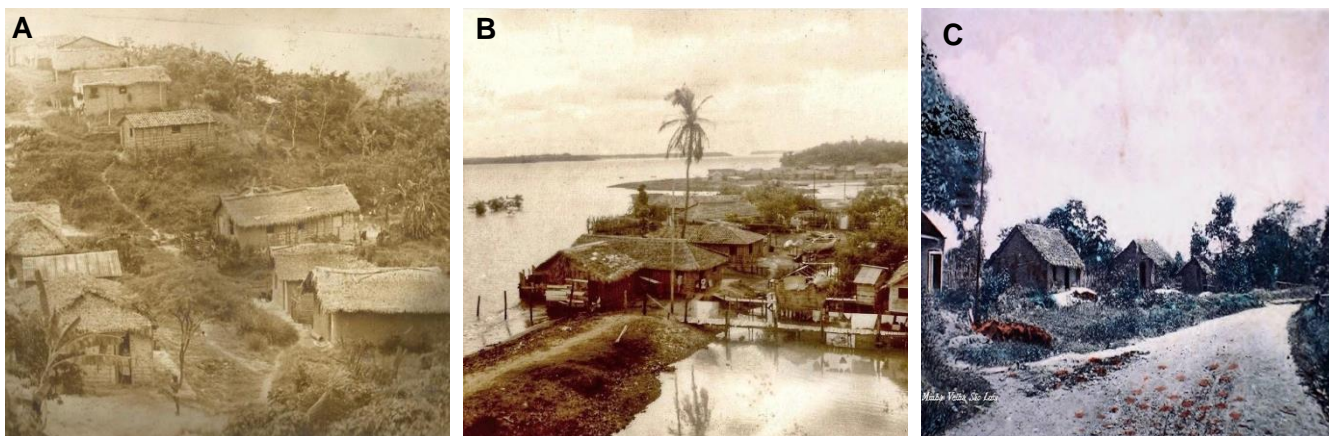
SÃO LUÍS: UM CONTEXTO MODERNO

A identidade arquitetônica da cidade de São Luís, então, capital do Estado do Maranhão é marcada pelo conjunto de arquitetura colonial luso-brasileira dos séculos XVIII E XIX. Características únicas dos telhados, paredes, terraços denunciam a presença dos colonizadores portugueses na região. Nas regiões do interior do estado do Maranhão observa-se uma forte influência das técnicas construtivas ancestrais indígenas e africanas que permanecem na contemporaneidade no uso da palha e do adobe. estas técnicas usadas nas regiões dos lençóis maranhenses em barreirinhas e Atins, também são amplamente utilizadas em regiões amazônicas e foram divulgadas na obra premiado do arquiteto Severiano Mário porto em Manaus.

Ainda dentro da cidade de São Luís, nas regiões mais distantes do principal centro urbano a construção de casas de barro, madeira e palha eram comuns. Em bairros como Jordoa, Liberdade (Figura 1C) e Sá Viana

(Figura 1A) passaram a existir após importantes marcos históricos, como êxodo rural, com exceção do segundo que é o maior conglomerado urbano de população negra. Em bairros ribeirinhos, como São Francisco (Figura 1B) e Ilhinha a comunidade pesqueira construía habitações de madeira e palha. Nessas áreas, devido as poucas condições, moradias mais rústicas e com técnicas artesanais passaram a ser erguidas contrastando com a arquitetura do centro de São Luís.

Figura 1 – **A:** Bairro Sá Viana (1979); **B:** Bairro São Francisco (1972); **C:** Bairro da Liberdade (1905)

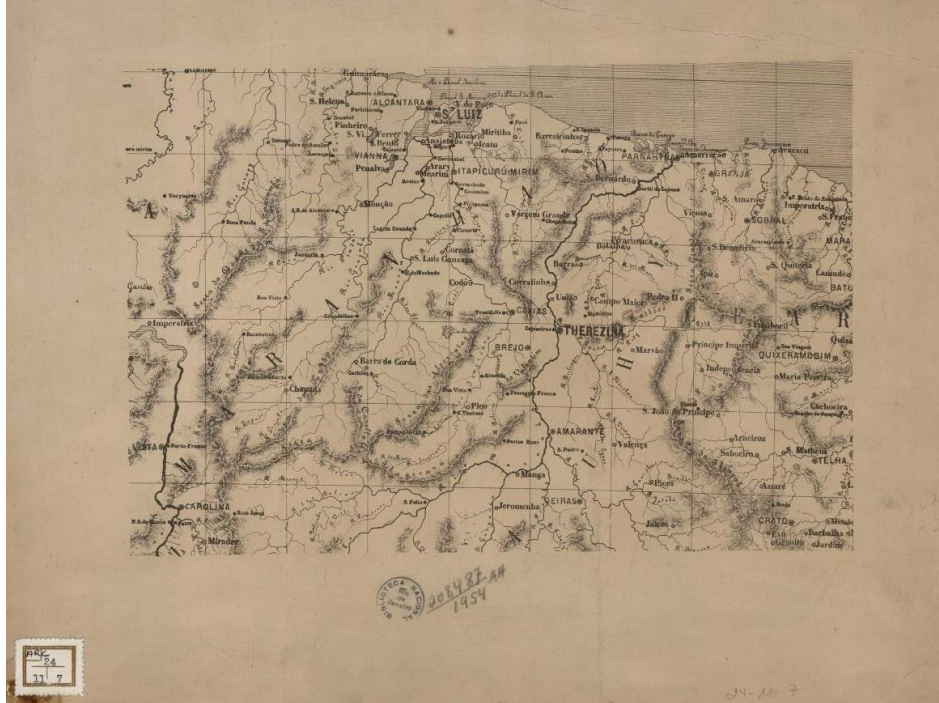


Fonte: Jornal O imparcial (1979); Ribeiro, J. F. (1972); Ribeiro, J. F. (1905).

A arquitetura vernacular, termo utilizado para explicar as construções de habitações partindo do uso da matéria e costumes locais específicos de uma região, engloba em seu conceito a história cultural de grupos, sociedades e organização. Essa expressão arquitetônica representa a identidade cultural de um povo e funciona como ferramenta para o fortalecimento de ligação entre a pessoas e seu local de origem, reforçando o sentimento de pertencimento a região que habita (HALL, 2006).

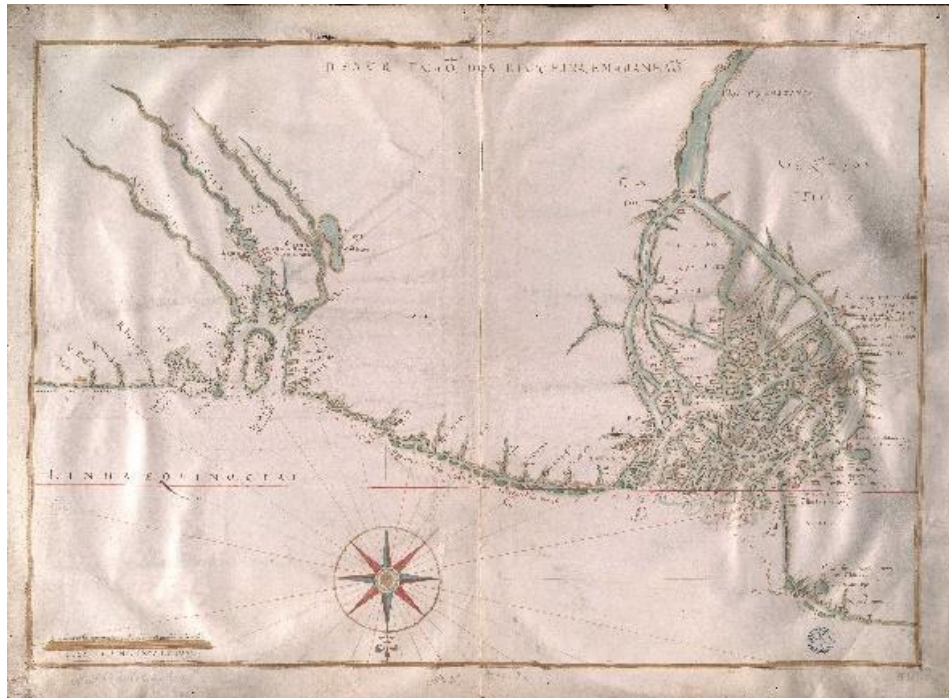
Esse tipo de produção habitacional está associado a grupos com menor poder aquisitivo, com deficiência no acesso à educação e saúde, na maioria das vezes distante de grandes centros urbanos, normalmente centralizados na zona rural, com modo de vida herdados dos pais e um cotidiano atrelado a produção do sustendo por parte da família (BURNETT, 2020). Cabe lembrar nesse ponto a história do Estado do Maranhão em destaque mais ao norte do mapa para o Rio preguiças, marco fluvial importante para a cidade de Barreirinhas, fundada no século XIV, mais precisamente em 14 de junho de 1871 (Figura 2).

Figura 2 – Mapa do Piauí, Maranhão e Ceará, 1800



Fonte: Biblioteca Nacional

Figura 3- Mapa descrição dos rios Para e Maranhão



Fonte: BN

Figura 4 - Atlas do Maranhão e Grão-Pará



Fonte: BN

Apesar das tentativas implementadas ainda no século XVI, o Maranhão continuava sem ocupação e colonização efetivas. Desde a primeira metade desse século, corsários franceses frequentavam a costa e lidavam com os índios tupinambás, mas a presença efetiva dos franceses no Maranhão se confirmou no final do século, quando em 1594, o comandante Jacques Rifault fixou na ilha do Maranhão o subcomandante da expedição, Charles de Vaux, que levou à coroa francesa notícias das vantagens de se fundar uma povoação no Maranhão, pois a terra oferecia boas condições de vida, os habitantes naturais eram seus aliados e, principalmente, a França ganharia uma parcela colonial no Novo Mundo. A rainha Maria de Médicis consentiu em uma viagem comandada por Daniel de La Touche, senhor de La Ravardière, a fim de verificar tais informações (MEIRELES, 1962).

Essas expedições garantiram a exploração de diversas regiões do Estado do Maranhão, abrindo caminho para o surgimento de comunidade e pequenos centros populacionais. Embora em muitos desses lugares a presença indígena já era evidenciada, como o município de Barreirinhas. Hoje a região é amplamente conhecida como a capital dos Lençóis maranhenses, fica localizado as margens do Rio Preguiças. Embora não exista documentos que comprovem a sua origem, acredita-se que a região foi habitada por índios Caetés e Tapuios. Além da memória oral confirmar tais afirmações, existem na região dois povoados que comprovam a possível presença indígena na região, respectivamente: Caeté e Tapuio. Além disso, costumes e tradições ainda fazem parte do cotidiano dos moradores da região como um todo, como por exemplo, a pesca, agricultura, a produção de farinha, o artesanato e a construção de casas e outras edificações com matéria-prima natural (RAMOS, 2008).

Barreirinhas: descrição histórica dos lençóis maranhenses

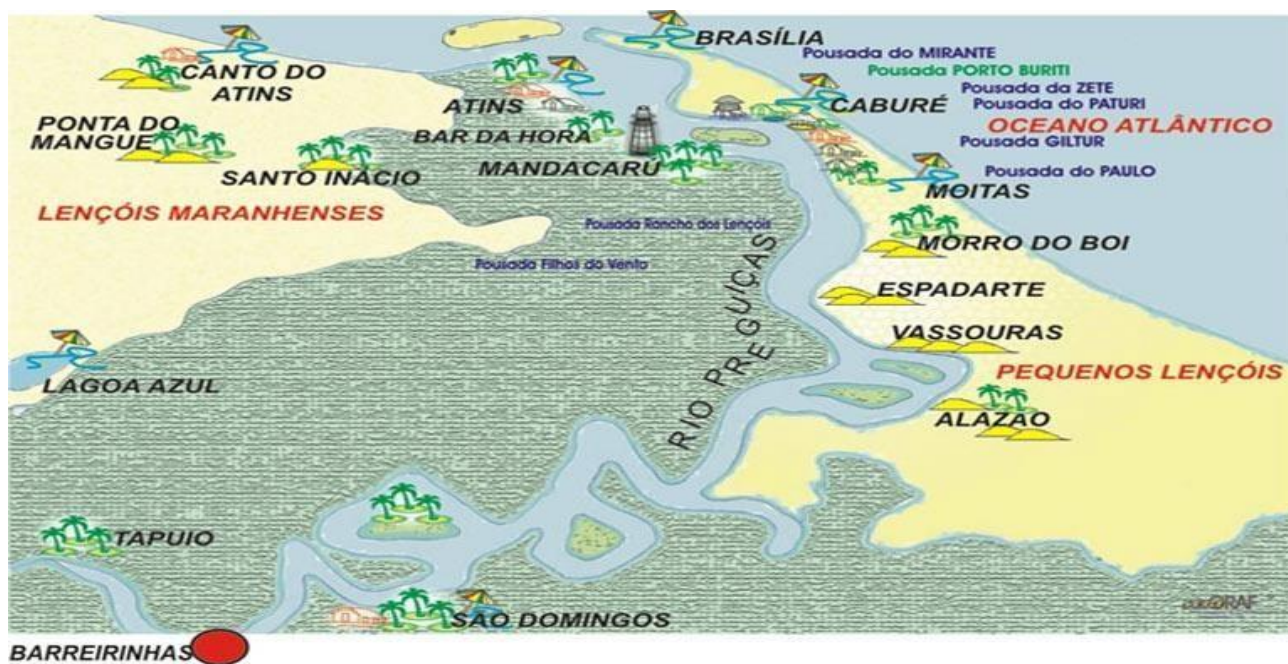
O livro: História de Barreirinhas, lençóis maranhenses, de Baial Ramos (2006) relata que na região do povoado Caeté, que fica localizado dentro dos pequenos lençóis, ainda é possível encontrar na comunidade cabanas de palha erguidas ao redor da margem das lagoas. Além disso, é de suma importância frisar que a região sofre

com as mudanças ocasionais das dunas de areia por ação do vento, as quais acabam relevando vestígios arqueológicos da população indígena que vivia ali.

Dos índios da região, muitos costumes foram herdados, principal delas, a construção de moradias simples e com finalidade exclusiva de atender as necessidades da família, ou seja, não havia preocupação estética (SANT'ANNA 2013). Ademais, a região recebeu influência de outros povos, como os negros escravizados, habitantes dos primeiros povoados da região. Santo Antônio recebeu o título de primeiro povoado de Barreirinhas, sendo um grande centro de produção de açúcar e aguardente advinda da cana. A agricultura e a criação de gado também foram uma fonte importante de renda. Ainda hoje o povoado é marcado pela herança dos antigos moradores, embora seja muito diferente de anos atrás, ainda é possível encontrar a história viva em algumas construções arquitetônicas vernaculares (RAMOS, 2008).

Em povoados localizados na região do litoral do município de Barreirinhas, como Mandacaru e Atins, de acordo com mapas produzidos pela Secretaria de Turismo do estado do Maranhão (Figura 5) são encontrados, hoje em menor escala a partir de abrigos de palhas e galhos de árvores, construídos a partir autoprodução ou produção conjunta por pescadores da região no período alto das pescas.

Figura 5 – Mapa da região ribeirinha e litoral do município de Barreirinhas



Fonte: Secretaria de Turismo do estado do Maranhão

Acredita-se que o costume desse tipo de construção tenha sido herdado dos índios que exploravam a região. Omar (2014) explica que os habitantes destas casas vernaculares possuem conhecimento específicos sobre os materiais disponíveis no local, bem como, sabem a forma correta de utilizá-los, de maneira que não haja desperdício e pudesse reutilizar o local outras vezes.

Com o tempo essas técnicas construtivas têm perdido espaço no meio urbano e agora no meio rural também. A importância de se estudar e registrar esse estilo arquitetônicos é histórica, pois serve como prova para gerações futuras da evolução da arquitetura no meio social. Além disso, são relevantes na construção da história do homem, pois esse tipo de arquitetura vernacular reflete diretamente nos costumes e tradições de uma região.

Para entendermos o atual espaço da tradição de construção vernacular em Barreirinhas e regiões vizinhas, foi feita uma análise de alguns exemplares encontrados nessa no campo de estudo desta pesquisa, evidenciado as técnicas, materiais e funções empregadas a essas construções.

Arquitetura vernacular ribeirinha

Uma das regiões de Barreirinhas que mais possui exemplares de arquitetura vernacular, é a região turística dos lençóis, propiciado tanto pela dificuldade de acesso e inviabilidade de construção com outros materiais, quanto pela proteção ambiental que restringe o uso de determinados materiais,

Figura 6- Vilarejo de pescadores às margens do rio Preguiças, na região dos Lençóis



Fonte: própria autoria, 2022

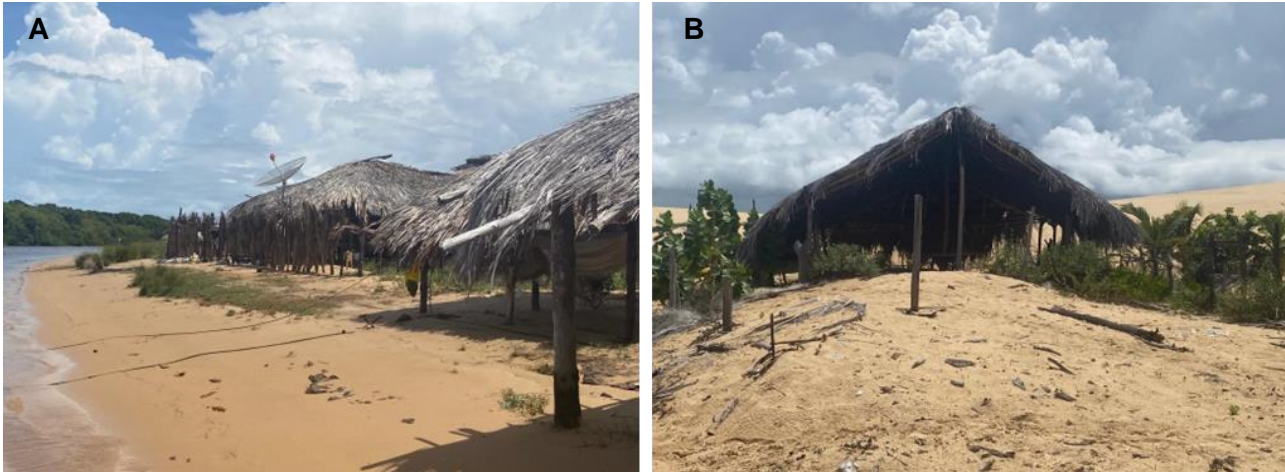
Figura 7- Abrigo de pescadores às margens do rio Preguiças, na região dos Lençóis



Fonte: própria autoria, 2022

As Moradias às margens do rio Preguiças, no povoado vassouras, fazem parte de uma região que apresenta dunas em sua paisagem natural, localizado em uma área conhecidas como Pequenos Lençóis. As moradias são compostas, em sua totalidade, de matérias naturais da região, palha de buriti e madeira. Essas moradias são encontradas em duas situações de implantação, que caracteriza seu uso e função; as moradias isoladas são usadas como abrigos sazonais para os pescadores da região, que utilizam apenas nos períodos de pesca. Elas são formadas por uma cobertura de palha de buriti e estrutura de madeira, não possuindo paredes, apenas uma cerca que serve como proteção contra possíveis animais selvagens. Já as moradias implantadas em pequenas vilas, formando um conjunto médio de 5 casas, são moradias utilizadas em tempo integral por famílias nativas da região. Essas, por sua vez, possuem paredes feitas com a própria palha de buriti, a mesma utilizada na cobertura, ou com varas de madeiras encontradas próximo a região. O transporte utilizado por essas famílias é a canoa com motor movido a gasolina para percorrer maiores distância, e a remo, sempre localizadas junto as moradias.

Figura 8 – A: Moradias do vilarejo de pescadores na região dos lençóis; B: Anexo de abrigo de pesca



Fonte: própria autoria, 2022

As moradias desses vilarejos localizados as margens do rio Preguiças, são compostas pela moradia principal, que detém a função de descanso e alimentação, normalmente mais protegidas fisicamente; e outras construções menores que servem de apoio para as atividades desenvolvidas pelas pessoas que moram ali, sendo a pesca a principal atividade dessa população. Devido a isso, é comum a presença de abrigos que servem tanto para proteger do sol os materiais utilizados na pesca, quando para proteger os próprios pescadores no momento de “tratar” o peixe. Esses abrigos possuem tamanhos diversos, mas apresentam a mesma estrutura, que são colunas de madeira da região, com cobertura em palha de buriti. Nessa região, também é comum encontrarmos coberturas feitas com a palha do coco, abundante na região, o que facilita seu uso.

Figura 9– Moradias do vilarejo de pescadores na região dos lençóis



Fonte: própria autoria, 2022

As construções com função de descanso e alimentação possuem características específicas que as diferenciam das outras, apesar da utilização dos mesmos materiais. Essas construções são mais afastadas do rio, em relação as construções anexadas a moradia principal. Além disso, a moradia principal é cercada por palha, e/ou varas de madeira. A cobertura da moradia principal é sempre dividida em 4 águas, o que deixa a construção mais fechada, diferente dos abrigos de pesca, que possuem apenas duas ou uma água do telhado.

Figura 10– Construção de banheiro com palha de coco



Fonte: própria autoria, 2022

As imagens acima mostram a construção de um espaço que terá função de banheiro, destinado apenas para banho, devido à proximidade com a moradia principal (as necessidades fisiológicas são feitas em um outro abrigo mais distante). O processo de construção iniciou-se com a marcação do espaço, logo em seguida foram fincadas toras verticais de madeiras que tem a função de estruturar o banheiro, logo em seguida foram colocadas, com o uso de pregos, varas de madeira verticais menores paralelas, tendo como eixo principal as colunas de toras de madeira, formando pequenos espaços entre as duas varas de madeira verticais, que serão preenchidas posteriormente pela palha, nesse caso foi usado unicamente a palha de coco, que seguem o mesmo sentido de colocação, com as pontas mais finas voltadas para cima.

Figura 11– A: Cobertura de palha de buriti e junco; B: Beiral com palha de junco



Fonte: própria autoria, 2022

Arquitetura vernacular em estabelecimentos comerciais: restaurantes e pousadas.

Outra forma de utilização de materiais tradicionais locais, é como cobertura de estabelecimentos comerciais. As imagens mostram um restaurante localizado na praia do Barro Vermelho, onde foram utilizados dois tipos

diferentes de palha na composição da cobertura. A cobertura principal foi feita utilizando a palha do buriti, por ser mais resistente e de fácil acesso na região, e o beiral foi feito utilizando palha de junco, como apenas estético para o estabelecimento. Toda estrutura do espaço é feita utilizando apenas madeiras, tanto em estacas com forma e estado natural (circular e sem tratamento), como também por tábuas de compensado, nas construções das paredes. Podemos observar o madeiramento da cobertura, composto por caibros, que sustentam as ripas onde são amarrados os eixos das palhas para fixação, sendo essa a técnica mais comum de fixação da palha de buriti na cobertura, observada na região. Vale ressaltar que a utilização desses materiais, infelizmente, não se trata de uma iniciativa ecológica dos proprietários dos estabelecimentos, mas uma condição imposta pelas autoridades responsáveis pelos locais, por se tratar de uma região de proteção ambiental.

Figura 12– A: Detalhe de amarração de palha de carnaúba; B: Detalhe cobertura com palha de carnaúba



Fonte: própria autoria, 2022

Esse exemplo se trata de um espaço público, destinado a receber turistas e nativos, sendo um anexo de um posto de credenciamento e monitoramento do acesso à região dos Lençóis Maranhenses. Localizado as margens do Rio Preguiças, na região central de Barreirinhas, no bairro Santo Antônio. A construção, trata-se um deck de madeira, com cobertura em palha de carnaúba, palmeira abundante e símbolo da região. Apesar da utilização de materiais naturais típicos da região, nesse exemplo, podemos observar a inserção de técnicas e materiais de construção das moradias mais modernos. Como a madeira estrutural do espaço, sendo uma madeira importada de outros lugares, com tratamento e cortes industriais, assim como de fios de cobre encapados para a fixação das palhas de carnaúbas na estrutura. Observa-se que a técnica de assentamento da palha de carnaúba utilizada é diferente da técnica de assentamento utilizadas com a palha do buriti. O madeiramento da cobertura é composto caibros e terças, e a palha da carnaúba é afixada na cobertura através dos fios e obre encapados que servem como ripas.

Outro exemplo de construção vernacular são os restaurantes e pousadas localizados a praia de Caburé, uma das praias mais famosas, e que recebe muitos visitantes. Apesar da existência de construção em alvenaria de tijolo cerâmica na região da praia do Caburé, são as construções com palhas e madeiras naturais que marcam a paisagem do local. São construções mais simples, que possuem detalhado feito em madeira e palha de buriti com pelo menos duas águas. No exemplo abaixo, a estrutura do redário, e do restaurante são feitos, em sua maioria, com a utilização de varas de madeira natural, e a palha. A estrutura do telhado é composta por terças na cumeeira e nos limites da edificação, acima dela são apoiados os caibros, em seguida são colocados varas de diâmetro menor, com função de ripas, e por fim são amarradas as palhas do buriti, nesse exemplo, foi utilizado o linho do buriti para fazer as amarras.

Figura 12– A: Cobertura redário; B: Cobertura do restaurante; C: Detalhe cobertura de telha de buriti; D: Vista externa construção com cobertura de palha de buriti



Fonte: própria autoria, 2022

Arquitetura vernacular rural

A produção de moradias vernaculares se tornou secundárias na paisagem rural dos povoados da região de Barreirinhas. A facilidade de acesso a materiais mais modernos através de programas de habitação popular, e que apresentam mais praticidade, como o cimento, e telha e tijolo cerâmico, tomou o lugar da produção tradicional das moradias. A partir dessa realidade, a construção com materiais e técnicas mais tradicionais restringiu-se a construção de anexos secundários a moradia principal, construída com tijolo e cimento, e cobertura em telha cerâmica. Já a casa de forno (espaço destinado ao preparado da farinha de mandioca), o galinheiro, a casa com o forno de bolo, e o depósito (conhecido como casinha), são construídos utilizando matérias locais, como a palha de buriti, madeiras locais, tijolos de adobe e paredes de taipa de mão.

As construções anexadas a moradia principal possuem tamanhos variados, determinado pela função que o espaço irá exercer. A casa de forno, destinada a produção de farinha, possui tamanho de destaque em relação as outras construções. Atualmente, já é comum a construção da cobertura da casa de forno utilizando telha de fibrocimento.

Figura 13– A: Casa de forno; B: Vista da casa de forno;



Fonte: própria autoria, 2022

Figura 14 – A: Estrutura cobertura em palha de buriti; B: Alvenaria de vedação com ripas de madeira



Fonte: própria autoria, 2022

A imagem abaixo mostra uma construção no povoado Palmeira dos Reis, em Barreirinhas, destinada para guardar alguns pertences dos moradores da propriedade, e para abrigar as galinhas que estão chocando seus ovos. Devido a sua função, que exige um pouco mais de segurança, essa construção possui paredes feitas com varas de madeiras locais que fazem essa separação da área interna com a área externa, o que protege o espaço de animais selvagens, para as galinhas, e de possíveis furtos, para os proprietários. Podemos observar também que o chão é feito de barro batido, em um nível mais elevado que a parte externa da construção.

Figura 15 - Vista externa de depósito e galinheiro



Fonte: autoria própria, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa realizada no acervo digital da biblioteca nacional observamos que a região dos lençóis maranhenses sempre foi documentada como uma região historicamente importante para o Estado. Vimos nos mapas apresentados as regiões dos lençóis sempre registradas.

Observamos que é fundamental visibilizar a herança Indígena e africana nas técnicas construtivas da palha e do adobe, na arquitetura rural do Maranhão, visibilizando a presença de povos ancestrais no Maranhão na construção da arquitetura e urbanismo, estudando a teoria da descolonização, que pretendemos acrescentar na pesquisa no relatório final A arquitetura vernacular e a produção da arquitetura da moradia popular é muito importante de ser documentada, no sentido de visibilizar a produção moderna e contemporânea da habitação popular do estado do Maranhão.

As modernidades são construídas a partir do urbano e do rural. A região dos lençóis maranhenses, recorte da nossa pesquisa, tem uma riqueza enorme e de produção vernacular moderna com arquitetura vernacular em palha de buriti, que documentamos na região de barreirinhas e circunvinhanças como Atins e Vassouras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUAND, Yves Arquitetura Contemporânea no Brasil. Ed. Perspectiva, São Paulo. 1991

CAVALCANTI, L. A. P. Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930 - 1960). Rio de Janeiro: Zahar editora, 2007.

_____. Quando o Brasil era moderno: Guia de arquitetura brasileira, 1928-1960. 2. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. V. 1. 467 p.

COSTA, Lucio. "Documentação Necessária". In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 01, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, pp 31-39.

PFLUEGER, Grete; FURTADO, Livia. As imagens do moderno em São Luís pelo álbum de Miécio Jorge, de 1950. Revista Amazônia Moderna, v. 1, n. 1, p. 68-83, 2017.

- JORGE, Miécio. Álbum do Maranhão 1950. [São Luís]: [Imprensa Oficial do Maranhão], 1950.
- KEELER, M. Fundamentos de projeto de edificações sustentáveis. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- SANT'ANNA, Márcia Genésia de. Arquitetura Popular: Espaços e Saberes. In: Congresso Internacional de História da Arquitetura Luso-brasileira, 1., 2013, Vitória. Artigo... Espírito Santo: Universidade Federal do Espírito Santo, 2013. V.1;
- SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ZEVI, Bruno. A linguagem moderna da Arquitetura. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- SEGRE, Roberto. Ministério da Educação e Suade. MEC. Romano guerra Editora, São Paulo, 2013
- OMAR, Fouad Walid. Vernacular Architecture Approach to achieve sustainability In Informal Settlements. In: WORLD SB14 BARCELONA, 3., 2014, Barcelona. Paper... Egypt: Alexandria University, 2014. V. 1;
- PFLUEGER Grete e LOPES, Jose Antônio. Arquitetura do século XX in São Luís – Ilha do Maranhão e Alcântara: Guia de Arquitetura e Paisagem. 1 ed. (bilíngue). Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008. 448 p.
- MEIRELES, M. M. França Equinocial. São Luís: Tipografia São José, 1962.
- MARQUES, C. S. P; AZUMA, M. H; SOARES, P. F. A importância da arquitetura vernacular. Akropolis, Umuarama, v. 17, n. 1, p. 45-54, jan./mar. 2009.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

MODERNO E EFICIENTE: UM ESTUDO SOBRE A ILUMINAÇÃO NATURAL NA SEDE DO MINISTÉRIO DA FAZENDA EM FORTALEZA

TELES, ILANA MARIA HOLANDA SOUSA (1)

1. Arquiteta e Urbanista UFC, pós-graduada em Projeto Arquitetônico Contemporâneo UFC.
ilanamhs@gmail.com

SAMPAIO NETO, PAULO COSTA (2)

2. Arquiteto e Urbanista UFC, mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo FAU/USP
Professor Adjunto do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFC.
paulocosta@dau.ufc.br

RESUMO

Projetada por Acácio Gil Borsoi em 1975 e construída entre 1976 e 1979, a sede do Ministério da Fazenda, em Fortaleza, é considerada uma referência na arquitetura da capital cearense, tanto por sua escala monumental e simbólica, quanto por seu nível de detalhamento e rigor construtivo. Apontada por muitos historiadores como a obra mais emblemática de Borsoi na Cidade, ela apresenta, como um dos seus destaques, os painéis pré-fabricados em concreto da fachada, que assumem a função de elementos de proteção solar do edifício. Ora configurados como brise-soleil, ora como envoltória opaca com algumas perfurações, esses elementos reduzem efetivamente a incidência de radiação solar direta nas esquadrias do edifício, minimizando os ganhos térmicos e, conseqüentemente, o consumo de energia utilizada para climatização. Em contrapartida, observa-se, no uso do edifício, uma elevada demanda por iluminação artificial nas áreas de trabalho, mesmo durante o dia, em que pese a abundante oferta de luz natural verificada na localidade. Este artigo pretende avaliar através de simulação computacional e medição in loco a iluminância no interior do edifício Sede do Ministério da Fazenda de Fortaleza.

PALAVRAS-CHAVE: iluminação natural; arquitetura moderna; acácio gil borsoi; conforto térmico; fortaleza.

MODERN AND EFFICIENT: A STUDY ON NATURAL LIGHTING AT THE HEADQUARTERS OF THE MINISTRY OF FINANCE IN FORTALEZA

ABSTRACT

Designed by Acácio Gil Borsoi in 1975 and built between 1976 and 1979, the headquarters of the Ministry of Finance, in Fortaleza, is considered a reference in the architecture of the capital of Ceará, for its monumental and symbolic scale, as well as for its level of detail and constructive rigor. Named by many historians as Borsoi's most emblematic work in the City, one of its highlights is the prefabricated concrete panels on the facade, which serves as the building's sun protection elements. Sometimes configured as a brise-soleil, and others as an opaque envelope with some perforations, these elements effectively reduce the incidence of direct solar radiation on the building's frames, minimizing thermal gains and, consequently, the consumption of energy used for air conditioning. On the other hand there is a high demand for artificial lighting in the work areas, even during the day, despite the abundant supply of natural light found in the locality. This article intends to evaluate, through computer simulation and in loco measurement, the illuminance inside the Headquarters of the Ministry of Finance in Fortaleza.

KEYWORDS: natural lighting; modern architecture; acacio gil borsoi; thermal comfort, fortaleza.

INTRODUÇÃO

Por sermos homeotérmicos, ou seja, por apresentarmos uma temperatura corporal interna que tende a permanecer constante, mesmo com as variações da temperatura do meio externo, o nosso corpo busca, a todo momento, o equilíbrio entre as temperaturas interna e externa, traduzindo-se em conforto térmico, o qual indica uma maior sensação de bem-estar e satisfação do indivíduo em relação ao ambiente.

Segundo a ASHRAE 55 (2013), o conforto térmico pode ser definido como a condição mental que expressa satisfação com o ambiente térmico. Se houver um equilíbrio entre as temperaturas externas e internas ao corpo, com liberação de suor dentro de limites aceitáveis, admite-se que o indivíduo está termicamente confortável. De acordo com Humphreys (1979), a temperatura de neutralidade não é estática; pelo contrário, varia ao longo do ano de acordo com a região, a estação e as temperaturas às quais cada pessoa está habituada. Isso significa que, supondo uma temperatura de 26°C, no inverno, como aceitável para um fortalezense, haverá uma considerável insatisfação se, nessa mesma época, o termômetro marcar 27°C, ainda que o mesmo se sinta em conforto a 29°C no verão, pois há uma expectativa climática para aquele determinado período ao qual ele já está acostumado a experimentar.

Givoni (1992) defende que o ser humano consegue se adaptar às condições do meio onde vive e, portanto, os limites da zona de conforto se ajustam em relação a cada localidade. Cada indivíduo apresenta uma resposta às variáveis ambientais (temperatura do ar, temperatura radiante, umidade relativa, velocidade do ar), que depende das variáveis humanas (cultura, idade, costumes, vestimenta, atividades realizadas, alimentação, expectativas, preferências, entre outras). Portanto, pode-se afirmar que as variáveis ambientais são objetivas e quantificáveis, enquanto as variáveis humanas são subjetivas e não são passíveis de quantificação, contudo são interpretadas em sensações que determinam o nível de satisfação do indivíduo em relação ao meio no qual está inserido.

Pelo aqui exposto, compreende-se, como tarefa fundamental do arquiteto, a consideração das questões ambientais do entorno durante a concepção de um projeto, a fim de proporcionar um espaço habitável para seus usuários. Analisando a situação de edifícios localizados em regiões tropicais quentes e úmidas, com alta umidade relativa do ar e com pequenas variações de temperatura ao longo do dia, como é o caso da cidade de Fortaleza, recomenda-se o uso de elementos de proteção solar nas aberturas da edificação, de forma a eliminar, ou ao menos reduzir, a entrada de radiação solar direta, bem como considerar o aproveitamento da ventilação natural. Assim, “sombra e ventilação” se constituem como principais estratégias para se alcançar o conforto térmico em nossas edificações.

Um elemento arquitetônico muito versátil, concebido por Le Corbusier para responder a tais requerimentos, é o brise-soleil. Amplamente estudada e aplicada na arquitetura moderna brasileira, essa opção é bastante eficaz para gerar uma segunda pele nas fachadas, protegendo os interiores da radiação solar direta. Para o correto dimensionamento do dispositivo, é preciso considerar a latitude do lugar em questão (e a sua correspondente carta solar), identificar a orientação solar da fachada a ser protegida e, finalmente, definir os períodos (mês, dia e hora) desejados para o bloqueio da radiação solar direta. Com o manuseio de algumas variáveis na carta solar (no caso, os ângulos alfa, beta e gama), é possível concluir sobre as mais adequadas tipologias para a dada situação (brise vertical, horizontal ou misto), o sistema (fixo ou móvel) e o seu dimensionamento. Vale ressaltar que, como elementos de fachada, eles terão significativa presença na solução plástica do edifício.

No Brasil, pode-se observar, durante os anos 1970, uma espécie de “boom” de edificações que utilizaram esses elementos de proteção solar. Em uma parte delas, o emprego se deu de maneira equivocada, sem considerar a orientação, a latitude e o correto dimensionamento. Desse modo, atuavam preponderantemente como elementos de composição de fachadas, sem cumprirem a sua função precípua. Em outros casos, houve o esforço de arquitetos em dimensionar corretamente essas peças para que elas apresentassem um resultado eficaz, revelando seu comprometimento com a produção de espaços qualificados.

Este artigo se constitui como um estudo de caso, o qual investiga o projeto da Sede do Ministério da Fazenda em Fortaleza, e foi dividido em quatro partes principais: caracterização da cidade (sob o ponto de vista do clima) e do projeto arquitetônico; estudos de insolação por meio do software Ecotect, a fim de calcular as máscaras de proteção solar para as fachadas norte-nordeste e sul-sudoeste, onde se encontram os brises do

objeto de estudo; simulações de desempenho lumínico natural no interior do edifício, utilizando o Radiance (plugin de simulação que opera associado ao Ecotect); apresentação e discussão dos resultados.

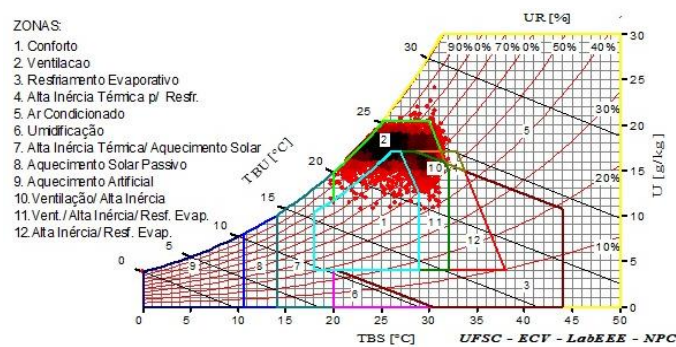
Verificou-se, in loco, a eficiência dos brises concebidos por Borsoi, em relação à sua capacidade de barrar a radiação solar direta no interior da edificação, ratificando os resultados da pesquisa publicada por Leite et al. (2018). Nessa mesma visita de campo, foram efetuadas medições dos níveis de iluminância em duas salas de trabalho do bloco vertical, com o propósito de diagnosticar, quantitativamente, a permeabilidade da luz natural em tais espaços, bem como a sua forma de distribuição. Os resultados do levantamento fotométrico realizado in loco serão apresentados ao final deste trabalho.

CARACTERÍSTICAS CLIMÁTICAS DE FORTALEZA

Por encontrar-se bem próxima à linha do Equador, com latitude 3° 43' 6" Sul, Fortaleza registra temperaturas elevadas durante o ano todo, sendo dezembro/janeiro os meses mais quentes e julho, o mais ameno. O clima da capital cearense é tropical, quente e úmido. A cidade apresenta alta umidade relativa anual, fator responsável por sua baixa amplitude térmica ao longo do dia. As chuvas se concentram no primeiro semestre do ano. Com maior predominância à leste, os ventos alísios promovem grandes movimentações de ar, amenizando a sensação de abafamento na cidade.

A leitura da carta bioclimática da Cidade (Figura 1), elaborada sobre um diagrama que relaciona temperatura e umidade do ar, informa, no presente caso, uma predominância de temperaturas entre 22°C e 31°C e umidades relativas entre 80% e 90%, e aponta a ventilação natural (além do sombreamento) como estratégia suficiente ao alcance do conforto térmico durante a maior parte do ano.

Figura 1: Carta bioclimática e as relações entre temperaturas e umidades para Fortaleza



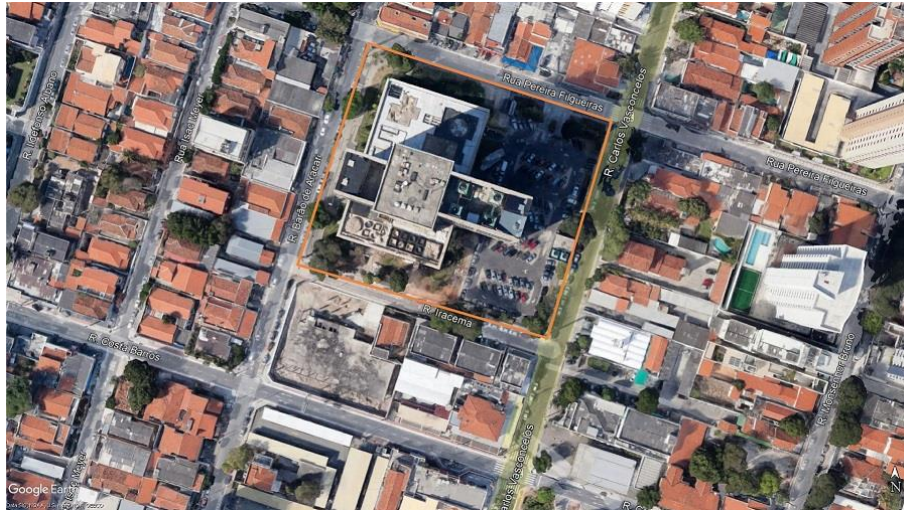
O domínio sobre o comportamento climático de uma região é fundamental para definir estratégias referentes à edificação, como o tipo de envoltória, os materiais, as cores, as aberturas, a fim de produzir bons projetos bioclimáticos. Entender o percurso do sol também é indispensável no controle da radiação natural sobre a edificação, pois interfere diretamente nas decisões de implantação, na posição e dimensão das aberturas, no correto uso de proteções solares, entre outros.

SEDE DO MINISTÉRIO DA FAZENDA EM FORTALEZA

O Edifício Sede do Ministério da Fazenda é uma importante referência na produção do Movimento Moderno em Fortaleza, tanto pelo caráter monumental e celebrativo da obra, reconhecido por Wolf (1999, p.39), quanto pelo apuro técnico de sua construção e primor de seu acabamento, indicados por Diógenes e Paiva (2008). O projeto foi concebido por Acácio Gil Borsoi em 1975, à época do chamado “milagre econômico brasileiro” empreendido pela ditadura militar, quando se observa uma intensa produção de obras institucionais.

O projeto foi implantado em uma quadra inteira, cujo perímetro é definido pelas ruas Carlos Vasconcelos, Pereira Filgueiras, Barão de Aracati e Iracema. Seu entorno imediato é predominantemente baixo, composto prioritariamente por residências, edifícios multifamiliares, restaurantes e outros serviços. O prédio ocupa boa parte da fração oeste da quadra e acompanha o alinhamento da malha urbana, apresentando uma inclinação de 18° para o leste (Figura 2).

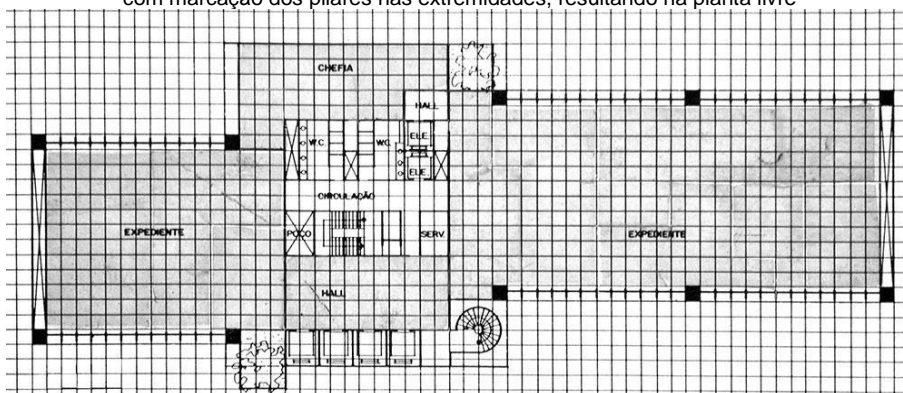
Figura 2: Destaque para a implantação do edifício



Fonte: Imagem de satélite adaptada do Google Earth.

A obra respeita com maestria um sistema de coordenação modular tridimensional de 1.25m x 1.25m x 1.25m, que vai desde a definição estrutural das lajes e pilares até elementos como forro, paginação de piso, esquadrias, mobiliário e paisagismo, de forma a reforçar a unidade da composição. Dessa malha reticulada, resulta um bloco retangular horizontal (46.25m x 71.25m), com 4 pavimentos, sobreposto por um volume vertical, mais alongado (17.50m x 72.50m), formado por 9 pavimentos-tipo em planta livre, com os pilares situados nas extremidades da lâmina (Figura 3), a fim de promover uma maior flexibilidade na ocupação dos mesmos, em função da necessidade de cada órgão que compõe o Ministério.

Figura 3: Planta baixa esquemática do pavimento-tipo orientada pela modulação 1.25m x 1.25m, com marcação dos pilares nas extremidades, resultando na planta livre



Fonte: acaciogilborsoi.com.br/projetos.

Em relação à volumetria da edificação (Figura 4), Sampaio Neto (2012) aponta a tripartição do seu desenvolvimento vertical como herança do método de composição beaux-arts, utilizado em muitos trabalhos pelo arquiteto: a “base”, que corresponde funcionalmente às áreas de atendimento ao público, apresenta tratamento quase inteiramente opaco, com fechamento realizado por placas de concreto aparente com poucas

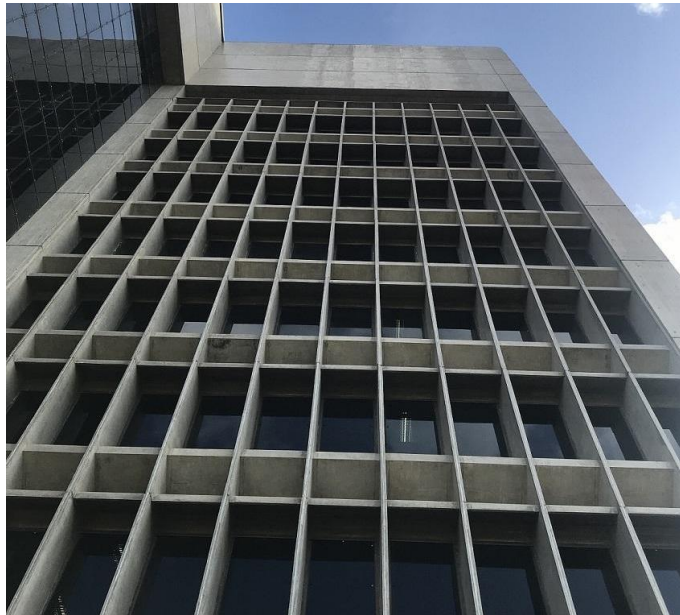
e estreitas fenestraçãoes; o “corpo”, onde se implantam as áreas de escritório, com fachadas mais movimentadas, tanto pelo jogo de sombras promovido pelos brises que protegem as esquadrias (Figura 5), quanto pelas varandas que quebram o rigor e a previsibilidade da composição; e, finalmente, o “coroamento”, novamente opaco, onde se encontram dispostas áreas técnicas (central de ar condicionado e caixa d’água). Vale salientar que a sua pesada e sóbria volumetria, de caráter brutalista, é inteiramente resolvida com reduzidíssima paleta de materiais, composta pelo concreto aparente, pelo vidro e pelo alumínio bronze de suas esquadrias. O paisagismo encantador de Burle Marx surge, então, como contraponto cromático, emoldurando a edificação e lhe conferindo um caráter mais acolhedor (Figura 6).

Figura 4: Fachada norte-nordeste (à esquerda) e fachada sul-sudeste (à direita) da Sede do Ministério da Fazenda em Fortaleza e seu entorno



Fonte: Imagem de satélite adaptada do Google Earth.

Figura 5: Composição ritmada da fachada por meio dos elementos de proteção solar



Fonte: Arquivo dos autores (2022).

Figura 6: Fachada norte-nordeste vista a partir do terraço jardim de Burle Marx



Fonte: Arquivo dos autores (2022).

O presente trabalho tomará a área do “corpo”, que corresponde à maior porção do edifício e onde se encontram os brises da edificação, como objeto de estudo.

IMPLANTAÇÃO

A implantação do edifício obedece aos alinhamentos preexistentes do sistema viário, apresentando suas fachadas paralelas às ruas Pereira Filgueira (fachada NNE), Iracema (fachada SSO), Carlos Vasconcelos (fachada ESE) e Barão de Aracati (fachada ONO). Enquanto o volume da “base”, de fachadas (quase) opacas, encontra-se disposto na direção NNE-SSO, o “corpo” - nosso objeto de estudo - apresenta desenvolvimento ao longo do eixo ESE-ONO.

Tal implantação favorece a redução da carga térmica admitida, proveniente da radiação solar direta que alcança o edifício, ao dispor suas menores fachadas para as orientações mais desfavoráveis (no caso, as ESE e ONO). Para tais orientações, a edificação apresenta fechamento com empenas cegas, constituídas por paredes duplas. Já, nas suas grandes fachadas (NNE e SSO), o fechamento é realizado majoritariamente por esquadrias protegidas por brises, que, além de desempenharem adequadamente a sua função, conforme asseveram Leite et al (2018), são também elementos protagonistas da solução plástica do edifício.

BRISSES: OS PROTAGONISTAS

Foram escolhidas duas salas para realizar estudos de insolação, a fim de compreender a eficiência dos brises (Figuras 7 e 8) quanto ao seu dimensionamento e orientação: uma situada na fachada norte-nordeste e outra à sul-sudoeste; ambas na porção oeste do 6º andar, onde está instalada a Superintendência Regional de Administração do Ministério da Economia no Estado do Ceará (SRA-ME/CE), conforme a figura 9.

Figura 7: As peças pré-moldadas seguem rigidamente a modulação definida por Borsoi



Fonte: Arquivo dos autores (2022).

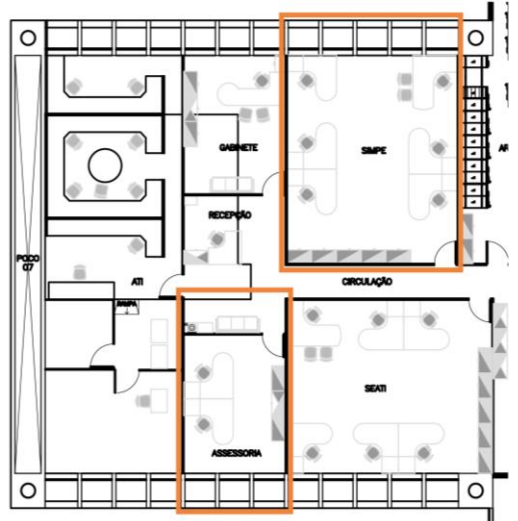
Figura 8: Brises da fachada sul-sudoeste em seu correto desempenho da proteção solar direta, às 15h36 do dia 7 de fevereiro de 2022



Fonte: Arquivo dos autores (2022).

Figura 9: Planta baixa da ala oeste do 6º andar com destaque

para as duas salas, uma à NNE (SIMPE) e outra à SSO (ASSESSORIA)

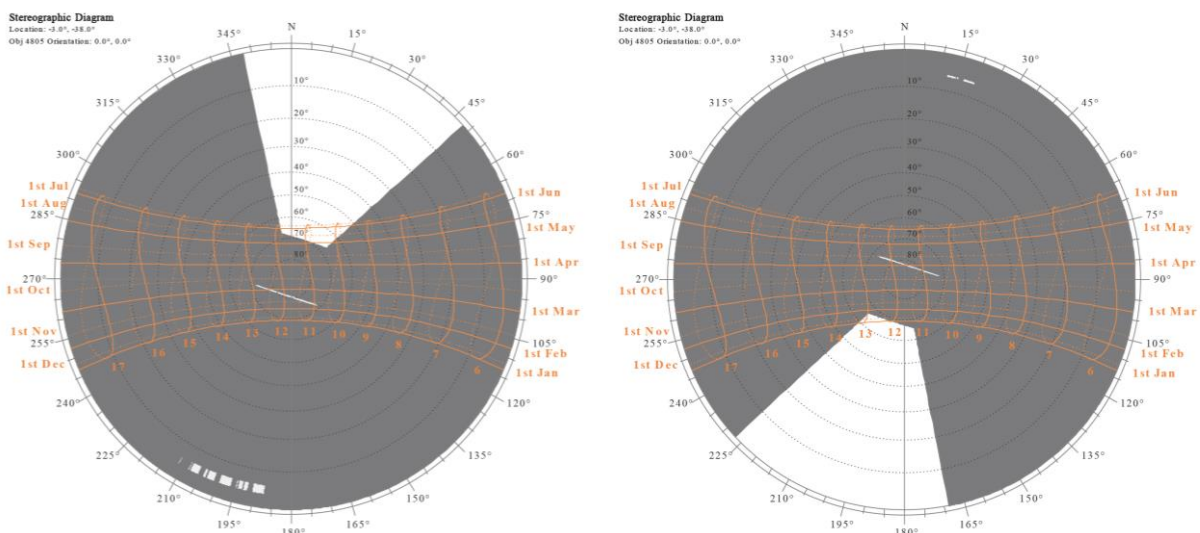


Fonte: Planta editada pelos autores a partir de arquivo cedido pela equipe SRA-ME/CE.

Para gerar as máscaras solares e simulações de iluminância no programa Ecotect Analysis 2011 (2010), foi importada, do software SketchUp 2021 (2020), uma modelagem digital simplificada do edifício, editada pelos autores a partir do modelo cedido pelo arquiteto Bruno Braga, com acréscimo das atuais divisões internas do 6º pavimento e ajuste das dimensões das esquadrias com base no levantamento feito in loco, devido à verificação de pequenas discordâncias entre o projeto e a obra executada.

A partir das máscaras solares apresentadas a seguir (Figura 10), foi possível verificar o correto desempenho dos elementos de proteção solar empregados nas fachadas norte-nordeste e sul-sudoeste.

Figura 10: Máscara de proteção solar para a fachada norte-nordeste (à esquerda) e sul-sudoeste (à direita)



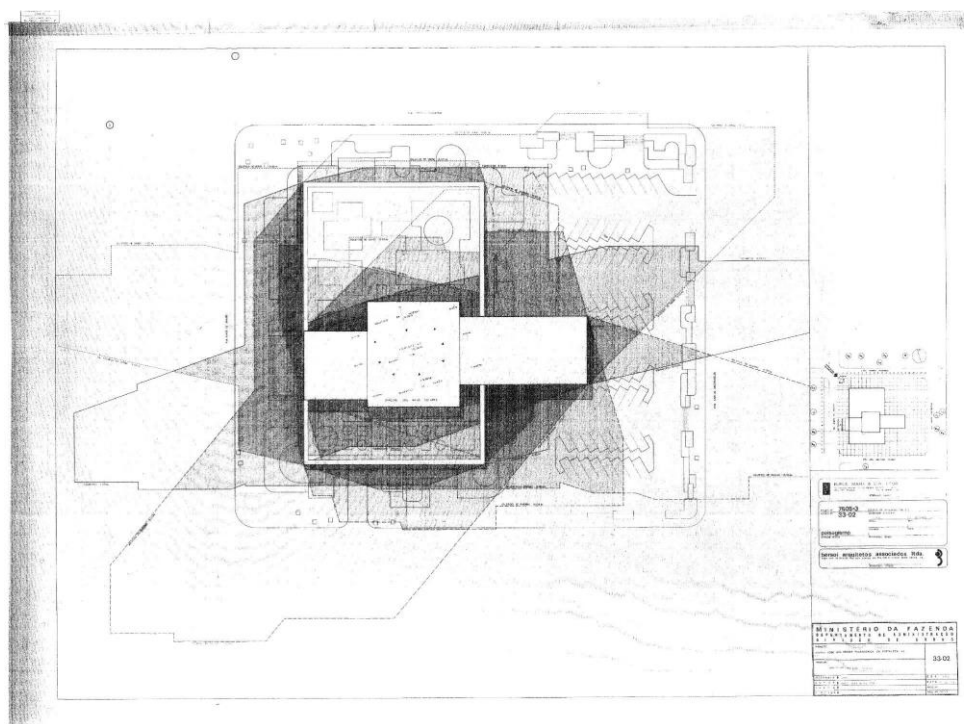
Fonte: Arquivo dos autores, gerado a partir do Ecotect.

A radiação solar direta é quase completamente barrada durante todo o ano, conseguindo alcançar a fachada norte-nordeste somente entre meados de abril e de agosto, por um curto período, no final da manhã. A data

em que há maior infiltração de luz solar direta, corresponde ao solstício de inverno, quando entra (parcialmente) das 9h30 às 12h. Já pela fachada sul-sudoeste, mais protegida, a radiação solar direta entra apenas durante alguns minutos, nos meses de dezembro e janeiro, sendo, o solstício de verão, o dia com maior exposição, verificada (aproximadamente) entre as 12h e as 13h10.

Fato de interesse, encontrado pela pesquisa, é a documentação de um cuidadoso estudo de insolação, realizado por Burle Marx, autor do projeto de paisagismo, para verificação do comportamento das sombras, projetadas pelo edifício, ao longo do ano, no sentido de uma melhor disposição das espécies utilizadas, de acordo com os respectivos graus de afinidade ao sol ou à sombra (Figura 11).

Figura 11: Gráfico de insolação feito por Burle Marx para o projeto de paisagismo



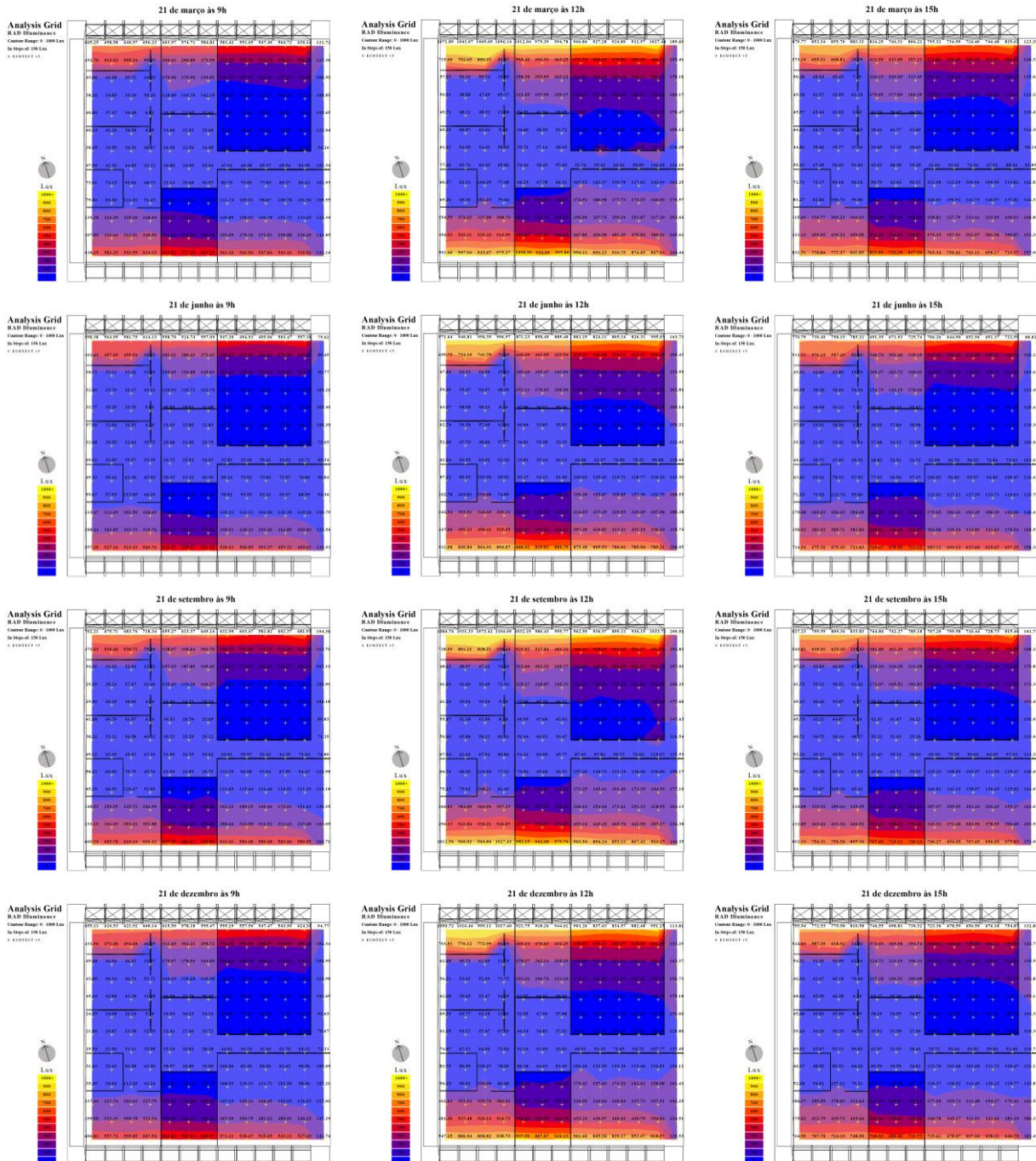
Fonte: Cópia em poliéster do projeto original, disponibilizado pela equipe SRA-ME/CE.

DESEMPENHO LUMÍNICO DO EDIFÍCIO

Após ratificar o correto dimensionamento dos brises, foram realizadas várias simulações de iluminação no interior da edificação, para compreender, qualitativa e quantitativamente, o comportamento lumínico nas duas salas em relação à radiação solar recebida ao longo do ano. Para isso, foram gerados os gráficos (Figura 12) para os 4 dias climaticamente representativos do ano (equinócios e solstícios), em três momentos do dia (9h, 12h e 15h), permitindo uma melhor interpretação dos níveis de iluminância no ambiente interno ao longo do ano.

Todas as simulações foram realizadas por meio do Radiance, plugin associado ao software Ecotect, na configuração de “céu nublado” (cloudy sky), a fim de verificar os níveis de iluminância alcançados na situação mais desfavorável da abóbada celeste.

Figura 12: Simulação dos níveis de iluminância para as duas salas situadas na ala oeste da edificação para os dias 21 de março, 21 de junho, 21 de setembro e 21 de dezembro, às 9h, 12h e 15h, respectivamente



Fonte: Gráfico editado pelos autores a partir do Radiance-Ecotec.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Uma questão que nos chamou a atenção, quando das visitas realizadas ao edifício, foi o pouco aproveitamento da iluminação natural difusa nos ambientes internos do bloco vertical, aliado a um uso quase exclusivo de iluminação artificial, percebendo-se, inclusive, a situação de persianas fechadas em diversas salas. Também foi verificado o uso predominante de cores escuras nos materiais de acabamento originais do projeto (Figura 13), como do alumínio (bronze), carpete, granito, forro em grelha metálica (bronze) e do próprio concreto aparente, os quais absorvem boa parte da radiação e reduzem consideravelmente a reflexão da luz.

Figura 13: Materiais com predominância de cores escuras nos ambientes internos



Fonte: Arquivo dos autores (2022).

A partir das simulações, em relação aos níveis de iluminância no interior das duas salas em estudo, foi possível verificar uma boa oferta de luz natural nas proximidades das fachadas. Há, no entanto, uma redução brusca dessa oferta a poucos metros de distância das esquadrias. Observou-se um padrão em que, ao meio-dia, há uma infiltração de luz consideravelmente maior do que nos demais períodos analisados, sendo, o horário das 9h, aquele que apresentou menores valores de iluminância.

Na sala situada a norte-nordeste, os pontos mais próximos aos brises apresentam em média 572 lux às 9h dos 4 dias simulados. À medida que os pontos se afastam das esquadrias, seus valores de iluminância caem consideravelmente, chegando a uma média de 114 lux na parte central e de 84 lux na entrada da sala (área oposta), neste mesmo período. Ao meio-dia, há em média uma oferta de 909 lux, nos pontos mais próximos da esquadria, reduzindo para médias de 182 lux e 127 lux ao distanciar-se das esquadrias. Às 15h, as médias atingem 722 lux, 143 lux e 100 lux, respectivamente.

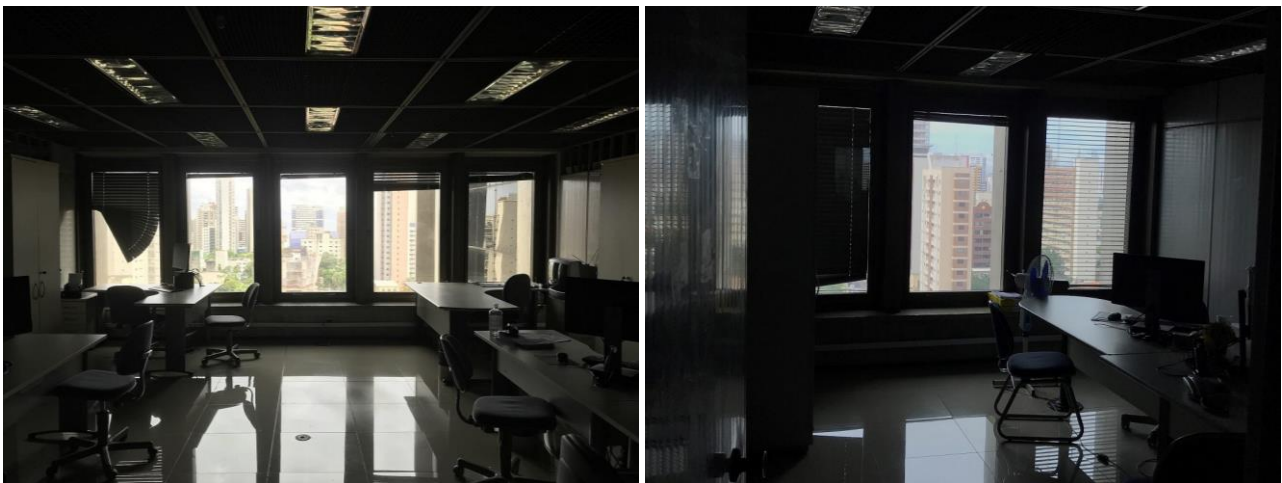
Já na sala voltada para o sul-sudoeste, os pontos mais próximos à fachada marcam, às 9h, uma média de 588 lux e os pontos mais distantes apresentam uma média de 128 lux. Às 12h, atingem médias de 931 lux próximo às esquadrias, reduzindo para uma média de 199 lux na entrada da sala. Às 15h, as médias correspondem a 743 lux e 165 lux, respectivamente.

LEVANTAMENTO FOTOMÉTRICO

A segunda visita ao edifício, no dia 19 de fevereiro de 2022 (sábado), quando foi realizado o levantamento fotométrico das duas salas analisadas, foi dividida em dois momentos: às 9h e às 15h. Às 9h, o céu estava encoberto e choveu moderadamente por um curto período. A temperatura externa marcava 26°C. O luxímetro captou aproximadamente 10.800 lux advindos da abóbada celeste, no exterior da edificação. No mesmo dia, às 15h, o céu estava parcialmente nublado, não choveu. A temperatura externa marcava 29°C.

Um fator limitante à realização do levantamento foi o mau estado das persianas, em que algumas apresentavam defeito em seu acionamento. A escolha dos ambientes considerou a presença do maior número possível de esquadrias com bom funcionamento de tais componentes. Vale ressaltar, ainda, que a presença de mobiliários e equipamentos, como computadores, também teve influência na medição, visto que geram áreas de sombreamento em alguns pontos do levantamento (Figura 14).

Figura 14: Foto no dia 19 de fevereiro de 2022, apenas com luz natural, da sala NNE (SIMPE), às 9h (à esquerda); e da sala SSO (ASSESSORIA), às 10h (à direita)

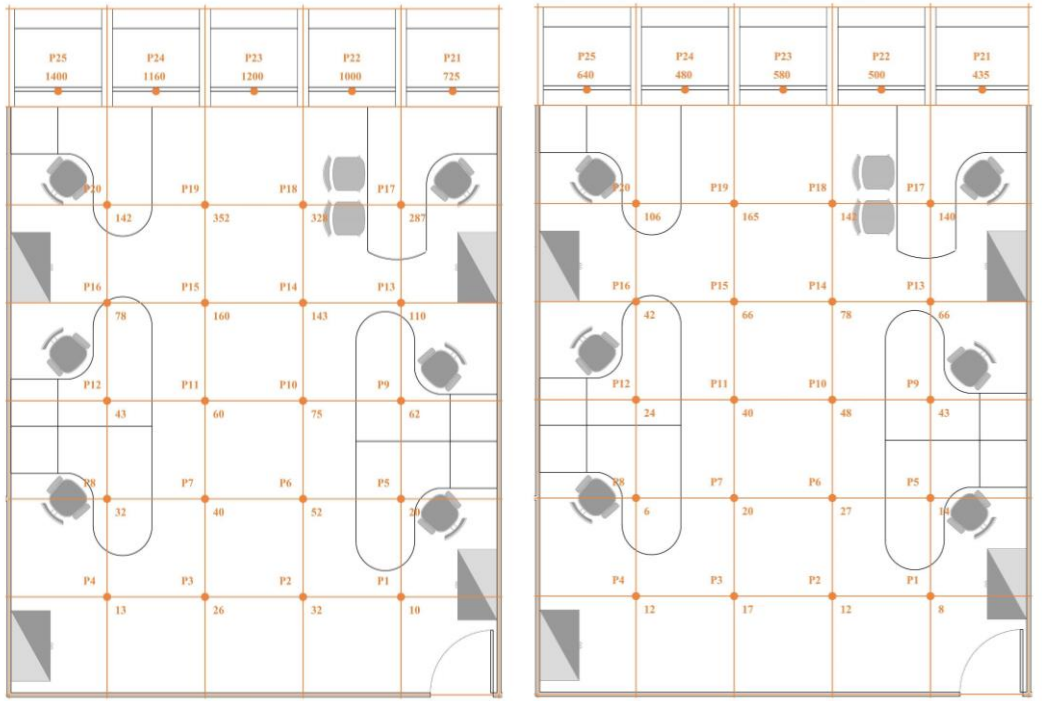


Fonte: Arquivo dos autores (2022).

Durante a primeira visita feita à edificação, foi verificado o nível de iluminância gerado pela iluminação artificial, no final da tarde, às 17h, para que houvesse mínima interferência da radiação solar difusa. A medição foi realizada com o auxílio do luxímetro, modelo MINIPA-MLM-1020. A NBR 5413 (1992), determina uma média mínima de 300 lux para atividades de escritórios. Como as lâmpadas são bem distribuídas por todo o pavimento, observou-se uma média bem próxima a 400 lux em toda a sala, atendendo ao requisito mínimo recomendado pela norma. Esse dado foi importante para comparar com a situação oposta: quando as luminárias estão desativadas e há somente a influência da iluminação natural.

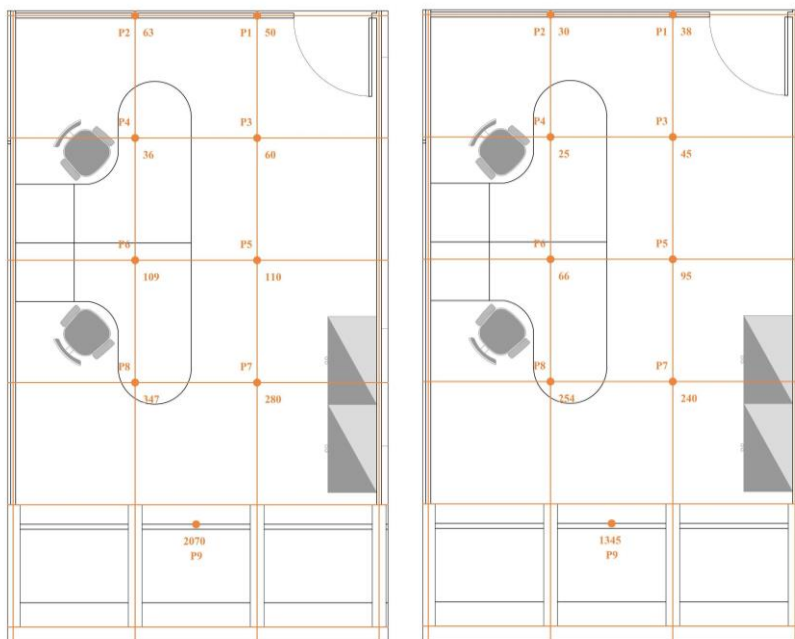
Em ambas as salas, seguiu-se a malha definida a partir da modulação 1.25m x 1.25m, orientada pelo forro. Admitiu-se o plano de trabalho a 75 cm do piso, visto que os usuários desenvolvem suas atividades diárias sobre mesas no mesmo padrão de altura. As Figuras 15 e 16 apresentam os resultados das medições feitas pelos autores, utilizando o luxímetro especificado.

Figura 15: Levantamento fotométrico no dia 19 de fevereiro de 2022, da sala NNE, às 9h (à esquerda); e às 15h (à direita)



Fonte: Arquivo dos autores.

Figura 16: Levantamento fotométrico no dia 19 de fevereiro de 2022, da sala SSO, às 9h (à esquerda); e às 15h (à direita)



Fonte: Arquivo dos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo desenvolvido realizou uma espécie de leitura do projeto da Sede do Ministério da Fazenda, em Fortaleza, de autoria do arquiteto Acácio Gil Borsoi, frente às questões referentes à proteção contra a entrada de radiação solar direta no interior da edificação e ao aproveitamento (potencial) da iluminação natural nas principais áreas de trabalho do edifício.

A partir da análise dos dados, ora apresentados, comprova-se a adequada implantação do edifício, definida pelo projeto, bem como o correto e preciso dimensionamento dos seus elementos de proteção solar; ambos, fatores que reduzem o aquecimento da edificação e, por consequência, minimizam o consumo de energia demandada por seu sistema de climatização artificial.

No que diz respeito ao aproveitamento da iluminação natural, é oportuno o questionamento sobre algumas escolhas, realizadas no projeto, com vistas ao alcance de resultados, potencialmente, de maior eficiência. Nesse sentido, o trabalho fixou sua atenção na paleta de cores mais escuras, empregada em diversos elementos do edifício: forros, pisos, divisórias, caixilharia, persianas e brises.

Entendemos, a discussão acima, como de grande relevância na formação de profissionais relacionados ao campo da arquitetura. Além da imensurável qualificação do espaço de trabalho, realizado pela iluminação natural, destacamos, aqui, o seu potencial no aumento da eficiência energética de uma edificação; ainda mais em contextos como o nosso, caracterizado por sua abundante oferta. O reforço dessa conscientização é a contribuição almejada pelo presente artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 5413: Iluminância de interiores. Rio de Janeiro, 1992.

ASHRAE; (2013). ANSI/ASHRAE Standard 55-2013: Thermal environmental conditions for human occupancy. American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers, Inc. Atlanta, EUA.

AUTODESK, Inc. Autodesk Ecotect Analysis. Version 2011. Autodesk Brasil, 2010.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira; PAIVA, Ricardo Alexandre. Caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza: a contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi. In: Anais do 2º Seminário Docomomo Norte-Nordeste. Salvador: 2008.

GIVONI, B.; (1992). Comfort, climate analysis and building design guidelines. in: Energy in Buildings, vol. 18, july/92, pp. 11-23.

HUMPHREYS, M. A. (1979), The variation of comfortable temperatures. Int. J. Energy Res., 3: 13-18. doi:10.1002/er.4440030103

LEITE, Renan Cid Varela; RAVIOLO, Bruno De Paiva Y; HOMEM FILHO, Ademir De Oliveira; BRAGA, Bruno Melo. O modernismo sob o sol tropical: Análise das proteções solares em três edificações referenciais do modernismo no Ceará. In: 7º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste. tradição nativa, universalidade, conservação, 2018, Manaus. Anais 7º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste. tradição nativa, universalidade, conservação, 2018.

SAMPAIO NETO, Paulo Costa. Ressonâncias e inflexões do modernismo arquitetônico no Ceará: a contribuição de Gerhard Bormann. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU/USP, 2012.

TRIMBLE INC. SketchUp. Versão 2021. 2020.

WOLF, José. Um mestre ainda aprendiz. AU (Arquitetura & Urbanismo), São Paulo, n.84, p.35-41, jun. 1999.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

MULHERES MODERNAS: QUEM SÃO AS ARQUITETAS DE FORMAÇÃO MODERNA EM SÃO LUÍS-MA?**COSTA, JÚLIA MENDONÇA (1)**

1. mestre em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, julia.menda97@gmail.com

RESUMO

A análise da arquitetura moderna sob uma perspectiva da invisibilização feminina é um assunto que vem sendo tratada por diversos estudos. Em paralelo a cidade de São Luís, capital do Maranhão, tem um acervo arquitetônico moderno marcante, principalmente pelo seu contraste com a arquitetura colonial, predominante em seu centro histórico reconhecido como patrimônio mundial da UNESCO. A documentação dessas novas linguagens que começam a surgir a partir da década de 1930, demonstram as principais manifestações arquitetônicas desatreladas aos moldes coloniais. Esse artigo, aborda a necessidade de uma expansão e revisão no campo da historiografia arquitetônica da cidade, de forma que busque a valorização da presença das mulheres, profissionais da arquitetura e do urbanismo dentro da cidade ludovicense. Objetivando a superação do problema de invisibilidade feminina a partir de um ponto inicial, o principal objetivo desse arquiteto é inserir o tema às pesquisas, instigar e incentivar novos pesquisadores a abordarem as trajetórias de arquitetas e urbanistas que colaboraram para a linguagem arquitetônica da cidade, com a exposição de nomes de mulheres formadas em arquitetura e urbanismo durante o século XX, que ajudaram a construir o acervo moderno, urbano e arquitetônico da capital. Dividindo-as em três categorias: oriundas, migrantes e peregrinas, apenas como meio metodológico de entender a circulação das profissionais no território brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: 1.mulheres modernas; 2.arquitetura modernas; 3.arquitetura em São Luís-MA

*MODERN WOMEN: who are the architects of modern training in São Luís-MA?***ABSTRACT**

The analysis of modern architecture from the perspective of female invisibility is a subject that has been addressed by several studies. In parallel, the city of São Luís, capital of Maranhão, has a remarkable modern architectural collection, mainly due to its contrast with the colonial architecture, predominant in its historic center recognized as a UNESCO world heritage site. The documentation of these new languages that began to emerge from the 1930s onwards, demonstrate the main architectural manifestations uncoupled from colonial molds. This article addresses the need for an expansion and review in the field of architectural historiography of the city, in a way that seeks to value the presence of women, professionals in architecture and urbanism within the city of São Luiz. Aiming at overcoming the problem of female invisibility from a starting point, the main objective of this architect is to introduce the theme to research, to instigate and encourage new researchers to approach the trajectories of architects and urban planners who collaborated for the architectural language of the city, with the exhibition of the names of women trained in architecture and urbanism during the 20th century, who helped to build the capital's modern, urban and architectural collection. Dividing them into three categories: natives, migrants and pilgrims, just as a methodological means of understanding the movement of professionals in Brazilian territory.

KEYWORDS: 1.modern women; 2.modern architecture; 3.architecture in São Luís-MA

INTRODUÇÃO

Os processos de modernização em São Luís, capital do estado do Maranhão, podem ser reconhecidos a partir da expansão urbana, com alargamentos de ruas e avenidas, e a implantação de novos equipamentos urbanos. Dentro desse amplo panorama, nos interessa reconhecer, nessa cidade, a presença da Arquitetura Moderna. Pesquisas sobre esse tema já estão em andamento, bem como estudos e algumas publicações, mas pode-se dizer que esse campo ainda se encontra em desenvolvimento e que ainda há muito a ser explorado, além do reconhecimento de algumas obras de pioneiros como Cleon Furtado (1929 -), Acácio Gil Borsoi (1924 – 2009), João Filgueiras Lima, o Lelé (1932 – 2014) e Oscar Niemeyer (1907 – 2012) .

A construção das narrativas historiográficas dando conta dessa produção arquitetônica não é isenta, mas estará sempre tocada pela personalidade do historiador que a estuda e conta, permeada por seus valores, pensamentos e perspectivas pessoais. Essa condição exige constantes reflexões e revisões sobre o conteúdo desses documentos, como apontado por diversos autores. Marina Waisman (1920 – 1997), em “O interior da história”, afirma que:

Os problemas historiográficos [...] estão comprometidos diretamente com a ideologia do historiador, pois realizam o recorte de seu objeto de estudo e de seus instrumentos críticos, para a definição da estrutura do texto historiográfico; tudo aquilo, enfim, que o levará à interpretação do significado dos fatos e, por fim, à formulação de sua própria versão do tema escolhido. (WAISMAN, 2011. p. 5)

No artigo “O vazio significativo do cânon” (ZEIN, 2020), a autora Ruth Verde Zein discute a presença de uma narrativa canônica na historiografia arquitetônica, inclusive no caso brasileiro, mantida principalmente pelos livros panorâmicos que apresentam e consolidam uma seleção de fatos, obras e narrativas, permeadas de heterogeneias e vieses eurocêntricos e norte-cêntricos, que solicitam a necessidade de uma revisão historiográfica.

A Arquitetura Moderna Brasileira foi reconhecida desde seu início como um conjunto significativo e coeso de obras e autores. Uma narrativa amadurecida, relatando sua existência e importância, estava em construção [...] ao mesmo tempo em que era estabelecida uma narrativa historiográfica canônica mais amplamente aceita e ‘naturalizada’ sobre a ‘arquitetura moderna’. Apesar de ostentar a palavra ‘Moderna’ sem outras qualificações, essa construção narrativa foi fomentada, principalmente, com a ajuda de um seleto grupo de historiadores de origem e/ou influência europeia, que assumiram o papel de vozes orgânicas das vanguardas de alguns países europeus do início do século XX. [...] Enquanto essa narrativa sobre a ‘Arquitetura Moderna’ ainda estava em construção, seus protagonistas já estavam trabalhando ativamente para conceder-lhe uma posição ‘oficial’, promovendo sua disseminação e reverberação por meio de publicações e enfático proselitismo. (ZEIN, 2020, p.2)

Nos exemplares panorâmicos canônicos, os conteúdos tendem a colocar em maior evidência a produção nas cidades capitais e industriais, situadas no caso brasileiro principalmente nas regiões Sul e Sudeste, configurando “vazios” na construção dessas narrativas historiográficas. Outro “vazio” constante é configurado pela ausência, ou pela presença esparsa e escassa, das arquitetas, sempre citadas em número muito menor de vezes, e com menos destaque.

Assim como nos panoramas nacionais, os panoramas locais também reproduzem essa condição de narrativa de uns poucos nomes, quase sempre masculinos, e quase sempre enfatizando o mito de um gênio solitário. Mas, como o processo de construção de uma narrativa sobre sua arquitetura moderna, o estado do Maranhão ainda se encontra em construção, abre-se, assim, a possibilidade de a formatar a partir de ângulos mais

inclusivos, priorizando outras perspectivas. Para tanto, é preciso que haja um embasamento, conhecimento e reconhecimento dessas outras perspectivas, o que somente pode se dar de maneira adequada, através de novas pesquisas.

O estabelecimento do objetivo principal do artigo é o reconhecimento da necessidade da inserção de novas perspectivas que abrangem o reconhecimento da mulheres arquitetas e urbanistas para a construção da linguagem moderna em São Luís, destacando nomes cujas suas trajetórias possam ser abordadas de forma mais profunda em outras pesquisa, ou seja, pode-se dizer que um objetivo paralelo do trabalho é servir como material referencial para possíveis pesquisas futuras.

Estabelece previamente a existência da desigualdade entre os gêneros e necessidade de levantar questionamentos e reflexões sobre os valores intrínsecos na sociedade. Reconhecendo que há ferramentas de invisibilização das profissionais e de suas respectivas produções, e, a partir daí, gerar soluções que visem promover a equidade de gênero e a valorização delas. O que implica, necessariamente, na revisão das narrativas históricas.

A História usualmente é contada por uma perspectiva dos vencedores, dos dominantes, raramente dos vencidos, dos dominados. Essa situação se repete em diversos contextos, foi assim com a história das colonizações, por exemplo, (onde aprendemos que a história do país se inicia com a chegada dos colonizadores) das guerras e seus heróis. (FONTES, 2016, p. 88)

O contexto apontado por FONTES (2016), ainda se repete em diversas áreas de “colonização”, no caso da Arquitetura e do Urbanismo o tema da presença feminina começou a ganhar força a partir da década de 1970, através de autoras como Beatriz Colomina (1996), Inés Moisset (2020), Zaida Muxí (2005) e Carmen Espiegel (2007) em âmbito internacional. No Brasil, a produção da autora Ana Gabriela Godinho Lima, merece relevante destaque com o livro “Arquitetas e arquiteturas na América Latina do Século XX” (LIMA, 2013), no qual foi pioneiro em relação ao tema, abrindo questionamentos sobre desigualdade de gênero e valorizando a ação de mulheres arquitetas no continente. Recentemente tem havido um aumento considerável de pesquisas no intuito de valorizar o trabalho feminino, à medida que busca refletir sobre os resquícios patriarcais deixados na arquitetura. É preciso reconhecer que se trata de um processo lento e gradativo.

[...] passos humildes estão sendo dados no sentido da visibilização da atuação feminina no campo, tanto por haver um processo de feminização da profissão por um lado, como pelo início de estudos e pesquisas que se propõem a discutir a questão da invisibilidade profissional das mulheres no Brasil, por outro. (FONTES, 2016, p. 43)

Levando em conta essas reflexões críticas sobre a construção da história, abre-se a necessidade de se introduzirem novas perspectivas tanto em relação à visibilidade e valorização do trabalho feminino, quanto a revisões da narrativa historiográfica. Esta pesquisa deseja contribuir para esse propósito, tomando como caso de estudo a cidade de São Luís do Maranhão. Portanto, introduzir a temática aos novos pesquisadores e assim, ajudar a visibilizar as mulheres, profissionais de arquitetura e urbanismo atuantes na capital maranhense, em especial as arquitetas e urbanistas que tiveram suas respectivas formações durante o século XX, por meio de um em íntimo contato com ideologias do movimento moderno transmitidos por sua formação e experiência profissional.

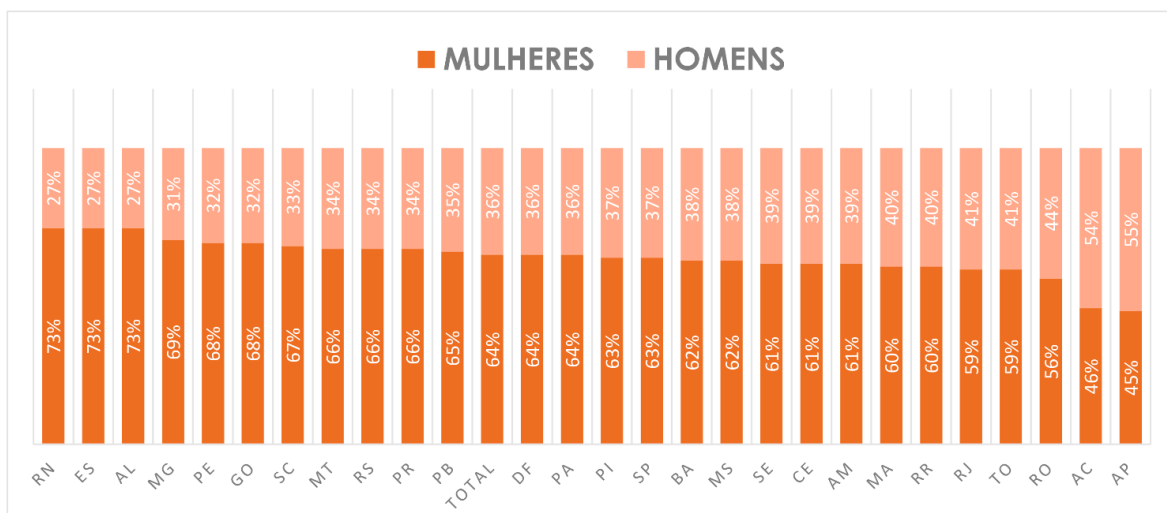
A pesquisa buscou encontrar e apresentar arquitetas sem delimitar excessivamente suas áreas de atuação, entendidas de maneira ampla e inclusiva, com possibilidades de atuação dentro do campo da arquitetura e urbanismo: da docência a inventários de preservação, passando por planos urbanos e outras atividades. Reiterando, o levantamento incluiu profissionais atuantes em áreas que atuam em diversas áreas. Mas que,

desde uma perspectiva contemporânea devem ser reconhecidas como tendo igual relevância, visto que ajudam a construir e/ou preservar o patrimônio material e imaterial de nossas cidades.

AS MULHERES NA ARQUITETURA

A presença da mulher no campo da arquitetura e do urbanismo vem aumentando consideravelmente, principalmente nos últimos anos. Destaca-se a primeira regulamentação de profissionais da área no Brasil, realizada pelo CREA-RJ (Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura) em 1933, a qual a porcentagem correspondente ao número de mulheres era inferior a 1%, atualmente, o último levantamento da profissão realizado pelo CAU (Conselho de Arquitetura e Urbanismo), datado de 2020, constatou que as mulheres compõem 64% dos regulamentados no território brasileiro, sendo ainda maioria em 25 das 27 unidades federais. Reforçando assim, a importância da valorização do trabalho de profissionais mulheres para o futuro da área.

Figura 1: Arquitetas e Urbanistas por Unidade da Federação (%).



Fonte: CAU/BR, 2020.

É necessário reconhecer também que a jornada até a situação atual contou com constantes lutas por direitos durante os anos, incluindo a conquista do acesso ao ensino e profissionalização, desde a entrada a instituições, incluindo a permanência nelas, além dos constantes relatos do início do século passado que mencionam o direcionamento das mulheres a áreas que eram “julgadas” pelos próprios homens, mais “femininas” como tecelagem ou outros, fato que mais tarde vieram a colaborar com a ampliação do campo de atuação dos arquitetos e urbanistas. Porém, aprofundar nos no histórico das lutas feministas dentro da academia e profissão não constitui parte do objetivo desse artigo, reconhecendo que este objeto foi abordado por diversas pesquisa que serviram como embasamento teórico para este, principalmente de autoras como Ana Gabriela Godinho Lima (2013), Andrea Gatí (2020), Marina Fontes (2016), Elena Salvatori (2008), Erica Martin (2019), entre muitos outros.

A participação das mulheres tem aumentado progressivamente na arquitetura, assim como seu grau de visibilidade e reconhecimento. É necessário, entretanto, que se tenha em vista

que os caminhos para a conquista de espaço na profissão têm sido difíceis e bastante sinuosos. Na América Latina, [...] As condições sociais e políticas, extremamente heterogêneas de região para região, também são absolutamente distintas das dos países de primeiro mundo. Se nos baseamos em bibliografias e referenciais estrangeiros é porque ainda carecemos destes materiais produzidos especificamente sobre a nossa realidade. (LIMA, 2013, p. 25)

Reconhecemos como estabelecido então a invisibilidade das mulheres na profissão, além da necessidade de revisões historiográficas que irão construir uma narrativa mais ampliada da história da arquitetura moderna de maneira geral. No entanto, no Nordeste, mais precisamente no Maranhão, essa historiografia ainda se encontra em construção, incluindo as pesquisas que abordam questões de gênero, infelizmente estas ainda escassas, por isso reforça-se a importância da valorização dos nomes de profissionais do gênero feminino.

PORQUÊ MODERNAS?

Pode-se dizer que a linguagem arquitetônica se manifesta de forma única em cada lugar, considerando que esta depende de diversos fatores tais como as ideologias da época, contexto preliminar, social, político e outras esferas que também influenciam na manifestação da arquitetura e no urbanismo. Porém, mesmo com distinções, a arquitetura moderna brasileira, é envolta em um fator que possibilita o reconhecimento de uma arquitetura como constituinte da linguagem, ou seja, boa parte dos autores canônicos reconhece a existência de uma linguagem arquitetônica comum no Brasil, que inclusive desfruta de reconhecimento internacional.

No livro “Arquiteturas no Brasil: 1900-1990”, Hugo Segawa sugere que a disseminação dos valores da arquitetura moderna através do país teria ocorrido em duas frentes:

É possível aventar a hipótese de que houve dois fatores (entre tantos outros) mais significativos na disseminação dos valores de arquitetura moderna através do país. A criação de escolas de arquitetura em várias regiões do Brasil teria sido um deles; o deslocamento de profissionais de uma região para outra também foi decisivo para a afirmação de uma linguagem comum pelo território brasileiro. Esses dois aspectos se confundem no tempo e no espaço. (SEGAWA, 1998, p. 131)

Na cidade de São Luís, capital do Maranhão, a primeira escola de arquitetura foi inaugurada apenas no ano de 1992 (curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual do Maranhão), ou seja, apenas no final do século. Consequentemente, alinhando a linguagem arquitetônica da cidade a fortes influências de profissionais formados em outros eixos do país, também sendo regado de conceitos dependentes da circulação de ideias e profissionais no território brasileiro.

Portanto, os profissionais de arquitetura e urbanismo presentes na cidade, antes da conclusão da primeira turma da UEMA (Universidade Estadual do Maranhão) em 1997, tinham sido formados em escolas provenientes de outros estados do Brasil. O entendimento da relação do arquiteto com o meio em que projeta foi relevante para essa pesquisa como um ponto de separação e categorização para o melhor entendimento sobre o desenrolar da arquitetura moderna na cidade.

O foco na linguagem modernas dá-se pela importância em reconhecer que as mulheres estavam presentes desde do o começo das manifestações arquitetônicas como conceitos e manifestos. Mesmo com o crescimento “mais recente” da presença da mulher no mercado de trabalho, é necessário reforçar que elas também fizeram parte da construção desta linguagem na cidade ludovicense.

MULHERES MODERNAS EM SÃO LUÍS-MA

Fez-se um levantamento de nomes de arquitetas formadas no século XX que deram sua contribuição na arquitetura e no urbanismo da cidade de São Luís, separando-as em 3 categorias referentes à relação das profissionais com a cidade:

1. **Oriundas:** que nasceram e/ou cresceram na cidade, ou seja, têm a origem maranhense, porém precisaram sair do estado para suas respectivas formações, mas retornaram à São Luís.
2. **Migrantes:** que nasceram, cresceram e foram formadas nas demais regiões do país, mas se estabeleceram na capital maranhense posteriormente.
3. **Peregrinas:** que tem origem e formação fora do estado e foi para a cidade apenas fazer projetos pontuais.

De uma maneira geral as profissionais apresentam atuação em diversas áreas da arquitetura e do urbanismo, sendo alguns exemplos trabalhos em parcerias com prefeituras, elaboração de planos diretos, projetos urbanos, projetos arquitetônicos, projetos de arquitetura de interiores, reformas, restauros, revitalizações, inventários, trabalhos em órgãos públicos como secretarias e IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e também se fizeram ativas na formação do curso de arquitetura, tendo mulheres em seu grupo fundador e também em seu corpo docente.

O reconhecimento desses nomes além contribuir para a valorização do trabalho das mulheres dentro da área, possibilita também futuras pesquisas que podem incluir o acervo das profissionais como objeto principal, ampliando assim, o espectro da narrativa historiográfica arquitetônica da cidade de São Luís. 20 arquitetas foram levantadas, juntamente com informações que colaboraram para a categorização de cada uma, como ano de nascimento e morte (em caso de falecimento), ano e estado de formação, estado de origem e por fim, suas categorias. Reitera-se que este levantamento não é final, mas sim continuará sendo estudado e novos nomes poderão ser revelados com futuras pesquisas.

Tabela 1: Mulheres profissionais da arquitetura e do urbanismo presente na cidade de São Luís-MA.

Arquitetas	Nascimento	Morte	Formação (ano)	Formação (estado)	Origem	Categoria
Janete Costa	1932	2008	1961	PE/RJ	PE	Peregrina
Rosa Kliass	1932	-	1955	SP	SP	Peregrina
Maira Luiza Bicalho		-	1981	BA	BA	Peregrina
Dora Alcântara	1931	-	1957	RJ	RJ	Peregrina
Bárbara Prado	1956	-	1979	SP	SP	Migrante
Jussara Nogueira	1960	-	1982	RJ	RJ	Migrante
Graci Perez		-	1975	DF	MA	Oriunda
Grete Pflueger	1965	-	1989	RJ	MA	Oriunda
Margareth Figueiredo	1954	-	1977	PE	MA/PI	Oriunda
Marluce Wall		-	1982	RJ	RJ	Migrante

Lúcia Nascimento		-	1998	MA	MA	Oriunda
Thais Zenkner	1971	-	1993	PE	MA	Oriunda
Sanadja Medeiros	1968	-	1992	PB	PB	Migrante
Soraya Medeiros	1963	-	1985	PB	PB	Migrante
Andréa Duailibe		-	1991	RJ	RJ	Migrante
Márcia Tereza Marques	1958	-	1984	RJ	RJ	Migrante
Debora Garreto	1976	-	1999	MA	MA	Oriunda
Fabiola Aguiar		-	1998	MA	MA	Oriunda
Lena Carolina Andrade	1977	-	2000	MA	MA	Oriunda
Nícia Paes Bormann	1940	-	1964	RJ	RJ	Peregrina

Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Dentre essas profissionais levantadas, foram selecionados alguns nomes de cada categoria como exemplo de visibilizar de maneira mais aprofundada alguns nomes apresentados nas tabelas, mulheres as que tiveram atuações relevantes na cidade e que há um mais fácil acesso aos seus respectivos acervos e atuação abrangente. Tais, das arquitetas oriundas, foram selecionadas, Grete Soares Pflueger e Margareth Gomes Figueiredo; já dentre as peregrinas é usado como exemplo a Bárbara Wasinski Prado e a Jussara Martins Nogueira; por ultimo destacam-se as peregrinas: Janete Ferreira da Costa, Dora Monteiro e Silva de Alcântara e Rosa Grená Kliass.

Tabela 2: Arquitetas Oriundas em São Luís-MA. Grete Soares Pflueger e Margareth Gomes Figueiredo.

ORIUNDAS		
	GRETE PFLUEGER	MARGARETH FIGUEIREDO
Origem	Maranhão	Piauí / Maranhão
Ano de nascimento	1965	1954
Local de formação	Universidade Santa Úrsula - RJ	Universidade Federal do Pernambuco (UFPE) - PE
Ano de formação	1989	1977
Experiências profissionais	<ul style="list-style-type: none"> -Órgão públicos como secretarias, departamentos, instituto. -Colaboradoras em Projetos. -Fiscal de obras (fiscalizou obras de Lelé, Janete Costa e Acácio Gil Borsoi). 	<ul style="list-style-type: none"> - Projetista em seu escritório particular e da Universidade Federal do Maranhão. - Serviços públicos para órgãos e secretarias como arquiteta, fotógrafa e fiscal de obras.
Principais contribuições	<p>"São Luís — Ilha do Maranhão e Alcântara: Guia de Arquitetura e Paisagem" (2008) Docência na Universidade Estadual do Maranhão e Conselheira do CAU/MA</p>	<p>Órgão públicos, principalmente voltados ao patrimônio, participações na criação de projetos como o Projeto Reviver (1987) e na elaboração do Inventário do Patrimônio Azulejar do Maranhão (2006), realizado por Dora Alcântara e Docência na Universidade Estadual do Maranhão</p>

Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Tabela 3: Arquitetas Migrantes em São Luís-MA. Bárbara Irene Wasinsk Prado e Jussara Martins Nogueira.

MIGRANTES		
	BÁRBARA PRADO	JUSSARA NOGUEIRA
Origem	São Paulo	Rio de Janeiro
Ano de nascimento	1965	1960
Local de formação	Universidade Bráz Cubas - SP	Instituto Metodista Bennett - RJ
Ano de formação	1979	1982
Experiências profissionais	<ul style="list-style-type: none"> -Autora e pesquisadora sobre paisagem da cidade de São Luís - Projetista de escolas, condomínios, praças, entre outros 	<ul style="list-style-type: none"> -Parque ambiental da Vale do Rio Doce, na cidade de São Luís -Plano Diretor Participativo da cidade e Plano de habitação de Interesse Social e Saneamento Básico.
Principais contribuições	<p>"Paisagem Urbana de São Luís: Transformação das formas e arranjos naturais da Ponta D'Área" (2016) e Docência na Universidade Estadual do Maranhão</p>	<p>Planejamento urbano e trabalhos em parceria com a Prefeitura de São José de Ribamar, município que compõe a região metropolitana de São Luís e Docência na Universidade Estadual do Maranhão</p>

Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Tabela 4: Arquitetas Peregrinas em São Luís-MA. Janete Ferreira da Costa, Dora Monteiro e Silva de Alcântara e Rosa Grena Kliass.

PEREGRINAS			
	JANETE COSTA	DORA ALCÂNTARA	ROSA KLIASS
Origem	Pernambuco	Rio de Janeiro	São Paulo
Ano de nascimento	1932 - 2009	1931	1932
Local de formação	Universidade Federal de Pernambuco - PE Universidade Nacional do Brasil -RJ	Universidade Nacional do Brasil -RJ	Universidade de São Paulo - SP
Ano de formação	1979	1957	1955
Atuação em São Luís	Restauro do Palácio dos Leões e Teatro Arthur Azevedo (1993) Projeto de interiores e design de móveis residenciais	Restauro do Solar São Luís "Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão"(1980) Centro Histórico de São Luís Patrimônio Mundial da UNESCO (1998)	Plano de Paisagem de São Luís (2003)
	 Fonte: CEPE, 2020.	 Fonte: ALVIM, 2018.	 Fonte: SOUBHIA, 2021.

Fonte: Acervo pessoal, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos assim uma reflexão sobre o passado em relação à historiografia arquitetônica da cidade, adotando uma perspectiva de visibilização das profissionais mulheres. Porém, nota-se a necessidade de constantes revisões e reflexões sobre o tema. Como apontado pela autora e como gosta de que se refiram a ela, "contadora de histórias", a africana Chimamanda Ngozi Adichie, no livro "O perigo de uma história única" (2009), alerta que devemos contar outras histórias, para que não se multiplique um estereótipo de apenas uma perspectiva, no caso da arquitetura e do urbanismo, eurocêntrica e norte-americana, então se "conta" (no sentido mais distante da ficção e mais próximo do técnico).

A história nasceu com o relato do conquistador contando seus feitos; de tanto repetir sua versão, até os conquistados acabam por nela acreditar. Porém já é tempo de encarmos a tarefa de escrever nossa própria história com nossas mãos; o que também de nada adiantará se continuarmos usando a cabeça dos outros. (ZEIN, 2003, p.85).

Reconhecer, portanto, o trabalho das mulheres profissionais de arquitetura e urbanismo, possibilita a história ser contada por uma perspectiva diferente das anteriores. Colaborar com uma historiografia mais democrática que busca visibilizar todos os contribuintes e atribuir sua devida importância a cada um. Destaca-se o início de estudos e pesquisas relacionados ao tema de mulher na arquitetura dentro da cidade de São Luís, que por sua vez, encontram-se de forma escassa, mesmo que esse tema já venha sendo abordado por muitas autoras e autores no mundo e no Brasil.

Mas esse artigo tem como um dos objetivos, expor o levantamento dos nomes das profissionais levantadas e algumas de suas justificativas para servir como ponto de *start* para a continuidade das pesquisas no campo, além de inspiração para novos pesquisadores, que buscam por temas inéditos, apresentando assim a possibilidade de se aprofundarem nas trajetórias das arquitetas levantadas. A pesquisa e documentação da arquitetura tem muitas utilidades, e é de grande importância o reconhecimento do trabalho das profissionais

mulheres para retratar uma invisibilidade propiciada por raízes sociais machistas, além de servir como inspiração para a construção de cidades mais democráticas e da formação de futuras arquitetas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia de Letras, 2019.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia de Letras, 2015.

ANTUNES, Lia Pereira Saraiva Gil. **Questões de gênero em Arquitetura: História(s), espaço(s) e experiências profissionais e arquitetônicas**. Empresa Forma Efémeras, Portugal. 2016.

BRANT, Julia. **Gênero e acesso à profissão: as mulheres na arquitetura**. 2019. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/923054/genero-e-acesso-a-profissao-as-mulheres-na-arquitetura>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL. Comissão temporária de política para equidade de gênero do CAU Brasil. **1º Diagnóstico de gênero na Arquitetura e Urbanismo**. 2020. CAU/BR.

COSTA, Julia Mendonça. **Arquitetos Peregrinos: A obra de Acácio Gil Borsoi em São Luís-MA**. 14º Seminário Docomomo Brasil. Pará, 2021.

COSTA, Julia Mendonça. **O vão feminino – Historiografia arquitetônica brasileira**. 14º Seminário Docomomo Brasil. Pará, 2021.

FONTES, Marina Lima de. **Mulheres invisíveis: a produção feminina brasileira na arquitetura impressa no século XX por uma perspectiva feminista**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

GATÍ, Andréa. **Arquitetas no Recife: uma leitura das parcerias entre casais de arquitetos formados na década de 1960**. Recife, 2021.

GATÍ, Andréa. **Esposas: atuações em Arquitetura, Interiores e Design. Sessão temática: arquitetura, gênero e sexualidade**. Porto Alegre, 2016.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. **A questão de gênero no processo de projeto em arquitetura e design**. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. **Arquitetas e arquiteturas na América Latina do Século XX**. 1. ed. São Paulo: Altamira Editorial, 2013.

MARTINS, Érica. **Rompendo Silêncios: Visibilizando as mulheres arquitetas a partir da trajetória de Nícia Paes Bormann**. Fortaleza, 2019.

NASLAVSKY, Guilah; VALENÇA, Maria Luiza. **As “outras” do outro: pioneiras arquitetas no Nordeste brasileiro: migrações, gênero e regionalismo**. 13º seminário DOCOMOMO Brasil. Bahia, 2019.

SÁ, Flávia Carvalho de. **Profissão: arquiteta**. Formação profissional, mercado de trabalho e projeto arquitetônico na perspectiva das relações de gênero. São Paulo: FAUUSP, 2010.

SALVATORI, Elena. **Arquitetura no Brasil: ensino e profissão**. Arquitetura Revista, v. 4, n. 2: p. 52-77, Rio Grande do Sul, 2008.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil (1900-1990)**. São Paulo: Editora USP, 1998.

WAISMAN, Marina. **O interior da história - historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos**. São Paulo, 2011.

ZEIN, Ruth Verde. **O Lugar da crítica. Ensaios oportunos de arquitetura**. Editora Ritter dos Reis. Porto Alegre. 2003.

ZEIN, Ruth. Verde. **O vazio significativo do cânon.** In: VIRUS, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. Disponível em: < <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt> > Acesso: 04 Mai 2021.

ZEIN, Ruth Verde. In: GUERRA, Abílio; LARA, Fernando Luiz; SANTOS, Silvana Romano (Org.). **Leituras Críticas.** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

NAVEGANDO NO PARAÍSO: CASA DOUGLAS, RICHARD MEIER, 1971-73**LEÃO, SILVIA LOPES CARNEIRO**Doutora, Departamento de Arquitetura da UFRGS, silvia-leao@uol.com.br

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo documentar e analisar uma obra moderna de início dos anos 1970, do arquiteto norte-americano Richard Meier e equipe: a Casa Douglas (1971-73), em Harbor Springs, Michigan, Estados Unidos. Richard Meier faz parte de um grupo de arquitetos que teve atuação importante a partir dos anos 1960. Suas casas retomam elementos do modernismo inicial e são declaradamente inspiradas na “arquitetura branca” de Le Corbusier. A Casa Douglas tem uma história interessante, com altos e baixos. Recebeu prêmios, teve vários proprietários, entrou em decadência e acabou por ser restaurada e declarada patrimônio nacional. Seu primeiro proprietário gostou de uma casa anterior de Meier, a Casa Smith, e queria uma igual. Arquiteto e cliente chegaram a um acordo, e a residência é apenas parente próxima de sua predecessora. O lote, extremamente íngreme, exigiu tecnologia especial. A solução, em vários níveis, explora com maestria a luz natural, as vistas do entorno e os motivos náuticos. A residência foi tombada em 2016, juntamente com seu sítio de implantação, uma exuberante paisagem natural às margens do Lago Michigan. Trata-se, portanto, de um edifício cujo destino é permanecer intacto em meio à natureza que o cerca, atribuindo-lhe *status* de paisagem cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Casa unifamiliar moderna; Casa Douglas; Richard Meier; Arquitetura dos anos 1960-75.

SAILING IN PARADISE: DOUGLAS HOUSE, RICHARD MEIER, 1971-73

ABSTRACT

The current paper aims to document and analyze a modern work from the early 1970s, by the American architect Richard Meier and team: the Douglas House (1971-73), in Harbor Springs, Michigan, United States. Richard Meier is part of a group of architects that played an important role in the 1960s. His houses take up elements of early modernism and are clearly inspired by Le Corbusier's “white architecture”. Douglas House has an interesting history, with ups and downs. It received awards, had several owners, went into decline and was finally restored and declared National Historic Place. It's first owner liked a previous Meier's house, the Smith House, and wanted an equal one. Architect and client have come to an agreement, and the residence is only a close relative of its predecessor. The plot, extremely steep, required special technology. The multi-level solution masterfully exploits natural light, views of the surroundings and nautical motifs. The residence was listed in 2016, along with its site, a lush natural landscape on the shores of Lake Michigan. It is, therefore, a building whose destiny is to remain intact in the midst of the nature that surrounds it, giving it the status of cultural landscape.

KEYWORDS: Modern single-family house; Douglas House; Richard Meier; Architecture of the years 1960-75.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem por objetivo a apresentação, documentação e análise de uma casa projetada e construída entre 1971 e 1973, de autoria do arquiteto norte-americano Richard Meier: trata-se da Casa Douglas, em Harbor Springs, Michigan, Estados Unidos. Após passar pelas mãos de diversos proprietários e ter sua integridade ameaçada, a casa foi submetida a uma profunda restauração e é hoje parte do patrimônio moderno dos Estados Unidos, preservada juntamente com o belo sítio onde se implanta.

A ideia de documentar a Casa Douglas tem origem em uma pesquisa mais ampla sobre casas unifamiliares modernas do período 1960-1975, em que se percebeu a importância desta obra e a existência de um rico e disperso material sobre ela. Pretende-se, aqui, sistematizar este material, que inclui: livros e revistas sobre o autor e a residência; publicações e sites na internet, alguns dos quais com imagens de fotografos consagrados; e documentos oficiais de preservação do imóvel e do sítio de implantação. Pretende-se, de forma breve, contar a história da casa – da construção ao tombamento – e fazer uma análise de sua arquitetura, considerando estrutura formal, espacialidade, relações com entorno, uso de técnicas construtivas e alguns de seus principais precedentes arquitetônicos.

No texto *La casa unifamiliar moderna*, Comas denomina *Reforma*¹ o período da arquitetura moderna compreendido entre os anos de 1960 e 1975. Segundo ele, esta fase caracteriza-se, em linhas gerais, por uma revisão do que se fazia até então: a arquitetura moderna, já consagrada, disseminada e institucionalizada, passa por um momento de questionamentos, protestos, tentativas de transformação e regeneração.

O trabalho inicial de Richard Meier enquadra-se neste período. Sua obra começa a ter relevância dentro da arquitetura norte-americana a partir da década de 1960, quando ele e um grupo de arquitetos começam a produzir edifícios mais inclusivos, que admitem influências e citações, tanto de arquiteturas pré-modernas, como da arquitetura moderna anterior, consagrada entre os anos 1915-1960.

Richard Meier participava, neste período, do grupo de arquitetos que ficou conhecido como *The New York Five*, do qual também faziam parte Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey e John Hejduk². O quinteto produz, entre os anos 1960 e 75, uma série de casas unifamiliares bastante especulativas, testando soluções que serão usadas em obras posteriores, de maior envergadura. Meier, em particular, produz pelo menos nove residências importantes³ neste período, entre as quais se destacam a Casa Smith (1965-67, Darien, Connecticut) e a Casa Douglas.

Considerada por muitos uma evolução da Smith, a Casa Douglas foi fartamente publicada e recebeu premiações importantes, tais como *Arquitetura Favorita da América* (2007) e *Prêmio Governamental de Preservação Histórica* (2017)⁴. Situa-se em sítio paradisíaco – uma encosta íngreme, coberta por mata natural, às margens do Lago Michigan – local que recebeu o selo de preservação em 2002⁵. A residência, por sua vez, de um branco imaculado que contrasta com os tons da natureza, recebeu o *Registro Nacional de Lugares Históricos*⁶ em 2016. Seu volume branco e os motivos náuticos de seus elementos remetem à arquitetura industrial expressa por Le Corbusier em *Por uma Arquitetura*⁷, evocando um transatlântico que navega em meio à natureza virgem. Hoje, completamente restaurada, conta com proprietários zelosos e site próprio na internet⁸.

O tombamento da casa, assim como da natureza ao seu redor, a fazem digna de atenção. Trata-se de um conjunto – objeto arquitetônico e entorno natural – que se destina a permanecer íntegro para sempre, atingindo *status* de paisagem cultural.

CASA DOUGLAS: HISTÓRIA, PROJETO, PRECEDENTES

História

A história da Casa Douglas tem origem em maio de 1968, quando a revista *Architectural Records* publica em sua capa a Casa Smith (Darien, Connecticut, 1965-67), também de Richard Meier. O casal James e Jean Douglas, de Grand Rapids – cidade importante, a sul do estado de Michigan, Condado de Kent – vê a publicação e se apaixona pela residência: queria uma casa aberta e transparente, de linhas limpas e modernas, exatamente como aquela (Figuras 1 e 2).

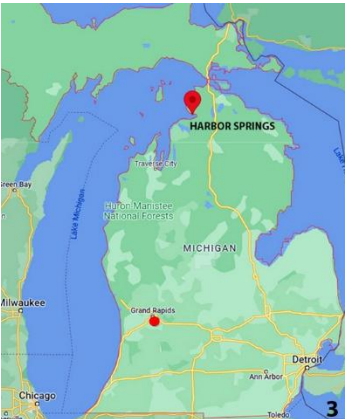
Figuras 1 + 2. Casa Smith, Darien, Connecticut, 1965-67. Vista NO + Vista SE.



Fonte: SUDJIC & BEYERLE, 1999, p. 82-83.

Em 1971, o casal procura Richard Meier no seu estúdio em Nova York, pedindo-lhe uma cópia da Casa Smith. Esta cópia seria implantada em lote de sua propriedade, num condomínio de luxo em Harbor Springs, Condado de Emmet, norte de Michigan. Jim dirigia, então, uma empresa de transportes rodoviários criada por seu pai em Grand Rapids. Cansado do ritmo de vida agitado, buscava um lugar mais tranquilo, optando por Harbor Springs, cidade com ares de *resort*, à beira do Lago Michigan. Maior lago de água doce situado dentro das fronteiras dos Estados Unidos e quinto maior do mundo, o Michigan é famoso pelas belas praias. Sua água é fresca e límpida; as areias brancas formam altas dunas; parques naturais localizam-se às suas margens, parte dos quais pertencentes a reservas florestais; o clima do lugar é temperado, com verões amenos e agradáveis (Figura 3).

Figuras 3 + 4. Mapa de Michigan, EUA + Vista panorâmica da Casa Douglas.



Fontes: Google Earth (2022) + Site oficial da Casa Douglas (Nota 8).

Diante do pedido inusitado do casal, Meier propõe não uma cópia, mas um novo projeto, inspirado no precedente. Arquiteto e clientes acabam por chegar a um acordo, e Meier dá início ao projeto da nova residência. Os Douglas dão carta branca ao arquiteto para a realização do trabalho: “Eu queria uma casa tipo Bauhaus, muito aberta”, lembra Jim Douglas. “Não colocamos nenhuma restrição ao arquiteto, pois achamos que assim ele faria melhor seu trabalho (MINNER, 2011, p. 1)”.

A proposta inicial foi submetida à administração do condomínio de luxo, que tinha leis estritas para construções e paisagismo. A ideia de uma casa branca e com cobertura plana, entretanto, foi rejeitada, tendo em vista a exigência de maior relação com a arquitetura tradicional norte-americana. Inconformados, Jim e Jean saem

em busca de um novo terreno e acabam por encontrá-lo a norte de Harbor Springs, em um sítio bem mais dramático que o anterior.

Meier faz um resumo da história:

Um dia recebi uma carta do Sr. e da Sra. James Douglas, perguntando se eu venderia a eles o anteprojeto da Casa Smith. Eu respondi que, embora não estivesse preparado para vender os desenhos, eu certamente estaria disposto a projetar uma nova casa para eles, em linhas similares. Eles aceitaram, e comecei a projetar a residência para um sítio que eles haviam comprado em loteamento no norte de Michigan. Feito isto, o empresário responsável pelo loteamento insistiu na revisão do projeto das casas que seriam construídas dentro dos limites do loteamento. Ele me pediu para enviar fotografias do meu trabalho e recusou-se a permitir uma casa que não tivesse o pré-requisito do clássico telhado inclinado. Para minha alegria, os Douglas responderam a este impasse com a imediata venda do terreno e a procura por outro sítio, dando início a uma gratificante parceria. (HILL, 2016, p.1-2)

O novo terreno ficava em uma encosta muito íngreme, coberta de árvores coníferas, com bela vista e acesso direto para o Lago Michigan. Meier visitou o lote, percebeu as dificuldades a serem enfrentadas, especialmente com relação à topografia e à distância de Nova York, onde tinha seu estúdio. “Era um terreno muito particular e completamente coberto de árvores – da estrada se podia ver o lago. Era difícil saber como construir ali. Demorei bastante para descobrir (MINNER, 2011, p. 2)”, lembra ele. Tomou, então, uma decisão: despachou Tod Williams, seu funcionário e ex-aluno da Escola de Arquitetura da Universidade de Princeton, para Michigan, a fim de intermediar o projeto e tomar conta da obra.

A nova casa não seria uma cópia da anterior, mas uma evolução, uma espécie de irmã da Casa Smith, totalmente adaptada ao novo lugar. Meier dá início ao projeto em 1971. No inverno de 1972, a dupla de arquitetos discutia os esboços iniciais, Meier no estúdio em Nova York e Williams no local da obra. Mais adiante, Sherman Kung e John Colamarino, outros dois arquitetos da equipe de Meier, também participaram do projeto, desenvolvendo os desenhos que Williams enviava para o estúdio⁹. Foi um trabalho feito a quatro mãos, sob coordenação de Meier.

O primeiro desafio dos arquitetos foi posicionar a casa de modo a remover o menor número possível de árvores. O maior dos desafios, entretanto, foi vencer o acentuado declive do terreno, à primeira vista inviável para a construção. A equipe propôs fundações compostas por uma série de postes telefônicos cravados no solo. A casa foi concluída em 1973, após três árduos anos de construção. Os quatro arquitetos criaram uma residência que alguns consideram a melhor da obra de Meier. Logo depois de concluída a construção, a extensão da costa circundante, de ambos os lados da casa, foi designada “litoral nacional”, título que proíbe qualquer urbanização nas proximidades e assegura o isolamento da casa pelos próximos anos¹⁰ (Figura 4).

A casa teve altos e baixos desde que o casal Douglas a vendeu em 1981. Seu segundo proprietário a descaracterizou, com intervenções tais como: acarpetamento; adição de papel e pinturas coloridas nas paredes; acréscimo de móveis americanos tradicionais, bem distintos do mobiliário moderno proposto por Meier. Fechada durante os invernos, a casa deteriorou-se rapidamente. Em 1985, foi vendida para Paul Beitler, um incorporador imobiliário de Chicago, que assim reagiu ao tratamento dado pelo ex-proprietário: “Esse cara não tinha a menor ideia do que era essa casa (AN ONLINE CHRONICLE, 2020, p. 1)”. Beitler restaurou a residência em 1988 e a deixou em boas condições.

Em 2007, entretanto, a casa havia caído novamente em desuso. Foi quando o casal Michael McCarthy e Marcia Myers a encontrou, em estado de abandono, mas estruturalmente sólida. “Vimos esta casa branca listada na internet, com muitos vidros e vista para o lago”, disse Myers, que, junto com o marido, havia procurado por anos uma propriedade à beira-mar. Eles continuaram explorando casas em outros lugares, mas acabavam voltando à casa de Harbor Springs. “O preço continuou caindo, enquanto em outros lugares subia vertiginosamente (MINNER, 2011, p. 1)”, continua ela.

Eles viajaram para o Lago Michigan para vê-la pessoalmente. A casa tinha problemas, mas McCarthy, engenheiro de formação, catalogou todos eles e utilizou os dados para negociar um preço mais baixo. Em busca de mais informações, antes de efetivar a compra, procurou os três proprietários anteriores. Foi só então que começou a discernir o *pedigree* da residência e acabou por fechar o negócio. Os amigos começaram a elogiar a compra e arquitetos e professores a bater em sua porta, solicitando visitas. “Foi quando percebemos que havíamos adquirido uma obra-prima americana (MINNER, 2011, p. 1)”, declarou Myers.

Fechado o negócio, as dificuldades enfrentadas foram grandes. No mercado há anos, a casa estava coberta de insetos e mofo; havia problemas de toda a ordem, na cobertura, nos pisos, nas esquadrias, na passarela de acesso, na estrutura. Mas o casal não se intimidou e entrou em contato com o escritório de Meier em Nova York. O arquiteto sugeriu a contratação de uma empresa e a restauração por engenheiros locais. Os novos proprietários seguiram a orientação, ao mesmo tempo em que estabeleceram um relacionamento informal com um então funcionário de Meier, nativo de Michigan, Michael Trudeau. Em caso de dúvidas, ligavam para Trudeau, que entrava em contato com Meier para obter esclarecimentos. “Eles queriam manter o projeto original (MINNER, 2011, p. 2)”, afirmou Trudeau. Foi iniciado, então, um processo de reforma meticulosa e heroica, com máxima atenção à integridade do projeto original.

O processo de restauração durou quatro anos (Figura 5). Entre tantas coisas, a equipe removeu as janelas de aço, depois as reinstalou com vidro térmico e ferragens obtidas no fornecedor original; a madeira danificada das fachadas foi substituída e pintada no branco original; foi adicionado um reforço de aço à passarela de acesso; os sistemas de climatização foram substituídos por equipamentos energeticamente eficientes; alguns móveis foram restaurados e foi reestofado um sofá projetado por Meier para a sala de estar¹¹.

Figura 5. Casa Douglas. Restauração em 2008.



Fonte: Site oficial da Casa Douglas (Nota 8).

Antes da reforma concluída, o casal entrou em contato com organizações estaduais e nacionais de preservação para garantir o futuro da residência. Em 2002, foi editada uma portaria para preservação da Região 5 do Condado de Emmet, onde a casa se situa, que passa a proteger a integridade das encostas íngremes do Lago Michigan¹². Em julho de 2016, a Casa Douglas foi adicionada ao Registro Nacional de Lugares Históricos¹³, lista federal de recursos culturais dignos de preservação nos Estados Unidos. Desde então, permanece intacta, sem adições ou modificações em sua estrutura física e sem alterações nos usos ou *layouts*.

Hoje, com a casa impecavelmente restaurada, o casal tem planos de criar uma fundação que cuide dela para sempre e permita que outros se beneficiem de sua arquitetura. Como medida adicional, McCarthy e Myers compraram uma propriedade adjacente, com estrutura capaz de fornecer espaço para funcionários e uma biblioteca¹⁴. Seu primeiro passo foi criar um *site* totalmente dedicado à casa –projeto, história, restauração–, com imagens deslumbrantes e direção de arte do consagrado fotógrafo James Haefner¹⁵.

Quarenta anos após sua criação, portanto, a Casa Douglas volta à sua condição original. A restauração impecável permite que se conheça uma das 150 melhores obras da América, segundo lista de 2007 de *Estruturas Arquitetônicas Favoritas das Américas* do AIA¹⁶, na qual constam apenas 20 casas unifamiliares. A reforma concedeu à casa *status* legal para ser mantida por gerações. Hoje, ela tem caráter privado e não está aberta à visitação. Mas os planos para o futuro, ao que tudo indica, são de abertura ao público e, quem sabe, elevação à condição de casa-museu.

Projeto

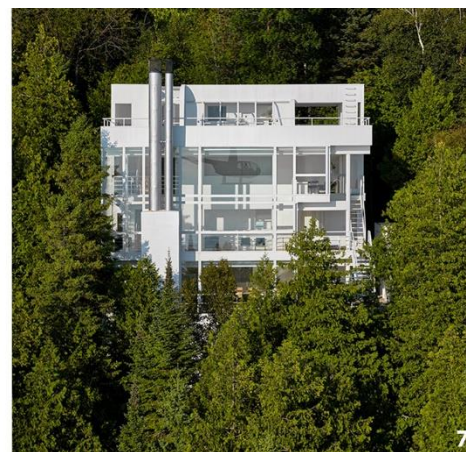
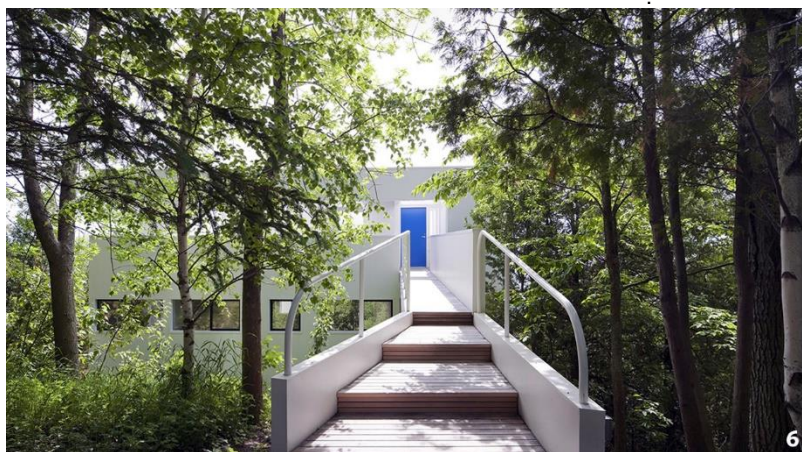
A Casa Douglas, como foi visto, nasce a partir da precedente Casa Smith, de 1965-67, em Darien, Connecticut (Figuras 1 e 2). De fato, as duas residências, talvez as melhores de Richard Meier, têm um parentesco muito

forte, principalmente no que se refere a organização funcional, acesso posterior através de passarela e contraste entre fundo opaco e frente transparente. Mas o sítio muito mais dramático da Douglas, com densa vegetação de coníferas e declive de cerca de 40 graus de inclinação a partir da estrada de acesso¹⁷, representou um desafio muito maior em termos técnicos e arquitetônicos. E o resultado foi surpreendente: a irmã, embora mais nova, mostra-se mais arrojada, mais impetuosa, com personalidade mais forte.

A casa localiza-se na face oeste da estreita e sinuosa rota M-119 – South Lake Shore Drive –, que se estende ao longo de penhascos na costa leste do Lago Michigan, em meio a densa mata nativa de coníferas. Às margens da rodovia, duas linhas de árvores formam um grande arco vegetal, que a fazem conhecida como *Túnel de Árvores*¹⁸. Declarada *Rota de Patrimônio Cênico*¹⁹ pelo estado de Michigan, a via é protegida contra normas de engenharia padrão para rodovias, o que lhe permite manter o caráter altamente pitoresco. A partir da estrada, o penhasco rochoso e densamente arborizado desce até o limite oeste do terreno, uma praia particular com pouco mais de 295m de extensão²⁰, banhada pela água azul-turquesa do Lago Michigan. Em função do declive acentuado, o transeunte que anda pela M-119 verá apenas o pavimento mais alto e a passarela de acesso à residência (Figura 6).

A casa foi projetada como residência permanente para o casal Douglas e três filhos²¹. O programa organiza-se em volume de quatro pavimentos – cobertura e três pavimentos principais – completamente branco. É opaco e mais fechado aos fundos, voltados para a estrada de acesso a leste, e transparente e aberto à frente, com vista deslumbrante para o Lago Michigan a oeste. Predominantemente vertical, o volume apresenta-se como um paralelepípedo de base retangular, com quatro pavimentos de altura, sobre uma base em rampa que o adapta ao forte declive do terreno. Longe de ser um volume puro, como algumas das casas brancas de Le Corbusier, sofre uma série de adições e subtrações que o tornam bastante complexo. Passarelas de acesso, escadas protuberantes, chaminés proeminentes, terraços com guarda-corpos náuticos, criam forte movimento volumétrico. E o jogo de cheios e vazios, avanços e recuos, é ainda mais acentuado pelo grande contraste entre opacidade e transparência das fachadas opostas, a leste e oeste (Figuras 6 e 7).

Figuras 6 + 7. Casa Douglas. Vistas da estrada (Leste) + Vista do lago (Oeste)



Fonte: Site oficial da Casa Douglas (Nota 8).

Com aproximadamente 280m² de área de projeção²², a casa implanta-se em lote que originalmente tinha 3,25 acres ou 13.152,28m². A maior parte dele ficava a oeste da via, junto ao lago, onde a casa se localiza (Figura 8). Dois veículos podiam estacionar do lado oeste, numa pequena estrada de cascalhos, próxima à entrada da casa. Não havia garagem ou outras dependências associadas à residência, apenas uma quadra de tênis e um pequeno galpão para depósito, que mimetizava a forma prismática da residência. O galpão e a quadra ficavam a leste da M-119, onde a topografia é mais plana²³. Mais tarde, os atuais proprietários incorporaram um terreno anexo e o lote passa a ter 8 acres ou 32.375m²⁴.

O acesso à casa se faz por uma passarela suspensa, de aproximadamente 13m de comprimento²⁵, que parte da estrada a leste e desemboca na cobertura da casa, na cota alta do terreno. A porta de entrada, portanto, fica no pavimento superior, e o movimento através do espaço é de cima para baixo, uma espécie de *promenade*

descendente, cheia de jogos de luz, alturas múltiplas e vistas surpreendentes, tanto para o espaço interno como para a paisagem exterior. Alternativamente, o visitante pode entrar na casa dois pavimentos abaixo, onde outra passarela menor, exatamente abaixo da primeira, dá acesso direto à zona de estar. Para isso terá que descer por uma escadaria lateral, que parte da estrada, tem parada na passarela mais baixa e continua ladeira abaixo até a praia (Figura 9).

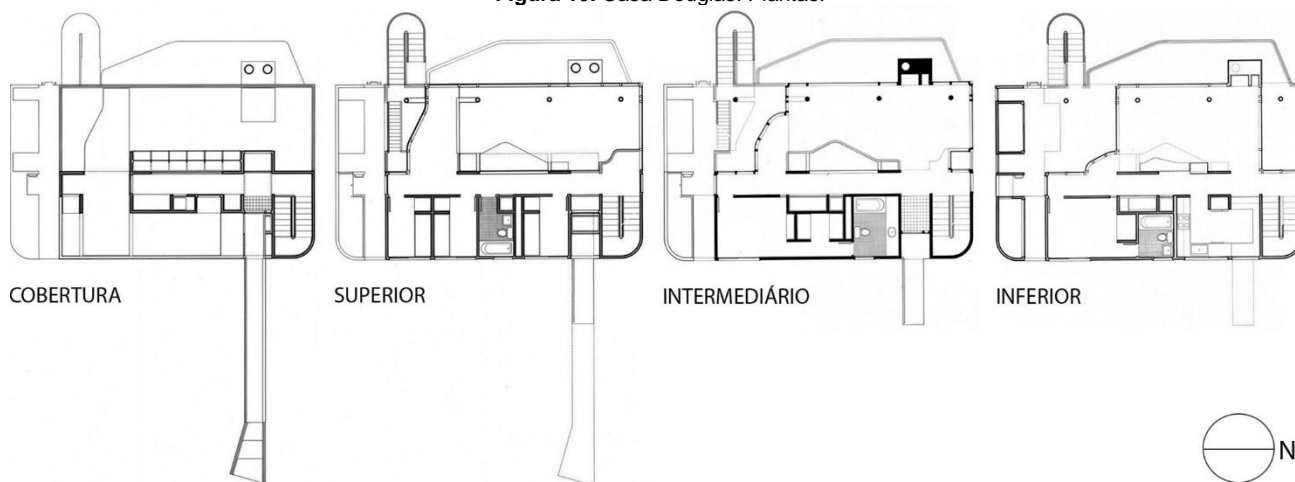
Figuras 8 + 9. Casa Douglas. Implantação + Passarelas de acesso.



Fontes: GA, n. 34, 1975, p. 42 + Site oficial da Casa Douglas (Nota 8).

As plantas retangulares se organizam em três faixas longitudinais de larguras diferentes (Figura 10). A faixa a leste, próxima à estrada, tem largura intermediária e contém a escada principal, na extremidade norte da planta. Inclui, ainda, acesso no pavimento superior; setor íntimo no terceiro e segundo pavimentos, sendo os três dormitórios dos filhos acima da suíte do casal; e suíte de hóspedes e cozinha no pavimento mais baixo.

Figura 10. Casa Douglas. Plantas.



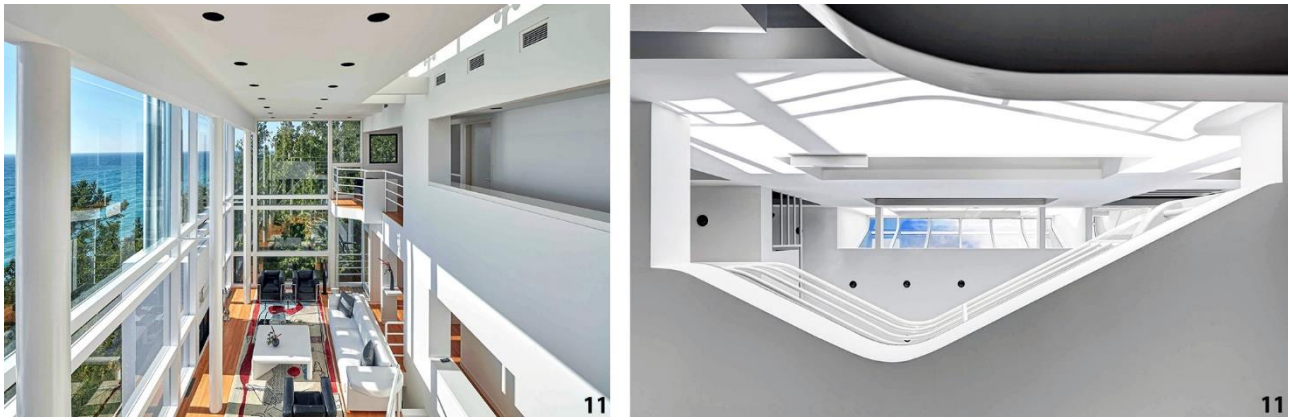
Fonte: GA, n. 34, 1975, p. 42-43.

A faixa central, mais estreita, configura um corredor longitudinal de circulação, que faz a intermediação entre setores íntimo e social, respectivamente nas faces posterior leste e anterior oeste da residência. Este corredor é aberto para o setor social, criando uma zona de dupla altura e relacionando-se com a vista frontal, que descortina o Lago Michigan.

A terceira faixa, a oeste, é mais larga e contém o setor social, amplo, fluido, transparente e com vista para o lago. Na cobertura, esta faixa é dominada por grande terraço aberto, que funciona como mirante para a paisagem; no terceiro pavimento, fica apenas um escritório a sul, aberto para um grande vazio sobre a sala de

estar. Na extremidade deste vazio, bem no miolo da residência, uma claraboia localizada na cobertura joga luz através de uma fenda triangular de tripla altura, atingindo os três pavimentos abaixo (Figura 11). Cria-se, assim, um foco de luz central, que repercute no corredor e em toda a altura da zona social, reforçando uma linha divisória que separa setores público e privado da residência. A sala de jantar fica no andar inferior, abaixo do estar. Há quem diga que a Douglas é, acima de tudo, uma “casa de luz²⁶”, na qual Meier explora ao extremo o sol e a luz natural.

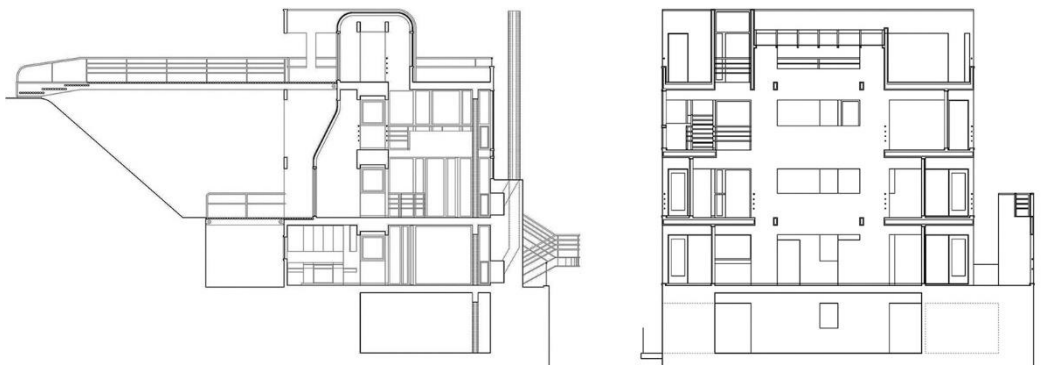
Figura 11. Casa Douglas. Claraboia central.



Fonte: Site oficial da Casa Douglas (Nota 8).

O maior desafio construtivo de Meier foi implantar a casa sobre o acentuado declive, uma encosta rochosa, com predominância de xisto. Para isso, propôs fundações estáveis, com 28 postes telefônicos de madeira, que funcionam como estacas cilíndricas de 16 polegadas (40,64cm) cravadas profundamente no solo²⁷. “Havia um operador de guindaste que posicionava as estacas, um verdadeiro *cowboy* do guindaste”, declarou Tod Williams. Muitas estacas foram danificadas. “A estrutura de suporte resultante era como uma floresta caótica de postes telefônicos”, continua ele. “Eu estava propenso a deixá-la exposta, mas a casa estava numa inclinação tão grande, que adicionamos uma espécie de saia de proteção. Meier disse que a base precisava ser fechada, e ele estava certo (THE DOUGLAS HOUSE, <http://www.douglashouse.org/details>)” (Figura 12).

Figura 12. Casa Douglas. Cortes



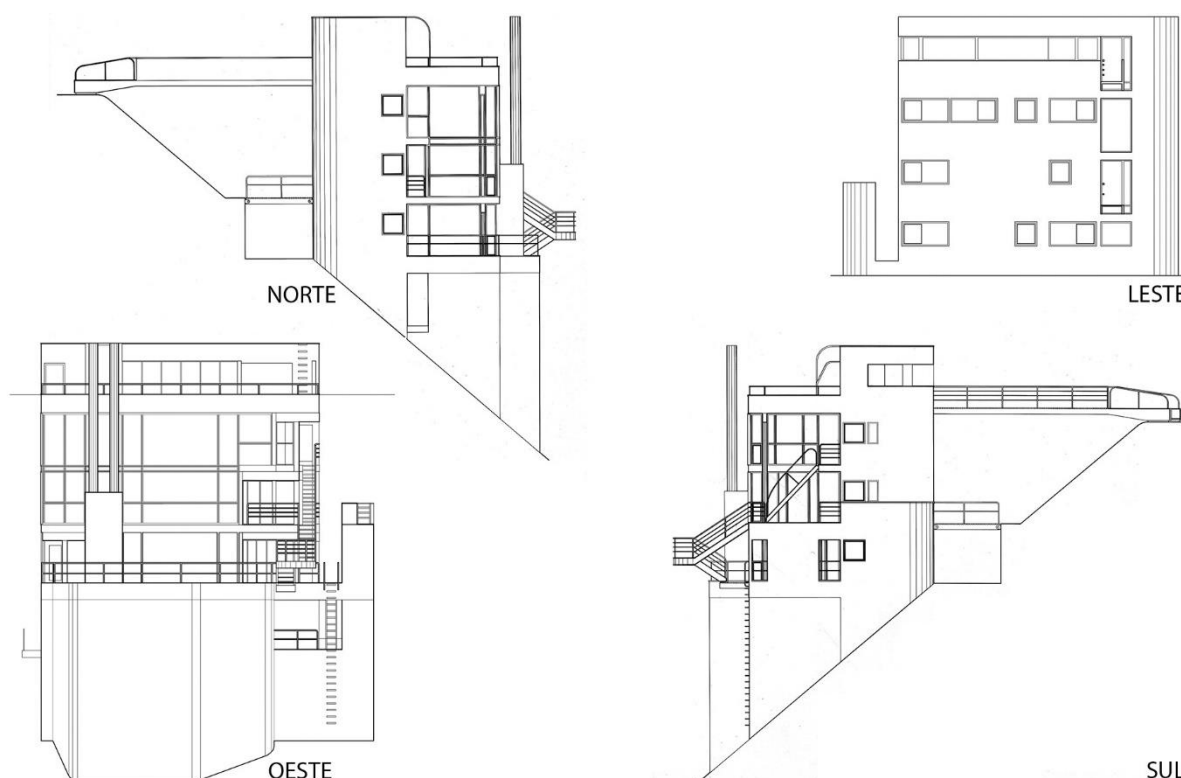
Fonte: GA, n. 34, 1975, p. 46-47.

A casa tem estrutura metálica e fechamentos em vidro e madeira. As paredes, tipo *balloon-frame*²⁸, são de tábuas macho-e-fêmea, sólidas, de sequoia, com 3 e ¼ polegadas – pouco mais de 8 cm de largura – pintadas de branco. A cobertura plana, recoberta por selante emborrachado, é revestida com piso tipo *deck* de sequoias, em cor natural. Em meio a ela, situa-se a grande claraboia de vidro, com forma curvilínea. As janelas têm esquadrias metálicas na cor preta. Abaixo do primeiro piso, na base da residência, ficam as dependências com instalações, serviços de água, eletricidade e depósito²⁹.

Segundo Williams: “O empreiteiro, Jordan Shepard, era um ótimo artesão de Grand Rapids, Michigan, e conduzia sua equipe por mais de 320 Km até o local, toda a semana. (...) Ele era inteligente, e a casa é uma requintada peça de carpintaria (THE DOUGLAS HOUSE, <http://www.douglashouse.org/details>)”. Os pisos, exceto nos banheiros, são também em ripas de madeira, deixadas em cor natural, mais polidas no interior e mais ásperas nos *decks* dos terraços e da cobertura. Os corrimãos tubulares foram declaradamente inspirados nas ideias de Le Corbusier sobre a estética mecanicista – o “transatlântico”, de Por uma Arquitetura³⁰ – que Meier explorou também na Casa Smith e em outros projetos posteriores.

A transparência predomina na fachada oeste, voltada para o lago, expressando-se por meio de grandes panos de vidros duplos de piso a teto. Os módulos das esquadrias, segundo Jencks, têm ritmo sincopado e não simétrico, podendo ser lidos, da esquerda para a direita, como A-A-B-A-C-A-B. O canto direito erodido cria uma aresta em negativo³¹. Não há qualquer elemento de proteção solar e o sombreamento de verão se faz pela densa vegetação do entorno. As grandes superfícies transparentes são interrompidas apenas pelas vigas metálicas brancas e pela grande chaminé da lareira, que tem base opaca e é arrematada por tubos metálicos em cor prata natural. Na fachada leste, junto à estrada, as janelas são menores e se expressam como buracos quadrados ou janelas em fita sobre a superfície opaca de madeira pintada de branco (Figuras 6 e 7). As laterais norte e sul, com base inclinada em razão do declive, são metade opacas e metade transparentes, correspondendo ao tratamento dado às faces leste e oeste, respectivamente (Figura 13). Passarelas e escadas externas projetam-se com arrojo desde o volume prismático, as primeiras ancoradas na encosta, as segundas como que suspensas no ar. Além das escadas externas protuberantes, existe uma escada de marinho fixada à base da casa, permitindo acesso direto ao lago. “Muito semelhante a uma casa na árvore, uma maneira de descer para a floresta (THE DOUGLAS HOUSE, <http://www.douglashouse.org/details>)”, declarou Tod Williams.

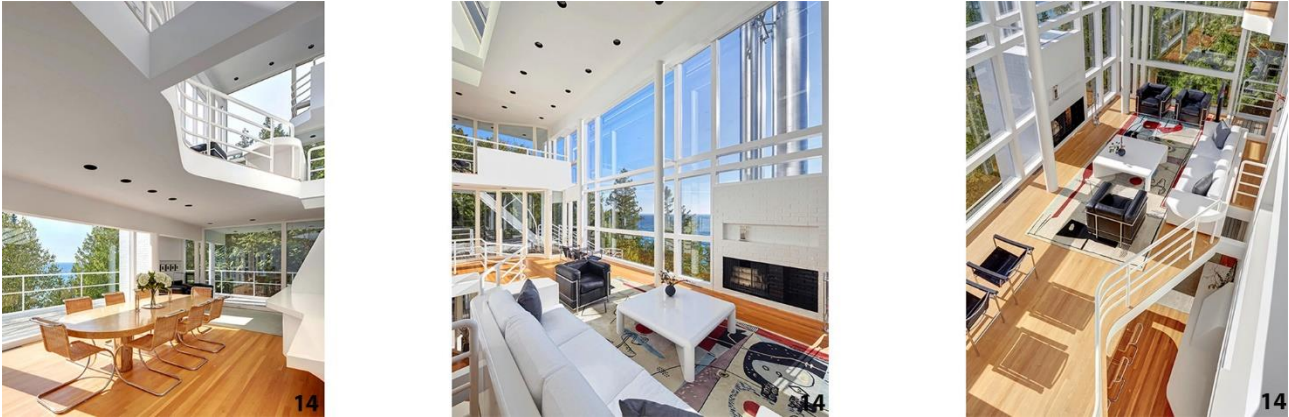
Figura 13. Casa Douglas. Fachadas.



Fonte: GA, n. 34, 1975, p. 44-45.

Os interiores também foram propostos por Meier e o mobiliário expressa fortemente a modernidade da casa. Algumas peças foram projetadas pelo próprio arquiteto – sofá da sala de estar, mesas de café e de jantar – e outras têm *design* de colegas importantes, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Alvar Aalto, entre outros³² (Figura 14).

Figura 14. Casa Douglas. Vistas internas: jantar, estar, mezanino.



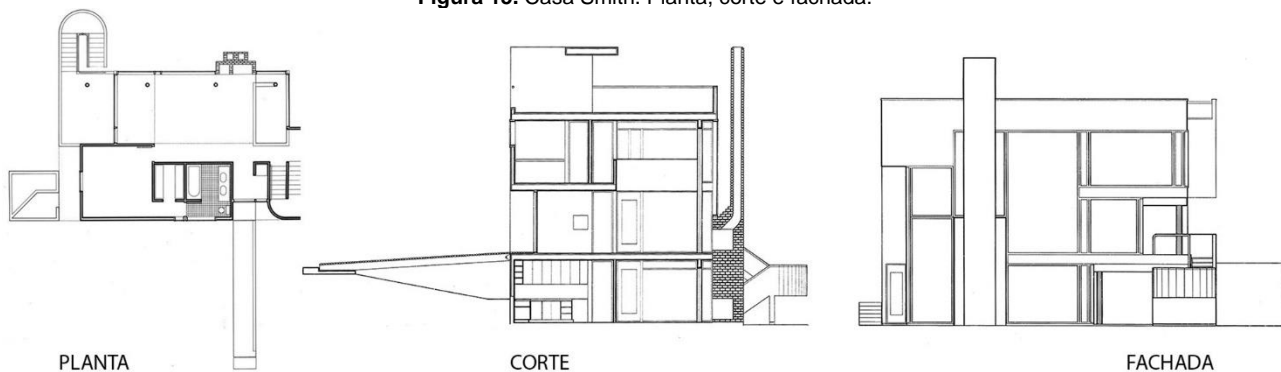
Fonte: Site oficial da Casa Douglas (Nota 8).

Precedentes

Embora a Casa Smith seja o precedente por excelência da Casa Douglas, há outras obras que lhe servem de referência, declaradamente ou não. Nas palavras do próprio Meier: “Na minha geração, todos foram influenciados por Aalto, Wright e Le Corbusier” (MINNER, 2011, p. 2).

Da Casa Smith, a Douglas herda a imagem geral: o volume cúbico, branco imaculado, em meio à natureza exuberante (Figuras 1 e 2). Smith, entretanto, é mais contida, mais baixa, implantada em lote menos dramático, com pendente mais suave. Situa-se na zona mais plana do terreno, junto à costa de Connecticut, e não exigiu grandes malabarismos estruturais. Mas a transparência frontal, buscando a vista do mar, contraposta à opacidade posterior, junto à estrada de acesso, são análogas. Também a passarela de entrada é semelhante, embora na precedente ela seja menor e conduza diretamente à área social, ao centro, sem criar o percurso descendente da Douglas (Figura 15).

Figura 15. Casa Smith. Planta, corte e fachada.



Fonte: EISENMAN, 1982, p. 112-113.

A estrutura da planta, em três faixas longitudinais paralelas, é a mesma nas duas residências: zona íntima e serviços na faixa opaca, junto à estrada; corredor aberto para a área de estar na faixa estreita ao centro; zona social ampla, fluida e transparente na faixa mais próxima à água. Suporte e fechamentos são também semelhantes em ambas, com metal na estrutura e madeira nas vedações e revestimentos. Mas o uso dos grandes decks de madeira e guarda-corpos metálicos em tubos pintados de branco ganham ênfase na Casa Douglas, aproximando-a ainda mais à estética do navio corbusiano. Da mesma forma, os elementos proeminentes na fachada frontal – chaminé da lareira à esquerda e escada curvilínea à direita de quem olha do ponto de vista da água – em meio aos grandes panos de vidro, atendem à mesma lógica nas duas residências, mas são mais exuberantes e ganham evidente conotação náutica na Douglas, que parece navegar

em meio à mata virgem. Já dizia o mestre Le Corbusier em *Por uma Arquitetura*: “Uma casa sobre as dunas da Normandia, concebida como esses navios, seria mais apropriada que os grandes ‘tetos normandos’, tão velhos, tão velhos (LE CORBUSIER, 1977, p. 63)” (Figura 16)

Figura 16 + 17. Transatlântico, Le Corbusier + Casa Stein, Garches, 1927. Vistas da rua e do jardim.



Fontes: LE CORBUSIER, 1977, p. 60 + BOESIGER, 1982, p. 42.

A Casa Douglas é frequentemente comparada à Casa Stein, em Garches (1927), também do mestre franco-suíço, a quem Meier faz rasgada reverência. A ideia do prisma branco, de base retangular, mais transparente de um lado que de outro, com grandes terraços e escadas proeminentes, está presente nas duas obras, assim como as esquadrias e os peitoris metálicos com alusões navais (Figura 17). Outra obra de Le Corbusier que pode ser mencionada é a pequena Villa Le Lac, projetada para seus pais, na borda do Lago Lemán (1925), Suíça. Tem outra escala, é muito mais modesta, mas conceitualmente próxima da Douglas pela relação com a paisagem natural e pela contraposição entre muro opaco que a separa da estrada e transparência para a vista do lago no lado oposto (Figura 18)³³.

Figuras 18 + 19. Villa Le Lac, Le Corbusier, 1925 + Casa Tugendhat, Mies van der Rohe, 1928-30.



Fontes: BOESIGER, 1982, p. 26 + ZIMMERMAN, 2006, p. 46-47.

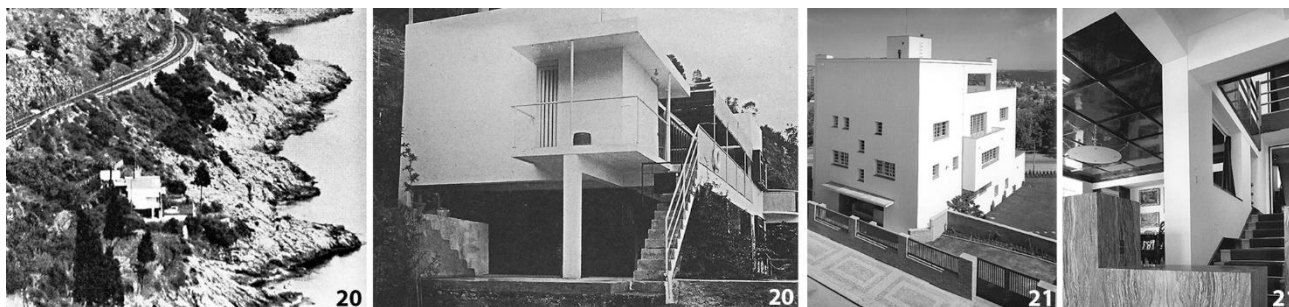
Não se pode deixar de mencionar, também, a Casa Tugendhat (1928-30), de Mies van der Rohe, em Brno, República Tcheca. Tem em comum com a Douglas o terreno em pendente, que a deixa menos visível da rua de acesso que do pátio dos fundos. Ambas se apresentam como volumes prismáticos brancos, mais fechados e opacos na zona de acesso e abertos e transparentes no lado oposto, onde fica o setor social. A Tugendhat também tem estrutura metálica, terraço e escada proeminentes na parte transparente e guarda-corpos em tubos metálicos (Figura 19).

Outra obra digna de referência, tanto pelo volume prismático e branco como pela metáfora do navio, mas principalmente pelo sítio dramático, em vertiginosa pendente à beira-mar, é a Casa E.1027 (1926-1929), da irlandesa Eileen Gray. Localizada em Roquebrune-Cap-Martin, Riviera Francesa, a E.1027, como a Douglas, tem acesso pela estrada na parte de trás e abre-se para um grande terraço voltado para o mar, com acesso por escada proeminente (Figura 20).

A Casa Douglas certamente incorpora elementos de muitas outras obras e autores importantes. Frampton menciona o destaque dado à chaminé da lareira, que a aproxima do conceito do fogo ardente no coração das *Prairie Houses* de Frank Lloyd Wright³⁴. Também a ideia da continuidade e interpenetração de espaços em vários níveis e com várias alturas, de acordo com sua hierarquia e função, está presente no conceito de

Raumplan de Adolf Loos, tão bem explorado na Casa Müller (Praga, 1928-30). A propósito, implantada em terreno com pendente, a Müller é também um prisma branco, mais aberto e com vista para a paisagem na parte frontal, onde há um terraço e uma escada externa (Figura 21).

Figuras 20 + 21. Casa E.1027, Eileen Gray, 1926-29 + Casa Müller, Adolf Loos, 1928-30.



Fontes: CONSTANT, 2000, p. 92 e 96 + SARNITZ, 2009, p. 70 e 74.

Este rico conjunto de elementos e conceitos, usados tanto na Casa Douglas como na Casa Smith, serão desenvolvidos em projetos posteriores de Meier, residenciais e não residenciais. Muitas dessas ideias, por outro lado, deram origem a plágios e foram imitadas à exaustão por outros arquitetos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1984, com apenas 49 anos de idade, Richard Meier recebeu o Prêmio Pritzker, a principal distinção no âmbito da arquitetura. O júri declarou que Meier “havia criado estruturas que eram pessoais, vigorosas e originais”. Depois disso, recebeu outras premiações por seus trabalhos e obras e realizou várias exposições, sendo reconhecido mundo afora. A Casa Douglas, assim como outras residências unifamiliares do arquiteto, faz parte deste “conjunto de estruturas vigorosas e originais” e pode ser considerada um dos mais ambiciosos e influentes edifícios de seus anos iniciais. Ela refina e desenvolve ideias primeiramente exploradas na Casa Smith, sua matriz geradora, e posteriormente empregadas em programas muito mais ambiciosos, como museus e centros culturais.

Figura 22. Casa Douglas na paisagem.



Fonte: Site oficial da Casa Douglas (Nota 8)

Trata-se, provavelmente, da casa unifamiliar mais fotografada de Meier. A dicotomia entre a brancura geométrica de seu volume e o verde intenso da paisagem natural, emoldurada pelas águas azuis do Lago Michigan, cria uma cena muito fotogênica (Figura 22). Segundo Jencks, é a apoteose da *villa* corbusiana sobressaindo-se do mundo orgânico, o oposto da arquitetura de Frank Lloyd Wright, que busca um *continuum* entre natureza e cultura³⁵. Além disso, é uma das primeiras residências em que o autor utiliza de forma enfática a metáfora do navio, com guarda-corpos náuticos, dramáticos *decks* de madeira e altas chaminés metálicas. As fotos magistrais de Scott Frances, publicadas no site de Richard Meier & Partners³⁶, são em grande parte

responsáveis por sua popularidade. Mas as fotos mais recentes, de James Haefner, disponíveis no site oficial da casa³⁷, também reforçam o contraste entre sítio dramático e residência moderna e rivalizam com as de Frances em beleza e profissionalismo.

A Douglas nasce a partir da Casa Smith, mas os desafios impostos pelo sítio fazem dela ainda mais complexa e inovadora. Richard Meier define bem a originalidade da própria obra:

Normalmente, quando se entra em uma casa, espera-se que o exterior seja trazido para dentro. Na Casa Douglas, entretanto, ocorre o contrário: somos transportados para fora, sobre o lago e para dentro da floresta. É, de fato, uma casa de opostos: para sair dela, subimos ao invés de descer (LYNCH, 2016, p. 2).

O tombamento da casa, juntamente com a paisagem que a cerca, a tornam especial e digna de registro. Brian Conway, Oficial de Preservação Histórica do Estado de Michigan, assim se manifesta:

Inscrita no Registro Nacional de Lugares Históricos, a Casa Douglas, de Richard Meier, é talvez sua obra residencial mais conhecida. Seu impressionante projeto moderno e sua forma branca contrastam com a dramática paisagem natural de encosta com vista para o Lago Michigan. Está entre os projetos residenciais modernos mais significativos do país (DOUGLAS HOUSE, <http://www.douglashouse.org/accolades>).

Mas entre tantas casas modernas importantes, inclusive do próprio Meier, por que justamente a Douglas teria merecido o selo de preservação? Há pelo menos três fatores que contribuíram para tal. Em primeiro lugar, a qualidade paisagística do sítio – vegetação, topografia, vista – e o fato de também ser preservado por lei. Em segundo lugar, o renome do autor e a qualidade arquitetônica da casa, que se destaca tanto pela composição volumétrica, como pela organização espacial e arrojo estrutural. Em terceiro lugar, está a dedicação dos atuais proprietários, que se empenharam em devolver à casa suas feições originais, desde a implantação até o tratamento dos interiores. E, ao que tudo indica, se depender de sua vontade, a abrirão ao usufruto do público num futuro próximo, dando-lhe a oportunidade de participar plenamente desta experiência arquitetônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AV MONOGRAFÍAS: Richard Meier em Europa. Rosario: Arquitectura Viva, n. 59, mai-jun, 1996.

BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. **Le Corbusier 1910-65**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

BRADBURY, Dominic; POWERS, Richard (photographs). **The iconic house**. London: Thames & Hudson, 2009.

CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina (Organizadoras). **Dicionário temático de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2020.

COMAS, Carlos Eduardo Dias; ADRIÁ, Miguel. **La casa latinoamericana moderna**. México: Gustavo Gili, 2003.

CONSTANT, Caroline. **Eileen Gray**. London: Phaidon, 2000.

THE DOUGLAS HOUSE. Disponível em: <<http://www.douglashouse.org/>> . Acesso em: 23/06/2021.

DOUGLAS HOUSE (HARBOR SPRINGS, MICHIGAN). Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_House_\(Harbor_Springs,_Michigan\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_House_(Harbor_Springs,_Michigan))>. Acesso em: 23/06/2021.

DOUGLAS HOUSE. Richard Meier & Partners Architects LLP. Disponível em: <<https://www.richardmeier.com/?projects=douglas-house-2>>. Acesso em: 20/05/2021.

EISENMAN, Peter, et al. **Five architects**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. **American Masterworks**: houses of the 20th and 21st centuries. New York: Rizzoli, 2008.

GA (GLOBAL ARCHITECTURE): Richard Meier: Douglas House. Tokyo: A.D.A, n. 34, 1975.

HILL, John. Richard Meier's Douglas House added to National Register of Historic Places. World-architects.com, Profiles of Selected Architects, jul. 2016. Disponível em <<https://www.world-architects.com/en/architecture-news/headlines/richard-meiers-douglas-house-added-to-national-register-of-historic-places>>. Acesso em: 29/04/2022.

HOWART, Dan. Richard Meier's Douglas House joins America's historic places list. Dezeen, jul. 2016. Disponível em <<https://www.dezeen.com/2016/07/13/richard-meier-douglas-house-lake-michigan-added-to-america-national-register-of-historic-places/>>. Acesso em: 28/04/2022.

JENCKS, Charles. **Architecture today**. London: Academy Editions, 1988.

JODIDIO, Philip. **Richard Meier**. Köln: Taschen, 1995.

KING, August. Douglas House: Richard Meier & Partners Architects. The Journal of the American Institute of Architects, jul. 2016. Disponível em <https://www.architectmagazine.com/project-gallery/douglas-house_o>. Acesso em: 29/04/2022.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. Perspectiva: São Paulo, 1977.

LYNCH, Patrick. Richard Meier's Douglas House added to national register of historic places. ArchDaily, jul. 2016. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/791231/richard-meiers-douglas-house-added-to-national-register-of-historic-places>>. Acesso em: 28/04/2022.

KING, August. The Douglas House added to National Register of Historic Places. The Journal of the American Institute of Architects, jul. 2016. Disponível em <<https://www.architectmagazine.com/design/the-douglas-house-added-to-national-register-of-historic-places>>. Acesso em: 29/04/2022.

MINNER, Kelly. Restoring a classic: Richard Meier's Douglas House. ArchDaily, set. 2011. Disponível em <<https://www.archdaily.com/165964/restoring-a-classic-richard-meiers-douglas-house>> . Acesso em: 28/04/2022.

MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno**: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

NATIONAL REGISTER OF HISTORIC PLACES. Disponível em: <<https://www.nps.gov/nr/feature/places/16000232.htm>>. Acesso em: 25/06/2021.

NATIONAL REGISTER OF HISTORICAL PLACES REGISTRATION FORM (PDF), 2016. Disponível em: <https://www.nps.gov/nr/feature/places/pdfs/16000232_R_A.pdf>. Acesso em: 25/06/2021.

AN ONLINE CHRONICLE OF THE DOUGLAS HOUSE. IconicHouses.org, 2020. Disponível em <<https://www.iconichouses.org/news/an-online-chronicle-of-the-douglas-house>>. Acesso em: 05/05/2022.

RICHARD MEIER ARCHITECT. New York: Rizzoli, 1984.

RICHARD MEIER. Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Meier . Acesso em: 21/12/2020.

RICHARD MEIER (site oficial). Disponível em: <<https://meierpartners.com/project/douglas-house>>. Acesso em: 25/04/2022.

SARNITZ, August. **Adolf Loos**: 1870-1933. Köln: Taschen, 2009.

STEEP SLOPE PROTECTION / WETLAND AND WATERCOURSE PROTECTION, REGION 5 – MICHIGAN, 2002. Disponível em <<http://www.m119tunneloftrees.org/media/assets/media/miordemmetshorelinebluffoverlay.pdf>>. Acesso em: 03/05/2022.

TUNNEL OF TREES SCENIC HERITAGE ROUTE, 2013. Disponível em <http://www.m119tunneloftrees.org/history_2.asp?ait=cv&cid=2>. Acesso em: 03/05/2022.

ZIMMERMAN, Claire. **Mies van der Rohe**: 1886-1969. Köln: Taschen, 2006.

NOTAS

¹ Em: COMAS, ADRIÁ, 2003, p. 20-27. Os outros períodos designados por Comas são: Vanguarda (1915-30); Disseminação (1930-45); e Institucionalização (1945-60).

² Vide: EINSEMAN, 1982.

³ Além de Smith e Douglas, podem ser citadas as seguintes casas: Hoffman (East Hampton, NY, 1966-67); Saltzman (East Hampton, NY, 1967-69); em Pound Ridge (Pound Ridge, NY, 1969); em Old Westbury (Old Westbury, 1969-71); Shamberg (Chappaqua, NY, 1972-74); Suburban Prototype (Concord, Massachusetts, 1976); e Maidman (Sands Point, Long Island, 1971-76). Em: RICHARD MEIER, 1984, p. 26-91.

⁴ No original: 2007 America's Favorite Architecture – AIA 150; 2017 Governors Award for Historic Preservation. Em: <https://www.douglashouse.org/accolades>

⁵ Vide: STEEP SLOPE PROTECTION, 2002.

⁶ Vide: NATIONAL REGISTER OF HISTORIC PLACES, 2016.

⁷ LE CORBUSIER, 1977, p. 57-68.

⁸ Site oficial da Casa Douglas: www.douglashouse.org

⁹ REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 9.

¹⁰ RICHARD MEIER, 1984, p. 77.

¹¹ MINNER, 2011, p. 2.

¹² STEEP SLOPE PROTECTION, 2002.

¹³ No idioma original: National Register of Historic Places. Em: LYNCH, 2016, p.1.

¹⁴ AN ONLINE CHRONICLE, p.2.

¹⁵ Vide: www.douglashouse.org.

¹⁶ No original: *America's Favorite Architectural Structures* e *American Institute of Architects*. Em: NATIONAL REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 11.

¹⁷ A declividade aproximada foi medida com base nos desenhos de projeto disponíveis em publicações.

¹⁸ No original: *Tunnel of Trees*. REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 3.

¹⁹ No original: *Scenic Heritage Route*. REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 3.

²⁰ MINNER, 2011, p. 1.

²¹ REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 9

²² Em: <https://www.douglashouse.org/story>

²³ Em: REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 5.

²⁴ Em: <https://www.douglashouse.org/story>

²⁵ 43 pés de comprimento. Em REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 6.

²⁶ BRADBURY; POWERS, 2009, p. 214.

²⁷ Em: REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 9; e MINNER, 2011, p. 2.

²⁸ FRAMPTON, 2008, p. 185. *Baloon frame* é um tipo de estrutura leve, composta por peças de madeira encaixadas entre si, muito usada na arquitetura residencial dos Estados Unidos.

²⁹ NATIONAL REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 4-5.

³⁰ LE CORBUSIER, 1977, p. 57-68.

³¹ JENCKS, 1988, p. 77-78.

³² São originais da casa: 2 cadeiras LC4 lounges (Cassina); 3 LC2 cadeiras de braço; 2 LC1 cadeiras sling (LC=Le Corbusier); 1 sofá feito no local e mesa de jantar de Meier; 10 cadeiras de jantar de aço em balanço de Mies van der Rohe; 5 cadeiras de madeira 66 de Aalto; e uma grande mesa de café branca e moderna de Meier. Em: NATIONAL REGISTER OF HISTORIC PLACES, p. 6.

³³ AV MONOGRAFÍAS, n. 59, mai.-jun. 1996, p. 4-6.

³⁴ FRAMPTON, 2008, p. 192.

³⁵ JENCKS, 1988, p. 77.

³⁶ <https://meierpartners.com/>

³⁷ <https://www.douglashouse.org/>

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

NORDESTE NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA: REVISANDO PANORAMAS

SÁ, OTON (1)

1. Mestrando, Universidade Presbiteriana Mackenzie, otonsa@icloud.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo contribuir com a discussão da revisão de panoramas historiográficos no campo da arquitetura e urbanismo brasileiro. É nesse contexto que este trabalho toma como objeto de estudo o livro “Arquiteturas no Brasil 1900-1990” para discutir aquilo que define como “representatividade nordestina” na obra de Hugo Segawa. Sendo uma bibliografia referencial em grande parte dos cursos de história da arquitetura brasileira no Nordeste, por ser, entre os livros *panorâmicos* sobre arquitetura brasileira, aquele que mais faz referências a obras e arquitetos nordestinos, faz-se justificável a necessidade de revisar e compreender a efetiva capacidade de representação da região na construção argumentativa desse autor. Está lançada, então, a mão de um método de análise quantitativo, sistematização e representação desses dados e, por conseguinte, a interpretação dos mesmos coligindo conhecimentos empíricos e referências bibliográficas. A narrativa historiográfica não tem compromisso objetivo com a verdade. Hugo Segawa faz o uso dos seus dados e chega nesse resultado, aquele que valoriza certas obras/arquitetos/regiões no sentido de construir o seu discurso. Entretanto, quando lemos os vazios do seu texto podemos contestar algo que se toma como verdade unívoca por muitos. Questionemos.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; historiografia; nordeste; cânon; panoramas.

NORTHEAST IN THE HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN ARCHITECTURE: reviewing panorams

ABSTRACT

This article aims to contribute to the discussion of the review of historiographical panorams in the field of Brazilian architecture and urbanism. It is in this context that this paper takes as its object of study the book “Arquiteturas no Brasil 1900-1990” to discuss what he defines as “Northeast representativeness” in the work of Hugo Segawa. As a reference bibliography in most courses on the history of Brazilian architecture in the Northeast, as it is, among the panoramic books on Brazilian architecture, the one that most makes references to Northeastern works and architects, the need to review and understand the effective capacity to represent the region in this author's argumentative construction. Then, the hand of a method of quantitative analysis, systematization and representation of these data is launched and, consequently, their interpretation, gathering empirical knowledge and bibliographic references. The historiographical narrative has no objective commitment to the truth. Hugo Segawa makes use of his data and arrives at this result, one that values certain works/architects/regions in order to build his discourse. However, when we read the gaps in his text, we can contest something that is taken as univocal truth by many. Let's question ourselves.

KEYWORDS: *modern architecture; historiography; Northeast; canon; panoramas.*

INTROmissão

O presente artigo tem como objetivo contribuir com a discussão da revisão de panoramas historiográficos no campo da arquitetura e urbanismo brasileiro. Mais especificamente quer compreender de que maneira se dá a apresentação/introdução do nordeste na construção narrativa da arquitetura moderna no Brasil. A princípio é necessário compreender que fatos históricos são diferentes do meio pelo qual apreendemos essas histórias. Elas nos são transmitidas através de narrativas interessadas em cumprir seus objetivos próprios, que modificam, portanto, fatos em interpretações, sendo suscetíveis às condições de espaço e tempo de sua produção. Como frisaria Marina Waisman em 1990, “nessa série de juízos, o momento histórico em que vive o historiador em papel preponderante, já que a história é escrita a partir dos interesses do presente e com os instrumentos, preconceções e projetos do presente” (WAISMAN, 2013, p. 3). Desta forma, podemos afirmar: os documentos, que carregam em si fatos, são relevantes, mas aguardam passivamente enquanto fontes inesgotáveis de interpretações (ZEIN, 2018).

A pesquisa que deu origem a este artigo resulta das atividades de ensino e pesquisa desenvolvidas na disciplina “Arquitetura Moderna e Contemporânea Brasileira e Ibero-americana”, ministrada pela Prof. Dr.^a Ruth Verde Zein, de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). A inquietação despertada nas discussões da disciplina me trouxe a refletir sobre o papel do Nordeste, que tem uma produção arquitetônica significativa no século XX, na construção da historiografia da arquitetura moderna no Brasil e o porquê de nós, nordestinos, estudarmos tantas obras do eixo Sul-Sudeste, em especial Rio-São Paulo. O mesmo incomodo parece ter sido suscitado em outros autores nordestinos como Naslavsky (2014). Quais são os livros que apoiam e perpetuam esse protagonismo do qual não fazemos parte?

É nesse contexto que este trabalho toma como objeto de estudo o livro “Arquiteturas no Brasil 1900-1990” para discutir aquilo que define como “representatividade nordestina” na obra de Hugo Segawa, arquiteto e professor titular da faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). A primeira edição do livro panorâmico publicado em 1998 pela Edusp, Editora da Universidade de São Paulo, de acordo com Segawa, teria sido escrito a partir de um convite da “Universidade Autônoma Metropolitana do México para integrar uma coleção de monografias sobre a arquitetura latino-americana” (SEGAWA, 2018, p. 14). Este artigo faz sua pesquisa e análise crítica a partir da sua 3ª edição/2ª reimpressão publicada em 2018.

Sendo uma bibliografia referencial em grande parte dos cursos de história da arquitetura brasileira no Nordeste, por ser, entre os livros *panorâmicos* sobre arquitetura brasileira, aquele que mais faz referências a obras e arquitetos nordestinos, faz-se justificável a necessidade de revisar e compreender a efetiva capacidade de representação da região na construção argumentativa desse autor. De acordo com o levantamento quantitativo, no livro de Segawa são 39 obras citadas situadas no Nordeste, ao passo de que são citadas 144 no Sudeste (ZEIN, 2022). Esses números representam 14,88% e 54,75%, respectivamente, do total de obras citadas em todo corpo do texto. Mesmo neste cenário, o trabalho de Segawa é o que mais dá palco ao Nordeste. Vejamos esta tabela comparativo que elenca as oito principais obras panorâmicas da arquitetura brasileira a partir do trabalho de pesquisa dirigido por Zein (2022):

Tabela 1: Distribuição das obras citadas em cada livro por regiões.

	Brazil Builds: Architecture new and old, 1652-1942	Latin American Architecture since 1945	Modern Architecture in Brazil	Arquitetura Contemporânea no Brasil	Arquiteturas no Brasil 1900-1999	Brasil: arquiteturas após 1950	Latin America in Construction: Architecture 1955-1980	Infinito Vão: 90 anos de arquitetura brasileira
Norte	1	0	0	1	12	12	3	2
Nordeste	5	0	7	13	39	26	4	7
Centro-Oeste	1	0	1	24	12	35	23	9
Sudeste	29	26	142	182	144	160	73	67

Sul	1	1	4	3	46	10	1	3
Fora do país	1	1	3	5	10	23	9	4

Fonte: ZEIN, 2022.

Está lançada, então, a mão de um método de análise quantitativo, sistematização e representação desses dados e, por conseguinte, a interpretação dos mesmos coligindo conhecimentos empíricos e referências bibliográficas. Dessa forma, a fim de uma análise mais criteriosa, busca-se uma perspectiva de deslocamento de centro, apresentada por Waisman (2013) em “O Interior da História”, buscando vencer a força dos cânones ao propor debates e análises a partir das margens.

A essa perda de centralidade do ser e ao abandono dos valores fundamentais “há uma relação com a reivindicação de outros valores (por exemplo, os valores das culturas marginais, das culturas populares, opostos aos valores das culturas dominantes; a destruição dos cânones literários, artísticos etc.). (WAISMAN, 2013, p. 84).

DADOS E FATOS

Verificando objetivos

As discussões dessa representatividade passam a ser analisadas, em primeira instância, no capítulo preambular, intitulado “Alguma Explicação”. Segawa explicita constantemente um receio de cometer discursos totalizadores ao longo da construção de sua narrativa, uma vez que ele busca justamente ir contra a ideia centralizadora de uma produção moderna arquitetônica europeia que subjugou a modernidade brasileira.

O risco de escrever um estudo sobre a arquitetura brasileira do século 20 é reproduzir inadvertidamente aquilo que se critica: uma **visão totalizadora** que apaga as diferenças, **exalta as formas dominadoras** e dissimula a diversidade. (SEGAWA, 2018, p. 13, *grifo nosso*).

Como meio de remediar a realização de seus receios, o autor propõe analogias que bem cabem ao método que por fim utiliza para a construção de sua análise - **a manutenção de lentes de um microscópio**. Entretanto, logo admite a impossível tarefa de abster-se de juízos sobre o objeto de estudo, como já advertia Waisman (2013). Sobre isso, Segawa diz:

As circunstâncias apontam mais para o manejo do telescópio; todavia, o microscópio às vezes foi útil, mesmo com prejuízo de alguma coerência totalizadora que não constitui, propriamente, uma preocupação central). A **manutenção das lentes** e as direções para que elas apontam são de minha inteira responsabilidade; a razão dessas direções, espero que os leitores a percebam percorrendo as páginas deste trabalho. (SEGAWA, 2018, p. 14, *grifo nosso*).

Ao dispor seu objetivo geral, o autor estabelece critérios para a seleção de fatos que considera relevantes, pontuando acontecimentos em uma cronologia de fluxo axial por cada capítulo, que visam uma completude narrativa, a fim de compreender os processos que constituem a arquitetura moderna brasileira. Embora logo outra concessão seja proposta: as exceções à cânones modernos do século XX, sejam a arquitetos ou obras.

Conceções essas que são criticadas ao citar, como referência, o trabalho “Arquitetura Contemporânea no Brasil” de Yves Bruand (2010).

[...] busquei estudar os **processos** da constituição da nossa arquitetura moderna em matizes diversos, caracterizando modernidades distintas, que intitulam os capítulos. Nesse sentido não privilegiei arquitetos (exceções honrosas a Warchavchik, Niemeyer, Lucio Costa e Vilanova Artigas), tampouco obras (também exceções), mas a **inserção de arquitetos e obras no debate cultural e arquitetônico** num certo recorte da história. (SEGAWA, 2018, p. 15, *grifo nosso*).

Por fim, é *dada* ao leitor/historiador em arquitetura e urbanismo não representado – enquanto objeto de estudo – a *permissão* de utilizar seu panorama historiográfico como uma base de contextualização para a construção da sua própria pesquisa. Muito bem, já que todos seguiremos a sua construção narrativa, adaptaremos apenas a lentes para verificar as entrelinhas e escrever nos espaços reminiscentes nossa contribuição.

Todavia, mesmo na **ausência** de vários arquitetos ou obras no presente trabalho, o possível entendimento advindo dos processos que descrevo **permitiria uma contextualização dos personagens e realizações preteridos** em meu mapeamento. (SEGAWA, 2018, p. 15, *grifo nosso*).

Desta forma, a argumentação no preâmbulo do livro de Segawa pontua elementos que precisam ser analisados quantitativamente para a verificação da sua construção narrativa e o alcance dos objetivos estabelecidos por ele, isto é: uma análise qualitativa.

Cheios e vazios

A metodologia desse trabalho parte, em segunda instância, da abordagem apresentada e discutida por Ruth Verde Zein no artigo “O vazio significativo do cânon” (2020). O texto propõe a leitura crítica e analítica do levantamento de dados, quantitativa e qualitativamente, a partir de obras panorâmicas historiográficas da arquitetura moderna brasileira a fim de sugerir um método capaz de estabelecer a existência canônica tanto na produção dessas obras, quanto na construção heroica dos arquitetos modernos.

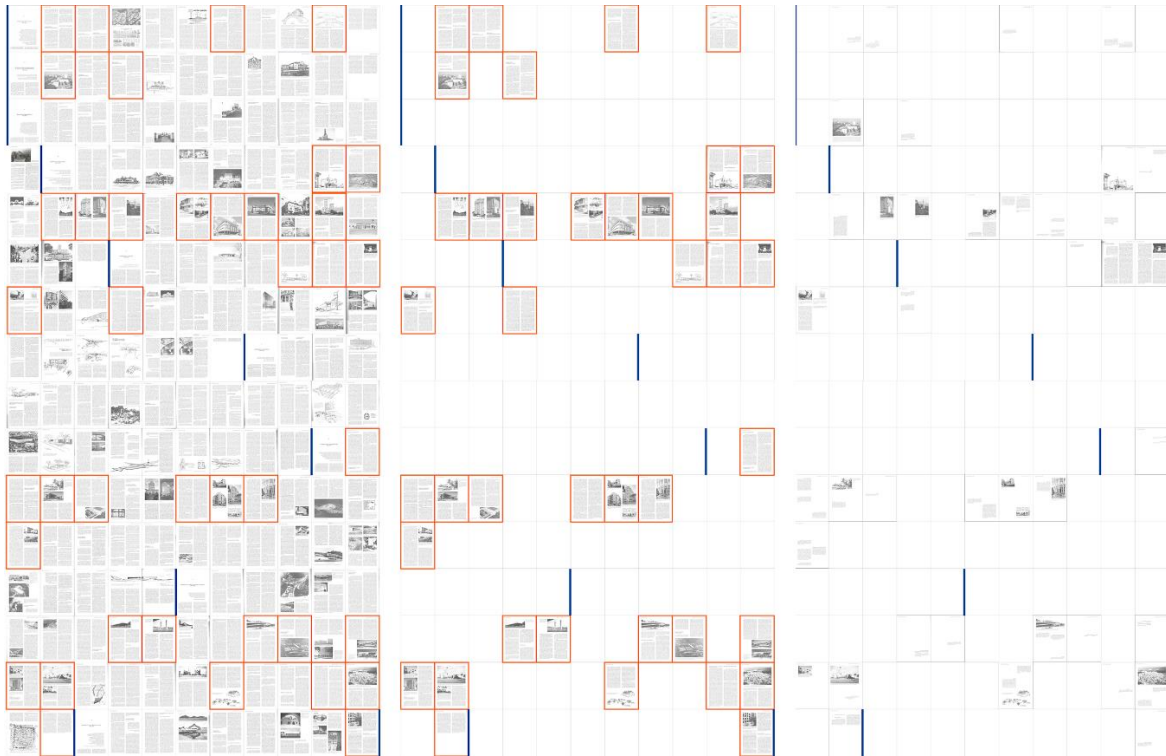
Seguindo, em certa medida, os passos propostos por Zein, são ressignificadas as proporções de documentação sistemática, tendo em vista a amplitude e dos objetos de estudo. Em vez de estudar todos os exemplos canônicos em todas as fontes escritas disponíveis, este trabalho sistematiza a construção argumentativa de cada capítulo, compreendendo o formato como se desenvolve o documento narrativamente dentro dos seus recortes temporais.

Cada capítulo dissertado por Segawa corresponde a períodos do processo de constituição da arquitetura moderna brasileira, perpassando desde os princípios de uma urbanização de sentido modernizador no fim do século XIX em “O Brasil em Urbanização”, pela disseminação da arquitetura moderna art déco em “Modernidade Pragmática (1922-1943)”, até os últimos anos antes da publicação do livro em “Desarticulação e Rearticulação (1980-1990)”. A sobreposição temporal entre os capítulos denota uma certa independência narrativa entre cada história, permitindo, assim, que o autor explorasse diferentes narrativas, dotadas de diferentes critérios de seleção de obras e personagens.

Como método de sistematização para a verificação da representatividade nordestina foram elaboradas três estratégias. Primeiramente foram dispostas por capítulo cada página do livro em questão e destacadas as páginas em que são citados eventos, projetos e/ou personagens espacializadas ou relacionados na região Nordeste. Por conseguinte, são eliminadas todas as grafias e gráficos do texto que não dizem respeito ao recorte espacial analisado a fim de realizar a comparação estruturas e citações. Ao passo em que são situadas

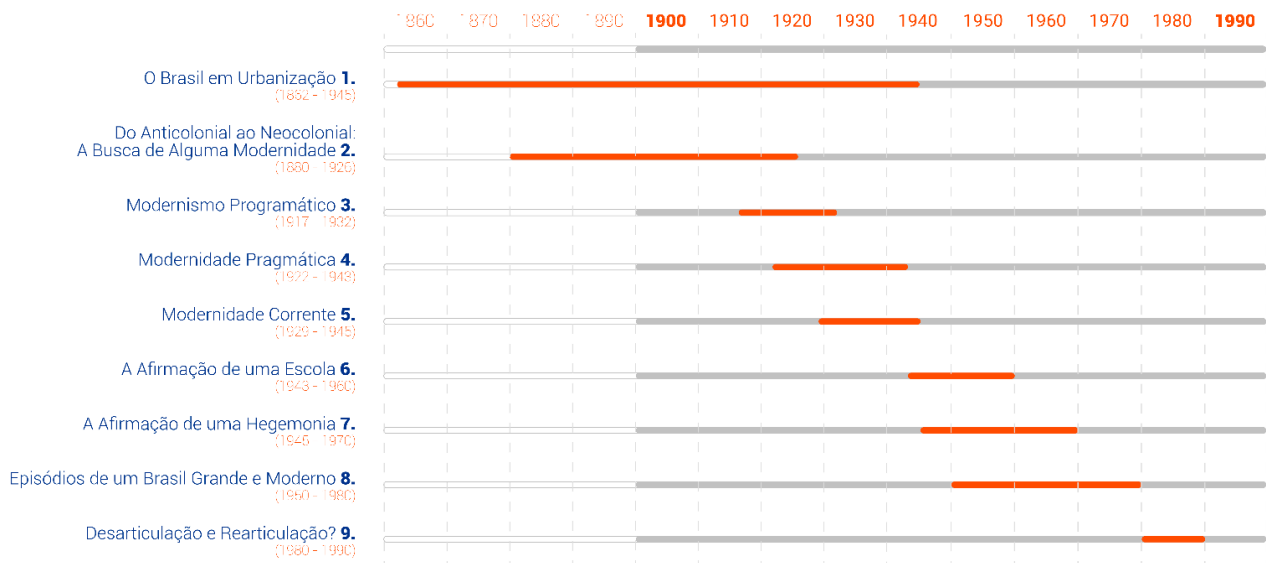
em contraste cada aparição do Nordeste, é possível entender em de que maneira é abordada por Hugo Segawa a região em cada capítulo.

Figura 1: Páginas do livro: 1. Total; 2. Apenas páginas em que citam o Nordeste; 3. Apenas frases/imagens em que citam o Nordeste.



Fonte: Oton Sá, 2021.

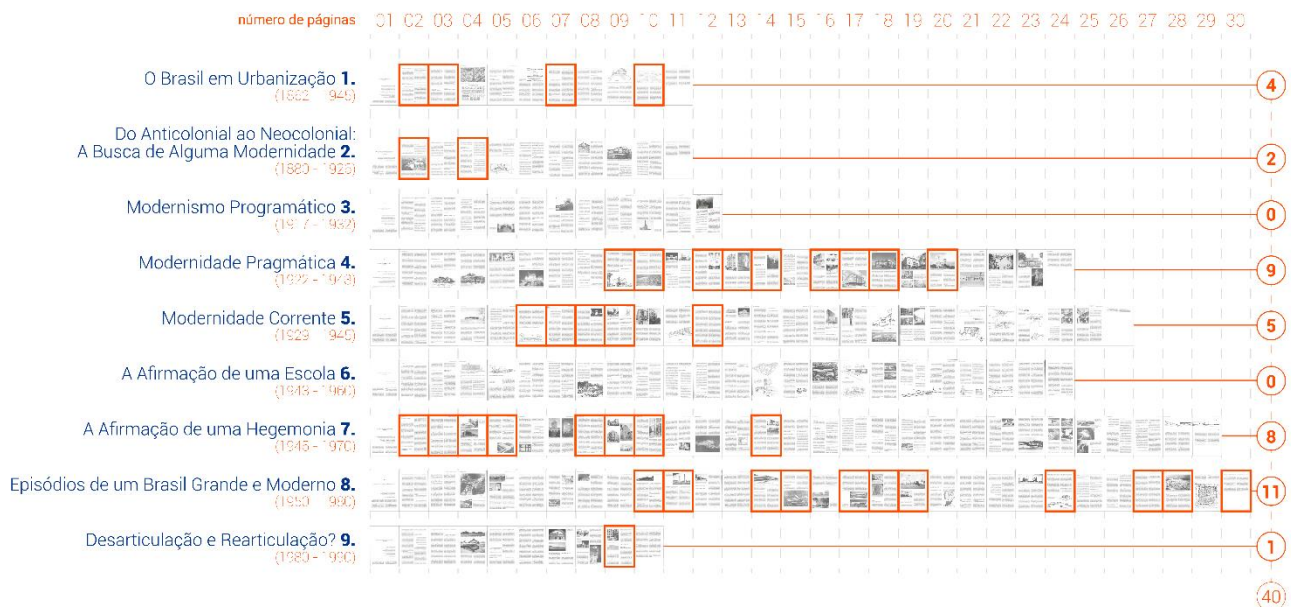
Figura 2: Recorte temporal por capítulo.



Fonte: Oton Sá, 2021.

Estruturalmente, os capítulos propostos pelo autor, sequencialmente, constroem a formação da modernidade brasileira: o capítulo 1 situa os indícios de uma urbanização modernizadora; os capítulos de 2 a 4 funcionam como um prelúdio para a consolidação da arquitetura moderna brasileira nos capítulos 5 e, principalmente, 6; por conseguinte os capítulos que se seguem apresentam episódios desconexos, até um certo ponto, que representam as consequências do apogeu da modernidade brasileira. Assim, quanto justapostas as aparições do Nordeste e a construção narrativa de cada capítulo, nota-se a discrepância da representatividade nordestina justamente nos capítulos que afirmam a modernidade de relevância canônica brasileira para Segawa, não havendo citação alguma sobre eventos, obras e/ou personagens espacializadas no Nordeste no capítulo 6, intitulado “Afirmção de uma Escola”. É válido ressaltar que o capítulo 3, nomeado “Modernidade Programática”, em que também não há aparição alguma da região em questão, é dedicado à narrativa dos primeiros indícios de alguma arquitetura considerada modernista no Brasil, abordando quase que unicamente uma das exceções indicadas pelo autor no preâmbulo: o arquiteto Gregori Warchavchik.

Figura 3: Obras citadas por página/capítulo.

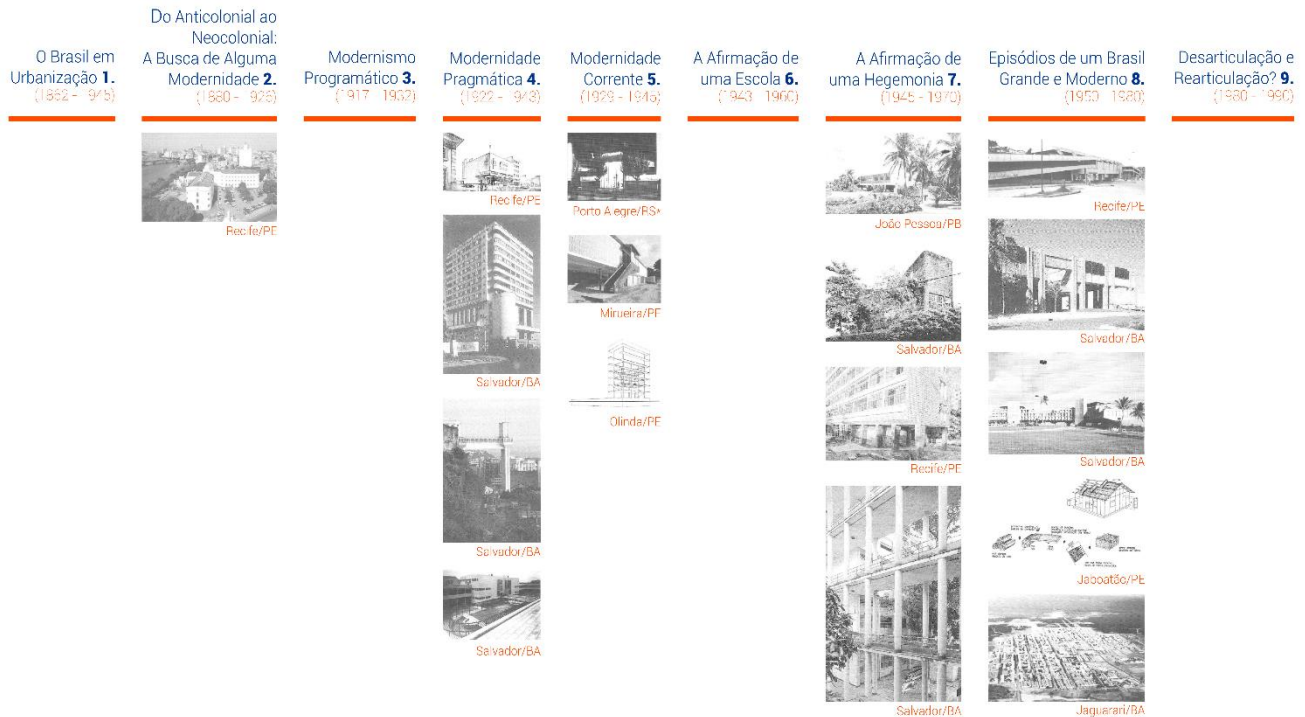


Fonte: Oton Sá, 2021.

Foram levantadas um total de 40 obras nordestinas, uma a mais que o levantamento de Zein (2022), por incluir em meu crivo da representatividade nordestina por ser um projeto do arquiteto nordestino Luiz Nunes dedicado à região: pavilhão de Pernambuco na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, espacializada na cidade de Porto Alegre, embora situada no Sul.

A segunda estratégia de sistematização realizada foi a quantificação de imagens utilizadas que são espacializadas no Nordeste em comparação à construção narrativa dos capítulos. Levou-se em consideração, nessa estratégia, o entendimento de que o crivo de seleção de imagens para a produção de um livro historiográfico é ainda mais criterioso que o texto que o constrói, pois o número de imagens deve ser reduzido em detrimento do valor de produção gráfica, bem como da significância e concordância em relação ao texto que as acompanha. Como resultado de análise, foi possível mostrar mais uma vez que o contexto de asseveração da arquitetura moderna brasileira fortalece a construção de um cânon da região Sudeste do país, ao mesmo passo em que pretere a afirmação de alguma modernidade relevante no Nordeste dentro desse recorte temporal-narrativo.

Figura 4: Imagens referentes ao Nordeste por capítulo.

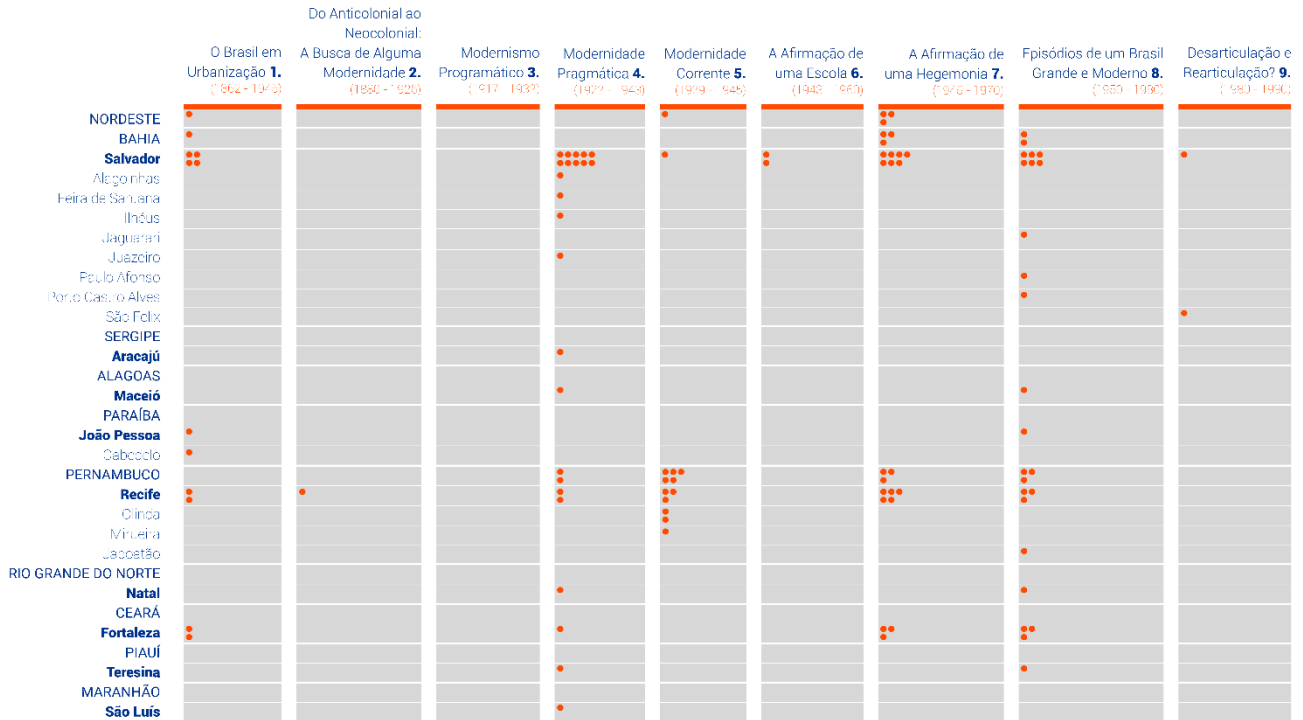


Fonte: Oton Sá, 2021.

Os capítulos 4 e 5, mostram a relevância dada aos projetos realizados no Nordeste diante dessa estratégia de análise: no capítulo “Modernidade Pragmática”, é ressaltada principalmente a arquitetura art déco especializada na cidade de Salvador, como Edifício Oceania e Elevador Lacerda; no capítulo 5 são pontuados em imagens três projetos do arquiteto mineiro Luiz Nunes, dois deles no estado de Pernambuco, sendo um subcapítulo dedicado exclusivamente à sua trajetória. Os capítulos 7 e 8 situam quatro e cinco projetos, respectivamente, em diversas cidades nordestinas, apresentadas de acordo com a construção discursiva de cada período, como uma consequência da afirmação da hegemonia moderna brasileira. Por tratar-se de uma análise de uma menor quantidade de dados, duas exceções necessitam pontuação neste momento: o capítulo 2, embora apresente uma imagem da Casa de Detenção do Recife, não o cita ou o espacializa em corpo de texto; a imagem espacializada na cidade de Porto Alegre, embora situada no Sul, foi incluída no crivo da representatividade nordestina por ser um projeto de Luiz Nunes dedicado à região: pavilhão de Pernambuco na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, como já supracitado.

A terceira e última estratégia consiste em quadro quantitativo das cidades, estados e regiões citadas no corpo do texto de acordo com cada capítulo. Ao analisar o quadro de uma forma geral, interpreta-se a relação de cheios e vazios: a incidência de projetos nas cidades consideradas centralidades nordestinas como Salvador, Recife e Fortaleza ao longo do livro é consideravelmente maior em relação a quaisquer outras cidades mencionadas. Teresina, por exemplo, cidade modernista repleta de obras relevantes para o contexto em questão, é citada brevemente duas vezes em todo o livro, sem quaisquer aprofundamentos sobre sua história ou obras. Ou São Luís, que é detentora de um grande acervo da arquitetura eclética, é citada apenas uma vez no corpo do texto. É dada maior importância a arquitetos, majoritariamente, vindos de outras regiões que tiveram projetos elaborados para algumas cidades no interior da Bahia e Pernambuco. Assim, as obras parecem ter menos peso que os arquitetos no crivo de Segawa para a construção narrativa historiográfica da arquitetura moderna.

Figura 5: Citações ao Nordeste por capítulo.



Fonte: Oton Sá, 2021.

Já quando observamos o quadro pelas colunas dos capítulos, mais uma vez nos deparamos com a ausência da espacialização ou mesmo quaisquer comentários nos capítulos 3 e 6. Exceto a cidade de Salvador que é citada ao fim do capítulo 6 como uma mera comparação à Brasília em relação às suas estratégias de preservação patrimonial.

Quem vai? Quem vem?

A terceira instância consiste em analisar a adoção do termo “peregrino” e o sentido da transposição de ideias que o autor coloca em sentido unívoco do Sudeste ao Nordeste. No capítulo 7 “Afirmação de uma Hegemonia”, mais especificamente no subcapítulo “Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes”, Hugo Segawa traz a luz como o processo de criação das escolas de arquitetura no Brasil durante o século XX teria disso um fator de disseminação da modernidade brasileira, bem como o deslocamento dos profissionais arquitetos coloca-se como um fator contribuinte para a construção de uma identidade nacional moderna ao longo de sua extensão territorial.

A criação de escolas de arquitetura em várias regiões do Brasil teria sido um deles; o **deslocamento de profissionais** de uma região para outra também foi decisivo para a afirmação de uma linguagem comum pelo território brasileiro. (SEGAWA, 2018, p. 131, *grifo nosso*).

Sobre as escolas de arquitetura, o autor pontua a noção da relevância da circulação de ideias para a construção de uma efetiva disseminação:

Sua **consistência intelectual deriva** das pessoas que nela militam - estudantes e professores, principalmente - , suas **interações** com o meio profissional e suas relações com a sociedade em que se insere. [...] E foi a circulação de jovens arquitetos pelo Brasil que constituiu um **vetor de disseminação** das novas ideias. (SEGAWA, 2018, p. 131, *grifo nosso*).

Segawa constantemente coloca a produção que ocorre fora do eixo Centro-Sul como derivação das escolas principiantes da disciplina em questão no Brasil, chegando a afirmar uma **“vulgarização do pensamento carioca”** como sendo **“a apropriação dos conceitos** por profissionais de outras regiões” (SEGAWA, 2018, p. 142, *grifo nosso*). O termo “peregrino” é utilizado apenas no capítulo 7 como meio de justificar a construção de modernidades pós os eventos do capítulo 6, que se impõem como um cânon na construção da arquitetura e urbanismo brasileiros.

O **ensejo de trabalho promissor** é capaz de mobilizar qualquer tipo de profissional em busca de uma oportunidade melhor para ganhar a vida. Parte dos **arquitetos que peregrinaram** pelo Brasil, sob o signo do ensino de arquitetura, encontraram também um lugar definitivo para desenvolver também a atividade de projetista. (SEGAWA, 2018, p. 133, *grifo nosso*).

Entretanto as afirmações de um movimento de sentido único, que negligencia as produções intelectuais locais, desvalidam-se em seu próprio contexto. Ao situar modernidades ao longo dos capítulos que precedem a formação da modernidade canônica dissertada no capítulo 6, sem ao menos pontuar esses movimentos e deslocamentos de profissionais e/ou criação de escolas, a afirmação de que as modernidades que se seguem após os eventos canônicos derivam e/ou são apropriações de seus ideais mostram-se inválidas.

ALGUMAS QUESTÕES, POUCAS CONCLUSÕES

Existem mais obras e arquitetos que esse panorama historiográfico dispõe em discurso e o autor claramente constata isso desde o princípio. Os riscos que de totalização que Segawa teme acabam por acontecer, como constatado acima. As relações e termos que supõem uma relação vertical de direção única entre a produção arquitetônica e urbanística brasileiras de acordo com as regiões não cabem nas produções historiográficas da contemporaneidade e necessitam revisões.

Os sistemas de domínio político e econômico de fato construíram-se e fortificaram-se no eixo Sudeste e seria utópico afirmar que não há uma relação de centralidade e marginalidade. As discussões apresentadas por Waisman (2013) no capítulo “Centro/Periferia/Região” propõem a antinomia *centro-periferia*, em que desloca a perspectiva de crítica dos centros e dá espaço para a perspectiva a partir das margens, que se convertem em “lócus central de reflexão orgânica” (ROCHA-PEIXOTO, 2014). No entanto, o poder das margens é enfraquecido diante da força avassaladora das centralidades e a representatividade da cultura local encontra desafios em face da conjuntura compositiva desse sistema central.

Apesar de todos os deslocamentos indicados, a atração da produção arquitetônica dos países centrais ainda predomina nas culturas locais e talvez possa afirmar-se que as reações são produzidas até certo ponto, nas margens das margens. É que, na atual época de hiper comunicação, a relação centro/margem está marcada, não só pela conformação do sistema mundial de produção e consumo de bens – que levou certos setores da comunidade internacional e das comunidades locais a aceitarem o papel passivo de consumidores de produtos sofisticados e de produtores dos mais elementares –, mas também pelo poder intrínseco da informação, mais poderosa em função de sua condição “fraca” em comparação com os sistemas de domínio político ou econômico. (WAISMAN, 2013, p. 87).

A resposta de Marina Waisman é certa: os centros se multiplicaram e as margens, que agora são centralidades – faço aqui uma alusão às cidades nordestinas – tanto demoraram a desenvolver-se, devido à condição do sentido globalizador dos grandes centros – alusão às escolas de arquitetura que demoraram a difundir-se no território nordestino como um todo – ; quanto a força dos centros por excelência – alusão às cidades sudestinas que dispersam sua ideologia pelo Brasil – impõem a sua lógica de funcionamento, enfraquecendo, portanto, as ideias que partem desses novos centros, uma vez que não seguem a lógica uma global.

As grandes funções comuns da cidade, as que davam seu caráter particular a cada uma, se dispersam, abandonam o centro, criando uma multiplicidade de subcentros, ou “centros nas margens” que, por isso mesmo, deixam de ser estritamente margens e se convertem em centros, porém “fracos”, porque não encarnam o sentido global da cidade, o ser da cidade”. (WAISMAN, 2013, p. 84-85).

A narrativa historiográfica não tem compromisso objetivo com a verdade. A verdade não possui valor epistemológico ou ético. O autor tem sempre o método narrativo como uma estratégia retórica interessada. Hugo Segawa faz o uso dos seus dados e chega nesse resultado, aquele que valoriza certas obras/arquitetos/regiões no sentido de construir o seu discurso. Entretanto, quando lemos os vazios do seu texto podemos contestar algo que se toma como verdade unívoca por muitos. Discurso narrativo não corresponde à fato/verdade.

O trabalho de Hugo Segawa é de extrema relevância na historiografia da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros. Seu panorama funciona, de fato, dentro de uma lógica capaz de fornecer chaves para os demais historiadores do campo desenvolverem/encaixarem suas pesquisas em suas entrelinhas, mas falha no objetivo de não totalizar os episódios que seleciona para a construção de sua narrativa. Dessa forma, a narrativa que se constrói a partir da sua manutenção de lentes negligência e dissimula uma maior proximidade dos fatos em detrimento de uma preferência pela narrativa canônica e preterimento pelas narrativas marginais – que de marginais já não têm nada, são os novos centros. Como propõe Marina Waisman, “resistir é manter uma situação, criar para si mesmo um espaço no interior do sistema para não ser absorvido por ele (mas até quando?)” (WAISMAN, 2013, p. 98).

A lento passo, mas consistentemente, a intenção maior que tenho com esse estudo é suscitar o questionamento dos meus pares em relação àquilo que temos como certo, imóvel, canônico. A quem se designa escrever esse panorama da arquitetura brasileira de uma maneira mais justa e representativa? Panoramas são a melhor estratégia narrativa ou acabam por cometer discursos totalizadores? Talvez as questões contemporâneas ao tempo em que este livro foi escrito não eram tão relevantes para o autor; já não pode se dizer o mesmo hoje. Questionemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 5ª edição, São Paulo, Perspectiva, 2010.

NASLAVSKY, Guilah. Nordeste na historiografia da Arquitetura Moderna nacional. In: *Anais do 5º Seminário Docomomo Norte/Nordeste*. Projeto, Obra, Uso e Memória. A intervenção no patrimônio arquitetônico modernista, 2014.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Marina Waisman: o interior da história*. Resenhas Online, São Paulo, ano 13, n. 145.02, Vitruvius, jan. 2014. [online]. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.145/5035>, acesso em 07 dez 2021.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990*. 3ª edição. São Paulo: Edusp, 2018.

WAISMAN, Marina. *O interior da história*. Historiografia para uso de latino-americanos. São Paulo, Perspectiva, 2013.

ZEIN, Ruth Verde. O lugar da crítica: nunca é inocente escrever sobre arquitetura. In: ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001. p. 201-204.

_____. *O vazio significativo do cânon*. [in] VIRUS, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>, acesso em 23 jun 2021.

_____. Quando documentar não é o suficiente: obras, datas, reflexões e construções teóricas. In: ZEIN, Ruth Verde. *Leituras Críticas*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018. Cap. 5. p. 104-113. (Pensamento na América Latina; 5).

_____. *Revisões historiográficas: arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

O AEROPORTO SCHIPHOL e MARIUS DUINTJER

BODEGRAVEN, LEDA MARIA LAMANNA FERRAZ ROSA VAN

Doutoranda, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo,
ledarosavb@usp.br

BRUNA, PAULO JULIO VALENTINO

Professor Titular, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo,
pb@paulo-bruna.com.br

RESUMO

Os edifícios de transporte abarcam conceitos utilizados quando são concebidos em seus projetos, como as linhas de pensamento que delineiam seus espaços, circulações, materiais empregados, cores utilizadas e o pensamento de uma época. Entramos e saímos de aeroportos, estações ferroviárias e rodoviárias e nem sempre visualizamos tudo o que aqueles ambientes expressam ou mesmo os contextos daquela ocasião, materiais preferidos, detalhes arquitetônicos, possibilidades tecnológicas que estavam disponíveis. O Terminal Internacional de Passageiros do Aeroporto Schiphol, em Amsterdam, na Holanda, projetado em um consórcio, na década de 1960, cujo coordenador era o arquiteto holandês Marius Duintjer, expressa as linhas retas, a funcionalidade, a transparência, essências de um arquiteto que trabalhou no escritório de Le Corbusier, foi influenciado por Frank Lloyd Wright e pela arquitetura japonesa e projetou uma variedade de edificações no território holandês. O projeto modernista versátil de Schiphol se ajustou aos desenvolvimentos tecnológicos que se sucederam desde a sua concepção, sendo uma referência em projetos aeroportuários, pela sua complexidade junto à boa operacionalidade no transporte de passageiros.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura de Aeroportos; Arquitetura Moderna; Arquitetura Holandesa

SCHIPHOL AIRPORT and MARIUS DUINTJER

ABSTRACT

Transport buildings encompass concepts used when they are conceived in their projects, such as the lines of thought that delineate their spaces, circulations, materials used, colors used and the thinking of an era. We enter and leave airports, railway and bus stations and we do not always visualize everything that those environments express or even the contexts of that occasion, preferred materials, architectural details, technological possibilities that were available. The International Passenger Terminal at Schiphol Airport, in

Amsterdam, Netherlands, designed in a consortium in the 1960s, whose coordinator was the Dutch architect Marius Duintjer, expresses the straight lines, functionality, transparency, essences of an architect who worked in the office of Le Corbusier, was influenced by Frank Lloyd Wright and Japanese architecture, and designed a variety of buildings in Dutch territory. Schiphol's versatile modernist project has adapted to the technological developments that have taken place since its conception, being a reference in airport projects, due to its complexity together with good operability in passenger transport.

KEYWORDS:

Airport Architecture; Modern Architecture; Dutch Architecture

INTRODUÇÃO

Marius Duintjer surge como arquiteto numa ambientação arquitetônica diversificada, na Holanda. O século XX começou trazendo além do racionalismo na arquitetura, o “sentido de responsabilidade de um arquiteto para com a sociedade” (BANHAM, 1975, p.24).

Propagavam as ideias de Berlage, considerado por alguns como o pai da arquitetura holandesa moderna, que falava do racionalismo, da proporcionalidade, da valorização do espaço, das paredes geradoras das formas. Era a busca estética do “style”, o repouso, a qualidade estética (BANHAM, 1975, p. 225). Berlage estudou no Politécnico de Zurique, no seu retorno à Holanda teve contato com o racionalismo construtivo e mais tarde conheceu e se impressionou com os projetos de Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, segundo Groenendijk e Vollaard (1992), que inclusive relatam que a Escola de Amsterdam gerou oposições às ideias racionalistas de Berlage, alguns arquitetos que pertenciam a ela valorizavam o artesanal e as fachadas trabalhadas, e aplicaram esses conceitos em projetos para um programa do governo holandês de construção de residências, o Woningwet, na década de 1910.

Banham (1975) nos lembra que o *De Stijl* surge em 1917, com a perspectiva racionalista, mecanicista e abstrata, o que Groenendijk e Vollaard (1992) completam, com a informação de que na década de 1920 surge um novo funcionalismo holandês, o *Nieuwe Bouwen*, isto é: Nova Construção ou ainda Arquitetura Moderna, que se inspirava nas inovações internacionais e considerava a arquitetura sob um prisma funcional e com postura política integrada, sendo que a arquitetura serviria para atender as necessidades humanas básicas. Esse novo funcionalismo propagava suas ideias através de um periódico, o *Opbouw*, que significa criação.

Segundo Groenendijk e Vollaard (1992), as três correntes: Escola de Amsterdam, *De Stijl* e *Nieuwe Bouwen* se desenvolveram ao mesmo tempo e de alguma maneira mantiveram comunicação. Além delas, ainda surgiram arquitetos que seguiram seus próprios caminhos independentemente.

Na década de 1927, foi publicado um manifesto pelo “*De 8*”, um grupo de arquitetos que se colocava contra diversas definições, valorizava a ciência e rejeitava o *De Stijl*, a Escola de Amsterdam e os conceitos de Berlage. No ano seguinte, eles se juntaram ao *Opbouw*, e constituíram um único periódico que deu voz ao funcionalismo holandês.

Embora o progressismo naquele momento estar vibrando na Holanda, apareceu uma corrente tradicionalista que rejeitava o funcionalismo, originada pelo professor Granpré Molière, da Universidade Técnica de Delft, razão pelo tradicionalismo ter ficado conhecido como Escola de Delft (Groenendijk; Vollaard,1992).

É nesta atmosfera de diversidade em pensamentos arquitetônicos que Marius Duintjer nasceu, cresceu e desenvolveu sua carreira. Ele foi um dos arquitetos que trabalhou na reconstrução dos Países Baixos, com vasta vivência em projetos de grande porte e seu projeto do Terminal de Passageiros do Aeroporto Internacional Schiphol, em Amsterdam é um registro desse resultado de experiências e conhecimentos abarcados na sua vida profissional.

Este texto busca apresentar o arquiteto Marius Frans Duintjer e alguns de seus trabalhos, com o objetivo de compreender os critérios e conceitos modernos que utilizava na elaboração de seus projetos e que se perpetuaram nessas edificações, mesmo tendo passado por alterações tecnológicas e de novas demandas, continuam sendo utilizados na atualidade e são referências pela qualidade do projeto de arquitetura.

Esta investigação se justifica pela oportunidade de expor parte da produção dos trabalhos do arquiteto mencionado e do cenário arquitetônico da Holanda no pós-guerra, além de discorrer como esses modelos refletiram para a conceituação do projeto de terminais aeroportuários e serviram de referência para outras localidades. Com isso serão realizadas pesquisas em livros, sites, artigos acadêmicos e fotografias.

O texto apresenta um breve histórico da carreira do arquiteto holandês Marius Frans Duintjer e percorre algumas das modalidades de projetos de edificações que ele elaborou, como: monumentos, igrejas, a fase de reconstrução pós-guerra, edifícios bancários, hospitais e aeroporto. No final são realizadas as considerações gerais sobre esses trabalhos.

A CARREIRA

Duintjer nasceu em Veendam, na Holanda, em 22 de dezembro de 1908, originário de uma família que atuava culturalmente, naquelas redondezas. Ele estudou e se graduou em 1931, em arquitetura no Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), em Zurique. Através de seus professores, teve conhecimento de Le Corbusier e Walter Gropius, como escrevem Bijleveld *et al.* (2007).

Retornou à Holanda após formado, cumpriu o serviço militar, participou de um concurso organizado pela Sociedade de Arquitetura e Amigos da Cidade e na década de 1933 resolve trabalhar em Paris, com Le Corbusier, onde permanece por dois anos e tem a oportunidade de experimentar o uso do concreto armado. Em 1935 volta para a Holanda e após um rápido período trabalhando como contratado numa empresa de arquitetura, resolve abrir seu próprio escritório e começa a desenvolver trabalhos para sua própria família. (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

Marius Duintjer desenvolve uma produção independente das diversas formas de pensamento arquitetônico que estavam naquele momento, em ebulição nos Países Baixos. Seus trabalhos também se diferem das soluções estéticas de Le Corbusier (PENNINK, 1986). Junto de Auke Komter, a quem se associa, participou na década de 1936 do longo concurso para a Câmara Municipal de Amsterdam, no qual foi escolhido um projeto tradicionalista, mas antes do resultado, Duintjer já havia iniciado sua participação no *De 8*.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Duintjer foi convocado, preso e ficou detido em campos de prisioneiros, sendo um fator que o tornou mais próximo da igreja reformada holandesa e contribuiu, para que após o término da guerra, recebesse solicitações de projetos de monumentos, memoriais de guerra e igrejas (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

Ele projetou monumentos para 6 locais, até a década de 1948. Posteriormente, ao lado de Auke Komter, integra o grupo de reconstrução dos Países Baixos, no pós-guerra, com a visão “construindo com coração e alma”, como citou em seu pronunciamento, quando começou a lecionar na Universidade de Tecnologia de Delft, em 1956, segundo Bijleveld *et al.* (2007, p. 8).

A reconstrução da Holanda demandaria muitos projetos e com soluções econômicas. Marius e Auke elaboraram alguns planos urbanísticos, no entanto foram rejeitados devido ao favoritismo pela preservação da tradição, em desvantagem das ideias do moderno. O coordenador nacional de reconstrução era Granpré Molière, o grande defensor do retorno ao tradicionalismo, conhecido como Escola de Delft, onde ele lecionava e pregava esses conceitos (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

Curtis (2008, p. 306) faz a colocação esclarecedora, que “a recepção das formas modernas raramente foi pacífica e costumava ser acompanhada de debates sobre a adequação (ou não) às tradições culturais nacionais”.

Um projeto habitacional que Marius e seu sócio criaram para Tilburg foi aceito, se tratava da implantação de um conjunto contendo 192 unidades e mais 53 residências. Era experimental e fazia uso de um método racionalizado de construção.

Duintjer estabeleceu uma arquitetura conhecida como de “aperto de mãos”, conforme Bijleveld *et al.* (2007), visava em primeiro lugar a funcionalidade, mas misturava conceitos modernos com elementos tradicionais, como: concreto, aço, tijolos e lajes em balanço.

Apesar de não ser possível empreender inovações nos projetos de habitação social elaborados após a Segunda Guerra, o novo pode ser projetado nas obras particulares, como na residência elaborada para o Sr. Vlam, em Amsterdam, na década de 1955, onde o pavimento térreo compreendia diversas funções num único espaço aberto, com as fachadas apresentando grandes áreas envidraçadas e a escada posicionada no centro da casa, iluminada por uma cúpula de vidro.

De acordo com o Het Nieuwe Instituut ([2013], *online*), Duintjer possuía a “intenção de harmonizar a técnica e a estética”, projetou grandes edificações, contendo espaços livres e disponíveis a todos, o que se pode notar nas suas obras.

Inicialmente projetou duas igrejas, a de Kruiskerk (Figura 1), em Amsterdam, inaugurada na década de 1951, acabou sendo referência para as novas igrejas reformadas holandesas projetadas depois dela (PENNINK, 1986). Existia a necessidade de garantir a monumentalidade e a herança eclesiástica arquitetônica, mas a própria igreja já havia se modificado, de acordo com Bijleveld *et al.* (2007). A planta de Kruiskerk é formada por um quadrado e tem uma sinuosidade nas duas laterais, com as paredes preenchidas por pequenas janelas quadradas, por onde atravessa a luz do dia, criando uma atmosfera mística. Uma clara conexão com o pensamento de Le Corbusier: “nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz” (LE CORBUSIER, 1973, p. XXIX).

Figura 1 – Kruiskerk, Amstelveen. Vista Externa (1958)



Fonte: Wikimedia Commons ¹

Na década seguinte, outras quatro igrejas foram projetadas por Duintjer, com concepções que se diferenciam das anteriores, mas a luz continua sendo utilizada na ambientação e na integração entre a mesa da cerimônia, o púlpito para pregação e a pia batismal. A grandeza espiritual está representada na volumetria da edificação, o que se pode identificar na Thomaskerk, de Ziest (Figura 2), que contempla uma planta retangular, com fachadas envidraçadas, num resultado simples e elegante, segundo Bijleveld *et al.* (2007).

Colquhoun (2004) explica a modificação que aconteceu nos projetos modernistas no decorrer dos anos, ganhando uma certa “liberalização” (COLQUHOUN, 2004, p.89) desde a década de 1930 e chega ao ápice vinte anos depois.

Figura 2 – Thomaskerk, Zeist, Vista Geral



Fonte: Wikimedia Commons ²

Quanto aos projetos de hospitais que Duintjer projetou, pode-se dizer que foram diversos exemplares, a partir da década de 1960, quando foi crescente a necessidade de implantação desse tipo de edificação, bem como reformas e ampliações de instalações hospitalares existentes, em toda a Holanda. Vários escritórios de arquitetos holandeses se especializaram em projetos de hospitais.

No campo de edifícios para saúde, Duintjer se associou ao arquiteto J. Isthá, que planejava a logística, a organização e as plantas baixas e Duintjer se incumbia da criação dos espaços emblemáticos. Juntos reviram as formas de organizar os setores de um edifício hospitalar distribuídos no terreno, com o objetivo de implementar eficiência nos serviços e na movimentação interna entre hospital, centro de tratamento e ambulatório (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

A dupla Duintjer e Isthá foi premiada duas vezes. Um exemplo desta tipologia de edifício projetada por eles é o Hospital Andreas, em Amsterdam, cuja distribuição das edificações forma um “h” e possui edificações altas e baixas, com predominância da horizontalidade. O último hospital que conceberam juntos foi o AMC, no Bijlmermeer, em Amsterdam, que trazia diversas inovações no seu programa, tanto como módulos que poderiam ser locados na estrutura, como pisos técnicos para passagem das utilidades, soluções que facilitam manutenções e alterações contínuas na edificação (BIJLEVELD *et al.* (2007).

Pensando em hospitais como um tipo construtivo, Gregotti esclarece:

O discurso do significado do tipo construtivo pode nos remeter a um aspecto do problema aqui ainda não explorado; trata-se precisamente da importância semântica do tipo, não só do ponto de vista de seu uso, mas do significado que este assume como elemento de referência da vida associada, na qual se solidificam uma série de juízos de valor acerca da condição histórica, da relação com a tradição e da esperança nas coisas futuras; às vezes também acerca da própria

concepção cosmológica de um grupo humano e de um certo modelo de cultura (GREGOTTI, 1975, p. 159).

Na década de 1954, Duintjer foi um dos arquitetos convidados para propor um projeto para o Banco Holandês, no centro de Amsterdam. Após algumas fases no processo foi definido que o projeto de Duintjer seria o que melhor atenderia ao Banco Holandês. No entanto, devido a diversas resistências por parte da sociedade, ele foi contratado para um novo projeto em outra área da cidade, na praça Freeriksplein (Figura 3) (PENNINK, 1986).

O projeto é constituído de um edifício de três pavimentos, com largura de 120 metros e profundidade de 100 metros, em estrutura de aço, adicionado de uma outra edificação com 15 pisos, em formato retangular, estruturado em concreto armado, cujas colunas no salão principal são em forma de cogumelo. As fachadas são envidraçadas, embora a segurança do banco esteja contemplada. A edificação continha muitas tecnologias para a época, contudo sua localização continuou recebendo críticas durante um certo tempo, segundo Bijleveld *et al.* (2007).

Figura 3 – Banco Holandês - Freeriksplein, em construção



Fonte: Wikimedia Commons ³

As colunas de concreto aparente no formato de cogumelo, distribuídas no salão do edifício do Banco Holandês, mostram o quanto Frank Lloyd Wright influenciou Duintjer, quando observamos a descrição de Cohen (2013) sobre o projeto do edifício administrativo para a Johnson Wax, em Racine, nos Estados Unidos, projetado por

Wright, na década de 1939, onde ele cita que “o interior parece uma floresta, com suas colunas de concreto que se abrem em capitéis em forma de cogumelo” (COHEN, 2013, p.228).

Logo em seguida, o Banco Algemene Nederland, o ABN, solicita um projeto para um terreno próximo onde estava instalada sua sede, em Amsterdam. Esse lote continha uma construção paralisada de um conjunto habitacional e o banco pretendia conectar a edificação nova e a antiga por um túnel subterrâneo sob o canal Prinsengracht. Apesar de protestos e críticas, a venda do terreno, com fundações existentes e canteiro de obra foi liberada pelo conselho municipal e adquirida pelo ABN.

O prédio projetado por Duintjer possuía a estrutura de concreto, com caixilharia que ia da laje do piso à laje do teto, semelhante à pele de vidro, com revestimento em chapas de alumínio marrom escuro, pedra natural e revestimento branco na estrutura, o que dava uma aparência retangular na fachada. O conjunto continha uma inovação para projetos bancários, pois possuía lojas no térreo, era aberto, continha luminosidade e funcionalidade. Nos cinco pavimentos do seu interior, os escritórios eram panorâmicos e acomodariam os 1200 funcionários de maneira flexível (Figura 4).

O *Bureau Monuments & Archaeology of Amsterdam*, que é um órgão que cuida de assuntos referentes à Patrimônio na Holanda, na década de 2006, propôs incluir esta edificação na lista de monumentos modernistas da cidade, também por ser um registro histórico das novas considerações e perspectivas para a área central desse município (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

Figura 4 – Banco Algemene Nederland, em construção



Fonte: Wikimedia Commons ⁴

SCHIPHOL

A partir da década de 1961, um consórcio formado pela empresa NACO (Netherlands Airport Consultants), pelo Escritório de Arquitetura e Engenharia F.C. de Weger e pelo escritório do Marius Duintjer foi contratado pela empresa administradora do Aeroporto de Schiphol, para a criação do novo terminal aeroportuário de Schiphol. Marius Duintjer, pela sua experiência com projetos de grandes dimensões foi contratado para ser o arquiteto-chefe, além de supervisor geral da construção (HET NIEUWE INSTITUUT, [2013]). Um ano mais tarde Kho Lliang passa a fazer parte dessa equipe de projetos, cuja missão era transformar o aeroporto como referência da Holanda (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

O programa estabelecia a junção do Prédio Administrativo e do Prédio do Terminal de Passageiros e que contemplasse o crescimento do número de viajantes no decorrer do tempo.

O Terminal de Passageiros de Schiphol (Figura 5) foi pensado a partir da integração entre tráfego aéreo, passageiros e bagagens, atendidos em um prédio de três pavimentos: um piso térreo de acesso e saída, onde estão instalados os balcões de check-in, um piso elevado por onde se chega nos píeres, tanto para embarque quanto desembarque, além de um pavimento inferior onde circulam as malas e outras equipagens (PENNINK, 1986).

A edificação foi projetada em estrutura de concreto, com pilares locados em eixos distanciados a cada 8,25 metros e previa píeres (Figura 6), o que possibilitaria que as aeronaves se aproximassem da edificação, facilitasse a circulação geral e alterações que pudessem ser requeridas (BIJLEVELD *et al.*, 2007). Foram previstos *shafts* posicionados estrategicamente, para encaminhamento de tubulações e fiações (MEURS; LENT, 2019). Todo o conjunto tinha o objetivo de transmitir transparência, tranquilidade e calma, sem anúncios e somente a sinalização poderia conter cores fortes. (BIJLEVELD *et al.*, 2007).

Figura 5 – Terminal de Passageiros do Aeroporto de Schiphol, em construção



Fonte: Wikimedia Commons ⁵

Figura 6 – Pier com 225 metros de Comprimento - Terminal de Passageiros do Aeroporto de Schiphol, em construção



Fonte: Wikimedia Commons ⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marius Frans Duintjer construiu uma carreira onde seus projetos foram elaborados a partir do princípio da “harmonia entre a estética e a tecnologia, a emoção e a razão” (MEURS; LENT, 2019, p.54). Ele mostrou a intimidade que possuía com a técnica e com a plástica ao idealizar projetos complexos e de grande porte, estabelecendo a conexão entre a justificativa, o objetivo e a sensação. Deixou um legado com diversos projetos construídos em vários municípios dos Países Baixos, desde igrejas a hospitais, edifícios privados e públicos.

A arquitetura produzida por Duintjer, mostra a força da horizontalidade, com uso recorrente de lajes em balanço e interiores abertos que propiciam flexibilização no uso dos espaços, protegidos por superfícies envidraçadas onde a transparência se faz presente. O uso do concreto armado experienciado com Le Corbusier, no início de sua vida profissional, se mantém nas suas criações e se junta com características da influência que sofreu das ideias de Frank Lloyd Wright e da estética japonesa.

Embora tenha começado a dar aulas na Faculdade de Arquitetura da Universidade de TH Delft, não parou de elaborar projetos pelo seu escritório (MEURS; LENT, 2019). Produziu projetos de diversas dimensões com a mesma habilidade, deixou sua marca entalhada no território holandês, onde estabelece a funcionalidade e características modernistas, sem deixar escapar a identidade peculiar dos Países Baixos.

O Projeto de Schiphol além de ter conseguido o objetivo de representar a Holanda, tem sido referência como edificação aeroportuária que atende aos propósitos de circulação otimizada de passageiros e bagagens e se relaciona com as atualizações tecnológicas que se sucedem, de forma harmônica e transcendendo no tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BIJLEVELD, Maryise van; CLASSEN, Tonny; CURRÉ, Cindy. *M. F. Duintjer 1908-1983*. Rotterdam: Bonas, 2007.

COHEN, Jean-Louis. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CURTIS, William J. R. *Arquitetura Moderna desde 1900*. 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

GROENENDIJK, Paul; VOLLAARD, Piet. *Gids voor Moderne Architectuur in Nederland - Guide to Modern Architecture in the Netherlands*. 4 ed. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1992

HET NIEUWE INSTITUUT. *Rotterdam, Duintjer, M.F. (Marius Frans) / Archief (DUIN)*. Disponível em: <https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/en/persons/detail?q=marius+duintjer&page=1> Acesso em: 05 mai. 2022

LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MEURS, Paul; LENT, Isabel. *Schiphol: Groundbreaking airport design 1967-1975*. Rotterdam: Nai010 Publishers e SteenhuisMeurs, 2019.

PENNINK, P.K.A. *Marius Duintjer: Architect*. Rotterdam: Tripiti, 1986. Disponível em: <https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A6a3b2a0c-9d4d-47d9-8d32-3088aec90a36?collection=research>. Acesso em: 02 abr. 2022.

NOTAS

¹ JANERICLOEBE. *Amstelveen Kruiskerk*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amstelveen_Kruiskerk_003.JPG. Acesso em: 05 mai 2022

² VAN DER WAL, A.J. *Thomaskerk: Overzicht*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Overzicht_-_Zeist_-_20372196_-_RCE.jpg. Acesso em: 04 mai. 2022.

³ MERK, Ben; Anefo. *Overzicht Frederiksplein*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Overzicht_Frederiksplein,_Bestanddeelnr_920-2053.jpg. Acesso em: 19 jun. 2022.

⁴ VERHOEFF, Bert; Anefo. *Nieuw gebouw Algemene Bank Nederland in Vijzelstraat te Amsterdam in gebruik gen*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nieuw_gebouw_Algemene_Bank_Nederland_in_Vijzelstraat_te_Amsterdam_in_gebruik_gen,_Bestanddeelnr_926-7641.jpg. Acesso em: 19 jun. 2022.

⁵ BILSEN, Joop van; Anefo. *Bouw Luchthaven Schiphol*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouw_Luchthaven_Schiphol,_Bestanddeelnr_918-2713.jpg. Acesso em: 19 jun. 2022.

⁶ ANEFO. *De 225 meter lange middenpier*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_225_meter_lange_middenpier,_Bestanddeelnr_919-7630.jpg. Acesso em: 19 jun. 2022.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

O BRASIL EM BRASÍLIA: A CONTRIBUIÇÃO DOS ARQUITETOS BRASILEIROS PARA O CURSO DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (1962-1970).**MONTEIRO, AMANDA R. CASÉ (1)**

1. Doutora, Universidade de Brasília e arqamandacase@gmail.com

RESUMO

A Universidade de Brasília foi criada com o compromisso com a nação e como colaboradora da nova capital nas suas missões. Seus objetivos eram a oferta de um ensino superior diversificado e modelar, que, aberto a toda juventude brasileira, auxiliaria o Estado, a cidade e seus moradores com uma formação científica e cultural, coerente com os princípios modernistas e progressistas que cunharam a capital. Esses objetivos foram postos em prática por meio dos seus três primeiros cursos, entre eles o de Arquitetura e Urbanismo. O objetivo desse artigo foi, portanto, narrar a história do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB, no período de 1962 a 1970, apresentando-o como um exemplo institucional de busca constante por uma **educação renovadora**, a partir de uma comunidade acadêmica **integrada** por cidadãos de todo país, para formação de profissionais críticos aptos a ajudar o Brasil e seu povo. Como método, além da revisão historiográfica, o texto contou com documentais institucionais, matérias de jornais e entrevistas que proporcionaram a construção de uma narrativa histórica identificando as fases, as inovações didáticas e os atores que colaboraram para a criação do Curso e de sua identidade, corroborando a realização dos objetivos da UnB.

PALAVRAS-CHAVE: Universidade de Brasília; ensino de arquitetura; educação de arquitetos

BRAZIL IN BRASÍLIA: THE CONTRIBUTION OF BRAZILIAN ARCHITECTS TO THE ARCHITECTURE COURSE AT THE UNIVERSITY OF BRASÍLIA (1962-1970).**ABSTRACT**

The University of Brasília was created with a commitment to the nation and as a collaborator of the new capital in its missions. Its objectives were to offer a diversified and model higher education, which, open to all Brazilian youth, would help the State, the city and its residents with a scientific and cultural education, consistent with the modernist and progressive principles that created the capital. These objectives were put into practice through its first three courses, including Architecture and Urbanism. The objective of this article was, therefore, to narrate the history of the Architecture and Urbanism Course at UnB, from 1962 to 1970, presenting it as an institutional example of a constant search for a renewing education, from an academic community integrated by citizens from all over the country, for the formation of critical professionals able to help Brazil and its people. As a method, in addition to the historiographical review, the text had institutional documents, newspaper articles and interviews that provided the construction of a historical narrative identifying the phases, the didactic innovations and the actors that collaborated for the creation of the Course and its identity, corroborating the achievement of UnB's objectives.

KEYWORDS: *University of Brasília; architecture teaching; architect education.*

INTRODUÇÃO

A Universidade de Brasília (UnB) foi criada com o compromisso com a nação e como colaboradora da nova capital nas suas missões. Foram anunciados sete objetivos institucionais, dois se relacionavam com o país e cinco com Brasília (RIBEIRO, 2012). As contribuições da UnB no âmbito nacional seriam a de ampliar as oportunidades formativas à juventude brasileira e diversificá-las. Quanto à capital, a Universidade se constituiria de um núcleo de ensino que atrairia jovens de todo o país contribuindo para a função integradora de Brasília, garantiria que os novos empreendimentos da cidade fossem renovadores como ela, assim como ofereceria o assessoramento técnico-científico necessário aos poderes públicos nela abrigados. Por último, a UnB daria aos moradores de Brasília, uma “perspectiva cultural que a [libertasse] do grave risco de fazer-se medíocre e provinciana, no cenário urbanístico e arquitetônico mais moderno do mundo” (RIBEIRO, 2012, p. 20). Com isso, ao ser fundada em 1962, a UnB tinha como atribuições a oferta de um ensino diversificado e modelar, que, aberto a toda população brasileira, auxiliaria o Estado, a cidade e seus moradores com formação científica e cultural, coerente com os princípios modernistas e progressistas que cunharam a capital. Para dar início às suas atividades, a UnB começou com três cursos, entre eles o de Arquitetura e Urbanismo. O que esse artigo apresenta é como a Escola de Arquitetura, desenvolvida na capital modernista do país, alcançou esses objetivos institucionais com a ajuda de vários arquitetos e estudantes brasileiros.

O Curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB completou, em 2022, seus 60 anos de atividades. Durante sua trajetória, a historiografia se dedicou, principalmente, a narrar a experiência inicial da escola desenvolvida de 1962 a 1965, que foi interrompida pelas ações da gestão ditatorial militar. O que foi pouco discutido é o que ocorreu após 1965, com a demissão coletiva dos professores. Por isso, esse texto teve um recorte ampliado para discutir de 1962, o ano da fundação do Curso, até 1970, quando a UnB foi adequada à Reforma Universitária e perdeu sua estrutura original. Ao fazer esse percurso se evidenciou a presença de três fases na escola, em que se destacaram três grupos docentes e três práticas pedagógicas, assim como as dificuldades vividas no período. Contudo, o que também se constatou foi a importância dos atores (docentes, discentes e convidados) e dos seus ideais culturais na construção da identidade do Curso.

A partir disso, o objetivo desse artigo foi narrar a história do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB, no período de 1962 a 1970, apresentando-o como um exemplo institucional de busca constante por uma educação renovadora, a partir de uma comunidade acadêmica integrada por cidadãos de todo país, para formação de profissionais críticos aptos a ajudar o Brasil e seu povo. Para descrever essa narrativa, além da revisão da historiografia, o texto contou com fontes documentais, matérias de jornais e entrevistas. Os acervos visitados foram o Arquivo Central da UnB, onde foram fundamentais os documentos do Movimento Estudantil da universidade, e o Conselho Federal da Educação, que possibilitou o acesso a portarias e pareceres do curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB. Ainda foram utilizados o site da Hemeroteca Digital Brasileira, para consulta às matérias dos jornais Correio Braziliense e do Correio da Manhã, e do Instituto de Arquitetos do Brasil, para investigar a atuação do órgão na escola. Por fim, também foram realizadas (e examinadas) entrevistas com ex-alunos e ex-professores.

A partir dessas fontes e da reconstrução da narrativa histórica foi possível identificar as fases, as inovações didáticas e os atores que colaboraram para a criação do Curso e de sua identidade, corroborando a realização dos objetivos da UnB. Dessa forma, o artigo foi organizado cronologicamente em três capítulos, mais a conclusão. No primeiro capítulo, denominado de Criação do Curso (1962-1965) foram apresentados os princípios fundadores, seu ensino, sua prática e a identificação dos atores com sua contribuição. A mesma metodologia de análise foi adotada nos capítulos seguintes, intitulados de Deformação do Curso (1966-1967) e de Reestruturação do Curso (1968-1970). Especificamente no último capítulo, são descritas a colaboração do IAB e dos seus associados para a reestruturação da escola. Em consequência dessa análise apreendeu-se que o Curso de Arquitetura da UnB foi forjado por clareza de objetivos, determinação dos alunos e pela colaboração de arquitetos de todo país, como um exemplo de renovação do ensino vigente e pelo compromisso de ser um exemplo nacional.

1ª FASE: CRIAÇÃO DO CURSO

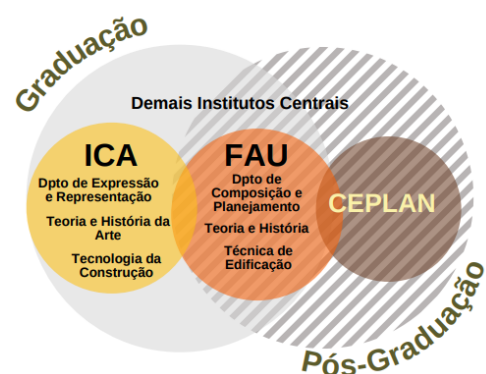
O projeto pedagógico da Universidade de Brasília (UnB) foi iniciado em 1958, por Darcy Ribeiro e, posteriormente, foi desenvolvido com a contribuição de vários intelectuais do país reunidos em associações profissionais e na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (RIBEIRO, 1991). Esse projeto precisou ser defendido para aproveitar a oportunidade oferecida pela capital moderna no planalto central. Após dois anos de articulação política desses intelectuais, o presidente Juscelino Kubitschek foi convencido e, no dia da inauguração de Brasília, enviou a lei de criação da Fundação Universidade de Brasília (FUB, SALMERON, 2012). A UnB foi condicionada a muitos compromissos para com o Estado e a nova capital, assumindo uma dupla vocação, a política e a científica (CHAUÍ, 2001). A UnB (1962), por meio dos seus objetivos institucionais, declarava seu vínculo teórico a uma política progressista, desenvolvimentista, nacionalista e democrática. Cientificamente, a instituição comprometia-se em inovar o modelo de ensino superior brasileiro, modernizar as práticas educativas e assessorar o Estado, tornando-se o centro científico e cultural que sustentava a missão da cidade-capital.

A Universidade foi planejada em 1 ano e oito meses até a aprovação da Lei nº 3.998, em dezembro de 1961, autorizando a criação da FUB (BRASIL, 1961). Em janeiro de 1962, o Conselho Diretor da FUB tomava posse. Após dez dias de trabalho, os conselheiros divulgavam a imprensa a realização do primeiro vestibular da instituição (UNIVERSIDADE DO DF, 1962). Um dos três cursos ofertados, que deram início as atividades da instituição, foi o de Arquitetura e Urbanismo. Após o mês de fevereiro de seleção, as aulas iniciaram em abril. Mas os únicos a começarem seu curso no campus em construção, foram os estudantes de Arquitetura. As dificuldades e oportunidades vividas em ter aula em um canteiro de obras fez com que esse grupo pioneiro criasse um forte vínculo comunitário, tanto que foram os primeiros que inauguraram a ação estudantil na universidade. No dia 2 de junho, menos de um mês de aulas, foi fundado o Diretório Acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo, o DACAU (JEAN, 1962a).

Esses estudantes tiveram acesso a um ensino que se pretendia reformador dos modelos das Belas Artes e da Politécnica ainda vigentes no país. No primeiro ano de atividade, “praticamente todos os cursos da Universidade eram diretrizes”, não havia um currículo rígido, a instituição “era um grande centro de pesquisa” (CHAVES, 2019). Segundo o coordenador do Curso de Arquitetura, Alcides da Rocha Miranda (1983), e seu primeiro professor Edgar Graeff (1995), a organização do curso tomou partido das experiências docentes, da participação em eventos do campo profissional e do aporte pedagógico da Bauhaus. O curso foi composto de maneira simples, devido à escassez de recursos, a partir do conceito do arquiteto como simples artista, um artesão. A ideia era que os estudantes entrassem como “praticantes de Arquitetura”, ajudando a carregar as pedras, para depois talhar esculturas, até, enfim, fazer Arquitetura (MIRANDA, 1983, apud ALMEIDA, 2017, p.112). Já Graeff (1995, p. 45) detalhou que o “realmente novo na experiência de Brasília residiu na tentativa de instalar um curso radicalmente diferente, tanto no plano do sistema curricular como no da metodologia de abordagem das matérias”.

Foi identificado cinco diferenciais do Curso, eram eles: sua estrutura acadêmica e composição curricular, provenientes do modelo proposto pela UnB, o perfil e a didática do corpo docente e o tipo de alunos ingressantes. Quanto a sua estrutura, o Curso foi organizado em graduação e pós-graduação. A partir da figura 1 ao lado, é possível compreender que a graduação se constituía de duas unidades acadêmicas: o Instituto Central de Artes (ICA) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). A pós-graduação também possuía dois espaços formativos, a FAU, onde atuavam como instrutores e o Centro de Estudos e Planejamento Arquitetônico e Urbanismo da UnB (CEPLAN), trabalhando como arquitetos colaboradores. Além de conceder treinamento a jovens arquitetos, o CEPLAN tinha como objetivo principal elaborar os projetos de todas as edificações do campus (UnB, 1962b). Contudo, é importante esclarecer que a contribuição do CEPLAN no ensino da graduação foi somente por meio do exercício docente dos mestrandos.

Figura 1: Organização acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB (1962-1965)



Fonte: A autora (2022).

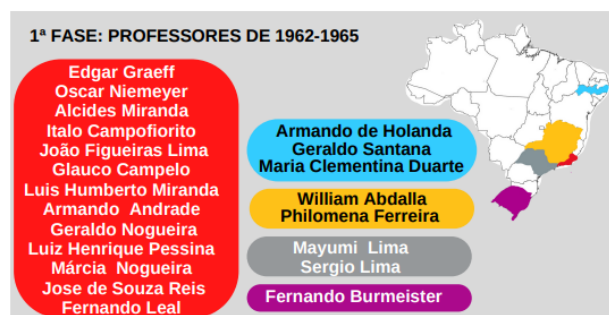
Ao adentrar no Curso de Arquitetura, o estudante permaneceria por dois anos no ICA, cursando o ciclo básico. O básico era composto por disciplinas de formação e de integração. As matérias de formação eram introdutórias a profissão escolhida, eram ministradas no ICA, nas áreas de Teoria e História da Arte, Tecnologia e de Desenho e Representação. As de integração destinavam-se a elevar o nível cultural dos universitários e era disponibilizadas nos demais Institutos da Universidade. Com isso, a UnB tinha o objetivo de possibilitar uma diversidade de experiência formativa, para que o aluno escolhesse sua profissão, mais maduro e após compreender o ensino superior. No ciclo básico, o aprendiz escolhia, semestralmente, até 4 disciplinas de formação e, no mínimo, 1 de integração. Após dois anos, para se profissionalizar, o discente precisava apresentar aprovação em, pelo menos, 12 disciplinas do básico, sendo 8 de formação e 4 de integração (UnB, 1962a). Mas, um dos importantes diferenciais do curso era que “tinham formalmente aulas e não formalmente os estúdios e ateliês” que os alunos frequentavam (CHAVES, 2019). Com a presença de muitos artistas no corpo docente e como prerrogativa de uma dedicação exclusiva, os professores montaram espaços de trabalho colaborativo de artes, possibilitando aos alunos o contato direto com o saber fazer artesanal dos mestres.

Concluído o ciclo básico, o estudante poderia escolher se profissionalizar nas artes, na arquitetura e ainda se dedicar a uma carreira como educador e pesquisador. Decidindo tornar-se arquiteto, na FAU, o aprendiz cursaria as disciplinas obrigatórias do Currículo Mínimo (BRASIL, 1962), organizadas em Composição e Planejamento, Técnica de Edificação e Teoria e História, e pelo menos uma de Complementação. A disciplina Complementar tinha o objetivo de conceder especializações dentro do próprio curso. Para concluir o curso de Arquitetura, semestralmente, o estudante cursava 3 disciplinas formativas, do currículo mínimo, e 1 de Complementação, totalizando 18 conteúdos formativos e 6 complementares (MAURÍCIO, 1964). De acordo com o arquiteto Glauco Campello (1983), professor atuante entre 1963 e 1965, o Departamento de Planejamento tinha como premissas a indissociação entre Arquitetura e Urbanismo, e as pesquisa e prática na concepção projetual. Contudo, a profissionalização foi inaugurada em 1963 e já sofreu duras intervenções no ano seguinte.

Especificamente sobre as contribuições do corpo docente, é importante evidenciar que os primeiros professores da instituição tinham um perfil artístico e/ou prático, vinculados ao Movimento Moderno. Eram profissionais que tinham reconhecimento em seus campos pela inovação de técnicas e estéticas e estavam dispostos a viver uma aventura no campo do ensino universitário. Nesse primeiro momento, a maioria dos mestres foram convidados pelo reitor Darcy Ribeiro, pelos coordenadores do ICA e da FAU, Alcides Miranda e Oscar Niemeyer, e pelo professor Edgar Graeff. Os professores convidados dividiam-se em três origens: os residentes em Brasília, oriundos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e do CEPLAN; os artistas cariocas e paulistas do círculo de amizade dos coordenadores e os pós-graduandos cativados por Graeff em suas palestras pelo país (FUENTES, 2017).

Como apresentado na figura 2 ao lado, a maioria dos professores era do Rio de Janeiro (em vermelho), portanto advinham de uma formação em Belas Artes (Escola Nacional de Belas Artes, Faculdade Nacional de Arquitetura e Universidade do Brasil). Além disso, faziam parte, como apontado por Nakandakare (2018), de uma rede de divulgação da arquitetura moderna, especificamente da escola carioca, pelo país. A diversidade cultural foi promovida pela presença dos instrutores que vinham de diversas escolas brasileiras. Destaca-se a presença de recém-formados de Minas Gerais (em laranja), da Faculdade de Arquitetura de São Paulo (em cinza) e a do Rio Grande do Sul (em roxo), e um maior número do Nordeste, da Escola de Belas Artes de Pernambuco (em azul). Apesar dessa diversidade de origens, os pós-graduandos estavam totalmente imbuídos dos ideais difundidos pelos professores e pelo próprio sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira.

Figura 2: Professores da primeira fase do Curso (1962-1965)



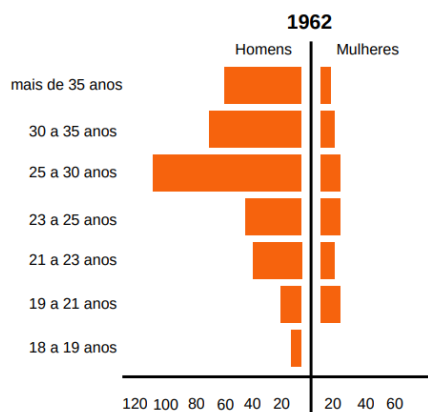
Fonte: Autora (2021)

Esses profissionais trouxeram inovações didáticas, planejadas ou não, que apresentavam o desejo de experimentação de outras técnicas de ensino-aprendizagem. O arquiteto Aleixo Furtado (2019), da turma de 1964, declarou que os estudantes “eram cobaias”, pois “boa parte [dos professores] eram profissionais de primeira linha, mas poucos davam aulas antes de vir para cá”. Mesmo sem um pensamento pedagógico condicionado, os professores extraíam da sua prática profissional novos modelos de trabalho. Como exemplos têm-se, no ICA, o uso do artesanato para o estudo da representação de projetos (JEAN, 1962b) e na FAU, a didática do escritório de arquitetura, com o trabalho em equipe, possuindo a capital e o campus como objetos de estudo (UnB, 1962a).

Diferente do ensino bancário comum naquele período, segundo os ex-alunos, no ICA-FAU: “o professor tratava a gente como um colega o que já era muito diferente; [...] era um trabalho conjunto, ele dizia o que era para fazer e estava do lado fazendo junto com você” (XAVIER, 2019). Além de uma relação mais horizontal com os professores, as aulas se caracterizavam pelo debate. Os alunos tinham o “direito de dizer que não queriam fazer aquilo ou não gostavam, mas tinham que dizer o porquê e o que prefeririam” (FURTADO, 2018). Esse desenvolvimento da autonomia discente foi um marco da didática do curso. Sua concretização foi facilitada por meio do tipo de aluno que adveio para a escola nesse período. A partir do “Diagnóstico do Desenvolvimento da Universidade de Brasília” (UnB, 1969) e das entrevistas com os ex-alunos (2019), evidenciou-se, como apresentado na figura 3, que a maioria dos discentes era homens e acima dos 25 anos, sendo uma faixa etária mais madura. Quanto aos seus objetivos formativos, existia o grupo que havia migrado a trabalho para Brasília, dessa forma enxergaram o Curso uma continuidade na formação, e àqueles que vieram pelo interesse na arquitetura moderna, na cidade em construção e na fama do corpo docente da Faculdade.

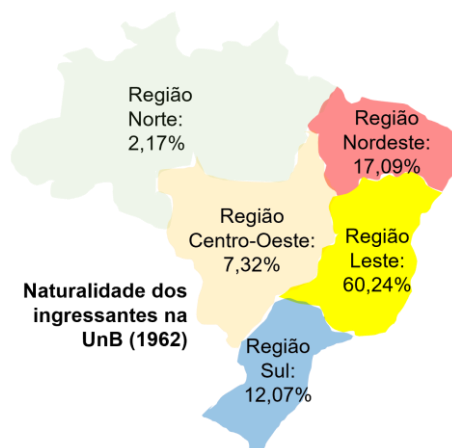
Esses ingressantes maduros e/ou motivados advinham do mesmo contexto cultural dos professores. A partir dos dados do Diagnóstico da UnB (1969), sabe-se que eles vinham majoritariamente da região “leste”, com 60,24% do corpo discente da Universidade. A região leste, até a década de 1970, constituía-se dos estados da Bahia, Sergipe, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, conforme mapeado na figura 4. Evidencia-se que, mesmo com a Bahia e o Sergipe inseridos na região Leste, a Região Nordeste era o segundo maior fluxo de estudantes para a capital. Contudo, é possível destacar a presença de ingressantes de todas as regiões do país. Dessa forma, ia se confirmando que Brasília era a obra de integração nacional e contava com a UnB como um dos centros de integração dos brasileiros.

Figura 3: Ingressantes segundo faixa etária e sexo (valores absolutos)



Fonte: UnB, 1969, p.44, editado pela autora.

Figura 4: Naturalidade dos ingressantes na UnB (1962)



Fonte: UnB, 1969, p.51, editado pela autora.

Essa experiência trazia o compromisso com a nação e com a afirmação da identidade brasileira. Como afirmado pelo ex-aluno Roberto Castelo (2019), a Escola não formava somente para a vida profissional, “era necessário dar continuidade a uma cultura, cuja identidade com a nação era essencial”. Contudo, “a preocupação com a nação foi identificada como o movimento comunista e interpretada como subversão” (Castelo, 2019). Com isso, a história de realizações vai receber uma intervenção dramática. No ano de 1964, quando a UnB já estava consolidada pedagógica e espacialmente, houve a mudança repentina de gestão do

país e, com ela, de toda uma política, a qual a universidade era herdeira. O primeiro semestre letivo que iniciou em primeiro de março, vai ser interrompido após 9 dias de atividades, com a primeira invasão do campus pela polícia. Naquele momento, 15 professores foram presos, mas logo foram soltos e voltaram à universidade. Além dessa intervenção, o que também marcou esse momento foi a extinção do Conselho Diretor da FUB, em que foram retirados do cargo todos os fundadores da Universidade. Com isso, a Universidade vai ter nova gestão, assumida pelo reitor pró-tempore Zeferino Vaz (SALMERON, 2012).

Mas, para implantar a nova política, não era suficiente somente a saída do grupo gestor da Universidade. Então, em maio, ocorre a demissão dos professores do Curso de Arquitetura: Lincoln Ribeiro, Edgar Graeff, Eustáquio Toledo Machado Filho e José Zanine Caldas (SALMERON, 2012). O núcleo escolar sentiu bastante o impacto da saída desses profissionais que atuavam desde o primeiro semestre do Curso, mas zelando pelo projeto educacional a que se propunham, continuaram as atividades. O novo reitor tentou cumprir as promessas de dar prosseguimento as obras construtivas e pedagógicas da UnB, mas o clima político, com novas demissões e devoluções de docentes, e um corte orçamentário de 40%, impossibilitaram sua realização (UnB, 1964). Com isso, Zeferino Vaz pediu demissão.

O novo reitor Laerte Ramos de Carvalho pouco atuou para melhorar o clima no campus e lidar com as demandas da comunidade universitária. O cenário era de um reitor autocrático, que promovia um ambiente de trabalho inseguro para todos. O ápice da tensão ocorreu em outubro de 1965, com mais demissões, ameaças aos professores, greves e nova intervenção militar, dessa vez pelo exército nacional. Em consequência dessas ações, os professores em defesa da “autonomia universitária e da dignidade do trabalho intelectual” (RIBEIRO, 1991, p.254), decidiram pela demissão coletiva. A universidade ficou com 20% do seu corpo docente, sendo o curso de Arquitetura um dos mais atingidos. Coube a administração de Carvalho, captar novo corpo docente com um enorme problema financeiro, devido à redução de aporte da União e da perda de auxílios de órgãos como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o Fundo Especial das Nações Unidas e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) (PROMOÇÃO, 1965). Apesar disso, alguns cursos terminaram o segundo semestre de 1965, mas o de Arquitetura foi adiado para o ano seguinte (UnB REABRE, 1965).

Essa primeira fase do Curso, de 1962 a 1965, foi caracterizada pelo experimento, “um processo vivo de interação entre a teoria (o projeto) e a prática” (LINCOLN; GRAEFF, 1965, p.15). O que os professores Lincoln e Graeff (1965, p.15) destacaram, ao refletir sobre esse período, foi que a comunidade universitária reestruturou sua própria visão de Universidade, “aferiam suas ideias, métodos e hábitos a nova realidade emergente”. Com isso, conseguiu-se valiosas contribuições didáticas, como também consideráveis erros, mas segundo eles, a virtude desse processo foi a possibilidade de “capitalizar os acertos e corrigir os erros” (LINCOLN; GRAEFF, 1965, p.15). Durante esses três anos, contribuíram para essa experiência no ICA-FAU, mais de 60 profissionais, sendo 21 arquitetos. Esses arquitetos oriundos majoritariamente do estado da Guanabara (Rio de Janeiro), mas também das regiões Sul e Nordeste contribuíram na construção de um curso universitário de Arquitetura e de sua pós-graduação. Em comunhão de ideias, estavam os discentes que vindos de todo país estiveram empenhados em desenvolver uma proposta de ensino-aprendizagem inovadora. A interrupção desse processo se deu com a passagem da democracia a uma ditadura. O Curso de Arquitetura foi um dos mais visado e atingido por esse novo paradigma posto. O motivo era filiação de alguns professores ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a relação dos Diretórios Acadêmicos com a, clandestina e perseguida, União Nacional dos Estudantes (UNE). Dessa forma, ao tornarem-se representantes de uma política em questionamento, tanto os arquitetos-professores, como o Curso, tiveram que se adequar ao novo regime. Restou aos alunos lutar contra a deformação do curso em um período caracterizado pelo medo e violência.

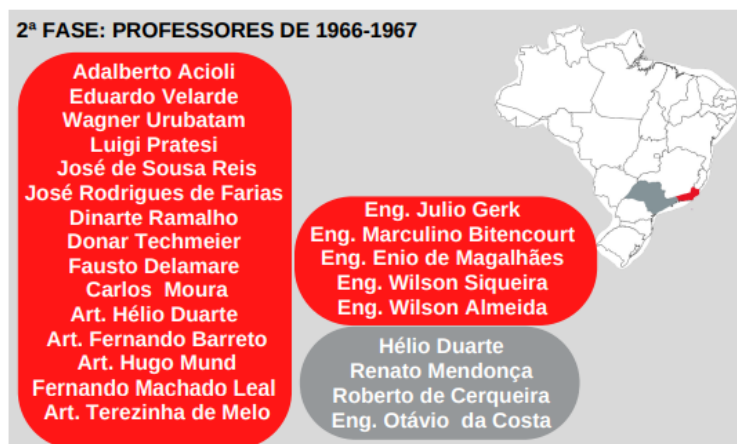
2ª FASE: DEFORMAÇÃO DO CURSO

A segunda fase do Curso caracterizou-se pelos anos de 1966 a 1967, quando houve nova composição docente e o retorno das aulas após a demissão coletiva. Àqueles estudantes que foram motivados por uma didática caracterizada pelo debate, isonomia e autonomia, retornaram as atividades prontos para defender os ideais construídos na primeira fase da instituição. Ao encontrarem novos profissionais e uma didática incompatíveis com a experiência anterior, iniciaram o embate que, após dois anos, levou ao fechamento da Escola. O curso, seu novo perfil docente e a luta dos estudantes, durante esse período, são apresentados nesse subcapítulo.

O retorno das aulas do Curso de Arquitetura foi em fevereiro de 1966. Apesar de continuar estruturado no ICA-FAU, o encerramento do mestrado profissional fez com que o curso perdesse os instrutores e sem eles e os arquitetos-professores também foi concluída a dinâmica atuação do CEPLAN. Visto que, de acordo com Cavalcante (2015), nada foi projetado no órgão durante 1965 a 1968, somente foram continuadas as obras em andamento. O novo grupo de professores foi formado com profissionais do mercado profissional de Brasília e de grupos de confiança do grupo gestor, com pré-requisitos ideológicos. O quadro era formado por quinze arquitetos, quatro artistas e seis engenheiros. Entre os docentes havia nomes conhecidos do campo profissional de Arquitetura, como os arquitetos Sylvio de Vasconcellos e Hélio Duarte. Além de alguns professores remanescentes, como José da Souza Reis, João Evangelista, Fernando Leal e Hugo Mund Júnior. Os demais profissionais eram pouco conhecidos no campo.

Esse grupo de professores foi responsável por desenvolver toda a documentação para que o Curso de Arquitetura fosse reconhecido pelo Conselho Federal de Educação (CFE) e pudesse conceder diplomas para os seus primeiros egressos. Por isso, foi possível identificar esses profissionais e seus currículos nos pareceres do CFE. De acordo com o Parecer nº45 (1967), identificou-se que, assim como o primeiro grupo, a segunda geração de docentes era em sua maioria formado pelos egressos das escolas cariocas (ver figura 5). Os arquitetos e artistas advinham da Escola Nacional de Belas Artes, da Faculdade Nacional de Arquitetura ou da Universidade do Brasil. Já os engenheiros eram oriundos da Academia Militar das Agulhas Negras (2), da Faculdade Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro (2) e da PUC carioca (1). Os demais profissionais de faculdades de arquitetura paulistas, como a Faculdade Presbiteriana Mackenzie e a Universidade de São Paulo (USP) (em cinza).

Figura 5: Professores da segunda fase do Curso (1966-1967)



Fonte: CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO. Parecer nº 45/67. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Brasília. Documenta n. 61, Brasília, fev. 1967. Editado pela autora (2022).

Quanto a prática profissional, o parecer do CFE não enumerou ou esclareceu muito, mas informou que quase todos os profissionais tinham participação em inúmeras obras. O grupo de arquitetos era formado por professores que atuavam no mercado de trabalho local, em órgãos como o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes (IAPC), o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (IAPB), a Fundação Brasil Central e a Prefeitura de Brasília. Já entre os engenheiros, três atuavam na construção civil em suas cidades e os outros três no setor de obras da 11ª Região Militar do Exército, em Brasília. Dentro dessa experiência, dos vinte sete profissionais que compunham o corpo docente, somente seis deles apresentavam prática de ensino e onze já haviam atuado em alguma pesquisa (CONSELHO, 1966).

A semelhança do primeiro grupo docente, o segundo grupo advinha da prática profissional e não possuía experiência em ensino e pesquisa. Contudo, a partir das primeiras aulas foram se evidenciando as diferenças entre os profissionais. A partir dos relatos dos estudantes foi possível classificar esses professores em três perfis didáticos: os descompromissados, os conservadores e os remanescentes. O primeiro tipo não tinha

compromisso nem com a instituição, nem com a missão educadora da UnB. Entre esses, estavam alguns profissionais que achavam que o trabalho como professor era “uma boquinha”, um complemento de renda (CASTRO, 2019). Esses profissionais trabalhavam em regime parcial e pouco se dedicavam as atividades administrativas e de pesquisa. Os conservadores era um grupo seletivo de docentes que tinha experiência de ensino, mas utilizavam métodos de ensino tradicionais. Furtado (2019) vai justificar que os alunos tinham dificuldade em aceitar aquela didática, pois eles tinham participado da “revolução da reestruturação do ensino” que ocorreu com na UnB, especificamente no ICA-FAU. Por fim, existiam os docentes remanescentes do início da formação, contudo, eles atuavam majoritariamente no ICA.

Ao constatarem o nível desses profissionais, os alunos iniciaram a resistência a eles (CASTELO, 2019). O embate entre professores e estudantes perdurou por três semestres, até a decisão pelo fechamento da escola por parte dos alunos. No dia do fechamento, em 05 de outubro de 1967, o DACAU publicou o “Comunicado aos estudantes e ao povo”, que se constituía da justificativa das ações estudantis até aquele momento, seguido de um abaixo-assinado, subscritos por 93 alunos. De acordo com o Comunicado (1967, p.1), as ações era uma resposta a inobservância das proposições básicas da UnB pelo corpo docente e a incapacidade dos profissionais contratados de cumprirem “exigências mínimas para Educação Universitária”. Com essa iniciativa, os estudantes pretendiam pressionar a Reitoria para que efetuassem a demissão daqueles professores, contudo, o resultado não foi o esperado. A partir da inércia da gestão, mesmo com constante pressão estudantil, o Curso de Arquitetura da UnB ficou fechado por 1 ano.

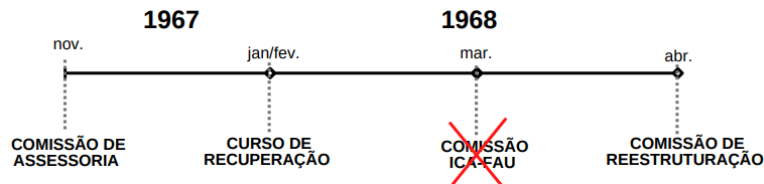
Durante esse período, os estudantes do ICA-FAU promoveram diversos estudos e reuniões e se capacitaram para defender o ensino que queriam. O lema do grupo “Queremos formação, não formatura!” era claro quanto seus objetivos (ALEIXO, 2019). Essa segunda fase da escola, de 1966 a 1967, ficou caracterizada pelo confronto entre os estudantes e os professores, diante da incompatibilidade pedagógica entre eles, e o empoderamento estudantil em defesa de seus ideais. Durante esses quase dois anos de trabalho, em um contexto de mudanças de gestão na reitoria, de professores e de invasões violentas, o que não mudou foi a dedicação dos estudantes à construção pedagógica da sua escola. Os estudantes tomaram para si a missão dos primeiros docentes e lutaram para reabrir seu curso, com os potenciais que tinha anteriormente. Para isso, foi fundamental a pressão estudantil, atuação do habilidoso reitor recém-empossado Caio Benjamin Dias e a colaboração do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB).

3ª FASE: REESTRUTURAÇÃO DO CURSO

A terceira fase do ICA-FAU iniciou com a ausência de professores, que rejeitados pelos estudantes não iam a instituição, e a presença constante e atuante dos alunos buscando a reconstituição do seu curso. Foi nesse momento que o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) foi convidado a ajudar o Curso. Por meio dos vínculos da entidade e da atuação estudantil, os anos de 1967 a 1970 caracterizaram-se pelo relacionamento colaborativo do campo profissional com a escola. Entre os profissionais que mais auxiliaram para a reabertura da Faculdade, estiveram aqueles reunidos em Comissões, ou em Cursos, que constituíram as bases conceituais e práticas da instituição, para que pudesse novamente se desenvolver autonomamente. Enquanto os visitantes auxiliavam com seus conhecimentos técnicos e teóricos, os estudantes agiam como herdeiros de uma tradição viva, dispostos a evoluir na organização do curso, sem perder os valores que viveram. Dessa forma, a terceira fase caracterizou-se pela reorganização da escola, pela ascensão de novos atores docentes e pela atuação estudantil.

Nesse período foram três grupos profissionais que auxiliaram o Curso. A partir de missões diferentes, eles foram convocados ora pela reitoria, ora pelos estudantes para que agrupados ajudassem com recomendações resolutivas. Conforme apresentada na figura 6, ainda em 1967, foi articulada a **Comissão de Assessoria** para definir o futuro do Curso, sugerindo o método de retomada das aulas. Com a missão de retomar as atividades do semestre anterior interrompido, foi organizado o **Curso de Recuperação**, desenvolvido entre janeiro e fevereiro de 1968, por professores do Paraná e de Minas Gerais. Em março, foi montada e extinta a Comissão ICA-FAU, a qual, diante de ausência de contribuições, não foi aqui apresentada. Por fim, após muitos obstáculos, foi reunida a **Comissão de Reestruturação**, a primeira paritária da instituição. Os arquitetos que fizeram parte desse grupo vieram de vários lugares do país, assim como os alunos, contribuíram para a constituição de uma escola com identidade nacional.

Figura 6: Cronologia de Comissões que auxiliaram o ICA-FAU (1967-1968)



Fonte: Autora (2022).

A Comissão de Assessoria foi o grupo articulado pelo reitor Caio Benjamim Dias, com a assessoria do IAB nacional, logo ao assumir. A fim de “analisar e oferecer sugestões sobre o ensino de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo” de Brasília, foram convidados profissionais antigos e contemporâneos do curso, o IAB e professoras externas (IAB, 1968, p.12). Compuseram a equipe o ex-coordenador Alcides Miranda, e os professores José de Souza Reis e Hécio de Freitas, o presidente do Conselho Superior do IAB, o arquiteto Fábio Penteadado, e a professora Suzy de Mello da Escola de Arquitetura de Minas Gerais. Essa primeira equipe, como demonstrado na figura 7, foi composta de representantes cariocas (em vermelho), gaúchos (roxo), paulistas (cinza) e mineiros (laranja), respectivamente. Dessa forma, já se indicava o perfil multicultural pretendido na escola. Esses assessores contribuíram com a sugestão de criação de uma Comissão de Coordenação, para realizar a reorganização do Curso, e a recomendação que a turma de concluintes tivesse sua formação complementada por meio de seminários sobre arquitetura.

A partir dessas diretrizes, a primeira ação da reitoria foi concluir o semestre anterior, organizando o Curso de Recuperação. O Curso foi realizado entre 9 de janeiro e 28 de fevereiro de 1968, com o objetivo de concluir o segundo semestre de 1967. Diante da crítica dos alunos ao nível da segunda geração de professores da instituição e da reconhecida competência do primeiro grupo de professores do ICA-FAU, para desenvolver a Recuperação foi montada uma equipe de profissionais aclamados em seus campos. Deste modo, para a área de Projeto de Arquitetura e Urbanismo, foram chamados os professores-arquitetos da Universidade Federal do Paraná (figura 8, em rosa), uma escola nova composta por arquitetos paulistas (cinza) e da própria escola conhecidos como os “papa-concurso”, tendo em vista suas vitórias em vários certames pelo país (CASTELO, 2019). Ainda foram convidados professores oriundos de Minas Gerais (em laranja) que, além de competentes, contavam com a confiança do reitor que advinha da mesma instituição e os engenheiros cariocas (em vermelho).

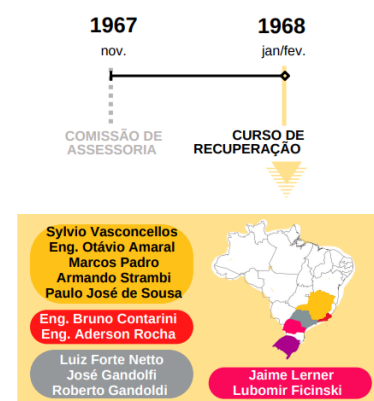
O Curso de Recuperação foi realizado em regime intensivo, por blocos temáticos: Projeto, História e Tecnologia. Sobre a didática do curso, os alunos recordavam-se da dinâmica da disciplina de “Composição”. Os trabalhos eram semanais, com o tema explicado na segunda-feira e deveria ser entregue no sábado, até meia noite. Com funcionamento compacto, ritmo intenso de projeto e trabalho em equipe com os professores, além da “pressão política e existencial”, o Curso teve um bom resultado (CASTRO, 2019). O arquiteto Moraes de Castro (2019), da turma de 1964, relatou que todos notaram que aquela formatação do curso era

Figura 7: Membros da Comissão de Assessoria (1967)



Fonte: UnB, 1967. Editado pela autora (2022).

Figura 8: Professores convidados do Curso de Recuperação (jan-fev.1968)



Fonte: CASTELO (2019), editado pela autora.

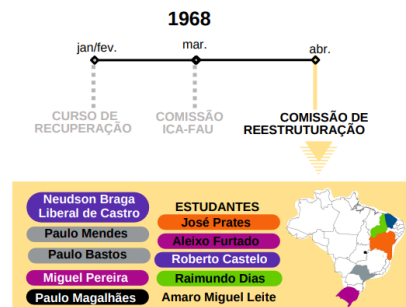
interessante, com “uma estrutura de escritório, de concurso, de cliente, faz porque é para amanhã”. Essa experiência trouxe uma contribuição muito importante na formação daqueles estudantes: uma metodologia de projeto. Como ressonância desse curso foi implementada essa metodologia no projeto pedagógico da reestruturação da FAU.

Com a conclusão da Recuperação em fevereiro, retornava à preocupação estudantil com o futuro da instituição, já que o ICA-FAU continuava sem uma coordenação (DACAUI, 1967). Houve uma tentativa de formar nova comissão no mês seguinte, mas sem acordo entre a reitoria e os estudantes, o impasse continuou. Diante dessa situação, novamente o IAB foi convidado a colaborar com a escola. Dessa vez, o convite partiu do grupo estudantil, compreendendo que somente a entidade, como agente externo, poderia intermediar uma solução com a reitoria. Por meio da interlocução do Instituto de Arquitetos, os estudantes solicitaram a constituição de outra Comissão que, possuísse um “espírito de equidade entre alunos e reitoria”, fosse composta por profissionais vinculados “ao espírito que originou a UnB” e a favor do interesse estudantil (AGRAVADA A CRISE, 1968).

Ainda em março, o presidente do IAB, o arquiteto Eduardo Kneese de Melo, intermediou as questões com a reitoria e os estudantes e conseguiu acordar a constituição de uma Comissão paritária (MEDIADOR TENTA, 1968). Dessa forma, com professores e alunos, foi organizada a Comissão de Reestruturação. Esse foi o terceiro e último grupo profissional formado para auxiliar a reabertura da escola. Já na primeira reunião com estudantes, Eduardo Kneese informou que a nova Comissão, seria chefiada pelo professor Neudson Braga, diretor da Faculdade de Artes e Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, a qual tinha o mesmo modelo universitário que a UnB (IAB, 1968, p.12). No mês seguinte, Neudson Braga chegou a Brasília acompanhado do colega, também professor na escola cearense, Liberal de Castro.

A primeira ação dos professores foi ouvir todos os envolvidos e, baseados nas orientações da Comissão do Assessoramento, formar uma comissão com pessoas de vários estados e universidades, para, em conjunto, reestruturar as instituições (BRAGA, 2018). A Comissão de Reestruturação foi composta de cinco profissionais, convocados pelo IAB e avaliados pela reitoria (figura 9). Além da dupla do Ceará (azul marinho), os outros profissionais que compuseram a Comissão foram: Miguel Alves Pereira (em roxo), do IAB do Rio Grande do Sul e vice-presidente nacional do IAB; Paulo Mendes da Rocha, do IAB São Paulo (em cinza) e diretor da Divisão Nacional de Ensino do IAB; e Paulo Barbosa Magalhães (em preto), do IAB-DF e representante dos arquitetos em Brasília.

Figura 9: Membros da Comissão de Reestruturação do ICA-FAU



Fonte: CASTELO et al, 2019, editado pela Autora (2022).

Como a Comissão era paritária, o DACAUI também indicou os cinco alunos: José Prates (laranja), presidente do diretório, oriundo da Bahia, o estudante gaúcho Aleixo Furtado (roxo), o cearense Roberto Castelo (azul marinho), o piauiense Raimundo Dias (verde) e Amaro Miguel Leite (não encontrada a informação). Com essa configuração, como apresenta a figura 10 acima, a Comissão constituía-se de membros das regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, apresentando a dimensão nacional pretendida. Contudo, notabiliza-se que advindos do Nordeste constituíam a metade da comissão, sendo dois profissionais (do Ceará) e três estudantes (do Ceará, da Bahia e do Piauí).

A Comissão de Reestruturação foi fundamental para a solução do problema das instituições, contribuindo com a formação de nova equipe docente, a discussão do currículo e o planejamento dos cursos. Para os novos professores, a Comissão definiu três pré-requisitos para a seleção, foram eles: a ausência de experiência acadêmica, para que evitasse “os vícios e deformações das universidades clássicas” (PEREIRA, Miguel, 1970 apud PEREIRA, Miguel, 1984, p.123-132), a prática em projetos vinculados a realidade nacional e a aptidão em aprender uma nova didática de ensino. Para planejar o projeto pedagógico e o currículo, essa Comissão contou com a contribuição de diversos profissionais de várias escolas do país até a reabertura do curso. Além da visão nacional da Arquitetura que pretendiam, essa foi uma estratégia do grupo para sondar e captar docentes.

O primeiro evento com essa função foi o 1º Seminário ICA-FAU, realizado em julho de 1968. Na ocasião foram realizadas palestras e organizados grupos de trabalho para debaterem a estrutura antiga e planejaram os princípios do novo projeto pedagógico do ICA-FAU. De acordo com matéria do Correio Braziliense (REESTRUTURAÇÃO DO ICA-FAU, 1968), estiverem presentes nesse evento, Aloísio de Magalhães, Artur Lício Pontual, Clauss Bergner e Paulo Martins, assim como outros professores da USP, do Rio Grande do Sul, do Ceará, da Escola Superior Industrial do Rio de Janeiro e do Instituto Villa-Lobos. A partir do trabalho desenvolvido nesse evento, foi produzido um relatório com a organização do curso, seu currículo e a sugestão de data para reinício das aulas.

Com esse plano definido no Seminário, foi organizado novo evento, o 1º Fórum ICA-FAU. Nesse fórum, foram realizados os programas das disciplinas, a capacitação dos estudantes e professores no entendimento da proposta e da missão institucional, e a discussão sobre a didática compatível com a educação universitária artística (AULAS DO ICA-FAU, 1968). Outra contribuição desse evento foi a revisão da atuação do CEPLAN e o retorno de suas atividades. De acordo com Relatório da Reestruturação (1968), o CEPLAN funcionaria como um “órgão integrado ao plano didático” atuando como “um grande laboratório de trabalho onde professores e alunos [desenvolvessem] seus conhecimentos e [adquirissem] prática e vivência” (BRAGA et al, p.152). Com isso, a partir de 1968, o CEPLAN voltou a desenvolver projetos e a se relacionar com a FAU, mas somente pela atuação prática dos docentes na construção do campus. Visto que, no Relatório de atividades do CEPLAN (1972), de 1969 a 1972, foi afirmado que, até aquele momento, a presença de estudantes nos trabalhos do Centro era uma das metas não atingidas.

Durante o Fórum, como consequência do relatório do Seminário ICA-FAU, foram demitidos os 67 professores que ainda estavam à disposição da Universidade, esperando a solução do empasse (UnB VAI DEMITIR, 1968). A partir da demissão, pode-se compor novo corpo docente. Os estudantes aproveitaram a presença dos profissionais participantes do evento para realizar os convites para a formação do terceiro grupo de professores do ICA-FAU. Os assessores dividiram-se entre os que não podiam aceitar o convite devido ao vínculo com outras instituições e os que achavam que não tinham experiência docente suficiente para a missão. Entre os indisponíveis estavam os professores da FAU-USP, os quais vão providenciar um convênio entre as Faculdades, para promover o intercâmbio de docentes e o fornecimento de bibliografia. Aqueles que se achavam inexperientes vão escutar dos alunos que o desejo deles era por arquitetos-professores que viessem construir o curso junto com eles (COUTINHO, 2018). Como também não queriam “medalhões”, foram ajuntados ao grupo, como instrutores, arquitetos recém-formados na escola. O resultado foi um corpo docente que tinha em comum um ideal formativo para o arquiteto brasileiro, além da “esperança que a ditadura não ia demorar para sempre” (COUTINHO, 2018). Em outubro de 1967, foi encaminhada uma lista de nomes com a indicação do novo corpo docente (BRAGA et al, 1968).

A terceira equipe docente do ICA-FAU (figura 10) vai ser formada por profissionais oriundos de São Paulo (em cinza), de Porto Alegre (em roxo) e dos recém-formados, em sua maioria de Brasília (em preto). O Departamento de Projeto se estabeleceu majoritariamente pelos gaúchos, enquanto o de Teoria e História predominou os paulistas em decorrência do convênio com a FAU-USP. Essa nova equipe iniciou os trabalhos no “Semestre de Emergência”, de 15 de outubro de 1967 a fevereiro de 1968. Nesse semestre foram testados o currículo e os programas desenvolvidos no I Fórum ICA-FAU. Entre os assessores que auxiliaram nesse período estiveram o economista paulista Paulo Sandroni, vinculado à época a PUC-SP, e o arquiteto Nestor Goulart Filho, como chefe do Departamento de História da FAU-USP (BRAGA et al, 1968).

Figura 10: Professores da 3ª fase do Curso (1968-1970)



Fonte: BRAGA et al, 1968. Editado pela autora (2022).

O ensino desse período vai transcorrer com “muito experimento e um pouco de ingenuidade. Havia muita vontade de acertar, de fazer alguma coisa diferente dos outros estados, dos outros cursos que a gente conhecia de Arquitetura” (COUTINHO, 2018). O projeto pedagógico, denominado de Cultural, do ICA-FAU, depois de

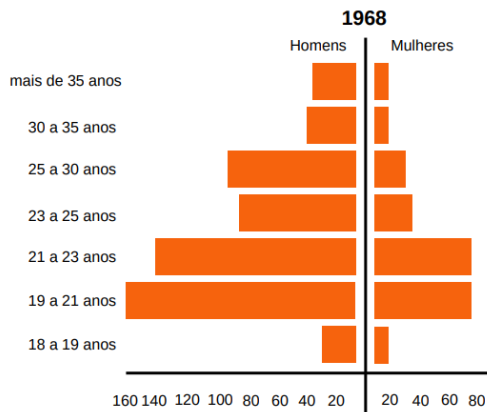
um ano de conflitos, tinha como principal objetivo o de recompor as escolas administrativamente, mas também socialmente, reconstruindo a integração perdida. Como resultado foi incentivada a “coparticipação” de toda comunidade acadêmica no processo de ensino-aprendizagem, a integração interdepartamental e que os trabalhos trouxessem uma contribuição regional a partir de uma prática (COUTINHO, 2018).

Após os primeiros Seminário e Fórum ICA-FAU e a experiência do Semestre de Emergência, encerrado em fevereiro de 1968, o Curso de Arquitetura da UnB zerava as pendências promovidas pelo fechamento da escola e pode continuar sua história. Além de reestruturados o ICA e a FAU, A nova equipe docente, junto com os estudantes, decidiu desenvolver um sistema dinâmico de ensino e aprendizagem que admitisse sua autocorreção, por isso acordaram a realização de encontros periódicos para avaliar o andamento da proposta. Assim, foram realizados o 2º e o 3º Fórum ICA-FAU, em março de 1969 e em fevereiro do ano seguinte, nesta ordem. Nesses dois momentos, novamente o Curso de Arquitetura da UnB pode contar com convidados importantes para sua constituição e avaliação. O 2º Fórum ICA-FAU se estabeleceu como a abertura desse novo ciclo de atividades, por isso foram convidados os membros da Comissão de Reestruturação, a direção do IAB-DF, representada pelo presidente Fernando Burmeister e o arquiteto Edgar Graeff, e o professor Júlio Katinsky, que auxiliou o Departamento de História no período (ICA-FAU, 1969).

Já no 3º Fórum ICA-FAU, estiveram presentes como convidados os professores advindos de São Paulo, Sergio Ferro e Claudio Gomes, o ex-aluno e professor da FAU-UFCE, Roberto Castelo, o engenheiro mineiro Ernesto Walter e os arquitetos Ramon Henrique e Paulo Tourinho (ICA-FAU, 1970). Esse evento de fevereiro de 1970 foi último a ser realizado. No mês seguinte a sua realização, a UnB se adequou a Reforma Universitária, o que trouxe mudanças na estrutura e funcionamento do ICA-FAU. O ICA-FAU foi transformado no Instituto de Arte e Arquitetura (IAA), com isso, a FAU tornou-se o Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) do Instituto e seus antigos departamentos transformaram-se em setores temáticos. Em consequência dessas mudanças, o Curso de Arquitetura teve sua liberdade e sua autonomia didática limitadas, o que dificultou as inovações curriculares e os experimentos. Além disso, a formação de muitas das antigas lideranças fez com que o curso perdesse boa parte de sua massa crítica.

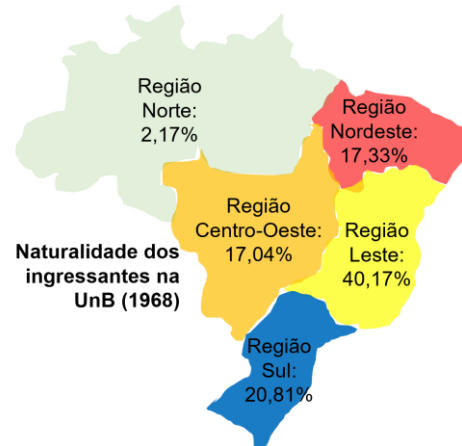
Então, até o encerramento desse projeto, a estrutura acadêmica continuou a mesma, composta pelo ICA e pela FAU e a composição curricular foi constantemente aprimorada e revisada de forma paritária. Os docentes continuaram com um perfil dedicado ao projeto nacional e à identidade cultural brasileira, e inovaram ao levar a escola para a cidade, visitando as cidades satélites e possuindo uma visão regional do Distrito Federal. Enquanto os alunos, como apresentam os dados do Diagnóstico da UnB (1969, figura 11), vão chegar cada vez mais jovens na Faculdade e, segundo os professores (COUTINHO; GALBINSKY, 2018), menos críticos. Em comparação com o ano de 1962, percebeu-se o aumento da proporção de mulheres no curso e de estudantes advindos das regiões Sul e Centro-Oeste. Como se ver na figura 12, duplicou a quantidade de estudantes do Centro-Oeste em Brasília, os quais começaram a ver a UnB, como uma opção do ensino superior próxima de casa. Com a ascensão da migração do Centro-Oeste, a Região Nordeste perdeu o posto de segundo maior fluxo migratório, mas, em terceiro lugar, continuou com a mesma proporção de estudantes interessados em formar-se na capital. Não houve mudança significativa da migração de alunos da Região Norte, mas houve uma diminuição substancial dos oriundos da Região “Leste”. Visto que a transição do funcionalismo público do Rio de Janeiro para Brasília estava se estabilizando.

Figura 11: Ingressantes segundo faixa etária e sexo (valores absolutos)



Fonte: UnB, 1969, p.44, editado pela autora.

Figura 12: Naturalidade dos ingressantes da UnB (1968)



Fonte: UnB, 1969, p.51, editado pela autora.

A Reestruturação do ICA-FAU tornou-se um marco na história institucional, pois, para além de toda luta para realizá-la, foi nessa ocasião que foram confirmados os compromissos com a inovação educativa, o respeito a autonomia do estudante e a identidade nacional. Sua localização em Brasília, na capital recém-fundada e esperança de nova fase da nação, vai condicionar a Universidade de Brasília e, especificamente, sua escola de Arquitetura a essa missão de tornar-se o epicentro dessa cultura nacional, que vimos representada na origem e cultura dos professores e estudantes que a compuseram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da história do ICA-FAU de 1962 a 1970, pode-se corroborar o desejo da comunidade universitária em desenvolver um Curso de Arquitetura e Urbanismo que fosse um exemplo de renovação do ensino superior do Brasil. As realizações nesse sentido foram as inovações em didática de sala de aula e na liberdade curricular, na sua primeira fase, o estudo e a dedicação ao tema da educação de arquitetos pelos estudantes, na segunda fase, e o desenvolvimento da proposta do Projeto Cultural, na terceira fase. Dessa forma, se evidenciou que o Curso de Arquitetura da UnB iniciou em 1962, como uma experiência de inovação e alcançou na sua reestruturação, em 1968, um projeto paritário, claro e, novamente, inovador, para formação de arquitetos.

Durante esse amadurecimento pedagógico, o Curso de Arquitetura contou com arquitetos-professores e estudantes que, a partir de sua origem cultural, compuseram uma escola de perfil nacional. Ao reunir todos os docentes que atuaram na FAU-UnB, nas suas três fases, foi possível apontar a contribuição de professores das Faculdades de Arquitetura do Ceará, de Pernambuco, da Bahia, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de São Paulo, do Paraná, do Rio Grande do Sul e da própria Universidade de Brasília. Especificamente sobre a presença nordestina no Curso, foi possível apontar, na sua primeira fase (1962-1965), professores pernambucanos e o segundo maior fluxo migratório de estudantes do país. Enquanto na segunda fase (1966-1967) os docentes advinham do “Leste” e não houve dados estudantis, a terceira fase vai se evidenciar pela presença marcante dos nordestinos. A partir da Comissão de Reestruturação, coordenada por um cearense, o curso contou com a ajuda de mais dois cearenses, outro professor e um aluno, um estudante baiano e outro piauiense. Dessa forma, a Comissão que possibilitou a reabertura do curso tinha metade da sua composição nordestina. É preciso destacar a atuação do IAB como importante promotor dessa diversidade cultural no campo profissional. Inicialmente, a entidade colaborou, por meio do seu presidente, apaziguando o clima tenso da instituição e, posteriormente, com a articulação e o convite a profissionais para ajudar a Universidade.

Durante todo esse período, o que permitiu que o Curso não perdesse seu perfil inovador e integrador foi a atuação dos estudantes. Os estudantes que compuseram a escola nesse período, seja pela sua idade, seja pela empolgação com a aventura de se criar uma universidade no planalto central, compreenderam a importância dos objetivos da UnB e se comprometeram em realizá-los. Oriundos de todas as regiões do país, eles vão evoluindo politicamente durante a narrativa. Eles aprenderam a se posicionar criticamente e a desenvolver sua autonomia, em seguida se agruparam e a pleitearem suas demandas com a reitoria, até alcançar a maturidade política de exigir e conseguir a paridade na Comissão de Reestruturação. Por tudo isso,

a história inicial do Curso de Arquitetura e Urbanismo de Brasília constituiu-se de um exemplo da inovação e de realização das missões da Universidade de Brasília, seja com a nação, seja com a cidade-capital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRAVADA A CRISE na Universidade. *Correio Braziliense*, Brasília, ano 1968, n. 2535, 23 mar. 1968. Caderno 1, p.2.
- ALMEIDA, Jaime. *Universidade de Brasília: ideia, diáspora e individuação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- AULAS DO ICA-FAU INICIAM em forma de Seminário. *Correio Braziliense*, Brasília, ano 1968, ed. 2651, 07 ago. 1968. p.12.
- BRAGA, Neudson. *Entrevista sobre a Reestruturação do ICA-FAU*. Entrevista concedida a Amanda Casé, por telefone, 10 mai. 2018.
- BRAGA, Neudson et al. *Relatório da Comissão de Reestruturação ao Reitor Caio Benjamim Dias*, sobre a lista de professores para o ICA-FAU. Brasília, 2 out. 1968.
- BRASIL. Lei nº 3. 998, de 15 de dezembro de 1961. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Universidade de Brasília e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, ano 1961, 20 dez. 1961, seção 1, p. 11.221
- CASTELO, Roberto. *Entrevista sobre a experiência no ICA-FAU*. Entrevistado por Amanda Casé, Brasília, 16 ago. 2019.
- CAVALCANTE, Neusa. *CEPLAN: 50 anos em 5 tempos*. 2015. Tese (de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CEPLAN. *Relatório das atividades do CEPLAN 1969-1972*. Brasília, 1972.
- CHAUÍ, Marilena, 2001. In FÁVERO, Maria de Lourdes. Autonomia e poder na universidade: impasses e desafios. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 197-226, jan./jun. 2004.
- CHAVES, Amílcar. *Entrevista sobre a experiência no ICA-FAU*. Entrevistado por Amanda Casé, Brasília, 10 set. 2019.
- COSTA, Lucio. Plano Piloto da Universidade de Brasília. In: UNB. *Plano Orientador da UnB*. Brasília: Editora Universitária, 1962.
- CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO. Currículo Mínimo do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Parecer nº 366, de 17 de novembro de 1962. *Documenta nº 10*, Brasília, dez. 1962.
- CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO. Parecer nº 578/66. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Brasília. *Documenta n. 61*, Brasília, nov. 1966.
- COUTINHO, José Carlos. *Entrevista sobre a experiência de reestruturação do ICA-FAU*. Entrevistado por Amanda Casé, Brasília, 11 e 18 abr. 2018.
- DAICA; DACAU. *Comunicados aos estudantes e ao povo*. Brasília, 12 out. 1967.
- DACAU. *Ofício nº. 18 ao Magnífico Reitor Caio Benjamim Dias*. Brasília, 20 dez. 1967.
- FUENTES, Maribel. *Os primeiros mestrandos da FAU-UnB: de um passado que não se construiu*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- FURTADO, Aleixo. *Entrevista sobre a experiência no ICA-FAU*. Entrevistado por Amanda Casé, Brasília, 16 ago. 2019.
- GALBINSKI, José. *Entrevista sobre a experiência de reestruturação do ICA-FAU*. Entrevistado por Amanda Casé, Brasília, 10 abr. 2018.
- GRAEFF, Edgar; RIBEIRO, Lincoln. *Universidade de Brasília: experiência entre 1962-1965*, s/d Brasília: ACE/UnB, s/d, pasta 1965, 24p.
- GRAEFF, Edgar. *Arte e técnica na formação do arquiteto*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- IAB E FAU (DF): atuação nacional na solução da crise. *Jornal do IAB*, São Paulo, n.2, p.11-12, dez. 1968.
- JEAN, Yvonne. Artesanato Universitário. *Correio Braziliense*, Brasília, ed. 621, 17 mai. 1962a. Esquina de Brasília, p.4.

- JEAN, Yvonne. Universidade de Brasília, *Correio Braziliense*, Brasília, ed. 633, 31 mai. 1962b. Correio Estudantil, p. 6.
- MAURICIO, Jayme. Escola de Arquitetura de Brasília. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 21901, 27 ago. 1964. Caderno 2, p.2.
- MEDIADOR TENTA solucionar crises na UnB. *Correio Braziliense*, Brasília, ano 1968, n.2537, 28 mar. 1968. Caderno 1, p.3.
- MONTEIRO, Amanda. *Os planos e as experiências educacionais da FAU e da UnB*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- NAKANDAKARE, Fernando Shigueo. *O Instituto de Arquitetos do Brasil na disseminação da Profissão do Arquiteto Moderno entre 1945-1969*. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade de Campinas, Campinas, 2018.
- PEREIRA, Miguel. Ensino de Arte e Arquitetura: A experiência de Brasília (1970). In: PEREIRA, Miguel. *Arquitetura e os caminhos de sua explicação*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1984, p. 123-132.
- PROMOÇÃO PARA OS ALUNOS da UnB com isenção de exames. *Correio Braziliense*, Brasília, ano 1965, n.1685, p.2, 27 de nov. 1965.
- REESTRUTURAÇÃO DO ICA-FAU em pauta. *Correio Braziliense*, Brasília, ano 1968, ed.2638, 23 jul. 1968. Caderno 1, capa.
- RIBEIRO, Darcy. *Carta: falas, reflexões, memórias*. Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro, 1991.
- RIBEIRO, Darcy. *Universidade de Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SALMERON, Roberto. *A universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. Brasília: Editora UnB, 2012.
- Universidade do DF: Exames Vestibulares. *Correio Braziliense*, Brasília, ed. 524, 16 jan. 1962, p.8.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Resolução nº 21, de maio de 1962*. Cria o Centro de Estudos e Planejamento Arquitetônico e Urbanístico da Universidade de Brasília, 1962. Brasília: INEP, 1962, série CODI-UNIPERM0345p1_OficiosResolucoesSolicitacoes_FormacaoUnB_1962, p.75-77.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA; NACHBIN, Leopoldo; RIBEIRO, Darcy, TEIXEIRA, Anísio. *Plano orientador da Universidade de Brasília*. Brasília, 1962. v.1.
- UnB. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed.21.903, 29 ago. 1964. Flashes de Brasília, Caderno 1, p.9.
- UnB REABRE CURSOS e recruta mestres no estrangeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1966, ano 1966, ed. A22335, capa
- UNB VAI DIMITIR 67 professores. *Correio Braziliense*, Brasília, ano 1968, ed.2658, 16 ago. 1968. Caderno 1, p.2.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Ata da primeira reunião da Comissão de Assessoria convocada pela reitoria da Universidade de Brasília, para analisar sugestões sobre o ensino de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*. Brasília, 27 nov. 1967.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Instituto Central de Artes. *Relatório do Seminário de Revisão e Consolidação dos Planos de Ensino e Abertura do Projeto Cultural*. Brasília, 1968.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Diagnóstico do desenvolvimento da Universidade de Brasília*. Brasília, 1969.
- XAVIER, Luiz Mário. *Depoimento sobre a formação na UnB*. Entrevistado por Amanda Casé. Brasília, 16 ago. 2019.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

O EDIFÍCIO PIEDADE DO ENGENHEIRO JUDAH LEVY EM BELÉM: MODERNIDADE, CULTURA TÉCNICA E SOCIEDADE

DE ALCÂNTARA, JOÃO VICTOR (1)

1. Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela UFPA, discente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFPA).
joao.trindade@itec.ufpa.br

CHAVES, CELMA (2)

2. Doutorado em Teoria e História da Arquitetura pela ETSAB/UPC (2005), professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFPA)
celma_chaves@hotmail.com

RESUMO

O processo de verticalização em Belém ocorreu inicialmente na Avenida Presidente Vargas, e foi, sobretudo, tarefa dos engenheiros, que buscaram conjugar nessas novas tipologias arquitetônicas, novas técnicas e materiais, em novas formas de habitar, com a incipiente introdução no circuito imobiliário na cidade. Sob essa perspectiva, o engenheiro Judah Levy projeta o edifício Piedade em 1949, que inaugura uma nova etapa de construções na capital, com novos usos, novos clientes, mas com os desafios apresentados pela arquitetura que se modernizava, e que ainda transitava pelas formas do morar tradicional. O artigo apresenta essa obra, analisando seus aspectos historiográficos e arquitetônicos e contextualizando-a ao cenário local no que se refere à sociedade e à cultura.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade; modernização; verticalização.

THE PIEDADE BUILDING BY ENGINEER JUDAH LEVY IN BELÉM: MODERNITY, TECHNICAL CULTURE AND SOCIETY

ABSTRACT

The verticalization process in Belém initially took place on Presidente Vargas avenue, and was, above all, the task of the engineers, who tried to combine in these new architectural typologies, new techniques and materials, in new ways of living, with the incipient introduction into the real estate market circuit in the city. From this perspective, engineer Judah Levy designed the Piedade building in 1949, which inaugurated a new stage of construction in the capital, with new uses, new customers, but with the challenges presented by the architecture that was being modernized, and that still transited through the forms of the traditional habitation. The article presents this building, analyzing its historiographical and architectural aspects and contextualizing it to the local scenario regarding society and culture.

KEYWORDS: modernity; modernization; verticalization.

INTRODUÇÃO

Durante a década de 1930, o governo do Presidente Getúlio Vargas intensifica a diretriz da modernização política que redimensiona os valores e anseios nacionais, incidindo na produção do espaço construído com a adoção de tipologias modernas, principalmente nos edifícios institucionais. Na capital do Pará, esses fatores, alinhados ao desejo de uma elite de se modernizar, principalmente a remanescente dos grupos que detinham poder econômico desde o ciclo econômico da borracha, e a expectativa pela ressignificação de sua própria representação dentro da sociedade, impulsionaram a adoção de uma arquitetura moderna na capital que apresenta suas primeiras manifestações no final da década de 1940. Portanto, a disseminação desta arquitetura, além de uma necessidade de reformulação funcional ou estética da construção, significou a materialização dos novos signos e símbolos da elite belenense.

A atual Avenida Presidente Vargas - antes 15 de Agosto - foi um dos principais focos do processo de modernização na capital paraense, sobretudo a partir da década de 1940, e foi sendo ocupada gradativamente por edificações modernas oriundas dos anseios e esforços públicos e privados em alinhar a cidade ao panorama nacional da época, que visava a modernização através da verticalização. É sob essa premissa que o edifício Piedade, projetado e construído por um dos principais agentes construtores na cidade, o engenheiro Judah Levy, é inaugurado em 1949. Esta construção, a primeira acima de 4 pavimentos na capital, inaugura uma nova expressão arquitetônica residencial na cidade, ao mesmo tempo em que impulsiona as primeiras construções em altura, resultante da aplicação do capital remanescente da borracha em investimentos imobiliários.

O artigo apresenta um estudo historiográfico e arquitetônico do edifício Piedade, em análises que contemplam aspectos técnico-construtivos, funcionais e socioculturais. Como subsídio para esta análise, realizaram-se pesquisas documental, registros fotográficos e redesenhos de duas unidades de apartamento, bem como fundamentos em aportes teóricos que ampliam o entendimento dessa obra para além de sua materialidade, inserindo-a nas questões vigentes da sociedade local no momento de sua construção e no contexto das expressões modernas da Avenida Presidente Vargas.

A SOCIEDADE E A CULTURA ARQUITETÔNICA EM BELÉM NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Será a partir da administração varguista que se impulsiona na capital do Pará uma nova ideia de modernização, em medidas encampadas pelas gestões locais. No âmbito estadual, a nomeação do governador Magalhães Barata foi um marco para o desenvolvimento das áreas centrais da capital paraense. Alinhado às políticas estabelecidas pela gestão de Vargas, o interventor desenvolve ações urbanas e arquitetônicas pontuais, concentradas sobretudo nas áreas centrais da cidade (CHAVES, 2008). Essas ações nas áreas centrais, contribuíram para uma modernização de muitos contrastes, cujos traços e assimetrias ainda se observam nos dias atuais.

Pode-se analisar esse processo na sociedade na perspectiva do que Bourdieu denomina de “campo”, lugar das tensões e conflitos. Debruçando-nos sobre sua obra, e analisando-a em sua aplicação no espaço da cidade Brant (2012) entende que o *campo* é um espaço simbólico de competição entre mantenedores de capitais por seu domínio neste *campo*. A partir desse conceito, entende-se que nessa parte da sociedade local, relacionada aos processos de construção moderna e da modernização, identificam-se um conjunto de diversos *campos*, com batalhas constantes por poder simbólico. Inserida nesse contexto nacional de modernização, observa-se também no contexto local um desejo de redimensionar o *habitus*, que, baseado em Bourdieu assim define Stevens:

[...] O *habitus* é um conjunto de disposições interiorizadas que induz as pessoas a agir e reagir de determinadas maneiras e é o produto final do que a maioria das pessoas chamaria de socialização ou “enculturação”. Em grande parte, não escolhemos ser o que somos, mas

recebemos de nossa família urna maneira de olhar e fazer as coisas, um *habitus*, transmitido pelas gerações prévias. [...] (STEVENS, 2003, p.70)

No caso do espaço social em estudo, o redimensionamento desse *habitus* se dá a partir do anseio dos agentes sociais de estabelecer controle dentro do *campo*. Nesse sentido, tem-se uma tentativa, sobretudo das classes abastadas, de ressignificar sua cultura, enquanto grupo social e projeção simbólica face à sociedade com o objetivo de estabelecer e materializar vigentes suas representações materiais e não-materiais, gerando, assim, um alto capital simbólico. Esse, de acordo com os estudos de Stevens (2003, p.76) dirigidos à prática da arquitetura baseado na obra de Pierre Bordieu, é um poder que deriva da posse de capital cultural, o qual pode ser institucionalizado, objetivado e incorporado. Tanto os projetistas promotores desse modelo de arquitetura e os clientes que os contratavam estavam inseridos em um “círculo privilegiado” (BORDIEU, 2007; STEVENS, 2003) imbuído de diferentes formas de capital simbólico e econômico. Assim, no caso de Belém, “nesse cenário de transformações, as casas e edifícios modernos se tornaram o objeto de desejo para uma elite privilegiada que podia pagar por elas” (DE LIMA e CHAVES, 2021, p.132).

Nota-se que o destaque desses profissionais da construção civil estava intrinsecamente ligado com o “círculo privilegiado” do qual faziam parte, uma vez que os arquitetos e engenheiros estabeleciam relações com indivíduos e grupos alinhados a diversos capitais, logo, controladores e com alta projeção em diversos campos, e, conseqüentemente, agentes diretos e decisivos dentro do redimensionamento do *habitus* da época em escala socioeconômica, arquitetônica, política e cultural. A arquitetura moderna é, dessa maneira, apropriada para projeção dessa nova representação da elite, “(...) toma-se, assim, a arquitetura como um meio de representatividade social e de transformação da estética na paisagem urbana” (DE LIMA;CHAVES, 2021, p.132), “(...) O arquiteto é representado como o principal responsável pelos símbolos que sintetizam a cultura de uma sociedade (...)” (BRANT, 2012, p. 31).

Com o início do Estado Novo em 1937 e a reformulação das estruturas sociais, houve uma necessidade de construir uma arquitetura que se aproximasse do novo ideário progressista do governo. Sendo assim, “a partir da década de 1940 se reconhece o reinício de um ciclo, em que parte do capital remanescente da economia da borracha passa a ser aplicado no setor das novas construções, cuja concepção modelar era, por um lado, o edifício em altura, e por outro, as residências das famílias de “boas condições” (...)”, data, s/p). Em Belém, a partir desse período, percebem-se esforços públicos e privados em modernizar e a edificação vertical é uma representação dessa modernidade desejada, uma vez que estava de acordo com o novo *habitus* e em consonância com o “Estilo Internacional” (CHAVES;SANTOS, 2013, p. 3), O *locus* ideal dessa nova arquitetura verticalizada foi, principalmente, a Avenida Presidente Vargas que abriga uma série de edificações institucionais, comerciais e residenciais com elementos da modernização, intrínsecos ao progresso proposto que atravessa o governo Vargas e se reinventa nos governos do regime ditatorial militar, em meados de 1980.

A construção civil como parte essencial do processo de renovação das cidades fez com que os arquitetos e engenheiros ligados a esse desenvolvimento obtivessem reconhecimento e valorização. Os principais expoentes dessa nova arquitetura, sobretudo a arquitetura moderna ou de expressões modernizantes, que emergiu a partir da década de 1940 dentro do cenário municipal foram os engenheiros e arquitetos Judah Levy e Camillo Porto de Oliveira.

Com a centralização do processo de modernização nas áreas centrais da cidade sob a gestão do governador Barata e dos sucessivos prefeitos das décadas de 1930 e 1940, tem-se a gênese da reestruturação do *habitus* na época, com a reorganização do campo da engenharia e da arquitetura, além de redimensionar os “valores” do capital simbólico. Essa recomposição se deu a partir da concepção de edificações com formas racionalizadas, e, conseqüentemente, com a introdução de novos agentes com poder de decisão e ação no campo da arquitetura.

Ainda que novas diretrizes modernizadoras estivessem em voga e norteadas a sociedade local, no que se refere à habitação vertical, ainda existia um certo estranhamento da população, mesmo com o desejo de modernização: “Estes estímulos encontravam ainda alguns obstáculos: o desconhecimento do novo hábito de viver em altura e a conseqüente resistência em sair de suas casas ajardinadas e amplas que caracterizava o modo de viver da burguesia local” (CHAVES, 2008, p. 147). Uma população que se via dividida entre o anseio de uma arquitetura e sociedade moderna, e uma cultura do morar consolidada em construções ecléticas e

térreas, considerada pelos progressistas uma cultura habitacional quase provinciana. Assim, em Belém observa-se que

A arquitetura é o foco para onde se dirigem todas as atenções que almejam a reconstrução de um espaço social e político. Um espaço de natureza conservadora em sua essência, mas que se utiliza da práxis construtiva para transmitir um discurso de modernização, que no contexto local não deixa de ter suas características inovadoras, dada às formas em que se expressavam até então (CHAVES, 2008, s/p).

A AVENIDA PRESIDENTE VARGAS E AS OBRAS DOS ENGENHEIROS

Desde o início do século XX, a Avenida Presidente Vargas já experimentava intensos processos de transformação, vide a importância dos dois símbolos que essa região abrigava: o Teatro da Paz e o Monumento à República. Além disso, um fator que potencializou o processo de valorização dessa área foi o aterramento do espaço que compreende o Porto de Belém, que, sob a perspectiva de Cruz (2014), possibilitou uma integração entre a Avenida 15 de Agosto com as avenidas litorâneas Marechal Hermes e Boulevard Castilhos França, assim favorecendo o acesso à avenida. Conseqüentemente, “esta valorização na área elevou o preço dos seus terrenos, o que fez com que a Intendência desenvolvesse obras de regulação e melhoramento do aspecto e facilitassem a circulação e a ocupação do entorno de acordo com padrões mais refinados (...)” (CRUZ, 2014, p. 43-44).

Contudo, é após a década de 1930 que o processo de modernização é potencializado. O então governador do estado Magalhães Barata (sobretudo nas gestões de 1930 a 1935 e de 1943 a 1945) alinhou seu governo às intenções do governo federal, e em consonância com as premissas modernizadoras de então, dá continuidade ao processo de investimento e transformações na Avenida 15 de Agosto, a partir de capital público e privado (predominantemente de comerciantes da região) incentivando o processo de verticalização. Os primeiros edifícios modernos de três e quatro pavimentos são erguidos já nessa década: Edifício Vesúvio de 1932, Edifício da Associação Comercial em 1934, Edifício Avenida Hotel de 1938, o Edifício Central Hotel de 1938 e o Edifício Costa Leite de 1938 o primeiro edifício a ultrapassar os três pavimentos no entorno da Avenida 15 de Agosto.

Em consonância com as linhas do *International Style* estadunidense, cultura para a qual Belém se inspirava, principalmente após a Segunda Guerra, o processo de verticalização se intensifica, o que contribuiu para consolidação da Avenida 15 de Agosto conforme os moldes modernos. É nesse panorama de renovação da paisagem urbana e inserção de elementos modernos nas construções, que o trabalho de arquitetos e engenheiros ganha maior proporção e importância.

Figura 1. Redesenho do perfil da Presidente Vargas a partir da década de 1940



Fonte: Elaboração Jacqueline Romaro (2018)

Essas alterações estavam fundamentadas essencialmente na afirmação de uma nova paisagem construída na cidade, a qual deveria ser preenchida por arranha-céus – a tipologia dos *skyscrapers* estado-unidenses. Neste sentido, é incontestável o processo de americanização dos costumes vigentes a partir da década de 1940 (...) (DIAS, 2021, p. 50).

As novas diretrizes construtivas dispostas pela gestão federal, incentivava o governo local a conceber políticas que facilitassem e estimulassem o desenvolvimento e verticalização da avenida 15 de Agosto, “Nesse sentido, tudo era permitido, sempre e quando se construísse sob o conceito “moderno”, com as mais avançadas técnicas construtivas, para adequar-se às novas demandas dos usuários...” (CHAVES, 2008, p. 3). “O incentivo mais importante para que a Avenida 15 de Agosto fora a vitrine das modernas tendências arquitetônicas foi dado pelo governo municipal, ao facilitar a aquisição de seus terrenos pelos comerciantes e instituições que pretendiam ali construir.” (CHAVES, 2008, s/p). A partir dessas concessões, os engenheiros e incorporadores inauguram uma série de empreendimentos -residenciais e comerciais- que moldaram e consolidaram a atual Avenida Presidente Vargas como um dos maiores sinais da modernização na capital belenense.

De acordo com Chaves, Beltrão e Dias (2020, p. 5), grande parte das construções desenvolvidas durante esse período tinham suas formas reduzidas às funções, sem ornamentos ou elementos decorativos exuberantes e, no que diz respeito às construções institucionais, apresentavam um forte apelo simbólico, no intuito de representar a modernização na administração e de renovação da paisagem da cidade: “Desejo de renovação, racionalização construtiva: dois elementos presentes tanto nas vanguardas modernistas da arquitetura quanto na atividade prática local.(...)” (CHAVES, BELTRÃO; DIAS, 2020,p. 5)

É pertinente explicitar que a crescente recorrência de composições construtivas da arquitetura moderna entre as décadas de 40 e 60 em Belém se dá antes da criação do Curso de Arquitetura em 1964. Sendo assim, Autor (data, p. 8-9) observa que as produções da maioria dos profissionais engenheiros nesse período eram resultado de uma prática que combinava conhecimentos técnicos às inovações que a estética moderna apresentava. Neste sentido, revela-se o alinhamento e assimilação pragmática pelos profissionais da construção civil da capital paraense do contexto e produção arquitetônica nacional: “(...) nestas obras, existe, de maneira geral, a intenção em sintetizar a funcionalidade, a plasticidade compositiva e o sentido construtivo, em consonância com as inovações formais que se apresentavam no cenário brasileiro nos anos 40 e 50.” (CHAVES, 2012, p. 9)

JUDAH LEVY E A CULTURA TÉCNICA EM BELÉM

Judah Eliezer Levy, engenheiro formado pela Escola de Engenharia do Pará em 1941, nascido em 1916, foi um dos profissionais mais atuantes na construção civil do Pará. Suas obras se desenvolveram sobretudo no processo de modernização da cidade de Belém, trazendo novas perspectivas construtivas e sendo pioneiro no ramo da engenharia civil na capital paraense. As políticas de concessão de terrenos por parte do Estado às grandes construtoras, incorporadoras e engenheiros¹, somadas ao novo cenário político e às necessidades da alta sociedade, potencializaram a modernização da avenida 15 de Agosto. É sob esse panorama de privilégios cedidos pelo Estado, juntamente com desejo de Judah Levy² segundo suas próprias palavras, de contribuir para o desenvolvimento de Belém, através da sua própria incorporadora “Sul-Americana” - criada e com sede na capital fluminense onde já havia construído os edifícios “Visconde do Arary” e “Barão do Marajó” que o engenheiro introduz na capital paraense o processo que já se anunciava no cenário nacional: a incorporação imobiliária (VENTURA NETO, 2012). É a partir de sua empresa que ele constrói e inaugura o Edifício Piedade que se torna um símbolo do advento do processo de verticalização na avenida.

O engenheiro foi responsável por grandes marcos nesse período, além do edifício Piedade, em foco neste artigo, projetou os edifícios Renascença (1952), Palácio do Rádio (1956), Rainha Esther (1964), Ed. Bern (1938-1940), Ed. Costa Leite (1938), Ed. Nazaré (déc. De 50), entre outros. A partir do fragmento de um artigo de Levy para a revista “Amazônia”³ (1963), constata-se que para o engenheiro a introdução de “arranha-céus” dentro do vocabulário construtivo, arquitetônico e habitacional da capital e sociedade paraense não se resumia a inovação e pioneirismo dos métodos construtivos da época, mas, também, era uma crença profunda na verticalização como impulso e reflexo do desenvolvimento de uma sociedade:

São frequentes ainda as perguntas que me chegam de amigos e até de desconhecidos, pessoas evidentemente interessadas no desenvolvimento de Belém, sobre questões ligadas à nova arquitetura da cidade. Situam-se de preferência nos chamados “arranha

céus” que ainda hoje causam estranheza aos espíritos mais conservadores, fixados na fisionomia colonial da cidade. Suas restrições aos grandes prédios giram em torno da superfície de Belém, que ainda permitiria a expansão em milhares de metros quadrados de construções discretas de dois ou três andares (...) e inclusive um que vale citar pelo sabor de seu sentimentalismo. É aquele que diz respeito à nossa velha “caixa d’água”, que durante muitos anos fora o ponto mais alto de Belém! Sua marcante silhueta de longe dava o primeiro sinal da terra aos que viajavam por via marítima. (...) Belém renovou a sua fisionomia. Resolveu ou está resolvendo um dos seus grandes problemas de crescimento (...) (LEVY, 1963, p. 2 *apud* CHAVES, 2011, p. 97).

O Edifício Renascença, projeto de 1948, concluído em 1952, é uma obra emblemática dentro da trajetória do engenheiro. Criado sobre os pressupostos modernizantes da época, esse edifício construído em frente ao Edifício Piedade, assemelha-se a este em suas linhas compositivas e na implantação em terreno de esquina, apresenta residencial, possui fachadas com elementos da abstração moderna, e possui diferentes tipos de plantas para os apartamentos.

Figura 2 – Edifícios Nazaré (década de 50), à esq., Renascença (1952) à dir.



Fonte: Site Morar Moderno⁴

Outra obra bastante representativa do trabalho de Judah Levy é o Edifício Palácio do Rádio, inaugurado em 1956. Exibido como “Jóia da Modernidade” pelos jornais da época, apresenta caráter grandioso e com programa que comportava vários usos ao longo de seus treze pavimentos. Uma característica desta construção é a utilização de incineradores de lixo, necessidade advinda devido aos constantes períodos de suspensão do serviço público de limpeza na cidade.

Figura 3 - Edifício Palácio do Rádio



Fonte: Marina Frota (2021)

Nos dois edifícios, Renascença e Piedade, a multifuncionalidade, também inovadora para o contexto local, foi a principal atração que Levy introduziu em seus edifícios. No "Piedade", a previsão era de que no térreo fossem instaladas lojas "espaçosas e luxuosas"; do segundo ao quinto, conjuntos de salas para escritórios e consultórios, e nos outros andares apartamentos "de acordo com nosso clima". Ainda de acordo com o engenheiro, todas as máquinas para a construção daquele prédio foram encomendadas nos Estados Unidos.

Além das construções residenciais e comerciais, Judah Levy teve o início de sua carreira como engenheiro marcada pela finalização do projeto do arquiteto italiano Hugo Furini, como a sinagoga Shaar Hashamaim, que foi um marco para comunidade judaica - a qual o engenheiro e sua família pertencia - na região norte do país.

O EDIFÍCIO PIEDADE: ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E ARQUITETÔNICOS

A partir da premissa da modernização e da verticalização inaugura-se o Edifício Piedade, localizado numa das regiões *locus* por excelência da modernização de Belém. Foi um marco na arquitetura residencial local, além de ter sido o primeiro edifício com fins unicamente residenciais na cidade, introduzindo uma nova modalidade de gerir o imobiliário na cidade: o das grandes incorporadoras.

As plantas concebidas para os apartamentos tipo do Piedade apresentavam comodidade a ponto de torná-los viável à venda, com espaços suficientes para atender novas necessidades de uma classe burguesa, que embora pudesse adquirir um apartamento desse padrão, ainda estava receosa com essa nova moda de morar nas alturas. Em consequência do pioneirismo e inovação presente no projeto do edifício, a construção

passou por diversos percalços, como escassez de mão de obra e matéria-prima e até mesmo a captação de clientes para a venda dos apartamentos, uma vez que o estilo de habitação proposto transgrediu os parâmetros da sociedade vigente

(...) Com o esboço do projeto, sai em busca dos futuros compradores, em sua maioria comerciantes portugueses, e sua principal dificuldade era convencê-los das vantagens de viver em apartamentos. Este projeto inova na organização interna, introduzindo elementos incomuns para os hábitos da sociedade local da época, como o lavabo no quarto de casal, o “Piedade” (inauguração em 1949) e posteriormente o edifício “Renascença” (projeto 1948 e construção de 1952), de dez pavimentos e com elevador, os primeiros com essas características, foram recebidos com receio, embora a imprensa elogiasse seus atributos modernos (CHAVES, 2011, p. 148).

A inauguração do edifício, transmitida por rádio, indica a importância dessa obra para diversos segmentos da sociedade local. Porém, além das dificuldades Apesar da predominância do uso residencial, Judah Levy propôs uma multifuncionalidade e técnicas inovadoras para o edifício, em que pese as dificuldades

(...). No edifício “Piedade” previu a instalação de lojas “amplas e luxuosas”; do segundo ao quinto andar, conjuntos de salas para escritórios e consultórios, tudo “de acordo com nosso clima”, segundo jornais da época. No entanto, as inovações técnicas e programáticas deste edifício, ainda estavam sujeitas à disponibilidade de material que em grande parte era fornecido por empresas estrangeiras(...) (CHAVES, 2011, p. 149)

Figura 4 – À esquerda: Judah Levy na cumeeira do Edifício Piedade; à direita: o edifício recém-inaugurado

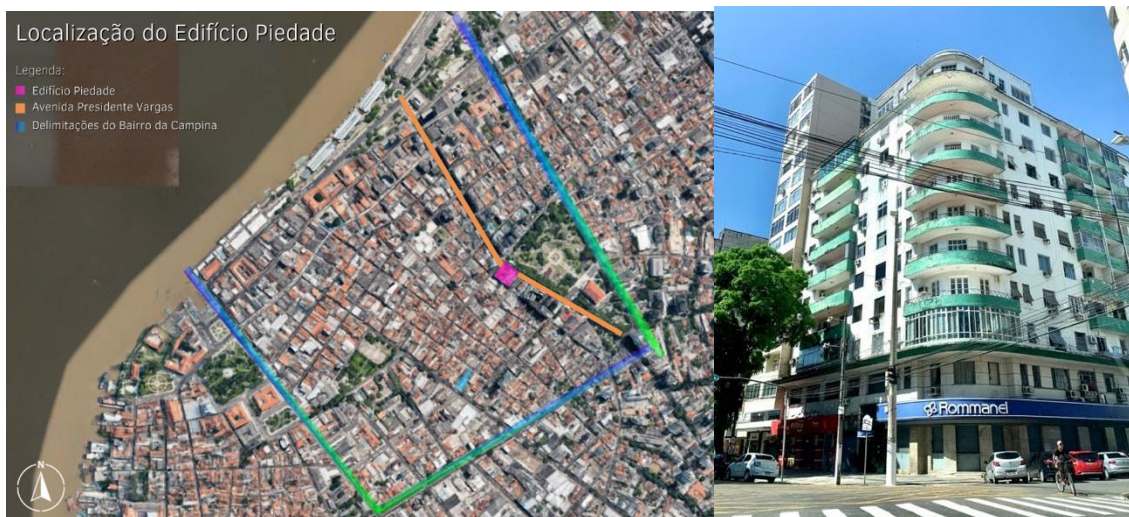


Fonte: Acervo doado por Claudio La Roque Leal; Robert Larimore Pendleton, 24 de outubro de 1949. Acervo da Biblioteca da Universidade de Wiconsin Milwaukee⁵.

À luz de alguns aspectos da análise estruturada por Gastón e Rovira (2007) sobre pautas para investigar a arquitetura moderna, estabeleceram-se critérios para analisar o edifício e suas características. Primeiramente, a partir dos pontos observados pelas autoras, segundo a questão do local e do programa, o Piedade, conforme mostrado na figura 5, está localizado no cruzamento entre a Presidente Vargas e a Rua Riachuelo, dentro de uma topografia pouco acidentada, predominantemente linear; com geometria que acompanha a configuração pré-definida pela esquina, tendo um recuo maior, sem utilização total do lote, devido à promessa de alargamento da Rua Riachuelo, o qual nunca se concretizou. Vê-se que o edifício à época de

sua finalização construtiva estabelecia uma relação de destaque na hierarquia do entorno devido à sua altura. Apesar da proposta de uso residencial, como mencionado, o engenheiro construiu um programa multifuncional, que dispunha de espaço para lojas de luxo, escritórios e consultórios.

Figura 5 – Mapa de localização e edifício na atualidade

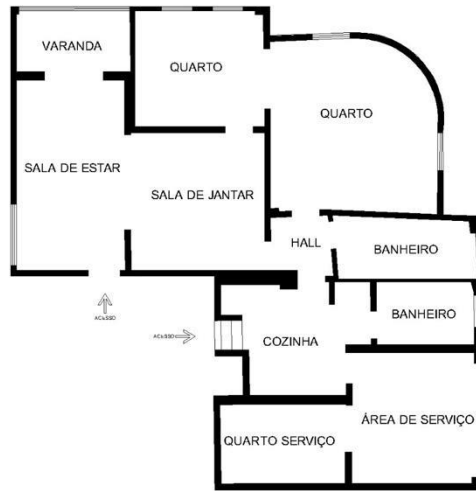


Fonte: Desenho adaptado do *Google Earth* por Lohanna Souza (2022); Foto: Acervo do Laboratório de Historiografia e Cultura Arquitetônica (LAHCA).

Quanto à configuração do edifício, partindo da análise da planta baixa do apartamento da cobertura do edifício (figura 6), projetado para ser a moradia do engenheiro, nota-se, por um lado, uma setorização definida, com os ambientes agrupados por grau de intimidade: ambientes sociais, como a sala de jantar, de estar e a varanda comungam de uma espacialização quase “integrada”; o hall de circulação demarca uma entrada em setores mais íntimos da casa, em uma tentativa de dotar esse espaço de certa modernidade. Por outro lado, nota-se uma particularidade não presente nas outras plantas-tipo desse mesmo edifício, que além de dispor de dois acessos - um principal, ligado à sala de estar, e outro alternativo “de serviço”, ligado à cozinha -, o apartamento dispõe do que se interpreta com um “quarto de empregada”, que remonta às casas ecléticas e coloniais da burguesia, mas que ainda permanece em muitos apartamentos desse momento até os dias atuais

Percebe-se também, uma certa incongruência de ângulos no desenho dos ambientes, sobretudo a partir do *hall* de circulação e nos banheiros, que indica uma improvisação e/ou desarranjo na execução deste apartamento especificamente (figura 6), que podia estar ligado ao difícil acesso e execução pela mão de obra não qualificada para tratar com esse material, visto que o concreto armado ainda surgia como uma nova alternativa de material para a construção na cidade.

Figura 6 - Planta-baixa do apartamento da cobertura do edifício Piedade

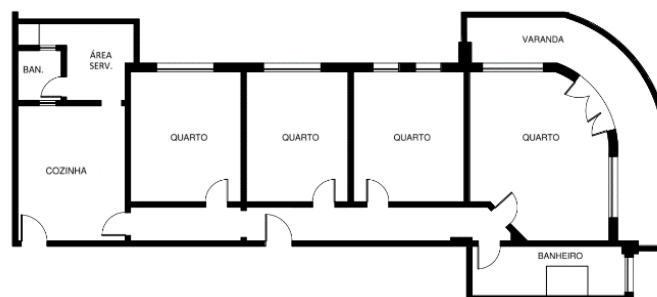


Fonte: Elaborado por João de Alcântara (2022)

Analisando duas plantas-tipo do Piedade, original e modificada (figura 7 e 8), constata-se que a organização espacial da planta tipo 1, apesar da proposta do projeto ser moderno e inédito na região, ainda se apresentava dentro da lógica tradicional, pois a disposição dos espaços internos apresenta referências claras do ecletismo e das casas coloniais encontradas na cidade. O longo corredor que interliga o setor social ao setor de serviço, passando pelo íntimo (CHAVES, 2013, p.7), é a peça-chave que distribui os ambientes em um eixo longitudinal, diferentemente da proposta usual de integração dos espaços na fase de desenvolvimento da arquitetura moderna.

Percebe-se que a planta tipo 2, que, originalmente dispunha de uma distribuição direta do ambiente, e uma organização espacial que contrastava com os espaços tradicionais para a época, observa-se no setor social a presença do vestíbulo, ambiente presente nas casas burguesas de meados do século XIX onde funcionava como uma espécie de antessala que conduzia a sala de estar (CHAVES; SILVA, 2013, p. 7), mas aqui cumpre o papel de distribuição dos ambientes no interior do apartamento.

Figura 7 - Plantas tipo 1 original



PLANTA BAIXA - ORIGINAL

Fonte: Acervo do Laboratório de Historiografia e Cultura Arquitetônica (LAHCA). Modificadas por Lohanna Sousa (2022)

Figura 8 - Planta tipo 2 modificada do Edifício Piedade



PLANTA BAIXA - MODIFICADO

Fonte: Acervo do Laboratório de Historiografia e Cultura Arquitetônica (LAHCA). Modificadas por Lohanna Sousa (2022)

Quanto ao sistema estrutural, formas e elementos básicos que constituem a obra, observa-se que a utilização do concreto armado, possibilitou a adoção de formas curvas, ensaiando um movimento em direção ao arrojo formal das formas da arquitetura moderna. Nota-se também a cobertura em telha cerâmica, com platibandas, e um conjunto de esquadrias com dimensões que permitem passagem de ar e luz facilmente. Com acesso principal voltada para a avenida Presidente Vargas, a entrada com porta de dimensões generosas permite criar distinção com os pontos comerciais presentes no térreo, destacando o caráter residencial do edifício (figura 8).

Figura 9 – Porta de acesso principal (à esquerda)



Fonte: Acervo LAHCA, 2016.

Outra questão a destacar neste edifício é sua contribuição na configuração de uma imagem moderna à avenida onde foi erguido, sendo impulsionador para a construção de outros edifícios desse perfil na Presidente Vargas. Nesse sentido, o Piedade instiga a burguesia comercial da cidade a realizar, por meio de suas formas, usos e padrão técnico, novos investimentos imobiliários, tornando essa avenida a sede da representatividade moderna do morar e do trabalhar. Portanto, cabe entendê-lo como um marco projetual, nas

tensões entre interesses financeiros, profissionais e as propostas de mudanças, mas também como um documento vivo de um processo de transformação imagética, social da paisagem urbana, que a define até os dias de hoje, embora grande parte desse acervo esteja abandonado, sem uso e necessitando de revitalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou compreender o edifício Piedade do engenheiro Judah Levy em seus mais diversos aspectos, mas, sobretudo, enfocou o campo social, cultural e arquitetônico da obra, compreendendo os fatores e condicionantes que levaram à materialização de um dos primeiros edifícios residenciais da avenida Presidente Vargas e seu processo de modernização.

O período histórico estudado revela uma sociedade em transição, em busca de novos ideais propostos por iniciativas públicas, e a introdução de novos conceitos que possibilitaram as transformações que se observam nos modos de morar, especialmente na construção de edifícios em altura, aliando definições socioculturais com interesses em se constituir uma economia direcionada aos investimentos imobiliários, que irão paulatinamente assegurar a mudança de fisionomia da avenida.

As formas expressivas da arquitetura moderna serviram, então, para configurar a necessária interdependência entre verticalização e modernidade. Constatou-se também que as construções modernas serviram para firmar a trajetória profissional de novos engenheiros, para alavancar incorporadoras e construtoras tendo a modernização como motor.

No caso de estudo, sua construção é paradigmática do avanço de uma arquitetura racionalizada, seja na organização espacial, na forma, nas técnicas construtivas, funcionalidade, o que não deixa dúvidas da proposta de modernidade que esse edifício e outras obras de Judah Levy apresentavam, mesmo que a tradição ainda seja considerada um valor simbólico em algumas de suas soluções, em parte pelo acesso dificultado aos materiais, mas também pela própria dinâmica da modernidade onde o tradicional e o moderno ainda se cruzam no tempo e no espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. A Distinção. São Paulo: Zouk, 2007.

BRANT, Juliano. A construção social do campo da arquitetura moderna em Belo Horizonte. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 151 f., 2012.

CHAVES, CELMA. Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém. *Arquitextos*: São Paulo, março. Disponível em: www.vitruvius.com.br, 2008. Acesso em: 24/09/2022

CHAVES, Celma. Modernização, inventividade e mimetismo na arquitetura residencial em Belém entre as décadas de 1930 e 1960. *Risco: Revista de Pesquisa e Arquitetura e Urbanismo*, São Carlos, 2008, p. 145-164.

CHAVES, Celma. Recepção, particularidades e limites da arquitetura modernista produzida em Belém. In: Seminário Internacional Brasil-Argentina-México - 4º Encontro de estudos comparados em Arquitetura e Urbanismo nas Américas. Uberlândia, 2012.

CHAVES, Celma; BELTRÃO, Bernadeth; DIAS, Rebeca. A arquitetura moderna em Belém como objeto e documento de investigação: da invisibilidade ao reconhecimento. *Revista Labor & Eng.*, Campinas, SP, v.14, 1-16, 2020.

CHAVES, Celma; SILVA, Izabella M. Santos. Percurso da modernização: A arquitetura do “Novo Centro” na Avenida Presidente Vargas em Belém. 3º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação, Belo Horizonte, 2013.

CHAVES, Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos. Isto não é para nós? Um estudo sobre a verticalização e modernidade em Belém entre as décadas de 1940 e 1950. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

CRUZ, Renan Luís da Silva. Proposta de revitalização urbana da Avenida Presidente Vargas - Belém-Pa. 180 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Pará, 2014.

DE LIMA RODRIGUES, Rodrigo Augusto; CHAVES, Celma. Casa: a assimilação cultural do espaço moderno em Belém/PA. *Revista ARQ.URB*, v. 1, p. 131-142, 2021.

DIAS, Rebeca. A arquitetura sem linhas do edifício Banna (Belém-PA): a escrita do habitar a partir das ambiências. 180 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Pará, 2020.

GASTÓN, Cristina, & ROVIRA, Teresa. El proyecto moderno: Pautas de investigación. Barcelona: UPC, 2007.

LEVY, Judah. "Os Arranha-Céus de Belém". *Revista Amazônia*. Belém, ano 09, n. 92, p. 2, janeiro de 1963.

STEVENS, Garry. O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: UNB, 2003.

VENTURA NETO, Raul da Silva. Circuito Imobiliário e a cidade: coalizões urbanas e dinâmicas de acumulação do capital no espaço intraurbano de Belém. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Instituto de Tecnologia, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belém 2012.

NOTAS

1. Há controvérsias com relação à aquisição do terreno por parte do engenheiro. Segundo informação do jornalista Oswaldo Coimbra, a partir de entrevista concedida a ele por Judah Levy, o terreno para construção do Piedade foi adquirido por meio de concorrência pública colocada pela prefeitura de Belém em 1946.
2. Entrevista do engenheiro Levy no jornal "*A Folha*" em 1946, p. 6.
3. Exemplar disponível no acervo de periódicos da Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará.
4. Disponível em: <https://morarmoderno.com.br/obra/edificio-nossa-senhora-de-nazare/> Acesso em: 20/09/2022
5. Disponível em: <https://fauufpa.org/2014/03/06/edificio-piedade-em-1949-por-robert-larimore-pendleton/>

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**O MODERNISMO CEARENSE NO FEMININO: A PRODUÇÃO
ARQUITETÔNICA DE NÉLIA ROMERO**

PEIXOTO, INGRID TEIXEIRA

arquiteta, mestranda do PPGAU+D/UFC
e-mail: ingrid.arq.urb@gmail.com

CAVALCANTE, MÁRCIA GADELHA

Doutora em Arquitetura e Urbanismo FAU Mackenzie (2015), Departamento de
Arquitetura, Urbanismo e Design - UFC
e-mail: marciacavalcante@daud.ufc.br

DIÓGENES, BEATRIZ HELENA NOGUEIRA

Doutora em Arquitetura e Urbanismo FAUUSP (2012), Programa de Pós Graduação
em Arquitetura e Urbanismo e Design - UFC
e-mail: bhdiogenes@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho faz uma investigação sobre a ausência historiográfica da produção feminina na arquitetura e contribui para dar visibilidade à atuação da arquiteta cearense Nélia Romero. Sua prática no setor público e as contribuições de suas obras para o cenário do movimento moderno no Ceará corroboram para reivindicar essa memória feminina na história da arquitetura no Ceará e rever o apagamento das arquitetas na historiografia cearense. A análise de sua carreira profissional e de seus projetos edificados atestam a importância de sua atuação e a necessidade deste resgate, de modo a suprir o vazio historiográfico atribuído à pouca valorização das mulheres. Este artigo analisa, com forma inédita, algumas de suas principais obras, e contribui para a valorização de uma arquiteta que fez parte da construção do movimento moderno Cearense.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres arquitetas; Nélia Romero; Arquitetura cearense.

CEARÁ MODERNISM IN THE FEMININE: THE ARCHITECTURAL PRODUCTION OF NÉLIA ROMERO

ABSTRACT

This work investigates the de-historization of female production in architecture, and contributes to giving visibility to the work of the architect from Ceará, Nélia Romero. Her practice in the public sector and the

contributions of her works to the scenario of the modern movement in Ceará corroborate to claim a female memory in the history of architecture in Ceará and review the erasure of female architects in general historiography. The analysis of her professional career and her built projects attest to the importance of her performance and the need to rescue her in order to fill the historiographical void attributed to the little appreciation of women. This article analyzes, with originality, some of her main works, and contributes to the appreciation of a modernist architect who was also part of the construction of the Ceará modern movement.

KEYWORDS:

women architects; nelia romero; ceará architecture. modernism

INTRODUÇÃO

Vivemos uma época de necessárias atualizações historiográficas e se faz imperativo repensar o lugar das mulheres em muitos espaços e, em especial, na história da arquitetura. Pensar a condição da mulher é também pensar em aspectos essenciais da nossa sociedade, fundada em alicerces patriarcais, racistas e classistas, evidenciando de forma global a questão das minorias, direitos civis, políticas públicas, preconceito e violência. Trata-se de um fazer político. Ao revisar a historiografia, recuperamos as trajetórias, tanto das arquitetas invisibilizadas, quando daquelas que tiveram destaque por enfrentar os obstáculos de uma profissão dominada pelos homens, como relata Zaha Hadidⁱ, primeira mulher a ganhar um prêmio Pritzker:

É uma indústria muito dura e dominada por homens, não apenas em práticas de arquitetura, mas também por desenvolvedores e construtores. Eu não posso culpar os homens, no entanto. O problema é a continuidade. A sociedade não foi criada de forma a permitir que as mulheres voltem ao trabalho depois de um tempo de folga. ⁱⁱ

Em 2014, surgiu no Brasil uma iniciativa que, reconhecendo este desequilíbrio bibliográfico, buscou resgatar e divulgar a vida e a obra de arquitetas desprestigiadas pela história: o coletivo “Arquitetas Invisíveis”ⁱⁱⁱ, que foi criado por estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília- UNB. O objetivo do projeto é ampliar o repertório dos estudantes e profissionais de arquitetura e urbanismo e, ao mesmo tempo, incitar a discussão sobre essas desigualdades entre arquitetos e arquitetas no meio acadêmico e profissional.

O Conselho de Arquitetos e Urbanistas - CAU - divulgou em 2019 uma radiografia da profissão^{iv} mostrando as condições de gênero desiguais, na qual, apesar de as arquitetas representarem a maioria dos profissionais no Brasil - cerca de 63% do total de arquitetos registrados - isso não se reflete na sua representação social. Os obstáculos para a representatividade feminina se explicam, tanto por estarem em minoria nas posições políticas e nas organizações do setor, quanto pela baixa representatividade nas premiações em concursos nacionais. Segundo o CAU, apenas 17% dos prêmios foram concedidos a equipes lideradas por mulheres, caindo para 15% em concursos internacionais. Da mesma maneira, a participação de arquitetas em concursos públicos, como por exemplo, no projeto para a Sede do CAU/BR e IAB/DF- Instituto de Arquitetos do Brasil, apontou que apenas 16% das equipes concorrentes foram coordenadas por mulheres.^v

Nesse contexto de desigualdade representativa, apesar de sempre terem existido arquitetas com uma expressão arquitetônica significativa que atuaram e/ou ainda atuam no Ceará, a documentação acerca do trabalho dessas mulheres é bem menor do que seus pares do sexo masculino, o que reforça o apagamento dessas arquitetas e, conseqüentemente, sua desvalorização. Apesar do pouco destaque historiográfico, as arquitetas cearenses também projetaram obras de relevância arquitetônica, a exemplo da arquiteta Nélia

Rodrigues Romero, que concebeu projetos importantes não apenas para a cidade de Fortaleza, mas contribuiu também com projetos públicos de infraestrutura para o Estado do Ceará.

Este trabalho^{vi} tem como objetivo traçar um panorama geral da produção da arquiteta Nélia Romero, diplomada na antiga Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará em 1976 e, através da análise de obras selecionadas, destacar a inserção de uma mulher no cenário da arquitetura cearense, assim como sua relevante atuação no setor público. Primeiramente, busca-se contextualizar a questão da invisibilidade feminina na arquitetura para, assim, compreender o contexto em que se insere Nélia Romero, como uma arquiteta que permaneceu à margem de menções significativas. Em seguida, investigamos a sua formação modernista e sua atividade profissional exercida no setor público do Ceará. Finalmente, são selecionadas obras relevantes de sua produção, buscando caracterizar suas referências, bem como os aspectos projetuais: programa, composição, estrutura e as tecnologias aplicadas. O trabalho visa contribuir para a memória da arquitetura cearense feita por mulheres no contexto modernista e os desdobramentos desse movimento no cenário arquitetônico do estado.

1. BREVE HISTÓRICO DA INVISIBILIDADE FEMININA NA ARQUITETURA

A invisibilidade feminina na historiografia, de maneira geral, resulta de uma também histórica disparidade entre os espaços e os papéis destinados a homens e mulheres na sociedade. Revisitar a história da arquitetura a partir de uma perspectiva mais igualitária entre os gêneros implica na desconstrução dessa historiografia hegemônica, que sempre se valeu de uma falsa ideia de universalidade, estando, na verdade, pautada pelo olhar masculino eurocêntrico. Nesse sentido, existe uma questão de justiça e compensação histórica a ser corrigida, uma vez que as mulheres arquitetas sempre enfrentaram maiores barreiras para conseguir exercer a profissão. Podemos citar a escola Bauhaus na Alemanha que, mesmo aceitando mulheres, teve seu fundador Walter Gropius declarando publicamente em 1956: “nos pronunciamos basicamente contra a formação de arquitetas”^{vii}. De fato, ele as impedia de se formarem arquitetas, confinando-as nas áreas de tecelagem, cerâmica e decoração, como afirma Isabel Gradin (2017) em seu artigo^{viii} “Mulheres nas Artes: O Machismo da Bauhaus e a Revolução Têxtil de Gunta Stözl”:

“Havia uma promessa de igualdade na escolha profissional que não se concretizava dentro da instituição. Assim, elas eram prontamente encorajadas para as oficinas de Tecelagem, Encadernação ou Cerâmica e, a partir de 1922, só a oficina de tecelagem era acessível para as estudantes mulheres. O clima da Bauhaus era hostil para mulheres, poucas eram capazes de frequentar as aulas escolhidas por elas mesmas, sem serem automaticamente inscritas na oficina de tecelagem.” (GRADIN, 2017, p.1)

A autora Connelley-Stanio também corrobora:

“Ao abrir a Bauhaus, Gropius tinha toda a intenção de admitir estudantes do sexo feminino como iguais a suas contrapartes masculinas, o que era uma postura radical para a época. Gropius escreveu em uma nota que não haveria “diferença entre o belo e o forte gênero, a igualdade absoluta, mas também deveres absolutos iguais”, mas infelizmente, colocando de lado o sexismo das habilidades de gênero preconcebidas, a igualdade entre os sexos não aconteceu na Bauhaus. As matrículas femininas eram maiores do que as masculinas, então a Bauhaus revisou suas políticas porque tinham medo de estudantes do sexo feminino tirarem o emprego dos estudantes do sexo masculino, o que daria pouca credibilidade à escola, então eles segregaram as alunas.”^{ix} (Connelley-Stanio, 2014, p.2)

Portanto, assumir que é necessária uma investigação sobre a escassez de relatos de trajetórias e referências de arquitetas - o que também constitui uma defasagem na historicidade arquitetônica - é perceber que não houve condições igualitárias para que elas se fizessem mais presentes. É também questionar a perpetuação da disparidade entre biografias femininas e masculinas. Sendo assim, validar essas mulheres que resistiram, existiram e ainda existem é chegar mais perto de alcançar a equidade entre os sexos. Consideramos

necessário, portanto, revisitar a história da arquitetura e das cidades, reescrevê-la e incorporar as mulheres como igualmente protagonistas dessas narrativas, como justifica a arquiteta e pesquisadora Zaida Múxi:

A visibilidade das mulheres profissionais tem um duplo ponto: a primeira, o reconhecimento necessário das contribuições feitas historicamente pelas mulheres, e a segunda, o reconhecimento de que a mesma divisão de papéis que nos exclui como profissionais nos impede de reconhecer as experiências das mulheres e as necessidades do mundo reprodutivo, tratam-nas com a mesma importância que o mundo produtivo e respondem, portanto, a situações reais. É necessário nos posicionarmos criticamente diante de um conhecimento universal, supostamente neutro, com o qual temos trabalhado, já que nada mais é do que a elevação de uma verdade exclusiva que corresponde à experiência masculina. (MUXÍ, 2018, p. 39)

Atualmente podemos ver uma movimentação de mulheres arquitetas que buscam fazer esse resgate levantando questionamentos importantes, como Despina Stratigakos que, no título de seu livro lançado em 2016, se pergunta: "Where are the Women Architects?".^x Esses questionamentos não são só um alerta, mas um chamado para que resgatemos o papel dessas mulheres pelo mundo. Este trabalho busca atender este chamado e fazer um recorte local: onde estão as arquitetas cearenses? O que estão projetando? Por que a maioria permanece desconhecida no cenário cearense?

2. NÉLIA ROMERO: FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Em 1972, Nélia Rodrigues Romero, (figura 1), ingressa na Escola de Arquitetura e Artes da Universidade Federal do Ceará. Cearense, natural de Itapipoca, nasceu em 24 de março de 1953 e mudou-se para Fortaleza, com a família, aos 11 anos.



Figura 1: Nélia Rodrigues Romero

Foto: acervo pessoal de Nélia Rodrigues, com edição de imagem da autora.

Como consequência da criação tardia da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, fundada apenas em 1965, o ingresso de mulheres ocorreu de forma mais igualitária, se comparada ao início do ensino de arquitetura no país, de maneira geral. Coincidindo com a esteira dos movimentos de emancipação feminina e do direito adquirido ao final do século XIX do ingresso das mulheres nas universidades brasileiras. Assim, a arquiteta relata^{xi} que sua turma era formada majoritariamente por mulheres: das 20 vagas, 14 eram ocupadas por mulheres.

No Brasil, o início do ensino superior feminino só teve início no final do século XIX. A primeira mulher a ingressar na universidade no Brasil foi no estado da Bahia, no ano de 1887, formando-se pela faculdade de medicina. As mulheres no Brasil só foram autorizadas a frequentarem um curso superior no ano de 1879 quando a elas fora concedido o direito de frequentarem o ensino universitário por Dom Pedro II, então Imperador do Brasil. [...] Com a grande expansão que ocorreu na universidade no ano de 1970 é que as mulheres realmente começam a fazer parte de uma forma bem expressiva no ensino universitário no Brasil. É a partir do ingresso da mulher nas universidades que o ensino superior consegue se expandir no Brasil. (BEZERRA, 2010, p.4).

Durante a graduação Nélia obteve o 1º lugar na Premiação Nacional de Escolas de Arquitetura do IX Congresso de Arquitetos (1976), juntamente com Lana Araújo Bandeira Barbosa, Silvana Valéria da Cruz, e Branca Regina Guerreiro Tavares. A equipe das alunas foi previamente selecionada, em concurso interno, para participar da premiação, representando oficialmente a Escola de Arquitetura da UFC. O trabalho consistia na conceituação e projeto de uma cidade industrial e havia sido elaborado para a disciplina de PUR III. Em entrevista^{xii}, a arquiteta relata que a maquete do projeto, que havia sido enviada para a premiação em São Paulo, foi perdida. As ganhadoras ainda eram estudantes e não tinham recursos financeiros para o resgate nos correios, e que também a Escola não se empenhou em procurá-la, segundo afirmou a arquiteta. Ao contrário do que ocorreu com um prêmio anterior, obtido por outra equipe de estudantes, na Bienal de Arquitetura de São Paulo em 1969, cuja maquete esteve em destaque na biblioteca do curso de Arquitetura da UFC. O prêmio da equipe formado apenas por mulheres foi esquecido, e sequer mencionado nos relatos da história do curso.

Nélia teve sua formação baseada no ideário modernista e pode ser classificada como pertencendo à terceira geração de arquitetos modernos cearenses, composta pelos egressos da Escola de Arquitetura da UFC, conforme destacam PAIVA; DIÓGENES, 2017: “[...] a partir de 1969, o Ceará começa a conhecer anualmente novo contingente de profissionais, com 20 arquitetos diplomados a cada ano, sendo a terceira geração constituída pelos egressos do Curso de Arquitetura”. A arquiteta relata que se considera “moderna”, pois toda as bases de sua formação e suas referências profissionais estão situadas no movimento moderno, tendo grande admiração por nomes como Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e os brasileiros Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Durante o curso, seu contato com mulheres arquitetas ficou restrito a três professoras: Nícia Bormann, Margarida Júlia de Salles Andrade e Vera Mamede. Nenhuma referência feminina foi estudadae mesmo Lina Bo Bardi, que já vinha se destacando no sudeste do país, não costumava ser citada. Sobre receber algum tipo de tratamento diferenciado por ser mulher, Nélia comenta em entrevista^{xiii}:

Alguns professores homens faziam discriminação com as alunas que vinham de colégios católicos, faziam aquela brincadeirinha, como se fossem menininha, mas isso dentro da brincadeira, da jocosidade, mas eu acho que, tinha um certo preconceito mesmo. (em relação às mulheres)

Apesar das mulheres já poderem acessar à universidade como alunas e professoras desde o início da criação da Escola de Arquitetura, somente no século XXI, no ano de 2008, uma arquiteta assumiria pela primeira vez o cargo de professora do eixo curricular de projeto arquitetônico, a professora doutora Márcia Gadelha Cavalcante. Isso demonstra que, apesar da noção de equidade, ainda existia uma resistência em tratar sem “sexismo” as mulheres e alocá-las em disciplinas consideradas de “autoridade masculina”.

Nélia graduou-se em 1976, e em seguida ingressa no escritório de arquitetura de seu mestre José Neudson Bandeira Braga, confirmando seu talento profissional na área de concepção de projetos arquitetônicos.

3. NÉLIA ROMERO: ATUAÇÃO PROFISSIONAL

A atuação profissional de Nélia Romero é essencialmente marcada pela prática projetual em arquitetura. Sua primeira experiência, no escritório do arquiteto Neudson Braga, confirmou essa preferência. Em 1978 ingressa no setor público, como arquiteta da Superintendência de Obras do Estado do Ceará - SOEC. Por algum tempo, foi a única funcionária mulher no setor, e desenvolveu projetos de infraestrutura urbana como as Estações Rodoviárias de Tauá (1978) (Figura 2), Brejo Santo (1979), de Pentecostes (1979), e a reforma da Estação de Mombaça (1983).



Figura 2- Maquete da Estação Rodoviária de Tauá
Fonte: acervo pessoal de Nélia Romero, com edição da autora

Sobre o desafio de seu primeiro projeto (Figura 3), Nélia descreve^{xiv} :

Quando eu entrei no Estado, como funcionária pública, comecei a trabalhar sozinha, a ter responsabilidade sobre o projeto, meu primeiro projeto foi uma rodoviária na cidade de Tauá. Foi até executada, toda em concreto, iluminação zenital. Era um trabalho interessante.



Figura 3- Estação Rodoviária de Tauá
Fonte: google imagens

Ao refletir sobre a condição de ser mulher e arquiteta, Nélia comenta^{xv}:

[...]o mais difícil pra mim foi o reconhecimento como funcionária pública, saber que eu, Nélia, como funcionária pública tenho valor. Posso fazer. Sou capaz de fazer. Porque na verdade eu nunca pautei o meu trabalho ou qualquer tipo de movimento que eu tenha pelo fato de eu ser mulher. Ah! Por que eu sou mulher eu posso, por ser mulher eu não posso. Eu acho que eu entrava, pelo menos na minha cabeça, em igualdade de condições. Que o mundo é contrário, é verdade, o mundo se opõe à mulher, por todas as questões que a gente tem que vencer, na família, fora da família, toda a questão doméstica fica a cargo da mulher, ou a maior parte, ainda mais se você tiver filhos.

Sua atuação projetual na SOEC foi contínua e extensa; projetou, além de um Hospital com 70 leitos no Cariri (1980), praças, escolas e edifícios institucionais para várias cidades cearenses. Permaneceria então, atuando no setor público ao longo de toda a sua carreira profissional.

Em 1997, a SOEC foi incorporada pelo Departamento de Edificações, Rodovias e Transportes - DERT e, em 2007, o órgão mudou novamente de nome para Departamento de Edificações e Rodovias – DER, na tentativa de se adequar às novas configurações da abrangência de projetos: edificações, rodovias estaduais e transportes metropolitano e municipal. Em 2011, o Governo do Ceará realizou uma nova reforma institucional, transformando o DER em duas novas autarquias e criando o Departamento de Arquitetura e Engenharia – DAE e o atual Departamento Estadual de Rodovias – DER.^{xvi}

Durante os anos 1980, a carga horária dos arquitetos lotados nas repartições públicas do Estado do Ceará foi reduzida e, com o tempo extra, Nélia abriu um escritório com dois colegas de profissão: Melânia Cartaxo e Marcelo Colares. Sua atuação no setor privado ficou restrita a poucos projetos, em sua maioria residenciais, para amigos e familiares. Ela permaneceu na sociedade com os colegas de 1984 a 1986, voltando a dedicar-se apenas ao serviço público. “Se eu tivesse ficado no setor privado, jamais teria produzido o que produzi [...] eu gostava de projeto, minha realização era o projeto, trabalhar com arquitetura diretamente”, diz Nélia^{xvii}. Como profissional autônoma, realizou vários projetos de residências urbanas, de praia e de sítio, com destaque para a Vila Romero em Fortaleza, que ainda mantém 3 casas projetadas (Figura 4) por ela.



Figura 4- Vila Romero
Fonte: acervo da autora

O auge de sua carreira institucional ocorreu entre os anos de 1997 a 2014, ao ser nomeada diretora de arquitetura do DAE - Departamento de Arquitetura e Engenharia. Nélia relata que existiam 3 diretorias: a de projeto de arquitetura, a de obras e a financeira e que foi por sua iniciativa que os três setores se fundiram e passaram a ter uma diretoria geral, comandada por ela, para, assim, otimizar os processos de projeto e integrar os fluxos das demandas.

Em 2017 aposentou-se do cargo público, tendo sua trajetória profissional pouco valorizada nos meios arquitetônicos cearenses, apesar da atuação recente. Essa invisibilidade circunscrita às mulheres levanta um questionamento: será que um arquiteto com a mesma trajetória de Nélia, que utilizou a arquitetura para atender as demandas sociais através do setor público, ainda estaria nas sombras? Buscando reparar este apagamento da atuação de Nélia Romero, detalharemos no próximo item sua produção arquitetônica e suas principais obras.

4. NÉLIA ROMERO: PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA

Durante seu tempo de atuação no setor público, Nélia Romero teve oportunidade de produzir importantes obras públicas e projetar desde escolas até equipamentos diversos, como presídios e hospitais. A arquiteta, em entrevista, faz questão de nomear seus principais parceiros profissionais: Melânia Cartaxo, Beatriz Magalhães Carneiro, Eliane Maria Medeiros Holanda, Janaína Teixeira, Roberto Castelo e Robledo Valente.

Foi autora e coautora de obras importantes para a capital cearense e, dentre elas, destacam-se: o Instituto Médico Legal-IML (1982), a Praça Luiza Távora (1992), o Fórum Clóvis Beviláqua (sede de 1997), a reforma do Hospital Geral de Fortaleza-HGF (2011), a ampliação do Hospital Albert Sabin (2009), a reabilitação e restauro do Palácio da Abolição (2011) e uma série de escolas padrão de ensino fundamental e médio. Dentre elas, destacamos o seu último projeto executado (Figura 5), a Escola de Ensino Médio Doutor Gentil Barreira (2018) onde trabalhou em parceria com as arquitetas Karinne Victor e Aline Cordeiro.



Figura 5- Escola Gentil Barreira

Fonte: <https://www.sop.ce.gov.br/2018/02/26/escola-gentil-barreira-inaugura-novo-modelo-de-escola-de-ensino-medio/>

Para análise mais detalhada de sua produção, selecionamos 3 obras: o Instituto Médico Legal-IML (1982), a Praça Luiza Távora (1992) e o Fórum Clóvis Beviláqua (sede de 1997), por sua relevância na cidade como equipamentos públicos. Será destacada a importância da obra da arquiteta, os desdobramentos do contexto modernista em sua produção arquitetônica e a flexibilização de sua estética. As três obras se localizam temporalmente entre as décadas de 1980 e de 1990, quando as críticas ao modernismo já estavam surgindo no cenário brasileiro e, como corrobora Segawa, é nesse período que se expressa uma mudança no paradigma projetual modernista no Brasil que, igualmente, também pode ser notado no Ceará:

A questão pós-moderna abriu as sensibilidades e a tolerância com a diversidade de posicionamentos, como a apreensão e compreensão de outras formas de instrumentar o raciocínio do projeto. Fenômenos percebidos mundialmente aportavam entre os arquitetos brasileiros: a percepção da falência de panaceias arquitetônicas (soluções supostamente válidas para todas as realidades), o maior diálogo com o contexto urbano ou o ambiente natural na implantação dos edifícios, o reconhecimento da história como referência projetual, a revalorização da reciclagem de edifícios como atitude de preservação cultural, a produção do espaço como resultado de uma colaboração entre arquitetos e usuários, bem como uma postura menos hierática, unívoca, determinista e sintética, substituída por uma conduta mais analítica, simbólica, admitindo a ambiguidade. Esses valores podem ser percebidos em diversas obras e intentos teóricos sobretudo do a partir da segunda metade dos anos de 1980, entre arquitetos mais jovens, com suave adesão de profissionais mais antigos. (SEGAWA, 2002 P.191)

Instituto Médico Legal-IML

O Instituto Médico Legal – IML, foi projetado em 1982, em parceria com a arquiteta Eliane Maria Medeiros Holanda e os arquitetos Roberto Castelo e Robledo Duarte. Citado por PAIVA; DIÓGENES (2017) como uma “produção arquitetônica moderna” e “obra de grande significado para a Cidade”, o IML possui claras intenções modernistas ao se valer de uma planta livre, janelas em fita de vidro, e uma racionalização programática com estrutura modular (Figura 06).

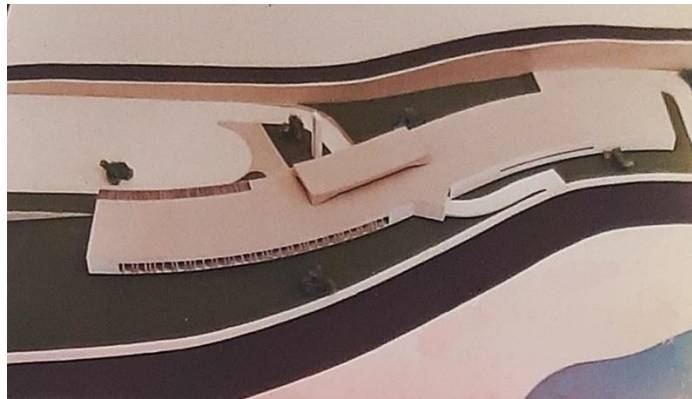


Figura 6- Maquete do IML (1982)
Fonte: arquivo pessoal de Nélia Romero

Nélia comenta^{xviii} que essa obra teria ido originalmente para a iniciativa privada, sendo cedida a autoria para algum arquiteto de renome, mas que por sua insistência e determinação, conseguiu que o projeto permanecesse dentro do setor público.

O projeto se localiza próximo à faixa litorânea, o que proporciona vistas panorâmicas da praia junto à Avenida Leste-Oeste, vistas essas que foram aproveitadas na configuração do edifício, que se alonga no terreno e abre janelas para toda a extensão do mar. Como diretriz projetual, as curvas do terreno de duna foram preservadas e o desenho sinuoso do projeto segue a topografia (Figura 7).

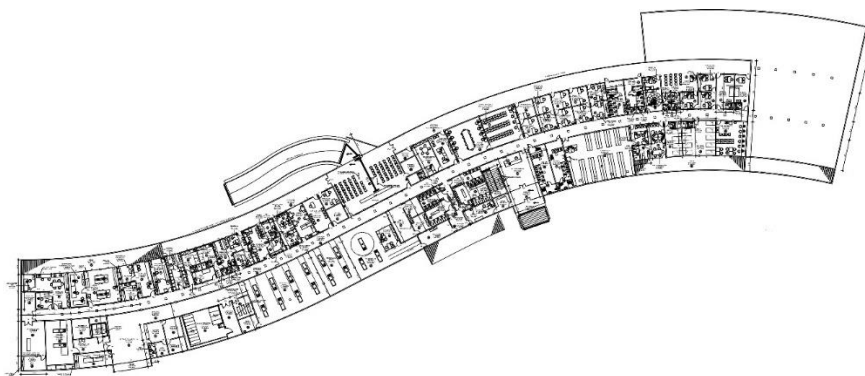


Figura 7- Planta do pavimento Térreo IML (1982)
Fonte: arquivos cedidos pela SOP- Superintendência de Obras Públicas

O declive de quase 10 metros (Figura 8) foi aproveitado e também orientou a distribuição dos espaços, bem como uma implantação que apresenta balanços e partes semienterradas de acordo com as curvas de nível, em diálogo com a paisagem. Os vãos brancos, as formas geométricas simples e o uso da rampa se aproximam do padrão modernista brasileiro e pode ser lida como referência a estética plástica desenvolvida por Oscar Niemeyer em suas obras. Um detalhe específico do programa desse projeto pode ser observado em corte (Figura 9), onde se vislumbra uma abertura superior para a visualização dos procedimentos feitos na sala de autópsia, pensada para a recepção de acadêmicos e peritos visitantes.

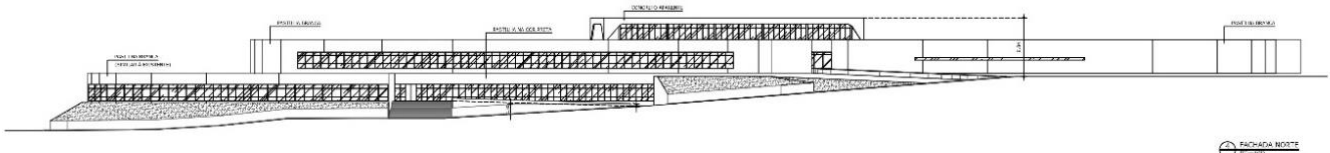


Figura 8- Corte IML

Fonte: arquivos cedidos pelo SOP- Superintendência de Obras Públicas

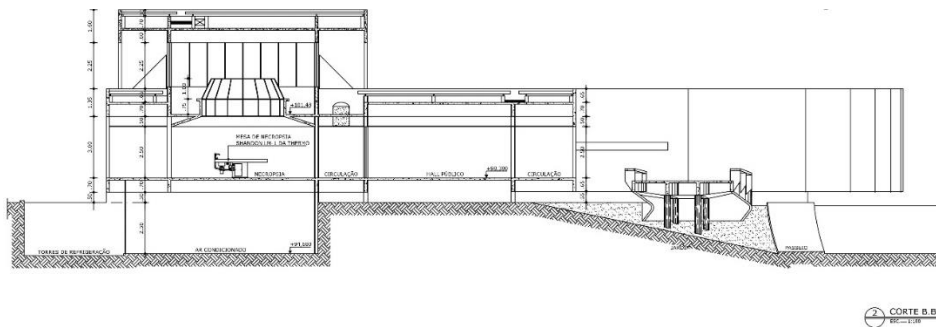


Figura 9- Corte IML

Fonte: arquivos cedidos pelo SOP- Superintendência de Obras Públicas

Nesse projeto do Instituto Médico Legal, podemos observar um maior alinhamento no que se refere à estética modernista e uma preocupação em seguir parâmetros mais claros de referência ao movimento de forma plástica, onde nota-se uma assimilação de um modernismo brasileiro, com bases próprias, que tem entre seus expoentes Oscar Niemeyer em primeiro plano. Oscar privilegiou o efeito plástico da arquitetura, possibilitada pelo uso do concreto armado, explorando mais a volumetria e o desenho estrutural. Essa identificação confirma a participação de Nélia na adoção dos princípios da arquitetura moderna brasileira de modo geral e demonstra o valor de sua produção a nível local. Ao se apropriar dos conceitos modernos e moldá-los de forma própria, suas experimentações projetuais continuam a referenciar o moderno, mas ao mesmo tempo absorve as críticas a ele e busca uma arquitetura contemporânea, como demonstrado nas obras a seguir apresentadas.

Centro de Artesanato do Ceará- Ceart e Praça Luíza Távora

Nélia, em parceria com a arquiteta Melânia Cartaxo Aderaldo Lobo, projetou a estrutura que hoje é chamada de Ceart – o Centro de Artesanato do Ceará na praça Luíza Távora (Figura 10), inaugurado em 1992 como um grande polo para o artesanato cearense. É importante salientar que a autoria desse projeto costuma ser atribuída erroneamente ao arquiteto Roberto Martins Castelo que, na época, apenas prestou uma consultoria para as arquitetas. Nélia afirma que nunca se importou de colocarem Roberto como autor do projeto, mas foi justamente a atribuição indevida a um arquiteto homem, inclusive ocultando que elas estavam vinculadas ao projeto, que manteve essas mulheres nas sombras. Portanto, reivindicar a sua autoria é uma forma de dar credibilidade e combater o apagamento da produção dessas arquitetas na capital cearense.



Figura 10- Praça Luíza Távora em Fortaleza (1992)
Fonte: google imagens

A praça Luíza Távora é um projeto atípico para o padrão de projetos urbanos de Fortaleza, tendo em vista que já inicia com a proposta feita originalmente por uma mulher, a então primeira dama do estado, Sra. Luíza Távora. Em meados da década de 70, Luíza Távora idealizou a construção de uma edificação para abrigar os artesãos da cidade, sendo o local escolhido o terreno que pertenceu ao antigo Palácio Plácido de Castro, e viria a ser a Praça que ganhou seu nome, posteriormente. O primeiro projeto foi encomendado ao engenheiro Pedro Natale Rossi, sendo concebido em estrutura de carnaúba que, com o desgaste natural da madeira, foi necessário um projeto de reforma tempos depois. A praça viria a se tornar um dos poucos espaços públicos de Fortaleza que, além de receber um nome de mulher, foi também projetado por mulheres arquitetas, o que a torna um marco significativo de representatividade feminina na cidade e uma mudança de paradigma, ao se ter arquitetas pensando a produção do espaço público, algo sempre atribuído aos arquitetos homens na capital cearense.

A estrutura do CEART foi pensada em formato triangular e é formada por treliças que obedeciam a essa triangulação (figura 11). A modulação estrutural é uma diretriz racionalista para o edifício e essa é das marcas do modernismo na produção de Nélia Romero porém, demonstra uma transição dessa fase para uma arquitetura que se propõe mais regional. A inspiração arquitetônica partiu da arquitetura vernacular, com o uso de madeira maçaranduba, mais resistente, e o uso da telha de barro.

Estabelece-se também uma arquitetura que se apropria de uma raiz tipicamente cearense, com o uso de materiais locais, os grandes beirais e o aporte do caimento das águas diretamente em pilares, formando espaços avarandados. O uso da escala humana também é perceptível no projeto. Para Nélia “Arquitetura é proporção” e isso é um ponto importante em sua forma de projetar. Atualmente a praça preserva 6 edificações do final da década de 1930, chamados de “castelinhos” que foram construídos em volta do Castelo Plácido de Carvalho, os castelinhos foram mantidos e reformados para abrigar unidades do Governo do Estado. Os edifícios são menores e ficam dispostos nas laterais da praça (Figura 12).

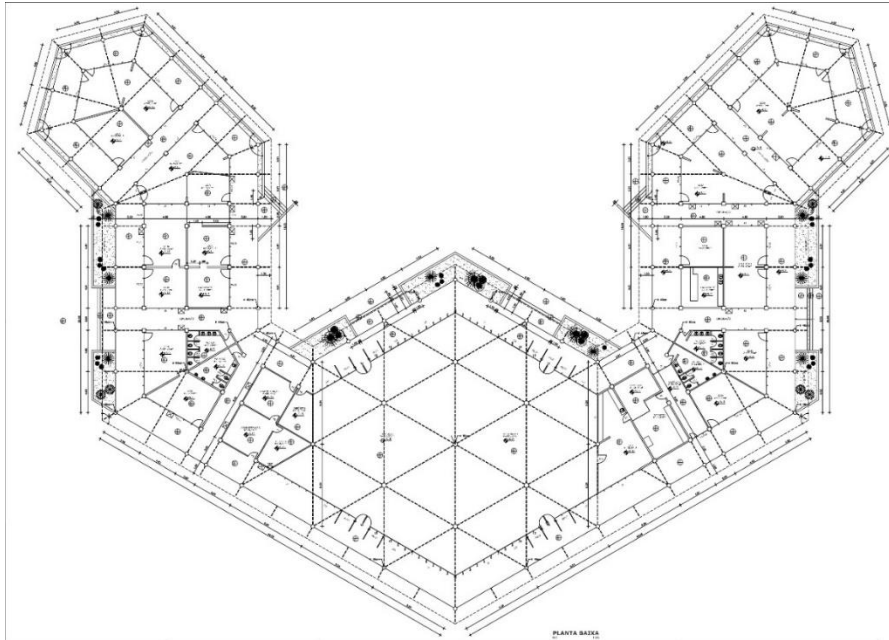


Figura 11- Planta Baixa CEART (1992)

Fonte: arquivos cedidos pelo SOP- Superintendência de Obras Públicas

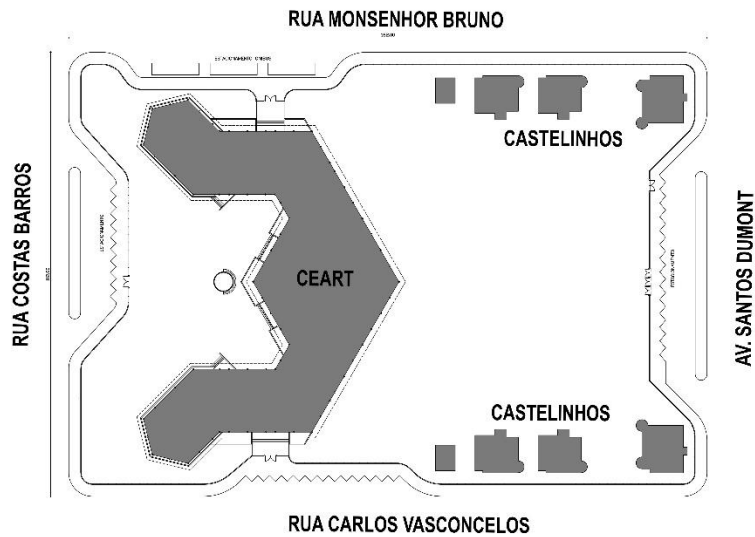


Figura 12- Planta de situação Praça Luiza Távora (1992)

Fonte: arquivos cedidos pelo SOP- Superintendência de Obras Públicas/edição da autora

A praça constitui-se um projeto público icônico da capital cearense, e os edifícios históricos que foram preservados trazem uma relação entre o ecletismo e o regional, condição que promove encontros arquitetônicos e patrimoniais-afetivos (Figura 13). As arquitetas demonstram um senso de integração e apropriação dessa paisagem como uma qualidade projetual. A requalificação da Praça Luiza Távora também é um marco para Fortaleza, sendo hoje uma das praças mais frequentadas pela população e palco de muitas ações civis e programações governamentais^{xix}.



Figura 13- Castelinhos na Praça Luiza Távora (1992)
Fonte: acervo da autora



Figura 14- Praça Luiza Távora (1992)
Fonte: acervo da autora

Podemos observar que neste projeto, as arquitetas expressam uma maturidade projetual ao utilizar elementos modernos de forma contemporânea, salientado que não se trata estritamente de um projeto moderno, sobretudo porque já é da década de 1990, quando arquitetura modernista já não estava mais sendo produzida, fazendo uma transição entre os estilos e apresentando um resultado com maior liberdade estética (Figura 14).

Paulatinamente a modernidade é confrontada por questões objetivas que desafiam as premissas fundamentais de seu próprio sistema. A partir de finais dos anos de 1970 essa crise

será conhecida como “condição pós moderna”, não atingindo apenas a modernidade arquitetônica, mas aparecendo em outras instâncias do debate cultural e social. No campo da arquitetura, alguns autores negam a existência dessa crise; outros a compreendem como o momento de finalização da modernidade [...] Destes, alguns passam a validar uma licenciabilidade permissiva, autorizando o “vale tudo”, enquanto outros buscam refundar parâmetros por meio da revisão do passado, seja propondo um retorno a uma pretensa idade do ouro anterior à modernidade, seja revisitando a tradição vernacular. (BASTOS; ZEIN 2010, p. 195)

O projeto já revela posturas que remetem às críticas feitas no âmbito do pós-moderno, como a preocupação em integrar o edifício à paisagem, o regional e vernacular como referência projetual e a assimilação e preservação dos castelinhos, elementos históricos que compõem a praça.

Fórum Clóvis Beviláqua

O Fórum Clovis Beviláqua (Figura 15) também foi projetado em parceria com Melânia Cartaxo, em 1997, no âmbito da Superintendência de Obras do Estado do Ceará - SOEC. Conforme relato de Nélia, o projeto foi concebido em 4 meses e apresentado para a aprovação dos juízes e desembargadores. A obra seria executada com recursos do Tribunal de Justiça, portanto, passaria pela aprovação dos magistrados para a construção. Em princípio, o edifício foi pensado para ser verticalizado, e teria menor extensão horizontal, se concentrando em altura, com mais andares, mas essa diretriz foi vetada e o projeto ganhou proporções horizontais em 4 extensos pavimentos. A concepção foi determinada pelo fluxo de pessoas e pela circulação dos processos, estabelecendo uma racionalização modular para um direcionamento setorizado. São diferentes fluxos, setorizando pessoas em atendimento, profissionais do fórum, presos em trânsito para audiências e as demandas de processos.



Figura 15- Fórum Clóvis Beviláqua em Fortaleza (1997)
Fonte: google imagens

O edifício apresenta características como a racionalidade programática e o funcionalismo como diretriz, ambos herança da formação modernista das arquitetas. No entanto, esse edifício já se encontra completamente fora da classificação modernista, e representa o afastamento do movimento moderno na arquitetura cearense



Figura 16- Fórum Clóvis Beviláqua em Fortaleza (1997)
Fonte: google imagens

O uso da geometria simples, mas com detalhes de brises que carregam o desenho da fachada, e as composições que exploram maior pluralidade entre o detalhe e a massa edificada (Figura 16) revelam uma estética visivelmente pós-moderna. Bastos e Zein (2010 p. 195) expressam que “nem sempre os questionamentos eram realizados de maneira erudita e consciente, parte dos arquitetos seguia aceitando as premissas teóricas da modernidade como núcleo utópico histórico, irresoluto de que não questionava, apenas se abandonava.” A arquitetura do Fórum representa portanto, o que Bastos; Zein (2010) identificam como “crise da pós-modernidade”.



Figura 17- Brises do edifício (1997)
Fonte: acervo da autora

O uso de brises (Figura 17), uma tecnologia eficiente para a proteção solar do edifício em regiões como o nordeste do Brasil, acaba por produzir um desenho que compõe a fachada. O formato circular das aberturas para iluminação e ventilação naturais é uma quebra proposital da linearidade do edifício e lembra a estética do arquiteto Louis Kahn, porém, Nélia comenta que não houve inspiração no arquiteto, o que demonstra um caminhar autônomo em suas experimentações pós-modernistas. A marcação da área entre blocos ganha

destaque com uma cobertura em V. O Fórum possui 75.000 m² de área construída e extensão horizontal de 330 metros, abrigando 125 varas jurídicas, por onde passam em torno de cinco mil pessoas, diariamente.^{xx}

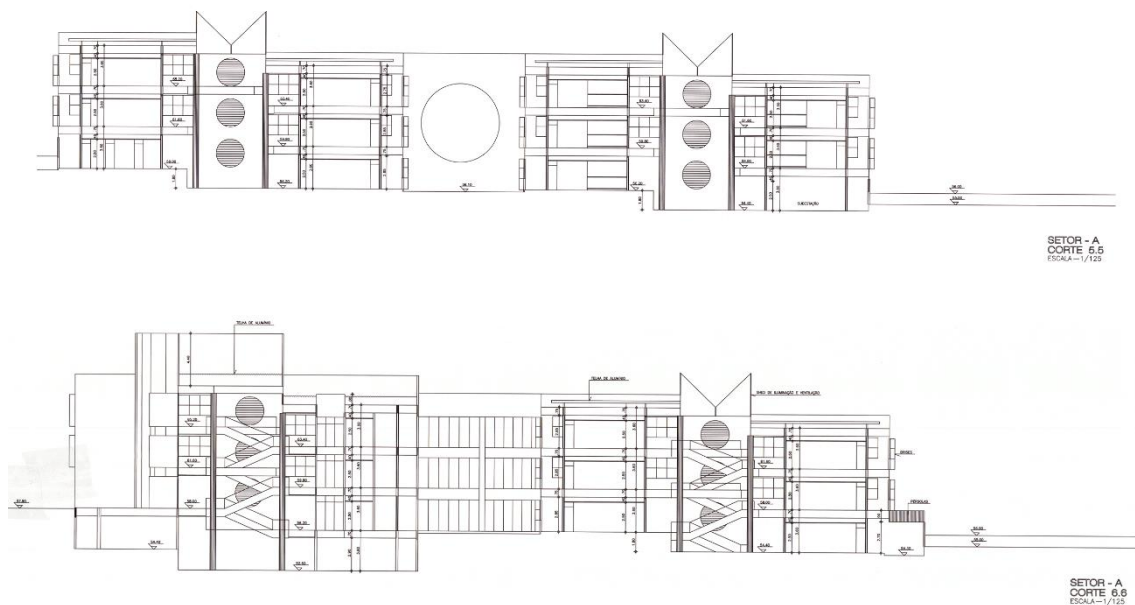


Figura 8- Cortes Fórum Clovis Bevilacqua (1997)
Fonte: arquivos cedidos pela SOP- Superintendência de Obras Públicas

É possível verificar que sua volumetria maciça, o uso de elementos compositivos como brises, aberturas, escadarias (Figura 18) e os panos de alvenaria remontam a uma linguagem modernista que é apropriada e estabelece uma nova forma plástica para essa composição. A proposta de Nélia se estabelece como um marco na transição do movimento moderno ao que viria a ser uma estética contemporânea que, absorvendo as críticas ao modernismo, se propõe a ainda beber de suas fontes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nélia é uma arquiteta que quebra paradigmas dentro da produção geral das arquitetas cearenses, geralmente voltada para o ambiente privado, projetando residências, ou nas áreas de decoração e paisagismo. Neste sentido, ela consegue vencer obstáculos que afastam as mulheres do projeto de arquitetura, e não apenas ter uma produção privada, mas sobretudo projetar no espaço público da cidade. Os três projetos apresentados comprovam a magnitude e importância dessa produção para o cenário local. A influência da formação modernista de Nélia Romero se evidencia em cada obra e sua postura projetual se aproxima e se distancia dos conceitos do movimento com liberdade maior que as duas gerações anteriores de arquitetos no Ceará. A arquiteta flexibiliza essa estética, se desprendendo de dogmatismos estritamente formais para criar projetos

muito mais autônomos e que preservam a essência moderna, embora já se engajando na chamada crise do pós-moderno. O uso das formas é sempre condicionado à topografia e ela prioriza um diálogo com a paisagem existente e possui uma preocupação com a escala humana, mesmo em edifícios de grande porte, como o Fórum Clóvis Beviláqua, no qual há marcações entre os níveis, que colaboram para a percepção em escala. O registro de suas obras é simbólico para a arquitetura cearense e contribui para que a memória da produção feminina também seja preservada, em contraste com o processo de descaracterização e desaparecimento do acervo modernista no Ceará impulsionado por lógicas liberais e mercadológicas.

Resgatar arquitetas como Nélia Romero é assumir que é necessária uma investigação sobre a escassez de trajetórias e referências de arquitetas, o que também torna defasada a historicidade arquitetônica, é perceber que não existiam condições igualitárias para que as arquitetas se fizessem mais presentes. É também questionar a perpetuação dessa disparidade entre bibliografias femininas e masculinas. Sendo assim, validar essas muitas mulheres que resistiram, existiram e ainda existem é avançar para alcançar a equidade entre os sexos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil: arquiteturas após 1950. São Paulo. Perspectiva, 2010.

BEZERRA, Nathalia. Mulher e Universidade: a longa e difícil luta contra a invisibilidade. In: Conferência Internacional sobre os Sete Saberes. 2010. p. 1-8.

CONNELLEY-STANIO, Trinity. Gender, Craft, and Industry: Polarization in the Bauhaus Weaving Workshop, 2014 Disponível em: https://www.csuchico.edu/contraposto/Volume_3_files/Papers/Connelley-StanioGenderCraft.pdf Acesso em: 2 abril de 2019

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira; PAIVA, Ricardo Alexandre. Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: A contribuição do arquiteto e artista plástico Nearco Araújo. In: Anais do DOCOMOMO, 2018.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira; PAIVA, Ricardo Alexandre. A recepção e a difusão da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros na plena amplitude de sua abordagem Dinâmica imobiliária e preservação da arquitetura moderna em fortaleza: o passado, o presente e o futuro em questão. DOCOMOMO, 2017.

MUXÍ, Zaida. Mujeres, Casas y Ciudades. Más Allá del Umbral. Barcelona, Ed. dpr-barcelona, 2018.

PIÑÓN, Hélio. Teoria do Projeto. Traduzido por Edson Mahfuz. Porto Alegre. Livraria do Arquiteto, 2006.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900- 1990- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

STRATIGAKOS, Despina. Where are the women architects? Princeton, Ed. Princeton University Press, 2016

NOTAS

- ⁱ Entrevista disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/17/architecture-misogyny-zaha-hadid>
- ⁱⁱ Tradução da autora
- ⁱⁱⁱ <https://www.arquitetasinvisiveis.com>
- ^{iv} Dados disponíveis em: <https://www.caubr.gov.br/inedito-visao-completa-sobre-a-presenca-da-mulher-na-arquitetura-e-urbanismo/>
- ^v Dados disponíveis em: <https://www.caubr.gov.br/inedito-visao-completa-sobre-a-presenca-da-mulher-na-arquitetura-e-urbanismo/>
- ^{vi} O presente artigo consiste no trabalho final do Curso de Especialização Projeto Arquitetônico Contemporâneo: Teoria e Prática, da Universidade Federal do Ceará, elaborado por Ingrid Teixeira Peixoto sob orientação da professora doutora Márcia Gadelha Cavalcante.
- ^{vii} Em Baumhoff, Anja: “Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación”. Carta de Gropius para Annie Weil datada de 23/02/1921. Anos mais tarde, Gropius irá incluir mulheres em seu estúdio de arquitetura nos EUA, há registro da arquiteta Hilda Hartke e da estudante Marianne Brandt em 1929.
- ^{viii} <https://www.modifica.com.br/mulheres-nas-artes-o-machismo-da-bauhaus-e-revolucao-textil-de-gunta-stolz/#.XLFHW-hKjIU>
- ^{ix} Tradução da autora
- ^x Tradução da autora: Onde estão as arquitetas?
- ^{xi} Informações obtidas em entrevista com a arquiteta, realizada em 17.04.2019
- ^{xii} Informações obtidas em entrevista com a arquiteta, realizada em 02.02.2022
- ^{xiii} Entrevista realizada com Nélia Romero em 04/02/2021
- ^{xiv} Entrevista realizada com Nélia Romero em 04/02/2021
- ^{xv} Entrevista realizada com Nélia Romero em 04/02/2021
- ^{xvi} Informações disponíveis no site oficial do DER: <https://www.der.ce.gov.br/2018/10/19/departamento-estadual-de-rodovias-completa-72-anos/>
- ^{xvii} Entrevista realizada com Nélia Romero em 17/04/2019.
- ^{xviii} /Entrevista realizada com Nélia Romero em 02.02.2022.
- ^{xix} Informações disponíveis no site: <https://www.ceara.gov.br/tag/praca-luiza-tavora/>
- ^{xx} Informações disponíveis no site oficial: <https://www.tjce.jus.br/institucional/forum-clovis-bevilaqua-institucional/>

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**O SERTÃO TAMBÉM É MODERNO:
O EDIFÍCIO DO SESI EM CRATO – CEARÁ, BRASIL****RIBEIRO, HÉVILA R. C. (1)**

1. arquiteta e urbanista, PPGAU-UFPB, hevilacr@hotmail.com

VIDAL, WYLNNA C.L. (2)

2. doutora em arquitetura e urbanismo, DAUD-UFPB, wylnna.vidal@academico.ufpb.br

RESUMO

Este artigo tem como objetivo, apresentar a documentação preliminar do edifício do SESI, inaugurado em 1973, na cidade do Crato, na região do Cariri cearense. Buscou-se entender o contexto histórico de sua construção, o projeto e a contribuição da obra na produção arquitetônica moderna local. Foi feito o levantamento bibliográfico das principais literaturas e trabalhos científicos existentes sobre o Crato, para entender o contexto histórico de construção da edificação no município, juntamente com a consulta em jornais da época e no acervo da construtora responsável pela obra, o que permitiu identificar a autora do projeto arquitetônico. A construção da sede do SESI em Crato se alinha à perspectiva política ideal desenvolvimentista dos governos militares, que no Cariri contou com incentivos do governo norte-americano (Projeto ASIMOW). Há uma conformidade do conjunto com a criação de uma arquitetura concebida em função da racionalidade construtiva, com a industrialização da construção civil. As soluções empregadas no edifício do SESI em Crato, estabelecem pontos de contato disciplinares entre obras realizadas no país entre as décadas de 1950-1970, influenciadas pela corrente brutalista.

Palavras-Chave: Crato; SESI; Arquitetura moderna.

***THE SERTÃO IS ALSO MODERN:
THE SESI BUILDING IN CRATO – CEARÁ, BRAZIL***

ABSTRACT

This article present the preliminary documentation of the SESI building, inaugurated in 1973, in the city of Crato, in the Cariri region in state of Ceará - Brazil. Was sought to understand the historical context of its construction, the project and the contribution of the work in the local modern architectural production. A bibliographic survey of the main existing literature and scientific works about Crato city for understand the historical context of the construction of the building, together with consultation in old newspapers and in the collection of the construction company responsible for the construction, which allowed to identify the author of the architectural project. The construction of the SESI in Crato is in line with the ideal developmental political perspective of the military governments, which in Cariri had incentives from the US government (Project ASIMOW). There is a conformity of the set with the creation of an architecture conceived according to constructive rationality, with the industrialization of civil construction. The solutions employed in the SESI building in Crato establish disciplinary contact points between works carried out in Brazil between the 1950s and 1970s, influenced by the brutalist current.

KEYWORDS: Crato; SESI; Modern architecture.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo, apresentar a documentação preliminar do edifício do SESI na cidade do Crato – CE, inaugurado em 1973. A Arquitetura Moderna se desenvolveu no Brasil aliada a formulação de uma identidade nacional forjada juntamente ao processo de modernização do aparelho estatal. Essas realizações se concretizaram sobretudo no período do milagre econômico (1969-1973), em que abundavam no país as encomendas públicas, apesar da restrição aos direitos civis (MARTINS, 1987). Entre as décadas de 1960 e 1970, o Crato passou por um intenso processo de desenvolvimento e industrialização, com incentivo do governo federal e de instituições norte-americanas (ROCHA, 1988). A construção da sede do SESI em Crato se alinha à perspectiva política ideal desenvolvimentista dos governos militares, anunciado como um dos maiores núcleos da instituição no país.

Enquanto a arquitetura moderna nacional experimentou o auge do reconhecimento no debate internacional (1942-1960), o Nordeste brasileiro permaneceu quase ausente da historiografia nacional (NASLAVKY, 2014). As capitais dos estados foram os núcleos concentradores neste processo de superação da “feição colonial” das cidades brasileiras (TINEM; COTRIM, 2014). Dentre mais de 2.300 obras citadas em oito livros canônicos da arquitetura moderna nacional, foram identificadas apenas 65 obras localizadas na região Nordeste do Brasil, a maioria no estado de Pernambuco e na Bahia (ANDRADE; LEÃO; RODRIGUES, 2021). Os anais do DOCOMOMO nacional e Norte/Nordeste, mesmo apresentando obras e arquitetos não reconhecidos pela historiografia nacional, do panorama quantitativo, a maioria dos estudos se referem as capitais dos estados nordestinos (ANDRADE; LEÃO; RODRIGUES, 2021).

No Ceará, o modernismo arquitetônico se iniciou no final da década de 1950 com o retorno de jovens profissionais às cidades de origem, graduados em grandes centros urbanos à época, como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, o que contribuiu para inserir a cidade de Fortaleza no cenário nacional. Com a fundação da Escola de Artes e Arquitetura da Universidade Federal do Ceará (UFC) em 1965 e a formação da primeira turma em 1969, o estado começou a conhecer anualmente novos profissionais (PAIVA; DIOGENES, 2017). Nos estudos sobre a produção moderna cearense, destacam-se as pesquisas de docentes e mestrados da UFC, como a série de artigos intitulada “Caminhos da Arquitetura Moderna” (PAIVA; DIOGENES, 2017) e as dissertações de Nogueira (2018) e Siqueira (2018). Entretanto, esses estudos concentram-se na produção moderna na capital Fortaleza, cidade litorânea.

A Região do Cariri está localizada no Nordeste brasileiro, ao sul do Estado do Ceará. Apesar de inclusa no sertão semiárido e no “Polígono das Secas”, apresenta boas condições climáticas devido à proximidade a Chapada do Araripe (ARAÚJO, 2006). A posição geográfica central, a presença de fontes perenes de água e a qualidade dos solos, foram fatores determinantes para a evolução do núcleo urbano (ARAÚJO, 2006), atualmente composto 28 municípios, com destaque para as cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

Historicamente, o Crato foi uma das primeiras povoações fundadas no Ceará, ainda no século XVII (FARIAS FILHO, 2007). Entre as décadas de 1960 e 1970, foi município-modelo durante a política desenvolvimentista e de industrialização do interior do estado, pela aplicação do Projeto Asimow, em parceria com o governo dos Estados Unidos (ROCHA, 1988). Sobre a produção moderna na cidade do Crato foram identificados os trabalhos de Farias Filho (2007) e Gurgel (2010), mas são estudos que apenas citam as primeiras expressões da disseminação dos elementos da arquitetura moderna na cidade.

O Serviço Social da Indústria (SESI) se insere em uma ação de modernização e alinhamento ao desenvolvimento industrial (PAIVA; CERETO; TEIXEIRA, 2020). Em 1965, durante o regime militar, os departamentos regionais da instituição receberam apoio para ampliação ou instalação de novos projetos que contribuíram para a expansão e interiorização da instituição no país. Entre 1966 e 1976, cerca de 80 novas representações foram erguidas ou estavam em construção (SESI, 2008). No que tange o acervo arquitetônico do SESI no Nordeste, foram identificados os trabalhos de Cotrim (2011) sobre o edifício sede da FIEP/SESI/SENAI (1978-1983) na cidade de Campina Grande-PB, projetado pelo arquiteto carioca Cydno Ribeiro da Silveira. E o de Paiva; Cereto; Teixeira (2020) sobre o Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (1977-1980) em Fortaleza, com maior enfoque na participação do arquiteto Severiano Mário Porto.

Diante das ideias apresentadas, aponta-se para a necessidade de uma ampliação dos estudos sobre a difusão da arquitetura moderna nas cidades do interior, em especial as localizadas no sertão nordestino. Este trabalho tem como objetivo, apresentar a documentação preliminar do edifício do SESI na cidade do Crato – CE,

inaugurado em 1973, de forma a entender o contexto histórico de sua construção, o projeto e a contribuição da obra na produção arquitetônica moderna local.

MATERIAIS E MÉTODOS

Na primeira etapa da pesquisa realizou-se o levantamento bibliográfico, com a consulta nas principais literaturas e trabalhos científicos existentes sobre o Crato, para entender o contexto histórico de construção da edificação do SESI no município. Também foram feitas visitas ao acervo da Cúria Diocesana do município do Crato, para acesso às publicações do jornal A Ação, produzido pela própria Diocese entre as décadas de 1940 e 1980. As publicações serviam como espaço para divulgação de informações como as ações da igreja católica, acontecimentos locais, opiniões e eventos.

Apesar de constar no edifício uma placa alusiva à inauguração em 1973, não foram identificadas referências ao responsável pela obra. A autoria foi identificada através de visita ao acervo da EMPREC, empresa de engenharia responsável pela construção, com um documento que fazia referência à arquiteta Tânia Horta.

Por meio de buscas em redes sociais e intermediação de contato pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU), foi realizada uma conversa com a arquiteta que confirmou a autoria e cedeu fotografias do memorial descritivo e plantas-baixas do conjunto.

O SESI – SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA

O intervencionismo de Getúlio Vargas, aproximou ideologicamente o país das potências totalitárias da Europa Central. Ao mesmo tempo, incentivou o processo de modernização nacional (CARDOSO, 1984). A economia brasileira voltou-se para seu mercado interno. O país passou pelo momento de transição de uma economia agroexportadora para uma economia industrial, o que provocou um crescente movimento de êxodo rural e ampliou a oferta de mão-de-obra para a indústria (PEREIRA, 1984).

No início de seu governo, em 1930, Vargas criou o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que desenvolveu as primeiras legislações trabalhistas. Embora tenha adotado medidas relevantes para o trabalhador, procurou controlar o movimento operário, levando-o para dentro do aparelho do Estado. Já no período do Estado Novo (1937-1945), com a outorga da Constituição de 1937, manteve os direitos instituídos, mas ampliou as formas de controle: aboliu o direito de greve e permitiu apenas um sindicato por categoria de trabalhadores (SESI, 2008).

Em 1942, Vargas criou o Serviço Nacional da Indústria (SENAI), importante órgão para a formação de mão-de-obra especializada (WEINSTEIN, 2000). Os sindicatos consideraram o SENAI como um benefício para os trabalhadores, pois passaram a ter mais acesso à formação profissional (SESI, 2008). Posteriormente, a instituição foi remanejada para ser administrada pelos sindicatos (SESI, 2008).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939 -1945) e o fim do Estado do Novo (1937-1945), a Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG) elaborou, juntamente com os sindicatos patronais e de empregados do estado, a “Carta da Paz Social” (SESI, 2008). Uma das propostas era a criação de um fundo social a ser aplicado em obras e serviços que beneficiassem os empregados de todas as categorias (SESI, 2008). A partir dessa proposta, foi regulamentada a implementação do SESI (Serviço Social da Indústria), que se efetivou em 1946, durante a presidência de Eurico Gaspar Dutra (SESI, 2008).

Toda empresa do país das categorias da indústria, dos transportes, das comunicações e da pesca deveria redirecionar uma porcentagem para a manutenção do Serviço Social da Indústria, subordinado à Confederação Nacional da Indústria (CNI). A desigualdade geográfica do desenvolvimento condicionou a elaboração do regulamento interno, que estipulou a existência de uma administração nacional e administrações regionais (SESI, 2008). As primeiras ações do SESI, entre 1946 e 1963, seguiam as linhas de atuação nas áreas de educação, saúde, esporte, nutrição e cultura. A promoção da saúde toma corpo em ambulatórios, consultórios odontológicos e serviços de saúde nas empresas. Para promover o esporte, foram realizados os Jogos Desportivos Operários e inaugurados os primeiros clubes (SESI, 2008).

O mandato de Juscelino Kubitschek (1956-1961) foi marcado pelo Plano Nacional de Desenvolvimento, que objetivou transformar o Brasil numa nação industrializada, através de planejamento econômico e investimentos públicos e privados nos setores de energia, transporte, alimentação, indústria de base e educação (BENEVIDES, 1979). Foi nesse período em que o SESI consolidou suas atividades e expandiu rapidamente

seu raio de atuação, chegando a atuar em 21 estados brasileiros. Algumas prefeituras municipais doaram terrenos para a construção de unidades de atendimento, o que indicou uma repercussão positiva dos serviços prestados pela instituição (SESI, 2008).

Durante o Regime Militar (1964-1985), foi retomado o crescimento econômico e industrial brasileiro. A ditadura valeu-se de um contexto internacional favorável e da herança da modernização promovida no período democrático, juntamente ao auxílio econômico dos Estados Unidos. O Estado assumiu a função de órgão supervisor das relações econômicas, o que promoveu uma maior diversificação da produção industrial (PEREIRA, 1984).

Em 1965, o SESI editou um novo regulamento, para que fosse dado prioridade ao desenvolvimento de atividades educacionais em todo o Brasil. Os departamentos regionais receberam apoio para ampliação ou instalação de novos projetos em benefício da classe trabalhadora (SESI, 2008). A expansão e a interiorização da instituição ganharam força, entre 1966 e 1976, cerca de 80 novas representações do SESI foram erguidas ou estavam em construção (SESI, 2008). Nesse período, o cargo mais alto do Conselho Nacional da instituição era ocupado por um general, o que promoveu a estratégia de aproximação dos interesses da entidade aos do Governo Federal (SESI, 2008).

Com o fim do Regime Militar, o SESI passou por um processo de reestruturação. Lançou em 1990 seu Planejamento Estratégico, com o objetivo de desestimular a instalação de novas unidades e reduzir a gratuidade dos serviços. Atualmente, com um financiamento estável e uma gestão com padrões próprios de empresa privada, o SESI continua desenvolvendo suas atividades em todo o país (SESI, 2008).

A INDUSTRIALIZAÇÃO DO CARIRI E A CONSTRUÇÃO DO SESI NO CRATO

No Ceará, entre os anos de 1880 e 1930, o cultivo do algodão criou os primeiros alicerces para a industrialização com a instalação de fábricas do ramo têxtil. A Segunda Guerra Mundial, contribuiu temporariamente para expansão comercial e industrial cearense, mas, entre 1950 e 1960 o Estado incentivou a instalação de indústrias no sul e sudeste, o que implicou graves perdas para a Região Nordeste. Esse isolamento, contribuiu para que o Ceará atingisse uma posição de atraso no setor secundário, quando comparado aos estados de Pernambuco e Bahia (ROCHA, 1988).

No Cariri, a industrialização iniciou-se com a expansão agrícola, com destaque para a produção de mandioca, cana de açúcar e algodão (ARAÚJO, 2006). A Região atraiu muitos migrantes, além das condições climáticas favoráveis, a presença do Padre Cícero na cidade de Juazeiro do Norte, incentivou o desenvolvimento econômico local. No início do século XIX, o Crato tornou-se o centro mais importante de distribuição de manufaturas e principal produtor e fornecedor de alimentos para o sertão (ARAÚJO, 2010). No início do séc. XX, o Cariri produziu excedentes para uma boa parcela do Nordeste, ganhando o título de “Celeiro do Ceará” (FIGUEIREDO FILHO, 1958).

O potencial produtivo interferiu na instalação de indústrias do setor secundário na região. As iniciativas governamentais e empresariais foram deficientes na implementação de estratégias que renovassem o quadro instalado. Essa realidade era comum a todo o Nordeste, que não acompanhou o ritmo de desenvolvimento industrial do Sul e Sudeste (ARAÚJO, 2010). No final da década de 1950, na tentativa de reduzir as disparidades econômicas entre as regiões brasileiras, o Estado criou as agências regionais de desenvolvimento: Banco do Nordeste (BNB - 1952) e a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE-1959) (ROCHA, 1988).

Apesar do rigor das agências regionais, as medidas adotadas contribuíram para alocar os recursos em maior escala nos estados da Bahia e Pernambuco, por oferecerem maiores vantagens econômicas e de infraestrutura (ROCHA, 1988). Frente a essa problemática, em 1962, foi criada pelo governo cearense, a Companhia do Desenvolvimento Econômico do Ceará (CODEC), entretanto, esta favoreceu a concentração industrial na cidade de Fortaleza (ROCHA, 1988).

O Projeto Asimow foi criado pelo professor Morris Asimow, chefe do Departamento de Engenharia da Universidade da Califórnia (UCLA). O objetivo era promover a participação dos alunos da universidade na resolução de problemas ligados à industrialização das regiões menos desenvolvidas do mundo. A primeira experiência do Projeto ocorreu no Irã no início da década de 1960 (ROCHA, 1988). Na tentativa de desconcentrar as atividades econômicas cearenses, em 1962, através da cooperação entre o Brasil e os

Estados Unidos, o Projeto Asimow foi implementado na Região do Cariri (ARAÚJO, 2010). Coordenado pelo professor Morris em cooperação com a Universidade Federal do Ceará (UFC), o BNB, a SUDENE e a CODEC, além da Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (USAID) e Fundação Ford (QUEIROZ, 2010).

O Cariri foi escolhido por ser a única área do estado com acesso à energia elétrica da rede de Paulo Afonso, pela proximidade geográfica entre as principais cidades de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte; e a sólida base agrícola e comercial. Além disso, o expressivo contingente de migrantes atraídos pelas romarias a Juazeiro do Norte, apresentava habilidades manuais consideradas acima da média apresentada por outros trabalhadores das demais regiões cearenses (ROCHA, 1988).

Dentro de um quadro histórico determinado, o Plano era parte da política norte-americana para enfrentar uma conjuntura delicada aos interesses estadunidenses na América Latina (QUEIROZ, 2010). Combinado ao Plano Asimow no Cariri, o governador Virgílio Távora (1963-1966), lançou o Plano de Metas Governamentais (PLAMEG), que correspondeu a um esforço de criação de uma infraestrutura apta a inserir o Ceará na marcha da modernização-industrialização. Parte da concessão desse plano veio em especial dos recursos da Aliança para o Progresso, programa de ajuda econômica dos Estados Unidos para os países da América Latina (QUEIROZ, 2010).

As pesquisas realizadas pelos técnicos do Projeto Asimow apontaram as atividades mais aptas na região para se explorar como: beneficiamento de milho e de mandioca, produção de cerâmicas, calçados e artefatos de couro, montagem de rádios (ROCHA, 1988). Foram implantadas indústrias como: no Crato, a IMOCASA com a produção de produtos derivados de milho, farinha e óleo; em Barbalha, a CECASA, produção de pisos e revestimentos cerâmicos; em Juazeiro do Norte foram implantadas a IESA, fábrica de rádios e Motores, e a LUNA com a produção de calçados (FARIAS FILHO, 2007).

A atuação do Projeto Asimow permitiu à Região do Cariri a consideração necessária como usual veiculadora de pleitos de assistência financeira e industrial nos níveis estadual e regional. O Projeto estimulou também a implantação de firmas que formaram uma conjunção significativa de empresas suficiente para constituir um polo de pressão regional. Embora com resultados modestos em termos de produção, o Projeto Asimow contribuiu decisivamente para a mudança da Região do Cariri (ROCHA, 1988).

Diante desse contexto de industrialização e modernização, os industriários reivindicavam a construção de uma sede do SESI na cidade do Crato. Em 1965, o General Ovidio Carvalho S. Neiva, presidente do SESI, e Thomaz Pompeu, presidente da Federação de Indústrias do Ceará, visitaram o município juntamente com sua comitiva (PRESIDENTE DO CONSELHO..., 1965). Em 1966, foi adquirido um terreno às margens da Avenida Padre Cícero, principal via de acesso à cidade, para a construção do Núcleo Educacional do SESI (SESI CONSTRUÍRA ..., 1966). Apesar do entusiasmo, em 1970 a obra ainda não havia começado, o que causou insatisfação na população (CRATO AGUARDA..., 1970).

A sede do SESI na cidade do Crato foi inaugurada em 27/01/1973, com grande festividade. Na imprensa nacional, o edifício foi noticiado como uma das maiores e mais completas obras já construídas pela instituição (LANÇE LIVRE, 1973). Os jornais locais anunciaram a obra como um grande conjunto arquitetônico, abrangendo uma área construída de 4.280 m² em um terreno de 12.500 m² (PRESIDENTE DO SESI VAI AO NORDESTE..., 1973). O SESI Crato contava com auditório, salas de atendimento à saúde, salas de aula, administração, biblioteca, vestiários e piscina semiolímpica. No trecho da reportagem do jornal A Ação (1973) sobre a inauguração do SESI (Figura 1), as “linhas modernas e funcionais” da edificação são destacadas.

Figura 1 - Trecho de reportagem sobre a inauguração do SESI em Crato no jornal A Ação, 1973.



Fonte: Acervo Adeildo de Souza.

O projeto arquitetônico do Núcleo do SESI na cidade do Crato é da arquiteta Tânia Alves Horta, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1968. A EMPREC, empresa de engenharia civil de Juazeiro do Norte, foi a responsável pela construção, com projeto estrutural do engenheiro e proprietário Raimundo Rômulo Aires Montenegro.

A sede nacional do SESI ficava no Rio, nesse período, o arquiteto Ivo Coutinho de Moura era chefe do Serviço de Arquitetura da instituição e professor da escola de arquitetura da UFRJ (PERISCÓPIO, 1970), o que explica a proximidade entre o SESI e arquitetos cariocas. A instituição tinha um setor de arquitetura próprio, responsável pela concepção de projetos para as mais diversas cidades do país, chegou a contar com uma equipe de 11 pessoas entre desenhistas-projetistas e arquitetos, como Tânia Horta, Mauro Guarany e Carlos Alberto Pigarilho.

Tânia foi aluna de arquitetos como Marcos Konder Netto (1927–2021), destacado representante da arquitetura moderna no país, Lucas Mayerhofer (1902-1982) e Flávio d' Aquino (-1987). Em relação à produção de projetos, citou que todos os alunos seguiam as tendências da arquitetura moderna nacional: “éramos todos modernos, quem aparecesse com um projeto mais tradicional, era criticado, não era aceito”. Tal fala vai de encontro ao estudo de Spadoni (2008), que menciona que por volta da década de 1970, a arquitetura brasileira estava consumada e o arquiteto brasileiro, protagonista desse processo, apresentava uma espécie de saber fazer que delimitou fronteiras muito precisas entre o que deveria ou não ser arquitetura.

Figura 2 - Arquiteta Tânia Alves Horta recebendo medalha de mérito durante cerimônia de inauguração do SESI na cidade do Crato



Fonte: Acervo Tânia Horta.

O SESI do Crato foi o primeiro projeto da arquiteta, que veio à cidade do Crato algumas vezes para conhecer a região, as condicionantes climáticas e a cultura local. Relatou que sua maior preocupação foi conceber um projeto que aproveitasse a produção e a mão de obra local. Ainda durante o processo de produção, o projeto foi avaliado pelo engenheiro-arquiteto Thomas Pompeu, então presidente do SESI, que enviou uma carta de elogios. Diante da excepcionalidade do projeto e importância da obra para a cidade, recebeu uma medalha de mérito no evento de inauguração (Figura 2).

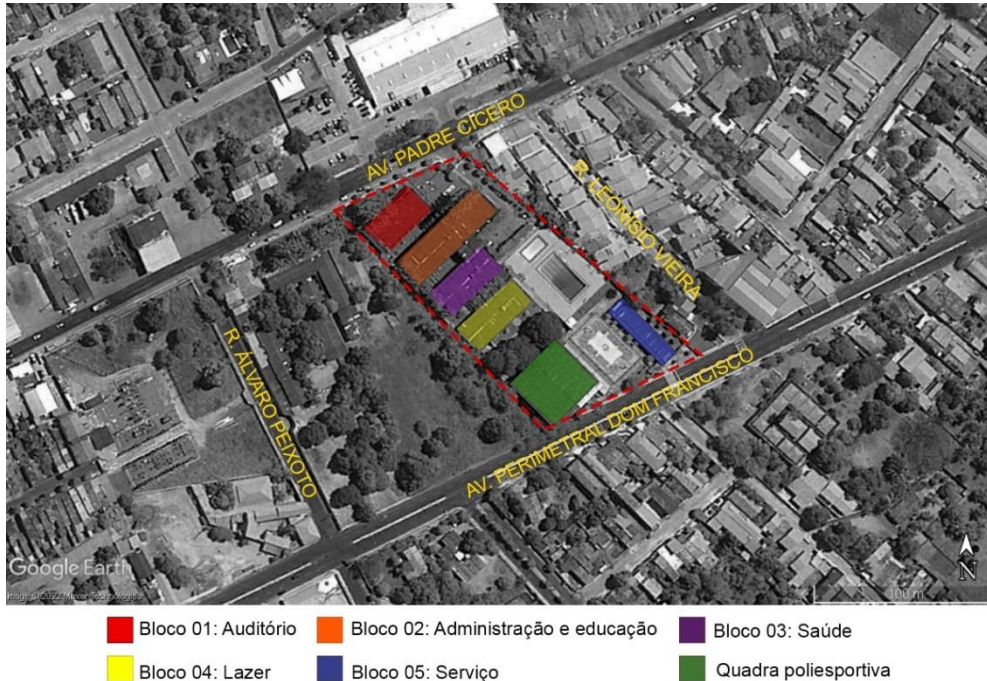
A obra foi publicada na revista *Arquitetura do Brasil* (AB Arquitetura) em 1979, edição de nº 11 com a temática voltada para projetos de esporte e lazer (Figura 4). Nos Centros de Atividade, é fundamental a concentração de várias atividades em local de fácil acesso ao trabalhador a fim de obter a sua participação mais efetiva nas programações e serviços oferecidos pela instituição. O projeto da SESI para a cidade do Crato, atingiu esse objetivo de forma satisfatória (AB Arquitetura, 1979, p.48-49).

O PROJETO E A OBRA

O edifício do SESI ocupa um lugar privilegiado na cidade do Crato, entre duas vias que marcam o fluxo de entrada e saída do município, próximo de equipamentos importantes como a rodoviária e o campus do curso de direito da Universidade Regional do Cariri (URCA). O terreno de formato irregular (Figura 3) está localizado em uma quadra delimitada pelas Avenidas Padre Cícero e Perimetral Dom Francisco e ruas Leandro Vieira e Álvaro Peixoto.

O conjunto é composto por cinco blocos com diferentes funções: auditório, administração e educação, atendimentos da área de saúde, atividades de lazer e serviços. O acesso principal ocorria pela Av. Padre Cícero, próximo dos setores de saúde, educação ou ao auditório. O segundo acesso pela Av. Perimetral, próximo do setor esportivo, mais usado durante os finais de semana por ocasião de competições ou atividades esportivas. A Figura 3 a seguir apresenta a implantação do edifício na malha urbana e a distribuição e setorização dos blocos no terreno.

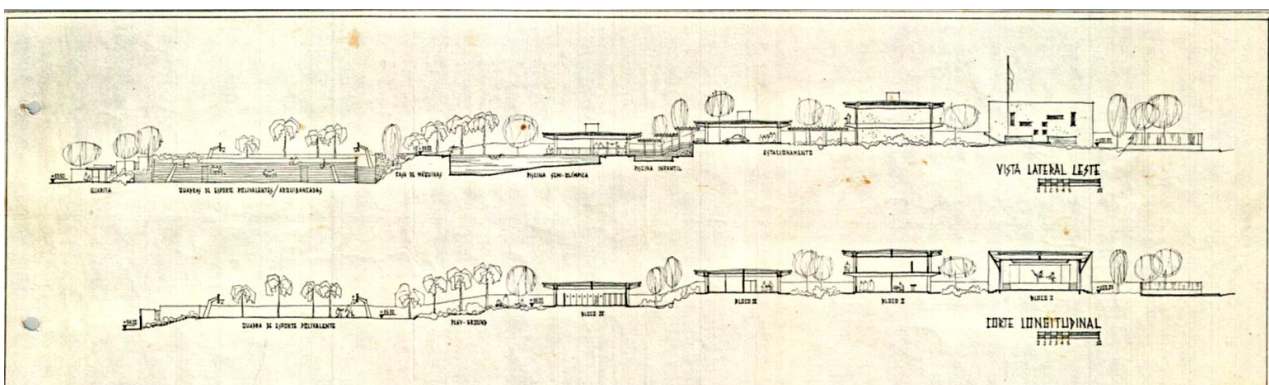
Figura 3 - Implantação do edifício na malha urbana e a distribuição e setorização dos blocos no terreno



Fonte: Imagem de satélite Google Earth editada pelas autoras, 2022.

Aproveitando a topografia irregular do terreno, os blocos, a piscina semiolímpica, o playground e as quadras esportivas foram dispostas em planos diferentes de forma a permitir melhor acomodação à declividade do terreno, resultando em uma perspectiva dinâmica, mas de unidade do conjunto. As circulações entre os blocos e seus entornos foram enriquecidas pelo projeto paisagístico de autoria do arquiteto Marcos Aragão. A Figura 4 a seguir apresenta os cortes longitudinais nos quais é possível observar a implantação dos blocos em diferentes níveis.

Figura 4 – Cortes longitudinais com distribuição dos blocos em níveis diferentes

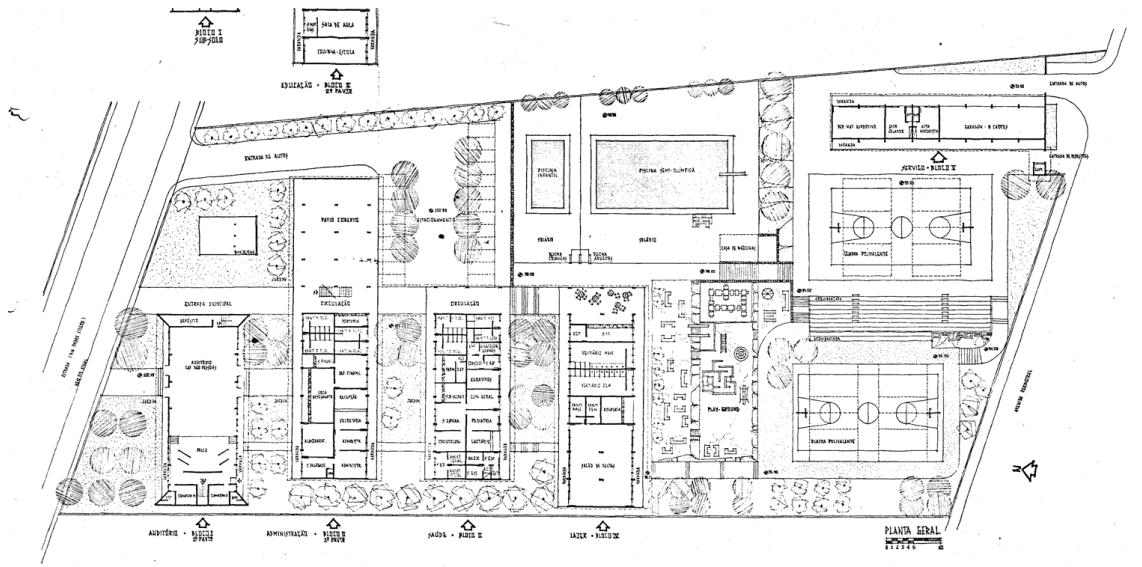


Fonte: Acervo Tânia Horta.

No projeto, apenas as empenas e paredes destinadas a instalações hidrossanitárias são em alvenaria. Propôs-se divisórias internas removíveis para a delimitação dos demais ambientes, o que caracteriza a solução de

planta-livre. A Figura 5 a seguir apresenta a planta-baixa geral do complexo, na qual é possível identificar a distribuição dos pilares, as divisórias internas e os fechamentos laterais com esquadrias.

Figura 5 – Planta baixa geral do complexo do SESI em Crato.



Fonte: Acervo Tania Horta.

O auditório apresenta o formato de um prisma retangular, em concreto armado aparente. O pavimento térreo é destinado à recepção de um público de até 360 pessoas e ao palco, o subsolo para as atividades de serviço e camarins. As laterais são fechamentos em concreto, com empenas cegas, enquanto as frentes são compostas por um frontão em concreto e fechamento com esquadrias em alumínio e vidro (Figura 6-A). De todo o conjunto, o auditório recebeu melhor acabamento estético, tanto externamente, quanto em seu interior (Figura 6-B), com uma estrutura em painéis laterais e forro de madeira para tratamento acústico e iluminação. O projeto de tratamento acústico foi de autoria do arquiteto Roberto Thompson Motta.

Figura 6 – Fechamento lateral em concreto e frentes com fechamento em esquadria de alumínio e vidro no auditório (A); Interior do auditório (B).



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

O bloco 02 é o único que apresenta dois pavimentos (Figura 7), a circulação horizontal no pavimento superior ocorre por varandas laterais formadas pela extensão da laje, protegidas pelo beiral aparente em telha de

fibrocimento. Há uma evidente hierarquia entre esse bloco e os demais, além de estar no nível mais alto do terreno, e apresentar maior comprimento e altura, a chegada é marcada por um grande pátio coberto, com a estrutura de pilares e vigas aparentes, de onde se pode ter a visualização de todo o conjunto. As circulações pelas varandas no segundo pavimento, e as janelas pivotantes de venezianas protegem o interior da forte insolação local e possibilitam constante aeração (AB Arquitetura, 1979, p. 49).

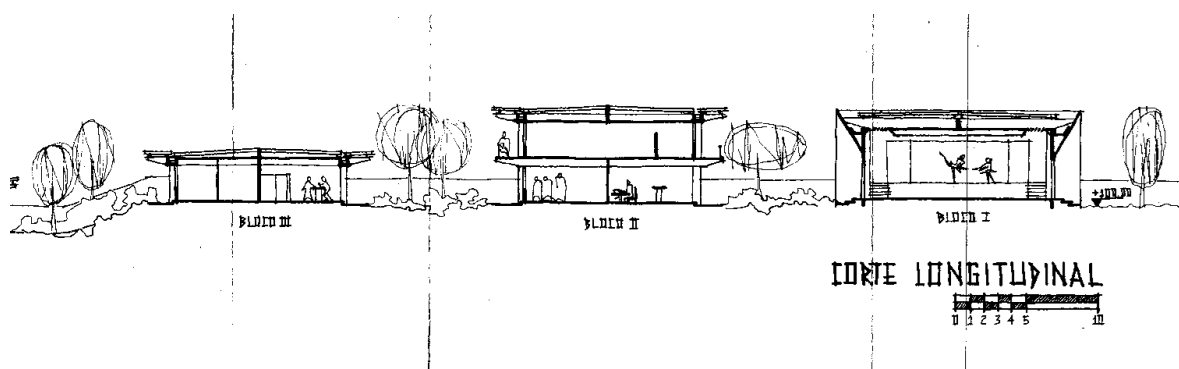
Figura 7 – Fachada principal bloco 02



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Os demais blocos apresentam a mesma configuração formal e estrutural do bloco 02, mas com apenas um pavimento, embora apresentem estrutura condizente para ampliação de mais pavimento, caso se mostrasse necessária com o uso do edifício. No trecho do corte longitudinal (Figura 8) pode-se observar a distribuição dos blocos no terreno e a estrutura portante como principal delimitadora da forma.

Figura 8 - Recorte do corte longitudinal dos blocos 01 (auditório), 02 (administração e educação) e 03 (saúde).



Fonte: Acervo Tânia Horta, editado pelas autoras.

Os fechamentos laterais dos blocos II, III e IV são compostos por módulos de 1,2 m. Segundo a arquiteta, o módulo proposto poderia ser adaptado para um novo ambiente, como um banheiro. A concepção modular e a utilização máxima de divisórias removíveis foram fundamentais para garantir a flexibilidade da edificação, possibilitando maior liberdade na reformulação dos ambientes (AB Arquitetura, 1979, p. 52). Com o objetivo proporcionar a ventilação constante nos ambientes, protegendo-os da incidência solar e aproveitando a iluminação natural, os fechamentos laterais (Figura 9) são em janelas venezianas pivotantes e portas com

veneziana e fechamento superior em janela basculante em estrutura em madeira e vidro que vão até a altura da viga, seguindo a modulação de 1,2 m.

Figura 9 - Fechamento em esquadrias de madeira com módulos de 1,2 m.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Cabe ressaltar a conformidade dessas soluções com a criação de uma arquitetura concebida em função da racionalidade construtiva, em voga no país desde 1950, com a industrialização da construção civil. As soluções empregadas no edifício do SESI do Crato, permitem estabelecer pontos de contato disciplinares entre obras realizadas no Brasil entre as décadas de 1950-1970, influenciadas pela corrente brutalista, como: a hierarquia entre blocos, a preferência pela solução em “planta genérica”, o emprego quase exclusivo do concreto armado, predominância de cheios sobre os vazios, rugosidade dos materiais e a ênfase no didatismo e clareza da solução estrutural (BASTOS; ZEIN, 2010).

Atualmente, a instituição SESI não funciona no município do Crato, com o deslocamento de todas as suas atividades para o núcleo da instituição em Juazeiro do Norte. Em 2011, o conjunto foi a leilão (PREDIOS...2011) e adquirido pelo Governo do Estado do Ceará em 2017, que integrou o equipamento à Universidade Regional do Cariri (URCA), criando o campus do curso de artes (CETITECE, 2017). Apesar dos quase 50 anos desde sua inauguração, o conjunto não apresenta grandes alterações e equipamentos como a piscina e quadras esportivas estão desativados, mas necessita de reparos e maior manutenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da sede do SESI na cidade do Crato se alinha à perspectiva política e econômica a cabo das crescentes demandas propostas pelo ideal desenvolvimentista dos governos militares. Destaca-se a atuação de órgãos como a SUDENE e o Banco do Nordeste no processo de modernização e fortalecimento do Nordeste brasileiro, que contribuíram para a construção de obras que seguiam a linguagem moderna, aceita como a arquitetura oficial do Estado. A exemplo desse processo, tem-se a instituição SESI que entre os anos de 1966 e 1976, passou um intenso processo de expansão, chegando também às cidades de menor porte no interior do Nordeste.

No Cariri, destaca-se a intervenção do Estado e o interesse do governo dos Estados Unidos no desenvolvimento industrial e econômico local. O Projeto Asimow contribuiu para despertar o interesse do governo estadual e federal, que passaram a investir em equipamentos e grandes obras públicas, a exemplo

do SESI no município do Crato. É necessário destacar a participação da sociedade civil que reivindicava a chegada do “progresso”, frente ao crescente crescimento econômico da região.

Os estudos sobre o acervo arquitetônico do SESI ainda são escassos e encontram-se fragmentados, muitas vezes, a atenção recai mais no talento individual dos arquitetos do que propriamente na obra e sua relação com o contexto urbano e histórico da cidade em que está inserida, o que reforça a leitura da difusão da arquitetura moderna irradiada a partir dos eixos Rio de Janeiro-São Paulo ou dos profissionais lá formados. Frente ao processo do fechamento dos núcleos do SESI no país, como ocorreu na cidade do Crato em 2011, se faz necessário um estudo mais aprofundado sobre o acervo arquitetônico ainda existente, a fim de identificar obras e arquitetos até então não citados pela historiografia da arquitetura moderna nacional ou regional.

A motivação deste estudo é contribuir para a discussão sobre o processo de difusão da arquitetura moderna nas cidades brasileiras, em especial as localizadas no sertão nordestino, abrindo os primeiros caminhos para outras abordagens sobre a arquitetura moderna fora dos grandes eixos. Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla de mestrado que está em andamento, sobre a difusão da arquitetura moderna nas cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha; o edifício do SESI denota a importância desse esforço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB ARQUITETURA. Centro de atividades – Crato (CE). **Arquitetura Brasileira** – Esporte e lazer, Rio de Janeiro, nº 11, p. 48-53, 1979.

ANDRADE, M.; LEÃO, M. T.; RODRIGUES P. A. Tramas históricas das arquiteturas modernas no nordeste brasileiro: indícios quantitativos. In: ZEIN, Ruth Verde (org.). **Revisões historiográficas: arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021. p. 112-134.

ARAÚJO, I. M. de. **Os novos espaços produtivos: relações sociais e vida econômica no cariri cearense**. 2006. 229 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

BENEVIDES, M. V. **O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CARDOSO, C. F. & BRIGNOLI, H. P. **História econômica da América Latina**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

CARONE, E. **A República Velha: instituições e classes sociais**. São Paulo: Difusão Européia, 1970.

COTRIM, Marcio. Clareza compositiva e a herança moderna brasileira. O caso do edifício da FIEP em Campina Grande. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 130.04, Vitruvius, mar. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3787>>. Acesso em jun. 2022.

Crato aguarda o edifício do SESI. **A AÇÃO**. Crato, ano XXVI, 1 ago. 1970.

SECITECE. **Prédio do SESI adquirido pelo Governo do Estado será novo campus URCA**. 2017. Disponível em: <https://www.sct.ce.gov.br/2017/11/06/predio-do-sesi-adquirido-pelo-governo-do-estado-sera-novocampus-urca/>. Acesso em: 13 jun. 2022.

FARIAS FILHO, W. A. de. **Crato: evolução urbana e arquitetura (1740-1960)**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

GURGEL; Ana Paula. **Entre Serras e Sertões: A(s) (trans)formações de centralidade(s) da Região Metropolitana do Cariri/CE**. 2012. 2 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal - RN, 2012.

_____. **Crato: formação e transformações morfológicas do seu centro histórico**. 2008. 213f. Trabalho Final de Graduação (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Departamento de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

_____. **O Crato também quis ser moderno! Interpretações populares dos pressupostos modernistas no interior do Ceará**, In: 3o DOCOMOMO Norte Nordeste, João Pessoa, 2010.

LANCE LIVRE. **Jornal do Brasil (RJ)**. Rio de Janeiro, p. 1-58. fev. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22SESI%20EM%20CRATO%22&pagfis=2559>. Acesso em jun. 2022.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil**. 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

NOGUEIRA, Anastácio Braga. **Arquitetura Moderna Bancária pelo Nordeste (1968-1986)**. Fortaleza: UFC, 2018. 235 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

PAIVA, R.; CERETO, M.; TEIXEIRA, L. de V. Severiano Porto e Eladio Dieste em Fortaleza. Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (1977-2019) in memorian. *Arquitextos*, São Paulo, ano 21, n. 247.00, *Vitruvius*, dez. 2020. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.247/7973>>.

PERISCÓPIO. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 1-24. jan. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=SESI%20CRATO&pagfis=442>. Acesso em jun. 2022.

PEREIRA, J. C. **Formação industrial do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Hucitec, 1984.

Prédios do Sesi/Senai vão a leilão. 2011. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/região/predios-do-sesi-senai-va-a-leilao-1.685068>>. Acesso em: 13 jun. 2022.

Presidente do conselho nacional do Sesi visitou o Crato. **A AÇÃO**. Crato, ano XXVI, n 1118, p.1, 19 dez. 1965.

QUEIROZ, F. J. C. de. **Padres, coronéis e ativistas sociais: o cariri à época da usurpação militarista - 1964-1985**. 2010. 351 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

ROCHA, E. E. **Industrialização no interior do Ceará: experiências em ambientes planejados**. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Economia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1988.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI). Departamento Nacional. **O Sesi, o trabalhador e a indústria: um resgate histórico / Sesi/DN**. – Brasília: Sesi/DN, 2008.

SESI construirá núcleo educacional em Crato. **A AÇÃO**. Crato, ano XXVI, n 1151, p.1, 28 ago. 1966.

SPADONI, Francisco. Dependência e resistência: Transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 102.00, *Vitruvius*, nov. 2008. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/91>>. Acesso em jun. 2022.

TINEM, N. COTRIM, M. **Urdidura da Modernidade: arquitetura Moderna na Paraíba**. João Pessoa: Editora Universitária PPGAU/UFPB, 2014. 340 P. IL.

WEINSTEIN, B. **(Re) Formação da classe trabalhadora no Brasil (1920 -1964)**. São Paulo: Cortez, 2000.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**OBITUÁRIO DIGITAL DA ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA:
A RESIDÊNCIA JOSÉ MACEDO (*1957 - †2000) DE ACÁCIO GIL BORSOI****PAIVA, RICARDO ALEXANDRE**

Doutor em Arquitetura e Urbanismo FAUUSP (2011), Programa de Pós Graduação
em Arquitetura e Urbanismo e Design - UFC
ricardopaiva@ufc.br

TEIXEIRA, MARIA VITORIA VASCONCELOS (2)

Graduanda Arquitetura e Urbanismo, Bolsista de Extensão, DAUD-UFC
vitoriavasconcelos@arquitetura.ufc.br

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir o processo de modelagem digital da Residência José Macedo (*1957 - †2000), de autoria do arquiteto Acácio Gil Borsoi por meio da tecnologia HBIM (*Historic Building Information*), com o intuito de compor o Obituário Digital da Arquitetura Moderna em Fortaleza. Trata-se de um esforço de ressuscitar a memória do arquiteto e da obra que já foi demolida no ano 2000, entendendo que o redesenho e a documentação digital possuem potencial de resgatar o valor dessas residências modernas em Fortaleza e no Nordeste em um contexto de voraz e predatória dinâmica imobiliária. A metodologia se sustenta na definição de pressupostos teóricos e práticos, bem como a sistematização de fontes para viabilizar a modelagem. A relevância do trabalho se refere ainda à produção de conhecimento no campo da historiografia da arquitetura moderna e a possibilidade de se valer da parametrização do edifício como subsídios para práticas de ensino, pesquisa e extensão.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; HBIM; modelagem digital; patrimônio moderno; Acácio Gil Borsoi

*DIGITAL OBITUARY OF MODERN ARCHITECTURE IN FORTALEZA:
José Macedo House (*1957 - †2000) by Acácio Gil Borsoi*

ABSTRACT

*The purpose of this paper is to discuss the process of digital modeling of the José Macedo House (*1957 - †2000), authored by the architect Acácio Gil Borsoi through the HBIM (Historic Building Information) technology, with the intention of composing the Digital Obituary of Modern Architecture in Fortaleza. This is an effort to resurrect the memory of the architect and the work that was already demolished in 2000, understanding that the redesign and the digital documentation have the potential to rescue the value of these modern residences in Fortaleza and in the Northeast in a context of voracious and predatory real estate dynamics. The methodology is based on the definition of theoretical and practical assumptions, as well as the systematization of sources to enable modeling. The relevance of the work also refers to the production of knowledge in the field of modern architecture historiography and the possibility of using the parameterization of the building as subsidies for teaching practices, research and extension.*

KEYWORDS: modern architecture; HBIM; digital modeling; modern heritage; Acácio Gil Borsoi

INTRODUÇÃO

A dinâmica urbana e imobiliária de Fortaleza tem deixado no seu rastro significativas mortes do seu patrimônio cultural edificado, sobretudo no que se refere ao mais recente. Nesse rol de destruição, as residências de caráter moderno são o alvo principal em razão da sua localização privilegiada e a sua implantação generosa na estrutura fundiária. Nesse contexto, cabe denunciar a demolição da Residência José Macedo (1957), primeira residência moderna de Acácio Gil Borsoi (1924-2009) em Fortaleza e a primeira obra dele no Nordeste fora do Recife. Ainda assim, o processo de documentação digital da arquitetura moderna constitui um pressuposto essencial para a sua valorização, sendo as ferramentas e tecnologias digitais instrumentos e processos promissores de ressuscitação desses “óbitos arquitetônicos”.

Isto posto, o objetivo deste trabalho é discutir o processo de modelagem digital da Residência José Macedo (*1957 - †2000), de autoria do arquiteto Acácio Gil Borsoi por meio da tecnologia HBIM (Historic Building Information), com o intuito de compor o Obituário Digital da Arquitetura Moderna em Fortaleza.

A relevância do trabalho se justifica pela necessidade de resgatar a memória de edificações modernas já demolidas, considerando o processo de documentação um caminho para ressuscitar a importância desse acervo. Em razão da dinâmica imobiliária, várias residências modernas têm sido destruídas em Fortaleza, o que revela a primazia do valor de troca dos terrenos em detrimento do valor de uso e cultural das edificações.

A preservação da arquitetura moderna pressupõe um estado de consciência em relação ao seu valor como patrimônio, tanto pela sociedade, como pelos órgãos de preservação e salvaguarda; a condição da arquitetura contemporânea como mercadoria altamente valorizada, o valor de troca das localizações e do solo urbano possuem primazia em relação ao valor de uso e, inclusive de signo dos edifícios modernos, comprometendo sobremaneira a sua existência e conservação, em decorrência da destruição e descaracterização empreendida pelas dinâmicas do mercado imobiliário. (PAIVA; DIÓGENES, 2018, p. 2).

A Residência José Macedo foi a primeira casa de Borsoi a ser demolida em Fortaleza, seguida da destruição das residências Fernando Macedo (*1962 - †1995), Benedito Macedo (*1968 - †2020), Residência Clovis Rolim (sem data) e Antônio Diogo (*197?- †2021). Todas elas justificadas pelos interesses e dinâmicas imobiliárias da capital cearense, face à valorização dos terrenos onde se localizavam.

Nesta perspectiva de resgate da memória desse acervo, o artigo foi estruturado com base em uma análise do conteúdo bibliográfico existente vinculado ao tema, uma reflexão sobre a tecnologia HBIM na documentação do patrimônio arquitetônico moderno, no reconhecimento da obra e numa breve descrição do edifício. Os pressupostos teóricos compreendem a incorporação da tecnologia HBIM na documentação e redesenho do patrimônio. Os pressupostos práticos se referem ao relato do processo de modelagem digital com base no agrupamento de um conjunto de fontes primárias e secundárias, com vistas à viabilização da documentação e à geração do modelo digital e diversas possibilidades de representação decorrentes, permitindo o seu uso para investigação, análise e ensino. Por fim, o trabalho desenvolvido, que compõe uma pesquisa mais ampla sobre a (re)construção digital da arquitetura moderna em Fortaleza, realça a importância das tecnologias digitais na documentação e valorização do patrimônio arquitetônico moderno no Nordeste.

BORSOI EM FORTALEZA: OUTROS CAMINHOS.

A diversidade de caminhos verificados na introdução e difusão da arquitetura moderna no Nordeste se justifica em razão de diferentes dinâmicas sociais (econômicas, políticas e cultural-ideológicas) nos estados, bem como de distintas formas de transferências culturais arquitetônicas modernistas, condicionadas em grande medida pela presença de escolas de arquitetura.

A atuação de Acácio Gil Borsoi no Nordeste está atrelada justamente a sua vinda para o Recife em 1951, depois de formado na Faculdade Nacional de Arquitetura em 1949, para ensinar no Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco, que se vincula à Universidade Federal de Pernambuco entre 1958 e 1959 como Faculdade de Arquitetura.

Segundo Segawa (2002), Borsoi pode se enquadrar na categoria de “arquitetos peregrinos, nômades e migrantes”, que tiveram papel fundamental na consolidação da arquitetura moderna em todo o Brasil. O arquiteto adquiriu bastante prestígio como professor e projetista não somente em Recife, mas em várias capitais do Nordeste.

Os clientes dos arquitetos eram a burguesia e a classe média, e a solicitação de projetos residenciais unifamiliares era enorme. Borsoi foi talvez o arquiteto que, nas décadas de 50 e 60, não somente no Recife, como no Nordeste brasileiro, projetou as residências mais requintadas e originais quanto à plástica e à excelência dos materiais de construção utilizados (SILVA, 1988:24).

O primeiro projeto de Borsoi em Fortaleza consiste exatamente na Residência José Macedo e se insere de forma episódica no contexto de penetração da arquitetura moderna na capital cearense. A introdução de uma vertente mais erudita da modernidade arquitetônica na Cidade ocorreu na segunda metade da década de 1950 com o retorno de arquitetos cearenses à terra natal que se graduaram ou no Rio de Janeiro, como Enéas Botelho, José Liberal de Castro e José Neudson Braga; ou no Recife, como José Armando Farias e Ivan Britto; entre outros.

Esses pioneiros, como profissionais da prancheta e professores, passaram a atuar no Departamento de Obras e Projetos da UFC e como docentes primeiramente na Escola de Engenharia, ambas criadas em 1955. Foram responsáveis pela criação em 1957 do Departamento do Ceará do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-CE) e pela fundação da Escola de Arquitetura da UFC em 1965, tendo como consultor e primeiro diretor o arquiteto e professor da FAUUSP Hélio Duarte.

Além da Residência José Macedo, todas as outras obras de Borsoi em Fortaleza não se relacionam necessariamente com o desenvolvimento da arquitetura moderna no Ceará engendrado pelos arquitetos cearenses e suscitado pela criação da Escola de Arquitetura da UFC, mas se desenrola por outros caminhos.

O início da atuação do arquiteto carioca Acácio Gil Borsoi em Fortaleza se evidenciou por caminhos diversos ao dos arquitetos cearenses que projetavam segundo os princípios modernos. O contexto de inserção da primeira obra de Borsoi na Cidade, em fins da década de 1950, diverge do processo de implementação de uma cultura arquitetônica de caráter mais erudito empreendida pelos pioneiros que então se firmam na Cidade.

Borsoi não enfrentou as dificuldades de afirmação da profissão e o incipiente campo de atuação imposto aos arquitetos locais pelas inúmeras limitações de ordem material e cultural. Pelo contrário, tudo indica que a encomenda para o projeto da residência José Macedo (1957) se deu pela notoriedade e prestígio que já gozava na capital pernambucana à época. Tratava-se de uma obra privada voltada para um representante da elite empresarial local, intencionalmente concebida como forma de distinção social e elevação do status, seja pelas suas dimensões, seja pela novidade manifestada por seus atributos formais e técnico-construtivos. (PAIVA; DIÓGENES, 2008, p. 6).

Ainda assim, segundo o arquiteto José Neudson Braga¹, a construção da Residência José Macedo contribuiu para disseminar entre a classe mais abastada as competências específicas do arquiteto e a importância da profissão em um cenário que contava com a presença de poucos profissionais de arquitetura, seja pela linguagem erudita adotada, alinhada aos valores da arquitetura moderna, seja para se contrapor à arquitetura produzida por leigos, representados por desenhistas ou engenheiros que trabalhavam como projetistas.

Desde a década de 1950, Borsoi possui várias obras em Fortaleza, como as residências demolidas supracitadas e as que restaram, como a Residência de Veraneio Clovis Rolim (1974) e as residências Gerardo Silva e Paulo Carvalho, praticamente sem informações e inventários. Das obras ainda existentes vale ressaltar ainda: os edifícios residenciais multifamiliares: o Granville (1977) e o Joan Miró (1984); Edifício Comercial Comandante Vital Rolim (1980) e o emblemático Edifício-Sede do Ministério da Fazenda (1975).

A RESIDÊNCIA JOSÉ MACEDO (1957): ícone da arquitetura residencial moderna no Nordeste.

A Residência José Macedo (1957), do eminente empresário e senador cearense, constitui uma das principais obras do início da carreira de Borsoi e representou um ícone da arquitetura moderna em Fortaleza e no Nordeste. A edificação, juntamente com outras do mesmo período e porte projetadas pelo arquiteto, possui características que evidenciam as influências iniciais mais marcantes da Escola Carioca, como os exemplares:

- Residência Lisanel de Melo Motta (1953) em Recife, que foi o primeiro projeto do arquiteto em Recife. A casa foi construída sob a encomenda do Engenheiro Lisanel de Melo Motta e localiza-se na Rua Monsenhor Ambrosino Leite, no bairro das Graças²;

- Residência do arquiteto (1953-1955) também em Recife, no Bairro de Boa Viagem. Essa casa apresenta soluções semelhantes a da anterior;

- Residência Cassiano Ribeiro Coutinho (1956-1958), localizada na Av. Eptácio Pessoa, área de expansão urbana e imobiliária de João Pessoa à época. A habitação foi encomendada pela família Ribeiro Coutinho, enriquecida pela atuação na produção açucareira. A notoriedade da casa é potencializada pelo projeto dos jardins realizados por Roberto Burle Marx.

Amaral (2004) qualifica esta fase inicial da obra de Borsoi como pertencente ao “código racionalista”, identificando certos atributos em comum nas residências unifamiliares por ele projetadas nesse período de forte vínculo com o aprendizado na Faculdade Nacional de Arquitetura e o ensinamento dos mestres pioneiros, como Lúcio Costa, Reidy e Niemeyer. Assim, o arquiteto se vale do uso de diversos recursos dessa linguagem que buscava promover a síntese entre tradição e modernidade, como “pilotis, estrutura independente, cobertas em uma só água com beirais escondidos, em laje de concreto, cobertas do tipo asa de borboleta, fachadas com planos inclinados, janelas corridas, planta livre, fachada livre, espaço contínuo” (AMARAL, 2004, p.56).

Esse conjunto de casas, inclusive a Residência José Macedo, apresentam características em comum, a saber: a setorização funcional da casa em área social, íntima, serviço e lazer, distribuídas em níveis distintos; a consideração das condicionantes climáticas na implantação do edifícios no terreno e no uso de mecanismos de proteção solar e captação de ventos; a incorporação de elementos da arquitetura tradicional brasileira ressignificados pelo modernismo arquitetônico; e a busca da integração das artes, agrupando outras manifestações artísticas, como murais, painéis, e até mesmo os jardins.

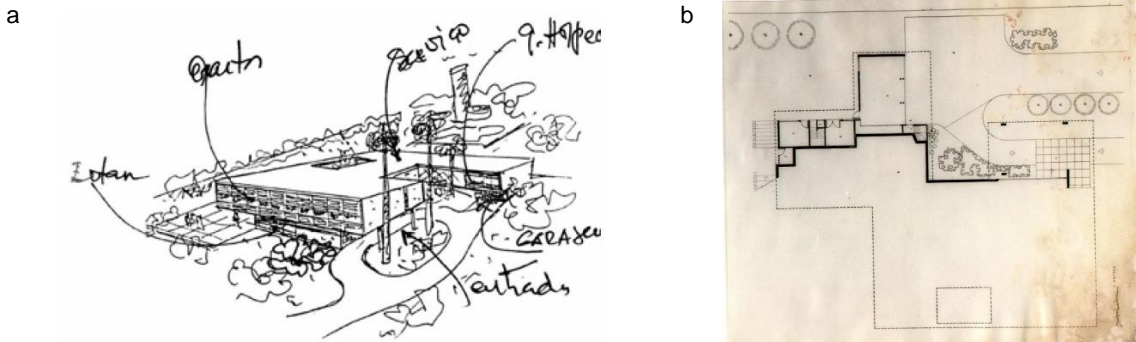
A Residência José Macedo localizava-se na Rua Tibúrcio Cavalcante, 500, no Bairro Aldeota, que na década de 1950 emergia como uma zona de expansão urbana voltada para as classes mais abastadas, condicionada pela valorização da orla marítima, primeiramente na Praia de Iracema e posteriormente na Beira Mar, área correspondente atualmente ao Bairro do Meireles.

A encomenda da casa por um cliente expressa as transformações verificadas nos modos de morar dos mais abastados, que incorporam e possuem os meios materiais para materializar algumas inovações suscitadas pela modernidade arquitetônica e se expressam sobremaneira no maior rigor construtivo, técnico e estético, atributos presentes na residência.

A sofisticação se revela ainda no extenso programa arquitetônico e no aburguesamento dos espaços sociais e de lazer e também na presença de um generoso espaço para os serviços e os serviços, condição para a manutenção de uma residência desse porte. Essas formas de domesticidade são agendas importantes no processo de revisão historiográfica da arquitetura moderna no Brasil, entretanto não faz parte do escopo do presente trabalho.

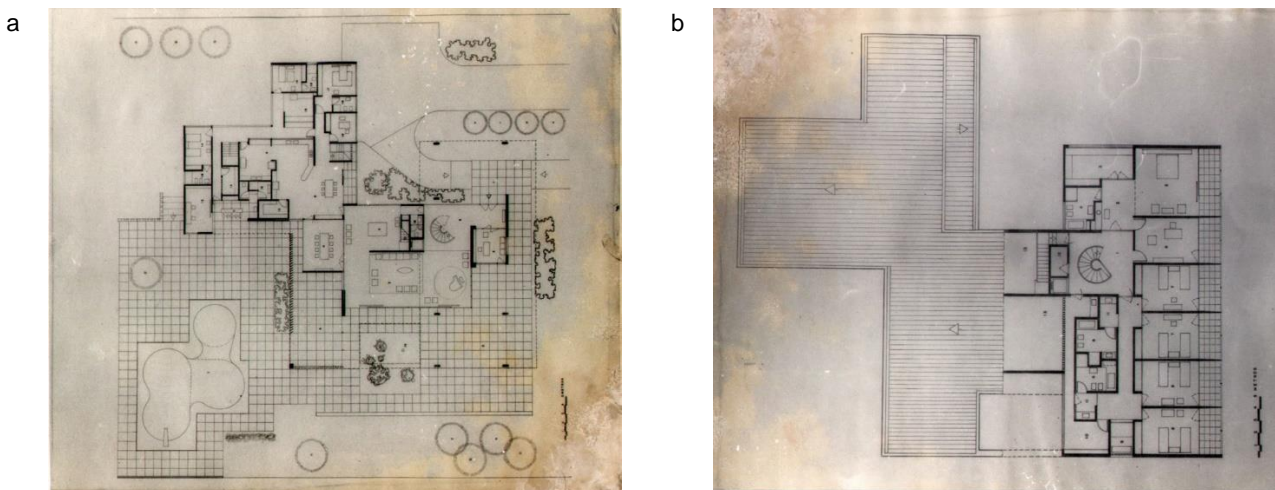
A Residência José Macedo abrigou a Mostra Casa Cor Ceará no ano de 2000, evento que representou uma espécie de “melhora da morte”, sendo demolida na sequência para dar lugar ao edifício multifamiliar Mansão Macedo, uma torre com maior área construída por unidade (900,00m²) em Fortaleza até então.

Figura 1(a): Croqui Residência José Macedo por Borsoi; Figura 1(b): Planta Nível Garagem



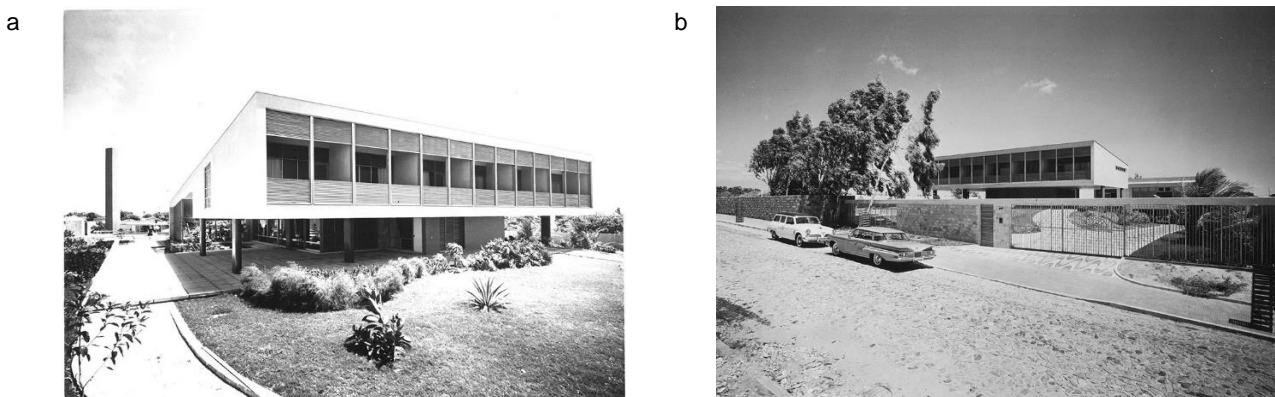
Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-50/jose-macedo/>

Figura 2(a): Planta Térreo Residência José Macedo; Figura 2(b): Planta Pavto. Nível Superior Residência José Macedo



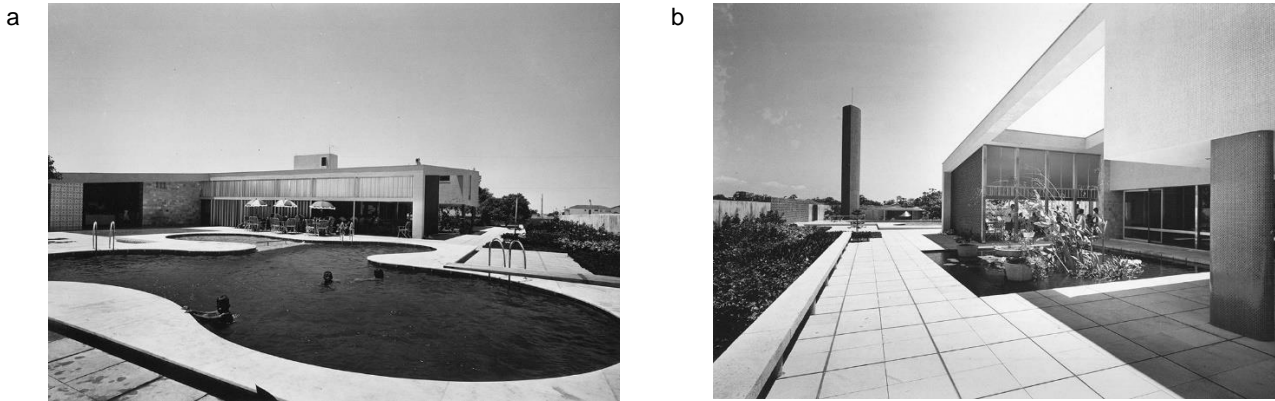
Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-50/jose-macedo/>

Figura 3(a): Foto Residência José Macedo; Figura 3(b): Foto da rua da Residência José Macedo



Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-50/jose-macedo/>

Figura 4(a): Foto área de lazer da Residência José Macedo; Figura 4(b): Foto jardim da Residência José Macedo



Fonte: <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-50/jose-macedo/>

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: REDESENHO E DOCUMENTAÇÃO DIGITAL.

A representação, o desenho e o redesenho cumprem um papel fundamental no âmbito da documentação do patrimônio cultural edificado. O uso do redesenho como ferramenta de pesquisa histórica não é novo, foi um recurso utilizado pelos arquitetos e artistas desde o Renascimento e se valeram dos meios de representação, sobretudo a perspectiva científica, para documentar, sistematizar e interpretar o legado da arquitetura clássica, que serviu de referência para a arquitetura desde o século XV e para a produção dos tratados que, por seu turno, influenciaram diversos movimentos arquitetônicos que se sucederam até o século XIX (MACEDO, 2008).

O redesenho cumpre um papel fundamental no processo de documentação na arquitetura, mas não se limita exclusivamente à geração de outros desenhos, posto que possibilita inferir e interpretar sobre os aspectos objetivos e subjetivos referentes ao projeto e à obra, colaborando, inclusive, para o próprio aprendizado da prática projetual. Trata-se de uma “técnica que se ampara historicamente nas formas pedagógicas de transmissão do conhecimento das artes, em que se aprende fazendo” (VÁZQUEZ RAMOS, 2016, p. 2).

Um dos instrumentos importantes para a preservação da memória é o seu registro iconográfico, quer pelos métodos milenares, quer pelos processos e instrumentos mais recentes que a ciência e a técnica do nosso tempo nos trouxeram. Nesse caso, desaparecido o objeto que testemunha o nosso passado, a sua imagem pode substituir, embora parcialmente, a necessidade imanente à natureza humana de manter contato com o que se foi (OLIVEIRA, 2008, p. 13).

Com o advento das tecnologias digitais, o processo de documentação tem sido incrementado por meio do desenvolvimento de modelos digitais 3D parametrizados que simulam as particularidades arquitetônicas. A incorporação das tecnologias digitais na área de AECOM (Arquitetura, Engenharia, Construção, Operação e Manutenção) tem provocado transformações significativas na concepção, desenvolvimento do projeto, geração e gestão da informação. Entre os diversos processos tecnológicos contemporâneos incorporados pelo campo disciplinar da Arquitetura e Urbanismo, as ferramentas e processos relacionados à plataforma BIM (Building Information Modelling) constituem uma mudança significativa na relação entre o projeto e meios de representação, onde se verifica uma mutação da representação abstrata, convencional e analógica, para um ambiente contextual em que se opera a simulação do objeto arquitetônico por meio da sua construção virtual parametrizada (ANDRADE; RUSCHEL, 2011).

Esses atributos tecnológicos do BIM têm sido recentemente apropriados não exclusivamente para o projeto e desenho de novos edifícios, mas também para a documentação digital e redesenho de obras de arquitetura preexistentes e de valor patrimonial. Nesse sentido, surgiu o termo HBIM - Historic Building Information Modeling – (MURPHY; MCGOVERN; PAVIA, 2013) para designar os processos digitais de documentação, conservação, intervenção, gestão e promoção do patrimônio cultural edificado.

[...] o HBIM pode ser considerado uma extensão do sistema BIM para edifícios históricos e confere ênfase à documentação, análise e conservação destas edificações. O HBIM circunscreve um processo que se respalda em uma resolução de engenharia reversa, visto que, inicialmente, os elementos arquitetônicos são mapeados, e em um contexto ulterior, as informações são combinadas com objetos paramétricos, gerando o modelo digital. Como resultado, desenvolve-se um modelo geométrico completo, que resguarda as particularidades do edifício como materiais e métodos construtivos. (PAIVA; SOUSA, 2021, p. 3).

PRESSUPOSTOS PRÁTICOS: O OBITUÁRIO DIGITAL.

O pressupostos práticos compreendem a coleta e o acesso às fontes, tarefa que não foi fácil, uma vez que já não se dispõe da obra, que "recolhe per se os dados mais significativos para o seu conhecimento" (WAISMAN, 2013, p. 11). A modelagem foi possível graças ao acesso às informações, plantas e imagens presentes no Acervo Borsoi, coordenado por Patricia Ataíde Solon de Oliveira e equipe e disponíveis no site <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-50/jose-macedo/>. O catálogo da Casa Cor Ceará de 2000 continha também alguns dados sobre a Residência, mas basicamente relacionados à disposição da mostra.

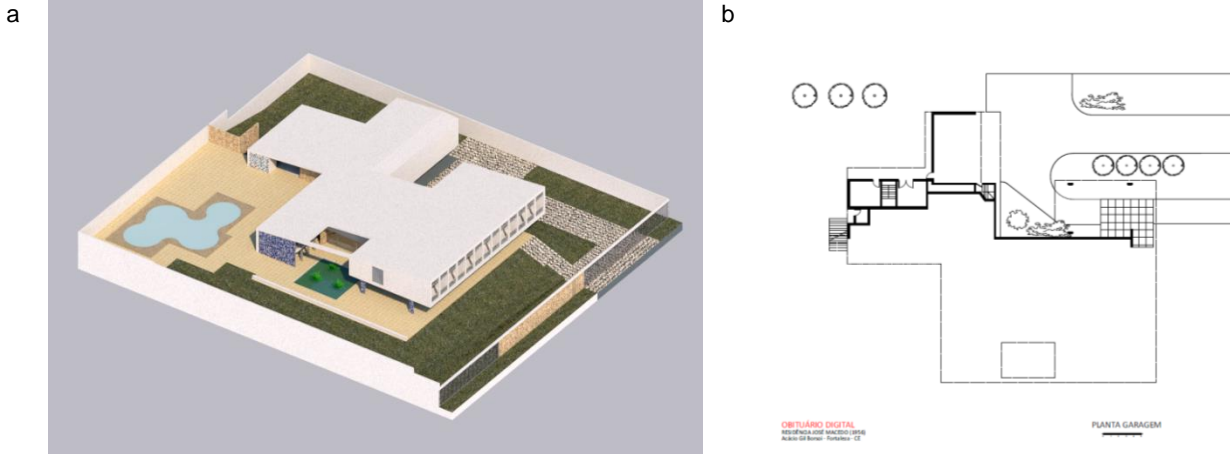
Esta obra teve grande notoriedade na carreira de Borsoi, o que justifica sua aparição na maioria das publicações sobre a sua obra (Revista Projeto, 1994; Revista AU, 1999; CAVALCANTI, 2001; AMARAL, 2004). As informações contidas nessas publicações, também foram de suma importância para a sistematização de fontes e a produção da modelagem digital.

O processo de modelagem foi realizado considerando medidas estimadas, uma vez que não foi possível ter acesso a desenhos vetorizados em CAD (Desenho assistido por computador, do inglês). A modelagem digital parametrizada foi realizada no software Archicad 25 e embora seja possível a utilização direta dos desenhos em CAD, facilitando e acelerando o processo de documentação digital, o modelo foi construído como base nas plantas originais presentes no Acervo Borsoi.

Como produto principal da modelagem, tem-se o arquivo digital com extensão em "pnl", que constitui a matriz da documentação histórica. Como subproduto, foi desenvolvida uma documentação digital que circunscreve por enquanto plantas e cortes da residência (já que a investigação sobre as fontes primárias está em curso), representações gráficas estas que possibilitam a análise arquitetônica da obra, e a compressão de suas particularidades como: a definição dos setores, a distribuição e articulação dos níveis e a adaptação ao terreno; a malha estrutural, a composição das vedações (painéis, esquadrias, cobogós, muxarbis; a própria espacialidade arquitetônica, etc.. Com base nos recursos oferecidos pelo Archicad foi possível gerar perspectivas renderizadas que se aproximam do objeto de estudo em sua real dimensão.

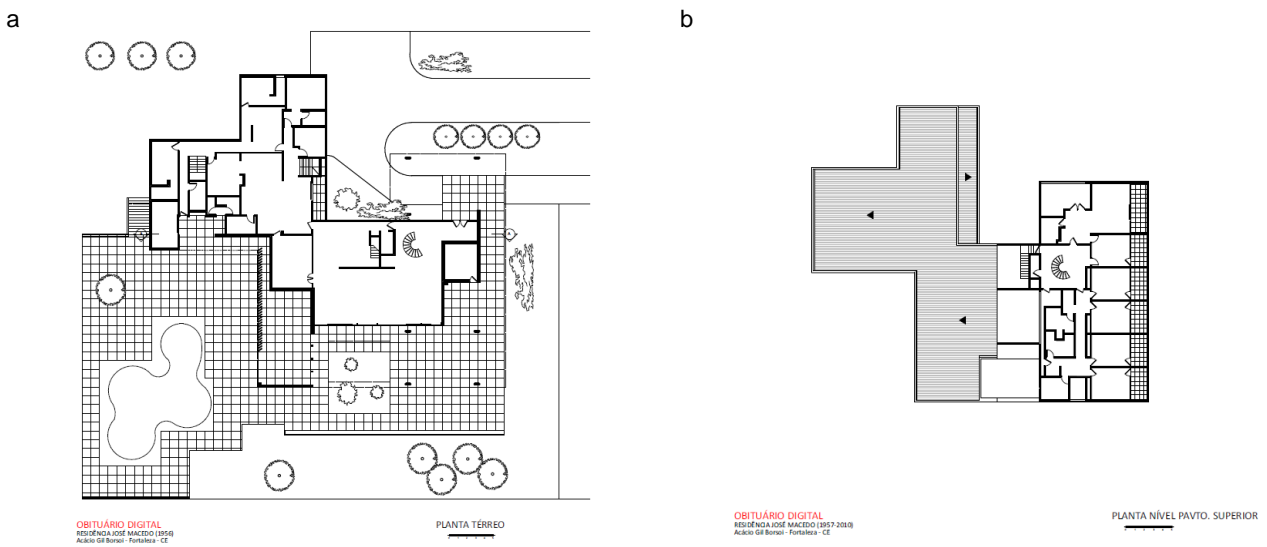
Decerto, a mencionada escassez de desenhos técnicos com cotas ou com especificações, bem como de plantas em formato "dwg", dificultou o processo de modelagem e a obtenção de informações precisas acerca de aspectos tais quais as metragens dos ambientes, as medidas de pés-direitos dos pavimentos e a materialidade do edifício. Por isso, com o fito de reproduzir corretamente a obra em estudo, foram necessárias minuciosas análises dos materiais encontrados, sobretudo das fotografias e das plantas que continham escalas gráficas. Como resultado, obteve-se uma maquete digital que prioriza, sobretudo, a reprodução correta da forma e do volume do edifício, além de elementos externos e marcantes que puderam ser identificados nas fontes disponíveis. Assim, o processo de modelagem é um ato contínuo em função da disponibilidade de novos dados e fontes.

Figura 5(a): Obituário Digital – Perspectiva Axonométrica; Figura 5(b): Obituário Digital - Planta Nível Garagem



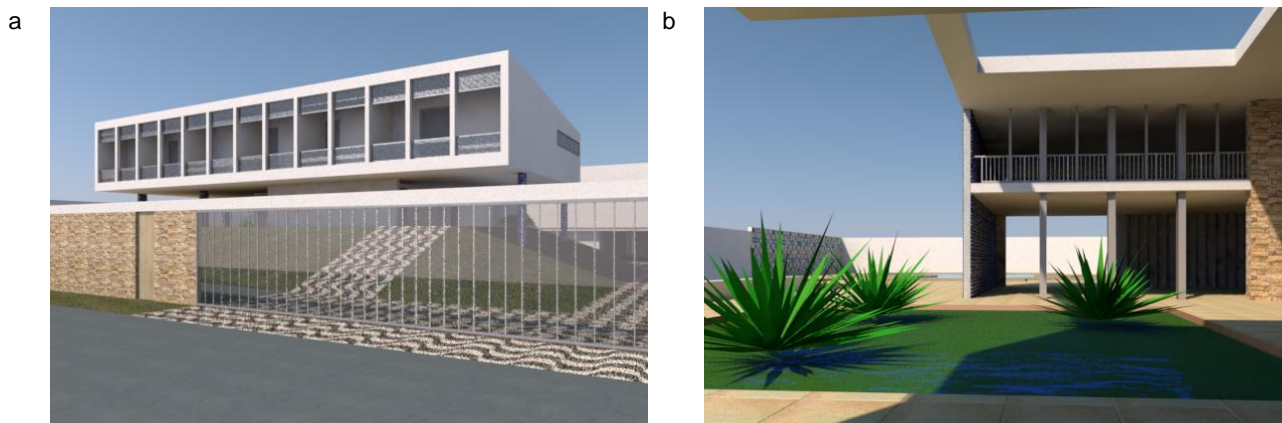
Fonte: Modelado pelos autores

Figura 6(a): Obituário Digital – Planta Térreo; Figura 6(b): Obituário Digital - Planta Pavimento Superior



Fonte: Modelado pelos autores

Figura 7(a): Obituário Digital – Perspectiva Externa; Figura 8(b): Obituário Digital – Perspectiva Interna



Fonte: Modelado pelos autores

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modelagem digital se impõe como um registro significativo para a valorização de uma obra e do seu legado. Nesse sentido, a ideia de um obituário digital da Residência José Macedo se justifica pela relevância de ressuscitar e prolongar a sua existência no tempo, ainda que virtualmente. Trata-se de possibilitar uma documentação que pode ter vários fins de ensino, pesquisa e extensão, bem como o seu valor de memória. Essa empreitada foi realizada por meio da produção da modelagem digital do edifício na Plataforma BIM, se valendo das premissas do HBIM (Historic Building Information Modelling).

A elaboração do obituário e da modelagem em BIM se faz muito pertinente, haja vista a finalidade de produzir representações gráficas, como plantas e cortes, e a maquete 3D, que facilitam o entendimento e se configuram como importantes fontes de pesquisa e análise sobre a obra, a qual não dispõe de amplo acervo original de registros técnicos de arquitetura. A modelagem também é um caminho para proceder a fabricação digital e impressão 3D, potencializando o alcance de compreensão da obra em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. L. V. X.; RUSCHEI, R. C.. Building Information Modelling (BIM). In: *O processo de projeto em arquitetura: da teoria à prática*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011, pp. 421-442.

AMARAL, Izabel. *Um Olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi: obras e projetos residenciais, 1953-1970*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

CAVALCANTI, L. A. P.. *Quando o Brasil era Moderno: guia de arquitetura brasileira, 1928-1960*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. v. 1. 467p

MACEDO, D. Matoso. *Documentação e patrimônio edificado recente*. In: I Seminário Latino-Americano Arquitetura & Documentação, 2008, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: EAUFMG.

MURPHY, M.; MCGOVERN, E.; and PAVIA, S. Historic Building Information Modelling-Adding intelligence to laser and image based surveys of European classical architecture. *ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing*, 76, 2013, p. 89-102.

OLIVEIRA, M. M. *A Documentação como Ferramenta de Preservação da Memória*. Brasília: Programa Monumenta / IPHAN, 2008.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . *Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: A contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi*. In: 2 Seminário DOCOMOMO N-Ne, 2008, Salvador. 2 Seminário DOCOMOMO N-Ne - Desafios da Preservação: referências da arquitetura e do urbanismo modernos no Norte e no Nordeste, 2008.

PAIVA, Ricardo Alexandre; SILVEIRA, José Fabrício S. . *Memória e Documentação Digital em Fortaleza: Intervenções na antiga Secretaria da Fazenda do Ceará (1982)*. In: 7º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação, 2021, Belo Horizonte. Anais do 7º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte: Even3, 2021.

PAIVA, Ricardo; DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira . Dinâmica imobiliária e preservação da arquitetura moderna em Fortaleza. O passado, o presente e o futuro em questão. *Arquitextos*, São Paulo, ano 19, n. 223.02, Vitruvius, dez. 2018 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.223/7243>>.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA, Geraldo Gomes de. Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco. SEGAWA, Hugo (ed.) *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*. São Paulo: 1988. p.19-27.

VÁZQUEZ RAMOS, F. G. Redesenho. Conceitos gerais para compreender uma prática de pesquisa histórica em arquitetura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 195.09, 2016. Vitruvius, <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6181>>.

WAISMAN, M. *O Interior da História: Historiografia Arquitetônica para uso de Latino-americanos*, Perspectiva, São Paulo, 2013.

WOLF, José. Acácio Gil Borsoi. Um mestre ainda aprendiz. *AU Documento*, São Paulo; n. 84, jun/jul. 99, p35-41.

NOTAS

¹ Entrevista concedida aos autores em 25/03:2008

² <http://acaciogilborsoi.com.br/projetos/anos-50/lisanel-de-melo-motta/>

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

PALÁCIO DA ALVORADA: APONTAMENTOS LITERÁRIOS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DO EDIFÍCIO**MONTEIRO, FRANCISCO. (1)**

1. Universidade de Brasília. Mestrando no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - PPG FAU-UnB. chicociccone@gmail.com

DERNTL, MARIA FERNANDA. (2)

2. Universidade de Brasília. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - PPG FAU-UnB. mariafernanda_d@yahoo.com.br

RESUMO

Tão logo foram divulgados desenhos técnicos, croquis e maquetes dos primeiros edifícios projetados por Oscar Niemeyer para Brasília, grande foram o interesse e a curiosidade que eles despertaram tanto entre os arquitetos e urbanistas brasileiros e estrangeiros, quanto entre o público não especializado. Diversas crônicas, críticas e reportagens de jornal versaram sobre o estilo, a originalidade, as qualidades e defeitos dessas edificações pioneiras, sobretudo dos palácios concebidos para a nova capital. Este artigo se propõe a analisar textos literários sobre o Palácio da Alvorada, produzidos antes mesmo da inauguração oficial da cidade, especialmente os de Elizabeth Bishop e John dos Passos, e sua contribuição para a historiografia do edifício, um dos primeiros grandes projetos de Niemeyer concluídos na cidade. O cotejo dessas obras com textos de caráter historiográfico nos permite perceber a sensibilidade dos literatos ao apreender a arquitetura modernista que surgia em Brasília e verificar a pertinência da literatura enquanto fonte histórica da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; história; historiografia; literatura; Brasília.

PALÁCIO DA ALVORADA: LITERARY NOTES AND THEIR CONTRIBUTION TO THE HISTORIOGRAPHY OF THE BUILDING

ABSTRACT

As soon as technical drawings, sketches and models of the first buildings designed by Oscar Niemeyer for Brasília were released, they aroused great interest and curiosity both among Brazilian and foreign architects and urban planners, as well as among the non-specialized public. Several chronicles, criticisms and newspaper reports were dedicated to the style, originality, qualities and defects of these pioneer buildings, especially the palaces designed for the new capital. This article aims to analyze literary texts about the Palácio da Alvorada, produced even before the official inauguration of the city, especially those by Elizabeth Bishop and John dos Passos, and their contribution to the historiography of the building, one of Niemeyer's first major projects completed in the city. The comparison of these works with texts of a historiographical

nature allows us to perceive the sensitivity of the writers when apprehending the modernist architecture that emerged in Brasília and verifying the pertinence of literature as a historical source of the city.

KEYWORDS: modern architecture; story; historiography; literature; Brasília.

INTRODUÇÃO

Como parte de um amplo esforço de legitimação e de enfrentamento às críticas e à oposição à construção de Brasília, o governo JK promoveu intensa divulgação nacional e internacional da cidade, buscando ressaltar os paradigmas modernos de seu plano urbanístico e a originalidade de seus edifícios modernistas. Fez parte dessa estratégia convidar formadores de opinião estrangeiros para visitar a cidade ainda em construção, como jornalistas, artistas, escritores, diplomatas, políticos e intelectuais de diversas partes do mundo, a fim de reportar suas impressões sobre a nova capital. Outros visitaram a cidade por conta própria, atraídos pela curiosidade em testemunhar empreendimento de tal envergadura, tantas referida como “epopeia” ou “obra ciclópica”. Tais visitas legaram a Brasília relatos que ganharam relevância documental para a escrita da história da cidade, sobretudo a pesquisadores do campo que se consolida como história cultural do urbano, já que trazem um multifacetado conjunto de registros, impressos e imagens realizados em meio ao frenético ritmo de construção

Este artigo, que parte de pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, busca analisar os textos dos escritores norte-americanos Elizabeth Bishop e John dos Passos que, em um intervalo de poucos dias, visitaram Brasília em 1958 e registraram suas impressões sobre o cotidiano, a arquitetura, o urbanismo e outros aspectos da nova capital. Concentramos nossa análise ao que escreveram sobre o Palácio da Alvorada, primeira grande obra de Oscar Niemeyer a ser concluída na cidade, cotejando suas críticas e descrições com textos de caráter historiográfico que foram publicados ao longo das mais de seis décadas passadas após a inauguração do edifício e da própria capital. O objetivo é, por meio de suas narrativas literárias, identificar o modo como aquela emblemática obra despertou novas sensibilidades e impressões, distintas tanto daquelas registradas em textos de profissionais do campo da Arquitetura como dos eloquentes e grandiosos discursos veiculados à época por protagonistas políticos.

Quanto aos autores, privilegiamos os textos de Bishop e Dos Passos porque eles se dedicam ao tema com mais propriedade e profundidade, em narrativas de maior fôlego. Em relação aos historiadores, os critérios foram semelhantes, com mais espaço, evidentemente, àqueles que tratam do edifício de maneira mais detida. A despeito da relevância do edifício para a arquitetura moderna, destacamos as escassas menções ao palácio em algumas das principais obras panorâmicas historiográficas, pós-Brasília, de importantes historiadores como Kenneth Frampton (1997), Hugo Segawa (1999) e Jean-louis Cohen (2013).

Conscientes da polêmica envolvendo as difusas fronteiras entre história e literatura (FERREIRA, 2020), não está entre as nossas intenções empreender, neste trabalho, discussão teórica sobre as aproximações e distanciamentos entre esses gêneros narrativos e tampouco propomos, no entrecruzamento das fontes de naturezas diversas, uma análise exaustiva dos textos literários e das obras historiográficas que abordam o tema. A opção pelo Palácio da Alvorada — projetado entre 1956 e 1957, antes mesmo da escolha do plano urbanístico de Lucio Costa, e construído entre 1957 e 1958 — se justifica por ter sido, entre os projetos de Niemeyer em Brasília, um dos primeiros a ser construído (data) e que viria ter imenso impacto tanto no Brasil quanto no exterior tão logo foram divulgados as primeiras plantas, maquetes e croquis na edição da revista Módulo de dezembro de 1956.

BISHOP, DOS PASSOS E A ARQUITETURA MODERNA

Considerada uma das maiores poetisas de língua inglesa do século XX, Elizabeth Bishop já morava no Brasil havia seis anos quando viajou a Brasília em 1958, convidada a acompanhar a visita do já então consagrado e internacionalmente conhecido escritor britânico Aldous Huxley, que por sua vez fora convidado pelo

Ministério das Relações Exteriores (FERREIRA, 2008). Entre outras pessoas, formou-se um grupo também integrado pelo escritor brasileiro Antônio Callado, escalado pelo jornal *Correio da Manhã* para cobrir a viagem, que incluiu ainda uma visita ao Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso. Conhecer os povos originários da região fazia parte do roteiro preparado pelo Itamaraty para Huxley, e essa parte da viagem também foi evocada no título do texto em que a escritora relata sua passagem pela capital: *Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios* (BISHOP, 2008). Sua intenção era publicá-lo na *New Yorker*, mas o resultado final foi recusado pela revista americana, por razões que desconhecemos. O texto, que transita entre a literatura de viagem e o ensaio, permaneceu inédito até 2006, quando foi publicado na prestigiada revista literária americana *Yale Review* (FERREIRA, 2008). A versão consultada para este artigo é a tradução de Armando Olivetti Ferreira (2008), que apresenta o texto na íntegra em sua tese de doutorado a respeito da produção da escritora sobre o Brasil.

Em suas descrições, observações ou análises a respeito da arquitetura moderna que vê em Brasília, Bishop demonstra conhecimento sobre o assunto e expõe com clareza e perspicácia suas ideias e pontos de vista. Além de seu interesse próprio e natural pelo tema, podemos considerar pelo menos outros dois fatores que possivelmente contribuíram para enriquecer seus conhecimentos sobre a arquitetura brasileira. A primeira delas é sua relação conjugal com a arquiteta e paisagista autodidata Lota Macedo, radicada no Rio de Janeiro, que exerceu forte influência sobre sua visão do Brasil, sobretudo nos aspectos políticos. O segundo fator foi sua experiência no trabalho que realizou em conjunto com o arquiteto Henrique Mindlin em 1956, quando ficou a cargo da tradução para o inglês tanto dos textos introdutórios quanto dos comentários técnicos de *Modern Architecture in Brazil* (FERREIRA, 2008), livro que se tornaria uma obra canônica da historiografia da arquitetura moderna brasileira.

Outro escritor estadunidense, John Dos Passos, visitou Brasília no mesmo ano que sua conterrânea Bishop, e também demonstra desenvoltura ao tratar da arquitetura moderna nos capítulos dedicados a Brasília em seu livro *O Brasil em Movimento*, lançado em 1963. O autor colocava a arquitetura em posição privilegiada dentre os seus campos prioritários de interesse. Segundo o jornalista Paulo Markun, que assina a apresentação da edição da obra lançada em 2013, o norte-americano chegou a se definir como um “arquiteto frustrado” (MARKUN, 2013, p. x). Conservador e crítico da arquitetura moderna, dos Passos demonstra sua pouca predileção pelo estilo dos edifícios de Brasília especialmente quando se dedica ao julgamento dos prédios não monumentais da cidade, como os apartamentos residenciais construídos para a habitação de funcionários públicos de classe média. Fato que mostra o equívoco de Bishop ao supor que o conterrâneo escreveria uma narrativa apologética da capital, ao saber que o colega e conterrâneo visitara a cidade a fim de escrever um texto para a revista *Reader's Digest* a convite do Departamento de Estado de seu país (FERREIRA, 2008).

A contundência com que critica o espaço urbano, e sobretudo a arquitetura, de Brasília aparece de forma ainda mais explícita no relato de sua segunda passagem pela cidade, no qual não poupa a obra nem a própria figura de Oscar Niemeyer. Se a primeira visita ocorreu por meio de um convite diplomático no qual estava compactuado a redação de um artigo para revista, o motivo da segunda passagem pela capital foi justamente escrever o livro *Brasil em movimento*. Essa independência da segunda visita parece ter contribuído para um tom ainda mais crítico em relação à cidade.

Embora ambos escritores não tenham poupado críticas a Brasília, o Palácio da Alvorada — ou palácio presidencial, como às vezes referido — de modo geral é tratado de forma positiva tanto por Bishop quanto por Dos Passos, sem excluir algumas ressalvas em suas avaliações. Há diversos pontos de aproximação nos julgamentos de ambos tanto de conteúdo, quanto de linguagem. Isto é, há desde coincidências e recorrências na escolha lexical e outras semelhanças linguísticas à descrição ou avaliação de mesmos elementos que chamaram atenção de ambos. Bishop, por exemplo, define o edifício como “uma obra-prima de leveza e graça” (2008, p. 359), enquanto Dos Passos também o considera uma obra maior, de grande inspiração, elegendo a leveza como uma das características particulares que o fariam de beleza extraordinária:

Descobrimos que o palácio presidencial era um prédio singularmente belo feito de vidro e concreto branco, uma construção comprida e baixa para se ajustar às longas linhas das montanhas no horizonte, flutuando com tanta leveza como um bando de cisnes a refletir-se nos amplos lagos de água clara que flanqueavam a entrada. (DOS PASSOS, 2013, p. 116)

Assim como nesta poética descrição de Dos Passos, a leveza é um atributo enfaticamente mencionado na minuciosa análise que Yves Bruand (1981) faz do palácio no clássico *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981). Bruand associa tal predicado ao artifício que o projeto dedicou à entrada do edifício, a fim de conferir a monumentalidade que o programa exigia. Menciona ainda a interrupção da colunata e as soluções de engenharia que possibilitaram o aumento do vão sem a perda da esbelteza dos pilares e da arquitrave.

É uma solução paradoxal em termos funcionais, mas também uma descoberta plástica que contribui ativamente para aumentar a impressão de extraordinária leveza do edifício, objetivo procurado por Niemeyer, que de agora em diante estava decidido a dar prioridade às pesquisas expressivas. (BRUAND, 1981, p. 188).

A leveza referida por Bruand, nesse caso, está relacionada a uma solução de cálculo encontrada pelo engenheiro, e também poeta, Joaquim Cardoso. Como destaca o arquiteto e professor Eduardo Rossetti, tal recurso de engenharia contribuiu para que Niemeyer forjasse no edifício “uma coluna inovadora para representar a renovação arquitetônica almejada para toda uma cidade ainda por vir” (2012, p. 66-67). A colunata é, certamente, o que mais impressiona a todos que escreveram sobre o palácio, sejam eles escritores, arquitetos, historiadores ou outros observadores não especializados.

Por esse motivo, é natural que a sequência de pilares tenha inspirado diversas metáforas e termos poéticos referentes a ela. No apologético romance voltado ao público infanto-juvenil *Tia Margarida vai a Brasília*, editado em 1959 pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), a personagem principal se encanta com a beleza do palácio e demonstra sua sensibilidade ao apreciar justamente as colunas e a leveza da edificação: “Tia Margarida achou bonito que o prédio pairasse àquela alturinha, sem se prender à terra, sem se desgarrar do céu, enquanto as ancorazinhas de Niemeyer não conseguiam se desprender do chão, nem queriam mais se encontrar com o céu.” (MARTINS, 1959, p. 155)

Juscelino Kubitschek, em seu livro de memórias, *Por que construí Brasília*, também se dedica ao tema, escrevendo uma das mais líricas e originais descrições metafóricas dos pilares. Diferentemente da maioria dos demais observadores, ele não lança mão de imagens de formas geométricas ou objetos inorgânicos, mas os compara com a própria vegetação do Cerrado no qual o palácio foi construído. Para o presidente, as colunas “pareciam caules das mesmas árvores que se viam nas imediações, as quais já deixavam a terra inclinada, num capricho de sinuosidade que a secura do ar impõe à vegetação do Planalto.” (2000, p. 183-184) Como outros que escreveram sobre o tema, ele também se refere ao espelho d’água da entrada do edifício como lago: “Aquelas colunas, surgindo quase à flor da água do lago, que as refletia, davam uma impressão de germinação das mesmas sementes que haviam dado origem ao Cerrado.” (2000, p. 184) JK, ou seu possível *ghost writer*, prossegue sua poética análise, demonstrando aptidão para uma sensível crítica arquitetônica do palácio:

O artista, porém, estiliza a forma que a natureza lhe oferece como inspiração. Poda os excessos. Suaviza os contornos. Comunica harmonia e equilíbrio onde há desordem. E, assim, transforma o barroco, criado como uma defesa contra a intempérie, na diafaneidade de um estilo linear, tendo como objetivo um êxtase visual. Dentro dessa lógica de raciocínio, é que fora concebido o Palácio da Alvorada. (OLIVEIRA, 2000 [1975], p. 184)

Ao evocar o barroco e uma suposta evolução à arquitetura moderna, podemos identificar nesse comentário de Kubitschek um recorrente argumento de legitimação do modernismo brasileiro ao buscar relacionar o estilo arquitetônico de Niemeyer ao barroco do período colonial do Brasil. A intenção, evidentemente, é enfatizar a ideia de uma brasilidade, isto é, uma identidade nacional, inerente à obra do arquiteto.

Tal como ocorreu com JK, a sequência de colunas fascinou até o blasé, como é descrito por Bishop e por Antônio Callado, Aldous Huxley que, como registrou a poetisa americana, fez questão de descer do patamar da varanda para ver os pilares de baixo (BISHOP, 2008). Mas é Callado quem dá mais detalhes, em crônica publicada no *Correio da Manhã* a respeito da reação apaixonada do autor de *Admirável Mundo Novo*:

Que ele gostou do Palácio da Alvorada gostou. Quando encontrou brevemente Oscar Niemeyer na véspera da partida, cumprimentou-o dizendo: “Vous avez fait la quelque chose d’extraordinaire, mon vieux”. Mas não foi só isto. Huxley se deteve a examinar, na visita ao Palácio, com o maior interesse, as estranhas e novíssimas colunas que já constituem o emblema de Brasília: o arquiteto arrumou pontas de estrelas numa superfície plana, para que elas aguentassem a outra superfície plana do teto, o que fazem dando a impressão de esforço nenhum. Só vi Huxley dedicar o mesmo apaixonado interesse a alguma coisa durante a viagem quando, à beira do riacho Tuatuari, meteu-se numa verdadeira nuvem de pequenas borboletas brancas e escarlates que se dessedentavam em pequenas poças d’águas à beira da corrente. (CALLADO, 1958)

Interessante observar nesse relato de Callado, além do registro da impressão de Huxley, a maneira original como ele próprio se refere à inventiva geometria das colunas. Após também comentar sobre a leveza estrutural que elas conferem ao prédio, usa um termo singular para descrever seu desenho: ponta de estrela. Já John Dos Passos, no mesmo tom poético, prefere lançar mão da imagem de pipa – objeto leve e geométrico que flutua ao vento – para aludir à colunata: “No ponto em que as fundações da cidade se sobressaem do futuro lago, as amplas janelas do palácio presidencial de Niemeyer brilham no sol da tarde (...) Suas estranhas colunas brilham como uma série de pipas brancas dispostas de cabeça para baixo” (DOS PASSOS, 2013, p. 115). A pipa é o mesmo objetivo escolhido para a alusão metafórica de Bishop ao definir às colunas. Ela destaca ainda a referência clássica na concepção da colunata por Niemeyer, a fim de causar um imediato impacto visual. A escritora chega a se referir a um “triumfo arquitetônico” e invenção de uma nova ordem.

Se alguém imaginar uma sequência de grandes pipas brancas equilibradas de cabeça para baixo, depois agarradas por mãos gigantes e apertadas nos quatro lados até que seu desenho se atenua de maneira elegante, terá conseguido visualizar essas colunas. Elas são cobertas com placas de um mármore cristalino brasileiro, e suas bases, ou seja, as pontas das pipas que estão de cabeça para baixo, teoricamente se estreitam até zero; na realidade, a parte que está no nível do chão tem apenas 10 centímetros de largura. (BISHOP, 2008, p. 359)

Se o mármore branco, como vemos acima, agradou a Bishop e a outras integrantes de seu grupo de viagem, o mesmo não aconteceu ao historiador da cidade e da arquitetura Leonardo Benevolo. Em sua obra *X, de data*, O italiano critica Niemeyer por se afastar, em suas obras em Brasília, de fundamentos funcionalistas ao lançar mão de soluções formais simples, muitas vezes sem relação com a estrutura que os sustenta, “por exemplo, nos elementos que circundam o Palácio Presidencial, são obtidos por meio de um revestimento de placas de mármore previamente lavrados e parecem uma nítida decoração sobreposta ao organismo, sem dúvida deplorável” (BENEVOLO, 1998 [1960], p. 720). Já Bruand, relacionando mais uma vez as escolhas do Niemeyer às particularidades do programa em questão, minimiza a crítica sobre as intenções decorativas do arquiteto. Ele as classifica como críticas dos “italianos”, ao mencionar também o posicionamento semelhante do arquiteto e crítico Bruno Zevi, mas rechaça ainda mais incisivamente a opinião da historiadora francesa e professora de arquitetura e urbanismo Françoise Choay sobre a escolha do revestimento:

O arquiteto teve um cuidado especial com a escolha dos materiais, não deixando nada ao acaso: optou decididamente pelos revestimentos de luxo, porque achava que esses convinham ao estilo de um palácio e ao caráter de sua arquitetura leve e refinada. Quando Françoise Choay insinua que Niemeyer recorreu ao revestimento de mármore em vez de deixar o concreto aparente por não ter tido tempo de executar o trabalho cuidadoso exigido por essa técnica, ela é vítima de um erro de óptica que consiste em julgar as realizações brasileiras através do prisma das realizações de Le Corbusier (BRUAND, 1981, p. 188)

Ver as realizações brasileiras sob o prisma de Le Corbusier está longe do que fazem Sylvia Ficher e Marlene Acayaba, em sua obra XX, ao tratar da colunata do Palácio da Alvorada, que é designada por elas como arcada. Em breve comentário sobre o edifício no livro, hoje também clássico, *Arquitetura Moderna Brasileira*, ressaltam a força do desenho do pilar “cuja forma tornou-se símbolo da cidade” (ACAYABA e FICHER, 1982, p. 43). Interessante notar que, já em 1958, Bishop observa o mesmo fenômeno dizer qual, que extrapolaria inclusive os limites nacionais, sendo a “nova ordem” copiada mundo afora, nos mais variados contextos e programas arquitetônicos, desde a arquitetura vernácula a projetos levados a cabo pelo Estado de nações estrangeiras. Sobre reprodutibilidade da silhueta inovadora da coluna, a escritora americana diz que elas “aparecem a toda hora em jornais e revistas, assim como nas bandeirinhas de seda, no papel de carta do hotel e nas sacolas pretas de zíper, em imitação de couro, que os hóspedes receberam como brinde” (2008, p. 359). Sobre as razões desse caráter emblemático da obra, além da força do desenho de Niemeyer, podemos considerar ainda o comentário de Eduardo Rossetti. Para o arquiteto, contribuiu para essa rápida cristalização enquanto símbolo da cidade o fato de o palácio “ter se tornado a primeira grande obra da nova capital durante sua construção” e uma “prova cabal que atestava a audácia do projeto modernizador em curso” (2012, p. 66).

O OLHAR PARA DENTRO: CONHECENDO O INTERIOR DO PALÁCIO

Se há um certo consenso quanto ao reconhecimento do Palácio da Alvorada como “tour de force” ou “obra-prima”, considerando seus atributos externos, até Bruand, um de seus historiadores mais entusiastas, faz contundentes ressalvas à decoração dos espaços internos do edifício. Em um dos poucos momentos em que aponta aspectos negativos do palácio, destaca, referindo-se ao interior, a presença de “uma mobília medíocre e sem um verdadeiro encanto, apesar das boas intenções de sua organizadora, Ana Maria Niemeyer Attademo, filha do arquiteto” (1981, p. 189). Elizabeth Bishop reage de forma muito semelhante ao observar o que havia por dentro do prédio. Sua decepção é ainda maior do que a de Bruand, que considera boas as soluções internas “propriamente arquitetônicas”, a despeito do mobiliário. A ela, nem isso agradou, como também não agradaram o contraste luxuoso e os tons marcantes dos materiais, como espelhos e douramento. A escritora relata que

Assim que entrei no Palácio, sinto dizer, o efeito de frescor e graça tênue desapareceu. A decoração foi feita por Niemeyer e sua filha; as cores são quase sempre berrantes e a mobília parece escassa e mal arranjada – mas é claro que vai sofrer muitos acréscimos e substituições. Caminhamos sobre carpetes vermelhos e quentes, extra-espessos (“Nylon foam?” – “Espuma de Nylon?” – alguém perguntou à secretária que nos estava guiando), que repousam entre paredes de espelhos e placas de ouro resplandecente. Uma rampa sem corrimão, com tapete vermelho (soubemos que o secretário Dulles quase caiu aí) sobe à direita, até o Salão Nobre. Aqui existem um piano de cauda, alguns grupos de sofás e cadeiras estofadas, de couro e metal, algumas das quais, num primeiro olhar, lembraram a cadeira Barcelona, de Mies van der Rohe, mas que, descobrimos ao sentar, são uma cópia menor e não muito confortável. (BISHOP, 2008, p. 360)

Enquanto parece haver um certo preciosismo ou mesmo exagero da escritora ao dizer que haveria falsificações de cadeiras Barcelona, há ainda um certo tom de sarcasmo no tratamento dado por ela ao suposto incidente com o então secretário de Estado Norte americano Foster Dulles, que visitara o palácio poucos dias antes do grupo. Em outro momento de seu texto, Bishop narra um episódio similar ao da queda de Dulles, também relatado na crônica de Callado para o Correio da Manhã, com Aldous Huxley no Brasília Palace Hotel. O hotel projetado por Niemeyer também consta entre os primeiros edifícios da nova capital, sendo inaugurado na mesma época em que o Alvorada. Por isso era nele que as figuras mais ilustres ficavam hospedadas quando visitavam a cidade em construção. O cenário descrito pela poetisa é o de uma rampa curva que dava acesso ao restaurante localizado um nível a baixo. Ali, a ausência de um guarda-corpo, usual na arquitetura modernista brasileira da época, teria sido responsável pelo transtorno, ou quase acidente, que aborreceu o escritor inglês:

A única ocasião em que vi Aldous Huxley nitidamente irritado durante nossa viagem foi quando, assim que chegou no dia seguinte, ele veio descendo da sala de estar, contra a luz, e quase caiu da rampa. Ele mostrou nítidos sinais de irritação, ao seu estilo, e comentou que o corrimão vem sendo usado há milhares de anos e que parecia “triste abandonar uma invenção tão útil”. (BISHOP, 2008, p. 356)

Se Huxley reclamou da ausência do guarda-corpo no Brasília Palace Hotel, ele foi o único do grupo de Bishop que não fez o mesmo em relação à falta de ar-condicionado no Palácio da Alvorada. De acordo com a escritora, enquanto todos se mostraram incomodados, ele não teria manifestado desconforto em relação à sensação de excesso de luz e calor no interior do edifício relatada pelos demais. É importante lembrar que a visita ocorreu no clima quente e seco de agosto no Planalto Central, que ainda não contava com o Lago Paranoá para amenizar a baixa umidade do ar:

As paredes internas são recobertas por grandes painéis quadrados de jacarandá vivamente estampados, a madeira mais bela do Brasil. Na parte superior e sombreada das paredes, o efeito é muito bonito, quase como casca de tartaruga, mas a parte inferior, castigada pelo sol, também parece ressequida e sem brilho. Transpirando e por vezes deixando cair uma gota de suor nas cadeiras mais próximas, perguntamos num tom seco à nossa guia sobre ar condicionado, mas ela respondeu que não era necessário. (BISHOP, 2008, p. 361)

O passar do tempo mostrou que o equipamento de refrigeração de ar seria de fato necessário, e que provavelmente fazia sentido a crítica de Bishop. Tanto que posteriormente, como registra Eduardo Rossetti (2012), tais problemas precisaram ser resolvidos — não sem impactos estéticos — por meio da instalação de *brises-soleils* azuis na fachada oeste do palácio, que sofre maior insolação. Também houve o acréscimo de um “guarda-corpo opaco no passadiço que liga o palácio à capela, que deu espessura a uma laje que antes era apenas uma tênue superfície” (2012, p. 70). Não fica claro, no entanto, no texto do arquiteto, a data exata de tais “correções”, se elas já haviam sido efetuadas ou se esses acréscimos foram implementados somente com restauro realizado no prédio entre 2005 e 2006.

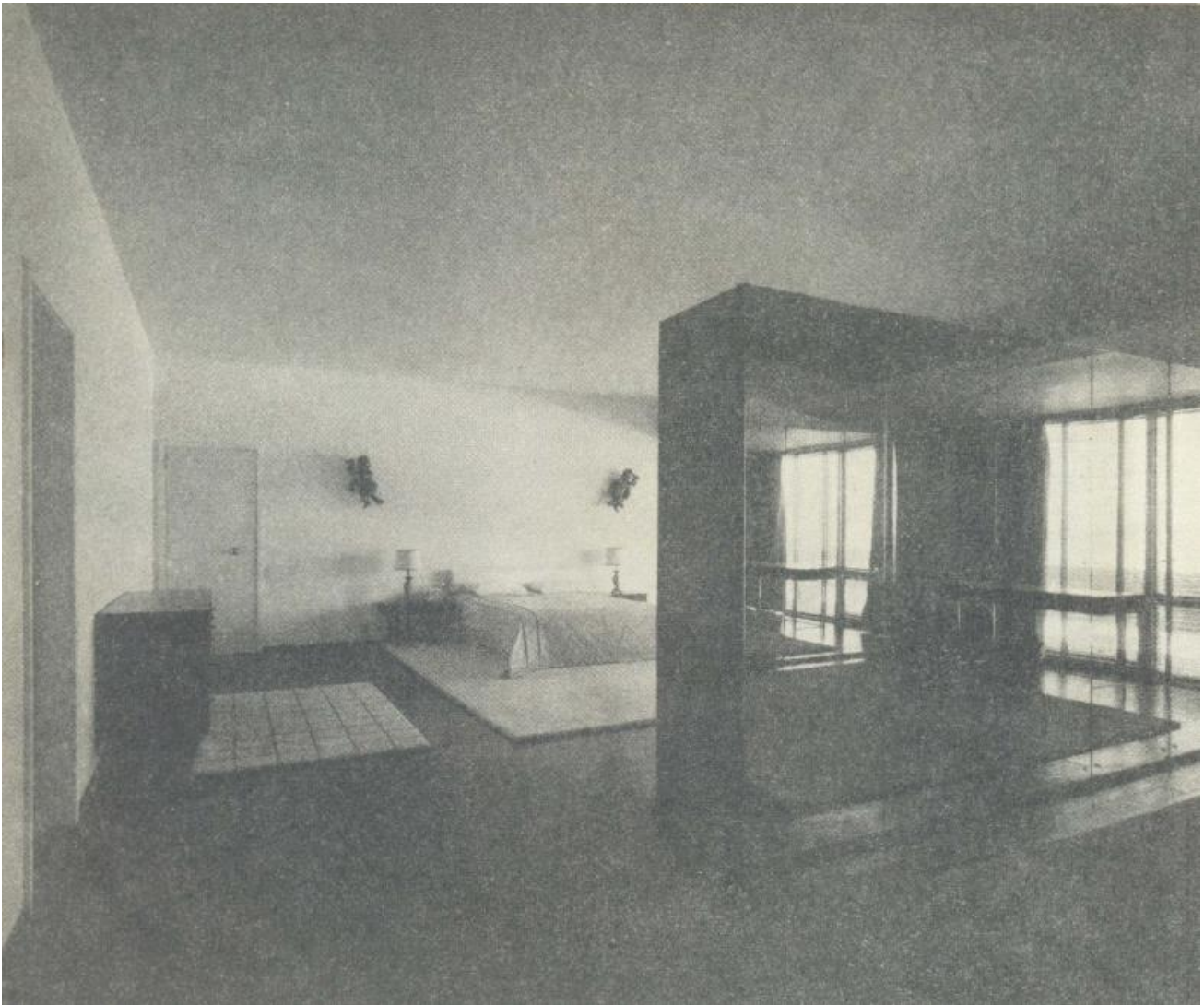
Já nos escritos de Dos Passos, quando se dedica a discorrer sobre o interior do palácio, o que lhe incomoda é o excesso de transparência. Também podemos notar um certo tom de ironia nas entrelinhas quando ele se compadece com um suposto problema de privacidade que enfrentaria o presidente Juscelino Kubitschek: “As divisões internas também eram de vidro. Perguntamo-nos onde, com aquelas paredes de vidro, o pobre presidente poderia encontrar um lugar para trocar de roupa ou um canto para escrever uma carta.” (DOS PASSOS, 2013, p. 116) O contraponto pode ser encontrado na edição de novembro daquele mesmo ano da apologética revista *brasília*, editada pela Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) que, por coincidência, parece responder diretamente à crítica do escritor americano. Na seção *Arquitetura e Urbanismo*, em um número dedicada ao Palácio da Alvorada em novembro daquele mesmo ano de 1958, o periódico publica a opinião do arquiteto italiano Luigi Piccinato sobre a mesma questão:

Observando de fora eu me perguntava preocupado, como poderia um palácio presidencial tão aberto dar possibilidade à vida privada? E a resposta me foi dada no interior, onde, por uma inteligentíssima solução de um conforto vertical e horizontal, se conseguiu isolar, sem transição brusca, os aposentos propriamente ditos. Muitos especialistas irão discordar de vários pontos, mas não importa. (PICCINATO, 1958, p. 9)

Mas especialistas não discordaram tanto como Piccinato imaginou. Eduardo Rossetti, ao contrário, compartilha de certos pontos da opinião do arquiteto italiano e também elogia a fluidez da separação das salas e salões. O arquiteto interpreta em tom lírico o uso “da transparência nos palácios de Brasília” por Oscar Niemeyer. Para ele, tal solução presente na obra do arquiteto “materializa a metáfora da democracia num contexto político modernizante e numa dinâmica cultural emancipadora” (ROSSETTI, 2012, p. 69).

Menos positiva, com certa indiferença ou decepção, é a forma com que Bishop termina seu relato sobre o interior do Palácio da Alvorada ao discorrer sobre a ala residencial. Tal ponto de seu texto nos parece do maior interesse, uma vez que se trata de um aspecto pouco comentado, do qual também circulam poucas informações, e um número ainda mais reduzido de imagens.

Figura 1: Quarto presidencial do Palácio da Alvorada em 1958.



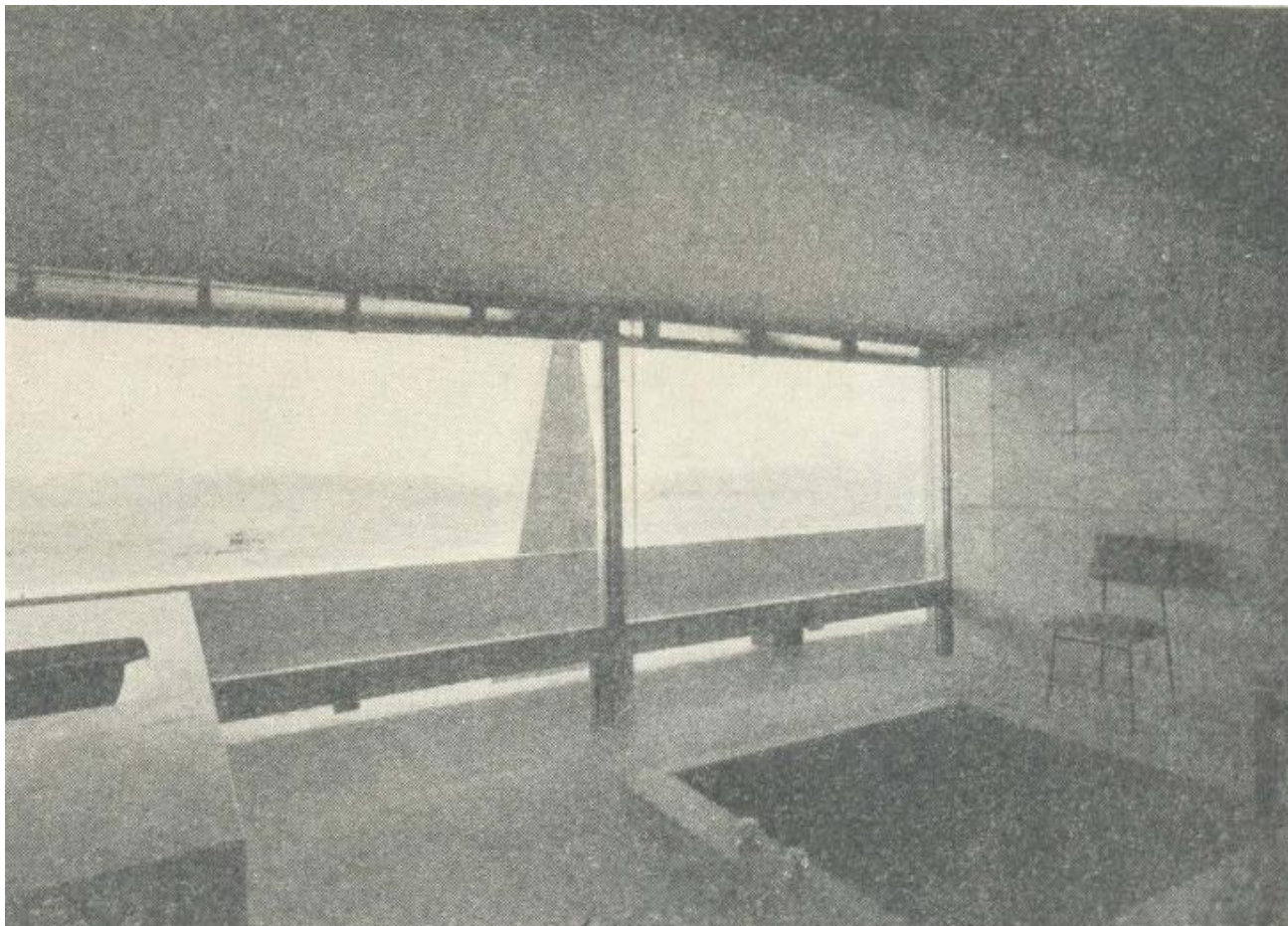
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal¹

Elizabeth Bishop expressa seu descontentamento em relação ao quarto que visitou, o qual descreve como “parecido com qualquer quarto de hóspedes” (2008, p. 361). Já o banheiro lhe causa melhor impressão e é descrito por ela como um espaço monumental. Em seguida passa a descrever a varanda que se abre para os fundos do edifício:

O banheiro anexo era magnífico, com metais cromados e espesso mármore cinza, e tinha uma banheira quadrada de bordas inclinadas das pontas para o meio, como uma cama de casal. Sob as janelas do quarto de dormir que se abrem para a piscina, passa uma galeria sombreada, recoberta com placas polidas de um rico mármore verde, um belo material, mas

que não combina com a estrutura leve do prédio e com os painéis delicadíssimos logo ali, do lado de dentro. (BISHOP, 2008, p. 361)

Figura 2: Banheiro adjacente ao quarto. Palácio da Alvorara, 1958.



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal²

Mais uma vez podemos notar, pelo trecho destacado, a sensibilidade da autora e sua perspicácia em analisar, com autoridade, os aspectos estéticos e formais do edifício, aproximando tanto o conteúdo quanto a linguagem de seu texto à escrita de críticos profissionais, ou especializados, de arquitetura. Se o relato de sua viagem tivesse sido publicado na seção literária da revista *New Yorker*, tal qual sua intenção original, na mesma época em que foi escrito, teria sido uma das obras analíticas pioneiras da historiografia e da crítica ao Palácio da Alvorada, com potencial até de se tornar referência para estudos posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os textos literários aqui selecionados que discorrem sobre o Palácio da Alvorada, notamos como eles se aproximam da historiografia e da crítica produzidas ao longo dos mais de 60 anos do edifício, embora muitas vezes apresentem escolhas lexicais inovadoras e figuras de linguagem que nos levam a construir novas imagens mentais e pensar a poética arquitetônica do projeto em novas perspectivas. Quando os cotejamos com os textos dos especialistas, percebemos como os empréstimos retóricos e linguísticos ocorrem por ambas as partes, ora são os historiadores que se aproximam de linguagem mais lírica, ora são

os literatos que demonstram autoridade analítica típica dos especialistas, demonstrando uma certa mobilidade de fronteiras entre gêneros textuais.

No caso da experiência de Elizabeth Bishop e John dos Passos, podemos destacar o pioneirismo de seus textos, escritos poucos dias após a conclusão das obras e inauguração do palácio, em 1958. Fato que demonstra o acesso privilegiado que tiveram ao edifício, um ano antes da realização, na cidade ainda em construção, do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em 1959. Em suas apreciações, podemos ver alguns tópicos que seriam consagrados e reiterados na fortuna crítica da edificação, como a leveza plástica e estrutural e a originalidade de suas colunas, bem como aspectos pouco tratados, como a arquitetura e a decoração dos espaços íntimos do palácio, o que também pode estar relacionado ao acesso privilegiado que lhes foi consentido.

Ao fim desse procedimento de relacionar esses textos, aumenta nossa percepção da importância da busca de variadas fontes no empenho de uma pesquisa em história. Se plantas, maquetes, croquis e outras formas de representação são fundamentais no estudo da arquitetura e da cidade, discursos, narrativas escritas ou orais e representações produzidas por pessoas não especializadas que vivenciam esses espaços também são de grande valor documental e podem revelar sensibilidades que nem sempre as fontes materiais são capazes de fornecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACAYABA, Marlene; FICHER, Sylvia. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.
- BISHOP, Elizabeth. *Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios [1958]*. In: FERREIRA, Armando Olivetti. *Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BENEVOLO Leonardo. *História Da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1ª edição, 1998.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.185.
- CALLADO, Antônio. *Um sábio entre bugres*. *Correio da Manhã*, 21-08-1958.
- COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DOS PASSOS, John. *O Brasil em movimento*. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013.
- FERREIRA, Antônio Celso. *Literatura: a fonte fecunda*. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2020.
- FERREIRA, Armando Olivetti. *Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MARTINS, Jayme. *Tia Margarida vai a Brasília: História para alguém contar às crianças*. Rio de Janeiro: Edições Buriiti, 1959.
- MINDLIN, Henrique E. *Modern architecture in Brazil*. Londres: Architectural Press, 1956.
- Módulo, nº 6, dezembro de 1956.
- MARKUN, Paulo. *Apresentação*. In: DOS PASSOS, John. *O Brasil em movimento*. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013.
- OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- PICCINATO, Luigi. *Opiniões Internacionais*. In: *Revista Brasília*, v.1, n. 23, nov. 1958.

ROSSETTI, Eduardo. Arquiteturas de Brasília. Brasília, Instituto Terceiro Setor, 2012.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil, 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1999.

NOTAS

¹ Imagem disponível em < <https://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-23d.pdf>>

² Imagem disponível em < <https://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-23d.pdf>>

EIXO TEMÁTICO DO ARTIGO: DOCUMENTAÇÃO

REGINALDO ESTEVES E A CONSTRUÇÃO TECTÔNICA

OLIVEIRA, THAÍS LEITE DA GAMA

Arquiteta e Urbanista, Universidade Católica de Pernambuco (2019).
thaisleitelgo@gmail.com

CANTALICE II, ARISTÓTELES DE SIQUEIRA CAMPOS

Doutor em Desenvolvimento Urbano, PPG-MDU UFPE (2015).
cantalice2@gmail.com

RESUMO

Durante o período do “milagre econômico brasileiro”, como parte de esforço do poder público federal para desenvolver a região Nordeste, vários projetos de porte foram aprovados com incentivos e financiamento da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Em Pernambuco, poucos arquitetos estiveram diretamente engajados com projetos industriais e de porte nesse período, e dentre estes poucos, estava Reginaldo Esteves. Arquiteto e artista plástico, Esteves conviveu desde cedo com arte e arquitetura, trabalhou com as grandes empresas de infraestruturas, e teve como mentores grandes nomes da arquitetura moderna. De personalidade calma e reflexiva, Esteves acreditava que o arquiteto deveria possuir o domínio dos materiais e das técnicas construtivas para poder conceber arquitetura de maneira consciente. Essa visão de mundo de Esteves se aproxima da ótica tectônica, uma vez que essa teoria procura relacionar a arquitetura com a cultura construtiva local, atribuindo valor ao saber fazer, e a distinguindo de uma mera construção. Desta forma, este trabalho pretende - além de abordar de maneira mais aprofundada a pouquíssima estudada produção de Reginaldo Esteves durante as décadas de 1960 a 1980 - entender como a tectônica pode ser aplicada a sua produção para melhor entendimento de seu ímpeto criativo.

PALAVRAS-CHAVE: Reginaldo Esteves; Pernambuco; tectônica; arquitetura moderna.

REGINALDO ESTEVES AND THE TECTONIC CONSTRUCTION

ABSTRACT

During the "Brazilian Economic Miracle", as part of an effort by the Federal Government to develop the Northeast region of the Country, several big projects were approved with incentives and funding from the Northeast Development Superintendence (SUDENE). Pernambuco was a state with few architects directly engaged with industrial projects during this period, but among these, was Reginaldo Esteves. Architect and artist, Esteves life was always surrounded by arts and architecture, and later he worked with large infrastructure companies and studied with great modern mentors. With his calm personality Esteves believed that architects should possess the mastery of materials and construction techniques to be able to design architecture consciously. Esteves' vision can be seen from a tectonic perspective, because this theory seeks to relate architecture with the constructive local culture and know-how, in an impulse to distinguish it from mere construction. Thus, this work seeks to understand the barely studied production of Reginaldo Esteves during the 1960s to 1980s by an tectonic view, for a better understanding of his creative impetus.

KEYWORDS: Reginaldo Esteves; Pernambuco; tectonic; modern architecture.

INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1960 e 1970 os programas governamentais voltados para o desenvolvimento urbano, industrialização do Nordeste, habitação popular, turismo, cidades históricas e regiões metropolitanas foram os vetores que mais atraíram - e absorveram - a força de trabalho dos arquitetos. Em órgãos como o BNH, a SUDENE, o SERFHAU, o CNDU, a EMBRATUR e em seus congêneres municipais e estaduais, como a FIDEM, o CONDEPE, a EMTU, a COHAB, e a FUNDARPE¹, os arquitetos estiveram diretamente envolvidos - fossem como funcionários, fossem como profissionais autônomos ou consultores - em dezenas de empresas e escritórios de projetos.

Pernambuco, como parte do esforço do poder público federal para desenvolver o Nordeste, foi marcado pela grande quantidade de projetos industriais aprovados com incentivos e financiamento da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Logo, alguns arquitetos e escritórios especializados em projetos de grande porte que estavam sediados no Recife se beneficiaram - durante e após o período conhecido como "milagre econômico brasileiro" - desse impulso, e foram melhor aproveitados em suas áreas (SEGAWA, 1998). Dentre estes arquitetos estava Reginaldo Esteves.

Reginaldo Luiz Esteves nasceu no dia 07 de maio de 1930, na cidade de Amaraji, interior de Pernambuco. De personalidade serena, Esteves demonstrou logo cedo uma grande sensibilidade artística. Na infância, esteve em contato com artesãos de madeira (COSTA, 2008) e ainda jovem foi morar em Recife, onde começou a trabalhar com o projetista Hélio Coelho Correia, que produzia casas em estilo eclético. Posteriormente vai trabalhar na Construtora Júlio Maranhão, empresa que fazia grandes obras de infraestrutura, a exemplo de pontes e estradas, o que possibilitou a Esteves o contato direto com a engenharia e com o concreto armado, onde recebeu orientações profissionais do engenheiro Arlindo Pontual (COSTA, 2008).

Entre 1950 e 1954 Esteves cursou arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), e teve como mentores Mario Russo e Acácio Gil Borsoi, que, segundo depoimento de seu filho, Eduardo Esteves², influenciaram fortemente seus estudos de tramas ordenadoras para o estudo de plantas e fachadas, circulações, e soluções climáticas para cobertura e fechamento de paredes.



Figura 1: De esquerda para a direita: 1- Reginaldo Esteves, 2- Jorge Martins, 3- José Fernando, 4- Wandenkolk Tinoco, 5- Helvio Polito, 6-Maria Lúcia Ataíde, 7- Conceição Lafayette, 8- Marcos Domingues, 9- não identificado, 10- Pelágio Silveira (irmão de Pelópidas Silveira), 11- Maurício de Castro.

Fonte: Arquivo Wandenkolk Tinoco

Em 1954, após formar-se, Esteves foi contemplado com uma bolsa pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e viajou para a França, onde trabalhou com M. Patrix e J. Vienot; e para

Zurique, onde trabalhou, com Max Bill. Na ocasião, visitou fábricas como a Frigidaire e a Renault em Paris, e a fábrica Olivetti em Milão. Ainda durante a sua estadia na Europa, foi professor na Escola da Forma de Neu-Ulm, na Alemanha, onde além de estreitar o contato com indústrias e escritórios dessa área, teve a oportunidade de aprofundar-se em desenho industrial e comunicação visual (COSTA, 2008).

Quando retornou para Pernambuco, Esteves ficou à frente da implantação dos cursos de desenho industrial e comunicação visual da UFPE, e deixou de lecionar no curso de arquitetura para ser professor desses novos cursos. Além disso, também lecionou no curso de engenharia e foi professor assistente do engenheiro Pelópidas Silveira, na disciplina de resistência dos materiais³.

Em 1964 Esteves se associou com o arquiteto Maurício Castro, onde, juntos, constituíram a empresa Castro & Esteves - que passou a funcionar no 13º andar do edifício Igarassu⁴ -, desenvolvendo projetos institucionais, industriais entre outros. Dentre os projetos mais relevantes do arquiteto, podemos citar a Fábrica de carros Willys (1964), que lhe rendeu um prêmio do IAB/ PE (Instituto de Arquitetos do Brasil, seção Pernambuco); a Biblioteca Pública de Pernambuco (1968); o edifício sede da CELPE (1971); o Estádio José do Rego Maciel (1973), o Centro de Artes e Comunicação (1975); a sede da CBTU (1984); e algumas Estações do METROREC (1984). Além da parceria com Castro - que teve continuidade até fins da década de 1970⁵, quando ambos começaram a se distanciar - Esteves desenvolveu vários outros projetos em parceria com outros arquitetos do cenário local, a exemplo de Vital Pessoa de Melo, Adolfo Jorge e Dinauro Esteves.

O enfoque no detalhe e nos sistemas construtivos sempre esteve presente na obra de Reginaldo Esteves, e esta visão de mundo que se estendeu pelas suas diversas áreas de atuação⁶, sem exceção, demonstram o profundo caráter racional, entretanto poético, do arquiteto. Calcados na construção e na composição, e como que numa miríade de conexões e desconexões, seus projetos transparecem clara referência e respeito ao ato construtivo, e tais características podem o aproximar da teoria da tectônica. Esse alinhamento, então - entre Esteves e a tectônica -, pode prover um olhar até então inédito de sua produção, visto que sua obra destaca-se até os nossos dias por soluções plásticas e funcionais respaldadas em critérios modernos, mas que sempre buscaram adaptações à realidade local, como bem afirmou Costa (2008).

A TECTÔNICA:

A tectônica é uma teoria que vem sendo redescoberta nas últimas décadas por uma série de pesquisadores, e procura estabelecer uma relação estreita entre herança projetual e tecnologia. Surgiu na Alemanha em meados do século XIX por meio dos escritos de Karl Otfried Müller, Karl Bötticher e Gottfried Semper e foi resgatada na década de 1990 por autores como Kenneth Frampton, Gevork Hartoonian, Edward Ford e Andrea Deplazes. A intenção da teoria da tectônica é de estreitar as relações entre a cultura de construção e o discurso arquitetônico, pois ela considera a mão de obra como um meio de resgate à técnica, ao artesanal e ao tátil, numa clara referência poética à tradição de construir como meio de expressão (CANTALICE, 2015).

A palavra tectônica faz referência ao termo grego *tekton* (τεκτονικός), que significa construtor ou carpinteiro, o que a aponta como um termo de ordem prática. Entretanto com o passar do tempo a compreensão da tectônica passou a abarcar uma teoria de concepção, hoje adotada por diversos teóricos.

A tectônica também pode se expressar por meio dos detalhes, onde o arquiteto, ou construtor, expressa seus conhecimentos acerca dos materiais e métodos construtivos. Para Vittorio Gregotti (1996), por exemplo, a arquitetura, diferentemente do ato de construir como elemento banal e funcional, está nos detalhes construtivos, já que a aplicação das leis da construção tornam inteligíveis as decisões de projeto. Logo, o detalhe, diferente do *analytique* da *beaux arts* (FRASCARI, 1996), pode ser entendido como um dos elementos reveladores da concepção

arquitetônica, “pois não vem para negar o todo, e sim para torná-lo plausível” (GREGOTTI, 1996, p.536), em uma visão que se aproxima da ótica tectônica:

O emprego dos materiais aparece como um forte expoente para entendimento de um conceito da obra tectônica. Os teóricos da tectônica procuram explorar o fator construtivo como amálgama da expressão da edificação, pois defendem que a forma da edificação sempre deve ser condicionada pela construção e pelos sistemas estruturais. (CANTALICE, 2018, p.255)

Em termos gerais, a tectônica procura relacionar a arquitetura com a cultura construtiva local, atribuindo valor ao saber fazer, e procura estabelecer uma relação estreita entre herança cultural e tecnologia. Essa relação deve ser expressa diante das circunstâncias e do criativo uso dos materiais e sistemas construtivos, que são normalmente passadas de geração para geração, pelos mestres de obras, empreiteiros e técnicos da construção, conferindo significado à obra e a distinguindo de uma mera construção.

Os teóricos que trabalham com a teoria costumam reconhecer a tectônica dentro desses termos, entretanto, cada um a sua maneira, costuma explorá-la por meio de conceitos específicos. Esses conceitos guardam ocasionais similaridades entre si e a maneira de leitura deles é bastante diversa, neste artigo, entretanto, a teoria será utilizada por meio de um método de análise chamado “abordagem tectônica” desenvolvido por Cantalice II (2018). Esse método procura, por meio de um tripé de concepção, técnica e materialidade (Figura 2), organizar os conceitos da tectônica existentes - ou mesmo conceitos que se aproximam da lógica tectônica - para conseguir compreender as obras dos arquitetos. Para melhor compreensão deste processo de análise aconselhamos a leitura do artigo de Cantalice II: [Redescobrimo a Arte Científica Tectônica](#).

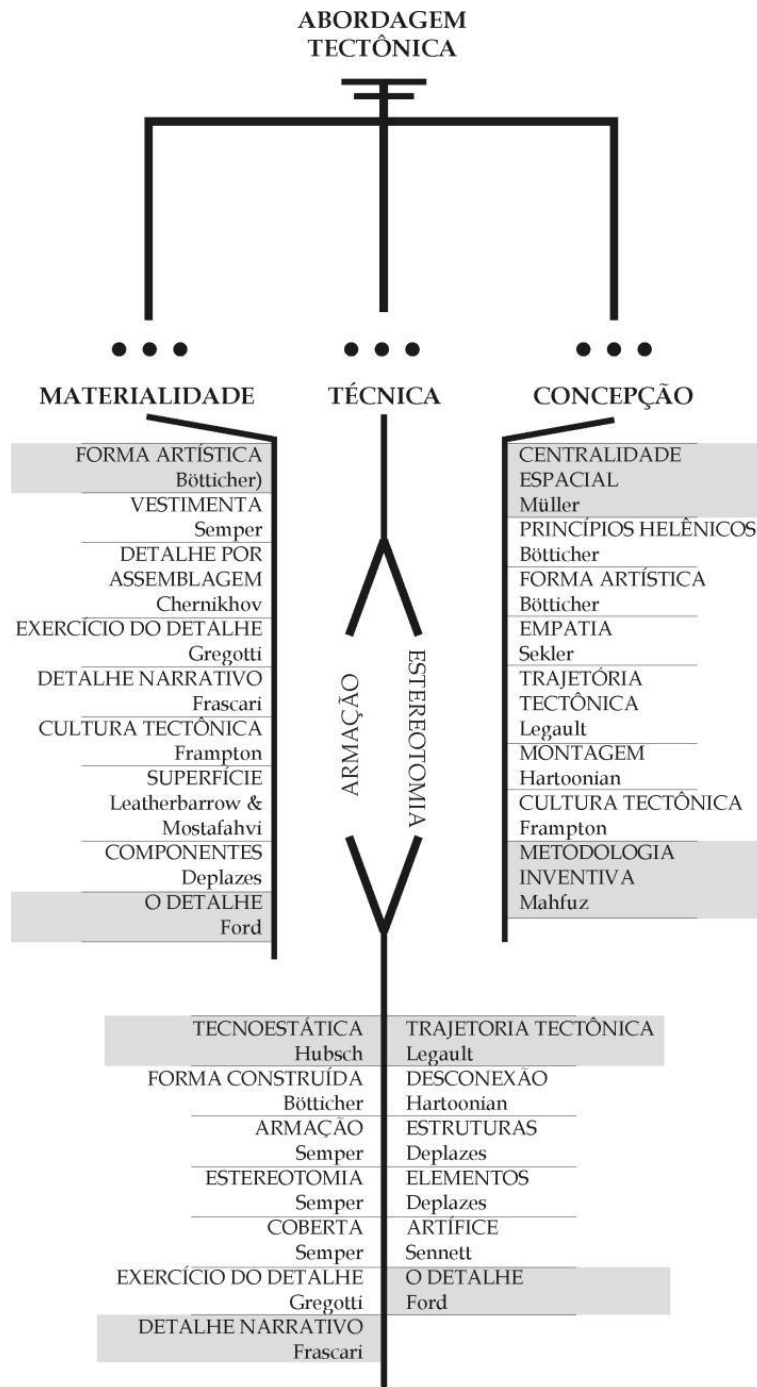


Figura 2: Os conceitos usados pela tectônica distribuídos no tripé.
Fonte: CANTALICE II, 2018, p.251 (Editado pelos autores).

O processo de reflexão sobre a obra de Esteves, então, se desenvolverá por meio do tripé e das aglutinações tectônicas criadas pela abordagem tectônica. As referências ao tripé aparecerão em momentos diversos, ora indo, e ora vindo, e servirão principalmente como fio de prumo para situar os conceitos relacionados à tectônica. A narrativa, por sua vez, será construída por meio de uma organização temporal, pois como parte do ímpeto desse trabalho diz respeito ao conhecimento - ou melhor, reconhecimento do patrimônio projetado por Esteves - parece fazer mais sentido o organizarmos dessa maneira. Após discorrer sobre o assunto, na conclusão, será

efetuada uma reflexão principalmente relacionada à abordagem tectônica e ao tripé (Figura 2), com a finalidade de refletir sobre as principais características levantadas.

ESTEVES E APROXIMAÇÃO TECTÔNICA

A precoce aproximação de Esteves com as artes pode ter contribuído para o respeito pelo saber-fazer por parte do arquiteto e, além disso, seu igualmente precoce contato com a engenharia pode ter auxiliado na constituição de sua visão de mundo. O resultado dessas influências, reforçadas por seus mestres na faculdade, e pela arquitetura que era produzida na época, principalmente em São Paulo, em plena ascensão da chamada “escola paulista”, pareceram contribuir para a construção de uma lógica tectônica pelo arquiteto. É importante, ainda, frisar que o período do pós-guerra e de suas manifestações arquitetônicas - principalmente a chamada arquitetura brutalista - é apontada por Frampton (1995) como fortemente alinhada com o pensamento tectônico.

Um dos primeiros projetos de Esteves onde tais características aparecem em maior escala é o da Fábrica de carros Willys (1964). Desenvolvido em parceria com Maurício Castro - logo após a consolidação da empresa Castro & Esteves arquitetura - a fábrica lhes garantiu o Prêmio do Instituto de Arquitetos do Brasil, seção Pernambuco (IAB-PE). A obra merece destaque pela sua envoltória (Figuras 3-4) formada por paredes livres, compostas por grandes panos de cobogós, os quais foram desenhados pelos arquitetos exclusivamente para este projeto, e que se comportam como uma pele permeável, se aproximando da “vestimenta” ou “*bekleidung*” semperiana (SEMPER, 1989). Essa vestimenta, bem como a cobertura em “*sheds*”, que possibilita uma melhoria na iluminação e ventilação do grande vão central - onde as atividades deveriam ocorrer de maneira integrada - constitui parte intrínseca da fisiologia da edificação, contribuindo para a boa adequação da obra à sua realidade de uso, tendo em vista o clima local. A constituição da vestimenta em cobogós, então, se afirma como elemento da identidade cultural da edificação, pois deixa marcada em suas fachadas as necessidades locais de uso e construção, e se aproxima, inclusive, do argumento da cabana caribenha levantado por Semper (1989) em sua obra.

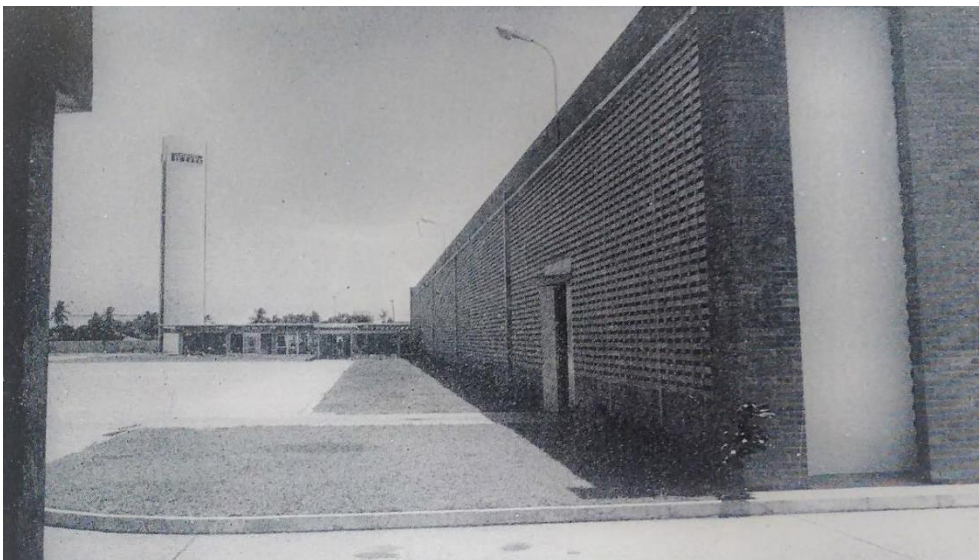


Figura 3: Vista da fachada vazada em cobogós da Fábrica Willys.
Fonte: Caderno de premiações do IAB-PE, 1969. p. 25.



Figura 4: Vista interna da fachada vazada e a área de trabalho.
Fonte: Domínio público.

Para Esteves, a concepção de seus projetos deveria seguir etapas claras, que se iniciavam com reflexões sobre qual técnica construtiva deveria ser empregada ao projeto, e que iria influenciar fortemente na composição final do edifício. Essa postura estrutural como elemento matriz, juntamente com aspectos como: a exposição de partes e arremates; a busca por uma honestidade construtiva; a utilização dos materiais brutos; e a evidência do processo construtivo no produto acabado, reforçam, ainda mais, um *modus operandi* profundamente tectônico, e que se alinha com a trabalho de diversos teóricos que orbitam a teoria, a exemplo de Vittorio Gregotti (1996), Marco Frascari (1996), Kenneth Frampton (1995) e Edward Ford (2011).

O detalhe, tema trabalhado por Gregotti e Frascari durante a década de 1980, é considerado como uma decisão do arquiteto diante dos desafios do trato do material e do ato de construir em geral. Segundo eles, o ato de relacionar, de engastar, de encaixar, de camuflar, de cortar e de diversas outras ações pragmáticas de construção são resolvidas através de detalhes. Gregotti afirma em seu artigo que os detalhes arquitetônicos devem evidenciar a relação da parte com o todo, pois “[...] o detalhamento não é uma simples recusa de decisões gerais, mas lhes dá forma [...]” (GREGOTTI, 1996, p.536), ou seja, o detalhamento em arquitetura não vem para negar o todo, e sim para torná-lo plausível. Já Marco Frascari, em seu artigo “*O detalhe narrativo*”, privilegia a junção – o detalhe original – como elemento gerador da construção e, portanto, do sentido. O detalhe é, portanto, o *locus* da inovação e da invenção. Frascari define a arquitetura como o resultado do projeto de detalhes, e de sua resolução e substituição, segundo ele, “[...] os detalhes são muito mais do que elementos secundários; pode-se dizer que são as unidades mínimas de significação na produção arquitetônica de significados [...]” (FRASCARI, 1996, p.538). Desta forma, as possibilidades de invenção e inovação estão nos detalhes, e é com eles que os arquitetos harmonizam o ambiente mais inusitado, difícil e desordenado, criado pela cultura. Além disso, a aplicação cuidadosa dos detalhes, segundo Frascari, é a maneira mais importante de evitar erros de construção nas duas dimensões da atividade profissional de um arquiteto, que são a ética e a estética.

Essa sensibilidade aos detalhes foi explorada desde cedo por Reginaldo Esteves. Já a estética do detalhe frascariano pode ter surgido graças aos seus contatos com artesãos desde a infância, e também graças aos professores e mestres que teve dentro do período em que esteve na EBAP. A ética frascariana, por outro lado, pode ter tido relação com seu contato frequente com serrarias

e canteiros, e em como ele observava o fazer nestes locais, estudando-os e refletindo em como poderiam ser aplicados e adequados a suas obras. Para Esteves, o conhecimento era imprescindível, e esse conhecimento a respeito dos detalhes era evidenciado em cada projeto, principalmente na apresentação de seus desenhos técnicos, onde é possível entender essa riqueza de detalhamentos como uma condução à leitura do todo. Exemplo disso pode ser visto no projeto da Biblioteca Pública Estadual (1968).

O projeto da Biblioteca Pública foi concebido como uma volumetria pura, onde Esteves e Castro exploraram uma forte relação de contrastes entre luz e sombra. As fachadas do pavimento superior, quase miesianas, em vidro, no projeto original, são envelopadas por uma envoltória externa construída com cobogós de concreto de grandes proporções, e parecem evocar, mais uma vez, a *bekleidung* semperiana. Infelizmente a envoltória de cobogós de concreto não foi executada, e no seu lugar foi colocado um painel de Brises metálicos. A parte inferior, é composta por painéis de vidros recuados e protegidos por uma generosa marquise, criando uma ampla sombra pela qual os volumes da rampa e escada de acesso, construídos com pedra, parecem se mesclar. O acesso principal da edificação é marcada por uma cobertura que tem sua parte frontal apoiada em um grande painel de autoria do artista plástico Francisco Brennand, constituindo parte da fachada voltada para o Parque Treze de Maio.

Graças a essa composição a biblioteca possui um forte contraste entre suavidade e solidez: por fora, o volume apesar de puro é maciço, a depender do local ao qual é contemplado (Figura 5-6); por dentro, apesar de o espaço ser amplo e fluido, é dominado por grandes trechos e elementos em concreto aparente, a passa a denotar mais peso e rudez conforme se sobe para os níveis mais próximos à grande laje plana aparente.



Figura 5: Vista externa da Biblioteca Pública Estadual. Fonte: Acervo histórico da Biblioteca



Figura 6: Vista externa da Biblioteca Pública Estadual. Fonte: Acervo histórico da Biblioteca

A espacialidade interna da biblioteca é concebida por meio de um jogo de desníveis expressivos que ora aproximam, ora distanciam os transeuntes da grande laje aparente de concreto (Figura 7), relembrando aspectos do sistema de desníveis batizado de *strata*, ou *urban landscape*, pelo arquiteto inglês Denys Lasdun (CURTIS, 1996). Em termos de zoneamento, o pavimento no nível da rua, funciona parte como acervo, parte como setor de manutenção e restauro de obras. Enquanto que na parte superior tem-se o setor de consultas, acervo público e administrativo.



Figura 7: Vista do foyer de entrada e dos seus desníveis. Fonte: Acervo histórico da Biblioteca

A riqueza com que Esteves e Castro trabalham os detalhes e os materiais da edificação também enriquecem o todo, segundo a lógica de Gregotti e Frascari. Na parte externa, no térreo, adota a

pedra, material de cor escura e que parece conversar com a terra; enquanto que no interior, para a mobília, vedações e divisões tipo muxarabi - a fim de repetir esse contraste - utiliza uma madeira de tom escuro (Figuras 8-9). Esse jogo de contrastes é evidenciado pelo bem iluminado ambiente interno, e parece equilibrar a luz natural, que poderia ser excessiva caso os painéis internos não fossem em madeira. Outro importante elemento que contribui para essa relação entre luz e sombra diz respeito às aberturas de iluminação zenital, que hoje infelizmente vedadas, dão a entender o misticismo com que outrora o *foyer* da biblioteca foi coroado (Figura 9).



Figura 8-9: A esquerda o detalhe de uma porta em muxarabi e ao fundo uma vazadura de iluminação zenital. A direita a vista da parte posterior do *foyer* de entrada e do painel de madeira que é encerrado pela mesma porta.
Foto dos autores, 2017.

O espaço de acesso ao primeiro pavimento por meio da escada é um espetáculo a parte (Figura 10). Nessa área é possível se aproximar do concreto e de sua textura. A escada (Figura 11), que foi moldada a partir de uma fôrma de tábuas de pinho, demonstram as imperfeições naturais dos cortes da madeira por meio de sombras nos baixos relevos deixados no concreto, e a textura procura se comunicar profundamente com as mãos que as toca. Ao se acessar a escada, percebe-se um recorte no patamar que destaca o espaldar do corpo maciço do guarda-corpo, e nesse local existe uma iluminação indireta que atende ao patamar. Enquanto ultrapassamos a patamar com o pé direito baixíssimo (cerca de 2,00 m), somos contemplados por uma grande fonte de luminosidade que é projetada na escada e em seus degraus por meio de um vitral desenhado por Francisco Brennand (Figura 13), e assim, o acesso ao primeiro pavimento é completado. Quando transpõe a escada, o transeunte sente-se transportado de um setor mais vivo, mais movimentado, para um setor mais calmo e reflexivo, e após a experiência de passagem é incomum que não esteja preparado para o momento de calma e reflexão que o espaço de leitura do primeiro pavimento lhe guarda. A escadaria é sem dúvida um dos pontos mais altos deste projeto. Nela, os arquitetos demonstram o domínio meticuloso do material que molda a peça por meio de seus detalhes (Figura 12), e constroem sentimentos ao se comunicar com o corpo humano.



Figura 10: Vista do primeiro pavimento e da escada de acesso ao fundo. Foto dos autores, 2017.



Figura 11: Vista da escada de acesso. Foto dos autores, 2017.

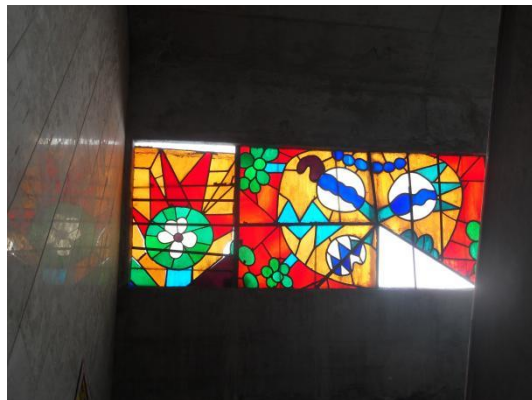
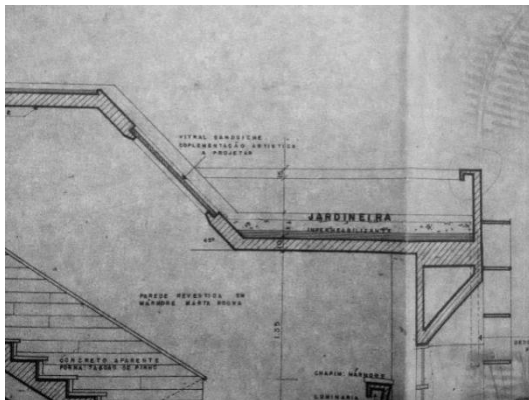


Figura 12: Desenho técnico do detalhe da escada e a orientação das tábuas de sua fôrma e detalhe do vitral. Fonte: Acervo histórico da Biblioteca.

Figura 13: Vista do vitral de Francisco Brennand que ilumina a escada de acesso. Foto dos autores, 2017.

O edifício da Companhia Elétrica de Pernambuco (CELPE), projetado em parceria com o arquiteto Vital Pessoa de Melo em 1971, é mais um dos exemplares que resplandece esse culto ao detalhe e a expressão tectônica. Composto por quatro blocos de diferentes alturas que possuem suas quinas pinçadas, formam uma composição dinâmica. O conjunto se assenta sobre um agenciamento desenvolvido em conjunto com o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, que projetou seu jardim e espelho d'água. O sistema estrutural, entretanto, é o elemento protagonista do conjunto. Formado por pilares e vigas de concreto que suportam a laje nervurada dos pavimentos, ele contribui igualmente para a construção da fachada. Na orientação que grosseiramente respeita o percurso do sol de leste a oeste, as fachadas possuem o sistema estrutural que se projeta para fora (Figura 14), e esses elementos protagonizam a composição dos blocos. Corpulentos e expressivos, esses pilares e vigas não escondem sua natureza e muito menos sua materialidade. Entretanto, apesar de corpulento, o conjunto delinea-se com delicadeza por meio da cortina de brises ora horizontais, ora verticais. Esses brises - seguindo a receita da biblioteca - funcionam como uma grelha filtrante de luz para uma autêntica fachada de vidro que se esconde por trás (Figura 15). Essa atitude de proteger a edificação das intempéries pode mais uma vez ser vista sobre a ótica da *vestimenta semperiana*, pois ao mesmo tempo que resolve o controle de luz e conduz os ventos para dentro da edificação, identifica símbolos comuns aos desafios do ato de se projetar no nordeste do Brasil. Aqui, então, o *framework* e a *vestimenta semperianas* trabalham em consonância - uma complementa a outra -, e essa interdependência traduz, mais uma vez, esse olhar racional e pragmático de Esteves.



Figura 14: Vista geral da fachada leste da CELPE. Foto dos autores, 2014.



Figura 15: Detalhe das grelhas de concreto que compõem as fachadas leste/oeste do edifício. Foto dos autores, 2014.
 Figura 16: Vista da escadaria repleta de detalhes de encaixes das peças de concreto. Foto dos autores, 2014.

A questão da materialidade como é tratada por Esteves remonta ao entendimento de princípios básicos relacionados à elaboração da construção. Aqui ressaltar uma estreita aproximação do ato de manipular o material como o faz um artífice, seja por meio do domínio e entendimento das ferramentas que se tem para construir, seja por meio da compreensão de como a obra deve ser erigida, constitui uma parte essencial do fazer de Esteves que se aproxima do pensamento de que “[...] qualquer conhecimento sólido é inseparável de um trabalho regrado” (DUCASSÉ, 1983, p.81). Essa atitude, que se aproxima de filósofos como Sennett (2009), Mumford (1952) e Ducassé (1983), reafirma a dignidade e enaltecimento do ato técnico como elemento de reabilitação psicológica e social. A CELPE, então, como elemento de estudo, demonstra-se um exemplar dotado de profundo domínio não só de concepção, mas também de construção. Sua materialidade e expressão das partes construtivas, seja por meio dos encaixes das partes, ou pela exposição de elementos normalmente ocultos na arquitetura, remetem a uma inspiração de ordem ética que a aproxima, inclusive, da filosofia brutalista. A escada (Figura 16) é um dos elementos que denota essa aproximação: seus encaixes são deixados expostos; a textura do concreto se impõe como elemento de acabamento já pronto ao sair da fôrma; a aproximação e toque das mãos no corrimão, por fim, resplandece a importância da experiência táctil e visual que Esteves e Vital propõem ao transeunte.

Outro exemplar expressivo desse período é o Estádio José do Rêgo Maciel – Estádio do Arruda (1973) (Figura 17), que alberga o Santa Cruz Futebol Clube. Neste projeto, a exposição de partes e arremates, a busca por uma honestidade construtiva e a evidência do processo construtivo são fortemente exploradas. O Estádio possui um programa amplo, que inclui, além de todas as necessidades do estádio, uma área para esportes aquáticos (Figura 18), quadras poliesportivas e salão de festas. O acesso principal para o conjunto, por meio da recepção, é marcado por uma ampla escada helicoidal escultórica (Figura 19) que leva ao salão de festas, localizado no piso superior, e que possui superfícies que utilizam a técnica de fulget⁷ como revestimento.

A partir do bloco administrativo e de recepção tem-se acesso ao corredor principal do estádio e ao setor das piscinas, para o qual vale ressaltar o desenho da piscina e dos jardins. Com um desenho levemente curvilíneo, a piscina e jardins contrastam de maneira harmoniosa com a aspereza do estádio, todo em concreto aparente, demonstrando grande sensibilidade artística por parte de Esteves, além de clara influência da arquitetura moderna brasileira.



Figura 17: Vista geral do estádio ainda sem o setor administrativo e de lazer construído.
Fonte: Arquivo Santa Cruz Futebol Clube.



Figura 18: Vista do estádio para a área de lazer e administrativa do clube. Foto dos autores, 2017.



Figura 19: Vista da escada helicoidal e das colmeias da laje de concreto armado em seu entorno. Foto dos autores, 2017.

Os acessos para o estádio são feitos pelas bordas da área central das piscinas, e por meio de rampas, que levam à arquibancada. Ao se aproximar dos limites de sua estrutura, percebe-se tratar-se de uma obra monumental, com estrutura anelar (Figura 20) em concreto moldado aparente em fôrmas de madeira, cuja concepção foi pensada na modulação de 8 x 8. As arquibancadas, apesar da impressão de peso que o concreto propicia, parecem pousar levemente sobre a estrutura, visto que ela começa fina e se alonga à medida que chega no anel de amarração superior (Figura 21). Este ponto demonstra o profundo domínio técnico que Esteves possuía a respeito de cálculos e estruturas, devido aos anos em que ele trabalhou com empresas de infraestruturas. Também, os corredores que dão acesso aos banheiros e áreas de

lanchonete no interior do estádio (Figura 22), são abertos e com livre ventilação cruzada, remetendo a necessidade histórica de grandes aberturas e áreas ventiladas sobre uma grande sombra, característica palpável de nossa arquitetura vernacular e que foi reinterpretada não só por Esteves, mas como argumento necessário à arquitetura moderna. Uma peculiaridade que o estádio possui, e que já não é utilizada atualmente, diz respeito a área do campo ser protegida por um fosso, o qual além de impedir que os torcedores adentrem na área de jogo, também possui a finalidade de estocar água para irrigação de seu gramado.



Figura 20: Vista da área de lazer para o estádio. Foto dos autores, 2017.



Figura 21: Vista do sistema estrutural que suporta as arquibancadas superiores. Foto dos autores, 2017.



Figura 22: Os corredores e a área de lanchonetes. Foto dos autores, 2017.

Em 1982 o estádio passa por uma ampliação em que Reginaldo Esteves atuou apenas como consultor, sendo esse projeto de autoria do seu sobrinho, Dinauro Esteves. Nesta ampliação, foi acrescido um anel superior de arquibancadas, possuindo estruturas que se projetam do edifício para a rua, apoiadas por robustos pilares que criam uma espécie de túnel aberto, integrando a construção com o meio urbano (Figuras 23-24).

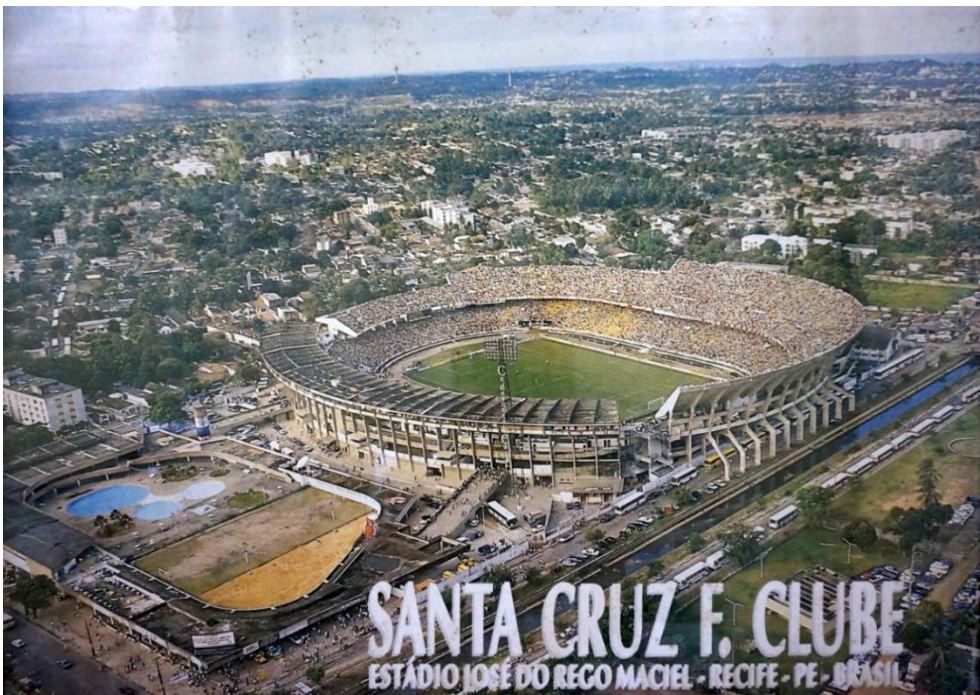


Figura 23: Vista geral do estádio com o novo anel superior que se projeta para a via pública.
Fonte: Arquivo Santa Cruz Futebol Clube.

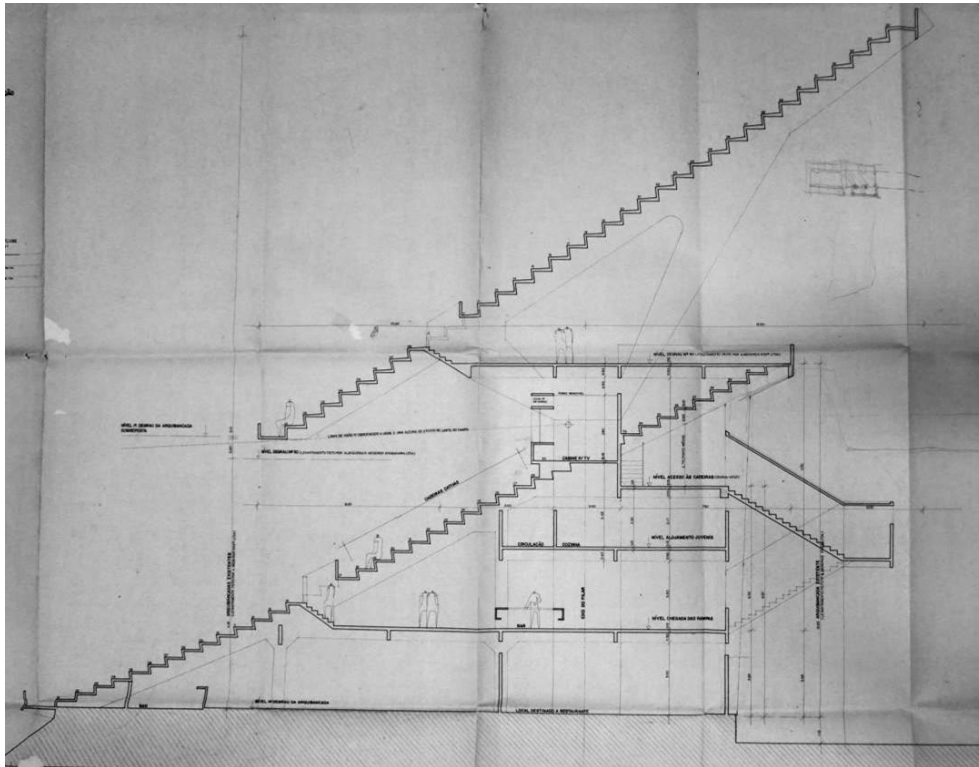


Figura 24: Corte transversal da área da arquibancada com o novo anel superior projetado em 1982. Fonte: Arquivo Santa Cruz Futebol Clube.

Já o Centro de Artes e Comunicação (CAC), projeto desenvolvido em parceria com o arquiteto Adolfo Jorge e construído entre 1973-1975, foi concebido com a finalidade de comportar a Escola das Belas Artes, a Faculdade de Arquitetura, o Departamento de Letras e o Curso de Biblioteconomia. O CAC explora não somente o uso excessivo de do concreto aparente, mas também um dinâmico jogo de volumes intercalados que se agregam à paisagem, aproximando-os do conceito de *Strata*. Este conceito, utilizado por Denys Lasdun em duas de suas mais importantes obras - o Teatro Nacional de Londres e a Universidade da Anglia Oriental - dissolve, de maneira orgânica, a ideia de fachada principal e de pavimentos nivelados, e dá lugar a uma composição complexa de passarelas interligadas e níveis divididos que parecem se fundir com a própria cidade (CURTIS, 1996, p. 542-545). O *Strata*, então, constitui uma tentativa de tornar mais pessoal e complexa as edificações, principalmente aquelas de grande escala. E por Esteves trabalhar com edificações de grande porte, parece fazer sentido que ele experimente erigir edificações com tais características.

No CAC é possível perceber que os arquitetos entregam muito mais do que uma adequação da volumetria à paisagem que a circunda. A desconstrução das fachadas principais e a construção espacial dos espaços dão lugar a uma releitura do *Strata*, que aqui parece harmonizar-se ao clima e as necessidades que este solicita. Essa impressão de desconstrução das fachadas é reforçada pelo fato dele ter três acessos em três fachadas distintas⁸ contribuindo para uma rica transferência de fluxos, como bem afirmou Amanda Guerra (2015), e que é possível perceber em sua implantação (Figura 25). As fachadas, por sua vez, possuem composição expressiva e com grandes massas que se projetam para a frente e para trás, a exemplo do elemento que comporta uma grande gárgula de escoamento em um dos acessos principais (Figura 26). Esse volume com a gárgula demonstra essa delicadeza com que Esteves e Adolfo trabalharam a edificação, pois ao invés da água da gárgula ser direcionada para o jardim, ela cai delicadamente em um espelho d'água abaixo de si, e a austeridade do concreto e das massas é quebrada por esse delicado ensaio poético.

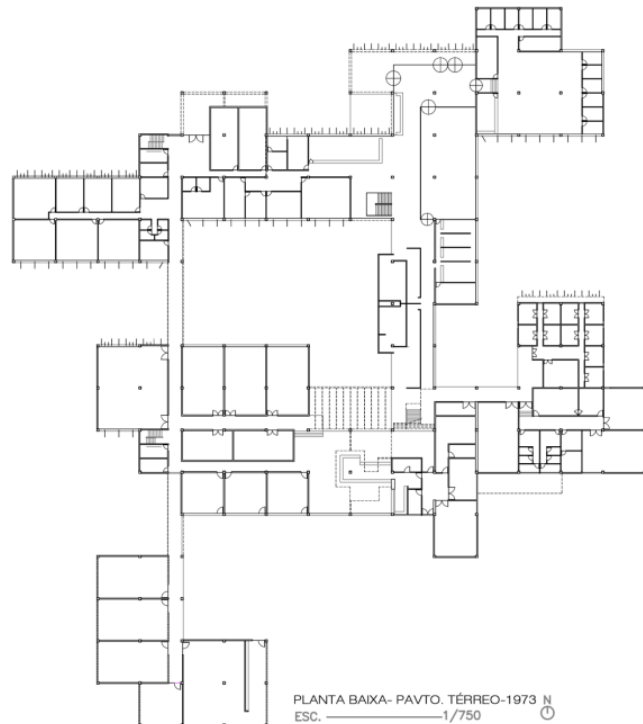


Figura 25: Redesenho da planta original de 1973.
Fonte: GUERRA, 2015, p. 167.



Figura 26: Vista de um dos volumes de acesso, e sua grande gárgula de escoamento.
Foto dos autores, 2017.

Apesar desse aparente maciço externo, os espaços internos são abertos e iluminados (Figura 25), quase todos voltados para pátios repletos de vegetação de grande porte que contribuem para a ventilação cruzada do conjunto (Figuras 27-28). Esses pátios constituem elementos-chave de encontro social, pois são o espaço onde os alunos dos diversos departamentos se encontram.

Além disso, os pátios podem fazer referência à construção de uma *centralidade espacial* (MÜLLER, 1850) ou *hearth* semperiano (1989), ao ponto que fazem reflexões acerca da necessidade social que a arquitetura deve possuir. Posteriormente o CAC sofreu acréscimo de mais alguns blocos, projeto dos mesmos arquitetos, e é interessante ver como as adições - que seguem a lógica inicial do projeto - resplandecem o quão viva a edificação pode ser considerada. Esses novos blocos, como ramos de uma árvore, parecem crescer naturalmente e denunciam uma lógica construtiva que permite a ampliação do todo sem a perda a identidade do seu espírito inicial. Esse excessivo cuidado seja na relação externo-interno, seja nos detalhes com que convida a reflexão sobre o conjunto, demonstram mais uma vez essa “profunda vocação de arquiteto projetista”⁹ que Esteves detém.



Figura 27: Vista de um dos pátios internos. Foto dos autores, 2017.



Figura 28: Vista do pátio interno central. Foto dos autores, 2017.

O conjunto da Sede da Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU), projetado em parceria com Vital Pessoa de Melo em 1984, se trata de outra importante contribuição que Esteves, juntamente com Vital, nos deixou. Nele, além de identificarmos uma clara aproximação com o edifício da CELPE - não só pela construção das grelhas das fachadas (Figura 29-30), mas também pela atitude em *fac-simile* - vemos o cuidado excessivo com os encaixes frente à aplicação de uma materialidade mais diversa do que aquela adotada na CELPE. Os encaixes, estejam relacionados à assemblagem de materiais distintos, ou não, reforçam uma atitude ora pragmática, ora escultórica, e delinham a perseverança e visão de mundo que Esteves e Vital constroem neste conjunto. Os detalhes de encaixe, os revestimentos, e principalmente a lógica de aplicação dos materiais de invólucro podem se aproximar da *Montage* hartooniana quanto à atitude. Além disso, neste edifício é possível notar os contrastes, principalmente no jogo entre luz e sombra, sendo ressaltado no térreo, ao utilizar um piso de cor escura, em contraste com as grandes aberturas da fachada, o que demonstram certo requinte e cuidado com a base da edificação. Para o revestimento, entretanto, foram utilizadas peças cerâmicas construídas especificamente para a CBTU, onde os arquitetos especificaram dimensões e tonalidade. Esta cerâmica (Figura 31-32) foi igualmente utilizada nos projetos das Estações de Cavaleiro, Coqueiral, Jaboatão e TIP.



Figura 29: Bloco administrativo da CBTU. Foto dos autores, 2017.

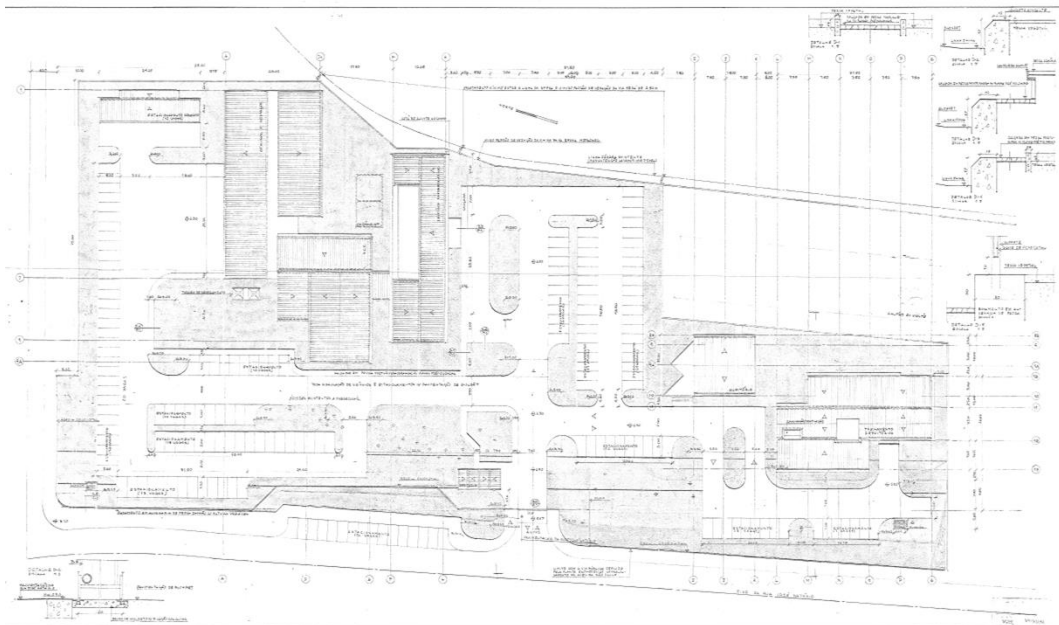


Figura 30: Implantação com o bloco administrativo, centro de treinamento, auditório e refeitório. Fonte: Acervo CBTU



Figura 31-32: A esquerda, edifício da sede em construção. A direita, aplicação da cerâmica de acabamento. Fonte: Acervo CBTU

O conjunto conta ainda com um auditório que possui uma composição formada por um jogo de volumes com alturas distintas, decorrentes de uma rotação resultante do formato interno do mesmo (Figuras 33 e 34). Além disso, o auditório conta com uma espécie de varanda de entrada, parcialmente recuada, dando acesso a um pequeno *foyer*, com paredes internas revestidas em tacos de madeiras, e carpado para o isolamento acústico. Por sua vez, o volume do refeitório é composto por brises semelhantes aos do bloco administrativo, e tem suas fachadas laterais parcialmente cegas, remetendo, mais uma vez, ao bloco de administração (Figuras 35 e 36).



Figura 33: O acesso principal do auditório e sua parede chanfrada resultante da espacialidade interna. Foto dos autores, 2017.

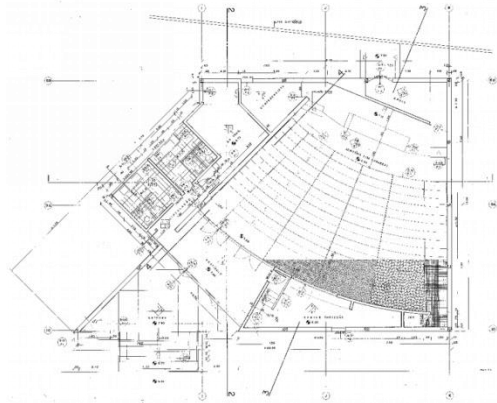


Figura 34: Planta baixa do auditório. Fonte: Acervo CBTU



Figuras 35-36: Vistas do bloco do refeitório. Foto dos autores, 2017.

Merece igual destaque na produção de Reginaldo Esteves, o conjunto das estações metroviárias de Jaboatão dos Guararapes (Figura 37), Coqueiral, Cavaleiro (Figura 38) e TIP, projetadas em 1984 e novamente em parceria com o arquiteto Vital Pessoa de Melo. Todas projetadas de forma a possuírem uma mesma linguagem, e com exímio cuidado e ricos em detalhes, sintetizam a delicadeza com que os arquitetos impõem sua vontade a construção dos detalhes e assemblagem das partes (Figura 39).



Figura 37: Vista externa da Estação Jaboatão. Foto dos autores, 2017.



Figura 38: Vista externa da Estação Cavaleiro. Foto dos autores, 2017.

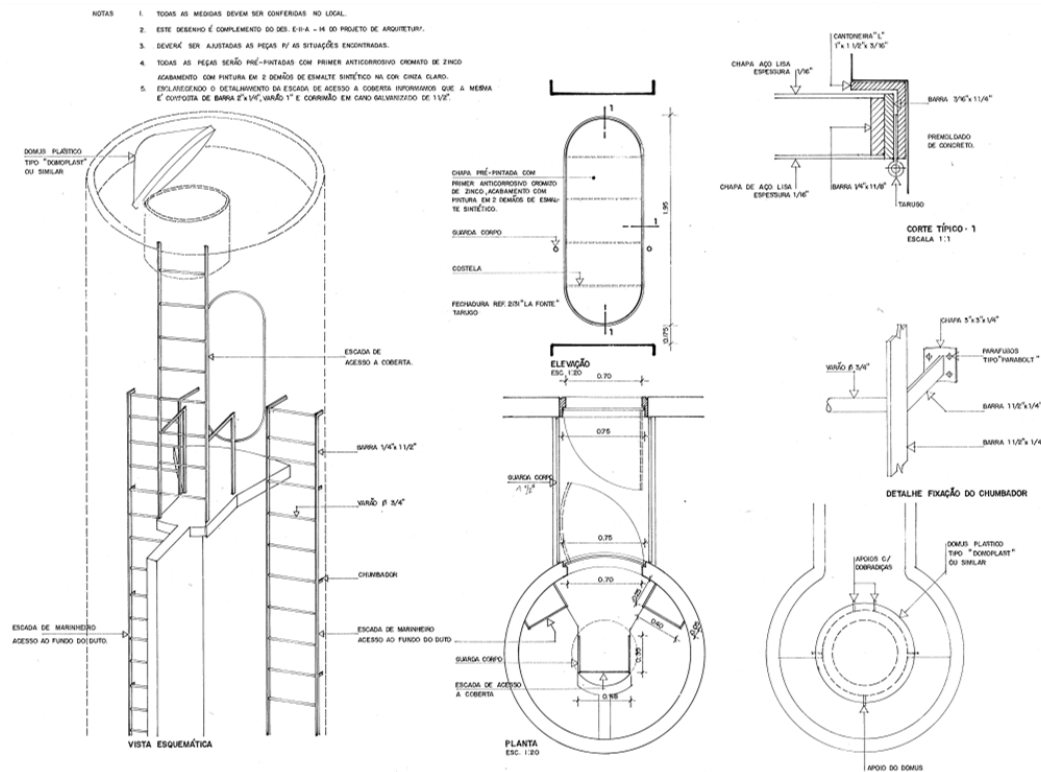
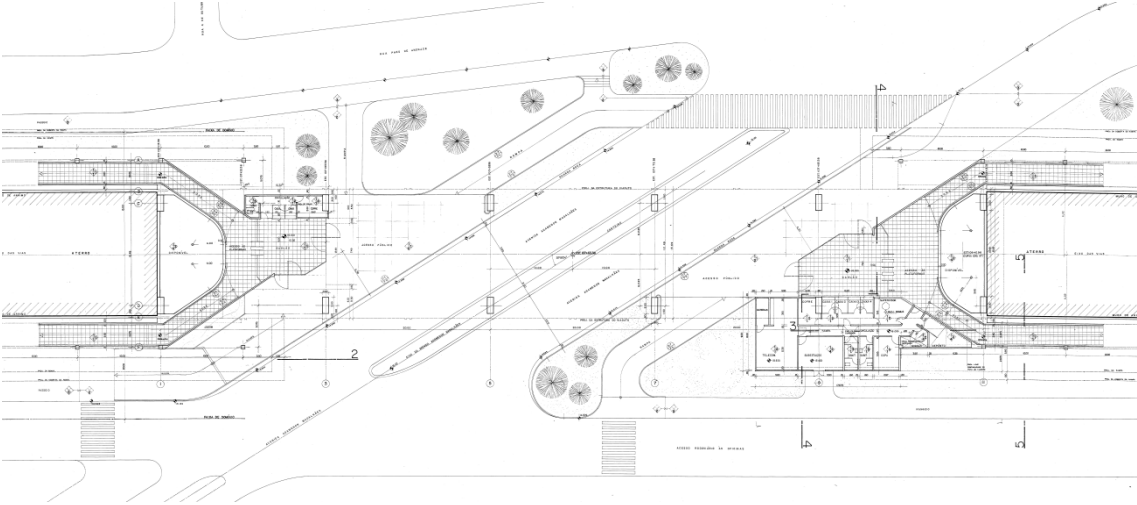


Figura 39: Desenho de detalhamento de um tubo de manutenção vertical de uma estação. Fonte: Acervo CBTU

Dentre as estações, se destaca a de Cavaleiro (Figura 38), pois além da riqueza de detalhes já citados se trata de uma grande estrutura de concreto que cruza uma importante avenida da cidade. Nessa proposta percebe-se uma grande aproximação de estação com a esfera da urbana de maneira tal que só se percebe que se adentrou quando se está nas proximidades da estação, seja pelas rampas de acessos em níveis distintos, seja pelas catracas de acesso (Figuras 40-41). É nessa altura que se percebe a rica materialidade do conjunto, suas superfícies em concreto aparente, a delicada *bekleidung* de cerâmica, e a maneira com que se mesclam com uma pequena, porém essencial, área verde na borda do acesso principal.



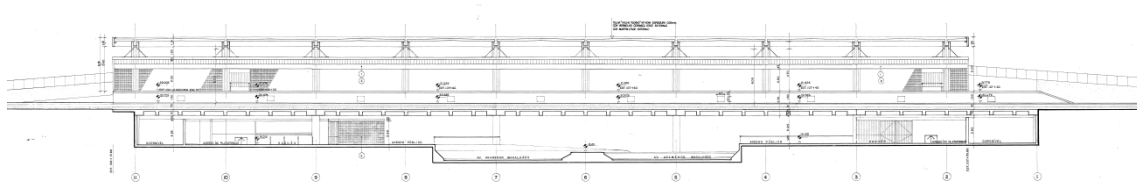


Figura 40: Planta baixa na altura da rua e corte longitudinal. Fonte: Acervo CBTU

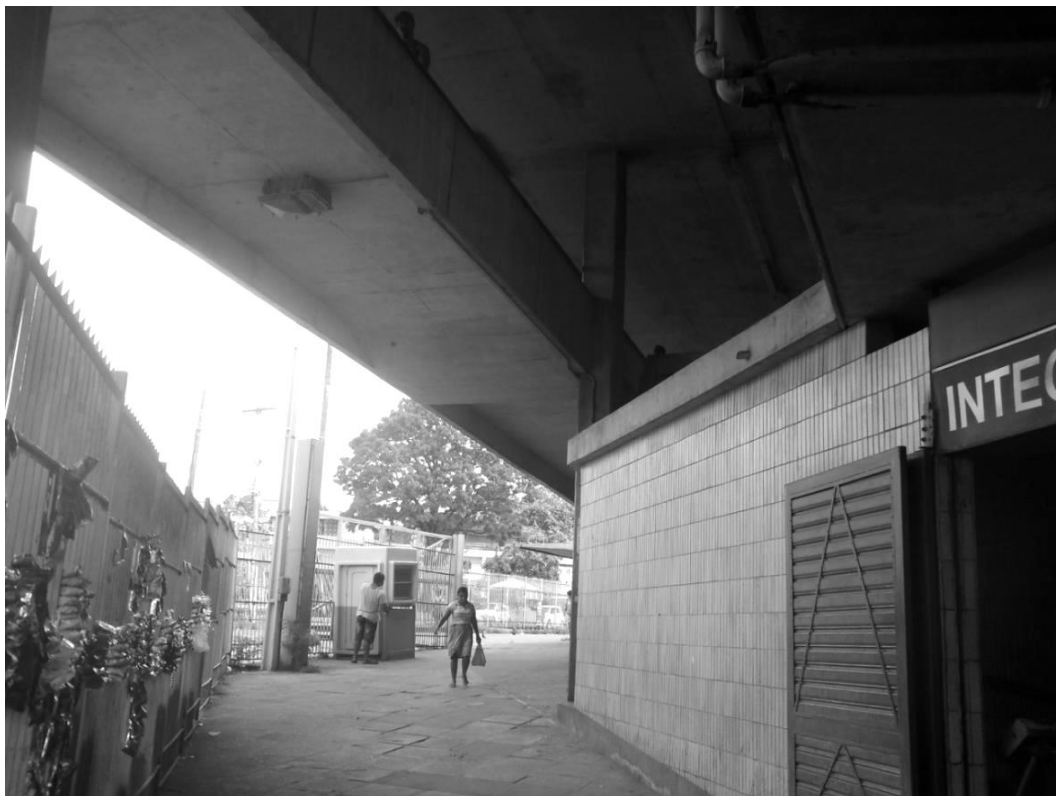


Figura 41: Vista de um dos acessos da estação e de uma de suas rampas no nível intermediário. Foto dos Autores, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2012 Reginaldo Esteves nos deixou¹⁰, mas ao longo de seu percurso como arquiteto se envolveu em diversos projetos que contribuíram para a consolidação do patrimônio construído de Pernambuco. Sua inventividade e aproximação com uma filosofia projetual calcada no saber-fazer se manteve simétrica durante toda sua carreira, não se esgotando na década de 1980, limite temporal adotado por esse artigo. É notável a aproximação de Esteves com conceitos alinhados com o pensamento da teoria da tectônica, e esse olhar por meio da teoria, mesmo que parcial - pois vai potencializar características comuns dessa visão - parece levantar aspectos relevantes que servem para delinear o seu pensar e o seu fazer. Uma possível visão tectônica da produção de Esteves se expressa por meio de um conjunto de características que permitem vislumbrar um *modus operandi* que navega de maneira mais ou menos equilibrada pelos três pontos do tripé da abordagem tectônica (Figura 2). Entretanto mais vale aprofundarmos cada um desses pontos para entendermos como chegamos a esse tal equilíbrio.

No que diz respeito a Materialidade, é possível perceber uma predileção pelo concreto aparente. O concreto como material definidor do todo, entretanto, é usado por Esteves a sua maneira. As vedações podem ser reinterpretadas por meio da *bekleidung* semperiana (2004) devido a maneira com que o arquiteto imprime seu acabamento, e ele notavelmente parece anunciar as

sensações que deseja evidenciar por meio do tato. Aqui vale citar a textura suave e convidativa ao ato de se encostar presente nos projetos do CAC e da Biblioteca em contraposição a estrutura rugosa e expressiva do sistema estrutural do Estádio do Arruda. Esse anúncio às sensações parecem configurar uma leitura franca de identidades distintas entre o uso e aproximação da pessoa com a edificação, em um alinhamento que se aproxima - em igual valor - da construção da *forma artística* explorada por Bötticher (1852).

No que diz respeito a Técnica, é possível perceber uma predileção por estruturas não estereotômicas, apesar de identificarmos uma estética certamente pesada em alguns de seus projetos. A solução de armação estrutural de pilares e vigas, então, carrega consigo uma série de aspectos que a perseguem, nomeadamente aspectos de assemblagem que referenciam uma possível *montage* hartooniana (1994) tanto pela evidencia das partes constituintes quanto pela impressão das partes que as moldam. O exercício de *desconexão* hartooniano também pode ser aplicado em níveis distintos: seja por meio de vincos, encaixes e detalhes de fôrmas que denunciam as partes constituintes de um todo em concreto aparente, que se aproximam do discurso de Gregotti (1996) e Ford (2011) - estes mais evidentes nas obras da década de 1970; seja por meio da identificação de uma materialidade distinta, ora composta por revestimentos, ora não, frequentemente usados de maneira a delinear os limites daquilo que é vedação, estrutura, base ou cobertura - mais evidentes na Biblioteca, CBTU e Estações.

No que diz respeito a Concepção, é possível perceber na obra de Esteves uma franca aproximação com uma identidade moderna calcada em uma lógica regional, brasileira. Nesse aspecto é possível realçar uma construção próxima a visão de *cultura tectônica* como defendida por Frampton (1995) ou mesmo da *trajetória tectônica* explorada por Legault (1992). O fato de seu trabalho ser calcado em uma arquitetura fortemente ligada aos movimentos internacionais ao mesmo tempo que evidencia certa "tropicalidade" - possivelmente influenciada pelo pensamento do Gilberto Freyre (1933) e seu Luso Tropicalismo -, serve para fortalecer esse elo ou empatia à terra, atitude tipicamente explorada pela teoria da tectônica mas que claro, não é mote exclusivo dela.

Ao olharmos para a produção de Esteves sobre essa ótica tectônica, então, encontramos uma delicadeza calcada em um profundo olhar que de nada escapa, pois, como ele mesmo costumava dizer: "O profissional tem que saber fazer, tem que pensar, ter habilidades manuais e ter o conhecimento do detalhe." ¹¹. A procura de Esteves pela perfeição e o equilíbrio de seu tripé denunciam uma certa vaidade pelo fazer, e essa vaidade se torna a aproximação mais desmedida de Esteves com a tectônica. O refino do *savoir-faire* é o elemento primordial e cimeiro desta vaidade, e ele permeia todos os pontos do tripé igualmente, nivelando-o, contraindo-o e expandindo-o. O domínio técnico de Esteves é aquele que é depurado pela mão, digno de um artífice, como imagina Sennett (2009), e é desenvolvido com a audácia da invenção, típico de um espírito moderno, como imagina Ducassé (1983).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Architecton. Quase tudo o que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar. *Pós* – Vol. 16, nº 26, 2009.

BÖTTICHER, K.G.W. *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Berlag von Ferdinand Riegel, 1852. v.1.

CANTALICE, Aristóteles. *Descomplicando a Tectônica. Três arquitetos e uma abordagem*. Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

_____. Redescobrimo a arte científica tectônica. *Revista Oculum Ensaio*, v.15, p.247 - 269, 2018.

COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque. A produção arquitetônica moderna dos primeiros discípulos de uma Escola. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 098.05, Vitruvius, jul. 2008

- CURTIS, William. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996.
- DUCASSÉ, Pierre. *História das Técnicas*. Sintra: Publicações Europa-América, 1983.
- FORD, E. *The architecture detail*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.
- FRAMPTON, Keneth. *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- _____. Rappel à l'ordre: Argumentos em Favor da Tectônica. 1990. In: NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995*. Princeton: Princeton Architectural press, 1996.
- _____. *História crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRANCASTEL, P. *Art and technology in the nineteenth and twentieth centuries*. New York: Urzone, 2000.
- FRASCARI, M. O detalhe narrativo. In: NESBITT, K. *Theorizing a new agenda for architecture: An anthology of architectural theory, 1965-1995*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996. p.538-556.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 1933.
- GREGOTTI, V. O exercício do detalhe. In: NESBITT, K., (Org.). *Theorizing a new agenda for architecture: An anthology of architectural theory, 1965-1995*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996. p.535-538.
- GUERRA, Amanda. *O CAC PULSA: dos princípios ordenadores às dissonâncias recentes*. Trabalho de graduação. Recife: Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2015.
- HARTOONIAN, Gevork. *Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*. Cambridge: University Press, 1994.
- INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL - DEPARTAMENTO DE PERNAMBUCO. *Prêmio Anual do IAB PE 1969*.
- LEGAULT, R. L'appareil de l'architecture moderne, In: PÓTIE, P; SIMONNET, C. (Org.). *Culture constructive*. Paris: Editions Parenthèse, 1992. p.53-68.
- MÜLLER, K. O. *Ancient art and its remains: or a manual of the archeology of art*. London: A. Fullarton and Co., 1850.
- MUMFORD, L. *Art and technics*. New York: Columbia University Press, 1952.
- NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2004.
- REYNALDO, Clara. Com a luz do nordeste. A arquitetura de Vital M. T. Pessoa de Melo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 086.05, Vitruvius, jul. 2007
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SEMPER, G. The four elements of architecture. In: MALLGRAVE, H. F.; HERRMANN, W. (Org.). *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. 2 vol. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NOTAS

¹ BNH - Banco Nacional da Habitação; SERFHAU – Serviço Federal de Habitação e Urbanismo; CNDU – Conselho Nacional de Desenvolvimento Urbano; EMBRATUR – Instituto Brasileiro de Turismo; EMTU – Empresa Metropolitana de Transportes urbanos; FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de PE;

² Em entrevista concedida para Thaís Oliveira em 15 de março de 2017.

³ Depoimento de Eduardo Esteves em entrevista concedida para Thaís Oliveira em 15 de março de 2017.

⁴ Depoimento de Dinauro Esteves em entrevista concedida para Aristóteles Cantalice II e Camila Fiuza em 2 de dezembro de 2017.

⁵ Depoimento de Dinauro Esteves em entrevista concedida para Aristóteles Cantalice II e Camila Fiuza em 2 de dezembro de 2017.

⁶ Dentre essas áreas podemos apontar: projetos de praças, parques, mobiliários urbanos, residências e construções educacionais.

⁷ Fulget: técnica de revestimento que engloba cimento e pedriscos, impermeável, podendo ter várias cores e possuindo alta durabilidade.

⁸ Atualmente dois desses três acessos estão encerrados, condicionando o pedestre a somente um único acesso.

⁹ Depoimento de Dinauro Esteves em entrevista concedida para Aristóteles Cantalice II e Camila Fiuza em 02 de dezembro de 2017.

¹⁰ Faleceu no dia 11 de julho de 2012, em Recife aos 82 anos. Mais informações em <https://www.leiaja.com/esportes/2012/07/12/morre-arquiteto-do-arruda-reginaldo-esteves/>

¹¹ Depoimento de Eduardo Esteves em entrevista concedida para Thaís Oliveira em 15 de março de 2017.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**TÃO LONGE, TÃO PERTO:
MODERNIDADE E TRADIÇÃO NA OBRA DE NÍCIA PAES BORMANN**

MELO BRAGA, BRUNO (1)

1. Mestre pelo PPGAUD-UFC. Professor do DAUD-UFC. brunobraga@ufc.br

DE BARROS MARTINS, ÉRICA (2)

2. Mestre pelo PPGAUD-UFC. Professora da UNIFAMETRO. ericamartins@gmail.com

CASTELO BRANCO BARROS FILHO, MARCO ANTONIO (3)

3. Mestrando pelo PPGAUD-UFC. marcoacbbf@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a obra da arquiteta Nícia Paes Bormann e sua inserção na arquitetura moderna produzida no Ceará. Tendo a maioria dos expoentes da produção moderna cearense se vinculado às escolas carioca e pernambucana em um primeiro momento ou à paulista numa segunda fase, Nícia parece ter seguido um caminho próprio, de extremo vínculo com o lugar e partindo de referências mais tradicionais ou mesmo vernaculares, ao mesmo tempo que estabelecendo aproximações com a arquitetura moderna produzida em outros países, como Alvar Aalto na Finlândia ou Fernando Távora em Portugal. O trabalho se estrutura a partir de três aspectos da obra da arquiteta: materialidade, estratégias formais e adequação ao clima. Como objeto de estudo, serão selecionadas quatro obras de variadas escalas e programas, a fim de atestar a análise de forma mais ampla e completa. Por fim, considera-se o trabalho como relevante para não apenas aprofundar no estudo da obra de Nícia e seus rebatimentos na arquitetura contemporânea no Ceará, mas para, também, ampliar, o conhecimento de trajetórias de mulheres arquitetas, que continuam, em muitos casos, ausentes da historiografia arquitetônica.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; arquitetura moderna no Ceará; Nícia Paes Bormann

**SO FAR, SO CLOSE:
MODERNITY AND TRADITION IN THE WORK OF NÍCIA PAES BORMANN**

ABSTRACT

This article aims to analyze the work of the architect Nícia Paes Bormann and its insertion in the modern architecture produced in Ceará. Since most exponents of modern production in Ceará were linked to the schools of Rio de Janeiro and Pernambuco at first, or of São Paulo in a second phase, Nícia seems to have followed her own path, with an extreme bond with the place and starting from more traditional or even vernacular references, while establishing links with modern architecture produced in other countries, such as Alvar Aalto in Finland or Fernando Távora in Portugal. The article is structured from three aspects of the architect's work: materiality, formal strategies and adaptation to the climate. As an object of study, four buildings of varying scales and programs will be selected, in order to attest to the analysis in a broader and more complete way. Finally, the article is considered relevant to not only deepen the study of Nícia's work and its repercussions in

contemporary architecture in Ceará, but also to expand the knowledge of the trajectories of women architects, who continue, in many cases, absent from architectural historiography.

KEYWORDS: modern architecture; modern architecture in Ceará; Nícia Paes Bormann

INTRODUÇÃO

A produção da arquitetura moderna no Ceará teve início a partir do início dos anos 1960 com a chegada de alguns arquitetos formados em outros estados já sob influências modernas. A partir daí, com a criação da Escola de Arquitetura da UFC, em 1965, surge uma série de gerações de profissionais com diferentes filiações, em especial relacionadas às escolas carioca e paulista. Este artigo pretende analisar a obra da arquiteta Nícia Paes Bormann (1940), um dos expoentes da arquitetura moderna no Ceará, dentro deste contexto.

Pretende-se, aqui, investigar de que forma a obra de Nícia parece seguir um caminho próprio, por um lado mais vinculado a influências internacionais, como Alvar Aalto (1898-1976), na Finlândia, e Fernando Távora (1923-2005), em Portugal, e por outro, mais explicitamente vinculado a certos elementos tradicionais do lugar. Para isto, serão contextualizadas, inicialmente, as gerações de profissionais na arquitetura moderna no Ceará, suas formações e influências, para, a partir daí, situar a produção de Nícia.

Após a contextualização inicial, será realizada uma análise da obra da arquiteta a partir de três aspectos: materialidade, adequação ao clima e estratégias formais. Para trazer um panorama mais amplo e completo dos temas propostos, serão selecionadas como objeto de estudo quatro obras de variadas escalas e programas: o Pavilhão Reitor Martins Filho (1967), a Casa dos Arquitetos (1971), o edifício Benício Diógenes (1972-1974) e o restaurante do Banco do Nordeste (1977), no Passaré, todas em Fortaleza. (Fig. 1)

Figura 1: Mosaico de Imagens do Pavilhão Reitor Martins Filho, Casa dos Arquitetos, edifício Benício Diógenes e restaurante do Banco do Nordeste, respectivamente.



Imagem do Pavilhão Reitor Martins Filho.
Fonte: Guia da Arquitetura Moderna de Fortaleza (1960-1982)



Imagem da Casa dos Arquitetos
Fonte: Acervo Nícia Paes



Imagem do Edifício Benício Diógenes
Fonte: Acervo Nícia Paes



Imagem do Restaurante do BNB
Fonte: Acervo Nícia Paes

Fonte: Guia da arquitetura Moderna de Fortaleza (1960-1982) e Acervo Arquiteta Nícia Paes

Considera-se o trabalho como relevante tanto para aprofundar no estudo da obra de Nícia, como para ampliar os caminhos adotados por arquitetas e arquitetos no Ceará, bem como seus desdobramentos e influências na contemporaneidade.

Por fim, é importante destacar o estudo como uma ampliação da historiografia arquitetônica da América Latina, caracterizada pela omissão de trajetórias que fogem à bibliografia hegemônica masculina baseada em padrões anglo-saxões ou europeus. Reforçando esse argumento, Torre (2002) destaca a ausência de contribuições femininas, principalmente daquelas representantes de culturas indígena, ibero-americana e africana, sendo, ainda, evidenciada em regiões periféricas como o Nordeste. Existe, portanto, uma tarefa necessária de revelar trajetórias de mulheres que continuam ausentes, destacando suas diferenças, desafios e particularidades.

MODERNIDADE E TRADIÇÃO NA OBRA DE NÍCIA PAES BORMANN

Arquitetura moderna no Ceará: gerações e influências

Segundo Segawa (2002) o período que ocorre a partir da década de 1960 se caracteriza como “Afirmção de uma Hegemonia” composta pelos “*arquitetos peregrinos, nômades e migrantes*” que exercem um papel muito importante na formação da arquitetura moderna brasileira devido à fundação de uma série de escolas de arquitetura, dos reconhecimentos dos cursos, de publicações sobre o tema e pelas trocas e discussões que aconteceram na época.

Em Fortaleza, Paiva e Diógenes (2015) afirmam que essa difusão dos conceitos da arquitetura moderna produzida inicia-se através de três gerações. Sendo assim, os arquitetos que constituem a primeira geração caracterizam-se pelos profissionais que saem da cidade em busca de cursos de formação arquitetônica no início da década de 1960, visto que não havia curso superior em arquitetura na capital cearense. Estes direcionam-se, então, para as cidades de Rio de Janeiro e Recife e, ao completar a formação, voltam para Fortaleza e formam a primeira geração de arquitetos da cidade. O grupo se depara com limitações materiais e com as dificuldades de uma profissão que ainda se inseria na cidade cuja população desconhecia o papel do arquiteto. Estes profissionais trazem as influências das experiências escolares que tiveram, como é possível perceber, por exemplo, nas primeiras obras modernas da Universidade Federal do Ceará, campo de atuação bastante fértil destes arquitetos. Obras como a atual Pró-Reitoria de Extensão, antigo Departamento de Cultura da UFC (1960), dos arquitetos Neudson Braga e Liberal de Castro, ou a Residência Universitária (1966) do arquiteto Ivan Brito, revelam essa aproximação. Alguns destes foram, ainda, os responsáveis pela comissão de criação da Escola de Arquitetura da UFC, em 1964, que teve suas atividades implementadas em 1965.

Nos anos seguintes à criação da Escola, constitui-se a segunda geração. São arquitetas e arquitetos, na maior parte cearenses - com exceção do casal Nícia e Gerhard Bormann, não são cearenses - que, assim como na geração anterior, precisam buscar a formação superior fora de Fortaleza e também passam a integrar o quadro de professores da Escola. Entretanto, estes já apresentam formações diversas em outras escolas, como a Universidade de Brasília (UNB) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Por último, a terceira geração é formada pelos egressos da Escola de Arquitetura da UFC. Esta geração, por sua vez, já apresenta uma maior afinidade com a arquitetura produzida em São Paulo, seja pela aproximação com professores e alunos da FAU-USP, seja pela própria relevância que esta produção passa a ter no contexto nacional, principalmente através da figura de Vilanova Artigas.

Apesar as variadas formações e influências, a maioria dos arquitetos e arquitetas cearenses parecem absorver as influências das escolas e se declarar, em torno do ambiente acadêmico-profissional, influenciados pela arquitetura moderna, como por exemplo o arquiteto Roberto Castelo que se declara como um moderno convicto, como explanam Paiva e Diógenes, (2007 p. 58) “quando assimilou o projeto moderno em toda a sua plenitude, premissa esta que faz com que ele admita, sem reservas, ser um ‘moderno empedernido’”.

Nícia Paes, por outro lado, não se identifica modernista, embora suas obras tenham nítidas características modernas. É a partir dessa colocação, que a discussão se estende, pois é necessário um entendimento de que a arquiteta vai além de uma superficialidade estilística através da busca de uma trajetória própria, densa e crítica aos "modismos". Como ressalta Martins (2019):

A arquitetura que Nícia desenvolve apresenta um pragmatismo de raiz moderna, entretanto, em seu discurso, afirma utilizar ingredientes combinados sem estar presa a normas do modernismo, elaborando, então, com mais liberdade os usos de materiais e de soluções, sem se deter às questões rigorosas do "uso do concreto aparente". (MARTINS, 2019, p. 103)

A partir deste panorama das gerações de arquitetos modernos em Fortaleza e da percepção da especificidade da obra de Nícia neste contexto, será desenvolvida a análise de sua obra neste trabalho.

O caminho próprio de Nícia Paes Bormann

Como foi apontado, é interessante perceber, no contexto da produção da arquitetura moderna no Ceará, o caminho adotado pela arquiteta Nícia Paes. Carioca, filha de família predominantemente cearense e pai militar, ela teve experiências diversas ao longo da sua trajetória e a oportunidade de morar em diferentes localidades tais como Rio de Janeiro (RJ), Floresta (SC), Curitiba (PR), Vacaria (RS), Brasília (DF), Stuttgart (Alemanha) e Fortaleza (CE). Essa vida nômade parece a colocar em uma posição de, ao mesmo tempo, não criar raízes, mas de também saber explorar a natureza de cada lugar e estar sempre pronta para recomeçar.

Assim, mais do que aproximações com as escolas brasileiras modernas mais consolidadas, Nícia parece absorver, por um lado, influências mais internacionais, e, por outro, explicitar mais a apropriação de características vernaculares do Ceará. Essa característica fica explícita quando Ficher e Acayaba (1982) falam da obra de Nícia e Gerhard Bormann, situando-a no contexto de Fortaleza:

Os arquitetos de Fortaleza têm realizado projetos que se ajustam às condições locais sem maiores compromissos com uma teoria específica, o que tem resultado numa arquitetura eclética onde componentes de linguagens diferentes se mesclam em um mesmo projeto. É no ajuste das construções ao clima que mostram sua habilidade. Espaços semi-abrigados, em geral pergolados, que se integram ao interior sem fechá-lo completamente, são freqüentemente empregados, combinando com o estilo de vida e organização familiar desta sociedade tradicional e de intensa vida comunitária. Estas varandas ou pátios são tratados distintamente conforme o arquiteto enquanto Nícia e Gerhard Bormann preferem técnicas tradicionais tais como a alvenaria de tijolos e estruturas de madeira, Fausto Nilo emprega as estruturas de concreto aparente, já Nelson Serra e José Alberto Almeida buscam o contraste entre o concreto aparente e os revestimentos artificiais de cores fortes. Mas todos recorrem aos pátios que se ligam ao interior sem solução de continuidade, evitando mesmo o vidro, para não impedir a aeração permanente; as águas da chuva são bem vindas nesta região árida e é comum seu acesso nos jardins contíguos a salas e dormitórios. (FICHER; ACAYABA, 1982, p. 105)

Sobre as influências internacionais, nomes como o do arquiteto finlandês Alvar Aalto ou do português Fernando Távora surgem como aproximações mais evidentes na linguagem mais abstrata e no uso da materialidade das obras da arquiteta. Ao falar da obra de Távora e, posteriormente, de Álvaro Siza (1933) e sua relação com a tradição e modernidade, Curtis (2008) coloca:

O arquiteto português Fernando Távora (que trabalhava em Porto) tentou superar o ecletismo e provincianismo prevalentes na arquitetura portuguesa e retornar às raízes locais e, ao

mesmo tempo, enfrentar os problemas sociais de sua época. Ele buscou uma arquitetura que fosse moderna, mas sensível a uma paisagem cultural única, e uma das coisas mais importantes para ele era o vernacular português, que ele interpretou em seus princípios e tipos gerais. Um outro arquiteto português, Álvaro Siza, adaptou algumas características dessa perspectiva, embora, em seu caso, houvesse uma atenção maior aos contornos topográficos e à transição espacial entre as edificações. Como Távora, Siza não tinha intenção de imitar a arquitetura rústica, mas gostaria de se basear em seu padrão social e na sensibilidade tanto em relação à paisagem quanto à luz. Essas qualidades estavam sujeitas a uma transformação rigorosa em um vocabulário indiscutivelmente moderno, alimentado, em seu caso, por uma ampla variação de fontes, incluindo Aalto, Le Corbusier, Loos, Wright, a pintura cubista e o arquiteto catalão José Antonio Coderch que, durante a década de 1950, desenvolveu a arquitetura moderna com sensibilidades regionais. Para Siza, o modernismo forneceu uma rota de fuga do provincianismo para uma certa universalidade: ele buscava um equilíbrio entre o local e o geral. (CURTIS, 2008, p. 483)

Esta reflexão se aplica muito bem às obras de Nícia. Nas apropriações de elementos tradicionais locais, destacam-se as soluções de cobertura, o uso da madeira, em especial de venezianas, e na estereotomia de suas obras, que as aproximam de diversas arquiteturas vernaculares, em especial do sertão cearense. Neste trabalho, “estereotomia” segue a definição de Gottfried Semper e Kenneth Frampton, aperfeiçoada em termos de percepção da edificação por Alberto Campo Baeza, onde a “arquitetura estereotômica” é uma arquitetura maciça, pesada, que parece brotar da terra. Este termo se contrapõe ao da “arquitetura tectônica”, nesse caso, uma arquitetura articulada e leve, que se ergue da terra por apoios ritmados. Para reforçar a diferença da obra de Nícia Paes das influências da escola paulista, é interessante notar que esta última tem características mais tectônicas, pois destaca a matriz estrutural das edificações, recurso que foi enaltecido na famosa frase de Vilanova Artigas: “É preciso fazer cantar os pontos de apoio”. A arquitetura vernacular do sertão cearense tem diversas características estereotômicas, tanto por influência da colonização portuguesa, como para responder melhor ao clima e se proteger do intenso calor do meio através de “robustas paredes de alvenaria portante” (DUARTE, 2008, p. 50).

A fim de aprofundar a leitura da obra de Nícia, estabelecendo estes paralelos entre sua produção, as influências da arquitetura moderna internacional e a apropriação de elementos tradicionais da arquitetura cearense, foram estabelecidos três aspectos para análise: materialidade, estratégias formais e adequação ao clima. A partir disso, no intuito de mostrar as estratégias adotadas em diversas escalas e contextos, foram escolhidas quatro obras para exemplificar os aspectos levantados: o Pavilhão Reitor Martins Filho, a Casa dos Arquitetos, o edifício Benício Diógenes e o restaurante do Banco do Nordeste no Passaré, os dois últimos, feitos em parceria com o arquiteto Nearco Araújo. Vale destacar que não é objetivo deste artigo descrever de forma aprofundada os projetos, mas, sim, utilizar elementos, características específicas destes para a análise aqui proposta. Para compreensão mais aprofundada destas obras, recomenda-se a leitura de Martins e Silveira (2021) e Diógenes et. al (2019).

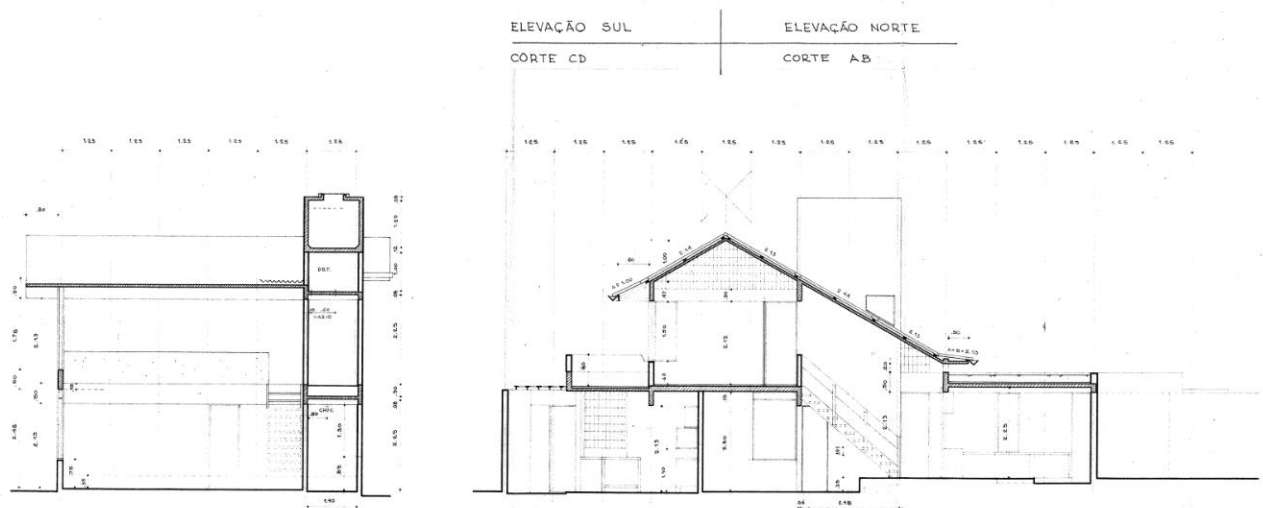
Materialidade, adequação ao clima e estratégias formais

No que se refere à materialidade, é perceptível como Nícia se utiliza da exploração material de maneira muito próxima às já citadas referências de arquitetos como o finlandês Alvar Aalto e o português Fernando Távora. Assim como eles, a arquiteta recorre a técnicas e materiais tradicionais, como, no caso cearense, as coberturas em telha colonial cerâmica ou as venezianas de madeira, adaptadas a uma linguagem abstrata e a uma rigorosa racionalidade construtiva, características mais próprias da produção moderna.

Um bom exemplo dessa relação entre tradição e modernidade materiais se encontra na Casa dos Arquitetos (Fig. 2), obra que Nícia projetou em parceria com Gerhard Bormann, seu marido à época, em que a inclinação da cobertura fica sob uma laje de concreto que cria uma diferença de altura suficiente para incorporar um pavimento no ponto mais alto. É interessante perceber o contraste material externo da telha com a laje de

concreto aparente interna, tensionada pela inclinação arrojada. A materialidade interna desta combinação aparece similar na Casa de férias em Ofir (1957-1958), de Fernando Távora (Fig. 3).

Figura 2: Cortes do projeto da Casa dos Arquitetos, com destaque para a cobertura.



Fonte: Acervo Arquiteta Nícia Paes

Figura 3: Casa de férias em Ofir, de Fernando Távora: contraste da materialidade externa e interna.



Fonte: OfHouses¹

Outro momento em que a materialidade se destaca em sua obra é quando a arquiteta faz uso das tradicionais venezianas de madeira das janelas e as transforma num coroamento rigoroso e modular no Pavilhão Reitor Martins Filho (Fig. 4).

Figura 4: Pavilhão Reitor Martins Filho, destaque para o coroamento em venezianas de madeira.



Fonte: Acervo Arquiteta Nícia Paes

No que se refere às estratégias formais adotadas por Nícia, estas reforçam as questões colocadas anteriormente. Provavelmente, até pela sua relação e aproximação com as artes plásticas², suas composições das peles dos edifícios demonstram uma linguagem compositiva abstrata, com linhas, planos e volumes que vão se destacando justamente a partir da diferenciação material citada anteriormente.

Como já observado, as fachadas do Pavilhão Reitor Martins Filho são um exemplo claro disso. O ritmo mais regular das fachadas maiores é interrompido nos cantos e nas fachadas menores onde surge um desenho rítmico composto por elementos de diferentes alturas e proporções, que intercalam volumes de alvenaria brancos, planos de venezianas de madeira e de esquadrias de madeira e vidro, além das linhas de madeira da estrutura e do próprio desenho da cobertura de duas águas.

Estratégia similar ocorre na fachada frontal da Casa dos Arquitetos (Fig. 5), na qual o desenho oblíquo das águas da cobertura composto pelas linhas da estrutura de concreto é interrompido e contrastado com a materialidade distinta dos planos opacos do volume da casa, este, por sua vez, paginado com aberturas de esquadrias de madeira e vidro num desenho fortemente compositivo e abstrato. Este desenho das aberturas que tira partido também de diferentes materialidades pode ser observado, por exemplo, na Villa Mairea (1939), de Alvar Aalto (Fig. 6).

Figura 5: Imagem da Casa dos Arquitetos, destaque para o desenho da fachada frontal.



Fonte: Acervo LoCAU

Figura 6: Villa Mairea, de Alvar Aalto: detalhe da composição das fachadas.



Fonte: Archdaily Brasil³

Um outro aspecto ao qual a arquiteta recorre na composição formal de suas obras é a busca de um caráter mais estereotômico, como já citado anteriormente. Uma característica que reforça esse caráter é a opacidade da edificação (Fig. 7), como é possível identificar no projeto do Pavilhão:

A opacidade do prédio no nível do térreo em oposição às altas aberturas que se distribuem ao longo do segundo pavimento, o que reforça a afirmação de Maciel (2019) quando se refere à Fiasco (1974) afirmando que a opacidade da edificação permite uma maior possibilidade de modificações por promover menor impacto na conformação da imagem externa da edificação. (MARTINS; SILVEIRA, 2021, p. 06)

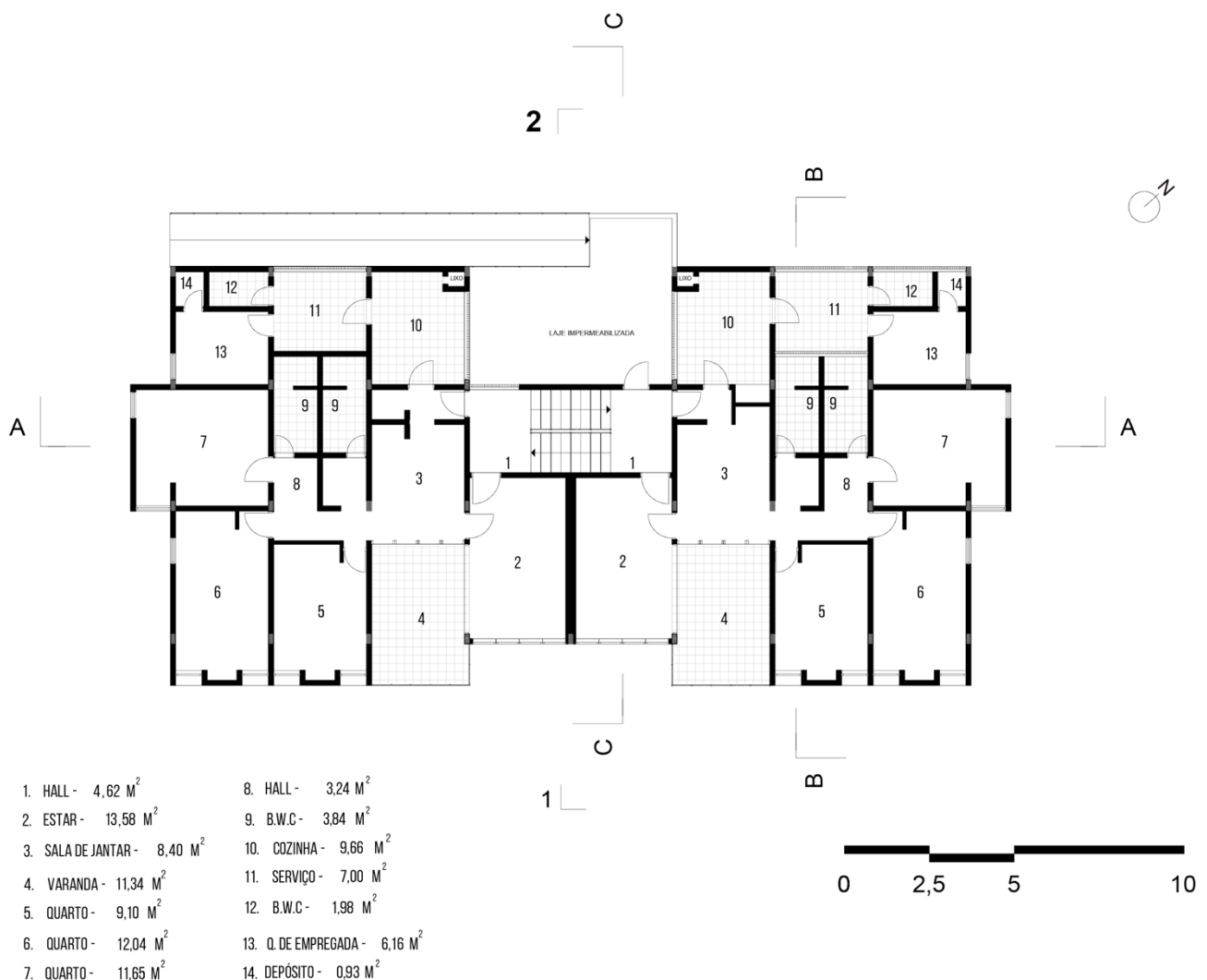
Figura 7: Foto externa do Pavilhão, destaque para a opacidade da fachada.



Fonte: Acervo Fotográfico Igor Ribeiro

A estrutura dos edifícios aparece mais nas modulações e em alguns pontos específicos, sem o compromisso mais explícito de evidenciá-la, e os volumes construídos ganham força com diferentes materialidades. Esta característica é reforçada por estratégias em planta para dar mais massa às edificações, como o recuo de esquadrias dando peso às paredes, o que acontece tanto no já citado Pavilhão Reitor Martins Filho, como nas varandas do Edifício Benício Diógenes (Fig. 8).

Figura 8: Planta do pavimento-tipo Edifício Benício Diógenes, destaque para as reentrâncias das varandas.



Fonte: Acervo LoCAU

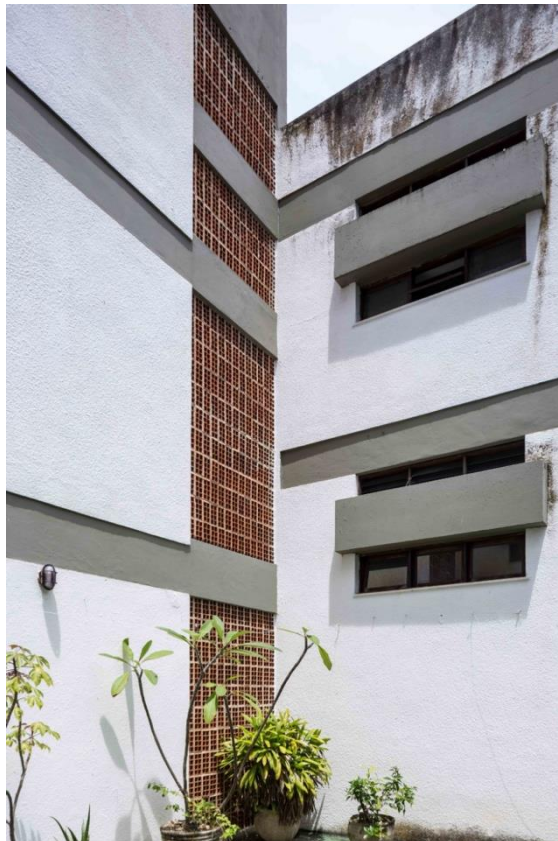
No que se refere à adequação ao clima das obras de Nícia, é possível perceber tanto estratégias formais como materiais, sintetizando os dois aspectos já abordados. Ficher e Acayaba, ao falarem da obra da arquiteta e de seu marido, Gerhard Bormann, já apontam esta característica, ao afirmarem que "A preocupação com o clima é uma constante na obra de dois arquitetos do Rio de Janeiro que chegaram a Fortaleza em 1965, Gerhard e Nícia Bormann. Nícia projetou inúmeras casas de praia e de campo empregando constantemente troncos de carnaúba na estrutura, de acordo com suas pesquisas." (FICHER; ACAYABA, 1982, p. 102).

As estratégias formais são perceptíveis na forma de desenhar a pele, entendendo pele no conceito de Leupen (2006), como tudo aquilo que separa o interior e o exterior da edificação, contemplando "desde o revestimento

da fachada, cobertura do telhado, janelas, clarabóia e portas externas." (LEUPEN, 2006, p. 31, tradução nossa). Nos fechamentos laterais, sempre há um cuidado com as aberturas, desenhadas pontualmente e com algum tipo de proteção, como venezianas ou esquadrias recuadas em relação ao perímetro do edifício. Nos fechamentos superiores, os desenhos de cobertura revelam também estratégias interessantes, muitas vezes com lajes ou estruturas de madeira que reforçam a inclinação e a ventilação dos ambientes internos. Ainda sobre fechamentos, no Edifício Benício Diógenes (Fig. 9), Nícia opta por substituir o uso de cobogós por tijolos cerâmicos queimados como solução de ventilação e iluminação natural:

A materialidade definida pelo uso de tijolos cerâmicos queimados como elementos de ventilação e iluminação natural nas áreas de circulação e cozinha, comportando-se como um cobogó; uma estrutura visível e marcada pela diferenciação de cores e ausência de revestimento, as esquadrias de madeira em cor natural com folhas ora tipo veneziana ora de vidro. (DIÓGENES *et. al* 2019, p. 09)

Figura 9: Detalhe tijolo cerâmico utilizado como cobogó - Ed. Benício Diógenes



Fonte: Acervo Fotográfico Igor Ribeiro

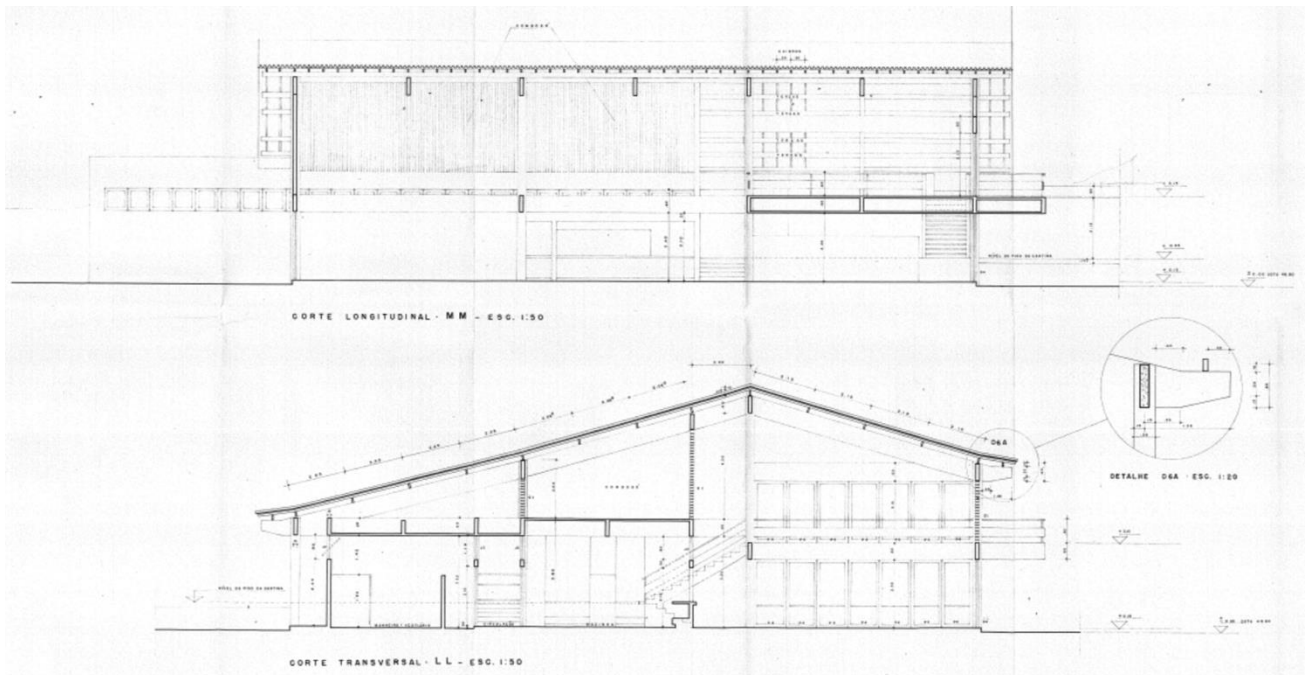
Um dos pontos em que o encontro entre tradição e modernidade se dá de forma mais intensa na obra de Nícia, e onde se percebe uma síntese entre materialidade, estratégias formais e de conforto, é nos desenhos de cobertura. Isso fica evidente nos projetos da Casa dos Arquitetos e do Restaurante do BNB (Fig. 10). Neste último, a inclinação, utilizada para conforto climático, é atingida com uma estrutura de concreto no perímetro externo e de madeira internamente, numa clara interpretação e apropriação da materialidade moderna de um desenho mais tradicional, reforçando esse caráter de adequação ao lugar. (Fig. 11)

Figura 10: Imagem do Restaurante do BNB.



Fonte: Acervo Nícia Paes

Figura 11: Corte do Restaurante do BNB evidenciando a estrutura da cobertura.



Fonte: Acervo Nícia Paes

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aprofundamento acerca da diversidade de influências que os arquitetos e arquitetas modernos no Ceará tiveram em suas formações e a maneira como tentaram adequá-las à realidade local é de fundamental importância para entender as suas produções. Neste contexto, e a partir das já citadas gerações identificadas por Paiva e Diógenes (2015), é possível perceber o destaque que Nícia Paes teve, não só em sua trajetória, como na incorporação de influências e leitura da realidade local.

Essa aproximação e distanciamento com a realidade cearense, além de outras influências por sua formação, experiência de vida em outros lugares e, mesmo, sua aproximação com as artes plásticas, parecem confluir em uma obra que incorpora mais livremente um repertório internacional e, simultaneamente, referências locais e vernaculares, sem um apego, como a própria arquiteta coloca, em se dizer moderna.

Neste sentido, a obra de Nícia é de fundamental importância não apenas por ter um lugar próprio no panorama da arquitetura moderna no Ceará, como por apresentar questões que, posteriormente, entraram fortemente no debate pós-moderno e contemporâneo. Assim, suas obras seguem tendo grande pertinência e validade na atualidade, podendo ser perceptível sua influência em algumas práticas contemporâneas no Ceará. Escritórios como Fernandes Atem (1998), Lins Arquitetos Associados (2011) e Rede Arquitetos (2011) incorporam uma tradição moderna no sentido da racionalidade construtiva, ao mesmo tempo em que não se furtam de utilizar um repertório mais amplo de referências internacionais como as de Nícia, sem perder um olhar atento às questões do lugar.

Por fim, vale destacar que esta trajetória de Nícia se assemelha a de outras arquitetas. Naslavsky (2018) identifica esse movimento de desbravamento do Nordeste em outros percursos - como exemplo Lina Bo Bardi, Janete Costa ou Neide Mota Azevedo - um caminho percorrido pelo gênero feminino foi a pesquisa em torno da cultura vernacular que deixou um legado de valorização da região. Eleita pelas profissionais arquitetas, a regionalidade foi utilizada estrategicamente como matéria prima de pesquisa em busca de uma afirmação profissional, como Minete da Silva, através de projetos na Índia que abordam a problemática da regionalidade e adequação aos trópicos, Scott Brown, mediante seu percurso nos EUA, e Sibyl Moholy Nagy, atendendo à documentação da arquitetura vernacular norte-americana.

Devido, em grande parte, às dificuldades de se visibilizar produções de arquitetas mulheres na historiografia da arquitetura moderna, só recentemente a obra da arquiteta tem ganhado mais repercussão e aparecido em publicações e debates acerca da arquitetura moderna no Ceará, em especial a partir do trabalho de Martins (2019). Percebe-se, no entanto, o lugar de destaque e a importância e influência de sua obra não só neste panorama moderno, mas na própria contemporaneidade. São discussões como essas que fortalecem a História das Mulheres (Herstory) - com letras maiúsculas mesmo - que propiciam a construção da história das mulheres na arquitetura por meio de uma postura política e um ato de consciência, como expressa Michelle Perrot, desafiando supostos androcentrismos da história hegemônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAEZA, Alberto Campo. *La Idea Construida*. Madrid: COAN, 1996.

CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira; MARTINS, E. ; FREITAS, L. V. ; VIANA, V. .Um manifesto de despedida: a “morte” (anunciada) do Edifício Benício Diógenes, em Fortaleza-Ce. In: *Anais 13º Seminário Docomomo_Brasil. Arquitetura Moderna Brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil*. Salvador: Instituto dos Arquitetos do Brasil - Departamento da Bahia, 2019.

DUARTE JÚNIOR, Romeu. Arquitetura colonial cearense: meio-ambiente, projeto e memória. *Revista CPC*. São Paulo, n.7, pp. 43-73, nov. 2008/abr. 2009.

LEUPEN, Bernard. *Frame and generic space: a study into the changeable dwelling proceeding from the permanent*. Rotterdam: 010 Publishers, 2006.

MARTINS, Érica Maria de Barros. ROMPENDO SILÊNCIOS: *Visibilizando as Mulheres arquitetas a partir da trajetória de Nícia Paes Bormann*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2019.

MARTINS, Érica M. B.; SILVEIRA, M.O ESTUDO DO PAVILHÃO REITOR MARTINS FILHO COMO MEMÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA. *Anais do XIV Seminário Docomomo Brasil: o modernismo em movimento. Usos, reusos, novas cartografia. Presente e futuro do legado da arquitetura moderna no Brasil* – Belém, PA : Universidade Federal do Pará, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2021.

NASLAVSKY, Guilah. Tradição do Nordeste Brasileiro na Obra de Três Arquitetas: Lina Bo Bardi, Janete Costa e Neide Mota Azevedo. In: *Anais 7º Seminário Docomomo_Brasil Arquitetura Moderna Brasileira*. Manaus: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 2018.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: a contribuição dos arquitetos José e Francisco Nasser Hissa. In: *4º Seminário Iberoamericano Arquitetura e Documentação*, 2015, Belo Horizonte. 4º Seminário Iberoamericano Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte: UFMG-MACPS-IEDS, 2015. v. 1

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. Um Moderno Convicto: Roberto Castelo. *AU. Arquitetura e Urbanismo* (Seção Documento), v. 156, p. 57-62, 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TORRE, Susana (2002). Teaching Architectural History in Latin America: The Effusive Unifying Architectural Discourse. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol.61.No. 4 (Dec. 2002) pp. 549-558. University of California Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/991875>.

NOTAS

¹ <https://ofhouses.com/post/173757312232/549-fernando-t%C3%A1vora-dr-fernando-ribeiro-da>

² Segundo Martins (2019, p. 138) Nícia Paes Bormann "apresenta, em sua trajetória, não apenas um vasto currículo profissional relacionado à arquitetura e ao urbanismo, mas também uma enorme experiência na área artística."

³ <https://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto>

EIXO TEMÁTICO: DOCUMENTAÇÃO

ADAPTAÇÕES E DESCARACTERIZAÇÕES DOS PRÉDIOS MODERNOS PARA NOVOS USOS: EDIFÍCIO BEQUIMÃO, EM SÃO LUÍS - MA

BARROS DE ARAÚJO CRUZ, MAENDRA

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário Dom Bosco – UNDB
maendrabaraujo@gmail.com

FIUZA LIMA, MARIA JESSIMARA

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário Dom Bosco – UNDB
jessimaraf@gmail.com

RESUMO

Em São Luís, no Maranhão, o conjunto da arquitetura luso-brasileira e o traçado urbano renascentista são predominantes no Centro Histórico, no entanto, na primeira metade do século XX a cidade se modernizou no ritmo da Revolução Industrial, e apareceram inúmeras inovações tecnológicas, sociais, ideológicas e políticas. Neste período, os edifícios usaram em sua estrutura novos materiais, fazendo assim, uma parte da história da cidade moderna. Dito isso, o presente trabalho busca analisar o edifício Bequimão, construído em 1944, analisando seu uso e características originais e como se encontra hodiernamente, no século XXI. O edifício está localizado na Rua do Egito, no Centro Histórico de São Luís. Justifica-se documentar tal obra, pois se observou que ocorreram várias intervenções realizadas pelo Governo do Maranhão para abrigar o Restaurante da Educação e o IEMA Gastronomia do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão e através desta pesquisa, investigar se houve descaracterizações e se essas intervenções são benéficas para a cidade e para a população.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; edifício bequimão; centro histórico; são luís - ma.

INTRODUÇÃO

A presente análise tem por objetivo geral investigar as mudanças de usos do Edifício Bequimão, localizado no Centro Histórico de São Luís, capital do Estado do Maranhão, Brasil, relacionando essas mudanças com as condições de preservação das características do bem cultural. Tem como objeto de estudo a arquitetura moderna do Edifício Bequimão, em seu estado original e como está hoje (2022), buscando identificar se houve intervenções que resultaram na descaracterização do Edifício. Para se obter os resultados foram realizadas pesquisas em arquivos e sites para reconstituir as características originais do edifício, que foram, depois, identificadas em seu estado atual, após as intervenções realizadas pelo Governo do Maranhão para adaptação do prédio para abrigar o Restaurante da Educação e o IEMA Gastronomia do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão.

ARQUITETURA MODERNA E CENTRO HISTÓRICO

A arquitetura e estrutura urbana de São Luís retratam os resquícios de uma vila colonial. Benevolo (1998 [1976]), ressalta que a arquitetura moderna surgiu com a Revolução Industrial, sendo ela a causadora das

grandes transformações técnicas, sociais e culturais, com grande influência na relação entre arquitetura e cidade. No decorrer dos fatos históricos, o cenário industrial passa a ser introduzido em diversas áreas da cidade, afetando, ainda, os centros históricos brasileiros. É possível detectar os rastros da arquitetura moderna na história da cidade, sendo essas transformações visualizadas hodiernamente, não somente na aparência estética dos edifícios, mas sua influência impacta o desenvolvimento do tecido urbano.

A primeira introdução de edifícios modernos na cidade de São Luís, trouxe questionamentos ao futuro do centro histórico ludovicense. Os primeiros prédios comunicavam a chegada do moderno, abrigando sedes de órgãos públicos governamentais de instituições federais. Contudo, os questionamentos à arquitetura moderna e as condições do centro histórico perduraram, devido à discrepância na estética colonial já existente. Este conflito permanece latente até a construção da ponte Governador José Sarney, ligando a área central a novos territórios de expansão urbana.

O Brasil enfrentou com vigor o modernismo passando por um processo de assimilação do movimento. Conhecida como arquitetura cúbica, as suas características retratam resquícios do Art Deco. No entanto, não fazia-se mais a arquitetura artística. Novos arquitetos foram responsáveis por trabalhar a nova direção do moderno utilizando novo sistema construtivo, o concreto armado, o qual era tido como expressão arquitetônica, nascendo assim as novas formas modernas, cúbicas e grandiosas.

SEDE DO IAPE x EDIFÍCIO BEQUIMÃO

Erguido no início da década de 1940 (FIG. 1), o prédio ficou conhecido como Edifício Bequimão, sendo localizado na esquina entre a Rua dos Afogados e a Rua do Egito, no Centro Histórico de São Luís. Com sua arquitetura moderna, possui três pavimentos. A partir da leitura do levantamento físico do imóvel, realizado em 2019 para subsidiar a elaboração do projeto do Estado, pode-se constatar que o espaço estava distribuído em salões para lojas e eventos no térreo e salas para setores administrativos nos pavimentos superiores, com um pequeno átrio interno, ao lado da escadaria, que facilitava a ventilação e iluminação.

Figura 1: Perspectiva da Agência de São Luís do IAPE.



Fonte: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas.

O prédio institucional moderno, com linhas geométricas simples e pastilhas em tons pastéis na fachada, construído em concreto armado e com janelas onde predomina o vidro, possuía cobertura, ainda em telhas cerâmicas, escondida atrás de uma platibanda que não se diferencia do corpo do prédio, mantendo a unidade do volume. Sem pilotis ou elementos que o relacionem à linha de desenvolvimento da Escola Carioca da nossa

arquitetura moderna, o prédio, por suas características e período de construção, é representativo da “modernidade pragmática”, nos moldes apontados por Segawa (1998), pois são visíveis as influências das diferentes vertentes da modernidade européia e americana, com forte presença dos traços de estilo art déco.

A Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Operários Estivadores, criada em 1934, transformou-se em 18 de agosto de 1938 no Instituto de Aposentadoria e Pensões da Estiva - IAPE. O prédio foi construído pela Construtora Leão, Ribeiro & Cia., com recursos federais do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, para funcionar como sede local do IAPE, e sua pedra fundamental foi colocada em 1941. O imóvel chegou a abrigar o Fundo Estadual de Pensão e Aposentadoria - FEPA, do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado do Maranhão - IPREV (FLÁVIO DINO ENTREGA..., 2021). No entanto, assim como o edifício João Goulart, sede do INSS em São Luís, o Edifício Bequimão passou vários anos fechado e acabou invadido por famílias em situação de vulnerabilidade social.

Figura 2: Edifício Bequimão durante a intervenção.



Fonte: SÃO LUÍS TERÁ IEMA..., 2021.

Após anos sem uso ou ocupado irregularmente, o edifício encontrou em estado crítico de degradação, como informado em laudo do Corpo de Bombeiros. Em 2019, ocorre a negociação com as famílias e a desocupação do edifício, realizada pela Secretaria de Estado das Cidades. A partir de 2020 são elaborados os projetos e executadas as intervenções com intuito de melhorias através do Programa Nosso Centro criado pelo Governo do Estado do Maranhão (FIG. 2). O motivo para a revitalização do edifício foi a instalação da primeira unidade vocacional do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA) dedicada à gastronomia e de um novo restaurante popular, com foco nos professores, alunos e trabalhadores da área da educação (SÃO LUÍS TERÁ IEMA..., 2021).

Figura 3: Restaurante da Educação e IEMA Gastronomia



Fonte: FLÁVIO DINO ENTREGA..., 2021

DESCARACTERIZAÇÕES E INTERVENÇÕES DO EDIFÍCIO

Neste trabalho, realizou-se a análise comparativa entre as imagens históricas do prédio, as plantas técnicas do levantamento físico do imóvel (2019) e o projeto de intervenção (Retrofit) executado pelo Governo do Estado em 2021.

Figura 4: Edifício Bequimão antes da reforma



Fonte: Diego Galdino/Twitter¹

O edifício passou por várias intervenções para que ele pudesse ter seu devido uso. Dentre elas, foi necessário um reforço estrutural em todo o prédio (FIG. 4), restauro e recuperação dos revestimentos da fachada, uma nova instalação predial (elétrica, iluminação, hidráulica, sanitária, lógica, telefonia, sistema de proteção contra descargas atmosféricas, sistema de prevenção e combate a incêndio, drenagem, climatização), instalação de plataformas verticais, entre outros. O edifício de 935,97m² foi revitalizado com base no *Retrofit*:

A norma brasileira de desempenho (ABNT NBR 15575:2013) define retrofit como sendo a remodelação ou atualização de uma edificação ou de seus sistemas, visando valorização do imóvel, aumento da eficiência, novos usos e prolongamento da vida útil, através da modernização tecnológica. Assim, a edificação passa por um processo de evolução que permite o atendimento das novas demandas dos usuários, porém conservando, na medida do possível, sua estrutura e arquitetura originais (ROCHA, 2019, pág. 5).

Após o retrofit, notou-se que sua fachada original foi preservada, sem descaracterização do que já existia. No entanto, após analisar as figuras 5 e 6 percebeu-se que seu interior passou por ampla reforma para receber novos usos, se tornando mais moderno, seguro, confortável e acessível aos maranhenses (Imirante.com, 2021).

Figura 5 e 6: Edifício Bequimão após reforma (2021).



Fonte: FLÁVIO DINO ENTREGA..., 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a pesquisa, notou-se que o Governo do Maranhão respeitou parcialmente a arquitetura moderna do edifício, e adotou melhorias que desconsideraram a configuração interna das salas, adotando as plantas livres, e promovendo a modernização nas instalações e a implantação de plataformas verticais para que o prédio se tornasse acessível. Na fachada, a intervenção removeu elementos estranhos ao prédio original, como os aparelhos de ar condicionado e as grades nas janelas do térreo, sendo assim, a estética atual do prédio valoriza os requisitos de qualidade trazidas a população, mesmo a estética sendo preservada e conversando com os demais prédios do centro histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 15575: Edificações habitacionais - Desempenho. Rio de Janeiro, 2013.

BENEVOLO, Leonardo - História da Arquitetura Moderna. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998 [1976].

DO NASCIMENTO, Lúcia Moreira. **São Luís e a Rota do Moderno a Produção Arquitetônica Residencial Moderna Entre 1930-1950, no Maranhão**. 2020. Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa (Portugal).

FLÁVIO DINO ENTREGA RESTAURANTE DA EDUCAÇÃO E IEMA GASTRONOMIA NESTE SÁBADO, EM SÃO LUÍS. **Blog do Gilberto Lima**. Publicado em set. 2021. Disponível em: <<https://www.gilbertolima.com.br/2021/09/flavio-dino-entrega-restaurant-da.html>>. Acesso em: junho de 2022

GALDINO, DIEGO. IEMA. **Gastronomia e Restaurante da Educação, inaugurados em São Luís**. São Luís, 26 de setembro de 2021. Twitter @galdinodiego. Disponível em: <<https://twitter.com/galdinodiego/status/1442082657710583809>>. Acesso em: junho de 2022

PERSPECTIVA DA AGÊNCIA DE SÃO LUÍS DO IAPE. Centro de Processamento e Documentação-CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>>. Acesso em: junho de 2022

PRÉDIO NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS ABRIGARÁ RESTAURANTE POPULAR E IEMA GASTRONOMIA. **Jornal Pequeno**. Publicado em 18 abr. 2021. Disponível em: <<https://jornalpequeno.com.br/2021/04/18/predio-no-centro-historico-de-sao-luis-abrigara-restaurant-popular-e-iema-gastronomia/>>. Acesso em: junho de 2022

ROCHA, Paula Isabella de Oliveira. Estudo de viabilidade econômica do Retrofit predial em edificações antigas: uma ferramenta de auxílio para a tomada de decisão. 2019.

SÃO LUÍS TERÁ IEMA GASTRONOMIA E NOVO RESTAURANTE POPULAR NO CENTRO HISTÓRICO. **Imirante.com**. Publicado em 04 mai. 2021. Disponível em: <<https://imirante.com/noticias/sao-luis/2021/05/04/sao-luis-tera-iema-gastronomia-e-novo-restaurant-popular-no-centro-historico>>. Acesso em: junho de 2022.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

NOTAS

ⁱ Disponível: <I>. Acesso em junho de 2022.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

AMARO FIÚZA: ANÁLISE DO PATRIMÔNIO MODERNO DE CAMPINA GRANDE

BRASILEIRO, GABRIELLA (1)

1. Estudante de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Campina Grande - UFCG.
gabriellabrasileiro@gmail.com

FERNANDES, MIRELLA (2)

2. Estudante de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Campina Grande - UFCG.
mdarlanaf@gmail.com

COSTA, WALLYSON (3)

3. Estudante de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Campina Grande - UFCG.
wallyssonmcosta@gmail.com

RESUMO

O presente resumo tem como objeto de estudo a residência moderna Amaro Fiúza, localizada no bairro Prata da cidade de Campina Grande (PB), elaborada pelo arquiteto Geraldino Duda. Podendo ser considerada uma edificação exemplar, a residência Amaro Fiúza apresentava características marcantes do período moderno, entretanto no momento de elaboração desse estudo, devido à ausência de proteção normativa e do esquecimento de seu valor histórico, a residência passa por um intenso processo de descaracterização, perdendo assim seu valor como patrimônio arquitetônico e suas características originais. A metodologia utilizada para a análise baseia-se no artigo elaborado por AFONSO (2019), no qual são sintetizados os métodos de análise de bens patrimoniais, através do estudo de suas diferentes dimensões. Somada a isso, foi realizada a reconstrução virtual da sua forma original, tendo em vista a escassez de imagens atuais da residência, através de consultas em *softwares online*, que oferecem imagens antigas de sua forma original, possibilitando a elaboração de imagens virtuais. Justifica-se o presente estudo tendo em vista a importância da documentação do patrimônio arquitetônico da cidade de Campina Grande, bem como discutir a importância de sua preservação.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; arquitetura residencial; modernidade campinense; patrimônio arquitetônico.

INTRODUÇÃO

A Residência Amaro Fiúza, se encontra localizada do bairro Prata da cidade de Campina Grande, mais precisamente no lote de esquina situado entre a Rua João Machado e a Rua Duque de Caxias, uma área com intenso fluxo de pessoas, que se encontra fortemente influenciada pelo uso de serviços direcionados à saúde, pela presença de clínicas, farmácias e laboratórios de análises clínicas.

Idealizada por Geraldino Duda, arquiteto autodidata responsável pela produção de grande parte do acervo de residências modernistas da cidade de Campina Grande e por obras de destaque como o Teatro Municipal Severino Cabral, a residência Amaro Fiúza trazia características marcantes do arquiteto e do período modernista da arquitetura, dividida em 2 pavimentos, a edificação toma partido da topografia acidentada do terreno, distribuindo seus volumes de acordo com o desnível do terreno, contando com 213 m² de área construída em um terreno com 370m².

Com o intuito de explorar e documentar a produção de arquitetura moderna de Campina Grande, bem como criar discussões acerca da importância da preservação do acervo histórico dessa produção, a metodologia adotada foi a de investigação teórica com caráter descritivo, adotando assim as sete dimensões da arquitetura estudadas por AFONSO (2019) como base referencial fundamental para esse estudo, além de analisar a motivação do atual processo de descaracterização desse patrimônio histórico arquitetônico, causado pela falta de reconhecimento de sua importância para a história e acervo arquitetônico de Campina Grande.

Tendo em vista a escassez de acervo fotográfico atual da edificação, foi também realizada a reconstituição e recuperação virtual da edificação, restaurando assim as características originais desse patrimônio histórico arquitetônico através da representação gráfica.

Modernidade Campina Grandense

Com a chegada do vocabulário arquitetônico em 1950, o cenário de arquitetura da cidade de Campina Grande passou por grandes transformações, adotando as influências desse estilo, as produções da época refletiram a chegada desse estilo de projetar. A residência Amaro Fiúza se mostra um exemplar da produção moderna do arquiteto Geraldino Duda, que foi responsável por grande parte das residências modernistas da cidade de Campina Grande.

Para análise e entendimento da importância dessa residência para o patrimônio moderno campinense, serão estudadas as sete dimensões da edificação: normativa, histórica, espacial, tectônica, formal, funcional e conservativa, através de consulta e estudo de acervos fotográficos e análises prévias da residência realizadas por Meneses (2017), tendo em vista que como dito por AFONSO (2019), "(...) na pesquisa arquitetônica o edifício também é um documento, e que, portanto, a metodologia de enfoque arquitetônico e visual, através da coleta de imagens tem uma importância fundamental (...)", se mostrando assim, de extrema importância o estudo detalhado da edificação através de imagens e fotografias disponíveis e a recuperação de sua forma original, no caso do presente estudo, realizada pela reconstrução digital da residência.

Figura 1: Fachada principal da Residência Amaro Fiúza.



Fonte: A Casa segundo Geraldino Duda, Camilla Meneses. Pág. 194 (2017)

Dimensões da Amaro Fiuza

A Residência Amaro Fiuza encontra-se na Zona de Recuperação Urbana da cidade de Campina Grande, no bairro da Prata, em uma área majoritariamente ocupada pelo uso de serviços dedicados a saúde, como clínicas e laboratórios, estando assim, sob a pressão do mercado em seu entorno.

Segundo Afonso (2019), a dimensão normativa faz referência ao levantamento de leis, decretos e registros que protegem a edificação. Em relação a Residência Amaro Fiuza, não foram encontrados decretos, normas e registros legais que a protejam de futuras intervenções e alterações de suas características marcantes do período modernista. O estado atual de descaracterização da residência se mostra um reflexo da ausência de legislações patrimoniais que lhe confirmam proteção patrimonial.

A dimensão histórica se relaciona ao fator tempo e recorte temporal no qual o objeto arquitetônico foi projetado e construído como elaborado por Afonso (2019), em relação a sua dimensão histórica, destaca-se a importância do legado de Geraldino Duda para o acervo modernista de Campina Grande, que foi responsável por projetar cerca de 300 residências na cidade. Sendo a Residência Amaro Fiuza um projeto elaborado pelo arquiteto para o médico Amaro Fiúza, contando com uma área de 137,8m² no pavimento térreo e 77,5m² no pavimento superior.

Analisando o espaço externo da obra, a residência encontra-se em um lote de esquina, contando com os 4 recuos em relação ao terreno, possibilitando áreas de jardins voltados para a rua e um destaque para a entrada principal. Além disso, tomando como partido a topografia acidentada, o programa da casa foi dividido em três níveis, distribuindo entre eles os diferentes setores da casa interligados por uma escada. Diferentemente das demais obras de Geraldino Duda, a Amaro Fiúza não conta com uma laje inclinada e pé direito duplo.

Figura 2: Reconstrução virtual feita através da consulta de *softwares online* da Residência Amaro Fiúza.



Fonte: Elaborado por autores (2022)

A análise tectônica conta com uma maior complexidade, segundo Gaston e Rovira (2007), conta com observações sobre a estrutura de suporte, soluções construtivas de peles, cobertura, revestimentos e detalhes

construtivos. Tendo isso em vista, a edificação conta com uma estrutura em concreto armado seguindo uma lógica modular, traço marcante do arquiteto Duda.

Ainda na dimensão tectônica, uma característica marcante dessa residência é a diversidade de revestimentos presentes no seu interior e exterior, sendo utilizado cerâmica lisa, mármore e madeira em taco para os pisos, e pastilhas, tijolinhos, cerâmicas decoradas, cerâmicas em tijolinhos e pedras para as paredes e muro externo.

Ao se tratar da dimensão formal, segundo Meneses (2017), a composição neoplástica da residência é gerada pelas linhas retas e pelo jogo de planos e de cheios e vazios, contando com o volume de dois pavimentos possuindo um grande vazio na base de sua entrada frontal e uma marquise que se destaca. Dando a edificação uma imponência e destaque no local que está implantada.

Como dito por Afonso (2019), a análise da dimensão funcional da obra observa o uso original e as transformações sofridas ao longo dos anos e o uso atual da edificação, sendo assim, projetada para ser originalmente uma residência unifamiliar, a Residência Amaro Fiúza teve seu uso alterado com o passar do tempo para futuramente se tornar um laboratório de coleta e análises clínicas.

Na dimensão conservativa são observados os cuidados que foram e poderão ser dispensados a edificação, que podem se referir a elementos de ordem protetiva legal e a ordem física, como demonstrado por Afonso (2017). Assim, a ausência de normas protegendo a edificação foi observada em uma visita a edificação realizada no momento de elaboração desse estudo, em que foi observado o processo de descaracterização pelo qual a residência passa, cedendo às pressões do mercado de seu entorno, tendo como consequência o processo de apagamento de sua importância histórica e de suas características originais.

Figura 3: Estado atual da edificação: em processo de descaracterização.



Fonte: Acervo dos autores (2022)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo da importância da Residência Amaro Fiúza e a análise de seu atual estado de descaracterização, se torna evidente a necessidade de normas e leis que de fato protejam o patrimônio histórico arquitetônico de Campina Grande, a modo de evitar a perda desse vasto e importante acervo que a cidade possui. Além de uma legislação protetiva, se mostra importante a construção de um sentimento de pertencimento por parte da população que passe a reconhecer a importância do acervo histórico arquitetônico vasto que a cidade de Campina Grande possui e passem a protegê-lo de forma efetiva e realizar intervenções que respeitem seu destaque.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Alcilia. Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial. *Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente*, v. 4, n. 3, pp. 54-70, dez. 2019.

GASTÓN, C; ROVIRA, T. *El proyecto Moderno: Pautas de Investigación*. Barcelona: Ediciones UPC, 2007. PIÑÓN, Helio. *El sentido de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 1997.

MENESES, Camila. *As residências unifamiliares de Geraldino Duda: Um estudo sobre o morar em Campina Grande nos anos 60*. 2017. TCC (Graduação) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, UFCG, Campina Grande. Disponível em: <https://issuu.com/igordantas2/docs/diagramacao_tcc_camilla__final>. Acesso em: jun. 2022.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ARQUITETURA CÍVICA DOS ANOS 30 E 40: A MODERNIDADE TRADICIONALISTA EM OBRAS DE MATO GROSSO

ARAUJO, EVILLYN (1)

1. Arquiteta e Urbanista, mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU UnB), evillynaraujo@gmail.com

RESUMO

A arquitetura brasileira das décadas de 1930 e 1940 foi marcada pela heterogeneidade das diversas tentativas de renovação em meio as questões do afloramento do sentimento nacionalista e de progresso impulsionado pelo momento político e pelo governo autoritário de Getúlio Vargas (1930-1945). Durante a ditadura Vargas houve uma intensa produção da arquitetura cívica em decorrência do aparelhamento da máquina pública com a criação de ministérios e também com a implementação de políticas voltadas para modernização. Uma dessas políticas foi a de Marcha Para o Oeste com um objetivo explícito de modernização através da ocupação de supostos vazios territoriais para fins de melhor integração com as regiões que encontravam mais desenvolvidas tecnologicamente e mais adensadas, como as regiões mais próximas do litoral, sobretudo a região sudeste. Nesse sentido, a pesquisa proposta busca a documentação e a análise das obras cívicas construídas na região de Cuiabá, capital de Mato Grosso, durante os anos 30 e 40.

PALAVRAS-CHAVE: Governo Vargas, Mato Grosso, Arquitetura Brasileira, Arquitetura Moderna

INTRODUÇÃO

Os objetos da pesquisa é a análise e documentação de um conjunto de 20 obras encomendadas pelo interventor de Mato Grosso de 1937-1945, Júlio Müller. O intuito era modernizar e equipar a capital Cuiabá com o que se encontra nas “verdadeiras capitais”, considerando que havia um movimento na época de mudança da capital de Mato Grosso para Campo Grande, a atual capital do estado de Mato Grosso do Sul, com o argumento de que lá encontrava-se mais desenvolvida física e economicamente, bem como estaria com acesso aos grandes centros do país mais facilitado, já que Cuiabá era acessível apenas por meio aéreo ou fluvial. Além disso, as obras também se relacionam com a política de marcha para o oeste, no sentido de tornar a região um polo de desenvolvimento (juntamente com a nova capital de Goiás, Goiânia) para a região norte, pois Cuiabá era considerada o Portal da Amazônia.

Com isso, as obras vão então ser divididas em dois conjuntos: Obras Oficiais e outras obras cívicas. Essa separação se dá por questões orçamentárias, as chamadas Obras Oficiais são denominadas desta forma desde a década de 30 e possuíam um orçamento específico para a construção das mesmas, enquanto as outras obras foram denominadas pela expressão “outras obras cívicas” por conveniência dessa pesquisa e, portanto, não se trata de um nome oficial, contavam com um orçamento descentralizado vindo de fontes diversas. Embora haja a separação, todas as 20 obras — com exceção do edifício Sede do Departamento de Correios e telégrafos — foram executadas pela construtora Coimbra Bueno¹.

O objetivo geral do trabalho é a documentação e difusão dessa produção arquitetônica de Mato Grosso por meio da síntese das informações encontradas sobre as obras. Os objetivos específicos englobam a contextualização histórica das construções e suas relações com as políticas da Era Vargas, a catalogação das informações mais gerais dos aspectos físicos, construtivos e culturais de cada obra por meio de fichas e os resultados da implantação desses edifícios no contexto da paisagem da cidade de Cuiabá.

Os métodos consistem na pesquisa documental, por meio das fontes primárias como os relatórios do período, registros fotográficos, artigos de jornais e principalmente projetos arquitetônicos originais. Além disso, as análises propostas também serão feitas a partir de dados levantados por meio de visitas de campo aos objetos que ainda existem e levantamentos bibliográficos. A partir da sistematização dos dados é possível fazer validações cruzadas e construir uma narrativa em torno das informações obtidas.

AS OBRAS CÍVICAS

Em relação a arquitetura dos edifícios públicos na Era Vargas não é novidade que, apesar de tratar-se de um período de governo autoritário, na prática, não houveram significativas tentativas de uniformização na linguagem empregada nas obras cívicas. No caso de Cuiabá, as linguagens predominantes nos edifícios públicos são a neocolonial, sobretudo o de influência do estilo missões, e o que convenientemente associa-se ao art déco, mas que também pode ser interpretado como uma linguagem sóbria, racionalista ou até mesmo fascista.

Dentre as 20 obras (**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) que foram na época consideradas modernas, apenas uma apresenta características da arquitetura modernista especificamente: a antiga sede do Clube feminino. No geral, as edificações podem ser avaliadas como sendo representativas de outras modernidades, modernidade pragmática (SEGAWA, 2002), modernidades alternativas ou até mesmo modernidade tradicionalista.

Quadro 1: Relação dos objetos e datas de construção, projeto e inauguração das Obras Oficiais

Edifício	Ano de Projeto	Ano de inauguração
Residência dos Governadores	1939	1940
Avenida Presidente Vargas	-	1939 194?
Grande Hotel	1940	1941
Secretaria Geral	1939	1940
Estação de Tratamento de água	1939 1940	1942
Palácio da Justiça	193? 194?	1941
Ponte sobre o Rio Cuiabá	1939 1940	1942
Cine-Teatro Cuiabá	1940	1942
Maternidade	1941	1943 1945
Estação elevatória de água	1945	194?
Hotel das Águas Térmicas	1945	194?

Colégio Estadual	1942 1943 1944	1944
Pavilhão de Exposição Agropecuária	194?	194?
Usina de Pasteurização de Leite	194?	1953

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Quadro 2: Relação dos objetos e datas de construção, projeto e inauguração das outras obras cívicas

Edifício	Ano de Projeto	Ano de inauguração
Correios	1934 1937	1939
Centro de Saúde	193?	193? 194?
16º Batalhão de Caçadores	193?	1941
Abrigo Bom Jesus	193? 194?	1945
Clube Feminino	193? 194?	1941
Palácio Arquiepiscopal	194?	194? 1950

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Dentre as obras, além dos projetos de edificações, há os projetos de infraestrutura como por exemplo, a estação de tratamento e elevatória de água e a própria avenida Getúlio Vargas, que é onde concentra-se a maior parte das edificações. Além disso, alguns dos objetos ainda não apresentam dados exatos quanto as datas de construção e inauguração, esses são principalmente aqueles que não são tombados e que não dispõem de documentos primários para consulta.

Até o momento não foi encontrado nenhum estudo específico que trate de forma aprofundada das características e resultados na paisagem destas obras enquanto um conjunto, e por isso as fontes principais desta pesquisa são as primárias, como os próprios edifícios (aqueles que ainda não foram demolidos ou demasiadamente descaracterizados), projetos arquitetônicos e complementares, jornais da época e o livro “memórias de um cuiabano honorário” publicado na década de 1980 pelo Engenheiro Cássio Veiga de Sá que foi o responsável pela execução dessas obras enquanto funcionário da construtora Coimbra Bueno.

Estas construções são importantes no sentido de terem contribuído para uma mudança não só na linguagem empregada nos edifícios locais — majoritariamente ecléticos com a incorporação de elementos neoclássicos e outras vertentes europeias — mas também nas técnicas construtivas que vinham sendo empregadas anteriormente, pois devido à escassez de matéria prima industrializada, materiais construtivos como o concreto, aço e o vidro não eram comumente utilizados nas edificações locais, feitas majoritariamente a partir de terra, cal e madeira. Além do mais, elas foram inseridas próxima ao centro antigo da cidade e as linguagens empregadas apresentam, de certa forma, uma harmoniosa transição entre as construções antigas do período colonial e as novas, embora tenha-se evidências de um certo caráter *haussmanniano* (CASTOR, 2013) de construção onde houveram desapropriações e demolições ao longo do processo (SÁ, 1980).

A justificativa do trabalho se dá pela ausência de uma pesquisa que se proponha a analisar as fontes disponíveis e sistematizar as informações principais das obras, como datas de projeto e inauguração, características construtivas e estéticas principais e autores envolvidos. Ademais, esta investigação apresenta-se como uma pequena contribuição para a compreensão da vasta produção ainda inexplorada em relação a arquitetura do interior do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho consiste em uma pesquisa de mestrado e encontra-se em andamento. Por hora, a maior parcela dos dados já foi levantada e sistematizada e o desenvolvimento apresenta-se na fase de análise e interpretação. Foram encontrados documentos e fotografias de quase todas as obras, com exceção da Usina de Pasteurização de Leite e do Pavilhão de Exposições Agropecuárias. Em relação aos projetos arquitetônicos originais, foram obtidos desenhos de apenas alguns edifícios, sobretudo aqueles que se encontram tombados. Percebeu-se também que não há um padrão específico para a seleção das obras tombadas, tendo em vista que há tanto obras oficiais como “outras obras” que apresentam proteção do estado, assim como há obras de ambos conjuntos em estado avançado de descaracterização. Também não parece haver um padrão no emprego das linguagens arquitetônicas, além de possivelmente estarem relacionadas ao uso da edificação.

A partir das análises já feitas foi possível identificar nomes interessantes que se atrelam aos projetos, como o do engenheiro Gustavo von Aaderup, belga que fez os cálculos do Cine Teatro Goiânia (GOIÁS, 2013), Carlos Henrique Porto, que teve o projeto para a Escola Industrial do Rio de Janeiro, impresso no catálogo Brazil Builds (1943) e o arquiteto Anhaia Mello, que contribuiu para a fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU-USP.

Finalmente, devido aos processos políticos e construtivos envolvidos, essas obras se mostram importantes na construção da história geral e da arquitetura de Mato Grosso, tendo em vista que dentre as construções tem-se o primeiro centro de saúde da cidade, a primeira estação de tratamento de água e edificações como o cine teatro que até hoje se mostra uma instituição importante no apoio e promoção da cultura regional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTOR, R. S. **Arquitetura Moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2013.

GOIÁS, C. R. DE E. E A. **A Engenharia em Goiás**. Goiânia: CREA Goiás, 2013.

GOODWIN, P. L. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

SÁ, C. V. DE. **Memórias de um Cuiabano Honorário 1939-1945**. Cuiabá: Resenha Tributária, 1980.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. 2ª ed. São Paulo: edusp, 2002.

NOTAS

¹ Sediada no Rio de Janeiro, a construtora foi responsável pela execução do projeto para Goiânia, tendo um dos donos o engenheiro civil Jerônimo Coimbra Bueno, governador de Goiás entre 1947 e 1950.

ARQUITETURA ESCOLAR MODERNA E SAÚDE: ESTRATÉGIAS PROJETUAIS DE EDIFÍCIOS ESCOLARES PAULISTAS (ANOS 1930) PARA PREVENÇÃO DE EPIDEMIAS E SUA RELAÇÃO COM AS PRESCRIÇÕES CONTRA A COVID-19

BRITO, CHARLIE BROWN DANTAS (1)

1. Discente de Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário Santa Maria (UNISM),
charliebrito77@gmail.com

RUFINO, LUDIMYLLA VIEIRA (2)

2. Discente de Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário Santa Maria (UNISM),
ludimyllasharon@gmail.com

OLIVEIRA, MARINA GOLDFARB (3)

3. Professora Doutora de Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário Santa Maria (UNISM),
marinagoldfarb@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho, resultante de uma pesquisa de iniciação científica, apresenta estratégias projetuais adotadas em escolas modernas paulistas na década de 1930 na prevenção de epidemias e sua relação com as prescrições contra a Covid-19. Sustenta-se que apesar de serem períodos distintos, muitas prescrições para o projeto das escolas foram preservadas e são ainda bastante utilizadas pelos profissionais da construção civil em novos ou em edifícios existentes, uma vez que tanto a tuberculose que assolava o passado quanto a Covid-19, são transmitidas de forma facilitada quando não se têm diretrizes para amenizar o contágio que venham a ser implementadas nas construções escolares, devido a aglomeração de crianças em sala de aula. Assim, busca-se expor a importância dos estudos desenvolvidos pela comissão permanente criada pela Diretoria de Obras Públicas de São Paulo juntamente com a Diretoria de Ensino, composta de profissionais de áreas distintas como forma de amenizar o risco de contaminação por epidemias dentro das escolas, buscando a segurança, bem-estar e um melhor uso do ambiente escolar. Percebe-se que várias medidas adotadas nas construções escolares do período de início de desenvolvimento da arquitetura moderna no país ainda se mantêm eficazes e recomendadas na atualidade, com destaque para a ventilação cruzada.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura escolar; saúde; epidemia; Covid-19.

INTRODUÇÃO

Na década de 1930, a busca pela modernização brasileira se tornou parte do projeto de desenvolvimento nacional. Entretanto, seria necessário que houvesse melhoria nos indicadores sociais da época. Posto isso, em 14 de novembro de 1930, no governo do então presidente Getúlio

Vargas, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, que visava proporcionar melhorias a estas duas áreas. (HERSCHMANN; PEREIRA, 1994).

Esta política foi aplicada em vários estados brasileiros, refletindo na busca de edificações escolares que atendessem uma nova metodologia pedagógica, e tornando o uso destas construções favorável à saúde dos estudantes. Este aspecto surgiu como uma reação às doenças que eram facilmente transmitidas no ambiente escolar, já que a aglomeração de estudantes em ambientes inadequados e desprovidos de boa iluminação e ventilação eram frequentes. (HERSCHMANN; PEREIRA, 1994).

A partir disto, a Diretoria de Obras Públicas de São Paulo juntamente com a Diretoria de Ensino decidiu criar uma comissão permanente, formada por profissionais de diversas áreas a fim de realizar estudos e indicarem diretrizes voltadas à construção de edifícios escolares, e entre elas, destacava-se a preocupação com a saúde dos estudantes no ambiente escolar. (GOLDFARB; TINEM, 2017).

OBJETIVO

O objetivo geral é investigar as estratégias projetuais adotadas nos edifícios escolares paulistas nos anos de 1930 no que se refere a prevenção de epidemias, além de relacionar essas estratégias com as prescrições arquitetônicas voltadas à prevenção da Covid-19.

METODOLOGIA

Essa pesquisa teve uma abordagem qualitativa, cujo procedimentos metodológicos realizados se deu da seguinte forma:

- 1- De início foi realizada uma pesquisa bibliográfica com os seguintes temas: arquitetura escolar paulista da década de 1930, relação entre projetos arquitetônicos escolares paulista com a pandemia da tuberculose e relação com projetos arquitetônicos escolares com a pandemia da covid-19.
- 2- A segunda parte da pesquisa foi a documental, onde o processo de investigação se deu no acervo online da Revista Acrópole (Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br>), um dos mais importantes periódicos brasileiros na área da arquitetura da época pesquisada.
- 3- Em seguida, foi realizada a seleção de notícias encontradas sobre os assuntos que relatam prescrições projetuais construtivas voltadas a saúde, tendo como principal fator a pandemia da tuberculose e da Covid-19.
- 4- Finalmente, realizou-se a análise das matérias selecionadas, reunindo as estratégias frequentemente usadas, e com isso, chegou-se aos resultados.

REFORMA EDUCACIONAL PAULISTA DA DÉCADA DE 1930

Em 1933, uma nova linguagem arquitetônica moderna foi incorporada na arquitetura das escolas de São Paulo graças a reforma da instrução pública proposta por Fernando de Azevedo, quando assumiu o cargo de Diretor Geral do Departamento Educacional do estado de São Paulo. Fernando de Azevedo implantou um novo Código de Educação, podendo ser citado o serviço de prédios e instalações escolares que defendiam a necessidade das edificações escolares possuírem instalações próprias, adequadas ao novo tipo de ensino.

Com propósito de atingir o projeto, foi criado a Comissão Permanente de prédios escolares, composta por um grupo de vários profissionais: médicos, arquitetos, engenheiros, educadores e higienistas (RUFINO *et al.* 2021). "Tal comissão desenvolveu um plano para adaptação e construção

de novas escolas, além de uma série de estudos para identificar como deveriam ser os novos edifícios escolares [...]” (GOLDFARB, TINEM, 2017).

CARACTERÍSTICAS PROJETUAIS RELACIONADAS A PREVENÇÃO DA TUBERCULOSE

Associou-se à modernização dos edifícios escolares com a busca de construções que fossem adequadas aos novos métodos pedagógicos, no qual seu principal uso fosse pertinente à saúde dos estudantes. Essa reação está relacionada com a grande difusão de doenças transmitidas no ambiente escolar na década de 1930, como a tuberculose, que exigiu da Comissão Permanente de Prédios Escolares incorporar no programa de necessidades a criação de novos espaços e reformular o método construtivo utilizado na época, fazendo uso do concreto armado que permitiria grandes janelas padronizadas, para a ventilação e insolação das edificações.

Citando cinco escolas paulistas, a Revista Acrópole destaca os ambientes voltados à saúde dos estudantes e profissionais que frequentavam o ambiente escolar. Dentre esses ambientes criados, pode ser citados os ginásios com chuveiros e os campos de jogos, cujo uso passou a ser padrão nas escolas com a obrigatoriedade da educação física, criada para incentivar o exercício físico e estimular a saúde dos estudantes. Além deste ambiente, algumas escolas contavam com a sala de educação sanitária, o quarto do banho, a sala do médico e do dentista. Quanto as características projetuais, menciona-se as salas arejadas, iluminadas e ambientes abertos suprindo a necessidade imposta pelas doenças da época. Além disso, ausência de ornamentos, e o uso de novos tipos de revestimento, como o piso de granilite e o ladrilho hidráulico, eram considerados mais higiênicos, por facilitarem a limpeza.

PRESCRIÇÕES PROJETUAIS QUANTO A COVID-19 NAS ESCOLAS

Mesmo após anos, os profissionais da construção civil ainda adotam estratégias projetuais em edifícios novos ou existentes que já foram implantadas em anos anteriores nas edificações escolares, a exemplo das prescrições adotadas na construção das escolas modernas paulistas da década de 1930, tendo como foco a prevenção de contaminação por epidemias, como a tuberculose. A presença de aberturas nas salas afim de viabilizar a ventilação cruzada, proporcionar boa iluminação natural para o ambiente além da redução de carteiras no layout das salas de aula, talvez sejam consideradas as estratégias mais utilizadas nos projetos de arquitetura escolar contemporânea afim de amenizar os riscos por contaminação da Covid-19. Segundo o Manual sobre Biossegurança para Reabertura de Escolas no Contexto da Covid-19 (2020), a combinação de procedimentos como a proteção individual por meio de uso de máscaras, distanciamento físico e redução de tempo de permanência em ambientes fechados, é de suma importância para a proteção das pessoas.

SEMELHANÇAS E DIVERGÊNCIAS PROJETUAIS

Segundo Silva *et al.* (2021) tanto a tuberculose quanto a covid-19 são transmitidos por via aérea, embora a covid-19 seja muito mais infecciosa. De modo geral, os métodos utilizados para impedir infecções por ambas são efetivas, sendo ventilação seletiva e ambientes arejados uns destes a fim

de dispersar os vírus favorecendo a saúde dos usuários do ambiente escolar. Estes métodos são seguidos até hoje.

No entanto, com as inovações tecnológicas, é possível destacar que há preocupação não apenas com a ventilação seletiva, mas também com a ventilação mecânica, uma vez que muitas salas não possuem muitas aberturas por fazerem uso de condicionadores de ar. Em situações como esta, os filtros de ar podem ser considerados uma possível solução para estes espaços.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ao analisar as notícias encontradas selecionadas como referências à saúde na construção de edifícios escolares, percebeu-se que não houve maiores mudanças de técnicas construtivas entre a pandemia da tuberculose e da covid-19, mas sim meios usados para não contaminação, como o uso de álcool 70%, os afastamentos das cadeiras, o não uso de ventilação mecânica nos ambientes e o decreto que impede que as pessoas contaminadas saiam de suas residências e tenha contato direto com outras pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho compara as estratégias projetuais da época da tuberculose e da covid-19 de acordo com o que é usado no mundo até o presente momento. Como os países ainda enfrentam a pandemia da covid-19, é preciso existir maiores debates entre arquitetos e a medicina para se saber o que realmente é preciso mudar ou implementar nas práticas construtivas futuras, aprendendo com as experiências do passado e atualizando-as para o presente.

REFERÊNCIAS

GOLDFARB, Marina; TINEM, Nelci. Índícios da modernização da arquitetura escolar na década de 1930 em manuais de obras públicas. *Anais do 5º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação*, Belo Horizonte, 2017.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. Messeder (Org.). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PEREIRA, Ingrid et al. *Manual sobre biossegurança para reabertura de escolas no contexto da COVID-19*. 2020.

RUFINO, Ludimylla Vieira et al. A modernização do edifício escolar paulista na década de 1930 nas páginas da Revista Acrópole. *Anais do 7º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação*, Belo Horizonte, 2021.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, H. M^a. B., COSTA, V. M^a. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 2000.

SILVA, Denise Rossato *et al.* *Tuberculose e COVID-19, o novo dueto amaldiçoado: o que difere Brasil e Europa?* *Jornal Brasileiro de Pneumologia*, v. 47, n. 2, pág. 1-8, 2021

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

ARQUITETURA MODERNA DO SÉCULO XX, EM SÃO LUÍS: IDENTIFICAÇÃO; MAPEAMENTO E ANÁLISE TIPOLÓGICA DOS PROJETOS COMERCIAIS, REALIZADOS PELO ARQUITETO CARLOS ALBERTO BRAGA DINIZ.

SILVA, HILQUIAS DE CASTRO FEITOSA DA

Graduando em Arquitetura e Urbanismo, UEMA. hilquias-10@hotmail.com

FONSECA NETO, HERMES DA

Orientador, Professor Doutor, CCT/UEMA. hermesfonsecaneto@gmail.com

RESUMO

O advento do movimento moderno, trouxe para o mundo mudanças nos modos de fazer arquitetura que revolucionaram as construções mundiais, com novas técnicas, materiais, ideias e formas. É baseado nos conceitos deste movimento, bem como nos seus principais nomes, tais quais Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e tantos outros, que Carlos Alberto Braga Diniz inicia sua obra como arquiteto na cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão. Nascido em 30/09/1932 e falecido em 08/05/2005, formou-se no Rio de Janeiro, porém, foi na cidade de São Luís que obteve seu apogeu na arquitetura do período moderno, a partir de 1960, com projetos de edificações, residenciais, institucionais e comerciais, sendo esta o foco desta pesquisa. A pesquisa teve por objetivo, o levantamento das obras comerciais de Braga Diniz em São Luís, no intuito de trazer à tona a importância de suas obras no contexto do moderno da cidade, suas principais características construtivas, a maneira do arquiteto de projetar, a forma como resistem até os dias atuais e as mudanças sofridas no decorrer do tempo, isto por meio de fotos, entrevistas e pesquisas bibliográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Moderno; São Luís, Braga Diniz.

INTRODUÇÃO

O movimento moderno alcançou o mundo todo com suas influências, e no Brasil, passou a ter maior notoriedade a partir de 1922, com a Semana de Arte Moderna que, embora ainda não manifestando nenhuma obra na arquitetura, trouxe bases ideológicas que serviriam de alicerce para a instauração do moderno na arquitetura brasileira, bem como o nacionalismo proposto pela antropofagia.

A pesquisa origina-se do desejo de compreender os métodos e metodologias de projeto adotados por Braga Diniz, que foi capaz de desenvolver e aplicar soluções criativas num período onde a arquitetura possuía métodos engessados de construção, desta forma, poder-se-á entender a real importância do arquiteto em questão, bem como, seu papel como marco para a arquitetura moderna ludovicense desde 1960, tal qual as modificações ocorridas em suas obras até então.

METODOLOGIA

A metodologia consiste na pesquisa do referencial teórico, pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e reunião de materiais coletados. Será elaborado um Referencial teórico baseado em autores que pesquisam a arquitetura moderna tais como: Lauro Cavalcanti, Roberto Segre, Yves Bruand, Ruth verde Zein, Hugo Segawa e David Harvey, que auxiliarão na narrativa para a conceituação das linguagens arquitetônicas do moderno identificados nas obras do arquiteto Braga Diniz.

A parte descritiva será constituída de texto ilustrado, através da contextualização da arquitetura moderna em São Luís, e seus exemplares mais significativos, dando ênfase aos projetos comerciais executados pelo arquiteto Braga Diniz, de modo a fazer um registro de todo o acervo dos exemplares da arquitetura do século XX desse arquiteto, permitindo sensibilizar a preservação desse patrimônio, que vem sendo descaracterizados.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Biografia do arquiteto

A arquitetura defendida por Braga Diniz sempre levava em consideração as problemáticas atuais da sociedade, mas também sabia buscar as soluções modernas para tal problemática. Essas soluções, que vieram da industrialização, mudaram completamente a forma como se era construído, mas que, influenciado pela rapidez de produção, acabava intervindo negativamente na arquitetura em alguns pontos, por exemplo surgindo obras genéricas e sem particularidade. O arquiteto em questão era totalmente contra essa produção em série de uma arquitetura e sempre prezava por aspectos genuínos em seus projetos.

Visitas em órgãos públicos

Como já externado anteriormente, um dos objetivos do trabalho é o de pesquisar em órgãos públicos de possíveis arquivos originais ou que remetam às primeiras plantas das obras concebidas por Braga Diniz, neste anseio foi realizado um requerimento ao Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do estado do Maranhão (CREA-MA), no intuito de poder fazer uma busca nos arquivos do local, em busca dos originais de Braga Diniz.

Após o requerimento feito e enviado, o CREA-MA respondeu positivamente de modo que, no dia 30 de março de 2021 foi feita uma visita técnica dos alunos bolsistas juntamente do professor orientador, guiada por um funcionário do local, seguindo todos os protocolos de segurança e saúde propostos pela OMS, onde foi-se até os arquivos do prédio em busca das RRT's que poderiam conter plantas originais.

Figura 1 – Registro das buscas feitas no arquivo físico do CREA-MA



Fonte: arquivo pessoal Hermes Fonseca, 2021

Hotel La Ravardiere (atual Green Hotel)

O Green Hotel, batizado La Ravardiere na época da construção do edifício, é um hotel moderno situado no mesmo bairro do Supermercado Bompreço analisado anteriormente, no bairro do São Francisco. O Green Hotel está implantado em frente à Avenida Castelo Branco, muito movimentada e de referência na cidade.

Figura 2 – Fachada do Green Hotel



Fonte: Próprio autor, 2021.

Desde a fachada já podemos observar elementos modernos e característicos de Braga Diniz, com principalmente o uso do concreto não apenas como elemento construtivo, mas também como fator determinante da forma e volumetria da edificação. Pode-se observar um jogo de cheios e vazios, com uma separação do andar térreo da recepção para os demais andares de apartamentos. Um elemento não visto anteriormente, mas que já aparece aqui é o uso das curvas nos vão de esquadrias (portas e janelas), também em concreto. Não é observado o uso de revestimentos, apenas o concreto bruto, destacado em diferentes cores em tons que se completam, compondo a fachada do edifício. Na entrada do hotel tem-se outro elemento que aparenta ser tendência do arquiteto, um pórtico de concreto em balanço, destacada pelo logo do hotel, bem acima da porta principal, acessada por uma escada e uma rampa lateral.

Como já dito anteriormente, a princípio, o hotel se chamava La Ravardiere, e atualmente chama-se Green Hotel. Em entrevista rápida com um dos atendentes do estabelecimento, foi relatado que este já é o terceiro nome atribuído ao hotel, havendo um segundo anteriormente, no entanto, em todos os períodos a gerência do hotel manteve-se a mesma. São perceptíveis algumas mudanças, mas nenhuma delas drásticas, o que é possível ver comparando-se imagens mais antigas com as retiradas atualmente, são as cores da edificação e a identificação do hotel no pórtico de entrada.

Supermercado Lusitana (atual Bompreço)

O estabelecimento se localiza no bairro do São Francisco em São Luís, implantada de frente a uma das avenidas mais importantes da cidade, a Av. Colares Moreira, o que dá, ao menos atualmente, uma grande importância e singularidade para o edifício, sendo visitado por moradores dos bairros adjacentes, como o bairro do Renascença, de alto padrão de vida.

Analisando a estrutura da edificação propriamente dita, pode-se identificar características claras do movimento moderno, flertando até mesmo com o movimento brutalista, mediante o uso do concreto armado cru tanto na sustentação quanto na forma/volumetria da edificação, de modo que os elementos estruturais definem a forma da edificação. Desde a fachada pode-se perceber tais características.

Figura 8 – Supermercado Bompreço no bairro do São Francisco (antigo Supermercado Lusitana)



Fonte: Próprio autor, 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa inicia-se mediante um anseio de descobrir na cidade de São Luís, a influência que o movimento moderno surtiu nas obras da cidade, mais especificamente, por meio das obras do arquiteto Carlos Alberto Braga Diniz, buscando descobrir por meio da investigação de suas obras, mais especificamente as comerciais, as principais características de suas obras, bem como tentando entender sua forma de projetar, tendo ciência de todo o aprendizado que o mesmo teve.

É indubitável a importância das obras de Braga Diniz, uma vez que denotam uma era marcante da história do mundo e da arquitetura. Infelizmente, devido à diversas situações adversas durante o período da pesquisa, principalmente devido ao contexto pandêmico do corona vírus, como já citado anteriormente, alguns pontos não puderam ser desenvolvidos como previstos, tais quais: entrevistas, buscas em órgãos públicos, visitas em edificações, viagens, etc. No entanto, o que nesta pesquisa foi feito, é apenas o início, podendo e devendo ser continuado, na esperança de que, num futuro próximo, as melhores condições possibilitem uma busca muito mais aprofundada dos dados previstos, bem como, abrir portas para outras pesquisas semelhantes, que possam da mesma maneira, pesquisar outros arquitetos que, de maneira até que anônima, ajudaram a construir a história e imagem da cidade de São Luís.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENÉVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1976;

BITTAR, William. Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940). Docomomo, Rio de Janeiro, 2016.

PFLUEGER, Grete S.; MONIZ, Manoel; FARIAS, Luísa Pflueger de. AS CASAS MODERNISTAS DE CLEON FURTADO EM SÃO LUÍS. Docomomo Norte/Nordeste, Teresina, 10 Ago 2016.

PFLUEGER, Grete S.; NASCIMENT, Lúcia. A memória da arquitetura moderna na cidade de São Luís no Maranhão (Brasil) no período de 1930 a 1960. Docomomo, Modernidade no Norte Nordeste Brasileiro: o diálogo entre arquitetura, tectônica e lugar / organização, Alcília Afonso. Teresina: EDUFPI, 2017; Editora Gráfica Cidade Verde.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1999;

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

MEMORIAL MARIA ARAGÃO: PROCESSO DE OCUPAÇÃO, DESENVOLVIMENTO URBANO E SUAS RELAÇÕES COM SEU ENTORNO.

MACAU, ANA FLÁVIA DA SILVEIRA

1. Estudante de Graduação, UNDB, anaflaviasm_@hotmail.com

RESUMO

A praça e Memorial Maria Aragão está localizada no centro da cidade de São Luís, com uma posição privilegiada, às margens do Rio Anil, mais conhecida como Beira Mar, construída para homenagear a médica e ativista social maranhense. O espaço é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1955, devido ao seu grande valor histórico e pela posição próxima de cartões postais, como a Igreja dos Remédios e a Praça Gonçalves Dias, ambas de alto valor para a cidade e para a população maranhense. O arquiteto responsável pela obra foi o grande Oscar Niemeyer, com um projeto inovador para a cidade, dividido em três espaços: a praça, um anfiteatro e um prédio de apoio, utilizado atualmente por projetos sociais, culturais e festividades locais. O artigo tem como finalidade mostrar a origem, as ideias, como o local se encontra atualmente e seus usos, levando em consideração a sua história e o seu entorno, através de pesquisas bibliográficas e imagens do ambiente.

PALAVRAS-CHAVE: memorial; niemeyer; praça; maria; aragão.

INTRODUÇÃO

O processo de expansão urbana de São Luís se deu inicialmente a partir das edificações religiosas, sendo orientado pelas atividades dos portos e das fábricas, levando à criação dos primeiros aterros no bairro da Praia Grande. Com o crescente desenvolvimento industrial na região, houve uma piora significativa da qualidade de vida dos que ali moravam e, a partir da mistura dos usos da área, foi criado um plano de expansão para outros territórios (PACHECO,2014, n.p)

Com a criação de novos bairros e a região da Praia Grande perdendo sua força, sendo substituída por comércios e repartições públicas, houve a criação de plano para que essa área novamente fosse expandida. (PACHECO,2014, n.p)

A partir da necessidade de ocupar a região que estava esquecida pela população, foram criados programas para recuperar a área, visando uma intervenção significativa, pois é o local onde se encontra grande número de espaços representativos do patrimônio histórico e artístico nacional. (PACHECO,2014, n.p)

Devido às intervenções ocorridas e ao grande desenvolvimento trazido nos últimos anos para a área, buscar atualizações e como pode ser observado o espaço nos dias de hoje, os meios em que ele está sendo aproveitado e conservado, tanto pela população como os entes públicos, nos leva a promover debates e discussões de como determinada região pode ser importante ao longo do tempo.

Conhecer sobre a região onde se iniciou a cidade e como se desenvolveu durante décadas, é de enorme importância, ainda mais com uma obra de um arquiteto renomado naquele espaço muito utilizado pela população em geral.

Com os dados fornecidos, foi elaborada a pesquisa descritiva com procedimento bibliográfico, utilizando diversos sites, monografias e reportagens que fazem referência a todo o assunto com dados recentes abrangendo os anos de 2015 a 2022.

A partir daí, é possível analisar a forma e a relação espacial do projeto a partir do seu desenvolvimento urbano e as relações com o entorno.

Identificação da origem do projeto.

Em meados de 1998, no centro do município de São Luís às margens do Rio Anil, em uma área conhecida como Beira Mar, foi inaugurado o projeto do famoso arquiteto Oscar Niemeyer, denominado de Praça Maria Aragão. O museu é dedicado a preservar um acervo em homenagem à médica e ativista política maranhense Maria Aragão. O espaço anteriormente era utilizado como terreno para manobras da antiga Estação de Ferro de São Luís – Teresina, não tinha muito uso, sendo local utilizado também por parques e circos frequentavam a região. (SOUZA, 2018, n.p)

Ronald de Almeida acrescenta:

“Em 15nov1929 foi modernizado o sistema e acelerada a viagem: naquela data foram inauguradas a Estação Terminal Urbano Santos (depois **Estação João Pessoa**, até hoje) e a **Ponte Benedito Leite**, na Estiva. Essa obra de 240 m de comprimento com engenhosa estrutura metálica permitiu, pela primeira vez, a transposição férrea sobre o Estreito dos Mosquitos e a viagem direta até a margem esquerda do Rio Parnaíba, na então cidade de Cajazeiras, depois Flores, hoje Timon. A viagem terminava ali, pois ainda não havia a ponte férrea para Teresina, a qual só foi aberta em 1939. A Estação Terminal João Pessoa, de São Luís, foi desativada em 1984 (as viagens de passageiros a partir da estação do Tirirical foram encerradas em 1991).” (SILVA, 2017)

O local faz parte do conjunto arquitetônico conhecido como Beira- Mar, às margens do Rio Anil. É tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1955. Por ser uma área de preservação, o projeto inicial sofreu algumas mudanças: duas salas tiveram seu tamanho reduzido e a concha acústica e a pomba mudaram de posição para que não houvesse prejuízo no seu entorno comprometendo os bens tombados já existentes, como os casarões coloniais e ecléticos na beira do rio. (SOUZA, 2018, n.p)

A praça Maria Aragão é o maior espaço público aberto da cidade de São Luís, lá são produzidas diversas feiras, shows, diferentes tipos de eventos. É um espaço voltado à memória e preservação das lembranças de classes dominadas. (SOUZA, 2018, n.p)

Figura 1: Praça Maria Aragão



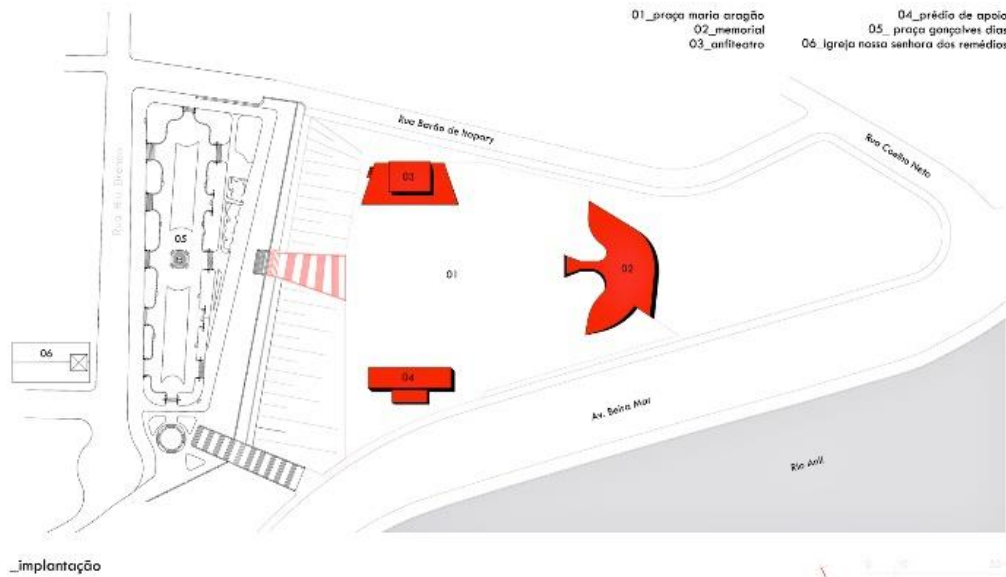
Fonte: Souza (2018). Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2019/03/Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-Karlana-Bianca-Matos-Sousa-3.pdf>

Vista panorâmica do Memorial Maria Aragão, ao meio a Praça. À esquerda o anfiteatro, no fundo, ao centro, o Memorial, e à direita o prédio de apoio.

Considerações e ideias do arquiteto responsável

Para Eduardo Souza (2016), o memorial possui uma forma semelhante a uma pomba, abrigando uma área de exposição, auditório, loja, café, além de uma administração. Linhas sinuosas são marcadas em planta, sem a adoção de modulação, enquanto que sua entrada é protegida por uma marquise de aproximadamente 18 metros, estruturada por dois pilares de seção circular, cuja finalização dá-se em um elemento escultórico. O anfiteatro é formado por um palco trapezoidal, elevado 1,80m do nível do solo e coberto por uma concha acústica em concreto armado de 7m de altura, além de possuir camarins e banheiros, uma das suas principais características é a ortogonalidade, se opondo a sua sinuosa cobertura.

Figura 2: Projeto inicial Praça Maria Aragão



Fonte: Archdaily, 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798537/classicos-da-arquitetura-memorial-maria-aragao-oscar-niemeyer>

Figura 3: Praça Maria Aragão recém construída.



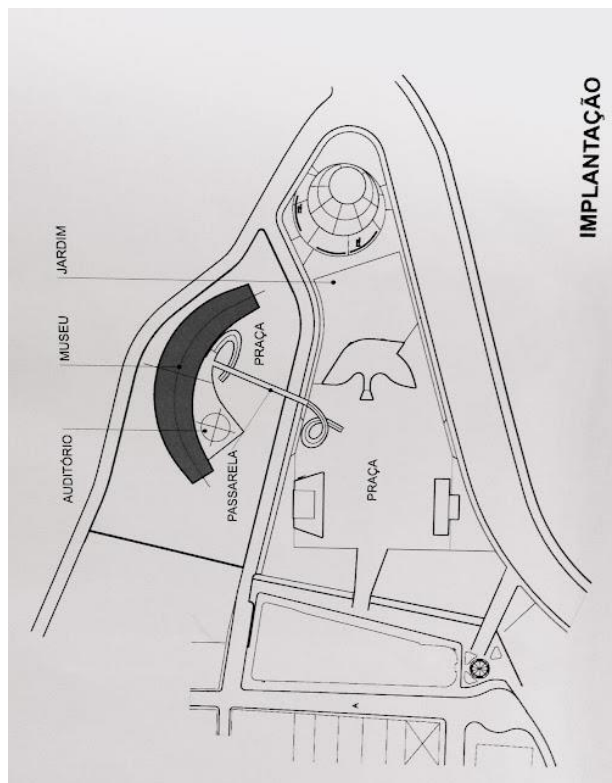
Fonte: Archdaily, 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798537/classicos-da-arquitetura-memorial-maria-aragao-oscar-niemeyer>

Evolução e situação atual da praça nos dias de hoje

O Centro Histórico de São Luís é considerado um Bem Cultural do Patrimônio Mundial da Unesco, desde meados de 1997, e o Memorial destinado a Maria Aragão passou a ser o espaço mais prestigiado ao ar livre para celebrações e festividades públicas. (SOUZA, 2018, n.p)

Um fato curioso é que apesar da obra ser um marco para a cidade até os dias atuais, ela ainda não foi finalizada, já que neste mesmo local seria construído um museu de arte moderna projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (ALMEIDA, 2016, n.p), conforme foto abaixo:

Figura 4: Projeto inicial Praça Maria Aragão



Fonte: Ronald Almeida, 2016. Disponível em: <http://ronaldealmeidasilva.blogspot.com/2016/11/322-projeto-de-oscar-niemeyer-no.html>.

No seu entorno, podemos observar que houve uma grande restauração de prédios, tornando as construções próximas mais valorizadas. O mais recente que podemos identificar foi a edificação da REFFSA, que além de se tornar um cartão postal para a cidade, tornou-se um complexo cultural. (ALMEIDA, 2016, n.p)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A praça Maria Aragão está situada no centro de São Luís, as margens do Rio Anil, região tombada pelo IPHAN. É uma obra voltada a homenagear a médica e ativista social.

O local é considerado uma das maiores áreas abertas na cidade, sendo palco para vários encontros, festivais e shows. Podemos encontrar diversas características modernas e contemporâneas no projeto, sendo um dos principais traços do arquiteto responsáveis, Oscar Niemeyer.

Uma das preocupações iniciais seria como o empreendimento “conversaria” com o seu entorno, assim, procurou-se a melhor posição para alocar as construções, não atrapalhando as obras existentes ao seu redor, trazendo uma ligação entre o moderno e o colonial.

Sendo assim, a construção trouxe para a cidade um local cheio de histórias e memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ronald. **MARIA ARAGÃO E OSCAR NIEMEYER: UM MEMORIAL DOS BRASILEIROS.**

Disponível em: <http://ronaldealmeidasilva.blogspot.com/2017/04/395-arquitetura-e-urbanismo-maria.html>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ALMEIDA, Ronald. **PROJETO DE OSCAR NIEMEYER NO MARANHÃO: PRAÇA MARIA ARAGÃO NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS E O MUSEU DE ARTE MODERNA.** Disponível em:

<http://ronaldealmeidasilva.blogspot.com/2016/11/322-projeto-de-oscar-niemeyer-no.html>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ARCHTRENDS. **Memorial Maria Aragão: entenda o significado dessa obra.** 2017. Disponível em: <https://archtrends.com/blog/memorial-maria-aragao/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

PACHECO, Ellis Monteiro dos Santos. **O papel das normativas na preservação e ocupação do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico de São Luís - MA.** 2014. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Ellis_Pacheco.pdf. Acesso em: 07 mar. 2022.

SOUZA, Eduardo. **Clássicos da Arquitetura: Memorial Maria Aragão / Oscar Niemeyer.** 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798537/classicos-da-arquitetura-memorial-maria-aragao-oscar-niemeyer>. Acesso em: 07 mar. 2022.

SOUZA, Karlana Bianca Matos. **MEMORIAL E INSTITUTO MARIA ARAGÃO: SOBRE ESPAÇOS DE MEMÓRIA DAS LUTAS DA ESQUERDA NO MARANHÃO.** Disponível em:

<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2019/03/Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-Karlana-Bianca-Matos-Sousa-3.pdf>. Acesso em: 16 maio 2022.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

MULHERES MODERNAS: PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA FEMININA NO SÉCULO XX EM SÃO LUÍS – MA

SILVA, HILQUIAS DE CASTRO FEITOSA DA
Graduando em Arquitetura e Urbanismo, UEMA. hilquias-10@hotmail.com

PFLUEGER, GRETE SOARES
Orientadora, Professora Doutora, CCT/UEMA. gretepfl@gmail.com

RESUMO

A arquitetura modernista e o movimento moderno foram responsáveis por uma grande revolução a nível mundial, nas camadas econômicas, culturais e sociais. Dentre estas mudanças, uma das mais significativas foi a inserção da mulher no mercado de trabalho, ainda que de maneira inapropriada, mas que futuramente culminaram na maior representatividade e posicionamento da mulher na arquitetura. Esta pesquisa teve por objetivo a valorização, a contextualização e o mapeamento das obras femininas modernistas na cidade de São Luís, nos séculos XX. Os resultados foram obtidos por meio do estudo de bases bibliográficas que contextualizassem o movimento moderno em si e a mulher na arquitetura, entrevistas com arquitetas ludovicenses, pesquisas de campos em órgãos públicos, levantamentos fotográficos e busca dos arquivos originais das produções arquitetônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura moderna. Feminina. São Luís.

INTRODUÇÃO

Dentre as dinâmicas alteradas no contexto social e trabalhista durante o período moderno, a maior representatividade feminina nos ambientes de trabalho talvez tenha sido a maior delas. Isto se deve à uma série de fatores consequentes da Revolução Industrial, bem como a compreensão da trajetória da mulher dentro da sociedade e a entrada das mulheres dentro do mercado de trabalho como operárias, como cita Fontes (2016).

Esta pesquisa tem por objetivo conhecer e valorizar a arquitetura moderna produzida por mulheres na cidade de São Luís nos séculos XX e XXI, que tanto contribuíram para a formação e crescimento da cidade por diversos anos, porém sem o devido reconhecimento, buscando compreender os impactos e influências que suas obras tiveram dentro do contexto urbano.

METODOLOGIA

De acordo com o plano de trabalho proposto e aprovado, a pesquisa de iniciação científica iniciou-se em agosto de 2021, atendendo todos os protocolos e recomendações da OMS com relação à pandemia da corona vírus, portanto, as primeiras reuniões realizadas com a orientadora e colegas de pesquisa foram realizadas online, por meio de vídeo conferências na plataforma Microsoft Teams.

A metodologia consistiu, inicialmente, no aprofundamento do referencial teórico, pesquisa de campo, busca por materiais em órgãos públicos, realização de entrevistas que tiveram por objetivo conhecer melhor o

contexto e visão das mulheres a respeito do papel da mulher no mercado de trabalho, mais especificamente da arquitetura em São Luís, e o levantamento fotográfico das obras estudadas.

Tratando da etapa de pesquisa de campo, foi feita uma busca nos arquivos e biblioteca do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Maranhão (CAU/MA). A arquiteta ludovicense Graci Perez, no ano de 2021 disponibilizou ao CAU/MA uma gama de arquivos e plantas originais de vários de seus projetos realizados desde a década de 70 até depois dos anos 2000.

Para ter maior conhecimento e explorar o acervo, foram feitas visitas ao CAU/MA, explorando os projetos disponibilizados, registrando fotos das plantas de projetos de diversas tipologias, tal qual residencial e comercial, tanto do século XIX quanto do século XX, visando expor as tendências modernistas da arquiteta, bem como sua importância dentro do contexto da arquitetura feminina modernista ludovicense.

Imagem 11 – Acervo da arquiteta Graci Perez no CAU/MA



Fonte: Próprio autor, 2022.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O corpo feminino, nas primeiras etapas do modernismo, ainda era tido como o elo mais fraco e inferior de certa forma, ainda mantendo os estereótipos de gêneros tão latentes no século XIX, com as mulheres se atendo única e exclusivamente aos trabalhos domésticos, e os homens se dedicando ao estudo e exercício das demais profissões de fato, como bem explana Borges e Alencar (2018, pg. 01): “Logo, mesmo com as mudanças decorrentes da industrialização na qual as mulheres começam a ocupar mais expressivamente o mercado de trabalho, a sociedade ainda estava enraizada na concepção do homem como modelo.”

Num contexto geral, esse quadro de inserção da mulher no contexto da arquitetura propriamente dita, começa a mudar a partir do século XX, onde após a virada do século, muitas transformações ocorrem, tanto nos eixos da educação quanto no exercício da profissão, que permitiram que as mulheres tivessem maior participação na arquitetura, ainda que não de maneira completamente autônoma, como descreve Borges (2020).

Produção feminina regional

Graci Perez

Uma outra personalidade presente na prática da arquitetura projetual em São Luís é Graci Perez. De acordo Ana Luiza de Carvalho Borges em material levantado no trabalho de conclusão da graduação em Arquitetura e Urbanismo “São Luís por Elas”:

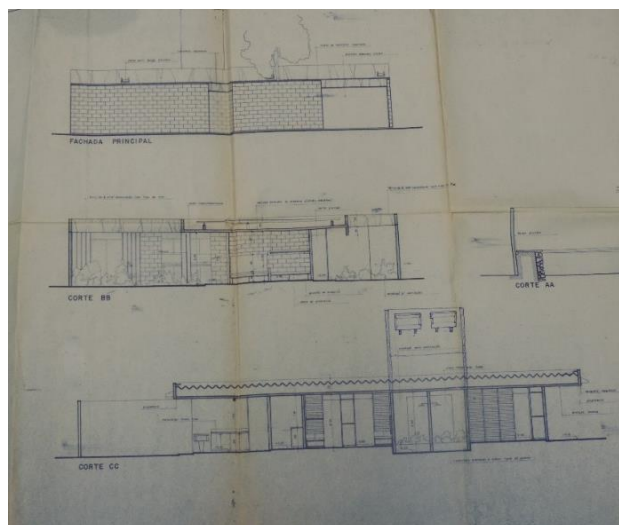
Graci Bogéa Perez, arquiteta graduada na Universidade de Brasília, que desde 1975 atua na capital com a elaboração de projetos de pequeno, médio e grande porte, de arquitetura de interiores até arquitetura institucional. Através do escritório bogéa&perez arquitetura, empresa que mantém com o esposo e sócio Ricardo Perez, foi premiada também diversas vezes: em especial, citar-se-á aqui os Grandes Prêmios de Arquitetura Corporativa que recebeu entre 2005 e 2006 com os edifícios comerciais Cristal e Zircônio (categoria Escritório Profissional Predial em 2005 e 2006, respectivamente) e habitacional multifamiliar Lazuli (categoria Predial Residencial, em 2005).”

A casa da arquiteta

Dentro do meio da arquitetura e dos arquitetos renomados, algo que sempre chama atenção é a casa do arquiteto. A casa de Graci é um projeto do século passado que, através das plantas e detalhes é possível perceber as influências do moderno na produção da arquiteta, muito presentes no período em que o projeto foi concluído. Juntamente com as pranchas do projeto, foram encontrados croquis feito à mão e inclusive o alvará de construção, datado de setembro de 1978.

Entre as plantas do projeto, é possível identificar as influências do moderno através das formas mais retas e firmes, também identificadas na fachada que se projeta como um jogo de volumes entre formas mais simples, com sobressaltos de volumes superiores. É possível também perceber a presença de materiais como o concreto, a madeira e a pedra de maneira mais crua e aparente, junto de elementos como brises e peles de vidro.

Figura 2 – Fachada e cortes da casa de Graci Perez



Fonte: Próprio autor, 2021.

Edifício Zircônio

O primeiro edifício é o Zircônio, um prédio comercial localizado no Bairro do Renascença II, em São Luís. Ainda que desenvolvido já em setembro de 2005, a edificação, tal qual as outras da arquitetas, expressa por meio de suas formas, traçados e materiais, toda a modernidade de Graci Perez.

É possível observar formas mais tradicionais, características do movimento moderno. O térreo da edificação se ergue sobre pilotis, que servem tanto de estacionamento, quanto de acesso para algumas lojas existentes no térreo, de frente para a rua. Os demais pavimentos do edifício repetem um pavimento tipo de acessos a diversas salas comerciais, totalizando 120 (cento e vinte) salas comerciais, 06 (seis) lojas e 113 (cento e treze) vagas de garagem.

Imagem 29 – Edifício Zircônio, pelo escritório P&B, em São Luís



Fonte: Pereirafeitosa, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sabido que a mulher na arquitetura sempre possuiu uma posição desfavorável devido a todo o processo histórico de representatividade de gênero com o passar dos anos, no entanto, com o período da modernidade, estas prerrogativas se subverteram e paulatinamente a mulher passou a conquistar seu espaço devido no meio da arquitetura, tanto no âmbito acadêmico quando no mercado de trabalho propriamente dito.

Dadas as informações apresentadas, é clara a maneira como as mulheres foram e ainda são desprivilegiadas dentro do contexto geral da arquitetura mundial, brasileira e ludovicense, tendo o movimento moderno, apesar de todas as controvérsias, servido com um impulso para a mudança deste contexto, que aos poucos vem se transformando e atribuindo às mulheres seu devido local de reconhecimento no mercado de trabalho. É de extrema importância o desenvolvimento de trabalho como estes que busquem exaltar, mapear e tornar conhecido os exemplares que compõe a história da cidade e remontam a um período e movimento tão importante na história do mundo e da arquitetura.

É importante ressaltar que todo o período da pesquisa ocorreu ainda durante a pandemia do COVID 19, o que impossibilitou alguns aspectos da pesquisa de campo, limitando as entrevistas e reuniões de consultoria a modelos online e/ou por vídeo chamadas por aplicativos como a plataforma Teams e o WhatsApp.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEVOLO, L. História da arquitetura moderna. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BORGES, Ana Luiza. São Luís por elas: a contribuição feminina para a arquitetura na cidade contemporânea. TCC UEMA, 2020.

DE FONTES, Marina Lima. Mulheres Invisíveis: A produção feminina brasileira na arquitetura impressa no século XX por uma perspectiva feminina. Universidade de Brasília, 2016.

PFLUEGER, Grete S.; MONIZ, Manoel; FARIAS, Luísa Pflueger de. AS CASAS MODERNISTAS DE CLEON FURTADO EM SÃO LUÍS. Docomomo Norte/Nordeste, Teresina, 10 Ago 2016.

PFLUEGER, Grete S.; NASCIMENTO, Lúcia. A memória da arquitetura moderna na cidade de São Luís no Maranhão (Brasil) no período de 1930 a 1960. Docomomo, Modernidade no Norte Nordeste Brasileiro: o diálogo entre arquitetura, tectônica e lugar / organização, Alcília Afonso. Teresina: EDUFPI, 2017; Editora Gráfica Cidade Verde.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1999.

EIXO TEMÁTICO 1: DOCUMENTAÇÃO

**O TIJOLO E O CONCRETO NA ARQUITETURA INSTITUCIONAL
EM GOIÂNIA (1970-80)****VIEIRA SOARES, ANA ELISA (1)**

1. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Goiás, anaelisavs@discente.ufg.br

MORA PEREIRA CAIXETA, ELINE MARIA (2)

2. Arquiteta e Urbanista (DAA-UCG) e Doutora em História da Arquitetura e da Cidade (ETSAB-UPC), Professora Associada, Universidade Federal de Goiás, eline.caixeta@ufg.br

RESUMO

As décadas de 1950 e 1960 são marcadas pelo desenvolvimento do Brutalismo em diversas partes do mundo, o que representou o surgimento de uma relação entre obra e material até então desconhecida pela arquitetura. Entre os anos de 1970 e 1980, essa estética ganha uma expressão própria na cidade de Goiânia, culminando na produção de edifícios institucionais em concreto e tijolo aparentes, o último menos recorrente que o primeiro. Esta pesquisa tem como objetivo compreender a relação entre o tijolo e o concreto na arquitetura institucional goianiense, identificando estratégias de projeto no emprego desses materiais e suas possíveis conexões com a estética brutalista, reconhecendo a importância desses elementos na disseminação da arquitetura moderna na cidade. Para isso, realizou-se o estudo de caso de duas obras situadas nesse contexto de produção: o Colégio Presidente Costa e Silva e o Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás.

PALAVRAS-CHAVE: cultura arquitetônica; arquitetura moderna; projeto; tectônica; Goiânia.

INTRODUÇÃO

Em meio ao contexto de crescente fortalecimento dos valores da escola paulista e sua consequente difusão gerada pelo deslocamento de profissionais arquitetos pelo país (SEGAWA, 1998), passam a irromper no cenário goianiense da década de 1960, obras que aplicavam o uso expressivo do concreto aparente, a exteriorização das estruturas, a solução em bloco monolítico e as lajes nervuradas – características próprias da produção arquitetônica que teve berço em São Paulo e se espalhava gradativamente pelo Brasil (BASTOS; ZEIN, 2011).

Nas décadas seguintes, essa linguagem consolidar-se-ia de vez na arquitetura local, com o estabelecimento de uma série de edifícios institucionais que exploravam a expressividade dos materiais em seu estado aparente; parte destes, associando à expressão material do concreto armado a textura do tijolo aparente (CAIXETA et al., 2015).

Nesse contexto, destacam-se dois edifícios a partir dos quais se explora a relação entre o concreto e do tijolo em seu estado bruto. São eles, o Colégio Presidente Costa e Silva (1968-71), de Antônio Lúcio Ferrari; e o Instituto de Artes da UFG (1987-88), de Paulo Zimbres e Luís Antônio Reis. Situados em décadas diferentes, identifica-se na concepção de ambos uma pesquisa mais acentuada sobre as possibilidades formais desses

materiais, conformando uma arquitetura que coloca em evidência os processos construtivos e estruturais. Deste modo, fornecem as bases para uma investigação acerca de como esses materiais eram utilizados no período analisado, apresentando-se como objeto de estudo em questão.

Este trabalho tem como objetivo compreender a relação tectônica entre o tijolo e o concreto na arquitetura institucional goianiense, no âmbito formal e construtivo, a partir da análise dos dois exemplares supracitados, identificando as atitudes projetuais utilizadas na sua concepção e as possíveis conexões com a estética brutalista, a fim de resgatar a importância arquitetônica destes na formação do legado moderno de Goiânia e incentivar sua preservação.

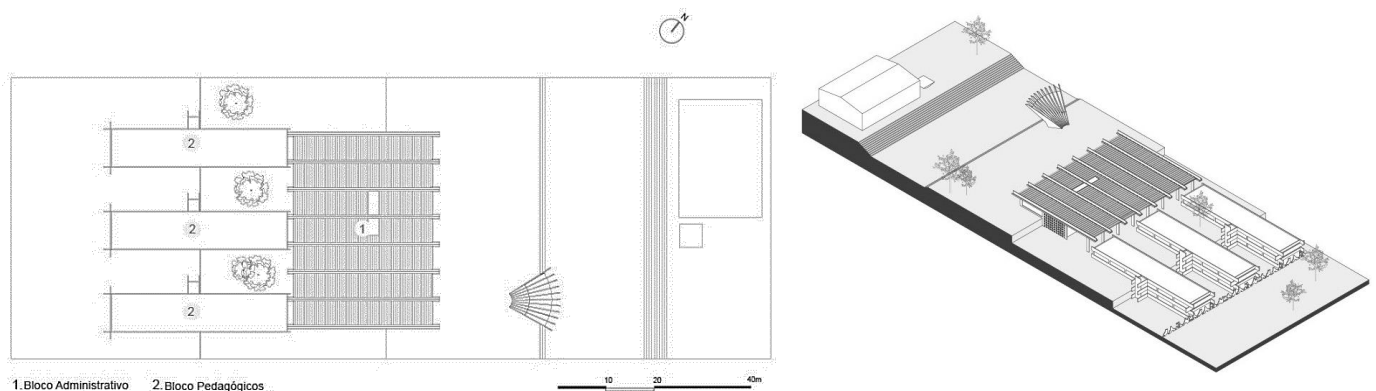
Para isso, utilizou-se como metodologia a análise gráfica e a construção virtual dos edifícios, por meio de maquetes eletrônicas. A pesquisa bibliográfica, a pesquisa de campo e a coleta de documentação existente sobre os edifícios estudados foram parte importante desse processo.

DESENVOLVIMENTO

Colégio Presidente Estadual Costa e Silva - COLU

O conjunto da obra é formado por dois tipos de pavilhões que se constituem como prismas de base retangular (Figura 1).

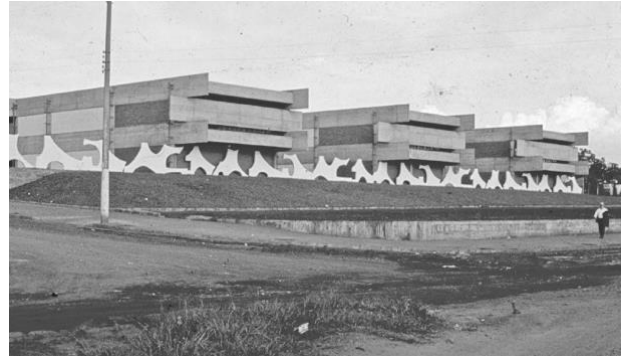
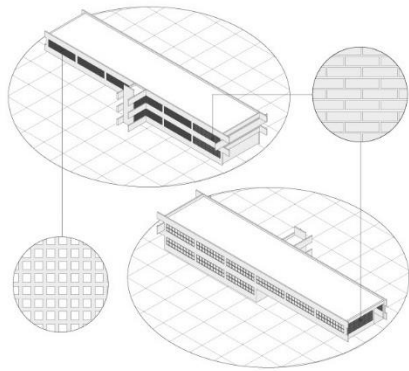
Figura 1: COLU – divisão e visão geral dos blocos.



Fonte: autoras, 2021.

Os Blocos Pedagógicos são formados por pilares e vigas em concreto, aparentes nas salas de aula e corredor. As fachadas adotam interessante recurso formal: extensas faixas em concreto aparente vedam toda a extensão do bloco e projetam-se cerca de 2m para fora, desencontrando-se e formando um ângulo de 90° entre si. Na fachada noroeste, o espaço entre as faixas é preenchido por painéis com elementos vazados em concreto, com exceção aos painéis de uma das extremidades, vedados por tijolos aparentes (Figura 2).

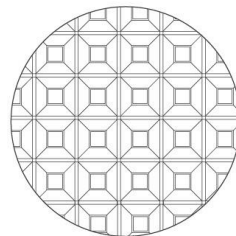
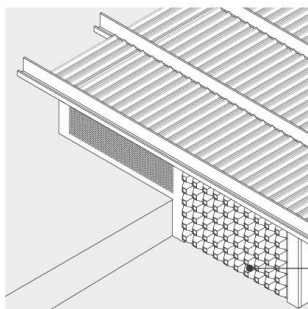
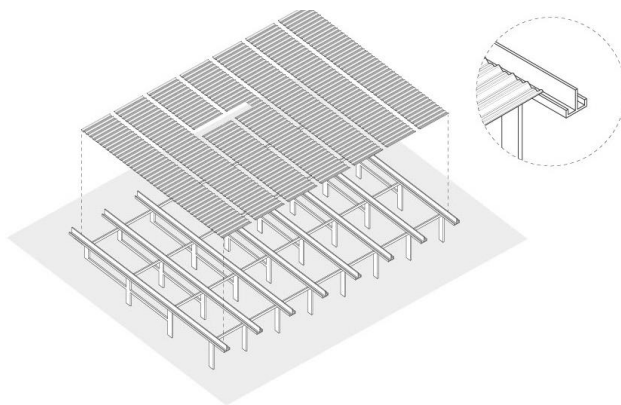
Figura 2: COLU – fachadas dos blocos pedagógicos.



Fonte: autoras (contém foto do acervo do arquiteto, de autoria desconhecida), 2021.

O Bloco Administrativo é estruturado por pilares e vigas em concreto aparente de seção retangular que, ao se projetarem para fora do corpo do edifício, formam um pátio coberto. Transversalmente a esse conjunto, oito vigas de seção “T” invertido sustentam a cobertura em telha ondulada de fibrocimento e conferem valor plástico a obra (Figura 3) (FONSECA, 2010). Quanto às vedações, essas são feitas em tijolos maciços aparentes de dimensões 23,5x 6,5cm e junta do tipo frisada. Nas fachadas noroeste e sudeste o tijolo é substituído por outra solução: sólidos piramidais de base quadrada em concreto aparente, com pequenas janelas basculantes de ferro e vidro em seu topo, criando interessante entrada de luz em seus ambientes internos (Figura 3).

Figura 3: COLU – estrutura, cobertura e vedação com os sólidos piramidais do Bloco Administrativo.

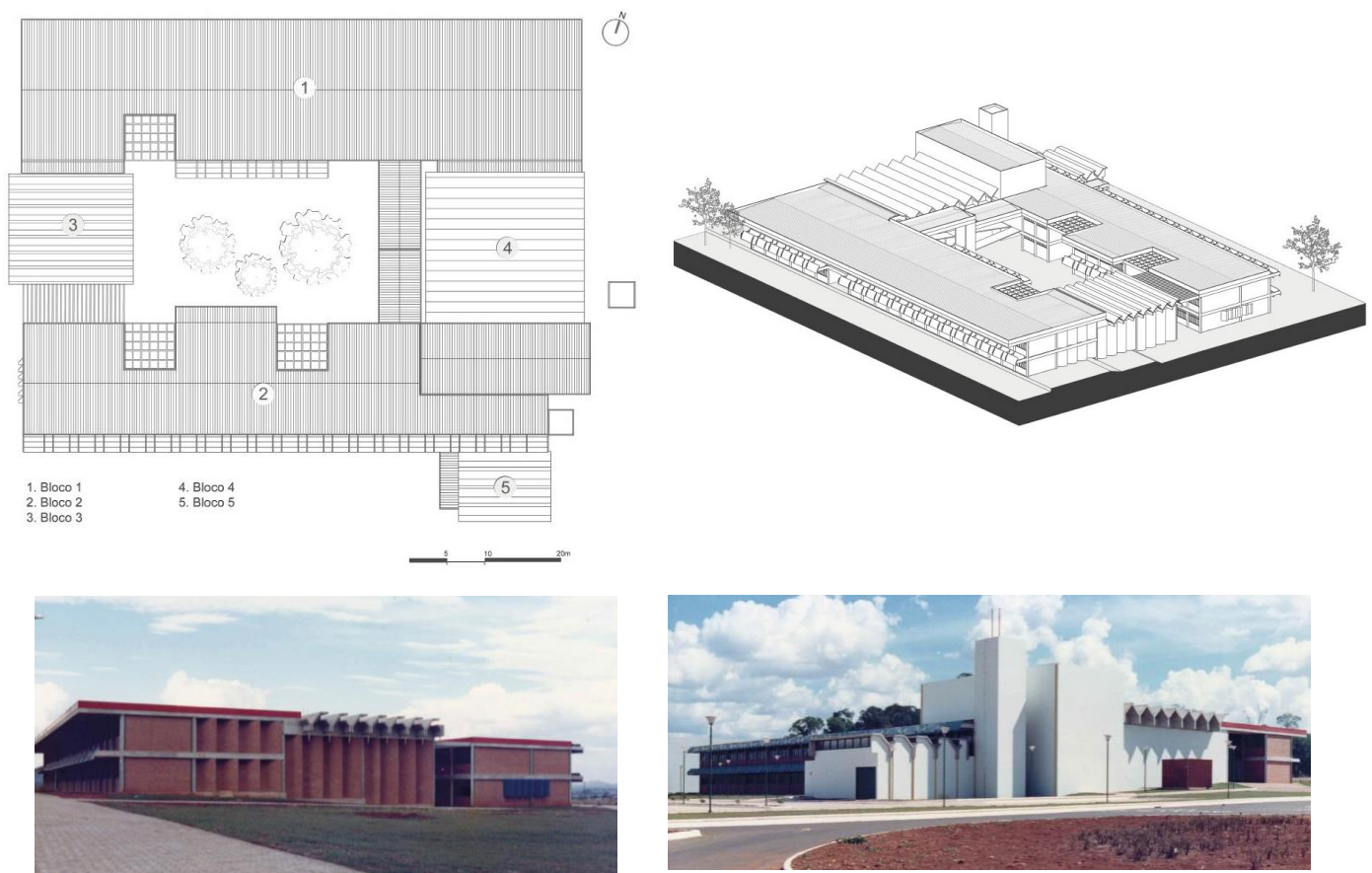


Fonte: autoras. 2021

Instituto de Artes da UFG

Apesar de uma aparente regularidade em planta baixa, cada uma das cinco partes que compõem o todo da obra possui uma solução volumétrica distinta, conferindo dinâmica à volumetria final (Figura 4).

Figura 4: Instituto de Artes – divisão, visão geral e fachadas dos blocos.

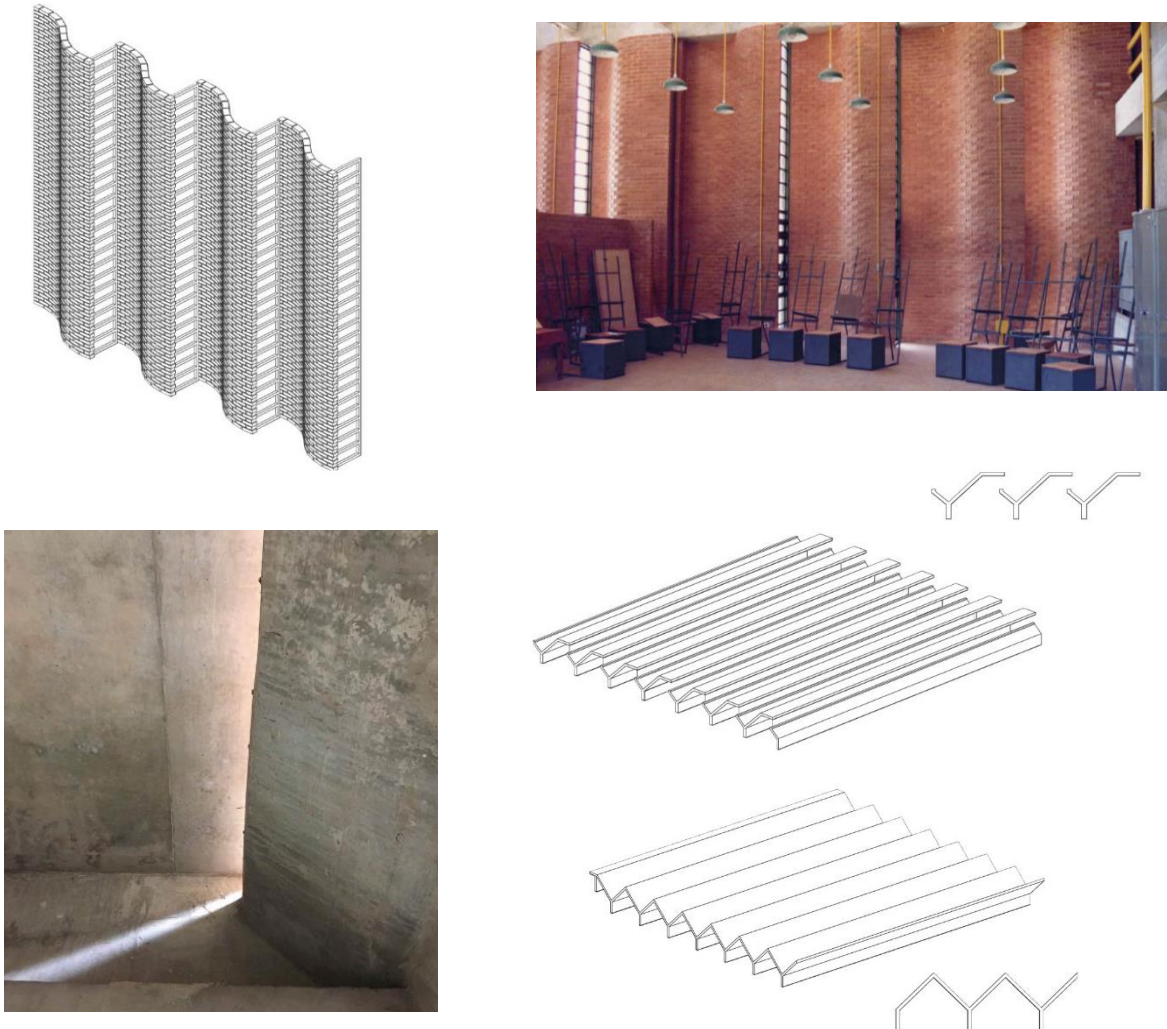


Fonte: autoras (contém fotos do acervo do arquiteto, de autoria desconhecida), 2021.

Nos Blocos 1 e 2, pilares de concreto de base quadrada de cerca de 30x30cm são responsáveis por sustentar lajes nervuradas unidirecionais em concreto aparente. Na fachada norte dos dois blocos, parte das vigas que compõem a grelha projetam-se externamente às vedações, sustentando brises duplos, metálicos e de cor azul. Quanto às vedações, essas são feitas em grande parte por tijolos cerâmicos aparentes, de dimensões 22cmx5,5cm, e juntas do tipo frisada. Na fachada oeste dos Blocos 1 e 3, os tijolos cerâmicos são dispostos de modo incomum, formando paredes curvilíneas que se desencontam e originam aberturas voltadas para a direção sul (Figura 5).

As coberturas de todo o Bloco 1 e de parte do Bloco 2 são feitas por telhas metálicas ocultas por platibanda (MENDONÇA, 2011). Recortando essas coberturas, pérgolas quadriculadas em concreto aparente, duas no Bloco 1 e uma no Bloco 2. Nos Blocos 3, 4 e 5, a cobertura em telhas metálicas é substituída por lajes em concreto aparente com desenho diferenciado em formato de *sheds* que se repetem ritmicamente (Figura 5).

Figura 5: Instituto de Artes – paredes curvilíneas em tijolo aparente e cobertura em concreto aparente.



Fonte: autoras (contém foto do acervo do arquiteto, de autoria desconhecida), 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora utilizando os mesmos materiais e partilhando uma série de características que remetem à escola brutalista paulista, as duas obras demonstram diferentes usos e interpretações do tijolo e do concreto, constituindo-se como ricos exemplos da utilização desses elementos no contexto da arquitetura moderna em Goiânia.

No COLU, o grande destaque é o uso do concreto aparente. Seja nas estruturas pré-moldadas ou nas composições moldadas *in loco*, o concreto tem sua expressividade plástica colocada em evidência frequentemente, criando elementos que se destacam por suas formas inusitadas. Equilibrando essa composição, o tijolo se estabelece como componente mais sóbrio, vedando predominantemente fachadas secundárias.

Já o Instituto de Artes abandona o uso convencional do tijolo em diversas ocasiões, conformando elementos arquitetônicos de grande expressividade formal. Esse experimentalismo com o material também é observado no uso do concreto aparente das lajes em formato de dobras, responsáveis por cobrir alguns de seus blocos que, além de enriquecerem o conjunto formal da obra, atribuem a esta a iluminação zenital típica da escola paulista.

Os dois exemplares, com suas particularidades, evidenciam uma clara preocupação de seus arquitetos com a tectônica, fugindo da concepção de uma arquitetura meramente cenográfica, condição criticada por Frampton (2006). Fazendo o uso do concreto e do tijolo, os projetos do COLU e o do Instituto de Artes souberam demonstrar, à sua maneira, as inúmeras possibilidades desses materiais que, além de sustentarem e conformarem um espaço, são dotados de valor artístico e poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MENDONÇA, Ana Domitila de Almeida. **Avaliação pós-ocupação na escola de música e artes cênicas da Universidade Federal de Goiás: Ambiente Construído e Comportamento Humano**. 2011. 302 f. Dissertação (Mestrado em Engenharias) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

CAIXETA, Eline Maria et al. Novas paisagens urbanas em Goiânia: arquitetura moderna institucional. In: **Interloquções na arquitetura moderna no Brasil: o caso de Goiânia e de outras modernidades**. Eline Maria M. P. Caixeta; Bráulio Romeiro (Org.). Goiânia: editora da UFG, 2015.

FONSECA, Ronaldo da Paixão. **Caminhos de uma arquitetura: obra e trajetória de Antônio Lúcio Ferrari Pinheiro**. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in Tectonic Culture**. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Cambridge/ London: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts/ The MIT Press, 1996.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.

ZEIN, Ruth V.; BASTOS, Maria Alice J. **Brasil: arquitetura após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EIXO TEMÁTICO 2: PAISAGEM

OS BRISES NA ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA

SIQUEIRA, CRISTIANE DE ARAÚJO ALVES

1. Mestre em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU+D/UFC, 2018)
Centro Universitário Sete de Setembro – UNI7
cristianealvessiqueira@yahoo.com.br

SAMPAIO NETO, PAULO COSTA

2. Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP, 2012)
Universidade Federal do Ceará - UFC
paulocosta@daud.ufc.br

RESUMO

A partir das propostas e ensinamentos dos arquitetos Le Corbusier e Lucio Costa, os brise-soleils foram reconhecidos e propagados como elementos de proteção solar na arquitetura mundial e brasileira, fazendo parte, desde então, da paisagem construída das nossas cidades. Influenciados por um fazer arquitetônico preocupado com o aspecto ambiental, engenheiros e arquitetos cearenses, que atuaram em Fortaleza entre as décadas de 1950 e 1980, seguiram essa lógica moderna e propuseram edifícios residenciais, comerciais e institucionais com esses elementos arquitetônicos de proteção (brises), os quais foram utilizados nas mais diferentes formas e materiais. O presente trabalho tem por objetivo identificar e analisar alguns dos principais exemplares arquitetônicos na cidade, que se valeram dos brise-soleils, não apenas como instrumentos de proteção solar e eficiência energética, mas também como elementos estéticos. A relevância do artigo se faz por destacar os componentes construtivos do habitat moderno e as relações ambientais e sociais da edificação e do contexto urbano local.

PALAVRAS-CHAVE: brises, arquitetura moderna, Fortaleza.

BRISES IN MODERN ARCHITECTURE IN FORTALEZA

ABSTRACT

Based on the proposals and teachings of architects Le Corbusier and Lucio Costa, brise-soleils were recognized and propagated as elements of sun protection in world and Brazilian architecture, being part, since then, of the built landscape of our cities. Influenced by an architectural practice concerned with the environmental aspect, engineers and architects from Ceará, who worked in Fortaleza between the 1950s and 1980s, followed this modern logic and proposed residential, commercial and institutional buildings with these architectural protection elements (brises), which were used in the most different forms and materials. The present work aims to identify and analyze some of the main architectural examples in the city, which used brise-soleils, not only as instruments of solar protection and energy efficiency, but also as aesthetic elements. The relevance of the article is made by highlighting the constructive components of the modern habitat and the environmental and social relationships of the building and the local urban context.

KEYWORDS: brises, modern architecture, Fortaleza.

O CONFORTO TÉRMICO NA ARQUITETURA E OS BRISE-SOLEILS

A produção do espaço construído evoluiu na direção do conforto, refletindo o avanço das tecnologias e dos aspectos culturais de cada época e de cada sociedade. No entanto, a própria noção de bem-estar variou muito ao longo do tempo, da mesma maneira que o significado da palavra conforto nem sempre esteve relacionado à comodidade, à satisfação.

Em seu livro “Casa: Pequena história de uma ideia”, Rybczynski (1996) observou que a palavra “confortável”, que vem do latim *confortare*, começou com o sentido religioso de fortalecer ou confortar. Outros significados antecederam ao atual, uma vez que, no século XVI, o vocábulo adquiriu nova definição, dessa vez jurídica, ao dar noção de apoio, suporte. Logo em seguida o significado da palavra *confortare* foi ampliado para algo tolerável, apropriado. Entretanto, foi somente no século XVIII, que o termo “conforto” surgiu no contexto do bem-estar doméstico, alcançando sentido de satisfação física e de prazer. Rybczynski pontua o momento dessa mudança explicando a necessidade das pessoas de usar palavras específicas para articular uma ideia que não existia anteriormente:

Sir Walter Scott foi um dos primeiros romancistas que usou este novo sentido quando escreveu: “Deixem o mundo congelar lá fora, aqui dentro está confortável.” Os significados posteriores desta palavra eram quase sempre ligados à satisfação, geralmente térmica: “comforter” na Inglaterra vitoriana leiga não era mais o Redentor, mas um longo cachecol de lã; hoje essa palavra designa uma colcha de matelassê. (RYBCZYNSKI, 1996, p.34)

Sobre os temas conforto e moradia, De Oliveira Viana (2020) estabelece uma relação importante entre os estudos de Laugier e Semper¹, baseados nas narrativas vitruvianas sobre a casa primitiva na tradição ocidental. Em comum os autores observam na habitação original a capacidade da edificação de adequar-se aos climas diversos. Assim, a cabana foi analisada nos dois casos mais extremos de temperatura: para os rígidos invernos, construída com grossas paredes em pedra e para o calor dos trópicos, com elementos leves como o bambu e o couro, certificando que desde os tempos mais remotos o homem buscou adaptar seu habitat às condicionantes ambientais.

Da lareira da oficina medieval aos fornos burgueses sem fumaça, o conforto térmico esteve, por muito tempo, mais associado ao interior dos edifícios do que ao seu exterior. Os rígidos ditames das ordens clássicas deixavam pouco espaço para as adaptações ao clima e por mais de dois milênios a forma das edificações foi definida pelos princípios estéticos da arquitetura clássica. Segre, Vilas Boas e Leitão (2010) observam que “mesmo as inovações técnicas que surgiram no século XIX, especialmente nos Estados Unidos, ficaram ocultas por trás da pesada e tradicional arquitetura historicista que se manteve até o início do século XX”, fazendo com que a arquitetura clássica pouco servisse ao homem em relação ao conforto térmico.

As vanguardas artísticas do início do século XX romperam com o academicismo por intermédio das renovações artísticas, culturais e do aperfeiçoamento dos sistemas de construção tradicionais. As transformações culturais foram na direção da aspiração humana de exercer controle sobre a natureza, as transformações territoriais no

sentido da mobilidade e informação aceleradas, da mesma maneira que as transformações técnicas seguiram rumo à liberdade estrutural.

Dada a incorporação de novas técnicas e novos materiais, advindos da revolução industrial, além do aprimoramento de tecnologias relacionadas ao setor da construção, a arquitetura moderna pôde elaborar distintos atributos formais para novos edifícios, dentre os quais, a verticalização e a separação entre estrutura e vedações; fatos que possibilitaram a crescente utilização de vidros, empregados em superfícies cada vez maiores, até o ponto de se constituírem como material único da envoltória vertical de algumas edificações, com as famosas *curtain walls*. Esse momento é, assim, retratado nas sempre precisas palavras do arquiteto Lúcio Costa:

Ocorrera efetivamente um milagre: em vez da fachada tradicional – onde a abertura de cada vão representava uma violência à sua integridade estrutural – não se tratava mais de abrir buracos nos muros de sustentação; concluído o arcabouço do prédio, a “fachada” se oferecia toda ela vazada, aberta, livre de qualquer comprometimento estrutural. Daí a tentação de não fechá-la com alvenaria, mas de, simplesmente, empregar nessa vedação chapas de vidro plano, dramatizando-se assim o contraste: no exterior, a intempérie; internamente, o ambiente climatizado contra o frio ou contra o calor; o acolhedor aconchego, com a neve caindo e se acumulando espessa no chão, ou a sensação de frescor e bem-estar com o sol escaldante do lado de fora; a límpida visão do sol nascente, o crepúsculo; a natureza inclemente domada, contida de encontro a tênues placas duplas ou singelas, translúcidas e transparentes. E ainda com a possibilidade de se poder graduar a contento, com leves venezianas internas basculantes, conforme a hora – assim como numa objetiva fotográfica – os eventuais inconvenientes decorrentes do excesso de luminosidade ou de visão. (COSTA, 1985, p.3-4).

Le Corbusier, grande expoente do movimento moderno mundial, foi um dos pioneiros em seguir a tendência da construção de paredes finas de vidro, como no caso da construção do edifício do Exército da Salvação de Paris², construído entre 1929 e 1933, onde grande parte da fachada aparece sem qualquer proteção à radiação solar. Essa experiência foi considerada, por Correa, Anzolch e Pedrotti (2016), desastrosa, por isso mesmo viria também assumir a posição de marco inicial da criação do futuro *brise-soleil*. Le Corbusier passa a entender ali os efeitos do superaquecimento no vidro exposto, aprofundando seu conhecimento científico com pesquisas sobre inércia térmica, ventilação natural e controle da radiação solar. O arquiteto franco-suíço logo revisaria tais pressupostos, no sentido de uma melhor adequação do edifício ao lugar em que se insere.

Segundo Raquena Ruiz (2011), as viagens de Le Corbusier à América do Sul (1929), com destaque ao período de sua estada na cidade do Rio de Janeiro, e à Argel (1931) foram decisivas para essa mudança de postura, em consequência do conhecimento de elementos da cultura árabe (no caso do Brasil, trazidos pelos colonizadores), como os *mashrabiyyas* (os *muxarabis* brasileiros) de proteção à radiação solar, que, além de preservarem a privacidade dos recintos, também conservavam o fluxo de ventilação nos mesmos. O autor descreve uma sequência de projetos em que Le Corbusier desenvolve empiricamente o seu *brise-soleil*, mesmo com conhecimentos limitados de heliotecnia, porém valendo-se das contribuições da arquitetura vernacular citada.

As transformações arquitetônicas introduzidas pelas possibilidades tecnológicas e pelos próprios conceitos da arquitetura moderna levaram Le Corbusier a criar elementos arquitetônicos de sombreamento para alcançar melhores condições de temperatura e controle da incidência de luz solar para os grandes panos de vidro em seus desenhos. Os brise-soleils foram vistos, pela primeira vez, no desenvolvimento dos projetos da Residência em Cartago (1928) e das casas populares em Argélia e Barcelona, realizados no início da década de 1930. As obras citadas serviram de embasamento para soluções posteriores que Le Corbusier desenvolveu para diversos projetos, incluindo a Unité d'habitation (1945), em Marselha, bem como para o projeto da primeira proposta para o Ministério de Educação e Saúde (1936), no momento de sua segunda visita ao Brasil, como será observado posteriormente.

Os brise-soleils, quebra-sóis, ou simplesmente brises, como são conhecidos atualmente, difundiram-se mundo a fora, assim como no Brasil, sendo produzidos de maneira sistemática, presentes principalmente na produção modernista brasileira das décadas de 1940 a 1970. Para além das qualidades técnicas relacionadas ao conforto térmico das edificações, muitos autores evidenciam as possibilidades compositivas dos brises, afirmando que eles oferecem alternativas enriquecedoras para a expressão visual.

Atualmente, um dos importantes conceitos presentes (também) na arquitetura é o da sustentabilidade, que busca alterar a maneira como a natureza foi historicamente considerada (ao menos, na cultura ocidental), entendida como um recurso material a ser explorado pelo homem. A crise ambiental e o iminente esgotamento de valiosos "recursos" naturais têm escancarado a irrazoabilidade dessa concepção dualista, homem-natureza, e exigido uma postura mais responsável, perante esta, como condição à própria preservação da espécie humana.

Na esteira desse conceito, um dos importantes caminhos que vêm sendo formulados é o da eficiência energética das edificações, explicada por Lamberts, Dutra e Pereira (2004, p.05) como "atributo [...] representante de seu potencial em possibilitar conforto térmico, visual e acústico aos usuários com baixo consumo de energia". Os brises, aqui estudados, apresentam-se como elementos arquitetônicos concebidos para esse fim; na medida em que protegem a envoltória das edificações contra a admissão da radiação solar direta, eles reduzem (potencialmente) o uso da energia operante que seria necessária à obtenção do conforto térmico no interior desses edifícios, em lugares de climas quentes.

OS BRISES NA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

A arquitetura moderna brasileira, manifestada inicialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, difundiu-se para outras regiões do país, enfrentando adversidades e ajustes, com a finalidade de travar diálogo com as heranças históricas de cada localidade e as respectivas práticas vernaculares de construção. Deve-se, portanto, ressaltar a obra escrita de Lúcio Costa (1995) para a compreensão dessa história, uma vez que esses escritos se converteram em referencial teórico para os arquitetos brasileiros e se constituiu um elo entre o modernismo e a tradição.

Lúcio Costa entrou em contato com as ideias modernas de arquitetos estrangeiros, incluindo Le Corbusier, no início dos anos 1930, o que foi determinante para ele assimilar as emergentes transformações da era industrial. No entanto, Costa confere a essa modernidade uma associação direta com a cultura e as técnicas tradicionais do passado colonial brasileiro no momento de suas incursões às Minas Gerais, observando as edificações do século XVIII. Sobre as proteções das fachadas cada vez mais abertas, que se assistiam à época, Costa orientou os arquitetos modernistas a fazerem como os antigos mestres de obra.

O que se observa, portanto, é a tendência para abrir sempre e cada vez mais. E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? Entretanto, quando nós, arquitetos modernos, pretendemos deixar todo aberto o lado bem orientado das salas: *aqui del rey!* (Costa, 1995: 29).

O importante papel de Lúcio Costa na arquitetura moderna brasileira está na percepção e apresentação da brasilidade na experiência artesanal dos mestres construtores, e como Castelo (2016) afirmou, em “inserir a arquitetura brasileira, até então à deriva, no processo de modernização do país”. Goodwin (1943, p. 84), verificou que o Brasil encontrou rapidamente sua linguagem arquitetônica, embora os “primeiros ímpetus modernos tenham chegado por importação”. Muitas características barrocas podem ser atribuídas, portanto, à arquitetura moderna brasileira, que lhe concederam identidade e reconhecimento internacional.

Um dos primeiros e significativos marcos desse reconhecimento foi a exposição, montada em Nova Iorque, em 1943, pelo prestigioso Museu de Arte Moderna – MoMA – que apresentava alguns exemplares da produção da época como modelos de originalidade e, os seus autores, como herdeiros de uma arquitetura conectada com o passado (barroco) e com o presente (moderno); ambos em harmonia com o lugar. O livro-catálogo resultante dessa exposição, organizado por Philip L. Goodwin e G. E. Kidder Smith, chamava a atenção das numerosas vertentes modernas praticadas no Brasil e pelas várias obras que apresentavam brise-soleils, como elementos de proteção e de composição de fachadas. Das 37 obras do catálogo, são 21 as obras com brises. Algumas delas serão observadas a seguir.

De pronto, Goodwin (1943, p.85) enaltece o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde- MES, por suas qualidades técnicas relacionadas ao conforto térmico ao falar que “em nenhum caso, tais engenhos (brise-soleils) foram integrados de modo mais feliz na arquitetura do que no edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública, do Rio de Janeiro”. Elaborado por equipe de jovens arquitetos³, incluindo Oscar Niemeyer, sob a direção de Lúcio Costa e com a participação de Le Corbusier, o MES é considerado por Castelo (2016) a obra síntese do ideário costiano. Segre, Vilas Boas e Leitão (2010) lembram ainda do apoio irrestrito que a equipe teve do próprio ministro Gustavo Capanema e das suas intenções de transformar o edifício em “uma nova monumentalidade e expressividade, não somente atingida com os elementos arquitetônicos, mas também com a presença de obras de arte de vanguarda, que o diferenciavam de um prédio de escritórios qualquer”.

Como obra simbólica da arquitetura moderna brasileira, o MES possui inúmeras inovações tecnológicas, tendo os brise-soleils como destaque pela originalidade e eficiência. Posicionados na fachada NNO, os brises horizontais basculantes se comportam como um sistema modular de placas articuladas em fibro-cimento, tudo separado da fachada do edifício, para permitir a livre circulação de ar. Goodwin (1943) considera que os quebra-sóis do MES e as diversas soluções encontradas pelos arquitetos brasileiros para a forte insolação dos trópicos foram “a principal contribuição brasileira à arquitetura moderna: o domínio do calor e da luz”. A revista *Architectural Forum Chicago*, publicada em fevereiro de 1943, também destaca essa contribuição brasileira, em comparação ao brise-soleil corbusiano, fixo e incorporado à estrutura da edificação. A reportagem enaltece o quebra-sol móvel brasileiro, fazendo analogia a uma grande veneziana externa:

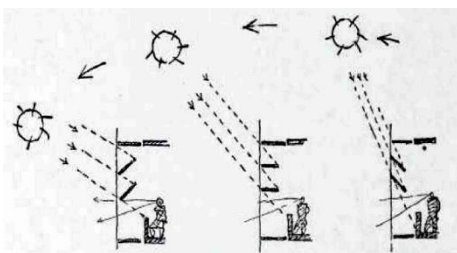
A grande vantagem desse tipo é permitir um livre trânsito de ar por detrás das venezianas, evitando a formação de bolsas de ar que transportariam o calor de fora para o interior dos apartamentos. O controle manual simples possui também grande vantagem, já que a quantidade de luz pode ser regulada em cada escritório como o desejado. (Office building for Ministry of Education and Health Rio de Janeiro, Brazil. The Architectural Forum, Chicago, 78, (2): 37-44, fev. 1943, apud MELENDO, 2004.)

Em seus escritos, Castelo (2016) reforça a significância da obra de Lúcio Costa e equipe por não haver qualquer viés de imediatismo formal, sendo “o exemplo saudável dos valores da arquitetura luso-brasileira”.

A arquitetura nova acolhe e ressalta a azulejaria, abre espaço à escultura e incorpora os jardins tropicais de Burle Max. Adota o emprego do *brise* lecorbusiano, desvencilhando-o do brutalismo original, abraçando-o nas proporções e propósito para compor a fachada ensolarada, enquanto a outra é conformada por revolucionária cortina de vidro, a primeira do continente americano. (CASTELO, 2016)

O livro catálogo *Brazil Builds* segue mostrando outras obras que apresentam brise-soleils, como a Obra do Berço (1937), no Rio de Janeiro e o late Clube de Pampulha (1942), em Belo Horizonte, as duas de Oscar Niemeyer. Tanto na primeira como na segunda obra, observa-se a versatilidade dos brises que foram projetados em partes separadas, marcando sua qualidade estética e de integração com a paisagem urbana.

Figura 1: Desenho de Niemeyer dos brise-soleils do MES. Figura 2: Pormenor da fachada do late Clube da Pampulha, 1942, Niemeyer. Figura 3: Fachada do prédio da ABI, Marcelo e Milton Roberto, 1937.



Fonte 1: Goodwin, 1943.



Fonte 2: Wikiarquitectura.



Fonte 3: Goodwin, 1943.

O prédio da **Associação Brasileira de Imprensa – ABI (1936)**, de Marcelo e Milton Roberto, recebeu grande destaque no catálogo em relação à utilização de brises. As duas fachadas, norte e oeste, voltadas para a

intensa radiação, apresentam um sistema de lâminas verticais fixas em concreto afastadas das paredes exteriores da edificação por uma galeria contínua de dois metros de largura, que contribuem para a ventilação e dispersão do calor. Um destaque para as aberturas das fachadas que ficaram totalmente ocultas por causa dos brises⁴.

A sede da ABI, no Rio de Janeiro, pode ser considerada uma das principais obras no quesito da preocupação com a insolação no Brasil moderno. Para Maragno (2000), esse edifício estaria consagrado entre os exemplares pioneiros na utilização em larga escala dos brise-soleils, por representar o primeiro uso, em nível mundial, desse elemento em projeto executado. O prédio da ABI, por toda polêmica envolvida, desde seu projeto até sua execução e aprovação por parte da população, estabeleceu princípios e se constituiu um indicador do futuro, uma vez que sua concepção espacial e volumetria foi pensada em função das condições climáticas locais. Bruand afirmou:

A importância desse “Palácio da Imprensa” não se deve somente às repercussões junto à opinião pública. Contribuiu também para modificar a mentalidade dos empresários, ao evidenciar que a arquitetura nova era rentável sob todos os pontos de vista. Essa importância resulta principalmente da qualidade plástica obtida por Marcelo e Milton Roberto, pois sua obra não era tão somente uma concepção lógica, que satisfazia as necessidades plásticas; ela se impunha por sua qualidade estética, francamente expressa, e que contrastava com a mediocridade das outras construções. (BRUAND, 2012, p. 95)

Os quebra-sóis projetados por Costa e Niemeyer no Pavilhão Brasileiro Nova Iorque (1939) são destaque também no livro-catálogo *Brazil Builds*, como também os elementos de fachada pensados por Niemeyer do **Grande Hotel de Ouro Preto (1938)**, que o autor descreveu como “tipos simples de quebra-luz exterior mais populares, como as rótulas coloniais usadas com felicidade”.

Mindlin (1999, p. 32) afirmou que um dos fatores que contribuíram decisivamente para a formação da arquitetura moderna brasileira foi a “pesquisa sobre os problemas da insolação”, incluindo aí não somente os brises, mas os cobogós. Nesse sentido, alguns arquitetos merecem distinção como o próprio Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vital Brasil, Afonso E. Reidy, Luis Nunes e os Irmãos Roberto. Esses últimos realizaram vários estudos sobre o tema, refletindo o cuidadoso desenvolvimento de elementos de proteção contra insolação em seus projetos, apresentados na significativa produção moderna da chamada Escola Carioca de arquitetura. São exemplos desses projetos o Aeroporto Santos Dumont (1944), o Edifício MMM Roberto (1945) e o Edifício Seguradoras (1949), todos dos Irmãos Roberto, e os Edifício Copan (1945) e Edifício Niemeyer (1945), de Oscar Niemeyer.

A arquitetura moderna brasileira, de vertente carioca, teve seu período de difusão nos anos 1950, consolidando-se no cenário nacional como linguagem projetual na maioria das cidades. Muitas revistas e livros de arquitetura na época mostravam exemplares modernos com brises⁵, sugerindo sua necessidade e direcionando o comportamento dos profissionais da área. Esses fatos proporcionaram a difusão da ideia de proteção das fachadas em todo o país, inclusive em Fortaleza, como pode ser observado adiante. No entanto, para Maragno (2000, p. 60) os brises perderam força logo em seguida, uma vez que, para o autor, “a partir de

1955 a obra de Oscar Niemeyer, um entusiasta na aplicação da proteção solar em sua própria arquitetura, é marcada por uma reviravolta que se evidenciará explicitamente nos projetos de Brasília”. O autor sugere, como marco temporal do fim de uma ascendência da corrente europeia-corbusiana nessa produção, a construção, no Rio de Janeiro, do edifício Avenida Central (1958), uma torre de vidro sem proteção, de autoria do arquiteto Henrique Mindlin, ao passo em que verifica o início de uma nova fase, de nítida influência norte-americana.

No caso específico de Oscar Niemeyer, Castelo (2016) também assinala a aludida mudança na sua produção, porém em outro sentido, a partir dos edifícios de Brasília, o que corrobora com a virada de proposições arquitetônicas:

A monumentalidade inerente às modernas edificações públicas ajustar-se-á à teatralização barroca das obras. A percepção apurada permite-lhe intuir que alguns programas arquitetônicos do presente poderiam se remeter às edificações do passado como na concepção do Palácio da Alvorada, lembrando as antigas casas de fazendas dos velhos engenhos pernambucanos com seus longos e acolhedores alpendres que tinham sempre ao lado as capelas dos primeiros tempos. (CASTELO, 2016).

OS BRISES NA ARQUITETURA MODERNA DE FORTALEZA

Conhecida como Terra do Sol, Fortaleza possui essa alcunha, não à toa, pois sua temperatura média anual é 26.7 °C, com pouca variação ao longo do ano, tendo umidade relativa média superior a 80% em todos os meses e pluviosidade anual da ordem de 858mm⁶. Chove relativamente pouco e o sol é presença constante. Situada em zona tropical quente úmida, Fortaleza, por ter 98% do ano em desconforto por calor⁷, regularmente suscitou adaptações construtivas, por parte dos projetistas, para amenizar os efeitos climáticos do lugar. Os arquitetos modernos cearenses, nesse sentido, contribuíram com desenhos variados de elementos construtivos para adaptar as edificações às condicionantes locais.

Foi somente a partir da metade do século XX que a arquitetura cearense passou a ser feita por arquitetos, diplomados no Rio de Janeiro e em Recife, a maior parte deles seguindo a tendência carioca do emprego do brise-soleil e de outros elementos como estratégias de proteção solar. Algumas dificuldades foram encontradas por esses profissionais ao retornarem para seu local de origem : o incipiente campo de atuação, a ausência de materiais e mão-de-obra especializada, ao mesmo tempo em que se depararam com uma sociedade ansiosa por crescimento e progresso, aberta às ideias modernas.

Para este estudo serão apresentados projetos elaborados por profissionais cearenses, ou que atuaram na capital, entre os anos de 1950 e 1980 e que utilizaram os brise-soleils como soluções técnicas de proteção das fachadas. São edificações institucionais, comerciais e residenciais, todas com caráter fortemente ligado ao conforto ambiental e à funcionalidade como partes primordiais para a nova arquitetura.

Historicamente, a inovação referente ao uso do brise-soleil, em Fortaleza, é verificada durante a década de 1950, numa produção que tinha engenheiros e construtores como responsáveis pelo projeto arquitetônico das obras protomodernista, como observaram Diógenes e Andrade (2010). Nesse sentido, cabe destaque a

atuação do engenheiro Luciano Ribeiro Pamplona (1921-1968), projetista, engenheiro estrutural e construtor de edificações significativas do período, como são os casos do Hospital Cura D'Ars, da Associação Cearense de Imprensa - ACI, do Tribunal de Contas do Estado do Ceará e do antigo edifício do INSS; todas elas realizadas em estrutura de concreto armado e que apresentam a utilização de brises.

No transcurso dos anos 1960, ganha destaque a produção dos arquitetos pioneiros, recém-estabelecidos na cidade. Sampaio Neto (2005, p.47) destaca o Palácio do Progresso (1964/69), de autoria do arquiteto José Liberal de Castro, como “o primeiro projeto de escritórios de porte da cidade [...] de franca filiação à ‘escola carioca’”. A obra reporta-se ao edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), especialmente no que se refere à proposta de soluções construtivas adequadas às condicionantes ambientais. Paiva, Rocha e Dias (2021) observam que a proposta do arquiteto cearense difere da dos arquitetos do MES em relação a orientação da fachada a ser portegida, sendo essa uma solução condizente com a realidade climática da capital cearense, conforme relato do próprio autor do projeto.

Fortaleza está a 3º 45' S. Recebe alternativamente o sol por um semestre na fachada norte e, no outro semestre, na fachada sul, além de um sol violento na fachada oeste, o ano todo. No Palácio Progresso, propus uma fachada cega a oeste e um curto saque no requadro que abraça as esquadrias de vidro das fachadas norte e sul, saque o qual, à primeira vista, pode ser entendido como um quebra-sol fixo. No desenho dos requadros havia, no alto, algo parecido com caixilhos, destinados a esconder as unidades de ar condicionado, as quais estavam surgindo na época (Castro, apud Paiva, Rocha e Dias, 2021).

A preocupação em relação à boa adaptação da obra ao clima local está muito presente na produção do arquiteto. É recorrente o uso do brise-soleil em seus projetos, como nos casos da Imprensa Universitária (1966), integrante do conjunto de obras da UFC consideradas inaugurais da arquitetura moderna cearense, e do Edifício Palácio Senador (1969), localizado no centro da Cidade, em que apresenta solução assemelhada à do edifício MMM Roberto (1945).

Figura 4: Instituto Nacional de Previdência Social – INPS.



Fonte 4: Diógenes, 2010.

Figura 5: Tribunal de Contas do Estado do Ceará



Fonte 5: Diógenes, 2010.

Figura 6: Fachada Oeste do Palácio do Progresso. Figura 7: Edifício Palácio Senador. Figura 8: Centro de Exportadores do Ceará, 2018.



Fonte 6: LoCAU, UFC.



Fonte 7: Cavalcante, 2015.



Fonte 8: Acervo Cristiane Alves.

No preceito pioneirismo, vale a menção à obra do arquiteto José Neudson Braga do Centro de Exportadores do Ceará (1962) que em sua concepção original, já no início da década de 1960, propunha brises horizontais de alumínio fixados em estruturas verticais em concreto armado para a fachada ensolarada, os quais nunca foram executados. A edificação passou por ampliações e mudanças ao longo dos anos, e, em 2006, por um Retrofit, que mesmo com a recomendação a favor da proteção da fachada, por parte do arquiteto autor do projeto de remodelação, a obra continuou sem os elementos em questão.

No sentido de ampliar a divulgação da arquitetura moderna brasileira, a editora Projeto juntamente com o IAB/Departamento do Ceará lançam, em 1982, edição especial de dois volumes chamada "Panorama da Arquitetura Cearense" para os Cadernos Brasileiros de Arquitetura, na intenção de ser marco editorial por levar mostras de uma referida "arquitetura regional" (WISSENBACH, in: Panorama da Arquitetura Cearense, 1981). Em todo caso, essas publicações foram importantes para preencher as lacunas da historiografia da arquitetura brasileira e orientar os arquitetos cearenses na produção local. Várias são as obras integrantes dos Cadernos que possuem elementos arquitetônicos de proteção solar, incluindo os brises.

O edifício do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - Incra (1974), projetado pelos arquitetos Fausto Nilo Costa Junior e Delberg Ponce de Leon, torna-se emblemático para este estudo por sua notória preocupação como o conforto térmico e controle de incidência solar ao apresentar varandas contíguas a todos os pavimentos, estas, sendo protegidas pelos brises fixos em concreto armado das fachadas leste e oeste. Segundo o editorial do *Panorama da Arquitetura Cearense*, essa conformação acarretou redução de 50% da carga do ar-condicionado do edifício. Esse projeto pode ser associado às ideias dos Irmãos Roberto para a sede da ABI, no Rio de Janeiro.

A Biblioteca Pública Menezes Pimentel (1975), dos arquitetos Francisco Célio F. Queiroz e Airton Ibiapina Montenegro Junior e o Edifício Raul Barbosa, antiga sede do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) (1968-1978), da equipe formada por Nelson Serra e Neves, José Alberto de Almeida, Antônio Carlos Campelo e Carlos Alberto Faria Costa, são obras de destaque na publicação relacionadas à utilização de dispositivos de proteção solar em edificações. No primeiro caso, os brises fixos de concreto pré-moldado das fachadas norte e sul contabilizam 80 metros de extensão. No segundo, o edifício bancário tem seu comprimento maior no eixo leste-oeste e as fachadas norte-sul enriquecidas pela presença de brises fixos, ligeiramente afastados do pano de esquadrias. Em apresentação da proposta para platéia de estudantes de arquitetura⁸, a equipe projetista fez menção à ideia original da edificação funcionar como um "cobogó urbano", pois o projeto era três vezes mais alto do que o que foi executado. A torre seria formada por sete conjuntos de três andares, intercalados por pavimentos técnicos vazios, na intenção de criar menor interferência no fluxo da ventilação para a cidade.

A década de 1970 viu erigir inúmeros edifícios, que tinham como característica principal a preocupação com a proteção das fachadas contra a forte e constante incidência solar em Fortaleza, como foi o caso do edifício Sede da Construtora Estrela S/A (1979), projeto do arquiteto Luciano Guimarães e do conjunto vertical do Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil (1979), projeto não executado, dos arquitetos Wesson

Nóbrega e Marcos Thé Mota, composto por três torres de 24 pavimentos protegidas por brises verticias. No prédio do Departamento Nacional de Telecomunicações – Dentel (1978), os arquitetos Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo, pensaram na criação de um microclima próprio usando jardins na periferia da edificação e quebra-sois para a proteção externa.

Figura 9: Incra.



Figura 10: BNB CE.



Figura 11: Dentel.



Fontes 9 e 11: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, vol. II, 1981.

Fonte 10: LoCAU.

Figura 12: Sede da 2ª Diretoria Regional do DNOCS (1981). Figura 13: Secretaria da Fazenda do Estado, 1982. Figura 14: Fachada Oeste da Seduc, 2018.



Fonte 12 e 13: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, vol. II, 1981.

Fonte 14: Acervo Bruno Braga.

Merecem realce também para este estudo a sede da Secretaria da Fazenda do Estado (1982), projeto dos arquitetos Roberto Martins Castelo, Maria do Carmo Bezerra e Nearco Barroso de Araújo e a Sede do Ministério da Fazenda (1975), projeto de Acácio Gil Borsoi. Essa última obra foi objeto de estudo da equipe de Leite (2020) para análise da eficácia dos dispositivos de proteção solar em edifícios institucionais e de escritórios. Nesse caso, o arquiteto carioca optou por brises na forma de caixas de concreto pré-moldado que contém as esquadrias de alumínio e vidro. A pesquisa comprovou a aplicação consciente de tais dispositivos “refutando a mera adequação ao repertório formal vigente, aspecto comum durante o período, revelando um esforço na construção de um panorama regional adaptado à realidade ambiental” (LEITE et al., 2020).

O arquiteto cearense Marcílio Dias de Luna propôs, como partido arquitetônico para a Sede da 2ª Diretoria Regional do DNOCS (1981), implantada próxima à beira-mar da Praia de Iracema, a conexão direta entre a rua e o mar, liberando visuais através do recuo transparente da edificação e do uso intervalado de brises pré-moldados da fachada norte, conforme explica Castro (1982) :

O distanciamento das placas do quebra-sol e sua forma foram propostos de modo a preservar para o usuário do edifício um acesso visual para o mar e para o espaço urbano. No estudo da forma do quebra-sol, atentou-se para o óbvio : as sombras nas horas críticas são projetadas

sempre de cima para baixo, por conseguinte, as placas não necessitariam tocar o piso do pavimento para produzirem sombra sobre o mesmo. (CASTRO, 1982, p. 120).

O edifício da Secretaria de Educação do Estado do Ceará (1980-1982) – Seduc, de José Neudson Braga e Joaquim Aristides de Oliveira, está enquadrado na arquitetura moderna cearense por seus atributos de funcionalidade e flexibilidade e traz soluções de conforto térmico como a grande cortina de concreto que serve de abrigo para o usuário do estabelecimento e os brises articulados voltados para oeste.

Na segunda metade da década de 1980, bem como ao longo do decênio seguinte, uma série de obras institucionais de grande importância para a Cidade foi projetada fora da zona central, reforçando o seu esvaziamento já em curso desde os anos 1970. Nesse sentido, bem como no tocante ao uso de protetores solares, cabem destaques para o prédio da Federação das Indústrias do Estado do Ceará – FIEC (1985), dos arquitetos Antônio Carvalho Neto, Robledo Valente Duarte e José Sales Costa Filho, na Aldeota; para o Instituto Dr. José Frota (1993), dos arquitetos Antônio Carlos Medina, José Sales Costa Filho, Marcondes Araújo, Ricardo Werther e Robledo Duarte, considerado por Duarte Jr (2018, p.81) uma “releitura brutalista”, o qual possui brises articulados em alumínio na fachada oeste e brises fixos de menor dimensão na fachada leste (a única, dentre as citadas, construída ainda no centro da Cidade).

Figura 15: Federação das Indústrias do Estado do Ceará. Figura 16: Instituto Dr. Jose Frota. Figura 17: Edifício Panorama Artesanal.



Fonte 15: site da FIEC.



Fonte 16: Fortaleza Nobre.



Fonte 17: Igor Ribeiro.

Figura 18: Residencial Brooklin, 2020. Figura 19: Fachada Oeste Resid. Palácios do Planalto. Figura 20: Fachada oeste do Edifício Atlantis.



Fonte 18: Acervo Cristiane Alves.



Fontes 19 e 20: Igor Ribeiro.

No âmbito dos edifícios residenciais multifamiliares, cabe destacar o início da verticalização de tais edificações, ocorrido na década de 1970. Analisando esse fenômeno, Sampaio Neto (2012) observa um considerável grau de liberdade, à época, por parte dos arquitetos no desenvolvimento de suas propostas, em vista da ausência de modelos mercadologicamente consagrados. Esse fator seguramente contribuiu para o largo emprego dos elementos de proteção solar em obras agenciadas pelo mercado imobiliário; inicialmente, com a predominância de brises fixos, executados em concreto armado, e, posteriormente, com o emprego majoritário dos brises móveis de alumínio. Como exemplares dessa tipologia, pode-se apontar o edifício Panorama Artesanal (1975), o Residencial Palácios do Planalto (1979), ambos de autoria dos arquitetos Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo, o Residencial Brooklin (198?), o Edifício Atlantis (1986), também de Delberg e Fausto Nilo, o Edifício Veneza I (1980) e o Edifício Etoile (1989) – esses, de autoria dos arquitetos José e Francisco Nasser Hissa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: BRISES QUE SE FORAM

A paisagem urbana de Fortaleza, durante os anos de implantação e difusão das ideias propaladas pelo modernismo arquitetônico, foi sendo modificada, tendo nos brise-soleils um grande aliado para a obtenção não somente do conforto térmico, mas também para o alcance de uma estética alinhada às formulações hegemônicas da arquitetura moderna brasileira. Essa evolução construtiva baseou-se, por vezes, no pensamento moderno de Le Corbusier e Lucio Costa e no conhecimento da arquitetura vernacular de muitos arquitetos, onde se observa o olhar apurado para o lugar.

As publicações de revistas especializadas, à época, promoveram a divulgação e disseminação dessa arquitetura e, por consequência, desses dispositivos de controle da luz solar. Tinem (2006) observa que “a conjunção dos mecanismos de controle climático com a audácia das propostas plástico-formais era o tema mais recorrente (em publicações) quando se falava de arquitetura brasileira, ainda que por diferentes razões, nas distintas fontes”, estabelecendo assim parâmetros arquitetônicos a serem seguidos, inclusive em Fortaleza.

Segundo os ditames da arquitetura nova, conforme foi apresentado acima, as edificações modernas construídas em Fortaleza recorreram à utilização dos brises para a proteção das fachadas e eficiência energética em diversas tipologias, os quais, aliados a outras estratégias vernaculares de condicionamento térmico, corroboraram fortemente no sentido de um melhor ajuste da nova linguagem arquitetônica às características locais.

Observa-se, no entanto, um preocupante quadro de descaracterização e destruição de muitas obras modernas, por consequência, da supressão justamente dos elementos de proteção das fachadas, numa tentativa de atribuir uma linguagem “contemporânea” (no sentido de não-datada) às edificações. Essa posição, descabida e irracional, cuja motivação parece ser a frívola facilidade de reprodução de modismos arquitetônicos em voga em outros lugares, parece ignorar uma pauta fundamental, não apenas ao desenvolvimento da arquitetura, mas à própria permanência da espécie humana, que diz respeito à sustentabilidade.

A continuidade de pesquisas, e suas divulgações, sobre os mecanismos de condicionamento ambiental das propostas arquitetônicas modernas em Fortaleza e em outras cidades do Ceará, ou mesmo sobre a continuidade do uso dos brises e outros elementos de proteção solar em edifícios contemporâneos e sua efetiva eficácia, fazem-se necessário no sentido de uma maior valorização dessa nossa arquitetura "responsável" e de oferecer embasamento teórico para discussões e para a criação de novas estratégias construtivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora. Perspectiva, 2012.
- CASTELO, Roberto Martins. *Oscar Niemeyer e a construção do barroco*. Fortaleza, 2016.
- CASTRO, José Liberal de. *Panorama da Arquitetura Cearense*. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, v. 9 e 10. São Paulo: Projeto, 1982.
- COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. *Arquitetura bioclimática*. In: SEMINÁRIO DE ARQUITETURA BIOCLIMÁTICA, 1983, Rio de Janeiro. São Paulo: CESP, 1985.
- DE OLIVEIRA VIANA, A. . *Em busca da casa perdida: a cabana primitiva segundo Laugier e Semper*. arq.urb, [S. l.], n. 28, p. 10–25, 2020. DOI: 10.37916/arq.urb.v28i.423. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/423>. Acesso em: 26 dez. 2021.
- DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira. *Arquitetura e estrutura*. O uso do concreto armado em Fortaleza. Fortaleza, Secult, 2010.
- DUARTE JUNIOR, Romeu. *Breve história da arquitetura cearense*. 1. Ed. – Fortaleza. Demócrito Rocha, 2018.
- GOODWIN, Philip I. *Brazil Builds: Architecture new and old 1652 – 1942*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1943.
- JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho (Org.). *Arquitetura Moderna Campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 2014. v. 1.
- LAMBERTS, R.; DUTRA, L.; PEREIRA, F.O.R. *Eficiência energética na arquitetura*. 3.ed. Rio de Janeiro: ELETROBRAS/PROCEL, 2004.
- LEITE, Renan Cid; RAVIOLO, Bruno; OLIVEIRA FILHO, Ademir; Braga, Bruno Melo. *O modernismo sob o sol tropical: análise das proteções solares em três edificações referenciais do modernismo no Ceará*. In: 7º Seminário Docomomo Norte-Nordeste, 2020, Manaus.
- MARAGNO, Gogliardo Viera. *Eficiência e forma do brise-soleil na arquitetura do Campo Grande – MS*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). UFRGS Porto Alegre, 2000.
- MELENDO, José Manuel Almodóvar. *Da janela horizontal ao brise-soleil de Le Corbusier*. Análise ambiental da solução proposta para o Ministério da Educação de Rio de Janeiro. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 051.02, Vitruvius, set. 2004 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/554/pt>>.
- MINDLIN, H. E. *Arquitetura moderna no Brasil* / Henrique E. Mindlin; tradução por Paulo Pedreira – Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

RAQUENA RUIZ, Ignacio. *Arquitectura adaptada al clima en el movimiento moderno: Le Corbusier (1930-1960)*. 2011. 361f. Tese – Universidad de Alicante, Alicante, 2011.

ROTH, Leland M. *Entender a arquitetura: seus elementos, história e significado*. Tradução Joana Canêdo. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: Pequena História de uma Idéia*. Tradução Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record. 1996.

SAMPAIO NETO, Paulo Costa. **Ressonâncias e inflexões do modernismo arquitetônico no Ceará: a contribuição de Gerhard Bormann**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU/USP, 2012.

_____, Paulo Costa. **Residências em Fortaleza, 1950-1979**: contribuições dos arquitetos Liberal de Castro, Neudson Braga e Gerhard Bormann. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2005.

SEGRE, Roberto; Vilas Boas, Naylor; LEITÃO, Thiago. *O Ministério da Educação e Saúde Pública (1935-1945): As inovações climáticas e tecnológicas*. In: 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 2010.

TINEM, Nelci. *Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 072.02, Vitruvius, maio 2006 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/352>>.

NOTAS

¹ O sacerdote jesuíta Marc-Antoine Laugier (1713-1769) e o arquiteto e teórico Gottfried Semper (1803-1879) fizeram investigações sobre a cabana primitiva, usando-a como estratégia discursiva para propor modificações na arquitetura e construção de cada época.

² Roth (2017, p.485) narra o grande insucesso do projeto, em relação ao conforto térmico: segundo ele, o edifício tornava-se uma sauna durante o verão; situação, esta, severamente agravada por seus caixilhos fixos – “um dos primeiros edifícios hermeticamente fechados”. Vale a ressalva que, por questões orçamentárias, a vidraça dupla e o sistema de ventilação mecânica, previstos em projeto, não foram executados.

³ A equipe que elaborou o projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde era composta por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e Jorge Moreira, com consultoria de Le Corbusier. O projeto foi iniciado em 1937 e finalizado em 1945.

⁴ Segundo Melendo (2004), no projeto original da ABI os arquitetos haviam especificado os brises com outro material, o alumínio.

⁵ Maragno (2000) apresentou estudo de quatro importantes publicações nacionais e internacionais de arquitetura moderna, mostrando que 83% das obras apresentadas utilizaram brise-soleils.

⁶ Informações colhidas pelo site oficial Climate_data.org.

⁷ Indicação do site oficial Projeteer, primeira plataforma nacional que agrupa soluções para um projeto de edifício eficiente, desenvolvida pelo PROCEL/Eletróbrás e a Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

⁸ Data aproximada do ano de 1995, no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFC.

EIXO TEMÁTICO 2: PAISAGEM

ANÁLISE DA FUNCIONALIDADE, TIPOLOGIA E TOPOLOGIA DOS PROJETOS ARQUITETÔNICOS DOS CONJUNTOS HABITACIONAIS POPULARES DO PROGRAMA MINHA CASA MINHA VIDA (PMCMV) NA CIDADE DE SÃO LUÍS NO MARANHÃO.

SANTOS ROCHA, FILIPE (1)

1. Graduando em arquitetura e urbanismo, UEMA. E-mail: sfilipe.arq@gmail.com

NASCIMENTO, LÚCIA MOREIRA DO (2)

2. Doutora em arquitetura, universidade de Lisboa - FA-ULISBOA, luciamnascimentoarq@gmail.com

RESUMO

O Brasil é um país de desigualdades: levando em consideração a grande massa populacional que sofre de privações e depende inteiramente de políticas de ações públicas para garantir seus direitos. Dos muitos problemas a falta de moradia resulta em um déficit habitacional que por muitas vezes tentou ser sanado. Alguns programas de habitação foram empregados com o intuito de reduzir o número de indivíduos sem acesso a moradia própria. Entidades como Fundação Casa Popular, Banco Nacional de Habitação, COHAB e por último e com destaque para esse estudo, o Programa Minha Casa Minha Vida - PMCMV. A presente pesquisa buscou analisar a funcionalidade empregadas nas habitações do Programa Minha Casa Minha Vida - PMCMV, implantados em São Luís- MA, baseados na revisão literária e realizar a análise tipológica e tipológica das habitações implantadas pelo PMCMV. Desse modo, entende a necessidade da discussão da funcionalidade das habitações de interesse social no Brasil, enquanto processo de rompimento da manutenção da produção capitalista, que não leva em consideração as novas necessidades e configurações sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Habitação, tipologia, PMCMV, São Luís.

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objeto de investigação a habitação social, implantada no Programa Minha Casa Minha Vida – PMCMV, com seus diferentes tipos e temporalidades. Para Nabil Bonduki (2011 [1998], p.14) a expressão habitação social engloba as habitações produzida e financiada pelos órgãos estatais destinados à população de baixa renda, mas também, a regulamentação estatal de locação habitacional e incorporação.

O PMCMV foi criado em 2009 pelo Governo Federal com intuito de oferecer condições especiais de financiamento de moradias (Casas ou apartamentos) para famílias com renda de até 1,8 mil reais e facilitar as condições de acesso ao imóvel para famílias com renda até de 9 mil. Os recursos do MCMV eram do orçamento do Ministério das Cidades repassados para a Caixa Econômica Federal. Segundo dados da Caixa Econômica Federal, em São Luís, capital do estado, foram entregues 15.585 mil novas residências financiadas pelo Programa Minha Casa Minha Vida

A metodologia desta pesquisa tem o caráter qualitativo, utilizando-se de levantamento bibliográfico, de pesquisa documental e de levantamentos físicos arquitetônicos dos conjuntos de habitação implantados pelo PMCMV identificados. A revisão literária é a componente mais expressiva desta investigação e consiste na contextualização teórica sobre a habitação social no Brasil, seguida pela identificação e obtenção de informações dos conjuntos habitacionais realizados pelos Programas PMCMV no município de São Luís- MA. Logo após, foi realizado a análise tipológica e tipológica do PMCMV.

O objetivo desse trabalho foi analisar a funcionalidade dos projetos arquitetônicos do PMCMV, implantados na cidade de São Luís - MA.

A HABITAÇÃO POPULAR NO BRASIL

Partindo da iniciativa privada, o sistema de produção de moradias teve início com a instauração e consolidação do processo de produções capitalistas e da criação do mercado livre (1889-1930), sendo a produção de habitações voltadas para os operários e indivíduos com baixa renda, primariamente (BONDUKI, 1982;1994). Contudo, o déficit de habitações era um dos problemas mais graves encontrados pelas classes trabalhadora urbana no país, a implantação de um programa de produção de moradias populares urbanas pelo estado mostraria um governo preocupado com a população mais desfavorável (BONDUKI, 1994).

A Fundação da Casa Popular (FCP) se deu em 1º de maio de 1946. Este foi o primeiro Órgão Federal voltado para políticas públicas ao acesso à moradia para indivíduos com menor poder aquisitivo. Segundo Azevedo e Andrade (2011), a ideia da criação de uma entidade nacional com o objetivo de produzir moradias sociais partiu do então, na época, deputado Juscelino Kubitschek.

Posteriormente, com a criação do Banco Nacional de Habitação (BNH), surge um novo cenário político no Brasil, a questão da habitação tomou novos rumos com a iniciativa do presidente Castelo Branco de tornar o plano de habitação uns dos grandes projetos nacionais. O BNH coordenava a política habitacional e do financiamento para o saneamento, redução do preço da habitação e melhoria sanitária (VALLADARES, 2017).

Nos anos de vigência do BNH surgiram as Companhias de Habitação (COHAB), empresas mistas responsáveis pela construção de conjuntos habitacionais sociais. A responsabilidade estava sobre os estados e municípios, os quais deviam solicitar junto ao BNH o financiamento mediante a apresentação de projetos técnicos formatados segundo os critérios do banco (AZEVEDO, 1988; SANTOS, 1999). As COHAB obtinham financiamentos junto ao BNH, contratavam construtoras e repassavam, a preço de custo, as unidades habitacionais aos consumidores finais que se incumbiam de pagar o financiamento (SANTOS, 1999).

Com a redução do recolhimento do FGTS devido à crise econômica dos anos 1980, houve o desvirtuamento dos objetivos do BNH em que se destaca a “construção de moradias populares”, resultando na sua extinção e passando a responsabilidade a Caixa Econômica Federal (FEREIRA,2014). Contudo, a questão do déficit habitacional no Brasil precisava ser sanada, com isso, em 2009, surge mais uma tentativa de resolução a esse problema de grande estigma social: Programa Minha Casa Minha Vida – PMCMV.

Programa Minha Casa Minha Vida – PMCMV

O Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV) foi lançado pelo Governo Federal em março de 2009, com o objetivo principal de garantir o acesso à moradia, para diminuir o déficit de habitação no país (BRASIL, 2009). Nascimento e Toste (2011) afirmam que o PMCMV recebeu diversas críticas quanto o real objetivo do mesmo, como a de Rolnik (2009), o qual reforça a confusão que esse programa causa entre política de habitação e geração de emprego.

Desde seu lançamento, o PMCMV sofreu algumas reformulações e limitações no teto de gastos. Tratando-se de um programa de políticas públicas, havia regras para aquisição de uma casa. Contudo, segundo a Caixa Econômica Federal, no Maranhão, até 2018, foram implantados 637 conjuntos habitacionais no Maranhão, divididos em 104 municípios. Ao todo, foram entregues 131.416 unidades habitacionais. (NASCIMENTO; TOSTES, 2011).

A Política Habitacional em São Luís – MA

Associado ao aumento demográfico em São Luís e a necessidade de força de trabalho, incentivado pela União e pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), criou-se a Companhia de Habitação Popular do Maranhão (COHAB – MA). Foram construídas entre 1967 e 1970, três conjuntos habitacionais pela COHAB-MA em São Luís, 2.438 residências forma construídas dívidas entre os conjuntos Anil I, Anil II e Anil III, investindo nesse

empreendimento 2.742.060 dólares (FERREIRA apud FERREIRA, 2014). Com incentivo industrial, São Luís passa por uma nova fase econômica e de expansão, impulsionado a criação de novos bairros e a construção de novos conjuntos habitacionais através da COHAB e Cooperativas: Cooperativa Habitacional dos Trabalhadores do Comércio (COHATRAC), a Cooperativa Habitacional dos Funcionários da Universidade Federal do Maranhão (COHAFUMA), Cooperativa Habitacional do Maranhão (COHAMA) e Cooperativa Habitacional dos Servidores do Estado do Maranhão (COHASERMA):

[...] em 1988 a COHAB-MA implantou apenas o conjunto Cidade Operária, equivalendo a 7.500 unidades em que foram investidos US\$ 41.942.150 (quarenta e um milhões, novecentos e quarenta e dois mil, cento e cinquenta dólares) e gerou 30.000 empregos. Este conjunto correspondeu a 45,47% do total de unidades construídas pela referida companhia, no período de 1967 a 1980 (FERREIRA,2014).

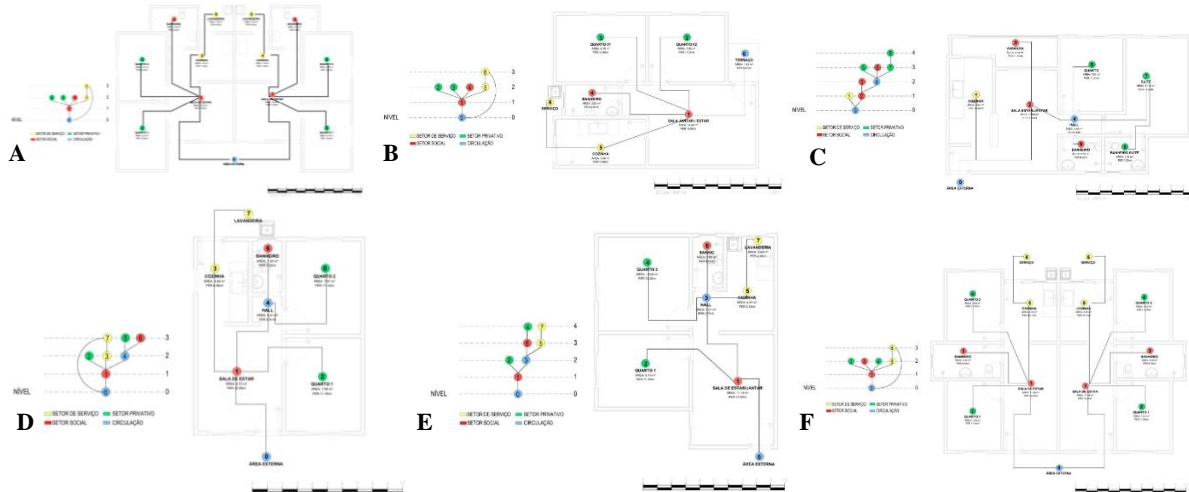
PMCMV no Maranhão

O primeiro conjunto habitacional implantado do Programa Minha Casa Minha Vida no Maranhão, foi o Residencial São José I, II, III e IV; e o Residencial Nova Terra 3, 4 e 5, ambos implantados na cidade de São José de Ribamar, com a entrega de 960 e 1020 habitações, respectivamente. Na capital do estado, São Luís, mais de 30 conjuntos habitacionais foram entregues desde o início do programa.

Análise arquitetônica do PMCMV

Com base na análise da organização espacial das edificações do PMCMV, buscou-se entender nos edifícios as relações e conexões entre os ambientes que o compõem, ou seja, pela perspectiva tipológica: casas térreas, geminadas e centralizadas no lote e edifícios multifamiliares verticalizados, com até 4 pavimentos. E topológica, gerando certos padrões espaciais de uso e interação entre conjuntos de usuários (moradores, visitantes ou empregados). Os mapas convexos (Figura 1), mostram a interação dos espaços e de seus respectivos setores (social, íntimo e de serviço) sobre a planta baixa das habitações analisadas. Foi observado que todas as habitações possuem acesso da parte exterior para a interior por meio da sala de estar e jantar, que serve como circulação principal da residencial, fazendo a ligação entre todos os outros cômodos da residência, diretamente ou indiretamente

Figura 1- Mapas convexos e mapas grafos. **A** – Residencial Amendoeira; **B** – Residencial Gran Village Brasil; **C** - Residencial Gran Village dos Pássaros; **D** – Residencial Ribeiro; **E** – Residencial Vila Maranhão; e **F** - Residencial Santo Antônio.



Fonte: Rocha, F. S., 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inquestionável a importância da existência de programas públicos habitacionais, e os benefícios sociais trazidos com eles, mas a questão levantada nos leva a refletir nas características topológicas e tipológicas da eficiência das habitações ofertadas por esses programas. A falta de espaço amplo para a realização de atividades básicas cotidianas e a repetição de um modelo padrão se mostram dissonantes das novas configurações e necessidades sociais, que mesmo com o advento de novas técnicas, matérias e arranjos familiares, o modelo de produção de habitações de interesse social se encontram estagnados no tempo, servindo de alimento para um mercado capital de produção habitacional e deixando de lado a garantia de melhor qualidade de vida dos usuários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Sérgio de; ANDRADE, Luís Aureliano Gama de. *Habitação e Poder: Da Fundação da Casa Popular ao Banco Nacional de Habitação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

BONDUKI, Nabil Georges. *Origens da habitação social no Brasil*. *Análise social*, p. 711-732, 1994.

BONDUKI, Nabil. *Origens do problema da habitação popular em São Paulo*. *Revista Espaço e Debates*, 1982.

BRASIL. Ministério das Cidades. *Minha Casa, Minha Vida: 1 milhão de casas, crédito, emprego, benefícios e esperança para os brasileiros. 2009c*. Disponível em: pbqp-h.com.br/arquivos/download/Cartilha_Mcmv.pdf. Acesso em: 26 jan. 2021.

DA SILVA RAMOS, Jefferson; NOIA, Angye Cássia. *A construção de políticas públicas em habitação e o enfrentamento do déficit habitacional no Brasil: uma análise do Programa Minha Casa Minha Vida*. *Desenvolvimento em Questão*, v. 14, n. 33, p. 65-105, 2016.

NASCIMENTO, Denise; TOSTES, Simone. *Programa Minha Casa Minha Vida: a (mesma) política habitacional no Brasil*. *Arquitextos, São Paulo*, v. 12, 2011.

ROLNIK, Raquel; NAKANO, Kazuo. *As armadilhas do pacote habitacional*. *Le monde diplomatique Brasil*, v. 5, n. 3, p. 09, 2009.

SANTOS, Cláudio Hamilton Matos dos. *Políticas federais de habitação no Brasil: 1964-1998*. 1999.

VALADARES, Lícia do Prado. *Banco Nacional da Habitação (BNH)*. Atualização de Andrea Ribeiro Hoffmann. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/banco-nacional-da-habitacao-bnh>. Acesso: 26 de Jan de 2021.

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

**A CONSERVAÇÃO ATRAVÉS DO SEU SIGNIFICADO:
O MEMORIAL PADRE CÍCERO EM JUAZEIRO DO NORTE, CEARÁ**

SANTOS SILVA, MARIA EULÁLIA (1)

1. Arquiteta e Urbanista, especialista em Arquitetura e Patrimônio
mariaeulalia1510@gmail.com

FREIRE, GIOVANNA GARCÊZ (2)

2. Arquiteta e Urbanista, especialista em docência do Ensino Superior, mestre em Urbanismo, doutoranda em Arquitetura na área de conservação e requalificação; Universidade de Lisboa
contato@giovannafreire.com

RESUMO

O trabalho a seguir discorre sobre o Memorial Padre Cícero, uma edificação com estilo moderno localizada na cidade de Juazeiro do Norte-CE. A pesquisa tem como objetivo geral demonstrar de que maneira a construção moderna, que abriga o memorial, se mantém conservada através do seu uso e significado para o lugar, assim como quais são as suas principais características modernistas e quais as modificações físicas que a obra passou ao longo do tempo. O desenvolvimento deste estudo detalha fundamentos teóricos e foi baseado em pesquisas bibliográficas de fontes primárias, como as plantas originais, e secundárias, além da pesquisa em campo e no próprio objeto de estudo, colhendo informações com funcionários da instituição. A partir desse trabalho também pode-se entender conceitos importantes relativos ao patrimônio, como conservação e preservação, além dos grandes desafios que existem para assegurar a sobrevivência desses bens. Assim espera-se conhecer a respeito da proteção dos bens construídos, da história que edifícios carregam e assim contribuir para a permanência dos mesmos, ainda que tais edificações modernistas ainda não sejam reconhecidas pela sociedade em que estão inseridos.

PALAVRAS-CHAVE:

Memorial Padre Cícero, conservação, movimento moderno.

*CONSERVATION THROUGH ITS MEANING:
THE PADRE CÍCERO MEMORIAL IN JUAZEIRO DO NORTE, CEARÁ*

ABSTRACT

The following work discusses the Padre Cícero Memorial, a building with a modern style located in the city of Juazeiro do Norte-CE. The general objective of the research is to demonstrate how the modern construction, which houses the memorial, remains preserved through its use and meaning for the place, as well as what are its main modernist characteristics and what physical changes the work has undergone over time. The development of this study details theoretical foundations and was based on bibliographic research of primary sources, such as the original and secondary plants, in addition to field research and the object of study itself, collecting information from the institution's employees. From this work, it is also possible to understand important concepts related to heritage, such as conservation and preservation, in addition to the great challenges that exist to ensure the survival of these assets. Thus, it is expected to know about the protection of built assets, the history that buildings carry and thus contribute to their permanence, even though such modernist buildings are not yet recognized by the society in which they are inserted.

KEYWORDS:

Padre Cícero Memorial, conservation, modern movement.

1. INTRODUÇÃO

O Memorial Padre Cícero é uma edificação moderna situada na Cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, construída entre 1987 e 1988. O imóvel possui a função de abrigar as memórias e um grande acervo da vida de um ícone e benfeitor para cidade e região: Padre Cícero Romão Batista. A construção que foi inspirada no Memorial JK, projetado por Oscar Niemeyer, é uma das poucas obras de estilo moderno da região e carrega um imensurável significado para o lugar e para os fiéis do padre que arrebatam multidões em peregrinações religiosas na cidade de Juazeiro do Norte.

Como descrito no seu estatuto, o Memorial Padre Cícero abriga a finalidade de promover, preservar e também divulgar toda a memória e tradição de Juazeiro do Norte, seja ela material ou imaterial, além da vida do Padre Cícero. Destarte, esse trabalho busca mostrar de que forma a edificação se mantém conservada através do valor e significado que ela carrega para região. Por isso, a valia que o Memorial tem para o lugar é demonstrada através da conservação do edifício, que se apresenta com a mesma estrutura desde a sua construção. Esse espaço apresenta grande valor patrimonial cultural para a região, além de ser um lugar de devoção dos fiéis.

O trabalho tem como objetivo geral demonstrar de que maneira a edificação moderna que abriga o Memorial Padre Cícero se mantém conservada através do seu uso e significado para o lugar. Pode-se listar como objetivos específicos: entender a importância da conservação de edifícios e seus desafios, explicar a importância da valorização e significado da edificação que abriga o Memorial Padre Cícero para o lugar e listar as principais mudanças físicas que aconteceram na edificação.

Para abranger os objetivos anteriormente listados, a metodologia utilizada foi a de pesquisa bibliográfica em livros, artigos e em plataformas digitais. Também foi necessário pesquisas em campo no próprio objeto de estudo realizadas no mês de agosto, onde através de alguns funcionários e imagens fotográficas foram conhecidas informações sobre o histórico da edificação e assim analisou-se também suas principais mudanças acontecidas ao longo do tempo.

Este trabalho que se inicia com introdução, dando um breve aparato da ideia geral do estudo que é complementado pelo desenvolvimento. Nele se aborda informações sobre o Memorial Padre Cícero relatando sua localização e outras informações, como a inauguração e vida do referido pontífice. Destaca-se toda a relação do edifício e sua conservação com o significado que a mesma tem para o lugar e as pessoas que possuem devoção no Padre Cícero.

2. DESENVOLVIMENTO

O Memorial Padre Cícero

A edificação que abriga o Memorial Padre Cícero está situada no centro da cidade, com maior precisão no bairro do socorro, sendo próxima de grandes equipamentos urbanos como a Praça Padre Cícero. Falando em implantação encontra-se dentro do quadrante de uma grande praça (conhecida pela população por “Praça do Socorro” ou “Largo do Socorro”) que engloba o grupo escolar Pe. Cícero (ver figura 01), a Capela do Socorro e Cemitério do Socorro (ver figura 02), a Capela de São Vicente de Paulo (ver figura 03) e um grande entorno caminhável. Em épocas de romarias (ações religiosas onde devotos saem em peregrinação por devoção), todo o espaço enche de fiéis que buscam almejar seus milagres e prestar homenagens ao Padre Cícero.

Figura 1: Grupo Escolar Pe. Cícero



Figura 1: As autoras, 2022.

Figura 2: Igreja e Cemitério do Socorro



Figura 2: As autoras, 2022.

Figura 3: Igreja de São Vicente de Paulo



Figura 3: As autoras, 2022.

A construção foi inaugurada em 1988 e abriga a função de um grande memorial com acervo sobre a vida do Padre Cícero Romão Batista, grande ícone para a cidade de Juazeiro do Norte.

Na década de 1980, o então prefeito de Juazeiro do Norte, Manoel Salviano Sobrinho, decidiu construir o Memorial Padre Cícero, uma obra grandiosa, para homenagear o patriarca da cidade e presentear a população com um novo equipamento cultural que pudesse, entre outras atribuições, abrigar “reliquias” do sacerdote que ainda estivessem em poder de muitas famílias locais. Sua inspiração partiu do Memorial JK, em Brasília (RODRIGUES, HOLANDA, 2018, p. 38).

Padre Cícero Romão Batista foi o fundador e primeiro prefeito da cidade de Juazeiro do Norte. Este nascido na cidade do Crato (vizinha de Juazeiro), em 1844, era filho de Joaquim Romão Batista e Joaquina Vicência Romana. Tendo se ordenado em Fortaleza no ano de 1870 passa a lecionar na mesma cidade, o padre volta a sua cidade natal e em 1872 se aferra ao povoado de Juazeiro do Norte onde fixou moradia. O pontífice foi um grande ícone religioso e político para o lugar, contribuindo para seu progresso.

Ele presenciou e participou de alguns fatos considerados milagrosos, quando ao colocar a hóstia consagrada na boca da Beata por nome Maria de Araújo ela se transformou em sangue. Em busca de bênçãos e agradecimentos, grandes multidões de fiéis reúnem-se em romarias carregadas de fé e devoção direcionadas ao benfeitor e outros ícones religiosos como Nossa Senhora das Dores, padroeira da Cidade de Juazeiro do Norte. Durante as peregrinações, todo o espaço do Memorial e seu entorno fica repleto de fiéis.

Quanto aos itens em exposição, o Memorial abriga itens do acervo pessoal do sacerdote e conta a história desse grande ícone.

O Museu conserva um acervo variado, composto por mais de 2.000 peças, entre mobílias, indumentárias, louças, fotografias, quadros e outros itens que pertenceram ao Padre Cícero ou que se relacionam com a sua vida. Parte fica em exposição e outra na biblioteca (RODRIGUES, HOLANDA, 2018, p. 48).

O memorial é um equipamento instrutivo, artístico e educativo muito importante sendo um símbolo religioso e arquitetônico para a cidade, que conta com objetos, testamentos, fotografias e obras de arte que contam a história da vida do Padre Cícero Romão. Regado de significados, carrega grande responsabilidade religiosa e cultural.

O movimento moderno, a edificação e suas principais modificações ao longo do tempo

O movimento moderno no eixo arquitetônico está relacionado à arquitetura idealizada e produzida em uma boa parte do século XX. Marcada por grandes inovações não só arquitetônicas, mas também no contexto histórico com grande visão do mundo iluminista.

A arquitetura moderna traz grandes novidades, desde as novas edificações com particularidades arquitetônicas nunca vistas ao emprego de materiais como o ferro, vidro, cimento, plástico e alumínio. As novas características dos edifícios seriam muitas. A presença de vão livres surgiram, acompanhados de traves longas nas estruturas através de pilares de apoio, permitindo a visão total das fachadas. Um grande marco da arquitetura moderna seriam os pilotis, possibilitando que os edifícios ficassem destacados do solo. Poderíamos listar também janelas em fita, janelas de canto, escadas suspensas, planta livre na sua concepção, integração (paredes foram sendo deixadas de lado), uso de cores sólidas, uso do vidro, concreto e muito mais.

O Memorial Padre Cícero foi construído entre 1987 e 1988, em dezoito meses, e teve como responsável pelo projeto o arquiteto carioca Jorge de Souza. Ao decidir construir o equipamento, o então prefeito da Cidade de Juazeiro do Norte, Manoel Salviano Sobrinho, teve como referência o Memorial JK projetando por Oscar Niemeyer com estilo modernista, localizado em Brasília. A edificação apresenta 25 mil metros quadrados e conta com um pavimento térreo, primeiro e segundo pavimento. Ela possui um museu, áreas de exposição, áreas administrativas, banheiros e um auditório (ver figura 04).

Figura 4: Fachada principal Memorial Padre Cícero



Fonte: As autoras, 2022.

Observando a edificação externamente percebemos muitas características do movimento moderno. Uma construção horizontal que parece flutuar por meio de recuos, coroada com uma grande massa de concreto (ver figuras 05) que se toca ao solo por meio de 4 pilares com angulatura (ver figura 06), permitindo a visualização livre de todas as fachadas. As esquadrias de vidro com acabamento preto reiteram o uso de materiais ligados ao movimento moderno (ver figura 07).

Figura 5: Fachada lateral Memorial Padre Cícero



Fonte: As autoras, 2022.

Figura 6: Pilar com angulatura



Fonte: As autoras, 2022.

Figura 7: Esquadrias da edificação



Fonte: As autoras, 2022.

Destacam-se canteiros na sua área externa e a frente da sua fachada principal se encontra uma estrutura chamada de parlatório (ver figura 8). Internamente a edificação se apresenta com grandes vãos livres nas áreas de exposições, sendo as paredes de vedação utilizadas no auditório, que também conta com sistema de proteção acústico, nos setores administrativos e banheiros.

Figura 8: Parlatório



Fonte: As autoras, 2022.

De acordo com funcionários do equipamento algumas modificações foram feitas ao longo do tempo na edificação, mas nenhuma delas levou a alterações significativas na estrutura e muitas estão ligadas a melhoria do lugar.

Segundo o historiador e funcionário da instituição Allan Freitas, na área externa do museu existia um espelho d'água que envolvia parte da fachada frontal e parte da fachada lateral direita, embelezando assim o entorno edificação (imagem 9). Ele foi retirado ao decorrer do tempo, devido a vandalismos que ocorriam e por segurança local. No seu lugar foi colocado um canteiro com vegetação. Allan ressalta também que internamente foram feitas algumas divisórias para colocação de novas salas e após vencerem um edital promovido pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) e receberem a premiação, foram realizadas algumas modificações para melhoria do lugar, como a troca do carpete de algumas salas por piso polido, modificação da iluminação para maior conforto na apreciação das peças, disposição mais adequada dos mobiliários com distanciamento correto para portadores de necessidades especiais e entre outros avanços.

Figura 9: Imagem mostra parte do espelho D'água retirado ao longo do tempo



Fonte: Allan Patrick, disponível em: < <https://magazine.zarpo.com.br/roteiro-com-o-melhor-de-juazeiro-norte/>>, acesso em: agosto de 2022.

Os funcionários do do Memorial Padre Cícero frisaram que o mesmo passará por uma reforma de proporção maior para manutenção do espaço, a primeira depois de 34 anos. Assim o lugar ampliará suas funções e terá novos usos.

Inserção e valorização do memorial para Juazeiro do Norte e sua relação com a conservação do edifício

A preservação está ligada a ações e formas de atribuir valor a objetos, edificações, costumes, paisagens e saberes, sendo amparada por ações concretas que garantem a continuidade desses bens, como a legislação. Existem muitas formas de preservar, uma delas é a conservação que busca primordialmente salvaguardar o patrimônio e seu testemunho histórico. Sendo assim, percebemos a importância de tal ato, mantendo sempre viva a memória.

Mesmo com todos os recursos relacionados à preservação e conservação de monumentos históricos (sejam eles de qualquer data ou movimento artístico), podemos perceber que esses bens estão a cada dia

desaparecendo ou sendo substituídos por edificações que sejam de maior interesse. A falta de políticas relacionadas à preservação de bens e a falta de educação patrimonial levam ao fracasso de manter viva a memória através de edifícios. A Legislação ampara a preservação, porém por muitas vezes não é o suficiente para consolidar tais atos.

É notória a importância que padre Cícero tem para a Cidade de Juazeiro do Norte e para as pessoas que ali vivem. Inúmeros romeiros visitam a cidade de peregrinação em busca de milagres e com imensa Fé no padre. Podemos também citar a grande movimentação do comércio em épocas de romarias. A figura religiosa que tanto contribuiu para a economia do lugar, ainda continua através dos seus romeiros.

Ainda sobre romarias, entende-se as mesmas como das manifestações religiosas mais fortes de todo o país, abrigando muitas pessoas que viajam até a cidade de Juazeiro do norte, onde se encontra a estátua erguida em homenagem a Padre Cícero e grande parte da sua história que é contada de diversas formas, uma delas é o Memorial Padre Cícero que carrega além da história do líder religioso muita memória e significado para as pessoas e devotos.

O memorial foi construído com o intuito principal de homenagear e guardar a história e vida de Pe. Cícero através de seus objetos pessoais, além de proporcionar a população e seus fiéis um grande equipamento cultural com imensurável significado.

A entidade mantenedora do Memorial, a Fundação Juazeiro do Norte, foi criada pela Lei Municipal nº 1.439, de 9 de maio de 1989. Posteriormente, em 20 de março de 1993, recebeu a denominação atual: Fundação Memorial Padre Cícero (FMPC). Conforme seu Estatuto, sua finalidade principal é a de “promover, preservar e divulgar a memória e a tradição da cultura material e imaterial de Juazeiro do Norte, notadamente quanto aos aspectos da vida do Padre Cícero Romão Batista”. (RODRIGUES, HOLANDA, 2018, p. 47).

Com 34 anos de construção, o edifício se mantém vivo e com o mesmo propósito. Apresentando estrutura conservada, apenas com modificações pontuais necessárias e que não impactaram na arquitetura e estrutura da edificação. O espaço acolhe a todos que desejam saber um pouco mais sobre a figura religiosa da região, desde estudantes a pesquisadores, assim como turistas e claro os fiéis do padre.

Para uns, o Memorial é um espaço-referência da memória de um homem, de um período, de um povo. Para outros é um espaço sagrado que guarda as relíquias de um santo. O lugar acolhe estudiosos e pesquisadores. Bandas cabaçais e suas sonoras reverências. O turista e o peregrino. Assim, o Memorial Padre Cícero tornou-se um amplo território que agrega símbolos e valores de patrimônio, memória e fé. (RODRIGUES, HOLANDA, 2018, p. 127).

Sua conservação é colocada como prioridade, não só pela beleza arquitetônica (sendo um dos poucos exemplares de arquitetura moderna da cidade), mas também pelo seu valor patrimonial cultural para a região e por ser um local de devoção dos fiéis.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A valorização do patrimônio cultural edificado tem sido um dos grandes temas da atualidade e cidades de todo o mundo vêm buscando alicerçar e estruturar seu passado através da preservação. O trabalho desenvolvido apresentou uma edificação localizada no Ceará que possui características da arquitetura moderna, sendo um dos poucos exemplares de construção deste estilo na região. Foram vistas as principais informações sobre o Memorial Padre Cícero, seus aspectos e função, sua importância para o lugar e como a sua conservação possui ligação com seu significado.

Ainda foram elucidados e esclarecidos conceitos sobre preservação e conservação, um breve aparato sobre a arquitetura moderna, sua relação com o edifício e suas principais mudanças ao longo do tempo. Visto

tudo isso podemos perceber a importância de manter viva obras como essa e preservar exemplares que carregam história e memória. Concluindo como a preservação é uma grande aliada e como o significado que algumas construções carregam influenciam na sua conservação.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRANCO, Gabriel; FRAGA, Renata; FARIAS, Ana Maria. Cadernos de Graduação - Ciências Humanas e Sociais (ISSN 1980-1784) - v. 11 - n.11 - 2010 ARQUITETURA MODERNA E PÓS-MODERNA:MUDANÇA DE PARADIGMA. **Cadernos de Graduação - Ciências Humanas e Sociais**, [S. l.], v. 11, n. 11, p. 1-20, 20 abr. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/7253145/HS_ARQUITETURA_MODERNA. Acesso em: 16 ago. 2022.

Iphan. **Museu de Arte de São Paulo** 14 Fev 2019. ArchDaily Brasil. <<https://www.archdaily.com.br/br/911429/restauracao-do-palacio-gustavo-capanema-chega-a-ultima-etapa>> ISSN 0719-8906>. Acesso em 23 de ago. 2022.

OLIVEIRA, Albino. **Memorial Padre Cícero**. Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010. Disponível em: < <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/memorial-padre-cicero/>>. Acesso em: 17 de ago.2022. Diário do Nordeste. Disponível em: < <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ceara/romarias-de-juazeiro-do-norte-podem-se-tornar-patrimonio-imaterial-saiba-o-que-pode-mudar-1.3208395>>. Acesso em 18 de ago. 2022.

RODRIGUES, Regivania; HOLANDA, Cristina. **Memorial Padre Cícero e Outras Histórias**. 1. ed. Juazeiro do Norte-CE: Halley S.A. Gráfica e Editora., 2018. 132 p. v. 1. ISBN 978-85-53007-01-1. Disponível em: <https://cariridasantigas.com.br/wp-content/uploads/2020/10/memorial-padre-cicero-e-outras-historias.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2022.

VILLA SAVOYE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Villa_Savoie&oldid=64200791>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

ZANACHI, Amanda. **Roteiro com o melhor de Juazeiro do Norte** 04 Dez 2017. Zarpo.mag. Disponível em: < <https://magazine.zarpo.com.br/roteiro-com-o-melhor-de-juazeiro-norte/>>. Acesso em: 23 de ago. 2022.

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

CINE SÃO LUIZ: O VALOR DO ULTRAPASSADO

CARVALHO, JULIANO LOUREIRO DE

Doutorando (UnB), Senado Federal, julianoicarvalho@gmail.com

RESUMO

Nas duas últimas décadas, acumularam-se relevantes esforços intelectuais e institucionais para reconhecer a arquitetura moderna como repertório construído plenamente historicizado, cuja preservação se incorpora a um campo disciplinar longamente consolidado – não constituindo, portanto, um *restauro à parte*. Nesse contexto, o presente artigo explora a *obsolescência* como atributo de valor dos edifícios do século XX, enquanto alternativa a uma *atualidade* por vezes deles exigida. O tema é abordado a partir do caso do Cine São Luiz, em Recife (PE), inaugurado em 1952 e tombado, em âmbito estadual, em 2009. Projetado por um arquiteto moderno em uma avenida moderna, buscando para si mesmo essa modernidade, ele é hoje ultrapassado; foi tombado e segue preservado não por ser *moderno*, mas por ser *antigo*. Assim, o São Luiz mostra como o afastamento dos padrões atuais pode ser decisivo para os valores de um bem cultural, para sua capacidade de evocar outros tempos, de gerar interesse ou encantamento, e mesmo de continuar existindo. Demonstra, portanto, outras possibilidades para a arquitetura do século XX, libertando-a do encargo de ser sempre atual.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura do século XX; arquitetura moderna; Cine São Luiz; valor de antiguidade; obsolescência.

CINE SÃO LUIZ: THE VALUE OF OUTDATED THINGS

ABSTRACT

In the last two decades, many relevant intellectual and institutional efforts converged in recognizing modern architecture as a fully historicized built stock, whose preservation should be incorporated into a long-established disciplinary field – instead of requiring a specific kind of conservation. In that context, this paper explores *obsolescence* as an attribute of 20th century buildings values – an alternative to an *up-to-date state* sometimes demanded of them. We approach the theme through the case of the movies theater *Cine São Luiz*, in Recife (Pernambuco), inaugurated in 1952 and listed, in a regional level, in 2009. Designed by a modern architect on a modern avenue, seeking that modernity for itself, the building is now outdated; it was listed, and it is still preserved, not because of its being modern, but because it recalls a time past. Thus, São Luiz shows that not fitting current standards may be positive for the values of cultural heritage – since this may correspond to an ability to evoke other times and to generate interest or enchantment. Finally, it demonstrates further possibilities for twentieth-century architecture, freeing it from the burden of being always up-to-date.

KEYWORDS:

Twentieth-century architecture; modern architecture; Cine São Luiz; age value; obsolescence.

INTRODUÇÃO. O ULTRAPASSADO E A PRESERVAÇÃO DE EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Partindo de esforços das décadas de 1970 e 1980 (SCALVINI, 1984), a prática e a reflexão sobre a preservação de edifícios reconhecidos como *modernos* consolidou-se na década de 1990. Agente fundamental desse processo, que envolveu inúmeros esforços nacionais, foi a organização internacional Docomomo, fundada em 1988, e que constituiu o principal fórum de debates sobre o tema, naquele período, por meio de seus eventos e publicações (DE JONGE, 2002). Nesse contexto, constituiu-se uma visão sobre como se deveriam preservar esses edifícios, baseada essencialmente em categorias abstratas, como os princípios modernos e as intenções dos projetistas (CASTRO, 2020). Ao fim do século XX, era comum não operar um afastamento histórico que permitisse ver o Movimento Moderno como realidade passada; esperava-se que a arquitetura moderna fosse sempre *nova*, sempre *atual* e sempre correspondente ao projeto *original*. Isso definia uma preservação que pretendia ter princípios próprios, distintos da prática disciplinar estabelecida (ALLAN, 1996; HENKETT; TUMMERS, 1995; PORETTI, 1997).

Nas duas últimas décadas, houve relevantes esforços intelectuais e institucionais para superar o posicionamento acima delineado, em favor do reconhecimento da arquitetura moderna como situação plenamente historicizada e incorporada ao campo da conservação do patrimônio. Entre tais esforços, destacamos reflexões de pesquisadores de diversos países, a partir de uma matriz italiana (CARBONARA, 1996; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2007; KÜHL, 2006; SALVO, 2016; VARAGNOLI, 1998), bem como o trabalho do Comitê Científico Internacional do Século XX do Icomos (ISC20), cujas concepções foram sintetizadas no Documento de Madri, posteriormente atualizado como Documento de Madri-Nova Déli (ICOMOS – ISC20C, 2011, 2017). Também o *Getty Preservation Institute* e a *Association for Preservation Technology* publicaram documentos que tratavam de questões não reconhecidas pelo Docomomo, com a necessidade de considerar as alterações e o envelhecimento dos edifícios como possíveis atributos de valor (FIXLER, 2017; MACDONALD et al., 2018). Os próprios comitês nacionais do Docomomo, ao enfatizarem o tema da *diversidade*, trouxeram ao centro do debate edifícios que não se propunham à efemeridade nem à ruptura com a história. Nesse contexto, tornou-se corrente a expressão *preservação de edifícios do século XX*, que busca ser ampla e voltada à concretude dos edifícios, como alternativa à *preservação da arquitetura moderna*, conceito que pode ser interpretado como restritivo e abstrato, por privilegiar o Movimento Moderno e seus ideais.

Considerando tal contexto, o presente artigo explora a *obsolescência* como alternativa à *atualidade*, enquanto atributo de valor da produção arquitetônica em questão. O tema é abordado a partir do caso do Cine São Luiz, em Recife (PE), inaugurado em 1952 e tombado, em âmbito estadual, em 2009.¹ Como parte do esforço coletivo delineado, espera-se contribuir para a normalização de uma preservação que pode ser específica quanto à escala dos edifícios ou à técnica das intervenções, mas não em seus princípios.

A obsolescência dos edifícios pode ser vista como um descompasso entre o tempo presente e o tempo evocado por eles: “um edifício obsoleto está em seu lugar, mas fora de seu tempo” (CAIRNS; JACOBS, 2014, p. 103). Esse descompasso causa estranhamento ou, no mínimo, desperta a atenção – um potencial que já foi notado por David Lowenthal:

Algumas permanências ainda são úteis, outras obsoletas; algumas estão no ferro-velho, outras no museu. O que elas têm em comum é parecerem derivar de um tempo passado: eles parecem estranhamente datadas. A percepção do anacronismo convida à consciência histórica. (LOWENTHAL, 2015, p. 388)

Considerando a obsolescência como descompasso temporal que pode ter variadas declinações, a partir do Cine São Luiz exploraremos especificamente a *obsolescência dos padrões adotados*, referente ao não-atendimento a padrões e expectativas contemporâneas. A esta, nos referimos com o termo *ultrapassado*. Há outras formas de obsolescência, como por exemplo, uma *obsolescência formal*, referente às formas datadas, que poderia ser chamada de *antiquado*; e uma *obsolescência funcional*, referente à perda de uso, para a qual propomos o adjetivo *desusado*.²

O *ultrapassado* se apresenta como “consequência de alternativas mais novas ou melhores mostrarem-se disponíveis”(CAIRNS; JACOBS, 2014, p. 103). As transformações nos padrões esperados de localização, organização espacial, funcionamento, desempenho etc. dos edifícios faz com que prédios ou equipamentos satisfatórios sejam vistos, gradualmente, como ultrapassados. A questão guarda relação direta com as

múltiplas instâncias da técnica e suas rápidas transformações – e os edifícios do século XX estão no cerne dessa problemática:

A distância entre as ideias projetuais e as exigências contemporâneas de função e uso constitui um obstáculo à conservação. Em particular, especificamente em relação aos padrões edilícios, a arquitetura pertencente ao Movimento Moderno não apresentava níveis compatíveis com as exigências ou os modos de uso do tempo atual. (BRUSCHI et al., 2012, p. 11)

A discussão desenvolvida baseia-se na observação direta do edifício e na análise de sua documentação histórica, incluindo seu processo de tombamento. Conceitualmente, apoia-se na *teoria dos valores concorrentes* de Alois Riegl (RIEGL, 2013; SCARROCCHIA, 2011), complementada pela distinção entre os *valores* e os seus *atributos*, própria da abordagem da *values-based conservation* contemporânea (AVRAMI; MASON; TORRE, 2000; KERR, 2013). Assim, os atributos do edifício são identificados e associados aos valores sistematizados por Riegl – por exemplo, o *obsoleto* e, especificamente, o *ultrapassado* são associados ao *valor de antiguidade*. Esta associação é possível porque o valor de antiguidade foi extensamente investigado na pesquisa, considerando a multiplicidade e as transformações na produção intelectual do autor austríaco – isto evidenciou que tal conceito se baseia apenas nas superfícies envelhecidas, mas numa diversidade de elementos visualmente perceptíveis que revelam e evocam a passagem do tempo, inclusive a obsolescência (CARVALHO, 2020).

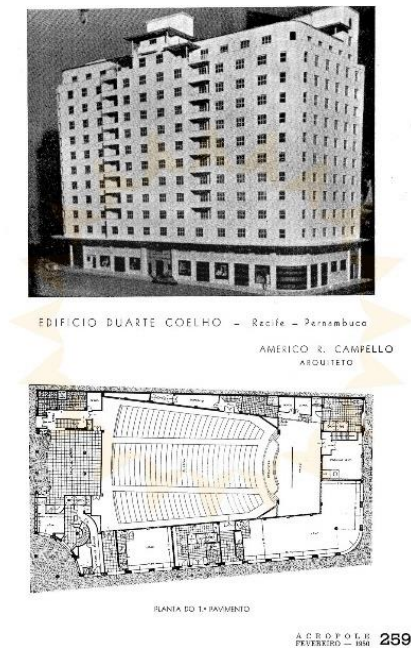
Iniciamos o texto com uma caracterização histórica que apresenta o Cine São Luiz. A seguir, analisamos seus processos de decadência e de reconhecimento de valor, explicitando seu caráter ultrapassado e o valor de antiguidade daí decorrente. A partir daí, propomos uma síntese que enfatiza a predominância do ultrapassado, enquanto atributo do valor de antiguidade, para que ele tenha sido tombado e siga sendo preservado.

SÃO LUÍZ, UM CINEMA MODERNO

O Cine São Luiz localiza-se na Rua da Aurora, em frente ao Rio Capibaribe, no centro do Recife. Corresponde à maior parte do pavimento térreo do Edifício Duarte Coelho, o qual ocupa toda a quadra e tem outra frente para a Avenida Conde da Boa Vista, principal via do bairro homônimo.³ O edifício, projetado pelo arquiteto Américo Rodrigues Campello no final da década de 1940, com cálculo estrutural de Maurício Coutinho, foi publicado pela Revista Acrópole em 1950 e inaugurado em 1952 (“Edifício Duarte Coelho – Recife – Pernambuco”, 1950). Se organiza em térreo, sobreloja e mais 11 pavimentos, aos quais se tem acesso por três torres independentes de circulação vertical.

De origem pernambucana (FUNDARPE, 2006, p. 60), Campello era radicado no Rio de Janeiro, onde está sua obra mais famosa, a sede náutica do Clube Vasco da Gama (1948-1950), na Lagoa Rodrigo de Freitas (XAVIER; BRITTO; NOBRE, ANA LUIZA, 1991, p. 65). O clube aproxima-se das soluções leves e transparentes associadas à Escola Carioca, enquanto o Edifício Duarte Coelho, contemporâneo, é compacto, mais massa que volume. Mesmo tendo participado da organização dos Congressos Brasileiros de Arquitetos, e com projetos construídos em Teresópolis, Recife, Penedo (AL), São Paulo e Brasília (COSTA; CASTILHO, 1974, p. 142; GDF-SEDHAB, 2011, p. 397), a obra do arquiteto é pouco conhecida. Não encontramos estudos monográficos sobre ela, apenas referências pontuais, em artigos significativamente denominados *Referências perdidas e Arquitetura nordestina desconhecida* (HUAPAYA ESPINOZA; LIU, 2016; YURGEL; BORTOLLI JUNIOR; KAMBARA, 2009).

Figura 1: Maquete do Edifício Duarte Coelho e planta baixa de seu pavimento térreo, com as portarias e o cinema.



Fonte: *Acrópole*, n. 142, fev. 1950, p. 259.⁴

Figura 2: Anúncio de inauguração do *luxuoso* cinema São Luiz.



Fonte: Diário de Pernambuco, 06/09/1952.

Na inauguração, o discurso dos proprietários da rede Cinemas São Luiz Ltda. expressava suas intenções de progresso, modernidade e luxo:

(...) ao entregar ao grande público pernambucano um dos mais luxuosos e bem aparelhados cinemas do Brasil, colocamos a cidade do Recife (...) numa posição de igualdade, senão de superioridade, em relação aos grandes centros do território nacional (...) Do progresso estonteante do Recife, nasceu o São Luiz de Pernambuco.

Os poderosos projetores aplicados neste cinema (...) são iguais aos que se encontram instalados no Radio City Music Hall de Nova Iorque (...) optamos pela colocação de assentos em espuma de borracha, iguais aos que se encontram instalados em todos os aviões (...) a inclinação da plateia obedeceu ao que determinam cálculos modernos.

(...) a decoração da plateia representa o interior de uma grande tenda real: vastas tapeçarias suspensas, bordadas com os três lírios de França, sobre as quais repousam dezesseis escudos de guerra, em lembrança das cruzadas. O teto é como um imenso véu de rede, que grossas cordas amarram. (FUNDARPE, 2006, p. 59–61)

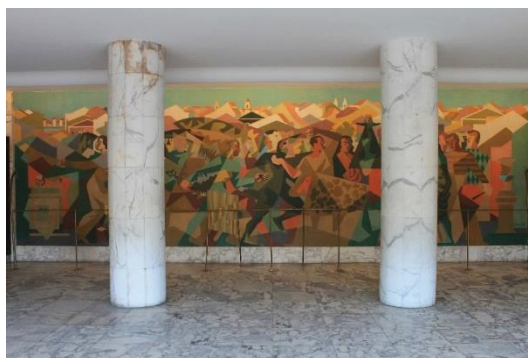
O trabalho de Campello, com seu escritório carioca e sua atuação nacional, correspondia à modernidade pretendida, como se observa nas formas fluidas e sóbrias do terraço de acesso e dos foyers térreo e superior. Nesses espaços, a impressão de luxo provém dos materiais empregados – granito vermelho, mármore branco, madeiras escuras, latão e bronze dourados – e do mural do artista Lula Cardoso Ayres (1910-1987) – pertencente aos círculo modernista pernambucano e colaborador do arquiteto também no projeto do Hotel São Francisco, em Penedo (COSTA; CASTILHO, 1974, p. 142). Em contraste com tais espaços, apresenta-se a sala de espetáculos, com decoração extravagante, projetada por Pedro Correia de Araújo, executada pela prestigiada movelaria local *Casa Holanda*,⁵ e enriquecida pelos vitrais com iluminação elétrica nas laterais da boca de cena, de autoria da artista plástica Aurora de Lima (1915-2016) (DOCOMOMO – PE, 2016, p. 26). Nesse espaço, os ideais de modernidade são declinados em formas diferentes daquelas escolhidas por Campello, e se subordinam ao luxo e às referências históricas citadas no discurso de inauguração.

Figura 3: Foyer principal. Portas de acesso à esquerda.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

Figura 4: Foyer principal. Mural de Lula Cardoso Ayres.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

Figura 5: Foyer superior. À direita, esquadria voltada para a Rua da Aurora e Rio Capibaribe.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

Figura 6: Plateia e boca de cena. Decoração de Pedro Correia de Araujo e vitrais de Aurora de Lima.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

O Cine São Luiz se consolidou como o cinema mais renomado do Recife:

Mesmo que, no decorrer dos anos, a programação do cinema possa ter desagradado aos críticos, não se pode contestar o fato de as *avant-premières*, as sessões especiais (...) e o bochicho nas estreias dos grandes lançamentos (...) terem feito do São Luiz um equipamento indispensável na vida sociocultural do Recife desde sua inauguração. (FIGUEIRÔA, 2012, p. 41)

Na década de 1980, iniciou-se uma lenta decadência. De toda forma, com seu lugar no imaginário local e preços mais acessíveis do que os cinemas dos shopping centers, o São Luiz atraía público – por vezes, grandes aglomerações – até o encerramento de suas atividades regulares, no início de 2007. A partir daí, o cinema passou por um ciclo de incertezas e obras de restauração que se estendeu até 2009.⁶ Elas foram financiadas inicialmente por uma faculdade local e concluídas pelo Governo de Pernambuco, que num primeiro momento alugou a sala, e terminou por adquiri-la, em 2011 (FUNDARPE, 2006, p. 1, 64, 128–129).

Desde 2009, a sala tem funcionado como equipamento cultural público, com algumas interrupções por motivos diversos. A programação concilia visitas guiadas, sessões para o público escolar, sessões para o grande público e numerosos festivais de cinema, a exemplo da Janela Internacional de Cinema do Recife, o FestCine, o Recifest, o VerOuvindo, o Festival Varilux de Cinema Francês e o CinePE – uma concentração de eventos condizente com a relevância da produção cinematográfica do estado. O equipamento consolida, assim, seus laços com um público cinéfilo, profissional e amador, que participou da mobilização pelo tombamento e que permanece mobilizado por sua manutenção.⁷

Figura 7: Fevereiro de 2021. Atividades interrompidas. Em lugar de filmes, os letreiros indicam Cuidem-se. Em breve estaremos juntos.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

SÃO LUÍZ, UM CINEMA ULTRAPASSADO

Localizado no centro da cidade, abrindo bilheteria e portas diretamente na calçada, e com uma única sala de espetáculos de grandes dimensões, o Cine São Luiz corresponde ao modelo preponderante dos cinemas brasileiros, quando eles eram a diversão de massas mais difundida no país – desde a implantação das primeiras salas específicas para esse uso até, aproximadamente, a década de 1980. Por essas características, é a completa antítese do padrão atual: múltiplas pequenas salas, agrupadas, localizadas em shopping centers, fora das áreas centrais. Inaugurado como símbolo de modernidade e progresso, hoje sua localização, seu tipo arquitetônico e seu modelo de negócio são ultrapassados, e ele é “um dos principais símbolos da resistência do ‘antigo’ versus o ‘novo’ da cidade do Recife” (RIGAUD, 2017).

Se as instalações de projeção, som e ar-condicionado do São Luiz enfrentavam algum sucateamento desde a década de 1990 (FIGUEIRÓA, 2012, p. 42), os principais determinantes para a diminuição de seu público e sua rentabilidade foram questões urbanas e sociais. A transferência de atividades para fora do centro do Recife, especialmente para a zona litorânea, teve um primeiro impulso ainda na década de 1950, e vem se aprofundando desde então. Podemos considerar a abertura do Shopping Recife, com suas três salas de cinema, no bairro de Boa Viagem, em 1980, um momento-chave do processo de decadência dos cinemas do centro (CONTENTE, 2013). O desprestígio das áreas centrais pelas classes privilegiadas e a decadência dos cinemas de rua aconteceram, de forma análoga, nas médias e grandes cidades brasileiras e, também, em outros países do mundo (MENDONÇA FILHO, 2012). Hoje, o Recife não tem cinemas de rua em circuito comercial: as únicas quatro salas de cinema da cidade que funcionam fora de shopping centers são públicas, com programação específica.

Quando do tombamento do Cine São Luiz, as especificidades descritas (representativas de uma época passada), sua forte relação com o espaço urbano e a memória coletiva ali ancorada foram centrais na argumentação do processo e no debate público:

O Cinema São Luiz não merece acabar como todos os outros do centro da cidade. Seja por sua localização privilegiadíssima (...) Seja por seu foyer do térreo (magistralmente integrado com a calçada e a rua) (...) Seja pela sua imensa plateia, com balcão e tudo (...) Seja pelo inconfundível clima (...) de expectativa e entretenimento. Seja, por fim, mas não menos importante, pelo fato de ser um pedaço de muitas histórias pessoais. (“Viva o Cinema São Luiz – o manifesto”, 1996)

O Cinema São Luiz (...) é hoje o mais antigo e um dos poucos cinemas a exhibir filmes de qualidade, em funcionamento no centro da cidade (...) marco representativo de uma época em nossa cidade (...) o mais luxuoso, dispondo de uma decoração exuberante elaborada por artistas pernambucanos (...) Todo o interior do cinema foi tratado com muito esmero (...) atendeu ao mais moderno e exigente padrão da época. (FUNDARPE, 2006, p. 1)

O Cinema São Luiz é, portanto, o último dos que foram durante bons anos a principal fonte de entretenimento do recifense, os cinemas de rua de circuito comercial (...) Independente de

quem irá gerir a casa, a Fundarpe acredita que este exemplar dos cinemas de rua, por acaso o mais importante deles, deve ser preservado e reconhecido como monumento estadual. (FUNDARPE, 2006, p. 128–129)

Com efeito, podemos nos apropriar de uma perspicaz imagem-síntese. Trata-se de um edifício de tal forma evocativo de outros tempos que “Se existisse uma Arca de Noé dos cinemas antigos, o São Luiz e seus companheiros de geração em outras cidades do mundo estariam a bordo como exemplares salvos de uma era” (MENDONÇA FILHO, 2012).

Além da obsolescência dos padrões adotados, o Cine São Luiz apresenta também uma obsolescência formal. A exposição de *design* antiquado começa no exterior, com o letreiro principal, vitrines e letreiros laterais, gradis das janelas superiores, luminárias do terraço e portas de acesso; continua nos foyers térreo e superior, com a forma das sancas, dos lambris e da urna para os ingressos; atinge o ápice na sala de espetáculos, com os motivos vegetais estilizados, de gosto vagamente art déco, presentes nos vitrais na boca de cena e nos relevos das paredes e tetos – que já no momento da inauguração pareceriam anacrônicos para quem conhecesse arte e arquitetura modernas.⁸ Diferentemente, os compartimentos para equipamentos de combate a incêndio seguiam padrões atualizados – mas hoje todos evocam um tempo já passado, por meio de suas formas, dando outra camada de complexidade à obsolescência do edifício.

Figura 8: Letreiros na fachada lateral, esculpidos em madeira: “Cinema é a maior diversão”.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

Figura 9: Armários para instalações de incêndio na sala de espetáculos.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

Passando da obsolescência ao envelhecimento, vemos que, dentre as superfícies marcadas pelo tempo do Cine São Luiz, a capacidade de evocação e as possibilidades de preservação variam conforme o material, o uso e as condições de exposição dos elementos arquitetônicos. A maioria dos objetos antiquados citados – letreiros laterais em madeira, vitrines em aço inoxidável, portas e urna para ingressos em latão, lambris em folheados de jacarandá, luminárias em bronze, relevos em madeira e vitrais – apresenta marcas de envelhecimento e, em virtude da durabilidade de seus materiais, foi passível de recuperação, com mínimas recomposições, nas obras de 2007-2009 (FUNDARPE, 2006, p. 85–104). Mantendo sua integridade sem prescindir do aspecto envelhecido, reforçam a percepção do São Luiz como um cinema que vem do passado e segue vivo.

Figura 10: Mármore do piso do foyer principal, com alterações cromáticas.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

Figura 11: Lambri do foyer superior, com fissuras e alterações cromáticas.



Fonte: fotografia realizada pela pesquisa (2021).

O reforço mútuo entre o antiquado e o envelhecido é especialmente significativo em um conjunto de elementos de latão dourado que simultaneamente apresentam pátina expressiva e se relacionam diretamente ao uso cinema: detalhes da bilheteria, portas de acesso, urna dos ingressos e guarda-corpo que protege a pintura mural do foyer. Convergência análoga se apresenta, com menor intensidade, no assoalho do palco, nos tacos do fosso da orquestra e no mármore dos pisos dos foyers. Em um edifício cujo valor patrimonial é tão marcado por conceitos relacionados à obsolescência, as marcas de envelhecimento são relevantes por seu aporte especificamente material; aumentam a credibilidade da experiência de objetos que parecem antiquados à vista, e foram também tocados pelas mãos e pés de multidões (KORSMEYER, 2012).

DAS POSSIBILIDADES DO ULTRAPASSADO COMO ATRIBUTO DE VALOR EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Seguindo a análise de Kleber Mendonça Filho, entendemos que salas como o Cine São Luiz têm recebido atenção pelo específico fato de serem diferentes do padrão corrente:

Esse roteiro também define que esses palácios serão transformados em salas de referência técnica e de programação, vitrines luxuosas para o próprio cinema e para a cultura, um endereço certo em que o público terá uma experiência cinematográfica especial, distinta da norma atual imposta pelos Multiplex. (MENDONÇA FILHO, 2012, p. 49)

Os exemplos brasileiros, norte-americanos e europeus apresentados pelo autor evidenciam como a argumentação nostálgica e as ações patrimoniais que mantêm a existência dessas salas de cinema ligam-se mais a seu caráter ultrapassado – atributo de seu valor de antiguidade – do que a outros valores como, por exemplo, o histórico, o artístico ou o de novidade.

A preservação desse caráter ultrapassado não é absoluta, nem incompatível com a continuidade do uso. Por exemplo, em 2015, instalou-se no Cine São Luiz um novo sistema de projeção digital, mas mantiveram-se funcionais os sistemas de projeção antigos, para obras em película (RIGAUD, 2017). O processo exemplifica a convivência entre tempos e entre padrões técnicos; uma ideal *conciliação entre valor de uso e valor de antiguidade*, sem anulações mútuas. Acordos desse tipo viabilizam a experiência do uso dos edifícios, contribuindo, assim, para justificar a continuidade de sua preservação e de sua existência, sem que se tornem apenas museus de si próprios.

Enquanto cinema de rua ultrapassado, o Cine São Luiz mostra como a obsolescência vai além de questões técnicas e formais, e transborda para edifícios e vizinhanças; faz atentar para as dissonâncias inerentes às transformações do tempo e à permanência do passado. A continuidade insistente de sua presença e de seu funcionamento é metonímia da Boa Vista e do centro do Recife, que seguem existindo no mesmo lugar onde estiveram, vivos e plenos de valor, mesmo distantes dos desejos predominantes e dos padrões de mercado. A insistência das pessoas e instituições, em seus esforços pessoais e coletivos, aponta para outro presente possível, alternativo aos processos de homogeneização em curso nas cidades brasileiras e mundiais.

Enquanto edifício moderno ultrapassado, o Cine São Luiz mostra como o afastamento dos padrões atuais pode ser decisivo para os valores de um bem cultural, para sua capacidade de evocar outros tempos, de gerar interesse ou encantamento, e mesmo de continuar existindo. Assim, o São Luiz indica outras possibilidades para a arquitetura dessa época, libertando-a do encargo de ser sempre atual, como já se pretendeu que ela fosse. Nesses edifícios, concebidos e construídos sob o signo da novidade, da funcionalidade e da técnica, passadas décadas, a tensão entre as expectativas iniciais e a situação atual pode seja percebida como riqueza, não como deturpação.

Projetado por um arquiteto moderno em uma avenida moderna, buscando para si mesmo essa modernidade, o Cine São Luiz é hoje ultrapassado; foi tombado e segue preservado não por ser *moderno*, mas por ser *antigo*. Assim, aponta para a fertilidade das coisas fora de seu tempo e para a importância das engrenagens patrimoniais que o mantêm íntegro e em funcionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, J. DE S. Cine São Luiz. *Diário de Pernambuco*, 7 out. 1951.

ALLAN, J. Conservation of modern buildings: a practitioner's point of view. Em: *Modern Matters*. Shaftesbury: Donhead, 1996. p. 123–128.

AVRAMI, E.; MASON, R.; TORRE, M. DE LA. *Values and Heritage Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000.

- BRUSCHI, G. et al. Le trasformazioni del tempo. Em: *Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive*. Bolonha: Compositori, 2012. p. 9–24.
- CAIRNS, S.; JACOBS, J. M. *Buildings must die*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014.
- CARBONARA, G. Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno. Em: *Tratatto di restauro architettonico*. Turim: UTET, 1996. p. 77–84.
- CARVALHO, J. L. DE. Transformações e ampliações do valor de antiguidade na obra de Riegl: monumentos envelhecidos, antiquados e alterados. *Patrimônio e Memória*, v. 16, n. 2, p. 540–562, dez. 2020.
- CASTRO, A. L. DE S. *Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional. Tese – Doutorado em Arquitetura e Urbanismo—Brasília: Universidade de Brasília, 2020.*
- CONTENTE, R. *O edifício fidalgo: um olhar sobre a degeneração do Centro do Recife a partir do Edifício Duarte Coelho*. Monografia – Graduação em comunicação social – jornalismo—Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2013.
- COSTA, E. R. R.; CASTILHO, M. S. DE. *Índice de arquitetura brasileira 1950-1970*. São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Biblioteca, 1974.
- DE JONGE, W. What happened? Fourteen years of Docomomo. *Docomomo Journal*, n. 27, p. 9, jun. 2002.
- DOCOMOMO – PE. *Guia da Arquitetura Moderna no Recife*. Recife: Docomomo – PE, 2016.
- DOMINGOS, J. Assuntando... O cinema São Luiz. *Diário de Pernambuco*, 19 set. 1952.
- Edifício Duarte Coelho – Recife – Pernambuco. *Acrópole*, p. 259, fev. 1950.
- FIGUEIRÔA, A. São Luiz: um palácio para a sétima arte. *Continente*, p. 38–42, set. 2012.
- FIXLER, D. N. Towards APT Consensus Principles for Practice on Renewing Modernism. *APT Bulletin*, v. 48, n. 2–3, p. 6–8, 2017.
- FUNДАРPE, (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). *Processo de tombamento. Cine São Luiz*, 2006.
- GDF-SEDHAB, (Governo do Distrito Federal, Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação). *Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília. Relatório Consolidado. Anexos*, 2011.
- HENKET, H.-J.; TUMMERS, N. Authenticity of the modern movement. Em: *Nara Conference on Authenticity (Anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*. Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995. p. 327–328.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.
- HUAPAYA ESPINOZA, J. C.; LIU, C. Arquitetura nordestina (des)conhecida: por uma ampliação da história da arquitetura moderna brasileira, 1950-1970. Em: *Arquitetura: tectônica - lugar (anais do 6º Seminário Docomomo Norte-Nordeste, em Teresina, de 10 a 13 de agosto de 2016)*. Teresina: UFPI, 2016.
- ICOMOS – ISC20C. *Documento de Madri: criterios de conservación del patrimonio arquitectónico del siglo XX*, 2011.

ICOMOS – ISC20C. *Madrid-New Dehli document: approaches for the conservation of twentieth-century architectural heritage*, 2017.

KERR, J. S. *Conservation plan*. Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2013.

KORSMEYER, Carolyn. Touch and the experience of the genuine. *British Journal of Aesthetics*, v.52, n.4, p. 365–377, out. 2012. <https://doi.org/doi-org.ez54.periodicos.capes.gov.br/10.1093/aesthj/ays043>.

KÜHL, B. M. Preservação da arquitetura moderna e metodologia de restauro. *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, n. 19, p. 198–201, 2006.

LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MACDONALD, S. et al. Recent efforts in conserving 20th-century heritage: The Getty Conservation Institute's Conserving Modern Architecture Initiative. *Built Heritage*, v. 2, n. 2, p. 62–75, 2018.

MENDONÇA FILHO, K. Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema. *Continente*, p. 48–49, set. 2012.

Moderna forração das poltronas do novo cinema São Luiz. *Diário de Pernambuco*, 6 set. 1952.

PORETTI, S. Il dibattito sul restauro dell'architettura moderna. *I beni culturali: tutela e valorizzazione*, v. 5, n. 4–5, p. 77, jul. 1997.

RIEGL, A. O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença. Em: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013. p. 9–65.

RIGAUD, L. *O canto do Cinema*. Disponível em: <<https://webjornalismo.unicap.br/ocantodocinema/site/index.php/o-canto-dos-festivais-de-cinema>>. Acesso em: 1 fev. 2022.

SALVO, S. *Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura*. Macerata: Quodlibet Studio, 2016.

SCALVINI, M. L. Il nuovo di ieri. *Domus*, n. 649, p. 6–7, abr. 1984.

SCARROCCHIA, S. La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl. Em: *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. Milão: Abscondita, 2011. p. 75–104.

VARAGNOLI, C. Un restauro a parte? *Palladio*, v. XI, n. 22, p. 111–115, dez. 1998.

Viva o Cinema São Luiz – o manifesto (assinado por 11 profissionais ligados à cultura). *Jornal do Commercio*, 17 out. 1996.

XAVIER, A.; BRITTO, A.; NOBRE, ANA LUIZA. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro – São Paulo: Rioarte/ Fundação Vilanova Artigas/ Pini, 1991.

YURGEL, M.; BORTOLLI JUNIOR, O.; KAMBARA, R. DE L. Arquitetura moderna no Rio de Janeiro: referências perdidas, 1930-1960. Em: *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (Anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)*. Rio de Janeiro: Prourb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.

NOTAS

¹ O tombamento resulta do decreto estadual nº 33.465, de 1º de junho de 2009.

² Nas referências apresentadas, o termo *obsolescência* compreende os três temas, sem distinções precisas. Na raciocínio aqui desenvolvido, a diferenciação ajuda a esclarecer o caráter e as especificidades do edifício.

³ Embora seja parte de um edifício maior, o Cine São Luiz foi analisado isoladamente por sua independência funcional, reconhecida no tombamento independente do restante do edifício.

⁴ As imagens reproduzidas a partir da imprensa completaram 70 anos de publicação e tornaram-se de domínio público.

⁵ O responsável pela decoração da plateia aparece como *Pedro Correia de Araújo* no discurso de inauguração do cinema e como *arquiteto Pedro Luiz Correia de Araujo* em texto do Diário de Pernambuco sobre o edifício, publicado em 1951. Acreditamos tratar-se do artista Pedro Luiz Correia de Araújo (1874-1955), de família pernambucana, radicado no Rio de Janeiro, onde realizou ao menos uma outra obra de arte decorativa integrada à arquitetura: um relevo em cerâmica esmaltada na fachada do edifício Itahy, em Copacabana, datado de 1935. Não deve ser confundido com Pedro Gaspar Correia de Araújo (1930-2019), também pernambucano radicado no Rio de Janeiro, autor de lustres em bronze instalados no Palácio do Itamaraty (DF) e no Hotel Nacional (RJ) (ALENCAR, 1951; MODERNA, 1952).

⁶ Em 2006, fora iniciado um processo de tombamento em nível estadual, que impedia, sob o ponto de vista legal, a demolição ou descaracterização do edifício.

⁷ Para além dos problemas próprios, o São Luiz enfrenta aqueles associados ao condomínio do Edifício Duarte Coelho, como, por exemplo, infiltrações crônicas que destruíram alguns trechos dos relevos decorativos da sala de espetáculos.

⁸ Parece ter havido críticas aos interiores do cinema, como se entrevê a partir de um texto elogioso ao empreendimento, que afirma “Sobre o estilo da decoração, sobre pormenores arquitetônicos, falem os entendidos, se o quiserem” (DOMINGOS, 1952).

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

EDIFÍCIO COLONIAL E O MODERNISMO NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS:**TUROLLA DA SILVA PIRES LEAL, JÚLIA (1)**

1. aluna, UNDB e 001-005944@aluno.undb.edu.br

MEDEIROS ARAUJO PIRES LEAL, LEVI (2)

2. aluno, UNDB e 002-020497@aluno.undb.edu.br

PAIM LONGHI, LUIS EDUARDO (3)

3. Professor orientador, UNDB e luis.longhi@undb.edu.br

RESUMO

O presente artigo visa analisar o estilo modernista presente no Centro Histórico de São Luís, com foco no Edifício Colonial. Para isso, inicialmente, será estudado o contexto histórico de surgimento do Modernismo no continente europeu e seu estabelecimento como um dos principais estilos arquitetônicos do século XX, e também será feita uma análise de como ele chegou ao Brasil e, mais especificamente, na cidade de São Luís. Foi ainda realizada uma entrevista com um profissional renomado da área de conservação urbana e patrimônio histórico, a fim de entender sua perspectiva em relação a visão da população e dos profissionais sobre o modernismo no Centro Histórico de São Luís. Por fim, como estudo de caso, foi trabalhado o Edifício Colonial, apresentando sua história, analisando sua tipologia arquitetônica e problemas de conservação que o mesmo apresenta. Sendo assim, foram sugeridas diretrizes de intervenção para recuperar e valorizar essa edificação e seu entorno.

PALAVRAS-CHAVE:

modernismo; estilo; edifício colonial; centro histórico; preservação.

EDIFÍCIO COLONIAL AND MODERNISM IN THE HISTORIC CENTER OF SÃO LUÍS

ABSTRACT

This article aims to analyze the modernist style present in the Historic Center of São Luís, focusing on the Edifício Colonial. For this, initially, the historical context of the emergence of Modernism on the European continent and its establishment as one of the main architectural styles of the 20th century will be studied, and an analysis will also be made of how it arrived in Brazil and, more specifically, in the city of São Luís. An interview was also carried out with a renowned professional in the area of urban conservation and historical heritage, in order to understand his perspective on the view of the population and professionals about modernism in the Historic Center of São Luís. Finally, as a case study, the Edifício Colonial was worked, presenting its history, analyzing its architectural typology and conservation problems that it presents. Therefore, intervention guidelines were suggested to recover and enhance this building and its surroundings.

KEYWORDS:

modernism; style; edifício colonial; historic center; preservation.

INTRODUÇÃO

O Centro Histórico de São Luís é famoso por sua arquitetura colonial portuguesa, recebendo o título de Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO. Porém, esse estilo não é o único presente, havendo um variado conjunto de tipologias, tais quais o Eclético, o Neoclássico, o Art Déco, o Modernista, dentre outros. Este artigo busca analisar o enfoque na arquitetura moderna, em particular o Edifício Colonial, também conhecido como Condomínio Centro Comercial de São Luís.

A dificuldade em se analisar e reconhecer o modernismo como algo histórico acontece pois ele se assemelha à arquitetura que é produzida atualmente. Por ser um estilo recente, e por São Luís ser uma cidade antiga, para os padrões brasileiros, e tendo seus edifícios da época colonial bem preservados, a arquitetura moderna não é muito valorizada, tendo poucas pesquisas sobre o assunto disponíveis, principalmente acerca da edificação estudada. Além disso, esse artigo pode servir como fonte de estudo para análises futuras, já que irá discutir um tema muito importante e que infelizmente ainda é pouco valorizado.

Este trabalho teve como intuito discutir as características do estilo moderno, tendo seu maior foco no que está presente no Centro Histórico de São Luís, apresentar o Edifício Colonial (1977), na Rua do Sol, que é um grande exemplo do Modernismo ludovicense, analisar suas características e seu estado de conservação atual, além de propor diretrizes de intervenções com o objetivo de trazer de volta as melhores condições, preservando suas características originais.

METODOLOGIA

Esse artigo foi produzido em duas etapas, sendo a primeira fundamentada em pesquisas bibliográficas (Gil, 2008) em livros, sites informativos e outros artigos disponíveis na internet, além de imagens do edifício pesquisado, tendo como objetivo a pesquisa exploratória (Gil, 2008), que pretende obter maior conhecimento sobre o tema dissertado.

Foi apresentado o contexto geral do surgimento e da consolidação da arquitetura modernista como um estilo de grande relevância em todo o mundo. Após isso, foi retratado o cenário da arquitetura ludovicense no período da chegada desse estilo e como se deu sua implantação e seu estabelecimento como a arquitetura de novos órgãos públicos e sedes de grandes empresas. Em seguida, foi abordada a falta de reconhecimento, por parte da população e dos órgãos competentes, da arquitetura modernista como um capítulo importante no contexto arquitetônico da cidade.

Na segunda, foi entrevistado um profissional renomado da área de conservação urbana e patrimônio, que esteve presente na elaboração e execução do Projeto Reviver. O entrevistado foi questionado acerca da visão da população e dos profissionais da área, na época da realização desse projeto, sobre a implantação de edificações modernistas na região do Centro Histórico de São Luís, e como a preservação dessas é vista nos dias de hoje (APÊNDICE A).

A entrevista foi feita por meio digital e, após serem destacados os trechos mais significativos das falas, os pesquisadores realizaram a técnica de análise de conteúdo, de Laurence Bardin (1977). As falas do entrevistado foram utilizadas na descrição do contexto em que se encontra o objeto de intervenção que, no caso estudado, foi o Edifício Colonial. Foi respeitado o sigilo da identidade do participante, se o mesmo não quis ser identificado. Além disso, os pesquisadores se comprometeram a utilizar as informações obtidas exclusivamente para fins acadêmicos.

Por fim, foram apresentadas maiores informações sobre a edificação estudada, o Edifício Colonial, e foram propostas as intervenções a serem realizadas para a revitalização do mesmo.

CONTEXTO HISTÓRICO

Para uma melhor contextualização da chegada do modernismo em São Luís, será apresentado um pequeno resumo sobre o surgimento e expansão do estilo modernista no mundo, e sua chegada e consolidação no Brasil e em São Luís.

Com o advento da Revolução Industrial, houve uma grande necessidade de expansão, organizada e planejada, das cidades europeias que estavam se industrializando, devido o grande crescimento populacional das mesmas. Essa industrialização trouxe uma maior facilidade de acesso a materiais como vidro, concreto e aço, o que modificou a forma que as edificações eram construídas. (SILVA, [20--]).

Assim, no contexto pós Primeira Guerra Mundial, mais precisamente em 1919, surge, na Alemanha, a Bauhaus, considerada por muitos a primeira academia modernista, que influenciou o estilo com seus ideais de funcionalidade e simplicidade das formas. A escola era liderada por Walter Gropius e tinha como objetivo a construção de uma nova sociedade (SILVA, [20--]). “Nessa direção, assim como argumenta Fernando Lara (2001, p. 14), o Modernismo arquitetônico seria uma consequência da Modernidade atrelada ao processo de Modernização, aqui em sua acepção ampla de progresso da nação.” (DELMONICO, 2010).

Nessa época, muitas cidades europeias encontravam-se destruídas por causa da guerra. Dessa forma, fez-se necessária a reconstrução rápida e eficiente das mesmas, o que levou o Estado a buscar arquitetos para planejar um programa de reconstrução urbana. Sendo assim, “Começou-se a desenvolver planejamentos urbanos modernistas, cuja preocupação era criar habitação de massa que oferecesse o sol, o ar, os jardins e o modo de vida sadio, até então acessíveis apenas para a burguesia.” (SILVA, [20--], p. 4).

Essas preocupações vão ser compiladas por Le Corbusier na Carta de Atenas, e vão dar origem aos cinco pilares da arquitetura modernista: o uso de pilotis, janelas em fita, fachada livre, planta livre e terraço-jardim. Já contexto brasileiro, “O modernismo na arquitetura brasileira constituiu-se, no início dos anos 30, a partir de uma reinterpretação das ideias de Le Corbusier e, em menor medida, daquelas de Walter Gropius.” (CAVALCANTI apud PANDOLFI, 1999, p. 172).

Os movimentos ligados ao modernismo surgem de maneira tardia no Brasil, tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922, onde foram discutidas as novas formas de arte e identidade nacional. No campo da arquitetura, esses princípios começaram a ser incorporados de maneira ainda mais tardia, ganhando força nas décadas de 30 e 40 e tendo seu auge na década de 50, com a construção de Brasília (ZUFFO, 2009).

O início do estabelecimento do modernismo no país se dá pela passagem de Le Corbusier pelo Brasil (1929) e pela indicação de Lúcio Costa para diretor da Escola de Belas artes. Nessa mesma época, Getúlio Vargas assume o poder e é estabelecido o Estado Novo (ACAYABA; FICHER, 1982 apud SILVA, [20--]).

Não é surpreendente que as ideias de Le Corbusier tenham sido tão bem-sucedidas entre nós: inúmeros pontos do ideário corbusiano coincidiam com o discurso de intelectuais ligados ao Estado Novo. No Brasil falava-se em “construção do homem novo”, ao passo que Le Corbusier se referia a um “espírito novo” e à necessidade de criar novas mentalidades de morar. (CAVALCANTI apud PANDOLFI, 1999, p. 179)

No ano de 1935, ocorreu um concurso público para a construção do novo edifício do, então na época, Ministério da Educação e Saúde na capital, Rio de Janeiro. Apesar de não terem vencido, a obra foi confiada a Lúcio Costa e contou com a participação dos profissionais Carlos Leão, Jorge Moreira, Afonso Reidy, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos e a orientação de Le Corbusier. Esse edifício é um grande marco modernista no Brasil pois segue os princípios corbusianos, incluindo os cinco pilares da arquitetura modernista, citados anteriormente. Além disso, “[...] pela primeira vez foi feita aplicação de uma fachada de vidro em escala monumental - anterior as aplicações das torres de vidro norte-americanas, do início dos anos 1950” (SEGAWA, 1999, p.91-92 apud SILVA, [20--]).

Dentre os profissionais que participaram da construção do Ministério da Educação e Saúde, o que teve maior destaque individual foi Oscar Niemeyer. Junto com Lúcio Costa, desenvolveu o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque, em 1939. Além disso, outros dos seus projetos relevantes são o conjunto de Pampulha, o Grande Hotel de Ouro Preto e vários edifícios governamentais em Minas Gerais. Devido a isso, criou uma forte relação com Juscelino Kubitschek, que era prefeito de Belo Horizonte nesse período. Sendo

assim, quando esse se tornou presidente da República, escolheu o arquiteto para projetar os principais edifícios de Brasília (ZUFFO, 2009). A capital foi projetada por Lúcio Costa, seguindo os princípios modernistas e se tornou um símbolo do movimento no Brasil e no Mundo e, é hoje, patrimônio mundial pela UNESCO.

Devido a sua origem europeia, foram feitas adaptações ao Brasil, já que as formas muito rígidas não se encaixavam com o perfil brasileiro, sendo assim, o modernismo aqui produzido seguiu linhas mais fluidas, com maior variedade de formas e volumes, e também ao clima, com o uso de elementos de proteção contra a insolação, como os brises e cobogós, esse último sendo uma criação brasileira. Após trabalhar no Brasil e sofrer influências do contexto aqui presente, o próprio Le Corbusier modificou um pouco seu estilo, adotando uma certa liberdade formal (LOPES, 2021).

De acordo com Nascimento e Pflueger (apud TOSTES, 2019), em São Luís, o estilo modernista chegou na década de 1950, em decorrência do seu processo de modernização, que pode ser dividido em três etapas:

1. Intervenções urbanas na primeira metade do século XX voltadas à melhora da circulação de veículos e ideais higienistas que visavam combater a insalubridade que ocasionou várias epidemias;
2. Implantação de instituições públicas, como o Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS) e os Correios, e privada, como o Sulacap;
3. A chegada de arquitetos modernistas de outros estados do país, como Cleon Furtado e Braga Diniz, que projetaram diversas residências no estilo modernista na cidade.

Ainda segundo Nascimento e Pflueger (apud TOSTES, 2019), o modernismo ludovicense possui como as suas principais características: “[...] o uso do concreto armado como sistema construtivo, jogos de formas e volumes nas fachadas, presença de pilotis, utilização de cobogós e janelas ao longo da fachada e da cobertura tipo borboleta.”

A partir da década de 50 começam a surgir os grandes edifícios modernistas, modificando o *skyline* da cidade.

Figura 1: Destaque dos prédios no skyline do Centro Histórico



Fonte: Google Earth, 2021

Na segunda metade do Século XX, tendo sido frustradas outras iniciativas de renovação urbana, a cidade assiste a construção de três edificações modernistas que, com alturas de oito a doze pavimentos, quebram a horizontalidade do conjunto arquitetônico, sobrepondo-se às torres das igrejas da cidade, até então pontos mais elevados de referência urbana. Dois destes edifícios se localizam na nova área de expansão comercial do Centro Histórico, um na Rua do Egito (sede do Banco do Estado do Maranhão), outro na Rua Grande (Edifício Caiçara) onde antes se erguia a igreja da Conceição. A terceira edificação, denominada Edifício João Goulart,

construída nos cânones modernistas de Le Corbusier, rompe a escala urbana do local e interfere no perfil do conjunto arquitetônico em plena Av. Maranhense, atual Praça Pedro II, a qual é considerada como a praça cívica da cidade, por abrigar as sedes dos poderes civil e religioso [...]. (LOPES, 2008, p. 129)

Além dessas edificações, alguns anos depois, é construído o Edifício Colonial (1977), que é o objeto de estudo desse trabalho.

REFERENCIAL TEÓRICO

O artigo “As contribuições da pesquisa histórica para a preservação do Patrimônio edificado: o caso do hotel internacional reis magos. Natal/RN.” expõe um caso que mostra a importância dos profissionais e estudantes de arquitetura na preservação e valorização da arquitetura modernista.

No final do ano de 2013, um jornal local publicou uma matéria sobre a possível demolição do HIRM para dar lugar a um complexo com apartamentos, escritórios e lojas. Essa notícia desencadeou uma série de ações em prol da preservação dessa edificação, que muitos defendem ser um importante exemplar da arquitetura moderna brasileira [...]. O Instituto dos Amigos do Patrimônio Histórico e Artístico-Cultural e da Cidadania (Iaphacc) solicitou seu tombamento aos órgãos de preservação municipal, estadual e federal. Em paralelo, foram ajuizadas ações na justiça para impedir a sua demolição até que os órgãos competentes se pronunciassem definitivamente sobre o pedido de tombamento. Além dos órgãos de preservação, diversas instituições da área de arquitetura e urbanismo [...] se manifestaram contrários à demolição do HIRM. Estudantes também se mobilizaram e criaram o coletivo [R]existe Reis Magos, que tem desenvolvido diversas atividades com o objetivo de chamar a atenção para a sua importância e contestar a ideia de que não é possível conciliar desenvolvimento e preservação (COSTA; CRUZ; PINHEIRO, 2016, p. 2).

O artigo “Restauro do Palácio da Justiça do Paraná em Curitiba: Um estudo de caso” explica todo o processo de restauro dos elementos característicos de edificações modernistas. Essas informações podem servir como um guia para auxiliar no restauro da edificação estudada no presente artigo, o Edifício Colonial.

A primeira etapa do processo de restauro da fachada foi fazer o mapa de danos, no qual são apontados com desenhos e detalhes todos os focos de manifestações patológicas, sua extensão e suas características. Com base nesse mapa de danos, foi possível fazer a previsão das soluções possíveis e de quantitativos quaisquer necessários para a aplicação dessas intervenções. A presença de pinturas com tinta esmalte em uma área total de 273 m² de pastilhas foi um dos problemas encontrados, resolvido com a limpeza feita com material removedor não corrosivo de modo a manter a integridade do objeto original (OLIVEIRA; ANDRADE, 2019, p. 7).

O artigo “O caso Maracanã: a arquitetura moderna e as teorias de restauro” evidencia que, apesar de ser uma edificação tombada em cunho Federal, as sucessivas reformas no estádio para a realização do Mundial de Clubes de 2000, Jogos Pan-Americanos de 2007, Copa das Confederações de 2013, Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas de 2016 descaracterizaram a forma original da edificação. Sendo assim, esse estudo apresenta um exemplo de reforma a não ser seguido.

Apesar do tombamento federal, o Maracanã teve destruídas algumas de suas mais importantes características formais, em nome de adaptações para atender a estes três eventos esportivos. Além da marquise, a demolição das arquibancadas de concreto para reconstrução com nova declividade (para eliminar pontos cegos) e alterações/demolições de paredes para reutilização dos espaços internos (MARTINS, 2013, p. 9).

PERSPECTIVA DO ENTREVISTADO

Para a realização desta sessão do artigo, foi entrevistado o saudoso professor Luiz Phelipe de Carvalho Castro Andres, renomado profissional da área de conservação urbana e patrimônio, com o objetivo de compreender

sua visão sobre esse assunto, seguindo as perguntas do APÊNDICE A. O entrevistado deixou claro que se trata de impressões gerais e lembranças pessoais, pois nunca foram feitas pesquisas formais e/ou enquetes acerca deste tema junto à comunidade.

Quando questionado sobre o ponto de vista da população em relação a chegada do modernismo em São Luís, o entrevistado comenta que o estilo era visto de forma muito positiva e de grande aceitação, o que era bem natural, para a época, uma vez que em nossa cultura e, de forma geral, em nosso país, a palavra “moderno” foi sempre vista como sinônimo de novo, de progresso, de avanço.

Apesar das tentativas de adaptação das casas para essa vida moderna, principalmente com a popularização do automóvel, a tipologia arquitetônica do Centro Histórico dificultava essas modificações, visto que a adoração pelo carro trazia consigo a necessidade de abrigá-los longe de vandalismos e, portanto, a necessidade de trazê-los para dentro de casa. Mas, a adaptação para a garagem foi difícil nas casas do centro histórico. Pois implicava em demolir parte da fachada para ampliar a entrada e isto também ficou proibido pelo ato do tombamento.

Por causa dessas dificuldades, parte da população, que não possuía noção da importância histórica do centro de São Luís, chegou a sugerir a demolição das antigas edificações para dar lugar a construções modernistas. “Chegamos a ouvir afirmativas bem agressivas segundo as quais ‘o melhor seria passar um trator em cima destas casas velhas e substituí-las por torres de vidro’. Ou ainda que: ‘o Maranhão é atrasado por causa destes prédios velhos’.”

Perguntado se caso houvesse capital para investir nessas obras, o entrevistado afirmou que seria muito provável que tivesse ocorrido uma descaracterização do Centro Histórico de São Luís, pois a questão da preservação ainda não era muito valorizada e haviam poucos profissionais trabalhando nessa área.

[...] você podia contar nos dedos de uma das mãos os profissionais que então trabalhavam para preservar o centro histórico. Eram apenas dois ou três que atuavam no DPHAP do Estado. [...] Estou certo de que [...] os [...] poucos profissionais assim como eu próprio, e todos aqueles que nos antecederam nesta crença e que defendiam a preservação do centro antigo com suas características originais pensávamos da seguinte maneira: O centro antigo só ocupa 250 hectares dos 130.000 hectares de território da ilha de São Luís. Portanto a população ludovicense em geral [...] sempre terão TODO o restante do território da ilha para exercitar a criatividade possibilitada pelo modernismo e o concreto armado.

Porém, o entrevistado também constatou que, mesmo havendo poucos profissionais, eles já eram muito empenhados em preservar a história contada pelos edifícios históricos e fez as seguintes indagações:

Então porque não preservar em sua integridade este testemunho raro de urbanismo e arquitetura histórica que herdamos do passado. Conforme a UNESCO nos mostra com os demais bens incluídos na lista do Patrimônio da Humanidade, porque não dar a esta área um sentido exemplar de preservação da memória, da história e da cultura de nossa gente e ainda distribuir renda, gerando milhares de empregos com a indústria do turismo? Porque a necessidade de demolir estas raridades para substituir pelo moderno em condições muito mais limitadas e difíceis se você tem todo o espaço para fazer isto fora do centro antigo?

Nesse período, da segunda metade do século XX, por ser o “estilo do momento”, ainda não havia a percepção da importância do modernismo. Sendo assim, não existia a noção de preservação no que tange as características do estilo modernista. Segundo o entrevistado, os prédios modernistas não estavam no foco dos profissionais que trabalhavam com a preservação do centro histórico e também por serem, naquela época, construções recentes, e, por utilizarem técnicas construtivas muito fortes, baseadas no uso do concreto armado, ainda se encontravam em bom estado de conservação.

Quando questionado se 50 anos depois o modernismo passou a ter uma importância histórica, o entrevistado afirmou que é certo de que o modernismo passou a fazer parte fundamental da arquitetura e do urbanismo. Trazendo novas técnicas, como a invenção do concreto armado, e possibilitou um novo modelo de cidades conquistando definitivamente um lugar importantíssimo na história da humanidade em sua trajetória de ocupação e exploração do planeta terra.

Porém, após ser perguntado sobre a preservação de edifícios modernistas, o entrevistado mostrou não possuir conhecimento sobre projetos específicos dessa área. Isso demonstra que ainda há pouca preocupação sobre o tema.

Por ser uma arquitetura mais recente, que se diferencia da arquitetura colonial predominante no Centro Histórico, e se assemelha à arquitetura produzida hoje nas demais regiões da cidade, o modernismo não é um estilo arquitetônico valorizado em São Luís, como foi muito bem exposto pela Mestre em Desenvolvimento Urbano, Lúcia M. do Nascimento e pela Doutora em Urbanismo, Grete S. Pflueger (apud TOSTES, 2019):

Atualmente, essa arquitetura vem sofrendo constantes descaracterizações e, em alguns casos, seu total desaparecimento. Muito pela falta de consciência da população da importância desse acervo para a cidade, mas, também, pela ausência de políticas públicas voltadas para sua preservação e conservação. A arquitetura do século XX tem sido pouco estudada e explorada, em decorrência da força do conjunto colonial arquitetônico luso-brasileiro inscrito na lista de Patrimônio Mundial da Unesco (1997), que concentrou os esforços na preservação do conjunto colonial tombado, deixando o século XX à margem das investigações e de ações voltadas para sua preservação. E para que essa arquitetura não se perca com o tempo, é necessário conhecê-la e divulgá-la para que esse patrimônio, ainda não valorizado, seja preservado e conservado.

Trazendo o assunto para o objeto de estudo desse artigo, o entrevistado demonstrou conhecer o Edifício Colonial. “Conheço por ser uma das inserções de arquitetura moderna em pleno coração de nosso Centro Histórico e inclusive na área que foi incluída no perímetro Patrimônio Mundial pela UNESCO, e localizado na vizinhança imediata do teatro Arthur Azevedo.”

ANÁLISE DA EDIFICAÇÃO

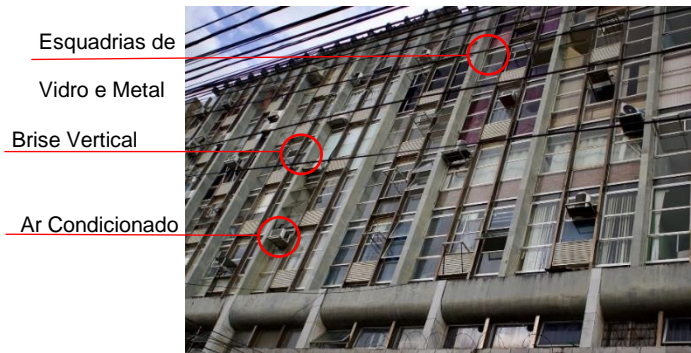
O Edifício Colonial, também conhecido como Condomínio Centro Comercial de São Luís, cobre toda a extensão Sul do quarteirão em que se encontra. Possui a fachada principal voltada para o Sul, na Rua do Sol, e as fachadas laterais Leste e Oeste respectivamente voltadas para a Rua do Ribeirão e para a Rua Godofredo Viana. Foi construído pela Colonial Construtora Imobiliária Ltda, propriedade dos sócios Antônio Bacelar, Raimundo Bacelar e Alexandre Costa, e inaugurado no ano de 1977 (LOPES, 2008). Antes, nesse mesmo local, funcionava o antigo Colégio Nossa Senhora da Glória, que ali se encontrava desde 1844 em um sobrado (WIKIMÁPIA, 2012). Em 1962, foi anunciada a demolição do casarão para a construção de um prédio moderno, que seria sede do novo Cine São Luís.

A edificação possui 10 pavimentos, com a tipologia torre sobre base, tendo uma galeria comercial no andar térreo e 139 salas comerciais distribuídas nos demais pavimentos. Devido seu gabarito e estilo arquitetônico, ela contrasta com as demais construções do entorno. Porém, de acordo com o entrevistado, o Edifício Colonial não era muito atacado por se encontrar no local de cota mais baixa, quase no nível da Fonte dos Ribeirão e não se destacar no perfil da cidade para quem atravessasse a ponte sobre o Anil, no sentido do bairro do São Francisco para o centro e talvez por isso passe mais despercebido.

Dentre as características do modernismo presentes nessa edificação temos: esquadrias de vidro e metal; revestimentos cerâmicos (característica marcante da região Nordeste); estrutura em concreto armado; brises verticais; marquises contornando a edificação; fachada descolada da planta interna (que dificulta a contagem dos andares). Alguns desses elementos foram aplicados na tentativa de proporcionar conforto térmico. Aliado a isso, havia a presença de aparelhos de ar-condicionado e elevadores, que representavam a modernidade do edifício e eram um atrativo para possíveis compradores (LOPES, 2008).

Apesar das fachadas desprovidas de ornamentos e da predominância de linhas verticais em sua concepção, o prédio ostenta um grande peso visual, provavelmente por conta dos materiais utilizados como o concreto e da robusta estrutura portante. Este imóvel representava também uma nova forma de serviço, com escritórios de áreas diferenciadas e diversas atividades reunidas em um único lote, o que trazia benefícios às imobiliárias e aos especuladores, mas também a quem se utilizava destes serviços (LOPES, 2008, p. 212).

Figura 2: Elementos presentes na fachada



Fonte: Imagem autoral, 2022

Figura 3: Detalhe da marquise



Fonte: Imagem autoral, 2022

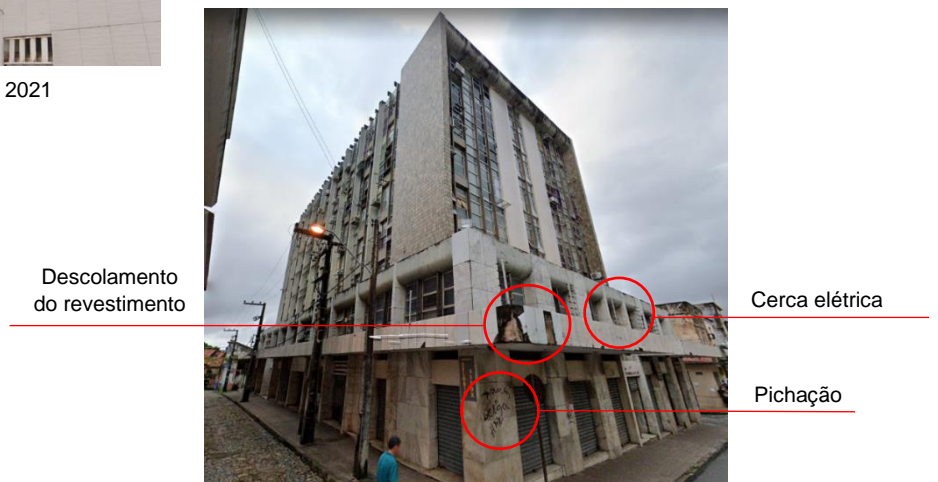
Sobre o estado de conservação atual do edifício, observa-se que há uma falta de cuidado por parte de sua administração. Há pontos onde ocorre o descolamento do revestimento; a fachada Norte, que é um “paredão” vazio, está coberta por crosta negra, causada pela umidade, que também podem ser vistas em outros pontos isolados; há a presença de pichação, principalmente no térreo; provavelmente, devido a tentativas de invasão, colocaram cerca elétrica e arame farpado; entre outros problemas.

Figura 4: Estado de conservação das fachadas Leste e Norte



Fonte: Google Earth, 2021

Figura 5: Estado de conservação atual do Edifício Colonial



Fonte: Google Earth, 2021

Observando assim de fora e de forma superficial, o prédio apresenta estado de conservação regular de ponto de vista estrutural. No entanto, a fachada norte, que se volta para a Fonte do Ribeirão está mal conservada e completamente enegrecida pela humidade. Como se trata de um volume arquitetônico muito dominante na paisagem urbana do centro histórico, é uma característica que chama bastante atenção e atrai uma atenção negativa.

DIRETRIZES

Após analisar as imagens disponíveis na plataforma Google Maps e realizar uma visita à edificação, foi possível comparar a situação em que o prédio se encontrava em 2011 com a situação atual. Mesmo antes da pandemia de COVID-19, a quantidade de lojas ocupadas no térreo já havia diminuído consideravelmente, apesar do edifício se encontrar em uma zona privilegiada do centro.

Figura 6: Abril de 2011



Fonte: Google Maps, 2021

Figura 7: Abril de 2015



Fonte: Google Maps, 2021

Figura 8: Dezembro de 2018



Fonte: Google Maps, 2021

Figura 9: Março de 2020



Fonte: Google Maps, 2021

Figura 10: Junho de 2022



Fonte: Imagem Autoral, 2022

Figura 11: Localização do Edifício Colonial e elementos do entorno



Fonte: Google Earth, 2022

Devido a sua localização, o Edifício Colonial (em vermelho) tem um grande potencial comercial, pois está ao lado do Teatro Arthur Azevedo (em rosa), a um quarteirão de distância da Fonte do Ribeirão (em Azul) e da Praça João Lisboa (em verde), todos esses sendo famosos pontos turísticos do Centro Histórico de São Luís.

A partir disso, a proposta de intervenção aqui apresentada visa a inserção dessa edificação nas rotas turísticas da região.

Para isso, é necessário um restauro em toda a área externa, sendo feita a recolocação de revestimentos faltantes, remoção de pichações, da cerca elétrica e do arame farpado, com a condição de haver vigilância que garanta a segurança, além de reparos em pontos com manchas de umidade e crosta negra, em esquadrias defeituosas.

É fundamental que essas intervenções não descaracterizem o estilo original da edificação. Esse processo é primordial, já que em seu estado atual o edifício transmite uma imagem de abandono e descaso com sua manutenção, o que faz com que, além de não ser atrativo esteticamente, causa o efeito inverso, inibindo possíveis investimentos devido ao aspecto da edificação.

Tendo em vista as informações citadas acima, considera-se que o ideal para valorizar a edificação e aproveitar sua estrutura e localização, seria incentivar a implantação de restaurantes, lojas de souvenirs e produtos que remetam a cultura maranhense, agências de turismo, entre outros tipos de comércio de consumo rápido, no pavimento térreo.

Já para as salas de uso comercial, seria o estabelecimento de escritórios de advocacia, engenharia, arquitetura, consultórios médicos e odontológicos, dentre outros serviços gerais. Vale destacar que, de acordo com o entrevistado, "Ali funcionou durante muito tempo (não sei se até hoje) o escritório de arquitetura dos arquitetos Tony Milbourne e Braga Diniz que eram modernistas."

É importante ressaltar que tal movimento não acontecerá de maneira espontânea, portanto é necessário que haja um incentivo por parte do Estado, por meio de um programa de incentivo à preservação do modernismo no Maranhão, para que haja o investimento, já que, além de ser muito importante para a economia do entorno, o Edifício Colonial é um grande expoente da arquitetura modernista ludovicense e merece ser preservado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desse artigo foi discutir as características da arquitetura modernista presente no Centro Histórico de São Luís, apresentar o caso do Edifício Colonial, chamando atenção para essa edificação e o estado de conservação em que ela se encontra atualmente e propondo intervenções para que volte a estar em suas melhores condições e seja mais valorizada.

Acredita-se que o artigo realizado reuniu informações muito relevantes, que até então não haviam sido compiladas em um único trabalho. Além disso, a entrevista feita com o profissional especialista da área trouxe um ponto de vista de um perito no que tange o tema de conservação urbana. Dessa forma, entende-se que o presente artigo logrou êxito ao apresentar uma edificação importante no contexto do Centro Histórico de São Luís, mas que é pouco pesquisada e dificilmente mencionada em materiais acadêmicos disponíveis.

Sobre o projeto, as limitações incluem a questão da falta de entendimento do modernismo ludovicense, que fazem com que o setor privado tenha dificuldade em valorizar e preservar esse estilo arquitetônico, como fazem com outros estilos, como o colonial.

Como ideia para um trabalho futuro, o modelo dessa pesquisa pode ser adaptado para evidenciar outras edificações modernistas que se encontram na mesma situação de desvalorização ou, em piores casos, de abandono. Dessa forma, seria produzida um levantamento da situação atual dos edifícios modernistas presentes no Centro Histórico, que poderia servir como um material de referência para um projeto de valorização e preservação desse estilo na região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: PANDOLFI, Dulce. Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 179-189.

COSTA, Andréa; CRUZ, Luana; PINHEIRO, Maria. As contribuições da pesquisa histórica para a preservação do patrimônio edificado: o caso do Hotel Internacional Reis Magos. Natal/RN. In: 11º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. Anais... Recife: DOCOMOMO_BR, 2016. p. 1-12.

DELMONICO, Renato. A ARQUITETURA MODERNISTA NAS RESIDÊNCIAS DE MARINGÁ: apropriações culturais (1950 - 1970). Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. Dissertação – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

GIL, Antônio Carlos. Métodos e Técnicas de Pesquisa Social. 6. ed. São Paulo: Atlas S. A., 2008. Disponível em: <https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 12 maio. 2021.

EDIFÍCIO CENTRO COMERCIAL DE SÃO LUÍS (COLONIAL). Wikimapia, 2012. Disponível em: <http://wikimapia.org/10132321/pt/Edif%C3%ADcio-Centro-Comercial-de-S%C3%A3o-Lu%C3%ADs-Colonial>. Acesso em: 12 maio. 2021.

LOPES, J. A. V. São Luís - Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem. São Luís-Sevilla: Junta de Andalucia, IPHAN, Prefeitura de São Luís, Ministério das Cidades, 2008.

LOPES, José Antonio Viana. Arquitetura Modernista em São Luís do Maranhão. 2021. 52 slides.

MARTINS, Maria Clara Amado. O caso Maracanã: a arquitetura moderna e as teorias de restauro. Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio, v. 11, 2013.

NASCIMENTO, L. M.; PFLUEGER, G.S. A memória da arquitetura moderna na cidade de São Luís no Maranhão (Brasil) no período de 1930 a 1960. In: TOSTES, J. A. Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo na Amazônia. Fernando Castro Amoras. Macapá: UNIFAP, 2019. p. 14-31.

OLIVEIRA, G. P. C.; ANDRADE, T. C. D. M., Restauro do Palácio da Justiça do Paraná em Curitiba: Um estudo de caso. In: 13º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. Anais... Salvador: DOCOMOMO_BR, 2019. p. 1-13.

SILVA, Joene Saibrosa da. O MODERNISMO ARQUITETÔNICO EM TERESINA (PI): A CONTRIBUIÇÃO DO ARQUITETO ANTONIO LUIZ DUTRA. Brasília: UNB, [20--]. Artigo – Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Brasília, [20--].

ZUFFO, Élda Regina de Moraes. Pioneiros modernos: verticalização residencial em Higienópolis. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009. Tese (Doutorado) – Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

MURAL DE CONCRETO POLICROMADO DA FACHADA DO EDIFÍCIO OSCAR PEREIRA: ESTUDO DE CASO DO ARTISTA JULIO ESPINOSO

CHAGAS, ELAINE FERREIRA (1)

1. Conservadora-Restauradora, Pós-graduada em Ciência e Engenharia de Materiais, UNILEYA
elainerestauradora@yahoo.com.br

NEVES, ALÍCIA DA SILVEIRA (2)

2. Conservadora-Restauradora, Pós-graduada em Patrimônio Arquitetônico e Urbano, UNILEYA,
ansilveira23@gmail.com

SANTOS, SUSANA PRISCILA CERQUEIRA (3)

3. Conservadora-Restauradora, Pós-graduada em Patrimônio Arquitetônico e Urbano, UNILEYA,
susanacerqueirasantos@gmail.com

RESUMO

A intervenção de restauração de uma obra de arte mural, construída em concreto com policromia (1980), de autoria do artista Julio Espinoso (1929-2002), em Niterói, Rio de Janeiro, fez parte integrante da empreitada de manutenção predial coordenada pela empresa Cetor Manutenção Predial Ltda em 2022, converteu-se em um momento de registro, resgate e divulgação de murais artísticos em concreto, ainda pouco estudados no Brasil. Os restauradores utilizaram uma rica documentação de fotos, textos e portfólios, guardados pelos familiares do artista, realizando o cruzamento de dados históricos com os levantamentos de campo e permitindo assim, a recuperação da concepção plástica inovadora da obra: uma parede de concreto que é parte da estrutura do prédio de 17 pavimentos e também obra de arte muralista policromada. O mapeamento de danos aliado ao levantamento historiográfico e às análises organolépticas do estado de conservação e patologias incidentes forneceram subsídio para entendimento das dinâmicas tanto de interação do conjunto painel-edificação, quanto de envelhecimento dos materiais utilizados e resgate da lógica cromática original, onde a restauração destacou a existência da obra em si, integrada à fachada e aos demais elementos decorativos presentes, revelando-a documento da própria arquitetura modernista brasileira, suas técnicas e obras de arte integradas.

PALAVRAS-CHAVE: restauração; arte mural; modernismo; concreto policromado.

POLYCHROME CONCRETE MURAL OF THE OSCAR PEREIRA BUILDING: CASE STUDY OF THE ARTIST JULIO ESPINOSO

ABSTRACT

The restoration of a work of mural art, built in concrete with polychrome (1980), by the artist Julio Espinoso (1929-2002), in Niterói, Rio de Janeiro, was an integral part of the building maintenance contract coordinated by the company Cetor Maintenance Predial Ltda in 2022, became a moment of registration, rescue and dissemination of artistic murals in concrete, still little studied in Brazil. The restorers used a rich documentation of photos, texts and portfolios, kept by the artist's family, crossing historical data with field surveys and thus allowing the recovery of the work's innovative plastic conception: a concrete wall that is part of the structure of

the 17-story building and also a polychrome muralist work of art. The damage mapping combined with the historiographical survey and the organoleptic analysis of the state of conservation and incident pathologies provided support for understanding the dynamics of both the interaction of the panel-building set, as well as the aging of the materials used and the rescue of the original chromatic logic, where the restoration highlighted the existence of the work itself, integrated into the façade and other decorative elements present, revealing it as a document of Brazilian modernist architecture, its techniques and integrated works of art.

KEYWORDS: *restoration; mural art; modernism; polychrome concrete.*

INTRODUÇÃO

Uma empreitada comum de manutenção predial de fachadas, com andaimes suspensos para atingir 17 pavimentos de empenas lisas e avarandadas, serviu como agente recuperador da memória de construção e mesmo da existência de uma obra de arte singular. A edificação quadragenária, que malgrado a ausência de uma sinalização jurídica como patrimônio histórico da cidade de Niterói, traduz-se em patrimônio cultural de grande interesse da cidade, por abrigar um mural de 114,92m² do artista espanhol Julio Espinosa Rodriguez.

O painel policromado do final da segunda metade do século XX (Figura 1) foi projetado e executado pelo artista para ocupar parte da fachada frontal do Edifício Oscar Pereira, um prédio multifamiliar localizado em Niterói, Rio de Janeiro, cujo nome homenageia um cidadão niteroiense, ex-proprietário de diversos loteamentos do logradouro de Icaraí e adjacências. Esta arte mural faz parte da história modernista da cidade e agrega valores inestimáveis à construção da identidade histórica e cultural fluminense.

Figura 1: Registro fotográfico desbotado do painel do Edifício Oscar Pereira, recém-inaugurado (1980)



Fonte: Acervo pessoal da família Espinosa Rodriguez

Julio Espinosa Rodriguez (1929 - 2002) foi um artista que atuou de forma expressiva na criação de muitos painéis, esculturas e pinturas que adornam diversas edificações, sejam sede de bancos, clubes, igrejas e prédios residenciais, produzidos no decorrer das décadas de 1950 a 1990. Natural de Madri - Espanha e

formado pela Escuela de Artes y Oficios de Madrid, teve uma produção intensa em território brasileiro, onde residiu durante a maior parte de sua vida, possuindo obras em cidades como Manaus, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Campos e Niterói, onde se localiza o objeto deste estudo.

Apesar de suas criações comportarem projetos artísticos-arquitetônicos grandiosos para a arquitetura modernista, tais como seus contemporâneos Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé (1911-1997) e Napoleon Potyguara, também conhecido como Poty Lazzarotto (1924-1998), (MATOS, 2003, p.398; FERREIRA, 2011, p.10) sua concepção plástica e produção artística possuem uma presença ainda muito escassa nas produções acadêmicas, se comparado a outros muralistas (CAVALCANTE, 2009, p.12).

Este estudo de caso aborda a elaboração do mapa de danos executado durante a intervenção de restauração da viga-cortina do 3º pavimento de garagem do Edifício Oscar Pereira, objetivando contribuir com a sociedade e comunidade científica através do registro e divulgação de obras de arte mural em concreto policromado, integrada à arquitetura modernista de forma sutil e peculiar, destacando o caráter permanentemente inovador deste movimento, conforme pontua Andrade Júnior et. al em *AVANT-GARDE NA BAHIA: Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960*.

O registro das etapas iniciais da obra de conservação e restauração, realizada por equipe de restauradores de bens culturais, entre os meses de fevereiro a agosto de 2022, traz para o campo da Preservação informações relevantes sobre as técnicas e materiais, haja vista o ineditismo realizado pelo autor na decoração desta volumetria pré-moldada em concreto, com uso de vernizes e tintas alquídicas.

Diversos autores comentam os exemplos nacionais de inserção de formas decorativas e elementos artísticos em arquitetura modernista, tal como Castro (2011), quando analisa a produção muralista curitibana:

Sob a égide do concreto bruto derivam interpretações que pretendiam, aparentemente, suavizar a rispidez do material, por meio da impressão sob sua superfície de composições geométricas e artísticas que se apresentam como exploração das possibilidades plásticas desta matéria prima. (CASTRO, 2011, p.04)

Cleusa de Castro indica as características da criação de uma nova tipologia moderna, que resgata a tradição do ornamento na superfície da caixa arquitetônica, desde as primeiras décadas do século XX (CASTRO, 2011, p.02).

Cantalice & Moreira (2016, p. 03) relembram também os diversos exemplos de interação promissora entre arte e arquitetura modernista que existem no prédio do Ministério da Educação e Saúde, MES, 1947, seu mais emblemático exemplo. Além do estreito diálogo estabelecido entre artistas e arquitetos pelo movimento neoconcretista carioca.

No entanto, o artista de origem espanhola é inovador ao ampliar tais práticas reconhecidas de diálogo entre a arte e a arquitetura. Ele transgride a objetividade e a rusticidade do *beton brut* francês, modificando o concreto armado sem acabamento, imputando ao plano de cimento novas impressões junto às marcas isoladas do madeiramento das fôrmas.

Ele afasta-se das formas unicamente geometrizadas (CASTRO, 2013, p.03) para o uso da matéria do concreto como substrato da obra mural. Ele insere valores escultóricos, com variedade de formas, múltiplos planos e adornos em profundidades e modelagens diferenciadas, acrescidas ainda de cromatismos até então incomuns sobre murais de concreto. Coloridos popularmente conhecidos apenas nos painéis de azulejos e pastilhas de vidrotel. (COELHO, 2003, p.06).

Tais soluções plásticas surpreendentes também foram fortemente instigantes para a equipe de restauradores. E para o estabelecimento do plano de intervenção desta obra, fez-se necessário o concurso de uma metodologia baseada em processos de transdisciplinaridade, absorvendo processos qualitativos de história oral, desenvolvendo a convergência dos campos da Arquitetura e da Conservação e Restauração para o alcance de um método unificado e direcionado às particularidades da obra, cuja concepção é a interação profunda entre a arte e a arquitetura, reafirmada por Andrade Júnior et. al, (2009, p.05) quando ratifica a

importância da arte muralista do modernismo como responsável pela “criação de obras artísticas tridimensionais que interferem significativamente a percepção da forma arquitetônica”.

A inovação tecnológica, característica marcante do movimento moderno nacional e internacional, é reconhecível como busca particular e *modus operandi* do artista Julio Espinosa, como pode ser observado em outras obras da cidade de Niterói, Figura 2, (XAVIER, 2010, p.99). Salientando, outrossim, que todo bom artista traz consigo e nos marcos de sua trajetória de vida, uma pesquisa plástica e material vigorosa e dedicada, que culmina, quase obrigatoriamente, na produção de singularidades marcantes no campo das artes, com repercussão social, histórica e cultural. Conforme analisa Avendaño, quando se debruça sobre a obra do muralista Ricardo Carbonell, destacando que suas “obras possuem valores estéticos, formais, espaciais e, inclusive, históricos com os quais a sociedade salvadorenha poderia identificar-se (tradução nossa)” (AVENDAÑO, 2012, p. 94)

Tais inovações construtivas e plásticas inauguradas pelo artista, que multiplicou composições, texturas e formas modeladas sobre poliestireno expansível, EPS, vulgo isopor, das matrizes do processo de formagem, situam-se na esteira do crescimento econômico vivido pelo país durante o governo militar, palco do forjamento de uma nova identidade nacional desenvolvimentista, onde “arquitetura moderna foi o estilo escolhido para transmitir o sentido de modernidade e monumentalidade tão desejado pelos governos desses países em desenvolvimento” (PINTO, 2013, p.39), empregadas em construções funcionais.

Julio Espinosa amplia a abrangência da arte mural para espaços comerciais, religiosos e residenciais, em uma aproximação ainda maior da arte da contemporaneidade com o público em geral, sejam transeuntes ou frequentadores dos imóveis, desdobrando ainda mais a conotação socializadora e democrática, presente na arte mural, “motivo pelo qual podemos pensar na obra mural como uma obra aberta. Uma arte passível de múltiplas interpretações por parte de um mesmo indivíduo ou de pessoas diferentes com realidades culturais, sociais e econômicas distintas. (CAMARGO & QUELUZ, 2010, p.93).

A exemplo de Carybé, com o qual Espinosa teve a oportunidade de conhecer no ano de 1984, na Bahia, conforme narrativa de seu filho, Espinosa II, e estabeleceu entusiasmada conversa e forte sinergia de ideias, compactuando com sua preferência por uma produção artística integrada à arquitetura, quase exclusivamente, “em função do seu alcance mais amplo e seu aspecto social” (ANDRADE JÚNIOR ET.AL, 2009, p.28).

A valorização deste legado, parte da história e da cultura da cidade de Niterói, se presta à exposição dos pontos de fragilidade das obras, cuja preservação é um problema a ser encarado, conforme destaca Andrade Júnior et. al (2009, p.33). A mera difusão destas obras e da sua importância para a história e para a cultura locais, com destaque aos novos proprietários e usuários, já poderia minimizar riscos de deterioração, evitando desmontagens e supressões como os casos já sofridos pelo artista. (Jornal O Fluminense, 1995, Edição 34254, p.8)

É sabido que as obras modernistas integradas à arquitetura moderna, têm apresentado na atualidade, seus primeiros sinais de desgastes naturais, tal como salientam Couto & Câmara em *A interdisciplinaridade na conservação e restauro de bens artísticos - culturais da arquitetura moderna* (2007, p.73), sem que novas técnicas de intervenção de restauro, ajustadas às características dos materiais constituintes “não clássicos”, tenham sido amplamente desenvolvidas ainda.

Fernanda Lucia H. Pinto em sua dissertação de mestrado *O concreto aparente como atributo na conservação da arquitetura moderna* reitera que “apesar dos vários desafios para conservação dessa arquitetura, a preservação da dimensão material é ainda o principal problema a ser enfrentado, sendo aquele que acarreta mais discussões entre os profissionais envolvidos”. Destaca ainda que “a falta de reconhecimento da arquitetura moderna como patrimônio cultural a ser preservado é um dos desafios práticos quando dos seus processos de conservação” (PINTO, 2012, p.10), pois a datação recente destas construções, somada aos materiais constituintes destas mesmas, muitas vezes funcionais, tais como o concreto, dificultam a identificação da própria condição artística contida nas formas, volumes e cores tão bem integrados à funcionalidade desta arquitetura.

Para a equipe de restauradores, a recuperação do cromatismo da obra e suas características excepcionais redesenhou a fachada do prédio, que após a restauração é constantemente mais observada, testemunhando

diversos passantes que se detém para admirá-la, pois que seu renascimento, pós-restauração, modificou todo o quarteirão onde ela está inserida.

ELABORAÇÃO DE MAPA DE DANOS

O mapa de danos desenvolvido ao longo do trabalho baseou-se na metodologia encontrada em *Diretrizes para Representação Gráfica de Mapa de Danos*, publicado na 6ª Conferência sobre Patologia e Reabilitação de Edifícios da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O autor aborda que a elaboração do mapeamento deve seguir algumas etapas para coleta de informações e identificação do bem, através de pesquisa histórica, levantamento físico, análise tipológica com caracterização de materiais e sistemas construtivos, além da investigação por meio de prospecções (FILHO, 2018, p.4).

Essa complexidade pertinente aos processos de restauração foi observada pela empresa Cetor Manutenção Predial Ltda, responsável pela recuperação das fachadas do edifício, que entendeu prontamente a importância de contratar uma equipe especializada para atuar sobre o que foi identificado como uma obra de arte. Dessa forma, iniciou-se o levantamento das informações e construção de uma delimitação de procedimentos de intervenção, sumamente relevante para o planejamento de trabalhos de restauração em bens patrimoniais (GOMIDE, 2005, p.15).

A partir desse momento, a coordenação de engenharia compreendeu que os enredamentos do trabalho eram ainda mais extensos, principalmente após as ações iniciais de prospecções cromáticas e testes de solubilidade das repinturas descortinarem a severidade das distorções causadas pelo intemperismo e pelas intervenções passadas. Associadas a essas questões, a dimensionalidade da obra e a movimentação limitada da infraestrutura de apoio disponível tornavam todos os processos mais laboriosos.

Os procedimentos admitidos *in loco* complementaram informações históricas que vinham sendo arrendadas paralelamente às primeiras intervenções de caráter investigativo. Esses processos pertinentes às diretrizes de atuação da Restauração evidenciaram a convergência de metodologias, característico da transdisciplinaridade inerente ao campo. A pesquisa histórica, importante para a Arquitetura, também se estabelece como elemento essencial à Restauração, assim como aponta o artigo 9º da Carta de Veneza (1964) onde destaca que todo processo de restauro “*deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento*”. Todavia, dentro do desenvolvimento deste trabalho, o levantamento de fontes históricas se desenvolveu, particularmente, através de historicidade oral e documental da família do artista e das narrativas de antigos moradores do próprio edifício, visto que a obra de Espinosa carece de produção acadêmica a qual serviria de subsídio para a intervenção.

A carência de ampla divulgação de informações sobre a biografia e trajetória artística do autor talvez se caracterize como a principal causa do apagamento cultural do painel, fruto da falta de reconhecimento público de sua importância, e ainda concernente à extensa deterioração das películas de pintura originais, tão somente pôde ser revertido com o apoio, tanto dos relatos trazidos por familiares e pessoas relacionadas ao edifício, quanto dos acervos bibliográficos digitalizados e a experiência da equipe de profissionais contratados, cujo entendimento do embasamento historiográfico e iconográfico das decisões técnicas da intervenção de recuperação de um bem artístico e cultural integrado, possibilitou a compreensão das relações entre todos os dados coletados.

Outro recurso explorado para subsidiar o resgate da linguagem estética do painel foi a análise visual e estilística da construção em sua totalidade, buscando marcos decorativos, tais como os painéis de azulejos de cor amarelo ouro, conformados em quadros presentes nos demais andares e a matéria residual proveniente de pinturas presentes no entorno do painel, localizado, por exemplo, na borda inferior do mesmo e elementos construtivos da portaria que convergiam em um ponto comum. A pesquisadora Márcia Almada, professora de conservação-restauração da UFMG delimita o trabalho do restaurador com propriedade:

Para a definição do tratamento de restauração de um bem móvel ou imóvel, implementam-se análises formal, estilística e iconográfica (quando for o caso). O uso de metodologias de

análise próprias do historiador da arte dá suplemento ao restaurador para entender o objeto que tem nas mãos. Com estas informações, o profissional estabelece um diálogo com a obra e a enxerga em sua originalidade histórica, compreendendo como suas formas e aparência foram concebidas.” (ALMADA, 2007, p.03)

Apesar da limitação na diversidade de fontes históricas, o contato com a família do autor permitiu um aprofundamento mais particular do fazer artístico pesquisado. Espinosa II franqueou acesso a fotos, portfólios e documentos tais como propostas orçamentais e recibos de compra de materiais, permitindo à equipe responsável uma espécie de imersão no momento de construção técnica do edifício e sua obra mural, detalhando com narrativas vívidas os processos de feitura e metodologia utilizada. Haja vista sua participação ativa como auxiliar do pai por mais de 20 anos consecutivos.

Figura 2: Julio Espinosa à frente da parede do Clube Espanhol de Itaipú



Fonte: Acervo pessoal da família Espinosa Rodriguez

Deste modo foi possível compreender que a arte mural de composição abstrata que decora a fachada do Edifício Oscar Pereira foi estruturada em conjunto com a construção da edificação, desde sua fundação, e não acrescentado à fachada como nos murais históricos de Carybé ou do artista fazedor de obras de concreto da atualidade, Sérgio Prata.

A metodologia de construção da obra caracterizava-se pelo posicionamento das fôrmas de EPS, modeladas pelo artista, coladas e pregadas sobre chapas de madeira compensadas. Chapas de madeira estas que formam as tradicionais fôrmas para concreto, reforçadas e escoradas com sarrafos e barrotes, como testifica Espinosa II. Após a disposição inicial da base, elaborada pela equipe de auxiliares e artistas aspirantes orientada pelo artista, realizava-se a concretagem, seguida do posicionamento dos conjuntos de fôrmas de EPS subsequentes e berços escorados, até a complementação de toda a parede. O painel assim permanecia

encoberto e protegido pela própria estrutura de formagem durante a cura do concreto e o desenvolvimento das demais etapas da construção do edifício residencial.

O posicionamento gradativo das formas ao longo dos 33,8 metros de comprimento do painel e a sequência de concretagens gerou marcas das emendas entre fôrmas, determinando a formação de linhas ressaltadas que permanecem integradas à obra, testemunhando o processo construtivo adotado.

Após a montagem total do mural de concreto a equipe do artista afastava-se do canteiro de obras e somente retomava o trabalho no momento de finalização do edifício, quando os revestimentos e finalizações estavam sendo realizados pelas equipes de profissionais de acabamento.

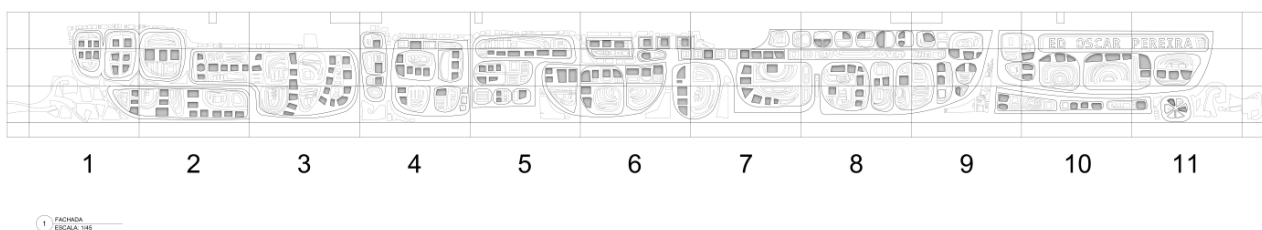
A gestão do cronograma ajustado com a coordenação da empresa construtora, permitia assim, o cumprimento dos prazos do empreendimento, sendo Julio Espinosa um dos artistas preferidos para a inserção de obras de arte em construções prediais, conforme relembra seu filho. Além da diminuição do prazo de execução usual, a composição em viga-cortina fornecia excelente segurança mecânica, pela integração estrutural da modelagem escultórica colorida.

Neste painel, que ocupa a largura da fachada, Julio Espinosa quebrou novos paradigmas e realizou a grande inovação de estruturar todo o mural na própria parede da garagem do primeiro pavimento da edificação. A obra não funciona apenas como elemento decorativo, mas possui função estrutural tendo sido construída com armadura dimensionada pela equipe de engenharia da construtora Cadim que subsidiou todo o processo, conforme esclarece Espinosa II, hoje guardião do acervo documental de obras do artista.

Os vãos de ventilação e de iluminação do andar da garagem são elementos plásticos da composição do painel, não apenas colaborando com o movimento e ritmação das formas modeladas, mas constituindo-se em elementos do partido arquitetônico da edificação.

A obra é composta por 11 seções, leia-se, 11 fôrmas de modelagens distintas dispostas horizontalmente, multiplicadas em 3 módulos verticais, que atingem uma extensão de 33,8 metros e 3,4m de altura, totalizando 114,92m² como visto na Figura 3.

Figura 3: Esquema gráfico do painel subdividido em seções



Fonte: Desenho da cadista Kamilly Silva, acervo dos autores

A dimensão singular da imensa parede de concreto é trabalhada a partir de jogos de contraste, desenvolvidos através de uma dinâmica que envolve tanto a estrutura quanto a estética, havendo uma interação consonante com os diferentes níveis de relevos, de vãos, de cores e de texturas. Uma parte dessa composição visual da obra se perdeu devido aos processos de deterioração das camadas pictóricas originais e repinturas realizadas com o uso de cores opacas e escuras — possivelmente de base acrílica, tendo em vista os testes de solubilidade realizados e as características organolépticas observadas. As camadas densas de repintura — percebidas na figura 4 através das aberturas de prospecção — foram omitidas dos planos lisos do painel e distribuídas apenas sobre os elementos em relevo. A opacidade das adições sobrepôs-se à matéria original disposta em cores vivas, com transições e transparências que somente foram reveladas parcialmente pelas prospecções.

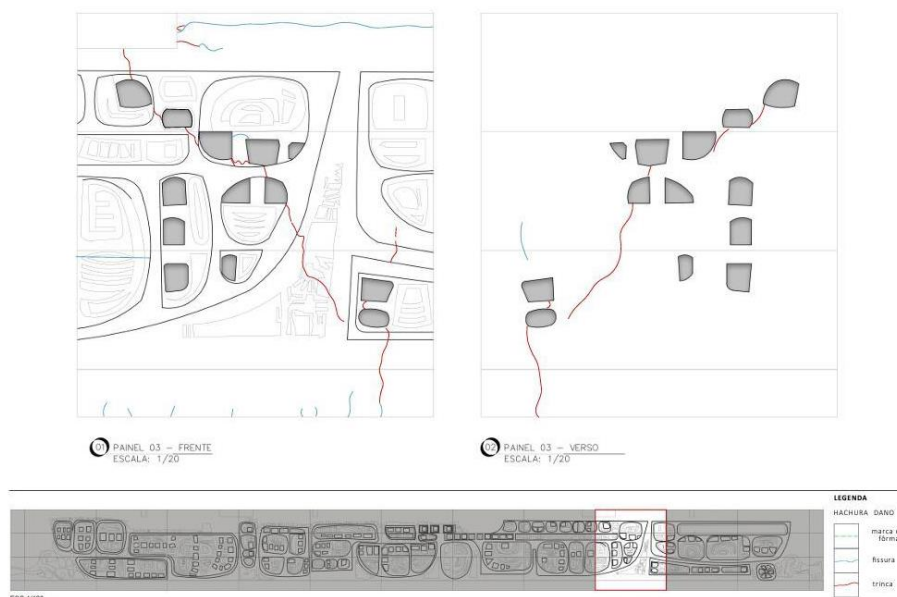
Figura 4: Detalhe das prospecções realizadas química e mecanicamente



Fonte: Acervo pessoal dos autores

Após as etapas mencionadas, foram elaborados desenhos esquemáticos representando as formas contidas na obra, seguido da inspeção das manifestações patológicas que resultaram no mapeamento de danos. A definição sobre mapeamento de danos presente no *Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural* desenvolvido pelo Instituto do Programa Monumenta (2005) expõe as finalidades do procedimento e direciona o estudo da interação entre estrutura da obra, seu contexto, localização e patologias presentes na mesma. Segundo o manual, o mapa de danos “objetiva a representação gráfica do levantamento de todos os danos existentes e identificados na edificação, relacionando-os aos seus agentes e causas”. Os danos identificados de modo recorrente na obra concentravam-se na sua estrutura. Trincas e fissuras — identificadas pelas cores vermelha e azul, respectivamente — de orientação vertical e ocasionalmente inclinadas localizadas, principalmente, onde ocorre uma sequência de vãos e nas extremidades do painel, denunciando a ausência de juntas de dilatação. A Figura 5 exemplifica o mapeamento feito acerca da terceira seção, onde nota-se que os danos se estendem também pelo verso da parede do mural.

Figura 5: Mapeamento de Danos da secção 9 do painel



Fonte: Desenho por Kamilly Silva, acervo dos autores

As pranchas do mapeamento recortam os trechos quadrangulares do extenso painel contendo registros gráficos de patologias (fissuras e trincas) e aspectos construtivos da obra, tais como as emendas das fôrmas, áreas com alteração de textura por descontinuidade da concretagem e sujidades acumuladas, possibilitando uma visão global de como a parede de concreto armado se comportou ao longo do tempo e processo de envelhecimento dos materiais, sob influência de atmosfera salina e tráfego de veículos da localidade continuamente aumentado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ausência do projeto de restauração preliminar, fruto do apagamento ou parcial invisibilidade sofrida pela obra de arte, aliadas ao prazo fixo disponível para desenvolvimento das atividades de restauração limitou a execução de algumas técnicas analíticas e laboratoriais que certamente ofereceriam valiosas contribuições ao mapeamento de danos realizado, auxiliando nas escolhas de produtos e métodos aplicados.

A equipe de restauradores pretende realizar a observação periódica da obra restaurada, possivelmente estabelecendo novas ações de conservação e levantamentos complementares, haja vista o diálogo promissor estabelecido com o condomínio do Edifício Oscar Pereira, representado pela síndica Vera Lúcia dos Santos Ribas, que além de apoiar entusiasmadamente o trabalho de restauração, forneceu valiosas narrativas do aspecto geral da obra há anos atrás, informando detalhes da repintura equivocada sofrida pelo painel e confirmando alguns pontos dos levantamentos estilísticos realizados pelos profissionais. Oportunizando à equipe, no mês de setembro de 2022, uma nova intervenção de restauro, desta vez no painel interno do prédio, de proporções menores, e de autoria do mesmo artista.

Este estudo de caso denuncia frontalmente a situação de deterioração crescente das obras de arte modernistas integradas à arquitetura e o desafio de sua preservação, conclamando a participação ativa de pesquisadores, conservadores-restauradores, arquitetos e demais profissionais a fim de compartilhar outras iniciativas já realizadas no país em obras similares, divulgar produtos, métodos e procedimentos técnicos de preservação, a fim de evitar perdas irreversíveis neste acervo artístico e cultural de grande valia.

A divulgação dos resultados parciais desta intervenção e pesquisa parcial da obra do artista Julio Espinosa constitui-se expressivo estímulo ao desenvolvimento de novos levantamentos sobre a obra deste autor que contém, em sua produção, o impulso de pesquisa de novos materiais traduzidas em obras de rica modelagem e de forte apelo escultórico dentro de painéis e murais apoiados em obras arquitetônicas, sem deixar de mencionar suas realizações profícuas no campo da escultura, pintura mural e de cavalete.

Reitera-se que a intervenção de restauro, quando realizada por profissionais com experiência comprovada, também é uma ferramenta de preservação que impulsiona novos processos de salvaguarda mais abrangentes, providências de localização, arrolamento e inventário das técnicas e estado de conservação das obras, que podem e devem culminar na proteção jurídica e tombamentos que priorizem a valorização desses bens culturais, diminuindo os eventos de perdas irreversíveis de materialidade.

Além do aspecto formal da Preservação é importante frisar que as obras modernistas integradas à edificação demandam de metodologias específicas de atuação que geralmente transitam pela transdisciplinaridade, onde Arquitetura e Restauração entram em consonância para estabelecer os procedimentos técnicos mais seguros e éticos na atuação dos bens a serem preservados.

O mapa de danos apoiado na representação gráfica da obra em escala permite que deteriorações pertinentes à materialidade em processo de conservação sejam apresentadas de forma eficiente, gerando uma leitura ampla e relativamente mais profunda da conexão do painel ao edifício, como um todo. O modo como a estrutura da obra se estabelece no espaço se relaciona com a localização dos danos. Estes conformam-se em padrões graficamente perceptíveis, graças ao ponto de vista macroscópico, alcançado a partir da ótica do conjunto arquitetônico, favorecendo uma compreensão espacial das relações de causa e efeito. Sendo assim, o mapeamento permite observar mais delicadamente a relação entre *arte x arquitetura*, denunciando as descontinuidades estéticas isoladas, as implicações superficiais e a caracterização de implicações estruturais.

Nos estudos complementares durante a construção deste artigo foi possível identificar materiais correlacionados que tem potencial para abrir novos horizontes de pesquisa e fornecer indicadores ou caminhos de solução para a recomposição cromática de obras sobre concreto. As tintas para pisos de concreto de tráfego moderado, as películas de verniz aderente à materiais cimentícios e produtos automotivos de alto desempenho sinalizam possibilidades promissoras de tecnologias resistentes à abrasão e ao intemperismo, condizentes com a conservação dos sistemas construtivos aqui tratados e as características físico-químicas do suporte das obras em concreto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Alcilia. *Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial*. Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente, v. 4, n. 3, pp. 54-70, dez. 2019.

ALMADA, Márcia. *Objetos artísticos: materialidade, preservação e a pesquisa histórica*. ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – São Leopoldo, 2007.

ALVES, Maria Cristina Santos de Oliveira. *História Oral*. In: Anais eletrônico da IV Semana de História do Pontal/III Encontro de Ensino de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira; ANDRADE, Maria Rosa de Carvalho; FREIRE, Raquel Neimann da Cunha. *Avant-garde na Bahia: Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Bahia, 2009.

AVENDAÑO, Ayansi. *Integración del arte mural en la arquitectura residencial de Ricardo Carbonell*. Revista Realidad. Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, UCA, 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Programa Monumenta. *Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural*. Elaboração: José Hailon Gomide, Patrícia Reis da Silva, Sylvia Maria Nelo Braga. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Programa Monumenta, 2005.

CAMARGO, Arildo & QUELUZ, Marilda. *Tecnologia e arte: reflexões sobre o mural de Poty na UTFPR*. Revista Tecnologia & Humanidades, ano 24, n. 38, jan./jun. 2010.

CASTRO, Cleusa de. *Ornamento em delito: A plasticidade das superfícies de concreto armado na arquitetura brutalista curitibana*. X Seminário Docomomo Brasil- Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões brutalistas 1955-75, PUCPR. Curitiba, 2013.

CAVALCANTE, Neusa. *Athos Bulcão: Da arte e arquitetura um poeta de formas e cores*. Fundação Athos Bulcão. Brasília, 2009. Disponível em: <<https://www.fundathos.org.br/pdf/Da%20arte%20a%20arquitetura%20-%20Neusa%20Cavalcante%20port.pdf>> Acesso em 15 de agosto de 2022.

CETOR MANUTENÇÃO PREDIAL LTDA. Disponível em: <https://cetormanutencao.com.br/>. Acesso em 20 de agosto de 2022

COELHO, Isabel Ruas Pereira. *A Produção de Painéis em Mosaico no Período Pós-Guerra em São Paulo: Industrialização e Modernidade Versus Tradição Artesanal*. In: Anais do 5º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003.

COUTO, Heloisa Helena & CAMARA, Jairo José Drummond. *A interdisciplinaridade na conservação e restauro de bens artísticos - culturais da arquitetura moderna*. UNOPAR Cient., Ciênc. Exatas. Tecnol., Londrina, v. 6, p. 73-76, nov. 2007.

FERREIRA, Luciana. *Os murais de Poty Lazzarotto na cidade de Curitiba*. Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: Art. Embap, 2011.

FILHO, G. C. H.; ACHIAMÉ, G. G. *Diretrizes para Representação Gráfica de Mapa de Danos*. In: 6ª CONFERÊNCIA SOBRE PATOLOGIA E REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS, 2018, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: PATORREB, 2018. p. 1-10.

ICOMOS. *Carta de Veneza*. Veneza: 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>> Acesso em 14 de julho de 2022.

GOMIDE. *Especificações Técnicas nas Obras de Conservação do Patrimônio Edificado*. Grupo Tarefa/IPHAN, DEPROT/IPHAN. Cadernos Técnicos Nº 01. Brasília: Programa Monumenta BID, 2005

LIMA, Carlos Roberto Bergamo de. *Revestimentos hidráulicos, entre a arte e a tecnologia: Passado, presente e novas tecnologias*. Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, USP, Universidade de São Paulo, 2015, 218f.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. *Blocos de memórias, habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*. São Paulo, 2011.

MATOS, Matilde. *A Bahia de Carybé. (1911-1997)*. Afro-Ásia, núm. 30, pp. 389-413 Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2003.

NOREK, Aldemar e Andrade, Rubens de. *Arte urbana e política como intervenção forte: o restauro de um tríptico mural*. I Congresso Nacional para Salvaguarda do Patrimônio Cultural. Cuiabá, 2017.

OLIVEIRA, Lêda Maria Brandão de. *A Invenção da luz moderna*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. São Paulo, 2005.

PINTO, Fernanda Lucia Herbster. *O concreto aparente como atributo na conservação da arquitetura moderna*. Recife, 2012.

PRATA, Sérgio. Prata - Enciclopédia Online. Técnicas de Pintura. Anatomia artística e Composição de obras de arte. Disponível em: <<https://www.sergioprata.com.br/index.html>>. Acesso em 20 de agosto de 2022

SEILZLEIN, Lucas; MASSOTTI, Ana Paula; FILHO, Lino Roberto Bracht; ANTUNES, Marco Aurelio; ANJOS, Marcelo França dos. *Concreto armado e sua plasticidade através da obra de Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas*. Anais do 14º Encontro Científico Cultural Interinstitucional, Centro Universitário FAG. Cascavel, 2016.

OCANA, Julio S. Espinoso. *A Pousada dos Artistas*. Disponível em: <https://www.apousadadosartistas.com/blog-os-artistas/julio-espinoso>. Acesso em 20 agosto de 2022

XAVIER, Alline de Assis. *De Galícia à Niterói: A (re)construção da identidade espanhola*. UERJ, São Gonçalo, 2010.133p

EIXO TEMÁTICO 2: CONSERVAÇÃO

O CINE TEATRO MUNICIPAL DE BARBALHA – CE: UMA PROPOSTA DE REQUALIFICAÇÃO**SOUZA, FABIANA TELES DE (1)**

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará - PPGAU+D-UFC, fabianateles@alu.ufc.br

FREIRE, GIOVANNA GARCÊZ (2)

2. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura Universidade de Lisboa, FA-U Lisboa, giovanna.garcez@fapce.edu.br

RESUMO

A cidade de Barbalha possui apelo cultural presente em diversos grupos culturais e é reconhecida pelas comemorações realizadas anualmente ao padroeiro da cidade. O objetivo deste trabalho é o desenvolvimento de uma proposta de requalificação para o Cine Teatro Municipal Neroly Filgueira, de forma que atenda às novas demandas físicas, tecnológicas e sociais para que o edifício passe a servir a população de forma efetiva. Justificado a necessidade pela constatação da deterioração do imóvel institucional pertencente ao município de Barbalha. A metodologia para análise da edificação utilizada no trabalho é baseada na proposta desenvolvida no grupo de pesquisa Restauração e Preservação do Patrimônio edificado da universidade Federal do Rio de Janeiro. A proposta para elaboração do diagnóstico se dá em duas vertentes, na primeira etapa se estuda o edifício como parte do contexto histórico em que está inserido e na segunda fase o objeto físico é analisado através de levantamento arquitetônico incluindo seu entorno. Com este trabalho, espera-se propor um equipamento público que contribua para preservar a história da cidade que o bem patrimonial possa ser utilizado como alternativa de lazer e aprendizado tanto pela população local como turistas e visitantes.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio; cine teatro; requalificação, Barbalha.

THE MUNICIPAL THEATER OF BARBALHA - CE: A REQUALIFICATION PROPOSAL

ABSTRACT

The city of Barbalha has cultural appeal present in several cultural groups and is recognized by the celebrations held annually by the city's patron saint. The objective of this work is the development of a requalification proposal for the Cine Teatro Municipal Neroly Filgueira so that it meets the new physical, technological and social demands for the building to serve the population effectively. The need is justified by the deterioration of the institutional building belonging to the city of Barbalha. The methodology used to analyze the building is based on the proposal developed by the research group Restoration and Preservation of the Built Heritage of the Federal University of Rio de Janeiro. In the first phase, the building is studied as part of the historical context in which it is inserted. In the second phase, the physical object is analyzed through an architectural survey, including its surroundings. With this work, it is expected to propose public equipment that contributes to preserving the history of the city and that the heritage asset can be used as an alternative for leisure and learning by the local population as well as tourists and visitors.

KEYWORDS: heritage; cine theater; requalification, Barbalha

INTRODUÇÃO

Nascida nas terras particulares do Capitão Francisco Magalhães Barreto Sá, com grande expectativa de prosperidade econômica, a comunidade de Barbalha se desenvolveu ao redor da capela construída pelo fundador levando a formação de um pequeno arraial. Posteriormente passou por processo de tornar-se freguesia, um distrito subordinado à localidade de Crato, o município foi desmembrado e Barbalha foi considerada cidade a partir da Lei 1740 de 30 de agosto de 1876, após ter passado trinta anos como vila.

A cidade é reconhecida culturalmente pelas comemorações realizadas anualmente ao Padroeiro da cidade, Santo Antônio, com a festa tradicional e popular conhecida como Pau da Bandeira de Santo Antônio. A celebração foi registrada como Patrimônio Cultural Brasileiro e inscrita no livro de Registro das Celebrações, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN no ano de 2015.

Com um apelo cultural presente também nos grupos de reisados, lapinha, capoeira, bandas cabaçais e quadrilhas juninas, de acordo com a pesquisa MUNIC, o governo municipal apresenta políticas públicas de valorização cultural, cujos objetivos são: Tornar a cultura um dos componentes básicos para a qualidade de vida da população, ampliar o grau de participação social nos projetos culturais, integrar a cultura ao desenvolvimento local e preservar o patrimônio histórico, artístico e cultural (IBGE, 2014). Segundo dados do IBGE, mesmo com o município possuindo política de valorização cultural, a assistência para montagem de peças teatrais e a publicações culturais não são hábitos que a instituição municipal apoia financeiramente.

O Cine Teatro Municipal foi adquirido pelo poder público e reinaugurado em 1988, assim como outros prédios históricos que se encontram abandonados ou descaracterizados. O Cine Teatro Municipal Neroly Filgueira Sampaio tem sido utilizado muito pouco, os eventos acontecem em grandes intervalos de tempo, com a função de cinema tendo sido esquecida por falta de estrutura na edificação capaz de atender a essa atividade de forma mais constante, impossibilitando o desenvolvimento de uma programação adequada à função do prédio.

Desta forma, o objeto de estudo deste trabalho será o projeto de requalificação do Cine Teatro Municipal Neroly Filgueira, através de um projeto de reforma desta edificação de valor histórico. O recorte adotado é o centro da cidade, onde a área física do projeto será a edificação que compreende o cine teatro, a loja em anexo, desconsiderando o pavimento superior da loja, por tratar-se de uma residência que mantém seu uso de acordo com o que foi construído, e o entorno direto, no fundo a travessa Tabajara, á frente Rua do Vídeo e na esquina com a Rua Dom Pedro I.

A ideia de utilizar uma edificação institucional para o trabalho partiu de um estudo prévio sobre a cidade, produzido no grupo de pesquisa GISFAP, 2019- Grupo de Pesquisa e Extensão em Sistemas de Informação Geográfica da Faculdade Paraíso do Ceará - FAPCE, onde o município de Barbalha é a base para a construção de conteúdo científico. Desta forma, surgiu à reflexão sobre relacionar o patrimônio edificado à cidade, e construir uma relação entre ambos baseados no fato da cidade possuir um vasto acervo histórico material e imaterial. Entendendo o imóvel como um elemento de memória do local, ressalta-se a localização no centro do município, se conectando diretamente com a via mais tradicional da cidade a Rua do Vídeo.

O uso de bens patrimoniais é um fator significativo para o desenvolvimento de uma sociedade consciente de sua própria história e valorizadora de seus bens históricos. As atividades desenvolvidas em uma edificação pública que fez parte da história do desenvolvimento da indústria cinematográfica da região do Cariri possam refletir diretamente na valorização da produção de filmes no território Caririense.

Diante deste contexto, o objetivo deste trabalho é o desenvolvimento do um projeto de requalificação para o Cine Teatro Municipal Neroly Filgueira, de forma que atenda às novas demandas físicas, tecnológicas e sociais para que o edifício passe a servir a população de forma efetiva. Tem-se ainda como objetivos específicos buscar por alternativas para atender as condições de conforto que sejam adequadas para um local com dupla atividade voltada para o entretenimento, entender o processo histórico da cidade e do edifício, sua relação com o entorno e acessos para entrada do prédio, entender como funcionam os processos de revitalização em edificações antigas e aplicar no projeto desenvolvido e entender como Cinema Teatro pode influenciar na valorização da cultura local, entendendo que cidade funciona como polo criativo e de desenvolvimento cultural regional.

Para alcançar tais objetivos a metodologia utilizada no trabalho é baseada na proposta desenvolvida no grupo de pesquisa RestauArq – Restauração e Preservação do Patrimônio edificado, do programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A proposta para elaboração do diagnóstico se dá em duas vertentes, a primeira estuda o prédio enquanto objeto histórico e a segunda enquanto objeto físico, seguindo em duas respectivas etapas (RIBEIRO, 2003, p.4).

Na primeira etapa se estuda o edifício como parte do contexto histórico em que está inserido. O entendimento como objeto histórico se dá através de levantamento histórico e artístico; levantamento da história da edificação, levando em consideração sua construção e alterações, levantamento iconográfico e da legislação de patrimônio (RIBEIRO, 2003, p.4). Para o estudo do prédio como objeto histórico foram realizadas pesquisas bibliográficas em fontes secundárias, dossiês e artigos que citam o desenvolvimento urbano local. Ainda foram realizadas pesquisas para a compreensão do processo histórico do edifício dentro da cidade e o seu desenvolvimento, as reformas e a relação com a memória da população, e a identificação de sua importância no contexto cultural.

Na segunda etapa executaram-se levantamentos realizados no edifício, devidamente acompanhados de levantamento fotográfico. Nesta fase, o objeto físico foi analisado através de levantamento arquitetônico e de suas instalações, incluindo o edifício, o entorno, estrutura, e observações acerca do estado de conservação (RIBEIRO, 2003, p.5). Na busca para compreender a edificação como objeto físico foi realizado levantamento fotográfico da edificação e do entorno para registrar as condições em que o prédio se encontra. Foi realizada visita no local escolhido no intuito de identificar eventuais problemas que possam interferir na qualidade do espaço.

A busca em fontes primárias, livros, foi realizada para construção do referencial teórico que embasará o projeto, de autores referência no estudo do patrimônio histórico. Quanto à investigação bibliográfica em fontes secundárias, foi realizado o levantamento em busca de trabalhos desenvolvidos anteriormente com temas voltados à preservação, restauração e revitalização do patrimônio edificado, incluindo a legislação municipal e as Cartas Patrimoniais disponibilizadas pelo IPHAN. A pesquisa bibliográfica também foi voltada para a história da cidade e do prédio através de livros, artigos de historiadores da região. Espera-se que este trabalho possa estimular a discussão sobre a preservação do patrimônio material em Barbalha e em todo o Cariri, através da pesquisa e do desenvolvimento de revitalização, que sirva de provocação no intuito do crescimento desse tipo de trabalho na região para valorização do acervo existente na região.

DESENVOLVIMENTO

Patrimônio histórico

Os estudos sobre patrimônio histórico passaram a ser considerados relevantes nos séculos XVIII e XIX onde surgiu de maneira mais clara no continente europeu e se difundiu por vários países ao redor do mundo. A palavra Patrimônio originalmente está associada a bens de família, que são transmitidos de pais para filhos por herança. O Significado da palavra, no entanto, foi se ampliando, de acordo com François Choay (2000), pode-se saber que a palavra foi requalificada por seu uso acompanhado de diversos adjetivos, como “genérico, natural, histórico e etc.” (CHOAY, 2000, p.11). Ele ainda define o termo patrimônio histórico como uma expressão que designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua presença comum ao passado (CHOAY, 2000, p.11). A carta de Atenas de 1933 relaciona o termo aos acontecimentos relacionados à vida de uma cidade, onde esta se manifesta através de “obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma” (ATENAS, 1933, p.25), ao longo dos séculos como testemunhos do passado, seja por seu valor histórico ou sentimental.

Ainda na década de 1930 o termo patrimônio histórico foi utilizado para referir-se mais diretamente a este tema relacionado aos antigos conceitos de monumentos e monumentos históricos. De acordo com Choay (2000, p.17), podemos entender monumentos como qualquer artefato ou conjunto destes edificados por uma comunidade de indivíduos com a função simbólica de lembrar algo à sociedade, mobilizando através de uma relação de afetividade referente à lembrança ao passado. Em contrapartida os monumentos históricos são

entendidos como edificações ou conjunto que não foram construídas no intuito de criar uma memória intencional, não foram desejados inicialmente como os monumentos, mas que em consequência de fatos ocorridos associados a essas edificações foram escolhidas por causa de seu valor histórico ou estético atribuído a elas (CHOAY, 2000, p.17).

Segundo Choay (2000, p.20) o reconhecimento do patrimônio em termos de arquitetura edificada ocorre pela aceitação de um grupo ou pelo próprio Estado como algo que lhe é próprio, associado a sua história e, portanto, capaz de definir sua 'identidade'. Para Riegl segundo Kuhl (2005, p.20), monumentos históricos eram não apenas "obras de arte" mais qualquer obra humana com certa antiguidade (para ele, qualquer obra com mais de sessenta anos, que equivale ao distanciamento crítico de duas gerações).

No Brasil, com o decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 a percepção de Patrimônio Histórico começou a difundir-se através da iniciativa do poder público, onde em seu artigo primeiro descreve os elementos que constituem o patrimônio artístico nacional como: Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, p.3)

Neste mesmo período ocorreram às primeiras conferências internacionais que apresentam conceitos e diretrizes para ações administrativas em relação à preservação e conservação do patrimônio, que resultaram em documentos conhecidos como cartas patrimoniais. O evento inicialmente somente participavam países europeus, mas que com o tempo outros países passaram a integrar o grupo. Como resultado da primeira conferência com a inclusão de países não europeus, a Carta de Veneza (ICOMOS, 1964), discorre sobre conceitos e definições essenciais para elaboração de princípios para conservação e restauração dos monumentos antigos, que atendam a um plano internacional, ainda que caiba a cada nação aplicá-los no contexto de sua própria cultura e de suas tradições. No texto aprovado em maio de 1964, define em seu artigo primeiro: A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (ICOMOS, 1964, p.1)

A percepção de valor histórico, assim como do termo patrimônio, está sendo ajustada ao longo do tempo e entendida através das percepções e necessidades da sociedade, que evolui e muda de forma constante com o decorrer do tempo. A nível mundial é possível perceber um aumento da preocupação diante do tema, o que gera necessidade do debate contínuo para melhor proteção da identidade histórica das sociedades.

Cada cidade possui seu próprio patrimônio histórico e cultural, cada comunidade ou indivíduo carrega consigo uma memória do local ao qual pertence ou se identifica, o que torna o bem mais ou menos importantes para os seus moradores. Assim, o patrimônio edificado de cidades de menor porte, apesar de ser considerado simples em relação às grandes cidades de interesse nacional, não deve ser menosprezado, já que constitui uma forma de cultura local, que faz parte da história e deve ser valorizado.

A cidade de Barbalha possui uma gama de edificações que fazem parte da história do município. Alguns desses prédios passaram pelo processo de inventariado, ficando arquivados na secretaria de Cultura do município Porém, por causa da pouca valorização e falta de políticas de proteção a estes bens, atualmente, restam poucas edificações preservadas e muitas se encontram em via de degradação. Desta forma, a edificação tratada neste trabalho será considerada Patrimônio Histórico da cidade de Barbalha por configurar um testemunho da memória social da cidade assim como por seu valor arquitetônico, sendo um exemplar da arquitetura local.

Teoria e técnicas de Intervenção

Atualmente, existe um consenso teórico em relação à abrangência das intervenções de preservação de áreas urbanas históricas, que aponta para a obrigatória consideração de fatores materiais e imateriais. Cuidados com fachadas, coberturas, ruas, pavimentações, dentre outros elementos que compõem a paisagem de cidades e bairros históricos, tornaram-se tão importantes quanto os usos característicos

desenvolvidos na região, bem como seus habitantes tradicionais que utilizam e se apropriam, cotidianamente, de espaços públicos e privados (CARLOS, 2010).

“[...] Copiar servilmente o passado é condenar-se à mentira, é erigir o "falso" como princípio, pois as antigas condições de trabalho não poderiam ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna a um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida. Misturando o "falso" ao "verdadeiro", longe de se alcançar uma impressão de conjunto e dar a sensação de pureza de estilo, chega-se somente a uma reconstituição fictícia, capaz apenas de desacreditar os testemunhos autênticos, que mais se tinha empenho em preservar” (ATENAS, 1888,p.).

A carta de Cracóvia (2000,p.2) afirma que conservação do patrimônio arquitetônico, urbano ou paisagístico pode ser realizada mediante diferentes tipos de intervenções, seja por meio tais como, manutenção, reparação, restauro, a renovação e a reabilitação. Qualquer intervenção implica decisões, escolhas e responsabilidades relacionadas com o patrimônio, entendido no seu conjunto, incluindo os elementos que embora hoje possam não ter um significado específico, poderão, contudo, tê-lo no futuro (CRACÓVIA, 2000, p.2). Argan (2000 apud CARLOS, 2010), reforça essa premissa, destacando também como fundamental a necessidade de se manter o conteúdo social de áreas urbanas históricas, de forma que os processos de formação deem continuidade à manutenção dos conjuntos antigos, afirmando que:

A conservação dos antigos conjuntos arquitetônicos está ligada à conservação integral de seu conteúdo social; sua evolução está ligada à possível evolução histórica da antiga função. A substituição do velho conteúdo por um novo, por sua vez, conduziria rapidamente à transformação radical e à ruína das formas antigas. (ARGAN, 2000 apud CARLOS, 2010)

A primeira das recomendações é reconhecer que o patrimônio é composto por elementos tangíveis e intangíveis, e que deve ser considerado “em toda e qualquer legislação referente ao patrimônio cultural e em todos os projetos de conservação e restauro” (ICOMOS, 2008, p. 3).

Desta forma, é possível concluir que, os conjuntos arquitetônicos, malhas urbanas, usos e apropriações do espaço, assim a forma de viver das suas respectivas e tradicionais populações formam um todo único, que deve ser contemplado como um todo indivisível e deve ser incluído nas iniciativas de preservação. Para avaliar uma intervenção urbana nos dias atuais, se deve ter como referência teórica esses principais aspectos, respeitando os consensos das discussões internacionais, além dos respectivos contextos político e econômico locais.

Cine Teatro

Segundo Amorim (2013) os cines teatros nos anos entre 1930 e 1950 foram uns dos principais equipamentos de cultura e lazer, prestigiados principalmente das famílias abastadas. No final do século XIX, muitas foram às experimentações na projeção de imagens na Europa, porém a invenção do cinema é em geral atribuída aos irmãos Auguste e Louis Lumière, que em fevereiro de 1895 patentearam o cinematógrafo. (LEAL et al AMORIM, 2013).

Quando o cinema chega ao Brasil, os espaços mais adequados às exibições eram os teatros, de forma que somente era necessária uma tela para a projeção de imagens. Os teatros, grandes ou pequenos, que realizavam essas sessões de cinema passaram a ser chamados de cines teatros. [...] Além das funções de cinema e teatro, estes edifícios eram os únicos adequados a apresentações e eventos que reuniam grande público (AMORIM, 2013).

Em julho de 1897 chegavam os primeiros equipamentos de fotografia animada no Ceará, completamente desconhecidos entre os locais e aclamados festivamente pela imprensa, dois meses se passaram até que os inusitados aparelhos escrevessem as páginas iniciais da Era do Cinema em nossa capital (BIZERRIL, 2012, p.58).

Segundo Bizerril (2012, p.36) os primeiros filmes rodados no Ceará, por autores anônimos, foram, possivelmente os filmes “Procissão dos Passos” de 1910 e Ceará Jornal datado de 1919. Depois da capital o interior também ganhou a atenção onde foi produzido o filme de Padre Cícero inaugurando sua própria estátua na cidade de Juazeiro do Norte, e a série de registros para Inspeção Federal de Obras Contra as Secas.

Nos anos 20, o cinema tornou-se, incontestavelmente, o espetáculo preferido da população. Diversos fatores contribuíram para isso. A arte silenciosa alcançava um elevado nível de qualidade, ganhando aceitação mundial e produzindo obras que se tornaram clássicas. Os filmes de longa-metragem, aparecidos a partir de 1911, eram então o padrão consagrado (BIZERRIL, 2012, p. 67).

A chegada do cinema sonoro possibilitou a continuidade da ascensão do mercado cinematográfico atraindo definitivamente o público. Os espaços que funcionavam como cine Teatro na região do Cariri estavam situados nas cidades de Crato, Juazeiro do norte e Barbalha.

Nas décadas mais recentes, com o advento de mercado aberto, a história segue os novos rumos da exibição cinematográfica no País, testemunhando o desaparecimento das salas de rua e a sua substituição por multissalas de tecnologia digital, nos atrativos shoppings centers, que ganham espaço, tanto na capital como no interior(BIZERRIL, 2012,p.77).

A pesquisa desenvolvida pela cartografia áudio visual cearense identificou cerca de 100 cineclubes no Ceará, o movimento busca tornar o circuito cineclubista um canal oficial de distribuição de obras, principalmente de produções independentes que nunca acham espaços de exibição em canais de mercado. Para Bizerril (2012) afirma que são necessárias a criação de política para o áudio visual Cearense, com a criação do Programa Cinema Perto de Você, é previsto linhas de crédito e investimentos para a construção e reformas de salas de cinema, com os objetivos: de fortalecer o segmento de exibição cinematográfica; apoiar a expansão do parque exibidor, suas empresas e sua atualização tecnológica; facilitar o acesso da população às obras audiovisuais por meio da abertura de salas em cidades de porte médio e bairros populares das grandes cidades; ampliar o estrato social dos frequentadores de salas de cinema, com atenção para políticas de redução de preços dos ingressos e descentralizar o parque exibidor, procurando induzir a formação de novos centros regionais consumidores de cinema (BIZERRIL, 2012, p.170).

Município de Barbalha no Ceará

O Município de Barbalha localiza-se na zona sul do Estado, na Microrregião do Cariri (composta pelos municípios de Barbalha, Crato, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda, Porteiras e Santana do Cariri). O processo de colonização de Barbalha confunde-se com a própria colonização da região do Cariri. A terra que habitada pelos índios Cariris da nação Tapuia, foram exterminados pelos colonizadores baianos e sergipanos. Na segunda metade do século XVIII, os índios tiveram suas terras tomadas e doadas a colonos criadores de gado, por ordem do então governador de Pernambuco, José César de Menezes, dando início à chamada “civilização do couro” no Cariri (BARBALHA, 2000, p.6). Dos traços indígenas, a região guardou heranças como próprio nome e o da Chapada do Araripe, que se referem ao nome do cacique da tribo.

A Cidade de Barbalha surgiu fundada por um casal de colonos o Francisco Magalhães Barreto e Sá e Ana Polucena de Abreu e Lima, oriundos de Sergipe, no Engenho da Barbalha, portanto em sítio particular, adquirido em 1735. Em 1790, os colonos acima citados inauguraram a Capela de Santo Antônio de Barbalha, no sítio onde hoje está a Matriz de Santo Antônio. A Capela atraiu moradores de vários lugares, que se estabeleceram no entorno da mesma, além de viajantes que lá se hospedavam, dando origem ao primeiro núcleo urbano da cidade (BARBALHA, 2000, p.6).

“Em 1888, o número de casas em Barbalha chegava a 738, das quais 6 eram sobrados; em 1910, o número chegava a 1.000 casas e 16 sobrados. As transformações urbanas a que nos referimos refletiram o desenvolvimento da produção agrícola e comercial local, na medida em que a criação de animais não se fazia tão expressiva como em outras localidades do Ceará. A criação de gado em Barbalha, em 1888, chegou a apenas 5.000 cabeças envolvendo todas as espécies. Não podemos dizer que houve em Barbalha um eminente avanço econômico, no entanto cabe destacar que no âmbito da província cearense de Barbalha, figurou dentre os espaços mais proeminentes, em face sobretudo ao acesso facilitado a certas correntes de água - Caldas, Farias, Santa Rita, S. Joaquim, Mello, Brejão, Cocos, Loanda, dentre outras, as quais, por meio das levadas, oportunizavam que a produção agrícola local tivesse melhor desenvolvimento”(FORTALEZA,2015).

Inicialmente, a freguesia de Barbalha era ligada politicamente ao Crato. Juntamente com este Município consolidou-se como polo canavieiro e grande produtor de rapadura. Em 1884, na cidade de Barbalha havia 62 engenhos que produziam entre 18 a 20 mil cargas de rapadura equivalente a 2.000 toneladas do produto. No mesmo ano, a produção de cachaça chegava entre 100 e 130 mil litros por ano. Enquanto a produção de farinha girava em torno de 800 mil a 1 milhão de litros, ainda contava com a produção de arroz, milho e feijão ultrapassava 2 milhões de litros.

Em 1846, Barbalha foi elevada à categoria de vila e o Município foi criado, desmembrando-se do Crato, a quem era subordinada politicamente. No ano de 1876 a vila foi elevada à cidade. O final do século XIX Barbalha consolidou-se como polo canavieiro, região de engenhos e com outras atividades, como o extrativismo vegetal (babaçu, lenha) e mineral (argila). A necessidade de escoamento da produção gerou uma nova classe na sociedade barbalhense: a dos comerciantes. Assim surgiram os grandes armazéns da Rua Neroly Filgueiras, sobrados de alto padrão arquitetônico que abrigavam no térreo os armazéns e vendas, e no andar de cima as residências de famílias abastadas. Num desses sobrados funcionou a primeira casa de importados do Cariri e uma das primeiras do Ceará (BARBALHA, 2000).

“A partir da segunda metade deste século, principalmente nas décadas de 60 e 70, Barbalha passou por um processo de industrialização, buscando alternativas para a crise na economia canavieira. Surgiram assim as fábricas de cimento (IBACIP), de ladrilhos cerâmicos (CECASA), a Usina de Açúcar e a unidade produtiva de soro fisiológico. Também na década de 70 foi criado o Balneário do Caldas S.A. (empresa de economia mista), visando aproveitar o potencial turístico das fontes minerais e da beleza da Chapada do Araripe” (BARBALHA, 2000).

Nos últimos anos, também o setor industrial entrou em profunda crise com o fechamento de várias fábricas, que somada à crise da agricultura nos últimos anos, tem mantido estagnada a economia da cidade, inclusive o setor turístico. A situação socioeconômica da Barbalha atual não está à altura do seu passado histórico nem do grande potencial de seus recursos naturais e humanos.

Legislação Patrimonial

No sentido legal, o patrimônio no Brasil passou a ser resguardado a partir do decreto lei nº 25 de 1937. Além de descrever os elementos que constituem o patrimônio histórico nacional, discorre sob as condições de tombamento e seus efeitos. Segundo Kühl (2005), a preservação do patrimônio “têm por objetivo fazer com

que os bens sejam usufruídos no presente e transmitidos ao futuro da melhor maneira possível” (KÜHL, 2005, p.29). Na Declaração de Quebec de 2008 (ICOMOS, 2008,p.3) são descritas algumas recomendações pretendendo contribuir nas legislações e políticas de preservação cultural, para melhor proteger o “Espírito do Lugar”, entendido como elemento fundamental na caracterização de áreas urbanas. A citada Declaração destacou que as “(...) comunidades que habitam o lugar, especialmente quando se trata de sociedades tradicionais, deveriam estar intimamente associadas à proteção de sua memória, vitalidade, continuidade e espiritualidade” (ICOMOS, 2008,p.2).

Segundo Choay (2000) o autor Gustavo Giovannoni (1873-1943) antecipou de “forma simultaneamente mais simples e mais complexa” as dificuldades que as diversas políticas de conservação de áreas urbanas europeias iriam encarar no futuro. Giovannoni destacou a importância do entendimento que essas áreas, portadoras de um “patrimônio urbano”, constituíam, ao mesmo tempo, monumentos e tecidos vivos, recomendando pioneiramente a inclusão desses “fragmentos urbanos antigos” num plano diretor, sem o qual não poderiam se relacionar com a vida presente, mantendo-se, no entanto, o “caráter social da população” (CHOAY, 2001; CARLOS, 2010).

A partir disto é possível identificar no projeto de lei obtido na secretaria de Obras do município, onde a proposta institui o Plano Diretor do Município de Barbalha, instrumento básico da sua política de desenvolvimento e de expansão urbana, objetivando, a partir da fixação de objetivos e diretrizes definidos no Plano Estratégico e no Plano de Estruturação Urbana, orientar o processo de transformação do Município, assegurando uma melhor qualidade de vida a seus habitantes (PDDU, 2000). Entre seus objetivos está “preservar, conservar e recuperar as áreas e edificações de valor histórico, paisagístico, cultural e natural”. No seu capítulo II, na seção II, subseção III descreve sobre as condições de tombamento de edificações no município. Em seu artigo 35º diz: Consideram-se edificações, obras e monumentos naturais de interesse de preservação, aquelas que se constituírem em elementos representativos do patrimônio ambiental urbano do Município pelo seu valor histórico, cultural, social, funcional, técnico ou afetivo.

Desta forma, entende-se que o bem estudado, pode ser aplicado como elemento que compõem o traçado urbano da cidade. Edificação essa que carrega em si a história da inserção do cinema e do teatro popular na vida do cearense, mais que somente um prédio antigo, entendido como elemento de memória a lei aplica-se ao prédio, levando em conta que se trata de uma edificação de caráter institucional.

Dentro do Plano Estratégico da cidade, componente do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano, está a proposta do componente 2, que sugere intensificar o aproveitamento turístico do patrimônio histórico e cultural. Para isso apresenta 3 ações de principais que guiarão os projetos dentro do município: Utilizar engenhos antigos como atração de visitantes; Restaurar e evidenciar prédios antigos, incluindo-os em roteiros de turistas de lazer e da natureza; Criar museu da cultura popular com bacamarteiros, bumba-meu-boi e outros elementos, além da história da festa do pau da bandeira de Santo Antônio. (BARBALHA, 2000, p.32).

O projeto 2 do componente 2 trata da Restauração e Inclusão de Prédios Antigos em Roteiros Culturais, Que visa criar opções de lazer baseadas na cultura e no patrimônio histórico para complementar e aumentar o tempo de permanência dos turistas de lazer e da natureza. A justificativa da proposta é “suportar transformação de Barbalha em centro de turismo histórico e cultural, aproveitando-se também do patrimônio histórico e cultural do Município” (BARBALHA, 2000). Os propósitos do Plano de Estruturação Urbana para o Município enfatizam os pontos essenciais, com relação ao futuro uso do solo, desenho urbano e forma da cidade, entre eles está: preservar e realçar o patrimônio arquitetônico de importância histórica, combinando o processo de tombamento, a um programa de novos usos para o conjunto de edifícios históricos, preservando também aquelas edificações importantes para a manutenção do contexto onde está inserida a edificação histórica e Promover o redesenho dos espaços públicos circundantes ao patrimônio histórico arquitetônico de Barbalha. (BARBALHA, 2000. P. 39). Ainda no plano de Estruturação Urbana há um projeto de valorização do Patrimônio Histórico da Cidade de Barbalha, que representa a oportunidade de preservar a rica arquitetura histórica do centro antigo e fortalecer a imagem da cidade, consolidando como cidade memorável da história Caririense. O processo começa por um estudo, catalogação e ações junto às entidades patrimoniais competentes (SECULT/CE e IPHAN) para tombamento das edificações históricas. A elaboração dos documentos anteriores permitiu identificar as edificações mais relevantes e traçar um perímetro de interesse histórico.

O programa de usos para essa área inclui a criação de um Circuito de Valorização do Patrimônio Histórico, na zona central, é apoiado por um sistema de espaços públicos e por um tratamento especial das vias que farão a interconexão física entre os pontos citados, incluindo arborização, sinalização e mobiliário urbano. As intervenções urbanísticas e arquitetônicas devem realçar este contexto histórico da cidade, proporcionando a cidade exibir uma qualidade contemporânea compatível com aquela de sua arquitetura histórica, sem deixar que os traços das novas gerações se percam.

“O projeto de valorização do patrimônio arquitetônico deve incluir a preservação de seu entorno, incluindo a manutenção daquelas edificações que, mesmo não tendo valor patrimonial, são fundamentais para preservação do contexto histórico em que se formou a imagem da cidade, fazendo-se necessária a demarcação de toda a área na qual se inserem os edifícios históricos de Barbalha.” (BARBALHA, 2000).

O Município de Barbalha localiza-se na zona sul do Estado, na Microrregião do Cariri (composta pelos municípios de Barbalha, Crato, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda, Porteiras e Santana do Cariri). O processo de colonização de Barbalha confunde-se com a própria colonização da região do Cariri. A terra que habitada pelos índios Cariris da nação Tapuia, foram exterminados pelos colonizadores baianos e sergipanos. Na segunda metade do século XVIII, os índios tiveram suas terras tomadas e doadas a colonos criadores de gado, por ordem do então governador de Pernambuco, José César de Menezes, dando início à chamada “civilização do couro” no Cariri (BARBALHA, 2000, p.6). Dos traços indígenas, a região guardou heranças como próprio nome e o da Chapada do Araripe, que se referem ao nome do cacique da tribo.

Inicialmente, a freguesia de Barbalha era ligada politicamente ao Crato. Juntamente com este Município consolidou-se como polo canavieiro e grande produtor de rapadura. Em 1846, Barbalha foi elevada à categoria de vila e o Município foi criado, desmembrando-se do Crato, a quem era subordinada politicamente. No ano de 1876 a vila foi elevada à cidade. O final do século XIX Barbalha consolidou-se como polo canavieiro, região de engenhos e com outras atividades, como o extrativismo vegetal (babaçu, lenha) e mineral (argila). A necessidade de escoamento da produção gerou uma nova classe na sociedade barbalhense: a dos comerciantes. Assim surgiram os grandes armazéns da Rua Neroly Filgueiras, sobrados de alto padrão arquitetônico que abrigavam no térreo os armazéns e vendas, e no andar de cima as residências de famílias abastadas. Num desses sobrados funcionou a primeira casa de importados do Cariri e uma das primeiras do Ceará (BARBALHA, 2000).

“A partir da segunda metade deste século, principalmente nas décadas de 60 e 70, Barbalha passou por um processo de industrialização, buscando alternativas para a crise na economia canavieira. Surgiram assim as fábricas de cimento (IBACIP), de ladrilhos cerâmicos (CECASA), a Usina de Açúcar e a unidade produtiva de soro fisiológico. Também na década de 70 foi criado o Balneário do Caldas S.A. (empresa de economia mista), visando aproveitar o potencial turístico das fontes minerais e da beleza da Chapada do Araripe” (BARBALHA, 2000).

Nos últimos anos, também o setor industrial entrou em profunda crise com o fechamento de várias fábricas, que somada à crise da agricultura nos últimos anos, tem mantido estagnada a economia da cidade, inclusive o setor turístico. A situação socioeconômica da Barbalha atual não está à altura do seu passado histórico nem do grande potencial de seus recursos naturais e humanos.

O Cine teatro – Localização, Entorno e Proposta

A escolha da localização do lote, leva em consideração a distribuição dos equipamentos públicos dentro da cidade. O gabarito das edificações de entorno foi relevante para identificar o prédio e como elemento de destaque, mapa de gabarito. A condição identificada no seu entorno como residencial e comercial valoriza a

localização do equipamento de lazer, o que permite o uso em variadas alternativas. Localizado no centro da cidade, o cine teatro possui uma localização privilegiada, ocupando duas esquinas da quadra, o prédio tem ao fundo a travessa Tabajara, á frente Rua do Vidéo e seu acesso se dá na esquina com a Rua Dom Pedro I. Inicialmente o prédio passa despercebido, pois na esquina que dá acesso direto a Rua do Vidéo, atualmente existe uma loja de roupas, deixando a edificação em segundo plano.

Na esquina na Rua do Vidéo (Imagem 1), funciona além da loja de roupas, uma barbearia, e no pavimento superior uma residência, o que classifica o prédio como uso misto. O traço arquitetônico que a edificação carrega predominantemente remete ao estilo Neoclássico, segundo dados obtidos na secretaria de Cultura de Barbalha, no livro de inventário da oferta Turística de Barbalha em 2013. A Rua Dom Pedro I, a partir da Rua do Vidéo até a Travessa Tabajara é destinada apenas para pedestre.

Figura 1: Cine teatro Neroly, vista da esquina da rua do Vidéo.



Fonte: acervo autora, 2019.

A via funciona como uma calçada com arborização, voltada para a Rua, onde se tem casas que não possuem calçadas, o acesso é direto na rua. O prédio pertencente à prefeitura municipal tem funcionado para atender a eventos diversos, desde institucionais a eventos particulares. O cine teatro possui a capacidade de acomodar 355 pessoas em assentos fixos no interior, ocupando o térreo e o mezanino. O prédio conta com apenas um funcionário para atender todas as necessidades da edificação. As visitas ao local devem ser previamente agendadas, sem a necessidade de nenhum pagamento de taxa. O estabelecimento funciona o ano inteiro com programação não definida, devido ao agendamento de eventos.

A edificação é datada, segundo documentos da secretária de cultura, do início dos anos 60, funcionava apenas como cinema, pertencente à propriedade particular até passar por processo de desapropriação. Em 1988 a prefeitura Municipal, através do prefeito João Hilário Coêlho Correia, inaugurou o prédio com recursos do município e o mantém desde então. A primeira citação ao prédio como pertencente ao roteiro turístico urbano da cidade de Barbalha foi localizada em mapa datado do ano de 2000, feito a mão, arquivado na Biblioteca Municipal da Cidade.

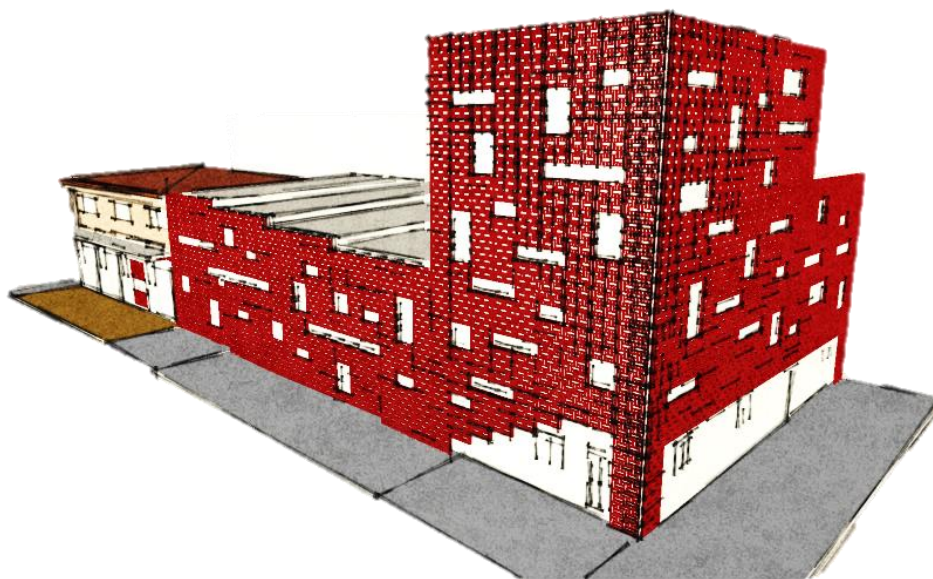
A edificação pode ser vista da entrada da cidade, o traçado das edificações ao redor não segue o mesmo gabarito, ficando visível a empena limpa desde a CE060 que dá acesso a entrada da cidade. O entorno do cine teatro, possuem edificações de caráter comercial e residencial, há restaurantes, bares, comércios, centro de exposição e locais de hospedagem, na rua do vidéo, uma das mais antigas vias do município, há casarões antigos e praça próxima. A travessa tabajara localizada ao fundo do prédio não tem fluxo de veículos constante como na Rua Do Vidéo, apenas residências com gabarito baixo. Na Rua Dom Pedro, as casas que não compartilham a calçada com o cinema têm calçadas altas e desniveladas em relação à via.

Segundo informações da Secretaria de Cultura de Barbalha, o prédio passou por reformas que não causaram interferência no desenho original do prédio, sendo feita apenas as manutenções básicas que incluíram a pintura e troca do telhado. Foram observadas durante visita preliminar para o estudo as condições que o Cine Teatro se encontra, registrado através de levantamento fotográfico as condições em que o prédio está funcionando. Com espaços sem ventilação e espaços subutilizados, o prédio permanece sempre com janelas fechadas, não atendendo regras de acessibilidade e saída de emergência. A construção de uma caixa cênica que criou uma desproporcionalidade dos volumes do prédio. Assim, tem-se um equipamento público, avariado, com poucas condições de funcionamento, onde o entorno não é utilizado pela população em geral, apenas os cidadãos que moram próximo.

A proposta visa, através da valorização e modernização do prédio atrair a população, não só do município, como das outras cidades da região do Cariri. Com uma sala de exibição para 355 pessoas, o espaço será capaz de abrigar com qualidade o público e os artistas para peças de teatro, além de ser ideal para exibição de filmes clássicos. O espaço do café na área do foyer traz o perfil de autofinanciamento, ajudando na economia e na manutenção do espaço.

A solução formal adotada no Cine Teatro Neroly Filgueiras, respeita a plasticidade e volumetria da edificação já existente, no entanto, são inseridos elementos plásticos da arquitetura local para atender condições de conforto, dando uma característica própria a edificação, deixando claro os pontos de interferência da obra, sem perder os traços que marcam a edificação. Cria uma arquitetura que dialoga com o entorno e propõe um convite para os transeuntes, através da caixa cênica que ganha destaque e chama atenção para a edificação. Assim o prédio ganha destaque em suas duas fachadas, onde o novo e o tradicional buscam um equilíbrio para manter o Cine Teatro atrativo e funcionando para o público (Figura 2).

Figura 2: Proposta de Intervenção externa no Cine teatro Neroly.



Fonte: autora,2019.

A área do auditório segue a organização de um teatro italiano, que é caracterizado pela disposição frontal da plateia ao palco, o palco italiano é o mais conhecido e utilizado, dentre as tipologias existentes em que o palco fica em um nível elevado, separado da plateia, formando uma caixa "mágica". Possui palco retangular, em forma de caixa aberta na parte anterior, situado frontalmente em relação à plateia, delimitado pela boca de cena e, geralmente, de bastidores laterais, coxias, bambolinas, urdimento e cortina, além de um espaço à frente da boca de cena, chamado de proscênio.

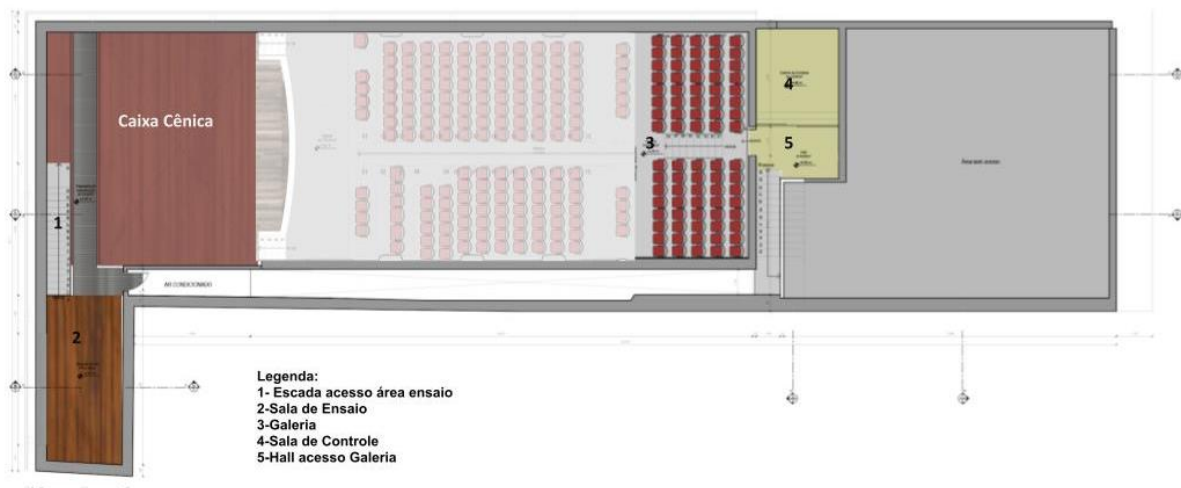
Figura 3: Proposta de Intervenção - Planta Baixa Térreo Cine teatro Neroly.



Fonte: autora,2019.

A concepção do projeto arquitetônico de auditórios se inicia com o estudo da volumetria e da geometria, no caso do Cine Teatro Neroly, houve a necessidade de “encaixar” a função a partir da forma, buscando adequá-las à arquitetura. O volume do auditório deve ser decidido em proporção à intensidade sonora que será gerada no ambiente. O formato do auditório é considerado um dos itens mais importantes do projeto e está relacionado à qualidade acústica da sala e à visibilidade do palco. Sendo assim, o estudo acústico é importante como elemento definidor de questões formais dentro de um auditório. Foi verificada a distância máxima entre a última fileira e o palco de acordo com a relação estabelecida por MEHTA, JHONSON, e ROCAFORT (1999) em que a fileira mais distante do palco deve estar a 20m para teatros. O cine teatro Neroly respeita essa distância estando a fileira mais distante a 18,7m do palco.

Figura 4: Proposta de Intervenção - Planta Baixa pavimento Superior Cine teatro Neroly.

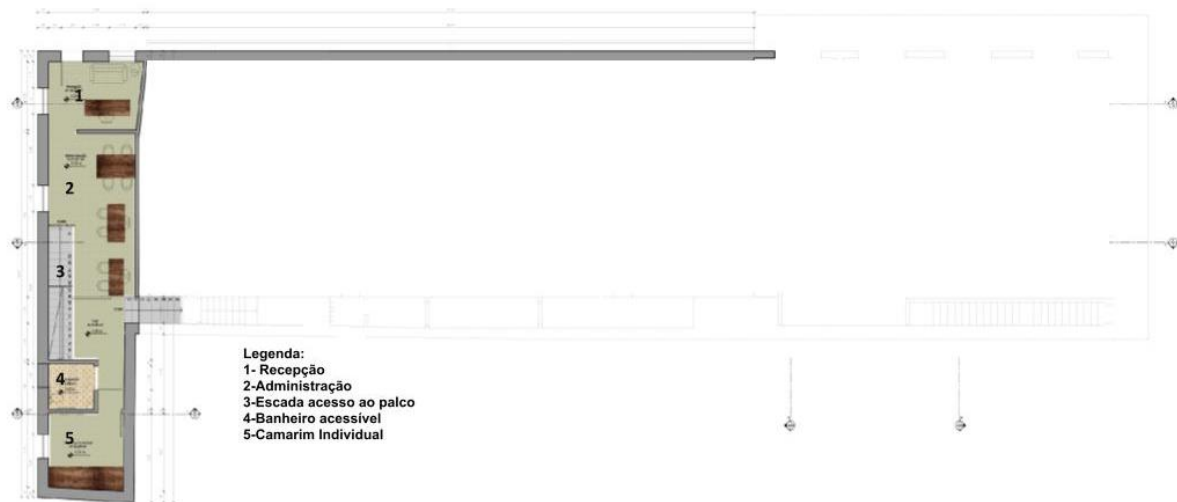


Fonte: autora,2019.

O programa de necessidades do edifício foi dividido em setores, sendo eles, administrativo, artístico, técnico, público e de Convivência. O setor administrativo encontra-se situado no subsolo, nível da Travessa Tabajara. O zoneamento distribuído de forma que as atividades dos setores se interligassem e não fossem necessárias

grandes intervenções na estrutura, mantendo a espacialidade do prédio antigo, no pavimento térreo se encontram setores público e artístico. No mezanino/ galeria comporta além do público a área para controle dos equipamentos de palco. A circulação para manutenção da caixa cênica se dá através de uma passarela metálica.

Figura 4: Proposta de Intervenção - Planta Baixa pavimento Inferior – Subsolo, Cine teatro Neroly.



Fonte: autora,2019.

Na proposta, todas as intervenções realizadas na edificação devem estar claras ao usuário sua alteração, a espacialidade inicial foi mantida, e foram inseridos elementos que destaquem os antigos e novos de forma complementar. A caixa cênica, resultado de intervenções anteriores foi mantida, equipada para atender as necessidades das peças de palco. Foi proposta na fachada oeste uma nova parede, composta por cobogós para proteção térmica. O ritmo da fachada mostra a existência do prédio antigo, e tenta transmitir leveza antes inexistente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do desenvolvimento do trabalho, foi possível entender as definições de patrimônio, técnicas e aplicações para relacionar com o patrimônio edificado e aprofundar o debate acerca da importância da preservação de edificações de valor histórico. Onde se compreende que o uso do edifício é uma das ferramentas eficazes para preservação e valorização do patrimônio, que para isso precisa atender aos requisitos para o qual será utilizado.

Com os incentivos do Governo Federal e do Governo do estado, o Ceará está buscando se tornar um grande produtor do áudio visual brasileiro, que para esse desenvolvimento do mercado interno, está sendo investido na criação de salas de cinema e teatro, que atenda a todos os públicos de forma democrática. Embora existam leis que garantam a preservação do patrimônio, ainda há descaso com a própria história da cidade e dos prédios que fazem parte dela, mesmo possuindo arquivos de outros prédios, para localizar informações do objeto de estudo foi um desafio, pois não existe registro nos órgãos públicos que retratem sua história. .

A recuperação e reintegração de edifícios patrimoniais no cotidiano das cidades é uma questão de extrema importância e urgência. O projeto desenvolvido se apresenta como uma solução viável e positiva, que recuperaria seu uso. Devido a sua complexidade de detalhes o edifício demanda muita racionalidade e difíceis escolhas projetuais. A aplicação de soluções acústicas não foi trabalhada com maior afinco para as intervenções internas ao patrimônio, como se pretendia previamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Milena Fraga de. Proposta de restauração do Cine Teatro Jandaia. 2013. 229 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21140>>. Acesso em: 31 maio 2019.

ARCOWEB. A&P Arquitetura e Urbanismo: Cine Teatro São Joaquim, Goiás. 2018. Disponível em: <<https://www.arcoweb.com.br/noticias/noticias/ap-arquitetura-cine-teatro-sao-joaquim-goias>>. Acesso em: 29 maio 2019.

BARBALHA (Município). Projeto de Lei de 2000. Lei do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano. Barbalha, CE, 2000.

BARBALHA (Município). Projeto de Lei de 2000. Estratégia de Implementação do PDDU. Barbalha, CE, 2000.

BARBALHA (Município). Projeto de Lei de 2000. Legislação básica. Barbalha, CE, 2000.

BARBALHA (Município). Projeto de Lei de 2000. Plano de estruturação urbana. Barbalha, CE, 2000.

BARBALHA (Município). Projeto de Lei de 2000. Plano estratégico. Barbalha, CE, 2000.

BIZERRIL, Luiz (Org.). CARTOGRAFIA DO AUDIOVISUAL CEARENSE. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação Ltda, 2012. 296 f. Disponível em: <<https://publiquepelaeditora.files.wordpress.com/2014/01/cartografiadoaudiovisualcearense-livrocompleto.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2019.

BRASIL. Decreto-Lei n. 25 de 30 de dezembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm> Acesso em: 11 jun. 2018.

CASTRO, José Liberal de. Arquitetura no Ceará. O século XIX e algumas antecedências. Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, v. 2013, n. , p.10-68, dez. 2014. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/2014/01_ArquiteturanoCeara.pdf>. Acesso em: 31 maio 2019.

CARLOS, Claudio Antonio S. Lima. Um Olhar Crítico à Zona Portuária do Rio de Janeiro. Publicado em Bitacora 12 (2) 2010: 23-54. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Disponível em:

CHOAY, Françoise. Alegoria do Patrimônio. Lisboa: Edições 70, 2000. 345 p. Tradução: Teresa Castro.

CONSELHO DA EUROPA. Declaração de Amsterdã. Amsterdã: Congresso Do Patrimônio Arquitetônico Europeu, 1975.

_____. CARTA DE CRACÓVIA: princípios para a conservação e o restauro do património construído. Cracóvia: Polónia, 2000.

DVOŘÁK, M. Catecismo da preservação de monumentos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Foyer. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/foyer/>>. Acesso em: 31 maio 2019.

ESCRITÓRIO INTERNACIONAL DE MUSEUS. Carta de Atenas I. Atenas: Conclusões Gerais e Deliberações da Sociedade das Nações, 1931.

FORTALEZA. Superintendência do Iphan/ce. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (Org.). DOSSIÊ DE REGISTRO: FESTA DO PAU DA BANDEIRA DE SANTO ANTÔNIO DE BARBALHA. Fortaleza: Iphan, 2015. 228 f. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_festa_pau_da_bandeira_santo_ant%C3%B4nio_barbalha.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2019.

IBGE. Brasil em Síntese, Ceará, Barbalha, Pesquisa MUNIC - Suplemento Cultura Órgão gestor da cultura: Perfil dos municípios brasileiros. Disponível em: <<https://munic.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 11 maio 2019.

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. PAC Cidades Históricas. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/235>>. Acesso em: 31 maio 2019.

ICOMOS (Org.). DECLARAÇÃO DE QUÉBEC. Québec, 2008. 16ª Assembleia Geral do ICOMOS.

ICOMOS (Org.). Carta de Veneza. Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios. Veneza, Itália. II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos.

RIBEIRO, Rosina Trevisan M.. Projetos de Intervenção: Definições e Posturas. In: RIBEIRO, Rosina Trevisan M.; NÓBREGA, Claudia C. L. (Org.). Projeto e Patrimônio: Reflexões e Aplicações. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2016. p. 14-33.

MARYANA GIRIBOLA. Recuperação de patrimônio público. 2013. Disponível em: <<http://infraestruturaurbana17.pini.com.br/solucoes-tecnicas/32/artigo.aspx>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

RIBEIRO, Rosina Trevisan M.. METODOLOGIA DE PROJETO DE RESTAURO E OS LIMITES DA INTERVENÇÃO. 2003. Disponível em: <http://www.rb.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_MemorialInformacao_RosinaTrevisan.pdf>. Acesso em: 19 maio 2019..

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. R. Cpc, São Paulo, v. 1, n. 1, p.16-40, nov. 2005.

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

**PATRIMÔNIO INTELIGENTE E DOCUMENTAÇÃO DA PROTOMODERNIDADE:
UTILIZAÇÃO DE VANT PARA IMAGIAMENTO DA ESTAÇÃO NOVA DE CAMPINA
GRANDE, PB**

SILVA, WILSON (1)

1. Graduando em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Campina Grande
E-mail: wilsonvalmir.ds@gmail.com

ZIMMERMANN, MARINA (2)

2. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Campina Grande
E-mail: marinaszimm@gmail.com

AFONSO, ALCÍLIA (3)

3. Doutora em projetos arquitetônicos pela ETSAB UPC.
Professora adjunta do curso de arquitetura e urbanismo da UFCG
E-mail: kakiafonso@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o pátio ferroviário da Estação Nova, mais especificamente o edifício da Estação que está localizado na cidade de Campina Grande, Paraíba. O mesmo foi construído entre 1957 e 1961 e faz parte do patrimônio protomoderno da cidade, tendo funcionado e composto durante décadas a linha de cargas e passageiros entre os estados de Pernambuco e Paraíba. Inserindo nesse contexto a discussão sobre patrimônio inteligente, busca-se apresentar aqui os resultados referentes à utilização de um veículo aéreo não tripulado (VANT) para imageamento e documentação do referido edifício. Ao permitir a produção de imagens e modelos tridimensionais com alta precisão, essa ferramenta pode auxiliar diretamente no estudo e conservação de obras em estado de degradação e abandono, assim como em outras áreas. Com isso, espera-se fomentar as potencialidades desse tipo de tecnologia, além de difundir sua utilização e estimular sua aplicação como instrumento de salvaguarda para o patrimônio e para a promoção de cidades mais inteligentes.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio inteligente; laser scanner; VANT; preservação.

***SMART HERITAGE AND PROTO-MODERNITY DOCUMENTATION: USE OF UAV FOR IMAGING
IN ESTAÇÃO NOVA IN CAMPINA GRANDE, PB***

ABSTRACT

The object of this study is the railway yard of Estação Nova, more specifically the Station building that is located in Campina Grande, Paraíba. It was built between 1957 and 1961. It is part of the proto-modern heritage of the city, it was operated for decades for freight and passenger lines between Pernambuco and Paraíba. Inserting the discussion on intelligent heritage in this context, we seek to present here the results regarding the use of an Unmanned Aerial Vehicle (UAV) for imaging and documentation of that building. By allowing the production of images and three-dimensional models with high precision, this tool can directly assist in the study and

conservation of constructions in a state of degradation and abandonment, as well as in other areas. It is expected to promote the potential of this type of technology, in addition to disseminating its use and encouraging its application as a safeguarding instrument for heritage and the promotion of smarter cities.

KEYWORDS: Smart Heritage; Laser Scanner; UAV; Preservation.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresentará resultados que fazem parte do processo de documentação de um importante exemplar da arquitetura protomoderna na cidade de Campina Grande-PB. Trata-se da utilização de um VANT – sigla utilizada para Veículo Aéreo Não Tripulado – para a realização do imageamento e através deste o modelamento tridimensional do objeto de estudo. De forma similar a tecnologia do *laser scanner*, que é amplamente utilizada pela construção civil, o uso de VANT, permite que seja feito um aerolevanteamento, onde imagens de qualidade superior serão coletadas através de uma câmera instalada no equipamento. O processo é realizado em duas fases: uma em campo e outra em laboratório. Como resultado final do levantamento é possível obter um Modelo Digital de Elevação (MDE), que irá permitir a representação tridimensional do objeto de estudo.

A obra analisada trata-se do edifício da Estação, que é uma das cinco edificações que compõem o pátio ferroviário da Estação Nova, construído no bairro do Quarenta entre os anos 1957 a 1961. Uma das suas principais características é a forte presença de elementos pertencentes ao art déco, estilo arquitetônico que precedeu a modernidade e muitas vezes denominado como protomodernidade. Tendo funcionado até o fim dos anos 90, quando houve o fim da circulação dos trens, o pátio vivenciou o início de um período de declínio tanto no seu uso, quanto na sua conservação, culminando num estado de abandono sem precedentes. Diante dessa realidade, a Estação Nova atualmente se apresenta amplamente degradada e descaracterizada, exibindo grande número de patologias e cedendo seu espaço para o vandalismo.

Com essa situação, os olhares se voltaram para a edificação e foi iniciada uma série de ações na busca pela conscientização e conservação da obra, mobilizando diversos órgãos e instituições, entre elas a Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, o Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar – GRUPAL e mais recentemente, a Prefeitura Municipal de Campina Grande, entre outros órgãos. Na busca por trazer ainda mais enfoque para essa área, o GRUPAL lançou um projeto de pesquisa que trabalhou com o pátio, através do qual os estudos foram intensificados e os resultados a serem apresentados neste trabalho foram viabilizados.

Como objetivo, esse trabalho almeja evidenciar as possibilidades que esse tipo de tecnologia pode oferecer não só na documentação de obras arquitetônicas – tendo em vista o material produzido – como no auxílio ao diagnóstico e a intervenção no patrimônio edificado. Baseado na relevância e importância da discussão acerca dessa obra, que se encontra altamente desvalorizada, o trabalho se justifica ainda por expandir e divulgar os resultados dos estudos realizados até aqui, bem como por evidenciar a inserção da temática do patrimônio inteligente no contexto local.

A metodologia adotada nessa pesquisa é investigativa, pois partirá da descrição, dentro das suas etapas e métodos, do passo a passo para a realização do processo de imageamento utilizando um veículo aéreo não tripulado, mais especificamente no caso de estudo já apresentado. Vale ressaltar que foram realizados dois levantamentos com parceiros diferentes, dos quais ambos geraram resultados. Contudo, tendo em vista a similaridade entre eles, será explanado apenas o desenvolvimento do primeiro, realizado pelo professor Adolfo Lino de Araújo, da Universidade Federal de Santa Catarina, considerando no entanto alguns aspectos (incluindo os produtos obtidos) do segundo levantamento.

2 PATRIMÔNIO INTELIGENTE: A TECNOLOGIA COMO PROTAGONISTA

Muito se discute, atualmente, sobre a relação entre a sociedade e os avanços tecnológicos. Questiona-se se há equilíbrio entre os avanços positivos e negativos ou se a balança tende mais para um dos lados. A obtenção de dados através de monitoramento eletrônico pode gerar maior controle e melhor gerenciamento de informações, mas deve-se levar em conta a privacidade da população, por exemplo. De um lado as redes

sociais e as novas tecnologias afetam a saúde mental das pessoas e de outro, a tecnologia pode ser utilizada para salvar vidas e melhorar a qualidade das cidades.

Desde a revolução industrial e o inchaço das cidades de forma acelerada, discute-se formas de resolver os problemas urbanos em relação à saúde, infraestrutura, habitação, entre outros. Um fato inegável é que a tecnologia pode ser usada de uma forma muito positiva nesses casos. De acordo com Sehn e Mangan (2020), as cidades inteligentes buscam utilizar os avanços tecnológicos de forma sustentável, com investimentos em capital humano e social, melhorias do sistema viário e uso de recursos tecnológicos para monitorar e auxiliar na tomada de decisões.

Uma cidade inteligente para Lourenço (2021) é um local de superação de desafios através dos avanços tecnológicos para melhorar os serviços prestados, juntamente com o auxílio dos cidadãos, em busca de uma melhoria na qualidade de vida. A autora cita também a necessidade de uma governança que tem prioridades bem determinadas, assim como uma definição de regras e políticas para um bom desenvolvimento da cidade. Tudo isso para alcançar um ambiente para o empreendedorismo e a competitividade, para a qualidade do capital humano e social, além dos serviços públicos de qualidade e participação civil, boa mobilidade urbana, gestão eficiente dos recursos naturais e análise da qualidade de vida.

Para Afonso, Pereira e Simões (2021), existe uma necessidade latente de também utilizar essa tecnologia em busca de preservar o patrimônio cultural, afinal, em cidades cada dia mais urbanizadas traz-se o contexto de novas tipologias substituírem as antigas, sem realmente se preocupar com a importância, o valor arquitetônico e cultural das edificações. Eles destacam ainda, a necessidade de a academia disseminar as tecnologias que podem auxiliar nesse processo.

Castro e Baracho (2020) investigam a temática da preservação patrimonial no contexto das cidades inteligentes. As autoras questionam se as diretrizes das cidades inteligentes realmente abordam as questões de patrimônio cultural para que se possa preservar a memória e história da população. Elas relatam que no Brasil ainda há pouca preocupação com esse assunto e reforçam a importância de estudos na área para elaborar novas formas de preservação, fruição e difusão do patrimônio cultural.

Lima (2021) cita que o uso da tecnologia se torna fundamental para ampliar os campos de investigação na preservação patrimonial e que a utilização da mesma apresenta uma nova forma de ver e compreender o patrimônio edificado. Em seu estudo apresenta diversos elementos tecnológicos como o uso das fotografias, vídeos, simulações tridimensionais, fotogrametria, sistemas georreferenciados, *Laser Scanning*, ambiente virtual imersivo, entre outros. O autor afirma que o uso de modelos virtuais ajuda na manutenção dos edifícios, tanto tecnicamente como economicamente, trazendo racionalidade ao projeto e minimização de erros.

Para fazer um diagnóstico mais preciso do estado de conservação do patrimônio edificado, Innocencio *et al* (2021) utiliza o VANT (veículo aéreo não tripulado) em seu estudo. É citado no trabalho como essa tecnologia é promissora e executa tarefas em menos tempo, além de acessar locais mais difíceis com segurança para os operadores e grande precisão nos resultados. Os autores também citam que o uso no campo do patrimônio ainda é restrito, principalmente devido ao alto custo inicial dos equipamentos e a exigência de um pessoal bem capacitado para a operação e interpretação dos dados.

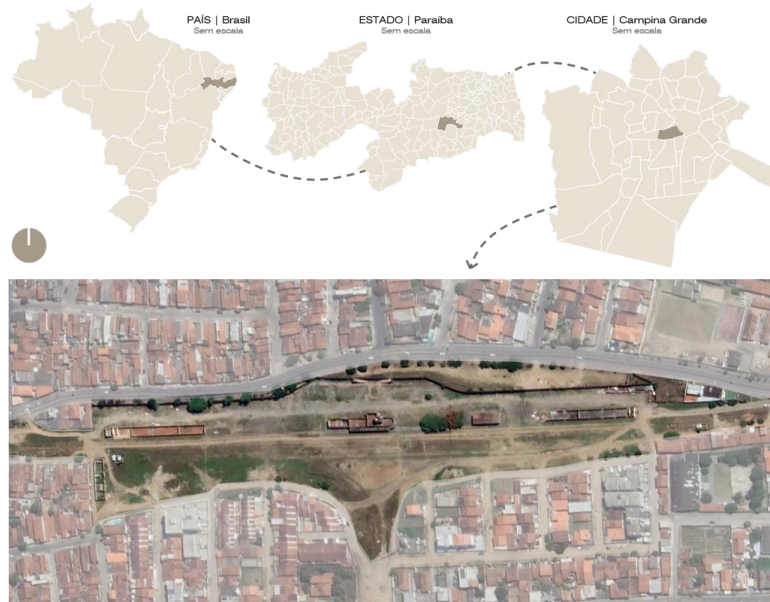
3 CONTEXTUALIZAÇÃO

Campina Grande é a segunda cidade mais populosa da Paraíba e fica localizada no agreste do estado, na Serra da Borborema. Segundo Santos (2019), a chegada da ferrovia em 1907 trouxe grande desenvolvimento para a cidade, principalmente devido à exportação do algodão. De acordo com a autora, Campina se tornou destaque no Nordeste como pólo comercial e teve um grande desenvolvimento econômico, demográfico, cultural e industrial. Para celebrar os 50 anos da chegada do trem na cidade, em 1957, foi iniciada a construção da Estação Nova, inaugurada em 1961. Para Souza e Figueiredo Júnior (2018), essa estação teve uma grande importância cultural e econômica para a cidade, apesar de ter sido construída no início do período de declínio do sistema ferroviário no Brasil.

A Estação Nova fica situada na Av. Professor Almeida Barreto no bairro do Jardim Quarenta, zona oeste da cidade. O local é de uso majoritariamente residencial e o pátio fica em considerável desnível em relação a rua

principal, o que torna sua relação com o entorno um pouco prejudicada. Atualmente encontra-se em um grave nível de abandono e descaso.

Figura 1: Esquema de localização do pátio ferroviário da Estação Nova.



Fonte: Fotomontagem dos autores, 2022.

3.1 O Pátio Ferroviário da Estação Nova

O pátio ferroviário da Estação Nova tem um espaço amplo, o que antigamente favorecia as manobras dos trens. O mesmo é composto por cinco edificações: o galpão de armazenamento, o escritório técnico, o prédio da estação nova, o galpão de ferramentas e a oficina de manutenção.

Figura 2: Edifícios que compõem o pátio ferroviário.



Fonte: Fotomontagem dos autores, 2022.

O galpão de armazenamento é caracterizado por uma forma simples de composição básica, projetada com apenas 4 ambientes, cujas dimensões são bastante consideráveis. Sua estrutura é composta por alvenaria

autoportante em tijolos maciços e conta com amplas aberturas, facilitando o acesso aos ambientes propostos. Contudo, aspectos como iluminação e ventilação não são favorecidos, uma vez que não existem janelas, apenas portas. O estado atual do prédio é de arruinamento generalizado, com a presença de pichações, sujidades, esfarelamento do reboco e aberturas na alvenaria provocadas por rachaduras.

No escritório técnico funcionavam as operações administrativas e de engenharia do pátio ferroviário. Essa edificação também possui uma forma simplificada composta por dois pavimentos, sendo o único do conjunto com essa característica. Sua estrutura é composta por pilares e vigas de concreto armado, sendo a edificação mais recente do pátio. O prédio se encontra altamente degradado com muitas pichações e sujidades e, além disso, atualmente está sendo ocupado por famílias que vivem em estado precário no local.

O galpão de ferramentas tem ambientes internos amplos com poucas subdivisões e apresenta a mesma composição e linguagem do galpão de armazenamento. Sua estrutura conta com pilares ressaltados, mãos francesas em madeira, pintura cinza e amarelo e vedação em tijolo comum. Assim como os outros prédios, se encontra em alto grau de arruinamento, com pichações, sujidades, entaipamento das aberturas e foi necessária a remoção da cobertura.

Finalmente, a oficina de manutenção tem uma configuração interna com quatro ambientes, que são acessados apenas pelo lado de fora e não possuem corredores que os conectem. Originalmente, a edificação era utilizada como apoio técnico para as atividades do pátio ferroviário que envolviam manutenção (do maquinário, dos trilhos e dormentes). Sua estrutura é de pilares de concreto e a cobertura original foi removida. Essa edificação encontra-se em alto grau de degradação, apresentando patologias como paredes em ruínas, sujidades e pichações.

3.2 O edifício da estação

O edifício da Estação era o local onde se realizavam os embarques e desembarques de passageiros e pequenas mercadorias. Segundo Santos (2019), contava com estação de passageiros de primeira e segunda classe, instalações sanitárias, bar, correio, salas de agente e telégrafos. Além disso, sediava também o sino da estação, o relógio, e o castelo do maquinista.

Figura 3 e 4: Edifício da Estação.

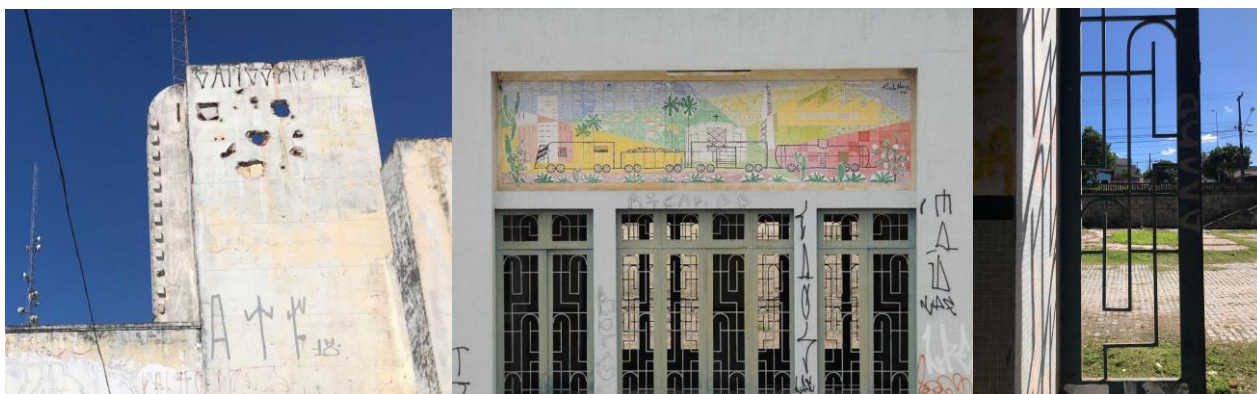


Fonte: Autores, 2021.

A edificação possui linhas arquitetônicas em estilo Art Déco, com volumetria limpa e sem ornamentos, arrematada por uma torre central que possuía o relógio da estação, um importante elemento de destaque. O edifício recebeu um tratamento diferenciado dos demais do conjunto e por isso se tornou uma referência visual

e simbólica no local. Sua estrutura foi baseada em concreto, que também foi utilizado na laje, compondo a cobertura que possuía platibanda e telha cerâmica. Os gradis de ferro trabalhados com motivos Art Nouveau e tijolos maciços faziam o fechamento da edificação, por vezes revestidos de pastilhas beges na fachada. Ademais, existe um painel artístico de Paulo Neves (1960), em azulejos, que tem como tema a vida na ferrovia (ALMEIDA, 2009).

Figuras 5: Alguns detalhes do edifício.



Fonte: Fotomontagem dos autores a partir de Sarmiento, Andrade e Soares (2021) e Afonso (2017)

Como foi ressaltado nas seções anteriores, atualmente, o prédio – acompanhado do restante do pátio – se encontra em total estado de abandono e degradação. Não há manutenção e tem sofrido bastante com o vandalismo da área, apresentando como resultado dessas ações diversas pichações e sujidades, além de pontos de mofo e alvenaria degradada. Há ainda fissuras nas estruturas, áreas descobertas e aberturas encobertas com alvenaria em algumas áreas.

4 O VANT COMO FERRAMENTA DE DOCUMENTAÇÃO

A definição mais adequada para VANTs é atualizada regularmente de forma concomitante à regulamentação dessa tecnologia pelos órgãos oficiais reguladores (BARCELOS, 2017, p. 22). Conforme a Portaria Normativa nº 606 do Ministério da Defesa, de 11 de junho de 2004, no seu artigo 4º, deve-se caracterizar VANT como:

“Uma plataforma aérea de baixo custo operacional que pode ser operada por controle remoto ou executar perfis de voo de forma autônoma podendo ser utilizada para:

- a) Transportar cargas úteis convencionais, como sensores diversos e equipamentos de comunicação;
- b) Servir como alvo aéreo; e
- c) Levar designador de alvo e cargas letais, sendo nesse caso empregado com fins bélicos.”

Ainda conforme Barcelos (2017) VANT é a sigla para Veículo Aéreo Não Tripulado e no Brasil, essa é a forma mais usual para se referir às aeronaves que não levam a bordo nenhum tipo de tripulação. Para a utilização de VANT é necessário que os princípios de fotogrametria e aerolevanteamento sejam aplicados (Silva e Gaspar, 2020, p. 3). Por isso, neste trabalho, a descrição dos levantamentos realizados no pátio ferroviário da Estação Nova de Campina Grande foi dividida em duas partes: uma etapa de campo, que o grupo de pesquisa pôde acompanhar (no caso do primeiro levantamento); e uma etapa de laboratório, que foi desenvolvida pelos profissionais responsáveis. Tais etapas serão melhor apresentadas a seguir.

4.1 Etapa 01 – captação aeroespacial de dados

A primeira etapa do levantamento consiste no registro fotográfico utilizando o veículo aéreo não tripulado para coleta das imagens. Segundo Silva e Gaspar (2020, p. 3) para a utilização de VANT é necessário que os princípios de fotogrametria – que consiste na ciência de se obter dados a partir de fotografias – e aerolevanteamento sejam aplicados. Dentro da fotogrametria ainda é importante destacar a fototriangulação, que será melhor apresentada posteriormente. O aerolevanteamento, por sua vez, consiste nas operações de medição, sejam elas aéreas ou espaciais, e na computação e registro dos dados do objeto de estudo, através do uso de sensores específicos (DECEA, ? *apud* SILVA e GASPAR, 2020, p.3).

Os materiais utilizados para a realização dessa etapa consistem no próprio VANT (nesse caso um drone) e seu controle remoto, porém, para efetuar o controle do voo, faz-se necessário o uso de um smartphone ou tablet, nos quais um programa especializado deve estar instalado. Nesse caso, adotou-se o uso de um tablet, e também uma câmera 360°, que foi utilizada como complemento para os dados obtidos pelo drone. Um outro elemento importante no processo de aerolevanteamento são as baterias utilizadas no drone, pois quanto maior a capacidade delas, maior o seu peso e conseqüentemente sua duração sofre perdas. As baterias comumente utilizadas nos drones funcionam com um tempo de duração equivalente a 20 ou 30 min.

Figura 6: Drone, controle e tablet utilizados no levantamento.

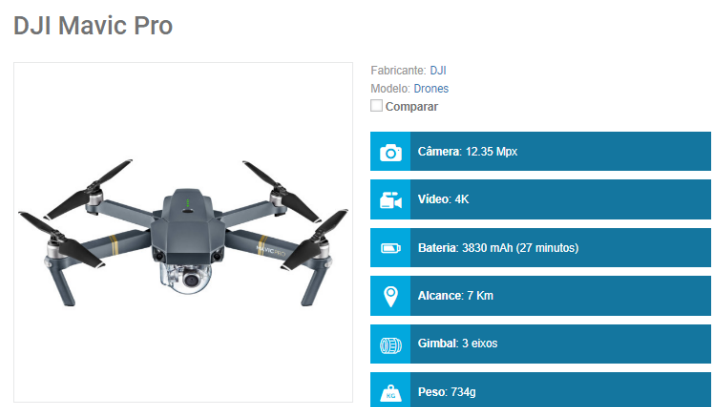


Fonte: Fotomontagem dos autores, 2021.

Antes de iniciar o aerolevanteamento, é necessário que seja feita a implantação de pontos de controle no solo, através dos quais o voo do VANT será orientado e controlado. Estes pontos podem ser alvos ou objetos georreferenciados que se encontrem na área onde o levantamento será efetuado e que irão aparecer nas imagens aéreas. É nesse momento que o uso do tablet ou smartphone se faz necessário, uma vez que essas coordenadas serão carregadas em desses aparelhos. No levantamento em questão, a programação de voo foi feita utilizando um dos módulos do programa Pix4Dcapture, garantindo que o percurso do equipamento fosse feito em segurança.

Após a definição dos pontos de controle, cabe ao operador do VANT fazer o controle do voo, onde deve-se buscar pela melhor execução possível, para que a captura das imagens ocorra como o esperado. Para a aquisição das fotografias foi utilizado o VANT DJI Mavic Pro (no caso do segundo levantamento) e as principais características do mesmo podem ser observadas na figura 7.

Figura 7: Configurações do VANT utilizado para realizar o levantamento.



Fonte: <https://comparardrones.com.br/drone/dji-mavic-pro/>.

A captura das imagens ocorreu por meio de uma câmera que faz parte do próprio drone e tem uma qualidade equivalente a 12,5 megapixels. Durante o aerolevanteamento, o drone faz o registro de aproximadamente 34 imagens e faz a combinação delas para gerar uma imagem em 360°. A altura de voo foi determinada em mais ou menos 25 metros, devido a extensão reduzida da área a ser documentada. Em todo esse processo, é importante destacar o papel do clima, pois suas condições no momento da execução do aerolevanteamento influenciam diretamente nos resultados obtidos. Segundo o professor Adolfo Lino é importante que não haja a presença de chuva e que os ventos não apresentem uma velocidade superior a 30 km/h.

Por questões de logística e tempo, foram capturadas imagens apenas do edifício da estação que é o foco desse trabalho, onde as mesmas tiveram como finalidade, além da documentação da obra, a aquisição qualitativa das suas condições físicas, a fim de permitir um melhor diagnóstico das patologias e condições construtivas. Por fim, todo o processo de levantamento ocorreu durante o turno da manhã e durou cerca de 2 horas, sendo que os dados obtidos foram armazenados em um cartão de memória interno presente no próprio aparelho.

4.2 Etapa 02 – tratamento de dados

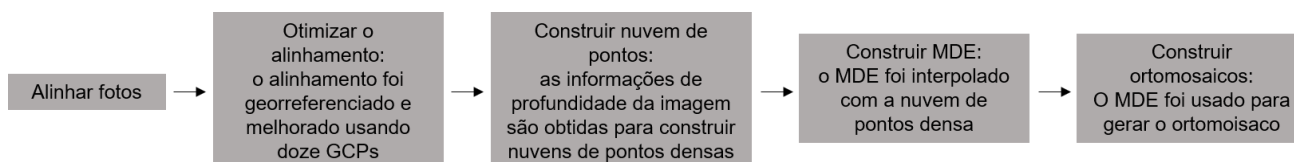
Como afirmam Melo Júnior *et al* (2018, p. 215) o processamento digital de imagens se refere não só ao tratamento de imagens digitais através do uso de computadores, mas também ao conjunto de técnicas que permitem a manipulação de imagens digitais, a fim de facilitar a obtenção das informações desejadas. Seguindo essa premissa, o tratamento das imagens no levantamento em questão ocorreu utilizando mais uma vez o programa Pix4Dcapture.

Após a finalização do levantamento o material gerado é descarregado no computador e em seguida é feita uma seleção e filtragem das imagens para serem enviadas para o software. É nesse momento onde o conceito de fototriangulação se faz presente, pois as imagens capturadas pelo VANT possuem uma taxa de sobreposição entre si, onde cada imagem se sobrepõe à anterior viabilizando a geração da representação tridimensional do objeto arquitetônico. É importante dar atenção a esse aspecto, pois como afirma Barcelos (2017, p. 32) quanto maior é essa sobreposição, mais satisfatória é a qualidade dos produtos, uma vez que há uma diminuição na ocorrência de perda de informação. Diferentemente da fase de aerolevanteamento, o processamento das imagens utilizou um outro módulo do programa Pix4Dcapture, o qual permite a combinação das imagens capturadas. Essa ferramenta combina as imagens e permite que sejam coletados os dados não só em 2D quanto em 3D.

A geração do modelo tridimensional, por sua vez, funciona de forma análoga a visão do ser humano, onde as imagens coletadas irão se sobrepor (cada imagem gerada sobrepõe 80% da imagem anterior) e o software irá identificar nelas uma variedade de pontos em comum, dos quais será extraída a profundidade, possibilitando

a criação do modelo 3D. De forma geral é possível determinar um fluxo de trabalho em todo esse processo, sendo ele exemplificado pelo esquema abaixo:

Figura 8: Fluxograma de processamento das imagens utilizando o Pix4D.



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/The-automated-workflow-implemented-in-Pix4D-batch-processing-Adapted-from-38_fig1_350565419. Adaptado pelo autor, 2022.

5 RESULTADOS E ANÁLISES

A partir do processo de levantamento descrito acima, bem como do material resultante do mesmo, é possível concluir que o estudo atingiu o objetivo esperado: gerar uma documentação arquitetônica digital do edifício da estação nova de Campina Grande utilizando a ferramenta digital do veículo aéreo não tripulado. Ao avaliar as imagens obtidas é possível ter uma noção mais clara de como a edificação está inserida não só em relação ao pátio ferroviário e algumas das suas edificações, mas também em relação a cidade.

Devido a alguns problemas de comunicação não foi possível ter acesso a todos os produtos do primeiro levantamento realizado (cujo o responsável foi o prof. Adolfo Lino), contudo, o segundo levantamento rendeu bons resultados. A quantidade de imagens capturadas no segundo levantamento foi de aproximadamente 156 imagens, com um nível de qualidade e detalhamento muito elevado e superior ao obtido por aeronaves tripuladas e satélites, como o Google Earth, por exemplo.

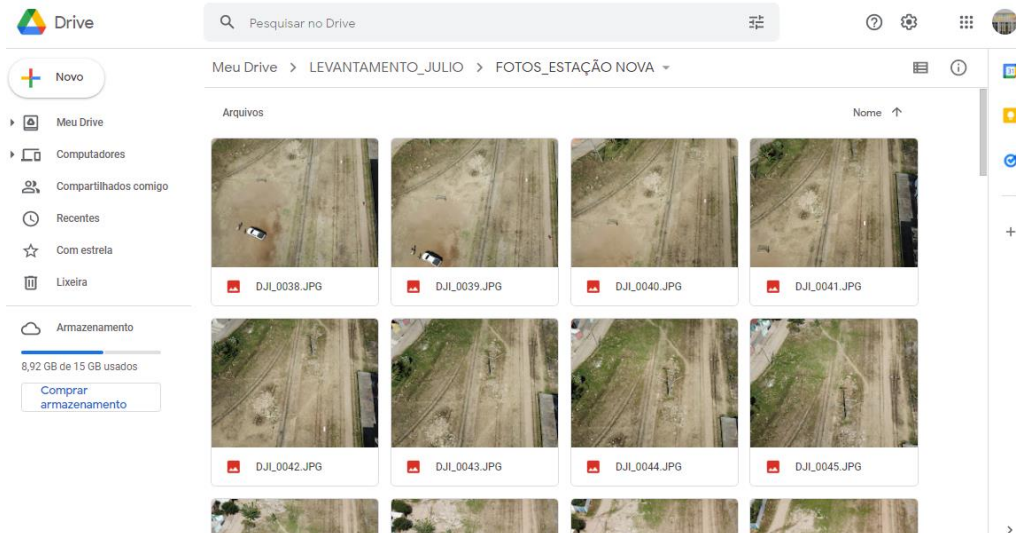
Figura 9: Imagens geradas por meio do levantamento.



Fonte: Fotomontagem dos autores com base em Uchoa, 2021.

É interessante salientar que devido a sobreposição necessária para obtenção de dados mais assertivos, algumas imagens retratam áreas onde existe apenas solo, não documentando o edifício devido ao trajeto de voo do drone (figura 10). Com relação ao armazenamento e salvamento das imagens, as mesmas foram depositadas em um drive que é destinado somente a essa pesquisa, onde diversas outras informações como documentos, fotos e arquivos de projeto estão armazenados.

Figura 10: Pasta do drive da pesquisa com as imagens do levantamento.



Fonte: Google Drive, 2022.

No que diz respeito a limitações e dificuldades encontradas durante o desenvolvimento do estudo é possível elencar a dificuldade de acesso seguro ao local, tendo em vista a situação atual em que o mesmo se encontra. Devido ao estado de abandono e as condições precárias às quais o pátio como um todo está exposto, as edificações se tornaram alvo de marginalização e atividades ilícitas, oferecendo riscos aos visitantes e transeuntes. Logo, essa condição acabou sendo um empecilho na hora de chegar ao local para realizar as atividades. Além disso, embora no dia no qual o levantamento foi realizado não tenha havido nenhum tipo de precipitação, o vento apresentou uma ocorrência muito maior do que o previsto, dificultando o voo do drone.

Quando comparado a outros tipos de ferramentas digitais como o *laser scanner* foi possível notar uma vantagem importante no que diz respeito a visualização e documentação da edificação. O diferencial se encontra principalmente na quinta fachada: a coberta. Por se tratar de uma ferramenta que utiliza como método para captura de material o aerolevanteamento, os dados relacionados a cobertura se tornam mais acessíveis, resultando em um nível de detalhamento muito grande, cujas ferramentas usuais de medição ou documentação não oferecem.

Finalmente, os produtos aqui apresentados são resultado de uma atividade de parceria do GRUPAL com a Universidade Federal de Santa Catarina, por meio do prof. Adolfo Lino e com o Tribunal de Contas da Paraíba, através do Sr. Júlio Uchoa. Esse estudo também funcionou em parte como uma introdução às atividades que seriam desenvolvidas na pesquisa intitulada "*Smart Heritage City: preservação patrimonial moderna campinense no contexto das cidades inteligentes ou smart cities*", que tem como foco o pátio ferroviário da Estação Nova. Além disso, foi possível fornecer dados importantes para o desenvolvimento da disciplina de Atelier Integrado à Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo do curso de arquitetura e urbanismo da UFCG (Universidade Federal de Campina Grande) que durante um semestre de 2021 trabalhou estudos e propostas para essa área. Dentro da disciplina, os dados obtidos puderam auxiliar diretamente no estudo sobre a conservação da obra, possibilitando a elaboração de fichas e mapas de danos.

Figura 11: Mapeamento das fichas de danos do edifício da Estação Nova desenvolvido na disciplina de Atelier Integrado à Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo.



Fonte: Sarmento, Andrade e Soares (2021).

Sobre a utilização dessa ferramenta para o diagnóstico de edificações, identificação de patologias e também para geração dos mapas de danos, MELO JUNIOR (2018, p. 225) baseado no seus estudos, aponta possibilidades:

Concluiu-se que os métodos adotados são promissores pelos resultados obtidos. A pesquisa visando a geração de mapas de danos por meio das técnicas DSM, PDI e da utilização de Vant abrangeu a aplicação de métodos multidisciplinares, como suporte às técnicas de inspeção e monitoramento de manifestações patológicas, podendo ser empregadas em edifícios, pontes e barragens.

6 DISCUSSÃO

Ao avaliar o desenvolvimento desse estudo utilizando a tecnologia do VANT é possível verificar o quanto o mesmo representa um avanço significativo, quando se leva em conta a velocidade e a qualidade da documentação do patrimônio. Considerando a utilização de materiais e equipamentos manuais utilizados comumente, o mesmo se mostra muito mais vantajoso, uma vez que o uso de trenas (comuns ou a laser), teodolitos, e até mesmo a câmera fotográfica necessitam após a fase de campo um trabalho de redesenho realizado também de forma manual. Como visto aqui, no caso dessa tecnologia o trabalho em laboratório apresenta um processo bem mais otimizado.

Além da velocidade, a precisão é um outro aspecto de grande relevância, tendo em vista a verossimilhança e a fidelidade observadas entre o objeto arquitetônico e os produtos obtidos. Comparado aos métodos e instrumentos tradicionais, o levantamento com VANT possui um nível de detalhamento e precisão muito superiores, uma vez que os levantamentos manuais estão muito sujeitos a erros, muitas vezes decorrentes de falhas humanas, de eventuais dificuldades no acesso a edificação ou da complexidade da mesma.

Considerar esse tipo de tecnologia como uma ferramenta de otimização e melhoria dos acervos municipais também é importante, levando em conta que os órgãos públicos ainda lançam mão do material impresso e produzido à mão para documentação da produção arquitetônica das cidades. Ao considerar o avanço recente

em relação à informatização e disseminação da tecnologia no contexto das cidades, além dos constantes problemas de manutenção e sucateamento dos acervos públicos é imperativo promover a inserção dessas ferramentas no hall de oportunidades para se avançar nessa temática.

Dentro desse contexto, contudo, é interessante ressaltar também os limites dessa tecnologia:

Infelizmente, fica nítido que há um grande impedimento para a aplicação desta metodologia aqui apresentada, que seria ambiental. Tal método não pode ser aplicado em ambientes fechados, cobertos. Mas vale deixar aqui uma sugestão de pesquisa para viabilizar a metodologia de imageamento em outro equipamento que não tenha esta exigência, como por exemplo um *rover* terrestre para ambientes fechados. (SILVA E GASPAR 2020, p. 12).

Por fim, diante da sua recente e ainda restrita difusão no cenário brasileiro, o uso de veículos não tripulados apresenta altos custos, o que pode ser considerado como uma desvantagem. É necessário também que os envolvidos na utilização desse equipamento tenham conhecimento específico para realizar a operação do drone e posteriormente fazer o processamento dos dados obtidos, o que implica em um problema de acessibilidade. Por se tratar de uma ferramenta que demanda máquinas específicas e de grande desempenho para o processamento dos dados coletados em campo, além da necessidade de utilização de softwares complexos e pagos, a questão da acessibilidade mais uma vez se torna um problema.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo é resultado de ações de pesquisa diretamente relacionadas à graduação e ao fomento ao estudo e documentação do patrimônio moderno, desenvolvidas pelo GRUPAL (Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar) e parceiros de outras áreas. A utilização do pátio ferroviário da Estação Nova de Campina Grande como estudo de caso nessa discussão se apresenta como um grande diferencial ao trazer ainda mais visibilidade para uma área que se encontra em elevado processo de degradação. A documentação gerada representa também um grande ganho para o acervo moderno e ferroviário da cidade e para a preservação da memória dessa arquitetura.

Como exemplificado nesse artigo, a utilização de VANT para documentação do patrimônio se mostra como uma ótima e promissora ferramenta e é perceptível como essa tecnologia preenche uma grande lacuna deixada pelos métodos tradicionais de levantamento, referente não só a velocidade de realização das atividades em campo, mas a qualidade e processamento dos dados levantados. Seu potencial de mapear e documentar o estado de conservação das edificações – permitindo a elaboração de mapas e fichas de danos – torna o estudo das obras e a idealização de propostas de intervenção muito mais assertivas. Contudo, esses resultados ainda não excluem a utilização de outras ferramentas que apresentem resultados iguais ou melhores, tais como sensores e utilização de outros tipos de veículos.

De outra forma, o levantamento realizado também colabora diretamente para a valorização e afirmação do conceito de patrimônio inteligente, aproximando-o na medida do possível do contexto local. Destaca-se a importância de promover a disseminação dessa tecnologia nos mais diversos níveis (local, regional e nacional) buscando torná-la mais acessível e ainda mais conhecida, utilizando como instrumento inclusive o meio acadêmico, através de workshops, oficinas práticas e até mesmo da criação de novos campos de pesquisa. Aproximar essa discussão dos órgãos públicos também deve ser uma necessidade, na busca por avanços não só na área patrimonial, mas nos diversos aspectos que dialogam com a promoção de cidades mais inteligentes.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Alcília. Pátio ferroviário da Estação Nova de Campina Grande- PB - degradar ou consumir? proteger ou usar? In: III Congresso Nacional para Salvaguarda do Patrimônio Cultural, 11., 2021, São Paulo. Anais... São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2021, p. 975-971.

AFONSO, A; PEREIRA, I.; SIMÕES, M. O uso da ferramenta digital laser scanner para a documentação do patrimônio moderno: Bloco CM. UFCG. 1977. RCT – Revista Ciência e Tecnologia RCT V.1 n.1 .2021.

- ALMEIDA, A. L. Da Construção de uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. In: 8 Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.
- ARAÚJO, A. Cadastro 3d no Brasil a partir de varredura a laser (laser scannig). Florianópolis: tese doutoral apresentada para o centro tecnológico do PPGE/ UFSC, 2015.
- BARCELOS, Anna Carolina. O uso de veículo aéreo não tripulado (VANT) em monitoramentos de campo: aplicabilidades e viabilidades. 2017. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- CASTRO, J. M. de; BARACHO, R. M. A. O patrimônio cultural nas cidades inteligentes. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 298–236, 2020. DOI: 10.19132/1808-5245263.298-236. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/99053>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- DUTRA, Larissa Fernandes e PORTO, Renata Maria Abrantes Baracho. Alternativas inteligentes para a preservação do patrimônio cultural no contexto das smart cities. *Revista ibero americana de ciência da informação*. RICI: R.Ibero-amer. Ci. Inf., ISSN 1983-5213, Brasília, v. 13, n. 1, p. 1378-1396, jan./abril 2020.
- INNOCENCIO, C. de R.; SALZANI, L. O.; PEREIRA, T. da S. S.; BARBOSA, M. T. G. A termografia e o uso de veículo aéreo não tripulado como instrumentos de auxílio no diagnóstico de manifestações patológicas em patrimônio cultural edificado. *Gestão & Tecnologia de Projetos*, [S. l.], v. 16, n. 3, 2021. DOI: 10.11606/gtp.v16i3.174232. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gestaodeprojetos/article/view/174232>. Acesso em: 19 jun. 2022.
- LIMA, F. Ferramentas digitais na conservação do art déco. *Revista Jatobá*, Goiânia, v. 3, 2021. DOI: 10.54686/revjat.v3i.71867. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revjat/article/view/71867>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- LOURENÇO, B.D. Humanização das Cidades Inteligentes – O Caso de Lisboa. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Gestão de Sistemas de Informação. ISCTE - Tecnologias e Arquitetura. Instituto Universitário de Lisboa. 2021.
- MELO JÚNIOR, C. M.; EVANGELISTA JUNIOR, F.; SILVA, L. S. da; NEPOMUCENO, A. A. Geração de mapas de danos de fachadas de edifícios por processamento digital de imagens capturadas por Vant e uso de fotogrametria digital. *Ambiente Construído*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 211-226, jul./set. 2018.
- SANTOS, J. K. O. Memória dos trilhos: construção e vivência da Estação Ferroviária Nova de Campina Grande - PB (1957-1998). 2019. 72 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.
- SEHN, P. G.; MANGAN, P. K. V. A cidade contemporânea: governança e mobilidade inteligente para preservação do patrimônio. In: *JORNADAS MERCOSUL MEMÓRIA, AMBIENTE E PATRIMÔNIO*, 6., 2020, Canoas, RS. *Anais...Canoas, RS*: Ed. Unilasalle, 2021. p. 342-346. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11690/2740>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- SILVA, G.; GOMES, G. Utilização de VANT como ferramenta de imageamento e geração de modelo tridimensional em substituição ao laser scanner. *Fundação de Ensino e Pesquisa do Sul de Minas*, Minas Gerais, 2020.
- SOUZA, M. A. de; FIGUEIREDO JÚNIOR, P. M. de. Memória do urbano: a estação ferroviária nova de Campina Grande [PB]: a partir dos relatos de ex-ferroviários. *Labor e Engenho*, Campinas, SP, v. 12, n. 3, p. p.411–424, 2018. DOI: 10.20396/labore.v12i3.8652850. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/8652850>. Acesso em: 23 jun. 2022.

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

SEDE DO BNB DO JUAZEIRO DO NORTE - CE: A INFLUÊNCIA ARQUITETÔNICA MODERNISTA EM SEU PARTIDO**GOMES, LETÍCIA**

1. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário Paraíso do Ceará - UniFAP
mleticiagomess@gmail.com

ALVES, MYLLENA

2. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário Paraíso do Ceará - UniFAP
myllenaalvesalvess@gmail.com

FREIRE, GIOVANNA

3. Arquiteta e Urbanista (UEMA, 2010), Especialista em Docência do Ensino Superior (Centro Educacional Dom Alberto, 2021), Mestre em Urbanismo (UFRJ, 2017), Doutoranda em Arquitetura (ULisboa)
contato@giovannafreire.com

RESUMO

Edificado frente a nova política de desenvolvimento do Governo Federal, o edifício Arnóbio Bacelar Caneca, sede do Banco do Nordeste S.A. (BNB) na cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, possui características modernistas e pode ser considerado um dos edifícios mais significativos das agências BNB. O edifício revelou o poder político e econômico do município na época da construção, sendo ainda responsável por um grande contraste com o entorno na época. Em 2006, quando passa a abrigar um centro cultural, o imóvel tem sua relação com a cidade ressignificada. Portanto, se faz necessário o reconhecimento do seu valor cultural e histórico para a preservação do patrimônio edificado, que possui grande referência arquitetônica da vanguarda modernista, extremamente importante no cenário regional e local. Dessa forma, esse artigo pretende contribuir para a historiografia da arquitetura nordestina, bem como para o reconhecimento da importância da edificação do BNB para a cidade de Juazeiro do Norte, que tem sofrido diversas intervenções que ameaçam o legado arquitetônico local, seja por intervenções que não respeitam as características originais das edificações, ou ainda por meio de demolições que dão lugar a novos projetos.

PALAVRAS-CHAVE: Banco do Nordeste; centro cultural, modernismo, Juazeiro do Norte

*BNB'S HEADQUARTERS IN JUAZEIRO DO NORTE - CE:
THE MODERNIST ARCHITECTURAL INFLUENCE IN ITS PROJECT*

ABSTRACT

Built under the new development policy of the Federal Government, the Arnóbio Bacelar Caneca building, headquarters of the Banco do Nordeste S.A. (BNB) in the city of Juazeiro do Norte, Ceará, has modernist characteristics and can be considered one of the most significant buildings of the BNB agencies. The building revealed the political and economic power of the municipality at the time of its construction, and was also

responsible for a great contrast with the surrounding area at the time. In 2006, when it became home to a cultural center, the building had its relationship with the city resigned. Therefore, the recognition of its cultural and historical value is necessary for the preservation of the built heritage, which has great architectural reference of the modernist avant-garde, extremely important in the regional and local scene. Thus, this article aims to contribute to the historiography of Northeastern architecture, as well as to the recognition of the importance of the BNB building for the city of Juazeiro do Norte, which has suffered several interventions that threaten the local architectural legacy, either through interventions that do not respect the original characteristics of the buildings, or through demolitions that give way to new projects.

KEY-WORDS: Banco do Nordeste; cultural center, modernism, Juazeiro do Norte

INTRODUÇÃO

Juazeiro do Norte, município cearense, localiza-se na região Metropolitana do Cariri, ao Sul do estado. A cidade é conhecida por ser polo cultural e religioso e tem como principal influência o Padre Cícero, figura que marcou a construção da religiosidade, da cultura e do cenário político da região. Em 1827, ainda era conhecida como fazenda Tabuleiro Grande, que contava com uma capela consagrada a Nossa Senhora das Dores que recebia as celebrações em datas festivas. O episódio conhecido como "Milagre da hóstia", em 1889, foi interpretado como sinal de que o referido padre e o local são santos e fez com que a cidade tivesse uma intensificação de migrações, causando o crescimento urbano e econômico de forma acelerada, principalmente por parte do turismo religioso que fomentou a economia local.

Figura 1: Localização do edifício do BNB de Juazeiro do Norte.



Fonte: Autoras, 2022.

Apenas em 1911, o povoado até então distrito do município de Crato, passa a ser chamado de Juazeiro do Norte e conquista a sua independência, tendo como o primeiro prefeito Padre Cícero Romão, que havia se desligado da Igreja, exercendo no poder executivo nos anos de 1914 a 1927. Na década de 20 ocorreu a implantação da estação ferroviária e de via férrea, proporcionando a expansão e o deslocamento de forma mais eficaz e ágil entre o município e a capital, Fortaleza (DELLA, CAVA, 1976). A morte do Padre Cícero, em junho de 1934, fez com que a cidade passasse a receber um fluxo ainda maior de fiéis que choram a morte do sacerdote e com isso a cidade de Juazeiro tem seu turismo religioso impulsionado novamente.

Outro fator determinante para o crescimento da cidade foi a chegada da energia elétrica em 1950, que proporcionou mudanças no modo de vida da população e na economia local. A manifestação do modernismo também chega ao Ceará na década de 1950, através de jovens arquitetos graduados em cidades como Recife e Rio de Janeiro, uma vez que, a chegada da Escola de Artes e Arquitetura da Universidade Federal do Ceará só ocorreu no ano de 1964, fazendo com que o movimento moderno se afirmasse no estado estruturando-se de forma lenta e gradual (Siqueira, 2018).

Na década de 1960, Juazeiro encontrava-se em um cenário de coronelismo, valendo-se da presença de políticos que tinham o intuito de demonstrar poder e progresso, e o modernismo foi o referencial arquitetônico

ideal para representar essa ideologia econômica e social, tendo sido aplicado em diversos projetos, como é o caso da agência do Banco do Nordeste S.A. (BNB), edificação que até hoje possui grande relevância na cidade.

Cenário arquitetônico brasileiro

O início da década de 1970 foi marcado por um grande crescimento econômico no país, conhecido como o "milagre econômico brasileiro". O aumento do PIB, conseguido com a ajuda de capital externo e às custas das classes mais baixas, influenciou diretamente no tipo de arquitetura que foi produzida naquela época.

Tornaram-se comuns obras com escalas monumentais que tinham o intuito de demonstrar o poder e riqueza. A arquitetura com traços modernistas ainda era o que aparecia com mais frequência durante a década de 1970, dessa vez com fortes influências brutalistas principalmente nas edificações construídas pela escola Paulista, que prezava sobretudo pelo uso puro do concreto.

Ao fazer um comparativo entre a arquitetura produzida na mesma época que o edifício do BNB, percebe-se que o partido desta edificação se assemelha bastante ao que vinha sendo produzido pelos arquitetos pernambucanos:

Na arquitetura pernambucana desse período, a questão dos detalhes e da justaposição dos materiais foi bastante evidenciada, tanto pela utilização de diversos materiais com variadas texturas rudes, como pela exploração desses detalhes pela nova sensibilidade. (MOREIRA, CANTALICE II, 2013, p.16).

O brutalismo produzido no estado de Pernambuco buscava utilizar de elementos com texturas táteis e os contrastes do concreto aparentes, as obras da região nesse período foram realizadas tentando adaptar os materiais e técnicas disponíveis além da tentativa de produção com volume imponentes com emprego do concreto e empenas cegas. Os fundadores do brutalismo do estado do movimento, Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi passaram a incorporar as novas expressões nas suas obras locais que possuem valor especial e único (MOREIRA, 2013).

O evidenciamento do concreto presente no edifício do BNB da cidade de Juazeiro do Norte juntamente com a justaposição deste a outros materiais e texturas é a principal característica que o relaciona às obras pernambucanas que tinham sido produzidas nos anos anteriores por arquitetos como Marcos Domingues, Heitor Maia Neto, entre outros. É possível observar algumas dessas características no prédio do BNB, como destaque expressivo do arrojo construtivo volumétrico e o jogo de texturas que geram contrastantes reentrâncias e saliências nas formas, como o bloco circular da escada, o destaque para o volume da caixa d'água, evidenciando que os materiais e formas possuem sua função na edificação, reforçando a relação com a arquitetura pernambucana as reentrâncias e saliências da obra perde parcialmente a noção de fachada principal passando a ideia de fachada desconstruída apresentando uma descontinuidade, gerada pelo emprego dos brises que evitam a monotonia dos blocos e pelos múltiplos acessos, sobretudo pelo acesso da escada gerando a união de duas fachadas.

A agência do Banco do Nordeste do Juazeiro do Norte

O banco foi criado no mesmo momento em que o modernismo brasileiro ganhava reconhecimento. Nesse viés, as agências eram construídas com a "nova arquitetura", vista como marco do progresso e do desenvolvimento regional. O Banco do Nordeste - BNB foi criado pelo Presidente Getúlio Vargas em 1952, com o objetivo de promover desenvolvimento regional, visando suprir necessidades econômicas específicas para o crescimento do país. Dessa forma, o principal alvo foi a região que sofria com a estiagem, firmando as agências no interior do Nordeste em municípios de significativo potencial econômico, a implantação ocorreu em muitas cidades que ainda não tinham um processo de industrialização na construção civil (NOGUEIRA, 2018).

A sede principal do BNB está localizada em Fortaleza, o que teve influência direta na contratação de arquitetos cearenses pela instituição. No caso da agência de Juazeiro do Norte, o arquiteto responsável pela concepção do projeto, em 1976, foi Wesson Monteiro Nóbrega (1947), que ingressou nas primeiras turmas da Escola de

Arquitetura da Universidade Federal do Ceará - UFC. No projeto, Wesson buscou criar um espaço com estratégias da arquitetura moderna, tendo em vista a funcionalidade como um princípio norteador para o projeto.

Juazeiro do Norte foi um dos municípios contemplados para construção da agência, a implantação do BNB ocorreu na época em que a arquitetura vernacular e técnicas construtivas eruditas eram dominantes na localidade. O edifício foi locado no centro da cidade, próximo à Praça Padre Cícero, palco de grande referência para a cidade.

Figura 2: Construção da agência BNB em Juazeiro do Norte.



Fonte: NOGUEIRA, 2018, p.110. Arquitetura moderna bancária pelo Nordeste.¹

O edifício do BNB tornou-se um símbolo por ser o primeiro arranha-céu de Juazeiro do Norte, a não verticalização da cidade fez com que o edifício tivesse um grande contraste com o entorno na época, como mostra a figura 2. A monumentalidade da edificação mostrou a imponência do banco e, além disso, teve relação direta com a política, pois o acréscimo de pavimentos após início da obra foi feito a pedido do governador. Tal situação era comum na época, pois se tratava de uma forma de afirmar e divulgar o poder do Estado (NOGUEIRA, 2018).

A torre bancária com concepção original de uso apenas para uso institucional financeiro permanece em 2022 abrigando a Agência Banco do Nordeste, praticando as atividades bancárias e atendendo suas demandas, utilizando dos quatro primeiros pavimentos, a unidade de atendimento está localizada no térreo, enquanto o espaço de setores administrativos está localizado nos pavimentos mais elevados. A permanência do edifício do BNB que está localizado em um entorno de contexto de mudanças ao longo dos anos, a existência do prédio e da agência preserva a memória de muitas pessoas, além de caracterizar a construção como referência socioespacial, monumental e conseguir certificar atualmente a imagem de modernidade que tanto era desejada pelo Banco do Nordeste.

A criação do primeiro Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBNB)

Desde sua criação, o BNB teve como objetivo ser não apenas um banco, mas uma agência que promovesse o desenvolvimento regional. Alinhado ao pensamento de que só é possível promover o crescimento da economia quando há o desenvolvimento da cultura, surge na segunda metade da década de 1990 a proposta da criação de um centro cultural, que seria responsável pelo acesso democrático à arte e cultura à população cearense.

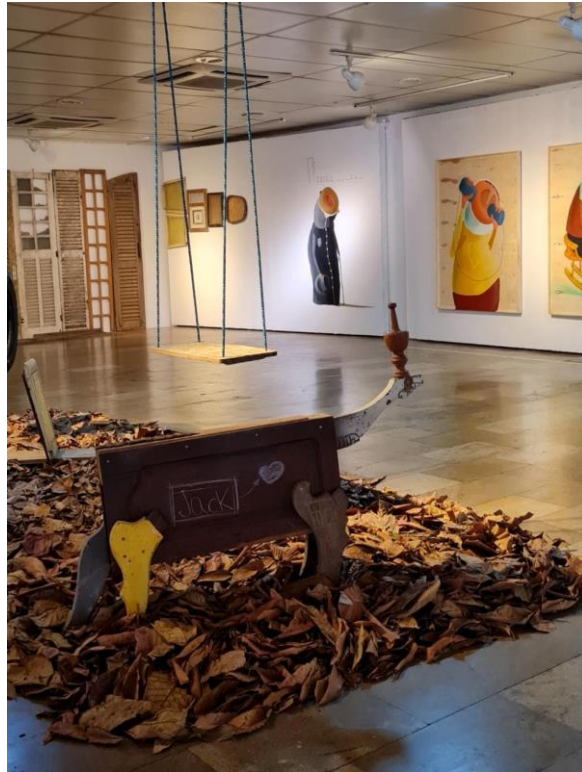
Não havia referência de centros culturais na cidade naquele ano de 1998. Apesar de também ser fruto da nova política da Secult via Governo do Estado naquela época, o CDMAC ainda estava sendo construído e só viria a ficar pronto no ano seguinte, em 1999. Mesmo assim, este possuía outra função cultural: abrigar grandes exposições e promover espetáculos. Por sua vez o CCBNB, durante seus primeiros passos, pela limitação tanto de espaço físico quanto de pessoal/recursos, decidiu buscar o caminho da formação de plateias em programas menores e focalizados. (COSTA, 2012, p.50).

Com isso, o BNB passou a buscar formas de pôr em prática o projeto, no entanto, enfrentou algumas dificuldades, visto que, o cenário político na época não era propício. O Ministério da Cultura não vinha recebendo muitos investimentos, pois a cultura não era prioridade no governo do então presidente Fernando Collor de Mello, assim, nos primeiros anos de seu funcionamento, boa parte do patrocínio do CCBNB não vinha da esfera estatal. Apenas em 2004, no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o incentivo à cultura aumentou, houve mais investimento da esfera estatal, proporcionando aos centros culturais colocarem em prática projetos até então não possíveis durante o governo Collor, quando a cultura não era prioridade.

O surgimento do centro cultural em Juazeiro do Norte

Os pavimentos construídos na agência apenas por vaidade política passaram cerca de 30 anos sem serem totalmente ocupados. Apenas em 2005 o prédio inicia uma reforma para adaptação dos espaços vazios do prédio, com o intuito de abrigar o Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBNB). Nos pavimentos que receberam o Centro Cultural foram inseridos espaços de exposição, biblioteca, auditório e sala de oficinas, além disso, o último pavimento conta com um teatro e a cobertura possui um mirante.

Figura 3: Vista de um dos salões de exposição CCBNB.



Fonte: Autoras, 2022.

Figura 4: Vista Noroeste do mirante do CCBNB.



Fonte: Autoras, 2022.

O programa de necessidades para as agências contava, de modo geral, com: salão de público, área de retaguarda, caixa-forte, copa, banheiros, arquivo e almoxarifado, além dos ambientes infra estruturais que variavam conforme o crescimento e tamanho da unidade. (NOGUEIRA, 2018).

As intervenções realizadas para abrigar o centro cultural tiveram sucesso sobretudo pelas características modernistas do prédio, a planta livre, por exemplo, foi uma das características primordiais para isso. Assim, em 2006 o Centro Cultural do Cariri, que tem como público-alvo moradores do município de Juazeiro do Norte e cidades vizinhas, deu início a sua programação, modificando a relação do edifício com a cidade e ressignificando o espaço, uma vez que proporcionou mais uma forma de resgate da sua identidade cultural através de diferentes linguagens artísticas, desencadeando a formação cultural na região e formando uma sociedade inclusiva. Trouxe para a população o convívio com a arte em suas diferentes nuances, assim como a troca de experiências entre indivíduos, proporcionando o desenvolvimento cultural e social das pessoas. Uma vez que existe a construção de uma inclusão, o reconhecimento cultural do CCBNB é inegável, foi aberto um espaço para pessoas e uma sociedade mais justa, através da articulação social e da abertura de horizontes culturais diversos.

A edificação e o Modernismo

Sede do BNB na cidade, o edifício Arnóbio Bacelar Caneca tem localização de esquina entre as ruas São Pedro e São Francisco e teve uma marcante presença na época de sua implantação, por ter sido o edifício mais alto de Juazeiro do Norte. Em um lote de 670,00 m² e área total de 3.841,40 m², insere-se numa área da cidade onde não há muita heterogeneidade tipológica nas edificações do entorno. Oito pavimentos compõem o edifício, sendo os três primeiros destinados a agência bancária e do quarto ao oitavo funciona o centro cultural.

Em 1926, Le Corbusier estabelece 5 pontos característicos para a nova arquitetura e dentre eles, três são encontrados no edifício em questão: a planta livre, fachada livre e esquadrias contínuas (janelas em fita). O edifício é composto por três blocos de diferentes formatos. No bloco de formato cilíndrico, encontra-se uma escada em formato helicoidal, que dá acesso a todo o edifício e ao mirante no topo da obra com vistas exclusivas para o nascer e pôr do sol. No bloco retangular, que é o volume principal da construção, encontram-se todos os pavimentos que dão acesso ao centro cultural e à agência bancária, e no bloco em formato trapezoidal está o hall de entrada para agência bancária e seu suntuoso pé direito triplo.

Figura 5: Fachada Noroeste do edifício do BNB



Fonte: Autoras, 2022.

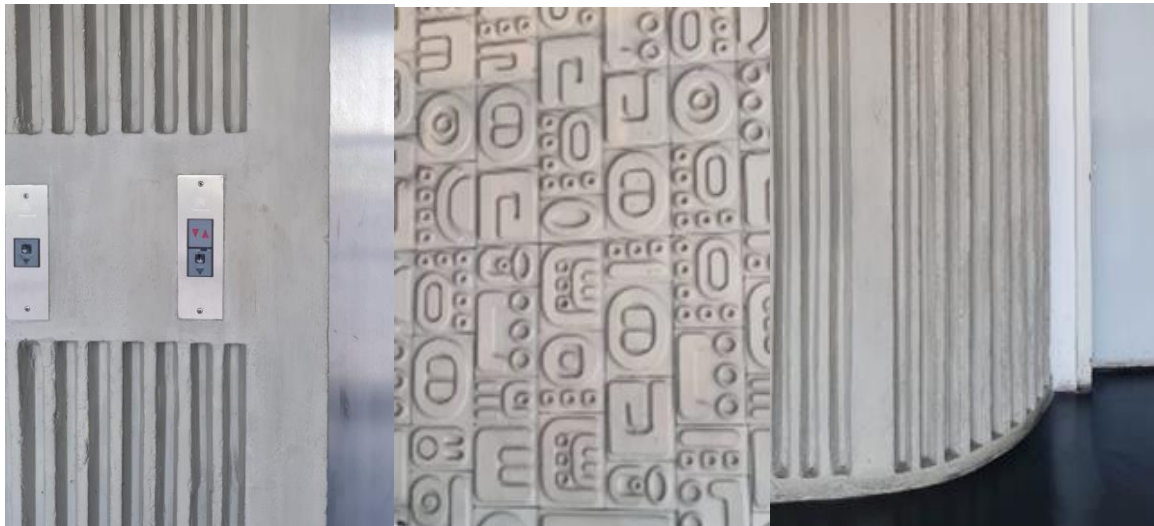
As esquadrias contínuas, assim como a fachada livre, foram características importantes e frequentemente utilizadas na arquitetura moderna, e no caso deste edifício, foram mantidas até os dias atuais, mesmo com as modificações realizadas ao longo dos anos. Isso porque, apesar da significativa mudança, ainda durante sua construção, da quantidade de pavimentos inicialmente projetados para esse edifício, depois de pronto não foram realizadas muitas mudanças na fachada. Se tratando de espaços, além das modificações internas feitas para a implantação do centro cultural, apenas os acessos ao edifício foram alterados com a construção de divisória que separa as entradas do espaço cultural e da agência bancária.

Além disso, como já foi comentado, uma característica essencial para que o edifício tenha sido capaz de abrigar o centro cultural tantos anos após sua construção foi o uso de uma importante característica do modernismo no projeto arquitetônico: a planta livre. O fato de ter sido planejada uma independência entre vedação e estrutura fez com que os espaços fossem mais flexíveis e permitiu mudanças essenciais para a transformação dos ambientes.

No que diz respeito aos revestimentos, o que mais foi utilizado no edifício foi o concreto aparente, material característico das obras modernistas. A fachada do prédio chama atenção justamente pelas formas como ele foi utilizado: implantado com diversas tonalidades e diferenciação de volumes. Fissuras nos detalhes construtivos internos assim como os blocos com estampas geométricas utilizados na parede estrutural do edifício, entre outras características, evidenciam de forma inovadora uma característica do essencial no brutalismo, que é a utilização dos materiais construtivos aparentes, em específico o concreto. Contrapondo a utilização do concreto aparente, no bloco de volume trapezoidal um granito preto polido, mostrado na figura 5, é usado como revestimento, conferindo um contraste entre o brilho do granito e o rústico do concreto.

Os detalhes de concreto podem ser observados tanto na fachada quanto no interior do edifício, que foi trabalhado cuidadosamente para se relacionar com todo o projeto, seja na forma como foi trabalhado o material na parede próxima aos elevadores, que é igual à forma como ele foi utilizado externamente no volume decorrente da escada helicoidal, seja na maneira como curvas discretas são inseridas por todo edifício, como mostra a figura 6.

Figura 6: Detalhes do interior da edificação.



Fonte: Autoras, 2022.

Condições climáticas e de conforto da agência

Caracterizado pelo clima tropical semiárido, a cidade de Juazeiro do Norte possui temperaturas elevadas, irregularidade de chuvas e os ventos predominantes vêm do sul. Para que a produção arquitetônica possua um bom desempenho, o partido arquitetônico deve ser pensado para o local de acordo com o clima, buscando soluções claras e didáticas entre a funcionalidade, o conforto ambiental e a plástica. O indicado é projetar as áreas de permanência localizadas na região leste e sul, enquanto as áreas de menor utilização deve estar na parte norte e oeste. No entanto, nesse caso, o norte da edificação é voltado para a Rua São Francisco, onde a fachada lateral do prédio, que recebe a maior incidência solar, enquanto isso a fachada principal encontra-se voltada para o oeste, na Rua São Pedro.

Contudo, houve preocupação e cuidado quanto ao conforto térmico no projeto da edificação, é notório que ocorreu o estudo da insolação das fachadas e o caminho do sol sobre a cidade durante todo o ano. A fachada principal conta apenas com a abertura da porta, enquanto na fachada norte existem aberturas maiores, porém, o arquiteto teve a preocupação com a incidência solar e inseriu no projeto os brises fixos de concreto, que funcionam como elemento quebra-sol para barrar a radiação solar direta, como no edifício do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro. As esquadrias do prédio que se encontram voltadas para a fachada norte são de alumínio e vidro, conseguindo captar luz natural suficiente para reduzir a quantidade de luminárias ligadas durante o dia e gerar economia de energia, como mostrado na Figura 5.

Figura 7: Circulação do pavimento 06.



Fonte: Autoras, 2022.

Os brises são empregados como forma de garantir o sombreamento da maior fachada, a norte, gerando sombras sem, contudo, quebrar as visões dos espaços internos em relação ao exterior, além disso, é importante ressaltar que possivelmente as ferramentas para o dimensionamento das proteções solares acabava ficando restrita à carta solar, reforçando o papel que os profissionais deveriam ter sobre o conhecimento do clima de Juazeiro do Norte para conseguir empregar os elementos de estratégias que conseguisse controlar a insolação seja e a temperatura sem gerar desconforto aos usuários.

Diante disso, durante as visitas realizadas ao prédio questionado os funcionários sobre o conforto térmico, foi possível observar respostas que fazem todo sentido, o comentário visto com mais frequência diz respeito ao fato de que durante uma fase do ano o ambiente fica abafado, sem receber tantos ventos e a quantidade de insolação que o prédio recebe acaba sendo maior, a resposta é corrente visto que a estação da seca chega ao Cariri por volta de setembro e permanece até dezembro com temperaturas médias acima de 35 graus, além disso, apesar dos ventos serem presentes nessa época, são quentes uma vez que a baixa umidade relativa do ar provoca sensação de secura.

É possível afirmar que a vanguarda buscou incorporar o conforto integrado com aos anseios de espaço funcional, sendo este responsável por se adequar a cada região, de forma que os edifícios conseguissem ter aberturas para ventilação e iluminação, os elementos não gerassem incômodos e ao mesmo tempo os brises conseguissem destaque, resultando em um espaço racionalizado e atingindo de forma homogênea a sociedade, nota-se que na obra de Wesson ocorre a tentativa de deixar o espaço integrado com a arquitetura, com uso de móveis fixos em alguns espaços considerando o conforto visual, além disso, o volume do edifício fugiu da cor branca, que era frequentemente utilizada no prédios modernistas. Segundo Schmid (2005), é perceptível que grande parte dos arquitetos modernistas partem do mesmo princípio: atingir-se o conforto, por meio da eliminação do desconforto. O desconforto está relacionado com as questões pertinentes ao ambiente, às condições climáticas e ao saneamento. De modo que para obter o conforto, era preciso priorizar as questões ambientais nas soluções arquitetônicas.

O modernismo está associado à técnica construtiva do concreto armado e o uso do vidro, buscando a volumetria que expressa leveza e transparência, integrando com o meio externo. Porém, em locais de clima quente e úmido, as soluções como o revestimento nas alvenarias externas e elementos de proteção solar foram utilizadas nas fachadas que anteriormente eram rebocadas ou com janelas em fita envidraçadas (CURTIS, 2008). Neste âmbito, a linguagem da arquitetura moderna consegue permear facilmente o mundo pela flexibilidade de adaptação aos fatores: econômicos, clima, local, materiais e tecnologias disponíveis.

No caso do Banco do Nordeste do Juazeiro do Norte essa adaptação ocorreu utilizando-se principalmente do concreto armado e vidro, por sua vez o conforto térmico do prédio em termo de ventilação natural acaba sendo um pouco carente, visto que a maior preocupação foi em relação a radiação solar, sendo necessários sistemas ativos de climatização para algumas salas do edifício. Mas é fundamental reconhecer que há uma preocupação projetual levando em consideração o local e o clima sem fugir da vanguarda.

METODOLOGIA DE ANÁLISE

Este artigo foi produzido com base no método de análise projetual de Baker, com o intuito de indicar todos os principais fatores que atuam em uma edificação. Foram especificadas no decorrer do texto questões acerca do lugar em que está situada a obra, o contexto histórico e cultural, sua iconologia, programas de necessidades e significados de uso, além disso, foram realizadas análises acerca da configuração formal do edifício, seus aspectos construtivos e elementos que caracterizam a obra em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de uma reflexão sobre a edificação moderna e o processo de desenvolvimento do município de Juazeiro do Norte, foi demonstrada a influência que a sede do Banco do Nordeste S.A. teve na cidade e seu entorno, assim como a importância do edifício para a arquitetura local.

No edifício projetado pelo arquiteto cearense Wesson Monteiro Nóbrega foi possível observar a influência do modernismo e brutalismo, através de sua composição formal e principalmente pela presença de alguns dos pontos propostos pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier. A flexibilidade obtida sobretudo através da planta livre no projeto do Banco do Nordeste foi o que possibilitou a inserção do Centro Cultural no local anos mais tarde, demonstrando a importância do legado e das características deixadas pelas obras modernistas.

Com isso, o presente trabalho possibilitou, além da análise historiográfica e documentação da edificação, a demonstração da sua importância, assim como a necessidade de seu reconhecimento como patrimônio arquitetônico modernista da cidade de Juazeiro do Norte, bem como ampliar os caminhos para pesquisa visto que as informações e o acessos são difíceis, principalmente falta de interesse com a documentação das obras históricas existentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, MARIA A. J.; ZEIN, RUTH V. **Brasil: Arquiteturas após 1950” em quatro temas. Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.** Rio de Janeiro, 2010.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquitetura após 1950.**São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo, Perspectiva: 2012.

CANTALICE II, Aristóteles Siqueira Campos. **Um brutalismo suave: traços da arquitetura em Pernambuco (1965-1980).** Recife. Mestrado em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

CANTALICE, Aristóteles; MOREIRA, Fernando. **Novas sensibilidades construtivas na arquitetura pernambucana, 1965-1980.** Cadernos do PROARQ, Rio de Janeiro, RJ, n. 16, pp. 34-46, jun. 2011.

- COSTA, Sérgio de M. **Políticas Culturais no Ceará: Estudo Sobre a Criação do Centro Cultural Banco do Nordeste**. Fortaleza: Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, 2012.
- CURTIS, William. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 3ª Edição, 2008.
- DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2ª edição, 1976.
- HOLANDA, A. de. **Roteiro para construir no Nordeste: Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados**. Recife: Mestrado de Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, 1976.
- LEITE, R. C. V.; RAVIOLO, B. DE P. Y.; FILHO, A. DE O. H.; BRAGA, B. M. *O Modernismo Sob o Sol Tropical: Análise das proteções solares em três edificações referenciais do modernismo no Ceará*. Anais: 7º DOCOMOMO Norte Nordeste, 2018, Manaus. 7º DOCOMOMO Norte Nordeste
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- NASLAVSKY, Guillah. **Escola Pernambucana ou Tradição Inventada? A construção da história da Arquitetura Moderna em Pernambuco, 1945-1970**. In: Moderno e nacional, 6º Seminário Docomomo Brasil. Niterói, UFF, 2005. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Ghilah-Naslavsky.pdf>. Acesso em: 10 jun 2022.
- NOGUEIRA, A. B.; SOUSA, K. M. DE. O Banco, o Edifício, a Cultura e a Cidade. Anais do XV Encontro Estadual de História do Ceará. Fortaleza, 2016.
- NOGUEIRA, Anastácio Braga. **Arquitetura Moderna Bancária Pelo Nordeste (1968- 1986)**. Fortaleza: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, 2018.
- PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. *Dinâmica imobiliária e preservação da arquitetura moderna em Fortaleza: o passado, o presente e o futuro em questão*. In: 12º DOCOMOMO BRASIL, 2019, Uberlândia. 12º DOCOMOMO BRASIL Patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade.
- RIBEIRO, Hévila R. C.; COUTINHO, Carolina M. B. *Patrimônio Arquitetônico no Sertão Cearense: Identificação e análise de edificações com filiações modernistas na cidade de Juazeiro do Padre Cícero História e Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo Modernos no Brasil*. In: 13º DOCOMOMO BRASIL, 2019, Salvador. 13º DOCOMOMO BRASIL.
- SCULLY JR., Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SEPLAR. **Juazeiro do Norte ganha nova delegacia de polícia civil**. Disponível em: <https://www.sspds.ce.gov.br/2009/10/30/title1212/>. Acesso em 20 jun. 2022.
- SILVA, H. S. da. (2009). O conforto na arquitetura moderna brasileira. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)*. v. 210 n.10. pp 91-95. jul. 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506>
- SIQUEIRA, Cristiane de Araújo Alves. **Neudson Braga e o Modernismo Arquitetônico em Fortaleza**. Fortaleza: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, 2018.
- SOARES, C. S. *De Povoador à Cidade: A Produção do Espaço Urbano de Juazeiro do Norte/CE (1870-1930)*. In. PEIXOTO, Elane Ribeiro; PALAZZO, Pedro P.; DERNTL, Maria Fernanda; TREVISAN, Ricardo. (orgs.) *Tempos e Escalas da Cidade e do Urbanismo*. XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília: Editora FAU–UnB, 2014. ISBN 978-85-60762, pp.19-4.
- ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Porto Alegre: Doutorado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

NOTAS

ⁱ Figura 2, Construção da agência BNB em Juazeiro do Norte, Arquitetura moderna bancária pelo Nordeste (1968-1986) <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36790>

EIXO TEMÁTICO 3: CONSERVAÇÃO

CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO: UM ESTUDO SOBRE A ESTAÇÃO FERROVIÁRIA ENGENHEIRO DÓRIA EM BARBALHA - CEARÁ

PEREIRA SARAIVA, BIANCA (1)

1. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, UNIFAP-CE, biancasaraap@gmail.com

GARCÊZ FREIRE, GIOVANNA (2)

2. Mestre em Arquitetura e Urbanismo, UNIFAP-CE, giovanna.garcez@fapce.edu.br

RESUMO

A conservação do patrimônio é fundamental para a preservação dos bens e a sua perpetuação para as gerações futuras. Com o objetivo de compreender melhor a proteção patrimonial, este trabalho trará uma análise acerca da preservação do patrimônio através da reflexão de como os serviços de manutenção patrimonial estão sendo realizados em um edifício histórico em Barbalha, Ceará. Para alcançar este propósito, realizou-se uma pesquisa de caráter exploratório e abordagem qualitativa por meio de estudo de caso da antiga estação ferroviária de Barbalha. Foi necessário visita ao imóvel para realizar levantamento arquitetônico e posterior confecção de mapa de danos das fachadas. Por meio destes instrumentos, foi possível fazer uma breve avaliação do local onde a edificação está inserida, o seu estado de conservação e as estratégias adotadas para a “restauração” do edifício. Com base nos resultados obtidos mediante o estudo produzido, pode-se perceber que as medidas escolhidas para a intervenção estão apenas mascarando os problemas encontrados, negligenciando e colocando em risco a vida útil da edificação.

PALAVRAS-CHAVE:

Patrimônio; Manutenção Patrimonial; Patrimônio Ferroviário

INTRODUÇÃO

O patrimônio de uma sociedade desempenha um papel fundamental na construção da sua identidade e seu conceito, portanto, está diretamente ligado à coletividade. Quando a preservação destes bens é negligenciada, a história dessa comunidade fica suscetível a grandes danos. A cidade de Barbalha, em meados do século XX, destacava-se no ramo agrícola com as suas plantações de cana de açúcar, passando a ser conhecida como Terra dos Verdes Canaviais. Localizada no sul do Ceará, forma juntamente com Caririaçu, Crato, Farias Brito, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri, a Região Metropolitana do Cariri (RMC). Barbalha destaca-se pelo seu potencial cultural, representado pela festa do Pau da Bandeira que homenageia seu padroeiro, Santo Antônio. A festividade é marcada por apresentações culturais, quermesses, missas e trezenas em honra ao referido santo. Pode-se evidenciar também a riqueza ecológica barbalhense, devido à sua localização privilegiada ao sopé da Chapada do Araripe. Outro aspecto relevante é seu rico repertório arquitetônico, que conta com edificações do século XIX e XX ainda conservadas. O objetivo desta pesquisa é fazer uma análise acerca da preservação do patrimônio através da reflexão de como os serviços de manutenção patrimonial foram realizados em um edifício histórico nesta cidade. A Estação Ferroviária Engenheiro Dória é de fundamental importância para os barbalhenses, reconhecendo que a sua implantação trouxe mais visibilidade à cidade, auxiliou no seu desenvolvimento além da sua contribuição da edificação para o Patrimônio ferroviário brasileiro, ela foi tombada pelo que institui o Decreto-lei nº25, de 30 de novembro de

1937 e pela Portaria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) nº 407/2010, de 21 de dezembro de 2010. Com o intuito de alcançar os objetivos propostos, foi elaborada uma Ficha de Identificação de Danos (FID) como método de análise da edificação. Foram efetuados estudos em livros, teses e artigos acerca do patrimônio, a fim de encontrar registros sobre a cidade e a respectiva edificação, além de visita técnica para confecção do posterior diagnóstico das manifestações patológicas com a finalidade de que contribua às suas futuras intervenções.

DESENVOLVIMENTO

O Ceará, em meados da década de 1870, começou a receber os primeiros investimentos para a implantação do sistema de transporte ferroviário, mais precisamente no território próximo à capital Fortaleza. Com a ascensão econômica da região Cariri Centro-Sul, a Rede de Viação Cearense (RVC) começou a realizar propostas de novas rotas que abrangessem a localidade. Considerando a riqueza agrícola de Barbalha, a cidade foi incluída no traçado da nova ferrovia. A Estação Ferroviária Engenheiro Dória, localizada dentro do limite do centro histórico do município, iniciou a sua construção em 1932 e foi concluída somente em 1950. Construída em estilo art déco, funcionou durante vinte e oito anos como apoio para o escoamento da rapadura e do gesso produzidos pelos barbalhenses. Após este período, foi desativada e atualmente serve de suporte para o transporte rodoviário interestadual e intermunicipal, onde localiza-se o único terminal de ônibus da cidade. Devido à sua implantação isolada e seu alto uso, a edificação fica mais suscetível às ações dos agentes externos. Em maio de 2022, foi realizada uma visita em campo e levantamento fotográfico para a construção da Ficha de Identificação de Danos (FID) da fachada noroeste.

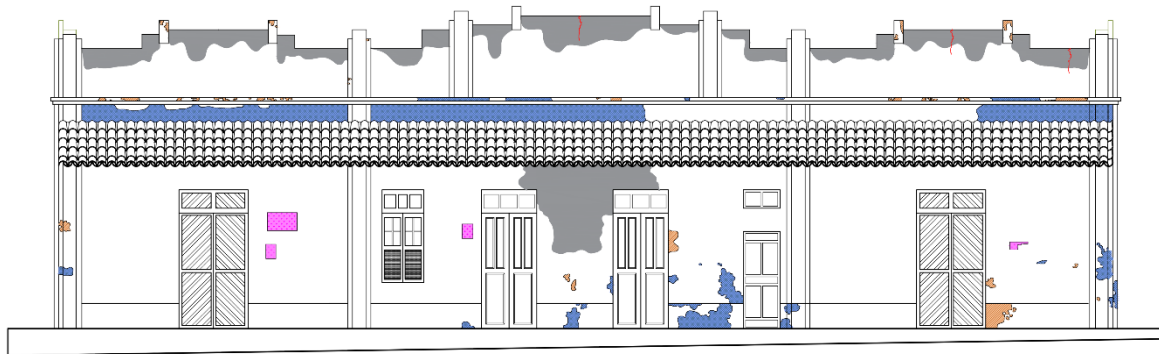
Figura 1: Fachada Noroeste



Fonte: Google Maps (2022), modificado pelas autoras (2022)

Disponível em: <<https://bit.ly/3KokVqV>>

Figura 2: Ficha de identificação de danos



Fonte: As autoras, 2022.

Através da identificação dos danos, tais como cartazes, desgaste, fissuras, descolamento e manchas, pode-se determinar quais manifestações, causas, origem, natureza, agentes e quais condutas e procedimentos podem ser realizados para remediar estas danificações, a seguir listadas:

Tabela 01: Identificação de danos

Manifestações	Mofo, escurecimento da platibanda e fachada, quebra e descolamento.
Causas	Infiltrações, intervenções inadequadas, falta de manutenção, materiais incompatíveis.
Origem	Falta de manutenção, intervenções malfeitas, vandalismo, falta de interesse da administração pública.
Natureza	Materiais não compatíveis, degradação natural, reações físico químicas.
Agentes	Microclima, águas da chuva, profissionais despreparados, prefeitura.
Condutas	Inspecionar a calha, reestabelecer a argamassa, manutenção periódica.
Procedimentos	Remoção dos cartazes, remover a argamassa de revestimento e refazê-la com materiais compatíveis a alvenaria e após o processo proceder com a pintura, realizar a selagem das fissuras com argamassa, identificação das infiltrações advindas da calha, para depois proceder com a limpeza e a reconstituição da argamassa.

Fonte: As autoras, 2022.

O Parque Governador Tasso Jereissati, espaço de eventos públicos, sedia algumas das atratividades que ocorrem durante o período da tradicional Festa do Pau da Bandeira. A prefeitura municipal decidiu que o entorno da Estação funcionasse como sede temporária para a ocorrência das festividades, já que o Parque Governador Tasso Jereissati, espaço que sedia parte da Festa, atualmente encontra-se em processo de requalificação. Ao fim do mês de maio, iniciou-se um projeto de restauração das fachadas da Estação, onde foi feito o descascamento de algumas partes e em seguida aplicação de uma camada de pintura. A restauração tem função preventiva, com o propósito de manter um bom desempenho da edificação, aumentando a vida útil e impedindo o surgimento de novas danificações. Os danos identificados através da FID não foram sanados mediante os procedimentos de “restauração” adotados.

Figura 3: Fachada Noroeste após processo de restauração



Fonte: A autora (2022)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na Ficha de Identificação de Danos confeccionada, pode-se observar que a edificação apresenta alguns problemas a serem reparados. A maioria deles são ocorrentes na fachada e tem como causa o excesso de umidade, decorrente de infiltrações na calha, além disso os fatores externos como a ação humana observada pela aplicação de cartazes.

O processo de reaplicar de reboco apenas em algumas partes da Estação, e a aplicação de uma nova camada de pintura sob as que já existiam, mascara a origem patológica e pode trazer novos danos ao edifício.

A proteção do patrimônio contribui para a manutenção da identidade da comunidade, portanto, a conservação da edificação e a realização de intervenções que tenham como intuito prolongar a sua vida útil são de fundamental importância para a sua salvaguarda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTEZ, Ana Isabel Ribeiro Parente. *Memórias descarrilhadas: o trem na cidade do Crato*. 2008. 245 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, Ceará, 2008.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2014. 306 p. ISBN: 9789724412740.

GALVÃO, R. M. *Ferrovias no Ceará: suas tramas políticas e seus impactos econômicos e culturais (1870-1930)*. 2019. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil, 2019.

SARAIVA, Elionardo; SOARES, Igor de Menezes; SILVA, Ítala Byanca M. *Dossiê de registro: festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio de Barbalha*. Fortaleza: IPHAN, 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 1 ed. São Paulo: Cortez, 2013. 274 p. ISBN: 9788524920813.

EIXO 3: CONSERVAÇÃO

MODERNIDADES EM ALCÂNTARA - MA: ANÁLISE DO PLANO DE RECUPERAÇÃO DE PEDRO E DORA ALCÂNTARA DE 1971 COMO UM OLHAR MODERNO SOBRE A CIDADE-MUSEU

LOBÃO, CLAUBER

1. Graduando em Arquitetura e Urbanismo (UEMA), clauberjunior@aluno.uema.br

REIS, ANA CLARA

2. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo (UEMA), anareis6@aluno.uema.br

RIBEIRO, DANIELA

3. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo (UEMA), danielaribeiro3@aluno.uema.br

RESUMO

Este artigo trata de uma reflexão sobre as modernidades na cidade de Alcântara - MA, através de uma análise do Plano de Recuperação da cidade elaborado pelos arquitetos Pedro e Dora Alcântara entre os anos de 1963-1971, em diálogo com uma visita técnica realizada pelos alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UEMA na cidade em junho de 2022, na perspectiva de estabelecer uma comparação entre as ideias e projetos dos arquitetos com a situação atual da cidade com um olhar moderno sobre a cidade-museu. O trabalho tem a pretensão de estabelecer um paralelo entre as Alcântaras histórica e hodierna, com o fito de suscitar reflexões acerca dos mecanismos de preservação das entidades arquitetônicas e urbanísticas do município, vide sua importância histórica e cultural e seu potencial como impulsionador da esfera econômica local, que orbita em torno do turismo comercial focado no circuito de patrimônios que pontuam a Cidade Monumento.

PALAVRAS-CHAVE: modernidades; Alcântara; recuperação; arquitetura; cidade-museu.

INTRODUÇÃO

Alcântara se estabeleceu como a segunda cidade histórica do Maranhão, consolidando-se como uma das mais ricas do estado nos séculos XVIII e XIX. Entretanto, durante o século XX, a cidade enfrentou uma série de obstáculos que culminaram em sua decadência econômica, encontrando-se diante de um novo desafio: sua preservação enquanto Cidade Monumento.

Alcântara foi objeto de planos de arquitetos peregrinos e consultores da Unesco (PFLUEGER, 2018), como a dupla de arquitetos Pedro e Dora Alcântara, responsáveis pelo Plano de Recuperação investigado neste artigo.

Este estudo visa analisar o Plano e sua aplicabilidade sob uma ótica contemporânea, salientando o contexto atual da cidade por meio de uma visita técnica realizada pelos estudantes de Arquitetura e Urbanismo da UEMA. Apesar de 50 anos de diferença, observa-se pouco contraste em relação à criação do Plano e à visita. Assim, o presente artigo utiliza referenciais teóricos para demonstrar o histórico da cidade: da sua criação até o momento vigente.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Alcântara originou-se da povoação de Tapuitapera, uma aldeia indígena ocupante do território brasileiro. Situada entre duas bacias geográficas, sua posição estratégica despertou o interesse dos povos colonizadores, dentre eles, Portugal. O Arraial, após o extensivo processo colonizador, foi elevado à categoria de vila em 1648, sendo nomeada Vila de Santo Antônio de Alcântara.

O século XVIII é marcado pelo apogeu econômico da vila, evidenciado através da ascensão da cultura do algodão. O porto verificou-se como importante agente nas dinâmicas comerciais, fomentando as relações entre a vila e a capital. Em 1755, com a criação da Companhia do Grão-Pará e Maranhão, a exportação das produções locais e o tráfico de escravos africanos ascenderam a altíssimas escalas. Esse contexto incita, então, a criação de uma aristocracia rural.

Alcântara é eleita à categoria de cidade em 1836, quando atinge o ápice de seu desenvolvimento. Seu declínio socioeconômico se inicia com a queda de importância da produção local para o Estado, associada à abolição da escravatura em 1888 e à urbanização de outras cidades do Maranhão.

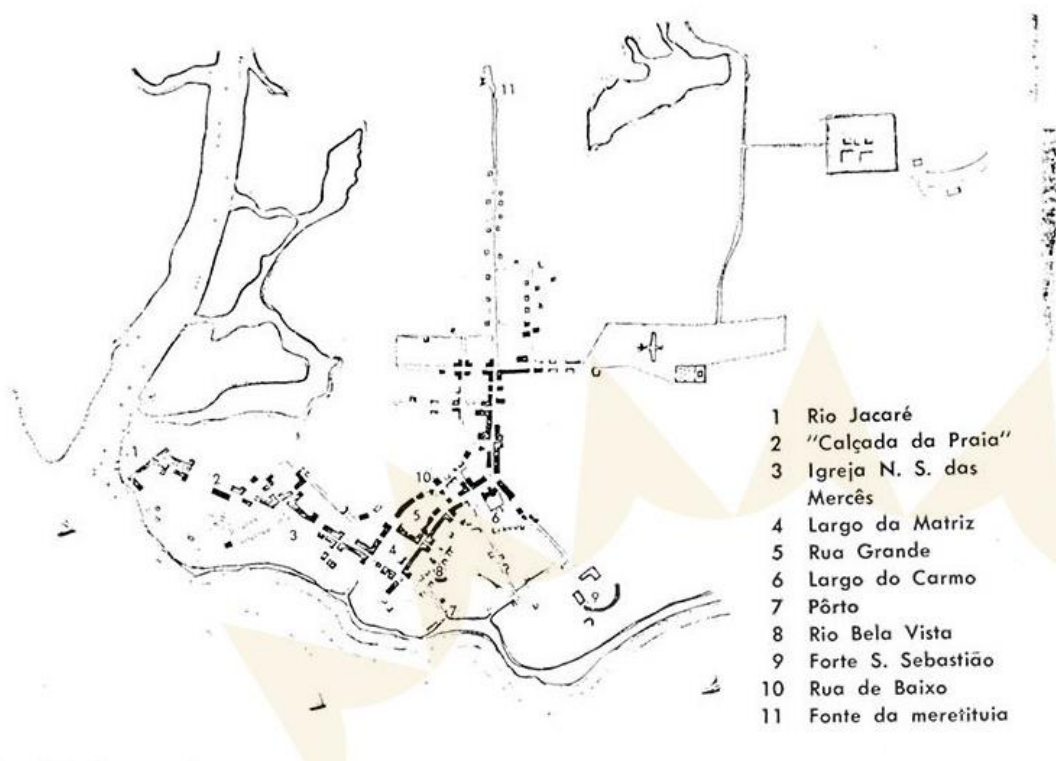
O século XX é marcado pela instalação do presídio de segurança máxima no prédio da Casa de Câmara e Cadeia, contrapondo-se ao tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de Alcântara pelo Iphan, em 1948, e à implantação do Centro de Lançamentos de Foguetes do Ministério da Aeronáutica (CLA), em 1980. Nesse contexto, aprova-se o Plano de Preservação da cidade.

Atualmente, Alcântara ocupa o *status* de sítio histórico, com a economia centralizada, principalmente, no turismo.

2. PLANO DE RECUPERAÇÃO E VISITA TÉCNICA

Impulsionados pela importância histórica da cidade, alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UEMA organizaram uma visita técnica à Alcântara, em junho de 2022. Como subsídio teórico, foram utilizadas pesquisas históricas e o Plano de Recuperação de Alcântara, elaborado pelos arquitetos consultores da Unesco Pedro e Dora Alcântara.

Figura 1: Mapa do Centro Histórico Alcântara.



Fonte: Alcântara, 1971.

O Plano teve como impulso o desejo por explicitar o potencial da cidade. O contexto de decadência poderia ser superado com uma série de iniciativas que promoveriam a reinserção de Alcântara nas redes nacionais, especialmente na esfera turística, transformando-a em um "Centro de Cultura e Lazer".

Embasado em pesquisas que investigaram o histórico da cidade, objetivou-se valorizar o acervo histórico e promover melhores condições de habitabilidade. Nos estudos, constataram-se modificações feitas em monumentos ao longo do tempo, assim como melhoramentos urbanos e períodos que flutuavam entre inserção e exclusão da cidade nas redes urbanas (PFLUEGER, 2018).

Nesse contexto, o movimento modernista brasileiro confere às cidades maiores possibilidades em seus planos. A partir de 1930, propostas modernistas como o Plano surgem como modo de implantar mudanças que visam requalificar cidades antigas. Assim, o olhar moderno se materializa nessa proposta, apesar de não ser realizado de forma aprofundada como previa o planejamento.

O movimento moderno nacional e sua eclosão com a Semana de 1922 contribuiu para a criação do Sphan (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937, atual Iphan, cuja função é "proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras" (INSTITUTO, 2021), e com tal perspectiva converge o objetivo de Dora e Pedro Alcântara através do Plano elaborado que objetivou articular esses patrimônios às redes turísticas.

Na visita à cidade, percebeu-se que a urbe se mostra como potencialidade turística através da arquitetura do Centro Histórico, marcada pelo traçado colonial português e por meio das ruínas existentes, assim como das festividades religiosas e da área litoral.

Observou-se, também, o bairro de ocupação espontânea local, impactado principalmente pela criação do Centro de Lançamentos de Foguetes da Aeronáutica (CLA), que suscetibilizou uma nova morfologia espacial.

Apesar do contexto de implementação de ideias que debilitam as potencialidades municipais, ela ainda se manifesta capaz de crescer econômica e socialmente através, sobretudo, do turismo, prisma destacado no Plano de Dora e Pedro Alcântara.

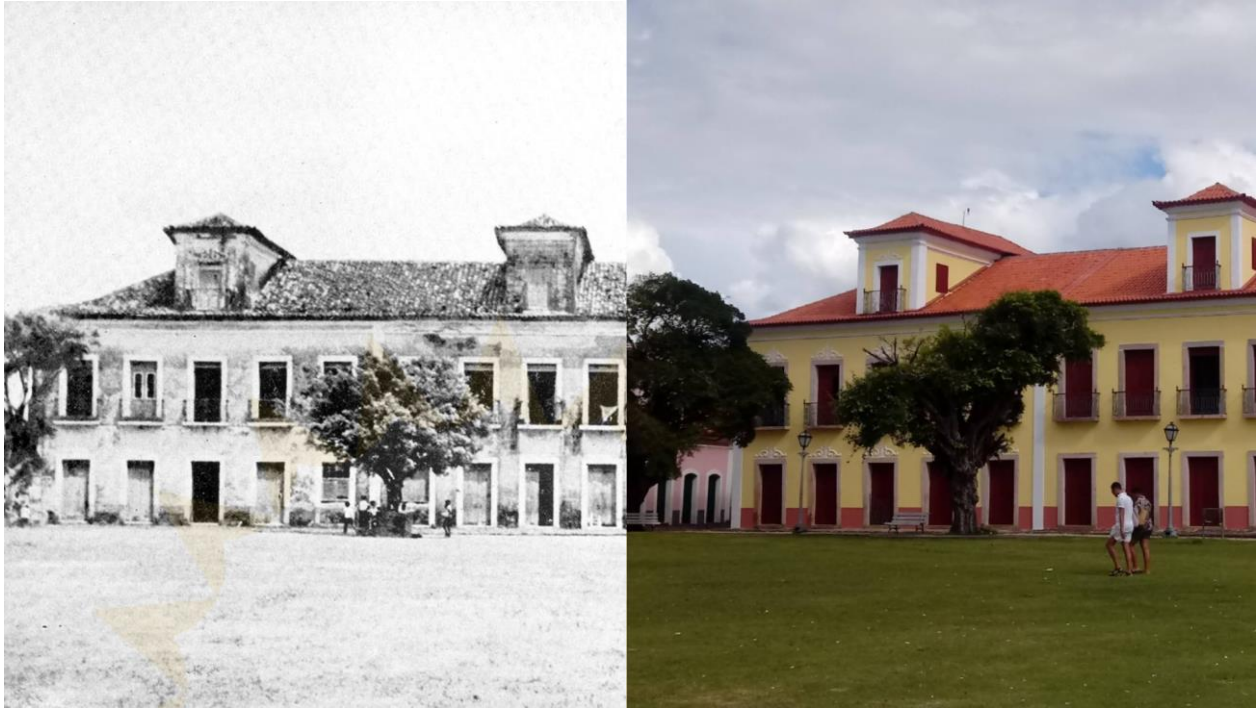
Figuras 2 e 3: Rua do Jacaré no século XX e atualmente.



Fontes: Alcântara, 1971; Máila Henrique, 2022.

Paralelamente, na atualidade, iniciativas de recuperação e incentivo ao turismo foram realizadas. De acordo com site da Prefeitura de Alcântara foi concebido o projeto Cores de Alcântara, parceria da Prefeitura Municipal de Alcântara com a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo (SECTUR), cujo principal objetivo era pintar as fachadas das casas do Centro Histórico. O programa foi realizado na Ladeira do Jacaré, a fim de se tornar também um cartão postal para os visitantes (ASCOM, 2021). Segundo o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), uma reforma foi realizada no Museu de Alcântara de 2020 a 2022 financiada pelo Ministério da Justiça e Segurança Pública. Ambas as reformas visaram promover a identidade histórica da cidade.

Figura 4 e 5: Vista do Largo da Matriz no século XX e atualmente.



Fontes: Alcântara, 1971; Webyson Farias, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre a cidade, Alcântara é percebida como um lugar contrastante. Sua importância no contexto local e nacional, bem como a riqueza histórica e arquitetônica, divergem do estado de decadência do século XX. A Cidade Monumento enfrentou desafios para a conservação do patrimônio com períodos instáveis de ascensão e decadência, com dificuldades acentuadas pela degradação da arquitetura e a sua configuração de “cidade-presídio”.

Hoje, após 50 anos de proposição do Plano, as deficiências e oportunidades observadas na cidade se assemelham nos cenários relatados por Dora e Pedro Alcântara na década de 60 com as impressões da visita técnica realizada pelos alunos em 2022. O Plano idealizado sob uma ótica moderna é, assim, contemporâneo, dado o conjunto de ideias passíveis de implementação atualmente, dentre as quais se destaca a de formular uma exposição itinerante que valorize a cidade e a auxilie na sua reintegração nas redes urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Antonio P. Gomes; ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva. **Recuperação de Alcântara**. Revista Acrópole, São Paulo (SP), ano 32, nº 383, p. 10-17, abr. de 1971.

ASCOM - ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO ALCANTARA. Por meio da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, Prefeitura desenvolve projeto Cores de Alcântara. **Prefeitura de Alcântara**, [S. l.], 29 set. 2021. Disponível em: <<https://portal.alcantara.ma.gov.br/por-meio-da-secretaria-municipal-de-cultura-e-turismo-prefeitura-desenvolve-projeto-cores-de-alcantara/>>. Acesso em: 29 ago. 2022

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Gov.br**, 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/orgaos/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional>>. Acesso em: 20 de ago. de 2022.

MUSEU de Alcântara é reaberto após obra de reforma e ampliação. **Gov.br**, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/museu-de-alcantara-e-reaberto-apos-obra-de-reforma-e-ampliacao>>. Acesso em: 29 ago. 2022.

PFLUEGER, Grete. **De Tapuitapera a Villa D'Alcântara**: composição urbana e arquitetônica de Alcântara no Maranhão. 2002. Tese (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

_____. **Redes e Ruínas**: Apogeu e declínio de uma cidade: O caso de Alcântara-MA. 1ª ed. São Luís: Ed. UEMA, 2018.

EIXO TEMÁTICO 4: CULTURA

**ABORDAGEM TECTÔNICA NA LEITURA DE OBRAS RESIDENCIAIS:
ESTUDO DE CASO LINA BO BARDI****RANGEL, GABRIELA LOPES DE MOURA (1)**

1. Mestranda, UFMG, gabrielalmrangel@gmail.com

PAZ, SARAH (2)

2. Mestranda, UFMG, sarahvps@ufmg.br

RESUMO

Reunindo aspectos materiais, culturais e estéticos, a teoria tectônica é uma importante referência para análise da arquitetura moderna no Brasil, contribuindo para o entendimento de suas características e singularidades. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo aplicar o conceito da tectônica na análise de duas casas projetadas pela arquiteta Lina Bo Bardi, Casa do Morumbi (1949-51) e na Casa Valéria Cirell (1957-1958), buscando identificar e destacar o potencial expressivo, ou seja, a poética da construção. A escolha de estudar a arquitetura de Lina Bo Bardi sob a luz da tectônica deve-se às afinidades entre as mesmas, como a valorização dos saberes e fazeres locais. Para chegar a tal objetivo, foi feito primeiramente um levantamento bibliográfico sobre os principais conceitos da tectônica e seus parâmetros para análise arquitetônica, sobre a trajetória profissional e as obras residenciais de Lina Bo Bardi. A análise documental das plantas e os registros fotográficos das residências foram a referência para a análise tectônica. Para este estudo, utilizou-se uma metodologia analítica de Rocha (2012) que baseia a análise em três parâmetros: a relação sítio e estrutura formal arquitetônica; a relação estrutura resistente e estrutura formal arquitetônica; a relação elementos de vedação e estrutura formal arquitetônica.

PALAVRAS-CHAVE: análise Tectônica; arquitetura no Brasil; Lina Bo Bardi; Casa do Morumbi; Casa Valéria Cirell

***TECTONIC APPROACH IN THE ANALYSIS OF RESIDENTIAL CONSTRUCTIONS:
CASE STUDY OF LINA BO BARDI*****ABSTRACT**

Gathering the material aspects, cultures and aesthetics, the tectonic theory is an important reference for the analysis of modern architecture in Brazil, contributing to the understanding of its characteristics and singularities. In this regard, this article aims to apply the tectonic concept in the analysis of two houses from the architect Lina Bo Bardi, trying to identify and emphasize the expression potential, in other words, the construction's poetic. The choice to study Lina Bo Bardi in the tectonic perspective is due to its similarity between them, as the valorization of knowledge and local crafts. In order to achieve this goal, a bibliographic survey was done about the main concepts of tectonic and their parameters for architecture analysis, about Lina Bo Bardi's professional path and residential projects. The documental analysis of floor plan and the photographs of the houses were referenced for the tectonic analysis. For this study, it was used the analytical methodology of Rocha (2012) that bases the analysis of three parameters: the relation between place and formal architecture structure; the relation between resistant structure and formal architectural structure; the relation between sealing elements and the formal architecture structure.

KEYWORDS: Tectonic analysis; Brazil's architecture; Lina Bo Bardi; Morumbi's House; Valéria Cirelli's house

INTRODUÇÃO

A teoria tectônica tem origem no século XIX, sendo retomada em meados do século XX por vários estudiosos, entre eles Kenneth Frampton (1995), que estabelecem as bases para a sua aplicação relacionando arquitetura e materialidade em contraposição ao pensamento vigente que dava ênfase à abstração formal do espaço e à sua função, relegando os aspectos construtivos a um segundo plano. O estudo de Frampton busca enriquecer a prioridade dada ao espaço, não se referindo simplesmente à revelação da técnica construtiva, mas ao seu potencial expressivo, na medida em que a tectônica equivale a uma poética da construção (1995, p. 2).

Reunindo aspectos materiais, culturais e estéticos, a tectônica é uma importante referência para análise da arquitetura moderna. A dimensão tectônica pode se manifestar de diferentes formas, esse fenômeno é denominada por Rocha (2012) de diversidade tectônica, a autora esclarece que, na arquitetura moderna brasileira essa diversidade tectônica se dá pela adequação dos princípios modernos às diferentes condições de produção no Brasil.

Tendo essa perspectiva em vista, buscou-se aplicar a análise tectônica a duas edificações modernistas que expressam essa diversidade. Definiu-se então dois projetos da arquiteta modernista Lina Bo Bardi, a Casa do Morumbiⁱ (1949-51) primeira obra de Lina no Brasil e na Casa Valéria Cirell (1957-1958). A escolha de estudar a arquitetura de Lina Bo Bardi sob a luz da tectônica se dá pela hipótese que as obras da arquiteta expressam o caráter tectônico. A partir disso pergunta-se como esse caráter tectônico é expresso nas obras em questão.

A metodologia proposta para pesquisa partiu do levantamento bibliográfico abordando os principais conceitos da tectônica e seus parâmetros para análise arquitetônica, a trajetória profissional e as obras residenciais na arquitetura da Lina Bo Bardi. A análise documental das plantas e os registros fotográficos das residências foram à referência para a aplicação da tectônica e a discussão teórica. Para o estudo desses projetos utilizou-se de uma metodologia analítica de Rocha (2012) que baseia a análise em três parâmetros: a relação sítio e estrutura formal arquitetônicaⁱⁱ; a relação estrutura resistenteⁱⁱⁱ e estrutura formal arquitetônica; a relação elementos de vedação e estrutura formal arquitetônica. A adoção desses parâmetros permite uma abordagem ampla em diferentes escalas, desde a escala macro, com o sítio, à micro, com os detalhes construtivos. Para análise também é utilizada como uma das referências à abordagem tectônica proposta por Cantalice (2018) baseada no tripé concepção, materialidade e técnica. A escolha da aplicação da metodologia analítica de Rocha (2012) e da abordagem tectônica de Cantalice (2018) se dá devido à simplificação que favorece a aplicação para o estudo de caso realizado.

A TEORIA TECTÔNICA

A etimologia da palavra tectônica vem do latim tectonicus e do grego tekto nikós e tem como significado a palavra construtor ou carpinteiro, mas pode se referir a arte de construir. A tectônica surgiu como teoria na Alemanha em meados do século XIX por meio dos escritos de Karl Otfried Müller (1850), Karl Bötticher (1830) e Gottfried Semper (1851) quando houve o aumento dos debates no campo da arquitetura, estimulados pelo surgimento de novos materiais e técnicas. De acordo com esses autores, “a tectônica podia ser entendida como uma teoria capaz de guiar a maneira como uma edificação seria erigida por meio do entendimento de seu processo de construção e da herança de construção de um lugar” (CANTALICE, 2018, p. 249).

Essa teoria foi retomada em meados do século XX por Peter Collins (1960), Edward Sekler (1965) e por Kenneth Frampton (1983), sendo o último um dos autores responsáveis por restabelecer as bases para a aplicação da teoria tectônica. De acordo com Frampton, o estudo dele

Busca mediar e enriquecer a prioridade dada ao espaço ao reconsiderar os modos da construção e da estrutura, pelos quais por necessidade devem ser alcançados. Não é preciso dizer que eu não estou fazendo alusão para a mera revelação de técnicas construtivas, mas sim o potencial expressivo delas (FRAMPTON, 1995, p. 2, tradução nossa^{iv}).

Dessa forma, a tectônica ao relacionar as partes da construção, estrutura e os objetos “se torna a arte das junções” (FRAMPTON, 1995, p. 3).

Frampton (1995), retomando a etimologia da palavra, aponta para o significado original da expressão tectônica, como a construção ou o fazer artesanal. Conforme esclarece Cantalice (2018)

a intenção da tectônica é relacionar a arquitetura com o saber-fazer e com as técnicas construtivas, que são normalmente passadas de geração para geração pelos mestres, de obras, empreiteiros e técnicos de construção. A tectônica pressupõe que essa posição voltada majoritariamente para a construção seja essencial para a cultura e para a identidade de constituição de um povo e deva ser levada em conta pelos arquitetos (CANTALICE, 2018, p. 249).

Essa característica da tectônica que alicerça as bases da arquitetura na materialidade, foi uma das principais questões destacadas por seus estudiosos em contraposição à arquitetura moderna vigente cujo discurso dava ênfase à abstração formal e à imagética relegando os aspectos construtivos a um segundo plano.

Como lembra Kate Nesbitt, a tectônica aparece na crítica da arquitetura do fim do período modernista, e vem constituir um dos principais temas do debate contemporâneo, ao lado da semiótica, da fenomenologia, do desconstrutivismo, do regionalismo crítico, designadamente. Aquela autora afirma que o termo tectônica é também utilizado na crítica da arquitetura historicista pós-moderna, particularmente na contribuição de Kenneth Frampton [...]. A crise do movimento moderno deu espaço a uma importante retomada das discussões sobre os aspectos simbólicos da arquitetura (AMARAL, 2009, p. 160).

Amaral (2009) apresenta as principais questões abordadas durante a retomada do conceito de tectônica no séc. XX esclarece que para Peter Colins (1960) a tectônica deveria ser uma disciplina ensinada nas escolas de arquitetura, favorecendo o debate e as trocas interdisciplinares em um contexto de separação entre as profissões e áreas de conhecimento da arquitetura e da engenharia. Para Eduard Sekler (1960) a tectônica deveria ser colocada no centro do debate arquitetônico por denotar uma relação inseparável entre a lógica construtiva e a expressão artística, define expressão tectônica como “o domínio da criação do espírito puro cujo objetivo é provocar emoções plásticas de acordo com a expressão do inventor” (AMARAL, 2009, p.161). A autora destaca que Frampton vai retomar o termo em três ocasiões: em 1983 e 1990 o autor destaca a “dimensão material, construtiva e tátil da arquitetura, representada pelo conceito de tectônica, como uma forma de oposição à abordagem cenográfica do pós-modernismo” (AMARAL, 2009, p.161), e em 1995 quando ele realiza uma “revisão etimológica do termo e aplica o conceito de tectônica ao estudo das obras de mestres da arquitetura moderna no livro *Studies in tectonic culture*, com repercussão internacional, responsável pela popularização do conceito na atualidade” (AMARAL, 2009, p.161). Ainda segundo Amaral (2009),

Frampton situa o debate da arquitetura em torno da dimensão da topografia e da noção de lugar, em que inclui o papel do corpo na percepção do ambiente e a arquitetura. Para Frampton a tectônica se refere, não unicamente à estrutura, mas à pele da construção (o envelope), e, assim, ao seu aspecto representacional, demonstrando que a construção é uma complexa montagem de elementos diversos. A arquitetura, para Frampton, encontra-se suspensa entre a condição de realização humana e o desenvolvimento da tecnologia, exprimindo certos estados e condições, como a durabilidade, a instrumentalidade ou a condição mundana do homem. [...] é um modo pelo qual se podem exprimir esses diferentes estados e um meio para acomodar as diferentes condições pelas quais as coisas aparecem e realizam-se. Dessa forma, o autor ressalta a importância do aspecto material da arquitetura como um fenômeno que participa da complexa experiência do homem na Terra (AMARAL, 2009, p.162).

Uma questão importante destacada pelos autores é a ligação da qualidade arquitetônica vinculada ao compromisso ético com a matéria construtiva. Amaral (2009) pontua com muita propriedade que “apesar da polissemia e das contradições, Frampton, com a questão da tectônica, forneceu munção para novas perspectivas analíticas” (2009, p. 163). A análise pode ser realizada a partir das relações dos elementos materiais em vários contextos: edifício/cultura arquitetônica e construtiva do lugar, edifício/sítio (local), detalhes construtivos ou junções entre os elementos ou partes do todo, e ainda entre os diferentes materiais e a estética do edifício, podendo ser identificados em três níveis de relações, a primeira sítio/estrutura formal arquitetônica; a segunda sistema resistente/estrutura formal arquitetônica e a terceira entre os elementos de vedação/estrutura formal arquitetônica (SILVA, 2019, p. 4).

Para favorecer o entendimento da teoria tectônica e suas múltiplas interpretações, Cantalice (2018) propõe a abordagem tectônica que procura entender a teoria da tectônica por meio da organização do conjunto por ela trabalhado, constituindo assim um método empregado tanto para a criação como para análise arquitetônica. O autor reúne os conceitos em três grupos: 1º relacionado à fundação da tectônica, 2º conceitos transversais produzidos em épocas distintas e o 3º grupo aqueles conceitos ligados diretamente à visão contemporânea da tectônica (2018, p.249). A partir dessa organização, o autor identifica os três principais pontos da poética da construção, que constituem o tripé para a abordagem: a concepção, a materialidade e a técnica. Esses pontos serão um dos eixos para a análise das obras residenciais da arquiteta Lina Bo Bardi, propostas como estudo de caso neste artigo.

Para o autor a concepção “trata das necessidades subjetivas da arquitetura e pode se relacionar desde a composição até os condicionantes de herança tectônica” (CANTALICE, 2018, p. 250). A concepção está ligada ao ato criativo, à autonomia do criador e a questão da herança no sentido do saber-fazer tradicional, mas como nos lembra de Frampton “para caracterizar uma forma de expressão arquitetônica mediante o resgate dos materiais tradicionais, sem esquecer as necessidades do presente” (CANTALICE, 2018, p. 255).

A materialidade está relacionada com os “materiais e sua aplicação, desde sua importância para o local até a maneira como dialoga com outros materiais” (CANTALICE, 2018, p. 250). Cada matéria tem características próprias como peso, textura, cor, densidade, aspereza, assim a materialidade remete ao domínio e respeito a essa “consciência” do material, como cada material em sua essência, entra e se relaciona com os demais dentro do conjunto da edificação. O autor destaca que “o material aparece então como um dos principais aspectos de expressão e é inclusive responsável pela memória, uma espécie de sentimento que caracteriza o material e o faz único e perceptivo em um ambiente” (CANTALICE, 2018, p. 259).

Já a técnica “diz respeito às técnicas e tecnologias empregadas e à forma como são tratadas” (CANTALICE, 2018, p. 250). Cantalice (2018) destaca que “quando se fala em técnica para a tectônica, ela aparece como um procedimento que deve ser dominado pelo arquiteto, como uma amálgama do processo de estruturação do projeto, pois somente através da técnica é possível construir algo concebido de maneira abstrata.” (2018, p.262)

A visão tectônica valoriza a base construtiva para o pensamento arquitetônico, relaciona processo de criação com materialidade e técnica. A materialidade em si pode contribuir para a espacialidade, destacando o seu potencial expressivo, assim os aspectos objetivos (projeto e construção) estão unidos aos aspectos subjetivos (sentimento e criação). Para Rocha (2012):

Estudar o caráter tectônico da arquitetura significa direcionar o olhar sobre o envoltório do espaço da arquitetura em sua dimensão material e tátil, focalizando os nexos entre o estético e o técnico. Significa buscar compreender a influência recíproca entre a construção formal da arquitetura e concepção técnico- construtiva. (2012, p. 27)

Por reunir aspectos materiais, culturais e estéticos, a tectônica é uma importante referência para análise arquitetônica. Conforme Rocha (2012), “é nessa dimensão estética que a arquitetura encontra a sua força e autenticidade no potencial expressivo da estrutura e dos materiais e técnicas construtivas, o que caracteriza, segundo Frampton (1995), a linha do Movimento Moderno que se desenvolve de Auguste Perret a Carlo Scarpa” (ROCHA, 2012, p. 27). Nessa perspectiva, nota-se que a dimensão tectônica pode se manifestar de diferentes formas, esse fenômeno é denominado por Rocha (2012) de diversidade tectônica. Ainda segundo

Rocha (2012), na arquitetura moderna brasileira essa diversidade tectônica se dá pela adequação dos princípios modernos às diferentes condições de produção no Brasil.

Em sua tese 'O caráter tectônico do Moderno Brasileiro: Bernardes e Campello na Paraíba (1970- 1980)', a autora, a partir do modelo teórico de Frampton e sua aplicação no estudo de obras modernas, desenvolve um procedimento metodológico que baseia a análise em três parâmetros:

1. A relação sítio e estrutura formal arquitetônica busca-se saber como a edificação se relaciona com o sítio e quais implicações essa relação pode ter sobre o caráter tectônico da arquitetura;
2. A relação estrutura resistente e estrutura formal arquitetônica, de acordo com a tectônica, essas duas estruturas devem ser pensadas e desenvolvidas concomitantemente, dessa forma busca-se verificar se a estrutura resistente é intrínseca à estrutura formal;
3. A relação elementos de vedação e estrutura formal arquitetônica, essa relação trata-se "não apenas da pele que reveste a estrutura, mas também aos elementos de vedação e delimitação de envoltória do espaço" (ROCHA, 2012, p. 78). Nessa perspectiva busca-se entender a influência da envoltória na estética da edificação.

A adoção desses parâmetros permite uma abordagem ampla em diferentes escalas, desde a escala macro, com o sítio, à micro, com os detalhes construtivos. Para verificar se há um caráter tectônico na relação entre o edifício, o sítio, a envoltória e a estrutura é preciso confirmar se há uma influência recíproca entre as partes, seja a matéria ou os elementos construtivos e o edifício como um todo, e se essa relação é determinante na atribuição do valor estético (ROCHA, 2012). Dessa forma, a arquitetura que tem um caráter tectônico não se dissocia da matéria, ao contrário, ela se utiliza da materialidade para expressar seu valor artístico.

Frampton (1995) destaca que "todo o potencial tectônico de qualquer edifício decorre de sua capacidade de articular os aspectos poéticos e cognitivos de sua substância". (1995, p. 26). Assim, por meio da própria materialidade, a tectônica se apropria e articula os aspectos culturais, conciliando diferentes modos produtivos, intencionalidades, ligando e articulando tempos e sociedades. No caso da arquitetura moderna brasileira, Cantalice (2015, p. 81) afirma que "a defesa ao nacional, à cultura, ao local e às raízes se enquadra perfeitamente no âmbito da tectônica e pode ser relacionado à herança cultural, defendida por Frampton no livro *Studies in Tectonic Culture (1995)*", observamos que esse aspecto é comum a vários arquitetos modernistas brasileiros.

A partir da metodologia analítica apresentada por Rocha (2012), da abordagem tectônica e do tripé propostos por Cantalice (2018), procederemos à análise das duas residências projetadas por Lina Bo Bardi, personalidade inquieta, que com seu olhar crítico e aguçado, mescla a base modernista de sua formação com as raízes e tradições da cultura brasileira:

É o universo da arquiteta que elaborou projetos diferenciados no contexto em que estava vivendo, projetos que expressam seu entendimento específico sobre a modernidade, que vai além da abstração formal, da racionalidade espacial e dos avanços tecnológicos, uma modernidade que é o resultado do encontro dialético entre o erudito e o popular, entre o internacional e o local, entre o antigo e o novo [...] Dessa produção arquitetônica se destacam estudos e projetos residenciais, nos quais ela experimentou e materializou seu entendimento de modernidade, mas principalmente de habitat (PEREIRA, 2014, p. 2).

Ao conjugar seu entendimento de modernidade com os encontros dialéticos acima citados Lina Bo Bardi aproxima de princípios da Tectônica defendidos por Frampton, relacionando a herança cultural com as necessidades projetuais.

LINA BO BARDI - VIDA E OBRA

Achillina di Enrico Bo Bardi (Lina Bo) nasceu na Itália em 1914, estudou arquitetura na Universidade de Roma, recém-formada abre seu escritório em Milão, escreve e participa de várias revistas. No período da 2ª guerra mundial trabalhou com o arquiteto Gio Ponti, que "contribuiu para a união de aspectos como: tradição, artesanato, novos materiais e qualidade." (ORTEGA, 2008, p. 36). Deste período Lina relata:

Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo “desencanto” literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para sobreviver. Entrei para a Resistência, com o Partido Comunista. Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata. (ORTEGA, 2008, p. 37).

Essas questões que marcaram a vivência de Lina refletem em sua obra arquitetônica: união tradição/modernidade, a objetividade e a racionalidade na busca de proposições para um mundo melhor, o olhar o entorno “realidade imediata” trazendo soluções possíveis simples, sua visão crítica e preocupação com o social.

Em 1946, recém-casada com Pietro Maria Bardi muda-se para o Brasil, segundo Ortega (2008) Lina Bo Bardi se surpreende com a produção arquitetônica e “defende uma arquitetura moderna brasileira com heranças das experiências criadas e desenvolvidas pela população simples, como o pau-a-pique. A partir destas ideias, que a acompanham por toda a vida, Lina Bo Bardi será caracterizada como uma defensora do universo popular brasileiro” (2008, p. 44). Nesse sentido, sua obra irá dialogar com a Teoria Tectônica no aspecto de conjugar o saber-fazer tradicional com as necessidades da vida contemporânea. Cantalice (2018) relaciona tectônica à “concepção” por meio de dois aspectos principais, sendo que o primeiro “se dá por meio da necessidade de relação entre o saber-fazer e a tecnologia e o segundo, por meio do entendimento da criação subjetiva, que advém de nossas heranças de concepção”. Lina Bo Bardi estabelece esse diálogo em seus projetos arquitetônicos unindo tradição e o seu pensamento contemporâneo da vida.

Lina Bo Bardi Naturaliza-se brasileira em 1951. Com uma “personalidade inquieta, curiosa, destemida e inconformada” (PEREIRA, 2014, p.1) ela desenvolveu diferentes frentes de trabalho para além do ofício de arquiteta: escreveu, pintou, desenhou, projetou objetos, mobiliário, roupas, cenografia, projetos gráficos, edifícios públicos e privados, museus, centros culturais e residências.

De acordo com Azevedo (1995), a carreira de Lina pode ser dividida em três momentos a partir das características de seus projetos. A primeira fase, denominada ‘Projeto Brasil Moderno’, ocorreu entre 1947 até 1957, e é caracterizada pela “experiência com a modernidade em ebulição no contexto do país e sendo praticamente assimilada por Lina” (TANNURI, 2008, p. 43). Nesse período ela desenvolveu alguns projetos residenciais como a Casa do Morumbi (1949), a Casa Brooklin (1950) além da série de estudos das casas econômicas (1951). Também desenvolve projetos na área museológica, como o projeto de adaptação do edifício do Diário Associados para abrigar o Museu de Arte de São Paulo (1947), realiza um Estudo para o Museu de Arte da Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro (1947), e em 1957 ela inicia o projeto do Museu de arte de São Paulo (MASP), que só foi inaugurado uma década depois.

A segunda fase, chamada “Memória do Brasil Arcaico”, acontece entre 1958 e 1964 e tem grande influência da mudança da arquiteta para Salvador (BA), onde ela foi convidada a lecionar na Universidade Federal de Salvador e coordenar o Museu de Arte Moderna da Bahia (TANNURI, 2008). Os seus projetos dessa fase se caracterizam pela valorização da cultura popular, influenciada por movimentos contemporâneos como o Tropicalismo, e a procura por uma identidade nacional. Destacam-se nessa fase os projetos residenciais como a Casa Valéria (1957), a Casa do Chame-chame (1958), a Casa Circular (1962), o seu primeiro projeto de restauro, o antigo Solar do Unhão (1959) para abrigar o Museu de Arte Popular da Bahia.

Por fim, a terceira fase, “Invenção da Memória Brasileira”, pode ser entendida como “uma consequência da realidade nordestina, identificada pela iconografia da arquitetura e objetos” (AZEVEDO, 1995 *apud* TANNURI, 2008, p. 44). Nessa fase, destacam-se os projetos realizados em parceria com André Vainer e Marcelo Ferraz, como o SESC Pompéia (1977- 1986), a Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976-1982) e a Capela Santa Maria dos Anjos (1978). Além disso, Lina Bo Bardi desenvolve os projetos de restauro do Teatro Oficina (1984-1993), Casa do Benin (1987), e o Projeto da Ladeira da Misericórdia em Salvador, onde realiza três propostas de habitação (1987) e o Projeto da Casa do Olodum (1988).

Em todos os projetos independentes da fase, nota-se uma busca pela integração do espaço com o seu entorno, demonstrando uma sensibilidade e respeito de Lina com o ambiente em que a obra se localiza. Em

seus projetos Lina utilizava-se das técnicas e dos materiais como forma de expressão de conceitos, além de unir soluções construtivas populares a soluções modernas, fazendo uma releitura da tradição em um contexto atual. Todos esses aspectos demonstram a complexidade dos projetos e a conexão dos mesmos com princípios da teoria tectônica que entende a materialidade como uma das bases da arquitetura que deve unir os aspectos simbólicos de sua expressão artística em uma relação inseparável com a lógica construtiva.

Casa do Morumbi (Casa de Vidro)

A Casa do Morumbi foi o primeiro projeto da arquiteta executado. A sua importância se deve ao que representava, “nele procurou materializar todos os debates levantados nas revistas de arquitetura, para os quais havia contribuído. O projeto é a exemplificação de como deveria ser o ambiente doméstico, a residência moderna, o espaço da mulher contemporânea, e também, o exemplo de como deveria se relacionar arquitetura e natureza” (PEREIRA, 2014, p. 101).

A casa construída no Morumbi, um bairro de elite de São Paulo, também era um manifesto que ia contra o estilo predominante dos casarões de estilo histórico da região. O projeto se inicia em 1949 e a construção é finalizada em 1951. A residência inicialmente foi idealizada para ser um grande ateliê, onde morariam artistas e estudantes, no entanto tornou-se a residência do casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. Em 1952 Pietro em uma entrevista ao Jornal Folha da Manhã comenta sobre sua residência

Nossa residência no Jardim Morumbí [sic], está sendo focalizada pelas maiores publicações em arte e arquitetura do mundo. Também [sic], tenho recebido, constantemente, solicitações de fotos, detalhes arquiteturais e permissão para visitas. O principal motivo desse [sic] interesse está em termos adotados [sic] como base do projeto o binômio “Arquitetura – Natureza” e na escolha que fizemos do local para sua construção: O jardim Morumbí [sic]. De fato, não foi por acaso que elegemos o Jardim Morumbí [sic]! É que esse [sic] é o único local, em São Paulo, onde a natureza foi preservada e está plena de encantos. A admiração despertada por nossa casa é mais uma vitória da arquitetura brasileira e também [sic] da beleza e do panorama do jardim Morumbí [sic] (BARDI, 1952, p. 12, *apud* PERREIRA, 2014, p. 102)

Esse binômio arquitetura e natureza foi um aspecto importante desde a fase inicial do projeto, uma vez que a arquiteta fez uma análise, através de diversos croquis, da relação entre a natureza, a topografia e o restante do bairro. Esses estudos foram extremamente importantes para a escolha do local de implantação da casa, no ponto mais alto do terreno, de onde se tem uma vista privilegiada de parte da cidade, sendo a casa um mirante (Figura 1 e 2). Dessa forma, já é possível perceber que desde os estudos iniciais havia uma forte relação entre o local de implantação e o projeto da edificação, indicando pela perspectiva tectônica a relação sítio/edifício definidora para a concepção, a materialidade e a técnica do projeto arquitetônico.

Figura 1: Fachada frontal Casa de Vidro



Fonte: Sarah Paz, 2019

Figura 2: Vista da área social da vegetação do entorno



Fonte: Site Wikipedia

Essa função de mirante fica evidente na escolha do material da envoltória da edificação, o vidro. Os grandes painéis de vidro ao redor da sala voltados para paisagens naturais transformam a paisagem em uma extensão da casa, unindo a natureza ao ambiente doméstico. Na perspectiva da abordagem tectônica, a materialidade, principalmente na questão da vestimenta^v da edificação, a escolha do vidro evidencia o conceito da casa ser um mirante.

A implantação da casa, que está suspensa por pilares de aço, se dá devido ao interesse de Lina em preservar ao máximo o perfil natural inclinado do terreno (FRACALLOSSI, 2011), o volume sustentado pelo pilotis parece flutuar sobre a Mata Atlântica. De acordo com a própria Lina (1953), a residência

representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo os elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos dentro de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “extremo” (BARDI, 1953, p. 31, *apud* PERREIRA, 2014, p. 207).

Dessa forma, nota-se que o projeto da casa foi condicionado pela topografia e pela vegetação, o que resultou em uma edificação cuja parte frontal está suspensa por pilares e a parte posterior está apoiada no terreno, de forma a interferir o mínimo no perfil natural

A moderna arquitetura superou o conceito de adaptar o terreno para a casa, destruindo o encanto do natural, a vegetação e a própria topografia. Hoje constrói-se a beleza espontânea da vegetação e do panorama. Eu mesmo segui esse processo na construção de nossa residência e localizei-a no Jardim Morumbi que, na minha opinião, é o único local, em São Paulo, onde a natureza ainda se mantém [sic] intacta em todo seu esplendor [sic] (BARDI, 1952, p. 12, *apud* PERREIRA, 2014, p. 206).

A materialidade do projeto fica evidente também na escolha da estrutura metálica, que possibilita que as seções dos pilares sejam menores (se comparados a outros materiais como o concreto). A diminuição da seção por sua vez torna os pilares mais esbeltos e corrobora para o aspecto de leveza do volume e a premissa do projeto de uma intervenção mínima e sutil no terreno, “leve e imaterial, suspensa no ar, a residência se coloca como um objeto cúbico no topo da encosta. Com suas linhas retas e precisas, niveladas com a copa da vegetação, parece flutuar acima da massa verde” (CAMPELLO, 2011, p. 9). Ainda sobre a perspectiva da tectônica, é possível perceber a relação intrínseca entre os princípios estruturais e sua materialização e a estética da casa, que por sua vez está conectada a concepção do projeto.

Um dos pontos importantes do projeto era o destaque a área social, sendo a casa projetada para receber convidados, “o termo que ela [Lina] usava: esta é uma *open house*. Sempre disse isso: uma casa de receber pessoas! [...] Então ela tinha essa coisa de receber as pessoas com boa comida, com bons livros, com boa

conversa, com bons convidados, que recebam os estrangeiros ou os brasileiros” (FERRAZ, 2010, p.249, *apud* PERREIRA, 2014, p. 205). Essa vocação da casa para receber convidados é observada no projeto, a área social é maior que a área íntima, o salão envolto pelos painéis de vidro sem paredes subdividem o espaço em sala de estar e sala de jantar (Figura 5). Há também alguns detalhes no projeto que revelam essa característica de *open house* dessa casa, como a porta vai e vem que liga o salão à cozinha, uma escolha incomum em uma residência.

A área social segue o princípio da planta livre, o espaço é interrompido por um jardim de inverno, implantado no pavimento térreo (Figura 3). Esse recorte do jardim, assim como o volume da escada de acesso ajuda a definir os ambientes de estar, sem o uso de paredes. Além disso, os espaços são planejados ao redor da árvore, que se destaca acima da construção, “esse desenho assume a imagem de um abrigo construído na árvore, o qual, apoiado em pilotis muito finos, cria ilusão de suspensão completa, tendo-se apenas o tronco como elemento de suporte” (CAMPELLO, 2011, p. 8).

Figura 3: Jardim interno visto o térreo



Fonte: Sarah Paz, 2019.

A planta da casa e a sua implantação se dá de maneira a distinguir as áreas social, de serviço e íntima. A área social, conforme descrito anteriormente, está suspensa do terreno, apoiada em finos pilares metálicos. Já o volume dos fundos, que está apoiado no terreno, abriga quartos e banheiros, sendo a cozinha o elemento de ligação entre esses dois volumes. Os módulos posteriores configuram uma parte maciça e opaca da casa que contrasta com a transparência do volume frontal (Figura 4).

Figura 4: Fachada dos fundos



Fonte: Sarah Paz, 2019

Ao analisar o projeto, é possível perceber a opção da arquiteta pela forma geométrica que é bem marcada desde os primeiros croquis, “sua busca será em direção ao volume puro, único, que, por suas linhas retas e controladas, destaca-se das formas curvas e livres da vegetação e da topografia em torno” (CAMPELLO, 2011, p. 9). Dessa forma, nota-se que a concepção influencia diretamente a forma construída^{vi}.

A forma construída também pode ser analisada a partir da estrutura da casa. A estrutura metálica faz com que a estrutura seja leve e possibilita maiores vãos, ou seja, o conceito do projeto interfere na montagem, na estrutura e na armação, o processo de construção é uma forma de expressão tectônica. Os croquis iniciais indicam que a casa é concebida a partir de uma trama estrutural, o que demonstra também o caráter racional da composição (PERREIRA, 2014). O projeto, no entanto vai além das características do racionalismo, incorporando diversas influências, como a valorização do artesanato e do saber local, de acordo com Bruand (2002), “a casa [...] chama atenção pela concepção audaciosa, que resulta de uma sutil mistura entre gosto artesanal muito seguro e o emprego de uma técnica industrial avançada” (BRUAND, 2002, p. 267, *apud* PERREIRA, 2014, p. 205). Essa valorização do saber fazer local, do artesanato que remete a arquitetura popular aparece de forma sutil na Casa do Morumbi, apenas em alguns detalhes, sendo mais bem explorado pela arquiteta em outros projetos, como no projeto da Casa Valéria Piacentini Cirell que será abordado a seguir.

Diante do que foi exposto é possível perceber que a relação do sítio com a estrutura formal arquitetônica ocorre de forma leve, como se a estrutura da casa pousasse no ponto mais alto do terreno. A escolha dos materiais construtivos que transmitem também essa leveza, desde o sistema estrutural metálico, a vedação com painéis de vidro demonstra relação intrínseca entre a estrutura resistente, formal arquitetônica e os elementos de vedação. A conexão que o projeto faz com esses aspectos evidencia o caráter tectônico da obra, nota-se o cuidado da arquiteta ao projetar de reconhecer a estrutura formal arquitetônica e a estrutura resistente como elementos que foram pensados concomitantemente.

Casa Valéria Piacentini Cirell

Essa casa, datada de 1957, se localiza em São Paulo, no bairro do Morumbi e o projeto é para o casal Valéria Piacentini Cirell e Renato Cirell Czern. A arquitetura dessa residência se destaca por ser pesada, opaca, presa ao chão, de superfície rugosa, tomada pela vegetação. A ideia inicial, e que perpetuou ao longo da fase do projeto, era de ser uma edificação tomada pela natureza, isso fica claro nos diversos croquis que a arquiteta elaborou, em que a vegetação estava fortemente presente.

A partir dos croquis desenvolvidos pela arquiteta e do projeto final é possível perceber a intenção clara de a casa estar envolvida pela natureza, expressa pelo projeto paisagístico, destacando-se a escolha de preservar a árvore que havia no terreno e fazer um jardim interno entre os dois volumes da edificação e a cobertura jardim dos dois volumes. Outro elemento que corrobora para essa ideia é a piscina que se assemelha a um espelho d'água.

Figura 5: Fachada frontal



Fonte: Site Flickr

Um dos volumes da casa está apoiado diretamente sobre o solo, o que dá a ela um caráter de “construção atarracada”, comum entre as construções de barro e de pedra (CAMPELLO, 2011). Isso aliado aos materiais utilizados fazia com que a casa parecesse artesanal. O revestimento externo grosso, chamado pela arquiteta de “composição polimaterial”, constituído de pedregulho, conchas, pedras incrustadas, e obras de cerâmica colorida. Essa composição poli material remete às obras de Gaudí e ao *bricoleur*, que trata da coleta de materiais que seriam descartados e a reutilização desses. Nessa perspectiva, nota-se que esse projeto ia contra uma tendência das casas contemporâneas a ela que eram construídas na região,

A Casa Cirell é, de certo modo, um manifesto contra essa sociedade de consumo e a burguesia paulistana, que ela tanto criticava por rejeitar suas referências culturais mais autênticas, em busca de referências estrangeiras. A casa era acinte a essa sociedade! Uma choupana, uma casa de telhado de palha, num bairro de classe alta, onde os moradores estão muito preocupados com a aparência. O uso de azulejos velhos, quebrados, de seixos e conchas nas paredes de argamassa não foi acidental. Lina procurou chocar a comunidade, utilizando aquilo que a mesma comunidade havia descartado. Era uma casa política, crítica, partidária, expressão do que ela outrora havia denominado arquitetura feia, pobre, ou seja, ética e moral (PERREIRA, 2014, p. 237).

A escolha dos materiais de revestimento de argamassa com pedaços de conchas e pedras nas paredes externas também corrobora para a aproximação da edificação com a natureza. Essa invasão da natureza na edificação é uma ideia que Lina Bo Bardi retoma em outros projetos, como na Casa do Chame-Chame (1964).

A arquiteta utiliza como referências o construtor popular, utilizando elementos característicos dessa arquitetura, como o telhado de sapé e o assoalho de madeira do mezanino. Lina se inspira também na casa tradicional brasileira, adotando no projeto elementos como as treliças muxarabis, as porta janelas, as janelas de madeiras com trilhos de correr pela face externa das alvenarias e folhas de abrir em madeira e vidro no eixo. No entanto, de acordo com Campello (2011), o elemento mais significativo é a varanda que circunda a casa, “na casa Cirell, como na casa brasileira tradicional, a vida cotidiana conquista os espaços ao ar livre e uma proximidade maior com os elementos do mundo natural” (CAMPELLO, 2011, p.11).

Além disso, é importante destacar a mistura de técnicas construtivas vernaculares, como a cobertura de sapé, a alvenaria portante de tijolos, emprego de pedras e seixos rolados, com técnicas construtivas avançadas como os pilares e vigas de concreto armado e laje mista de vigotas de concreto e blocos cerâmicos (CARRANZA, 2014). Nota-se também uma mistura de materiais mais rústicos, como a pedra, a palha, a madeira bruta, com materiais típicos da arquitetura moderna, como o concreto e o vidro. Essa experimentação com as técnicas e materiais cria um modelo híbrido além de potencializar as técnicas advindas da cultura popular. Esses elementos advindos da tradição construtiva brasileira refletem aspectos tectônicos, como a Herança Cultural destacada por Frampton, que Lina aborda sempre conjugada com as necessidades contemporâneas e os questionamentos políticos e sociais.

Essas inovações demonstram a habilidade do domínio da arquiteta em relação à técnica (conceito referente à abordagem tectônica), ou seja, a habilidade dela em usar procedimentos e recursos. Nessa perspectiva, é possível perceber nesse projeto que a escolha da estrutura, dos elementos construtivos está intrinsecamente relacionada ao conceito inicial de ser uma residência rústica, natural e que se camufla no ambiente em seu entorno. Esse conceito também fica evidente na materialidade do projeto, os materiais foram cuidadosamente escolhidos, com o intuito de corroborar a ideia da casa rústica, a escolha não é ao acaso e a troca desse material teria um grande impacto no conceito do projeto.

A casa se desenvolve em dois volumes assimétricos justapostos, que são unidos por um jardim interno e circundados por uma varanda que faz a transição entre a área externa e interna (Figura 6). O primeiro volume, que é o maior, tem dois pavimentos conectados uma escada helicoidal de madeira. No térreo encontra-se em um espaço integrado à área social, composta pela sala de jantar e sala de estar, além da cozinha. O mezanino é estruturado por uma viga de borda de tronco de madeira apoiada na alvenaria da lareira do pavimento térreo e engastada nas alvenarias periféricas, sendo o piso de tábuas de madeira sustentado por e vigas secundárias de madeira (CARRANZA, 2014). Nesse mezanino encontra-se a área íntima, com dois quartos e um banheiro, sendo que o fechamento dos quartos é feito com cortinas, como em muitas das residências populares (PUPPI, 2013). O segundo volume, um anexo, tem apenas um pavimento e abriga a área de serviço e área destinada aos empregados, o acesso interno a esse volume se dá por uma pequena passagem na cozinha. Vale ressaltar que para o revestimento interno da casa foi empregado a argamassa rugosa, porém com pintura branca.

Na parte externa, a varanda tem um piso parcialmente suspenso feito de tábuas de madeira de larguras irregulares e de concreto magro com pedaços cerâmicos, dando a impressão de uma produção com os mais simples e disponíveis recursos encontrados (PUPPI, 2013). O alpendre avança sobre a área externa, e sua cobertura é feita de troncos de madeira e de sapé, uma interpretação da tradição cultural popular do país,

que remete a solução de casas humildes, conferindo a casa “uma feição de casa pobre executada com materiais rústicos como o sapé” (CARRANZA, 2014, p.127). Essa aparência é reforçada pelo material usado no revestimento externo, cuja textura e cor lembram a taipa de pilão com agregado graúdo, uma técnica comum na arquitetura vernacular. A cobertura de sapé é sustentada por pilares de madeira. Esses pilares se desenvolvem a partir de uma base de concreto bruto que está parcialmente encoberta pela água da piscina, criando a ilusão que a casa está flutuando, trazendo leveza para equilibrar o peso do revestimento e fazendo alusão às casas em palafitas.

Figura 6: Varanda



Fonte: Site Flickr

Nessa perspectiva, a edificação se aproxima ao que Joaquim Guedes (1966-1967) chama de “arquitetura marginal^{vii}”, e se distancia da arquitetura contemporânea paulista. Lina Bo Bardi se aproxima das pesquisas do arquiteto Lúcio Costa, que de acordo com ela própria era “um intérprete e defensor do caráter nacional da arquitetura brasileira” (BARDI, 2002, p.70 *apud* CARRANZA, 2014, p. 128). Essa reiteração da arquitetura vernacular feita neste projeto antecipa as discussões do regionalismo no Brasil (CARRANZA, 2014).

Vale ressaltar que a escolha dos materiais naturais em detrimento aos materiais industrializados, a opção de materiais rústicos e irregulares ao invés da padronização dos materiais de fábrica, dá a impressão de uma produção simples, feita com os recursos disponíveis, o que remete às construções feitas pelo construtor popular, sem a presença de um profissional, a capacidade do homem simples de “conceber e construir uma residência firme, espaçosa, agradável, no meio da natureza. Casas funcionais, belas e simples, feitas sem a participação de arquitetos” (PEREIRA, 2014, p. 233). Isso demonstra a centralidade espiritual^{viii} no projeto, uma vez que a arquiteta estabelece uma relação subjetiva em relação processo construtivo, adaptando técnicas populares e técnicas modernas, agregando ao conhecimento tradicional, passado de geração em geração ao conhecimento contemporâneo.

Uma das questões apontadas por Cantalice (2018, p.255) ao tratar de “herança” dentro do aspecto concepção, diz que o termo foi “empregado por Frampton para caracterizar uma forma de expressão arquitetônica mediante o resgate dos materiais tradicionais, sem esquecer as necessidades do presente”, ao analisar a Casa Valéria Piancetini Cirell pela perspectiva tectônica constatamos esse diálogo constante entre as técnicas, materiais e conhecimentos do saber-fazer tradicional e popular do Brasil com as necessidades, materiais e tecnologias contemporâneas presentes no período.

A escolha dos materiais e a estética rústica da casa transparecem, “as marcas da mão do homem no momento do fazer, as irregularidades, apontam no sentido da possibilidade de se construir com o próprio esforço. Sua escala transmite um certo caráter de domesticidade e acolhimento. A ideia de abrigo primordial permeia fortemente o trabalho”(CAMPELLO, 2011, p. 11). Novamente, a materialidade e os elementos formais corroboram para destacar a concepção do projeto. Percebe-se nesse projeto uma boa relação entre o saber fazer, que é a técnica, com as tecnologias, ou seja, as técnicas construtivas, e a expressão da arquiteta. A estrutura e a matéria têm um grande impacto na estética da edificação, as articulações desses elementos conferem um valor sensorial e visual à arquitetura. Características alinhadas com os princípios e aspectos tectônicos.

Nessa edificação, a estética de uma arquitetura pesada é evidenciada pela implantação da edificação, a sua relação com o sítio, sendo que a casa parece estar incrustada ao solo, pela estrutura resistente de concreto e pela escolha dos materiais de revestimento das paredes. A conexão desses elementos entre si resulta em uma edificação que a premissa estética do projeto é alcançada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tectônica ao reunir os aspectos materiais, culturais e estéticos, contribui de forma significativa para a leitura e o entendimento da poética na obra arquitetônica de Lina Bo Bardi, que soube com primazia trabalhar de maneira integrada conhecimentos e tecnologias da contemporaneidade e da tradição, valorizando a diversidade das raízes culturais brasileiras para propor uma arquitetura autêntica, acolhedora e de qualidade.

Ao analisar as duas residências propostas neste estudo de caso, integrantes de diferentes fases da carreira de Lina, com materiais, características e resultados estéticos diversos, é interessante constatar como a arquiteta mantém a sua coerência de concepção, alicerçando os projetos na integração morfológica e à ambiência natural, criando ambientes acolhedores e ao mesmo tempo surpreendentes.

Mesmo diversos os dois projetos estão conectados ao caráter tectônico na relação sítio/edifício. O primeiro em um delicado pouso da Casa do Morumbi em meio à natureza, integrando-a pela transparência do vidro e leveza da estrutura metálica, pela presença do jardim que coloca a natureza em seu interior, permitindo ainda a contemplação por ser uma casa/mirante. De forma oposta, camuflada e em simbiose com a natureza, a Casa Valéria Piancetini Cirell, solidamente unida e integrada ao terreno, constituída pelos elementos deste - terra, pedra, vegetação, água - e pela tradição construtiva popular.

Dentro dos aspectos tectônicos na interação expressividade e materialidade, as duas casas refletem o posicionamento político e de vida de Lina Bo Bardi, trazendo sua visão crítica, seu respeito à natureza e a cultura popular, manifestos a favor de valores essenciais e fundamentais do ser. Deixa explícito o seu domínio, consciência e respeito ao material, destacando como cada um entra e se integra ao projeto, se relaciona com os demais e refletem a sua intenção e expressão arquitetônica.

Ao analisar a arquitetura de Lina Bo Bardi pelo viés da teoria tectônica temos a confirmação de princípios abordados por seus autores, entre eles a vinculação entre a qualidade arquitetônica e o compromisso ético com a matéria construtiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, I. 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, [S. l.], n. 26, p. 148-167, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43644>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ARQUITECTURA VIVA. Valéria P. Cirell House. Disponível em <<https://arquitecturaviva.com/works/casa-valeria-p-cirell-0>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

AZEVEDO, Mirandulina M. M. Experiência de Lina no Brasil. São Paulo: FAU-USP. 1995.

CAMPELLO, Maria. Princípios de Projeto de Lina Bo Bardi. 2011.

CANTALICE II, ARISTÓTELES DE SIQUEIRA CAMPOS. Descomplicando a tectônica: três arquitetos e uma abordagem. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

CANTALICE II, ARISTÓTELES DE SIQUEIRA CAMPOS. Redescobrimo a arte científica tectônica. Oculum Ensaio, v. 15, n.2, p. 247-269, 2018. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v15n2a3849>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

CARRANZA, E. G. (2014). Casa Valéria Cirell e o nacional-popular. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 21(35), 118-138. Disponível em <<https://doi.org/10.1160/issn.2317-2762.v21i35p118-138>>.

- DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/habitat>>. Acesso em: 13 fev. 2022.
- FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Casa de Vidro / Lina Bo Bardi. 14 dez. 2011. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- FRAMPTON, Kenneth. Studies in tectonic culture: poetics of construction in nineteenth and twenty century architecture. 2. ed. Massachusetts: Mit press, 1995. 430 p.
- FERRAZ, Marcelo. Clássicos da Arquitetura: Casa Valéria Cirell / Lina Bo Bardi. 19 out. 2020. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi>>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- INSTITUTO BO BARDI. Casa de vidro. Disponível em: <<http://acervo.institutobardi.org/collections/drawings/result?project=Casa+De+Vidro&date=>>>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- ORTEGA, CRISTINA GARCIA. Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) - interlocuções entre moderno e local. Tese (Doutorado em Arquitetura e Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Máira Teixeira. As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo- Universidade de Brasília. Brasília, 2014.
- PEREIRA, Matheus. (2017). Lina Bo Bardi: poesia material e imaterial. 05 dez. 2017. ArchDaily Brasil. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/884899/lina-bo-bardi-poesia-material-e-imaterial?ad_medium=widget&ad_name=recommendation>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- REVISTA 5. Casa Valéria Cirell e o Nacional-Popular. Disponível em: <<http://www.revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/casa-valeria-cirell-e-o-nacional-popular>>. Acesso em: 12 fev. 2022
- ROCHA, Germana Costa. O caráter tectônico do moderno brasileiro: Bernardes e Campello na Paraíba (1970-1980). 2012.
- SILVA, Erick Oliveria. O tectônico presente na obra do Tribunal de Justiça do Piauí. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13º, 2019, Salvador. Anais do 13º Seminário Docomomo Brasil. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/111017.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2021.
- TANNURI, Fabiana Luz. O processo criativo de Lina Bo Bardi. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008

NOTAS

ⁱ Segundo Máira Teixeira Pereira em sua tese de doutorado “As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos do habitat” (2014) Casa do Morumbi e não Casa de Vidro era o usado por Lina para denominar sua casa. Também esclarece que a informação foi confirmada por Marcelo Ferraz em entrevista de 2010: “Nunca foi Casa de Vidro. Casa do Morumbi, mas eu acho que foi na exposição da FAU que ela concordou em batizar de Casa de Vidro, em 89, por isso que nós no livro e na exposição que acompanha o livro, que do livro gerou uma exposição que rodou o mundo todo e virou Casa de Vidro. Então, essa Casa de Vidro que todo mundo fala hoje não era da intimidade da Lina, esse termo Casa de Vidro. Interessante dizer isso porque botando as coisas no lugar.”

ⁱⁱ Entende-se como estrutura formal arquitetônica “modo como os elementos materiais e espaciais são ordenados, considerando os condicionantes do lugar, a finalidade da edificação e a disciplina construtiva para alcançar o significado e simbolismo artístico desejado” (ROCHA, 2012, p. 77).

ⁱⁱⁱ As estruturas resistentes são “os elementos arquiteturais de suporte das cargas da construção desde a cobertura ao plano do solo” (ROCHA, 2012, p. 83).

^{iv} “This study seeks to mediate and enrich the priority given to space by a reconsideration of the constructional and structural modes by which, of necessity, it has to be achieved. Needless to say I am not alluding to the mere revelation of constructional technique but rather to its expensive potential” (FRAMPTON, 1995, p. 2).

^v O conceito de vestimenta é elaborado por Semper (1989), e “procura entender o papel das vedações verticais como algo mais que a mera divisão espacial, pois em muitas sociedades é percebida como uma vedação que denota uma intenção cultural” (CANTALICE, 2018, p. 251).

^{vi} Conceito desenvolvido por Bötticher (1852) que “atrela-se a uma construção que procura empregar de maneira sadia o saber-fazer com as tecnologias e expressões do arquiteto” (CANTALICE, 2018, p. 251).

^{vii} Arquitetura marginal é definida por Joaquim Guedes (1977) como “existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dada a excessiva importância do peso histórico oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna. Como este é o caminho, o resto é marginal” (GUEDES, 1977, p. 213, apud. CARRANZA, 2014, p. 128).

^{viii} Conceito elaborado por Müller (1850) que “procura estabelecer uma relação subjetiva com o processo de construção, normalmente recorrente do processo de desenvolvimento cultural de uma sociedade e que se reflete na maneira de construir” (CANTALICE, 2018, p. 251).

EIXO TEMÁTICO 4: CULTURA

ARTE, ARQUITETURA E PAISAGEM: O RURAL DE MINAS GERAIS PELOS OLHOS DE TARSILA DO AMARAL**RÉGIS, NYCOLE DE ARAÚJO**

1. Arquiteta e urbanista graduada pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Membro do grupo de pesquisa e extensão ESTÚDIA |Estudos Integrados em Arquitetura|. nycoleregis@gmail.com

RESUMO

Tem como objeto de pesquisa obras selecionadas da artista brasileira Tarsila do Amaral em sua fase Pau-Brasil (1924-1928) que abordam cenas da paisagem rural edificada de Minas Gerais. Aborda a relação existente entre arte e arquitetura, tendo como hipótese que as obras da artista podem nos permitir uma relação de suas representações de pintura de paisagem com os contextos sociais, políticos, construtivos e arquitetônicos de sua época de produção. Objetiva compreender os entrelaçamentos de suas obras com tais contextos, ao passo que estabelece paralelos entre a arte e realidades construtivas, convergindo a arquitetura e cultura artística brasileira. O norte metodológico advém da didática desenvolvida por Fayga Ostrower em seu livro *Universos da Arte* (2013), partindo da premissa de como a vivência e contexto que o artista se insere reflete em sua obra. Em Tarsila é possível observar essa relação e identificar como suas representações comunicam a história arquitetônica e construtiva do local retratado, aqui enfatizando a paisagem rural de Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura e arte; Tarsila do Amaral; Pintura de Paisagem; Minas Gerais.

ART, ARCHITECTURE AND LANDSCAPE: THE RURAL OF MINAS GERAIS THROUGH THE EYE OF TARSILA DO AMARAL**ABSTRACT**

The research object are selected works by the Brazilian artist Tarsila do Amaral in her Pau-Brasil phase (1924-1928) that address scenes from the built-up rural landscape of Minas Gerais. It addresses an existing relationship between art and architecture, with the hypothesis that the artist's works can allow us to relate her representations of landscape painting to the social, political, constructive and architectural contexts of her time of production. It aims to understand the intertwining of his works with such realities, while establishing parallels between art and constructive realities, converging Brazilian architecture and artistic culture. The methodological guide comes from the didactics developed by Fayga Ostrower in her book *Universos da Arte* (2013), based on the premise of how the artist's experience and context is reflected in his work. In Tarsila's works it is possible to observe this relationship and identify how its representations communicate the architectural and constructive history of the portrayed place, here emphasizing the rural landscape of Minas Gerais.

KEYWORDS:

Architecture and art; Tarsila do Amaral; Landscape Painting; Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

A história da humanidade é acompanhada pela arte visual desde os primórdios da arte rupestre e posteriores desenvolvimentos, apresentando perspectivas pessoais, relatos, e representações que adentram na realidade da época de produção moldada pela visão do artista.

Entre as diversas expressões das artes visuais está a pintura. Esta carrega consigo o poder de expor paisagens que apresentam características sociais, formações urbanas, edifícios e detalhes arquitetônicos, mesmo expressa em diferentes estilos artísticos e vanguardas. Expunham o reflexo de sua época, moldada pela visão do artista. Tais representações cruzam décadas, estando presentes por exemplo nos detalhes renascentistas de Rafael Sanzio, em *A Escola de Atenas* (1511), ou nas edificações cubistas expressas por Di Cavalcanti em *Carnaval do morro* (1963).

A arquitetura, a paisagem e a arte visual estão conectadas não somente na pintura, mas no emprego de diversos métodos, técnicas e linhas de pensamento filosóficos: naturalistas, realistas, racionalistas e outros. Era comumente observado no Renascimento, a presença de atores que caminhavam pelos diferentes campos das artes, como Filippo Brunelleschi (1377- 1446). Brunelleschi trabalhou como ourives, escultor e se destacou com engenhosas soluções arquitetônicas, como o conhecido domo da Catedral de Santa Maria del Fiore, localizada em Florença, na Itália. Ele foi o responsável por desenvolver a representação em perspectiva linear, que revolucionou o campo das artes e dos desenhos arquitetônicos, trazendo uma representação mais fidedigna de espaços, das cidades e de edifícios (MIGUEL,2003). Além dele, outros artistas renascentistas transitaram pelas diferentes áreas, como Michelangelo (1475-1564), que tem maior reconhecimento pelas suas realistas esculturas e fascinantes afrescos, porém, este também foi responsável pela autoria de projetos arquitetônicos e urbanísticos, como a remodelação da praça na colina do Capitólio, em Roma (1534). Ademais, participou do projeto de reforma da Basílica de São Pedro, entre outros projetos. Arquitetos e artistas, estabeleceram diversas trocas e contribuições de ensino em ambas vertentes, que permeiam a história da arquitetura e urbanismo, e permanecem na atualidade.

Mais tarde, a conexão entre arte, arquitetura e paisagem também pôde ser observada durante o movimento moderno, que carregava o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e pregava o rompimento do uso de modelos clássicos, trazendo também novas temáticas e estilos (ARGAN, 1992).

A arquitetura da modernidade inicialmente possuía como um de seus princípios a luta política, também a priorização do planejamento urbano em detrimento ao projeto arquitetônico, soluções racionalistas, dentre outros, que buscavam uma transformação da sociedade impulsionada pelas revoluções técnico-científicas. Voltando-se a esses princípios, na Alemanha pós primeira guerra difundiu-se um movimento funcionalista, que almejava o renascimento da sociedade e carregava a conscientização perante as catástrofes vivenciadas. A partir disso, o arquiteto Walter Gropius é motivado a fundar a escola da Bauhaus, uma “escola democrática” que explorava o ensino de diferentes artes, além do ensino da arquitetura e do urbanismo: artes visuais, teatro, design, publicidade. Se tornou um marco do movimento moderno, e demonstrou explicitamente uma conexão entre a arquitetura, o urbanismo e a arte (ARGAN, 1992).

Os ideais modernos difundiram-se em diversos lugares do mundo, adentrando também ao Brasil. Aqui as expressões do movimento destacou-se pelo desejo de romper os ideais academicistas e voltar-se à cultura nacional. Dentro desse contexto, uma importante figura foi a artista brasileira Tarsila do Amaral, que obteve grande destaque à época e até a atualidade mantém essa representatividade. Tarsila não só foi atuante das artes visuais, mas demonstrou uma multidisciplinariedade de atuação, estando presente na literatura, crítica jornalista e comentando até mesmo no campo arquitetônico. Este inserida em debates urbanísticos e arquitetônicos, como por exemplo em seus comentários publicados em 9 de agosto de 1936 no Diário de Pernambuco, onde ela cita nomes como Joseph Monier e Le Corbusier.

A produção visual da artista reflete essa curiosidade e interesse no tema arquitetônico e urbano, concretizadas em suas obras de paisagem. Ela passeia pelo erudito e o popular, trazendo representações urbanas e rurais, e suas respectivas arquiteturas. Em suas obras, é possível identificar elementos que conectam com o contexto da época de produção, como os automóveis, chaminés e arquiteturas imponentes, identificadas na obra *Gazo* (1924) que retrata a cidade de São Paulo.

Apesar de não apresentar uma representação realista, Tarsila em seus traços modernos permite uma identificação de figuras que sinalizam para a história e contexto de época. Aqui, detive-me à pesquisa de obras selecionadas de sua fase “Pau-Brasil” (1924-1928) que retratam cenários rurais de Minas Gerais: *O Mamoeiro* (1925), *O pescador* (1925) e *Palmeiras* (1925).

Este trabalho é parte integrante de pesquisa desenvolvida para trabalho de conclusão de curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Campina Grande, apresentado em março de 2022. Tem como objetivo, compreender a relação existente entre arte e arquitetura nas obras selecionadas de Tarsila do Amaral, tendo como foco a identificação de arquitetura e soluções de ocupação, bem como trazer paralelos visuais a partir de fotografias de época.

A metodologia para desenvolvimento deste tem como norte o livro *Universos da Arte*, de autoria de Fayga Ostrower (2013), onde a autora detalha sua didática aplicada em aulas de história da arte para operários de uma fábrica. A professora pregava que a biografia do artista auxilia na compreensão de sua obra, de modo que o contexto por ele vivido, muitas vezes é refletido no resultado. “Queria mostrar que as obras de arte revelam a experiência do artista, como indivíduo, diante de propostas e valores que existem em sua sociedade” (OSTROWER,2013).

Diante disso tive como foco a conexão da realidade, buscando compreender Tarsila e seu contexto vivido e perceber como isso se associava em vida e arte: biografia, contexto político, econômico, social, adentrando nas paisagens interioranas e suas respectivas arquiteturas.

A presente pesquisa foi desenvolvida por processos de revisão de literatura, pesquisa documental e produção analítica, trazendo levantamentos bibliográficos e documentais. Dentre os documentos primários, localizou-se jornais, cartas, fotografias, crônicas, croquis e pinturas, majoritariamente obtidos via Biblioteca Nacional Digital do Brasil (Hemeroteca digital), Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo, Acervo do Instituto Moreira Salles. Também foram levantadas teses, dissertações, artigos, livros e vídeos, via: Academia, Acervo Estadão, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Biblioteca Nacional Digital do Brasil (Hemeroteca digital), Canal do IMS (Instituto Moreira Salles) no Youtube, Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, Google Acadêmico, Periódicos CAPES, entre outros.

Como resultado, iremos vislumbrar a relação existente entre Tarsila do Amaral e Minas Gerais. Como seus olhos notaram a paisagem e como suas mãos executaram esses sentimentos. Qual foi o contato da artista com o lugar, e o que do lugar fez-se identificar em suas obras.

DESENVOLVIMENTO

Adentrando nas representações de Tarsila do Amaral, é importante compreender alguns eventos que marcaram sua vida e influenciaram na constituição de sua fase Pau-Brasil, iniciada em 1924. O ano de 1924 é marcado pela vinda do poeta Blaise Cendrars (1887-1961) ao Brasil, onde é levado pelo grupo dos cinco (Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti Del Picchia e Tarsila do Amaral) a realizar algumas viagens para adentrar à cultura do país. Em março, optaram por passar o carnaval deste ano na cidade do Rio de Janeiro, acompanhado de Oswald, Tarsila e Olívia Guedes Penteadado. Durante a viagem Tarsila produziu uma série de esboços que mais tarde se tornaram obras de pintura, dentre elas *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira* (AMARAL,2010).

Em abril do mesmo ano, viajam para o estado de Minas Gerais, e passam por algumas cidades históricas como Ouro Preto e Mariana, e outros cenários rurais. Tarsila nesta excursão produz vários croquis dos cenários que visita, alguns mais tarde resultando em pinturas. Para ela, esse passeio reascendeu a conexão que ela possuía com as terras mineiras em sua infância: “encontrei em minas as cores que adorava em criança”ⁱ. As cores “redescobertas” passaram a fazer parte de suas obras, assim como a atenção vegetativa, também recordada por ela: “... cresci numa fazenda de café como a cabrita selvagem, saltando daqui pr’ali entre rochas e cactos”ⁱⁱ.

É possível perceber em seus croquis produzidos durante a excursão, o cuidado na construção do posicionamento da imagem, a centralidade e proporcionalidade. Mesmo em traços limpos, trazia representações de esquadrias, formatos de telhados, detalhes arquitetônicos, diferenças topográficas e vegetações (Figuras 01 e 02).

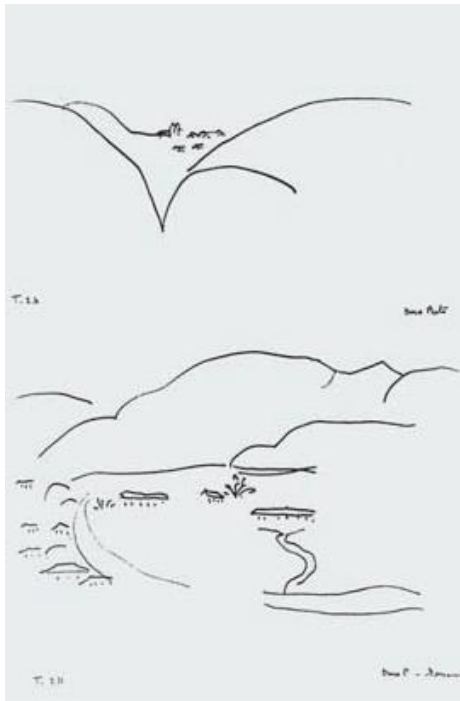
Em Ouro Preto II (Figura 01), podemos observar a identificação típica da cidade colonial. Esta é fruto de um conjunto de estruturas dinâmicas, dependentes da organização político-administrativa, da estratificação social, da economia. As cidades que abarcavam atividades de mineração, como Ouro Preto, concentravam uma numerosa população durante o século XVIII, implicando em modos de vida com características burguesas, que contrastavam com regiões agroexportadoras (REIS, 1997). A densidade construtiva é perceptível no croqui (Figura 01), bem como a perfeita identificação do estilo colonial das edificações, notório nos detalhes de esquadrias e formação dos telhados, além disso, é possível também identificar a localização da Igreja Barroca a partir de suas torres, na parte elevada da cidade.

Figura 01: Ouro Preto II, 1924. Tarsila do Amaral.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7

Figura 02: Dois panoramas: Ouro Preto e Mariana, 1924. Tarsila do Amaral.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

A viagem punha em passos o que antes Oswald proclamava em sua poesia Pau-Brasil. O movimento conhecido como Pau-Brasil aflorou a partir da publicação do livro que carrega este mesmo nome, de autoria de Oswald de Andrade, publicado em 1925. Pregava um sentimento poético brasileiro, a valorização à pátria. Utilizava uma linguagem que se assemelhava à oralidade, com textos curtos e trocadilhos. Brincava com a história do Brasil, das pessoas, das cidades:

Falação

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Tôda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.

Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomáticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os tupiniquins. O bacharel.

País de dores anônimas. De doutôres anônimos. Sociedade de naufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.

Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre.

Pedr'Alvares.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.

A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista.

Tôdas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.

As procissões saíram do bôjo das fábricas.

Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrêlas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos a crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Poema-programa do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no Correio da Manhã, RJ, em 18 de março de 1924.

O poema Falação de Oswald, é um retrato do contexto brasileiro da época emanando as crenças destiladas pelo movimento Pau-Brasil. Inicia com recordações da herança colonizadora portuguesa, citando “a civilização dos donatários”, refere-se à aristocracia que recebia lotes de terras da Coroa Portuguesa no período do Brasil Colonial. Em seguida, fala cita o carnaval o sertão e a favela, recordações possíveis do período de carnaval do Rio de Janeiro que visitaram em grupo, e que mais tarde Tarsila também figurou em suas obras. Fala sobre a riqueza da formação étnica do país e do que ele possui, como a vegetação, a cultura e a gastronomia.

Faz referência também aos escritores academicistas, visto por ele como retrógrados, e como eles foram afetados pela insurgência de um novo movimento reconfigurador: “Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.” Ao citar Cendrars, descreve o funcionamento de uma ferrovia, onde os trens necessitam do movimento da manivela para realização de um desvio, ação essa que ele destaca ser executada pelo “negro”, dá-se a refletir sobre o lugar da mão de obra negra neste período. Traz posteriormente a visão da autenticidade dos novos poetas modernos, na busca da linguagem simplificada: “A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.” Por fim, caracteriza o grupo e retoma elementos que constroem a imagem do movimento, inspirado pela excursão: “Bárbaros, pitorescos a crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.”

Tarsila também suscitou movimento Pau-Brasil junto com Oswald, suas obras desse período receberam esse nome por caracterizarem o mesmo espírito de brasilidade contido nos poemas dele. Entre 1924 e 1928, a artista esteve inserida nesta fase, expressando uma atmosfera, que até então não era vista na arte brasileira (AMARAL, 2010). Como dito por Haroldo de Campos, Tarsila trazia “um cubismo saboroso, deglutido e desenvolvido em termos pictóricos brasileiros”.

Minas de Tarsila: infância e “descobrimento”

Minas Gerais de assombros e anedotas...
 Os mineiros pintam diariamente o céu de azul
 Com os pincéis das macaúbas folhudas.
 Olhe a cascata lá!
 Súbita bombarda.
 Talvez folha de arbusto,
 Ninho de teneném que cai pesado,
 Talvez o trem, talvez ninguém...
 As águas se assustaram
 E o estouro dos rios começou
 (ANDRADE, M. 1924)

Pelas estradas de ferro de Minas Gerais o grupo moderno visitou diferentes cenários que perpassam desde as cidades coloniais e fazendas, ao desenvolvimento moderno de Belo Horizonte. Presenciaram tradicionais celebrações religiosas em São João del-Rei, admiraram-se com a cultura local, conheceram diversas paisagens (CORTEZ, 2010).

As “redescobertas” renderam relevantes produções aos participantes. Tarsila produziu inúmeros croquis e pinturas, Oswald de Andrade escreveu sobre, somando-se, impulsionaram o movimento Pau-Brasil. Mario de Andrade e Blaise Cendrars também se inspiraram nos cenários e produziram novos escritos.

Dentre as produções de Tarsila, aqui me ative o foco às paisagens rurais por eles visitadas, selecionadas nas obras: *O Mamoeiro* (Figura 03), *O Pescador* (Figura 04) e *Palmeiras* (Figura 05).

Figura 03: O Mamoeiro, 1925. Tarsila do Amaral.



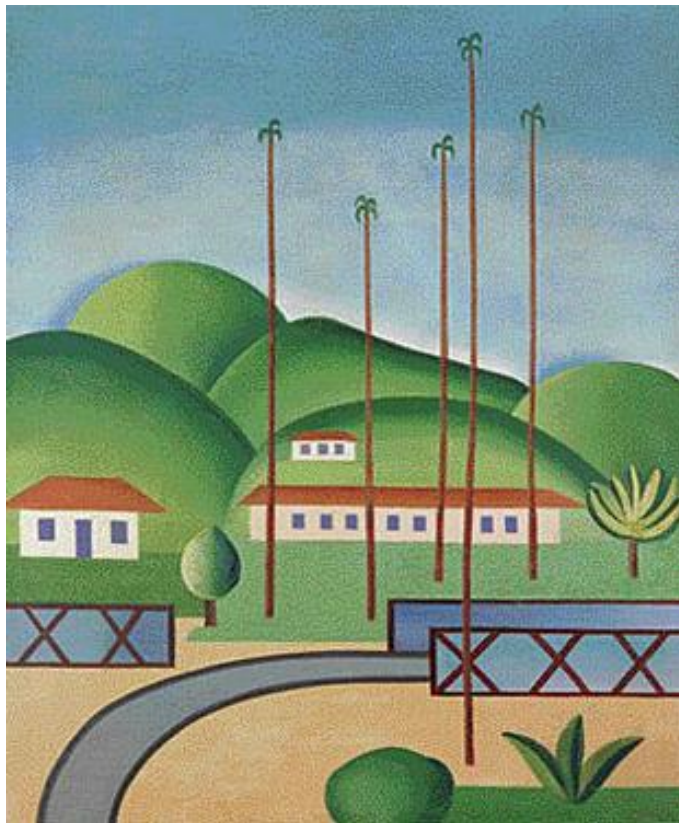
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Figura 04: O Pescador, 1925. Tarsila do Amaral.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Figura 05: Palmeiras, 1925. Tarsila do Amaral.



Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

As inspirações de Tarsila vão além do que seus olhos puderam enxergar durante a excursão. Sua relação com Minas Gerais se deu desde sua primeira infância na Fazenda São Bernardo. Mais tarde, viveu sua meninice entre as pedras e produções cafeeiras da Fazenda de Santa Tereza do Alto (Figuras 06 e 07), em Monte Serrat. As imagens que guardou da infância foram facilmente afloradas ao adentrar novamente nas fazendas de Minas Gerais. As fazendas mineiras, assim como as pertencentes à família da artista, foram frutos de uma formação e ocupação diversificada do território, da exploração do minério, desenvolvimento agrícola e agropecuário.

Figura 06: Fazenda Santa Tereza da família de Tarsila do Amaral, S/a.



Fonte: Acervo MIS.

Figura 07: Colônia da Fazenda Santa Tereza da família de Tarsila do Amaral, S/a



Fonte: Acervo MIS.

No fim do século XVII, a descoberta do ouro desencadeou uma revolução política, econômica e sociocultural no país. Em 1763, o Rio de Janeiro se tornou a capital do vice-reino, havendo um deslocamento político-administrativo para o Sudeste, em torno da região das minas de ouro ao Sul. Esta também atraiu grande fluxo migratório de pessoas de Portugal e outras províncias Brasileiras, surgindo uma rede urbana ligando a região

ao Sul através do comércio de tropas com o Nordeste, por meio do Rio São Francisco. Ademais, estimulou a ocupação sertanejas de Goiás e Mato Grosso, e criou uma complexa malha viária que conectou a região das minas ao centro-sul (CRUZ, 2010).

As cidades, vilas e arraiais mineiros cresceram exponencialmente e rapidamente, o que fez surgir um mercado interno que estimulou a produção agrícola, a criação de gado e a manufatura para atender à população (CRUZ, 2010).

Logo os paulistas se tornaram minoria em Minas Gerais, suplantados, em primeiro lugar, por uma população predominantemente portuguesa, proveniente do continente e das ilhas; em segundo lugar, por pessoas vindas do Rio de Janeiro e depois da Bahia (CRUZ, 2010).

No início das descobertas do ouro havia grande demanda por alimentação gerada pelo crescimento rápido da população. Grande parte do abastecimento alimentício vinha das terras paulista, que já estavam consolidadas. Com o tempo, foram surgindo fazendas nas regiões das minas, ao longo dos caminhos, que se tornaram abastecedoras da população mineira e muitas vezes preferiam dedicar-se a atividades agrícolas, por apresentarem menos riscos que a extração nas minas (CRUZ, 2010). Como afirmou Moraes (2005), “Minas não nasceu do ouro, a despeito de seu nome, nasceu dos caminhos, dos lugares, das trocas”.

Ora, somente se ruraliza aquele que é da cidade: a nova população rural seria assim a população urbana em decadência. Ao contrário, sabemos hoje que a atividade rural se expande à medida que a demanda por alimentos aumenta, e foi exatamente o que promoveu uma maior ocupação das terras do Sul de Minas. A população da região não era formada apenas por cidadãos ruralizados, mas também por portugueses que chegavam em ondas de migração constantes. Essas ondas eram absorvidas pela população local e em muitos casos pela classe proprietária – inicialmente, porque abasteciam a população urbana da própria capitania, sobretudo das comarcas em que a atividade mineratória era mais intensa e o solo não apresentava maiores qualidades para o cultivo. Em um segundo momento, porque, após 1808, a demanda foi estimulada pelo desequilíbrio populacional provocado pela transferência da corte para o Rio de Janeiro e pelo consequente aquecimento da economia brasileira. Em seguida, com o advento da cafeicultura, o Sul de Minas reforça novamente sua vocação, abastecendo não só a corte, mas também as regiões produtoras de café no Vale do Paraíba (CRUZ, 2010).

Foi durante o século XIX que surgiu a maior quantidade de fazendas, impulsionadas pelo deslocamento da capital, a fim de responsabilizar-se pelo abastecimento desta. O período também produziu uma arquitetura própria, diferente de outras regiões. Cada região de minas desenvolveu características culturais próprias, de acordo com suas atividades econômicas, política, povos originários, estrutura social, entre outros fatores (CRUZ, 2010).

Na obra *O Mamoeiro* (Figura 03) Tarsila apresenta a paisagem de uma fazenda mineira, constituída de diferentes tipologias construtivas, com diferentes portes, podendo ser possível assimilar à disposição de algumas fazendas existentes na região.

Na parte superior da pintura, demonstrando uma maior hierarquia, tem-se uma edificação de maior porte possuído uma cobertura com caimento em diferentes camadas de águas, com esquadrias marcadas em azul, onde uma figura feminina faz-se presente na possível entrada principal. Pela sua localização na paisagem, sugere-se esta construção como a casa principal do conjunto, situada em local de altitude e visibilidade:

A casa da fazenda não é uma construção isolada, mas parte de um conjunto de edifícios dispostos equilibradamente entre si, segundo critérios funcionais e simbólicos. **Nas cotas mais elevadas do conjunto, estava sempre a moradia principal, evidente, soberana;** no plano médio, ficavam as instalações produtivas e as senzalas e, ao fundo, a vargem. Era imprescindível que a casa fosse o centro e que dela se tivesse o controle de tudo – não do ponto de vista do domínio do território, mas do ponto de vista do domínio do núcleo (CRUZ, 2010).

A escolha do local para implantação de uma fazenda, tem como principais critérios as boas condições para moradia e cultivo, o que repercute na presença de água, qualidade da terra, topografia, insolação, presença de caminhos para facilitar acessos e escoamento da produção, entre outros fatores. Além de ser vital para a

sobrevivência dos moradores, animais e plantações, a água é usada como força motriz para engenhos, moinhos, serrarias, etc (CRUZ, 2010)

No cenário apresentado em *O Mamoeiro* (Figura 03) a água ganha destaque na parte inferior, bem como a variedade vegetativa em volta dela. O elemento também se faz presente na obra *O Pescador* (Figura 04) associada à outra atividade que auxilia a subsistência humana, a pesca.

Ainda em *O Mamoeiro* (Figura 03) é possível notar a presença de uma solução construtiva bastante comum na topografia mineira com a implantação da construção sobre esteios de madeira, identificável na obra por linhas verticais amarronzadas na parte inferior da construção principal. Esta solução, servia de base para a construção, como modo de adequar-se às inclinações propiciadas pelo terreno:

Ergue-se a construção sobre esteios de madeira, pelo menos na sua parte de frente, ficando a posterior ao nível do terreno, solução permitida pelos aclives naturais que não se corrigem [...] Algumas destas fazendas compreendem ainda, em apêndices, engenhos de cana, movidos a água ou por animais, paióis, senzalas, casas de purgar, engenhos de óleo etc. Preferem meia encosta, nas proximidades de rios e córregos, voltando-se, de preferência, para o norte. Na frente fica o terreiro cercado onde se prende o gado, circundado de construções secundárias, cavalariças, casas de agregados etc. Terreiro quadrangular que lembra as praças centrais das povoações e que, muitas vezes, com o desenvolvimento do lugar, transformam-se de fato em núcleo central de povoados (VASCONCELLOS, 1979).

A construção em meia encosta não requer grandes cortes nem aterros no terreno; pode-se dizer que a casa pousa sobre o chão. Quando há arrimos, estes servem para fazer pequenos ajustes no terreno ou para dar maior pé-direito ao porão, e não para criar um platô sobre o qual se assentará a casa, como acontece na arquitetura paulista. Os alicerces de pedra fazem o ajuste entre o terreno natural e o plano de implantação da estrutura de madeira da casa (CRUZ, 2010).

As construções, em geral, buscavam a utilização de materiais facilmente encontrados na localidade, como a pedra, a madeira e o barro. A madeira encontrada nas matas, devastadas para a construção das fazendas, servia de sistema estrutural numa estrutura autônoma de madeira, também para a confecção de esquadrias e mobiliários, entre outras funções. O barro é utilizado para produção das telhas, adobe e para vedação de pau a pique (CRUZ, 2010).

Outra edificação constituinte ainda remanescente nas fazendas durante o período de visitas do grupo é a senzala. Com a abolição da escravatura no país datada de 1888, ainda era comum encontrar esta tipologia em fazendas que possuíam trabalho escravo, e ainda hoje é possível observar essa estrutura em algumas fazendas como objeto de documentação histórica:

Poucas fazendas conservam ainda hoje o edifício da senzala. São construções estreitas e compridas, de um único pavimento, assentadas ao rés do chão – geralmente com piso de terra batida –, com aberturas apenas para um lado. Não se sabe ao certo se a forma das senzalas foi assim definida em atendimento à necessidade de controle dos escravos, ou se sofreu a influência de algum padrão tradicional de habitação dos negros na África (CRUZ, 2010).

Essa apresentação longilínea com aberturas sequenciais pode ser notada na obra *Palmeiras* (Figura 05), localizada na área central da tela. A edificação apresenta um maior comprimento quando comparada às outras do cenário, podendo ser possível uma associação à essa tipologia da senzala, mas nada comprovadamente verificável. Cabe aqui apenas uma análise da variedade possível do que a artista pode ter encontrado em sua viagem e pode ter a inspirado.

Uma figuração diferente da produção fazendeira, mas ainda de aspecto rural, pode ser vista na obra *O Pescador* (Figura 04). A constituição de casas amontoadas, sugere a formação de uma pequena vila, assentada às margens do rio, sobre topográfica acentuada e densa vegetação. Diferente do monocromático branco das paredes das edificações nas obras *O Mamoeiro* (Figura 03) e *Palmeiras* (Figura 05), aqui Tarsila traz um colorido variado na constituição das casas, entre rosas e azuis, e esquadrias de cores variadas. As menores dimensões das habitações, sugere uma tipologia mais simples, possivelmente de classe de menor poder aquisitivo. A localização próxima ao rio, juntamente com a figura do pescador, permite uma associação da dependência das águas por parte desta população que habita o entorno.

Durante a excursão, dentre os locais visitados pelo grupo “moderno”, estiveram as fazendas Gameleira (Figura 08) e Barreiro, confluídas nos versos de Oswald de Andrade:

Estradas de rodagem
E o canto dos meninos azuis da Gameleira
A paisagem nos abraça
Pontes
Alvenaria
Ninhos
Passarinhos
A escola e a fazenda de duzentos anos
(ANDRADE, 1924)

Figura 08: Parte da Fazenda Gameleira e do Instituto João Pinheiro na década de 1910.



Fonte: Blog Curral del Reiⁱⁱⁱ

A fazenda de grande porte abrigava em suas proximidades uma linha ferroviária, o que potencializava seu acesso e exportação de insumos. À época, a malha ferroviária existente no Brasil já possuía uma forte presença entre os estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, estabelecendo grande troca de mercadorias e passageiros (Figura 09).

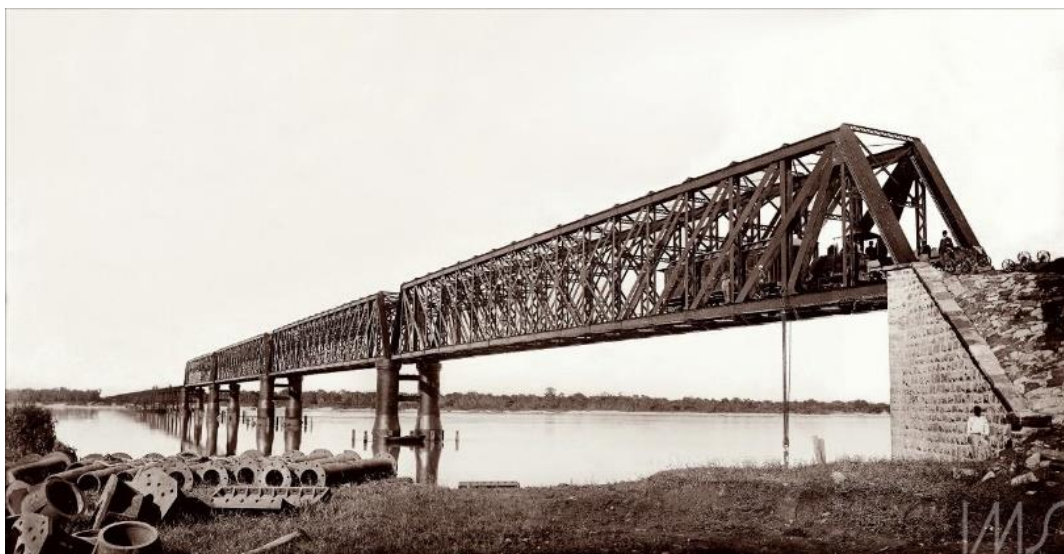
Figura 09: Mapa da Estrada de Ferro Central do Brasil, 1890.



Fonte: Arquivo Nacional

Na obra Palmeira (Figura 05), Tarsila traz a figura retangulares treliçadas, ao meio passando linhas ferroviárias, que trazem recordação das estruturas de pontes encontradas nos caminhos das linhas (Figura 10). As grandes estruturas metálicas auxiliavam na conexão das cidades, facilitando o transporte, demarcando a paisagem e ressaltando as tecnologias arquitetônicas metálicas.

Figura 10: Estrada de Ferro Rio-Minas, 1895.



Fonte: Marc Ferrez, IMS.

Assim como na presença realista das inúmeras linhas férreas existentes nos três estados, a temática ferroviária é algo que se repete na produção da artista, como visto outras obras da artista, pertencentes também à fase Pau-Brasil. Ressalta, pois, a presença impactante do transporte ferroviário no país, seja levando mercadorias ou passageiros. A figura ferroviária destacada nas telas, anuncia um Brasil conectado e em processo de desenvolvimento moderno, em busca de pregar ao mundo suas potencialidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como primordial evidenciar a relação entre arte, arquitetura e paisagem, e para isso, tem-se como objeto artístico de estudo algumas obras selecionadas da artista brasileira Tarsila do Amaral que abordam o cenário rural mineiro, produzidas durante sua fase Pau-Brasil.

Aqui foi possível perceber como mesmo dentro de suas representações figurativas não-realistas, a artista consegue estabelecer um paralelo entre a arte e a realidade arquitetônica do local. Minas Gerais é representada com as “cores da infância” de Tarsila, mas demonstrando ainda traços de modernização com a presença das ferrovias.

Tendo em vista a escala desta pesquisa como parte de Trabalho de Conclusão de Curso, sabe-se que tais análises são limitadas ao tempo e nível desta, tomando ciência de que cabem aprofundamentos e pesquisas posteriores a partir da temática levantada, tomando as obras da artista como ela entre a arte e a Teoria e História da arquitetura e urbanismo, e evidenciando a conexão cultural entre a arte e a arquitetura. Fica aqui então, o desejo de expandir tais pensamentos, aflorar novas visões, análises e questionamentos de similar natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- MIGUEL, J. **Brunelleschi: o caçador de tesouros**. Arqtextos, São Paulo, ano 04, n. 040.02, Vitruvius, set. 2003 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.040/651>>.
- OSTROWER, F. **Universos da arte**. Campinas: Unicamp, 2013.
- AMARAL, A. **Tarsila, uma obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp, 2010.
- CORTEZ, L. **Por ocasião da descoberta do Brasil: três modernistas paulistas e um poeta francês no país do ouro**. Minas Gerais, 2010.
- CRUZ, C. **Fazendas do Sul de Minas Gerais: Arquitetura Rural nos séculos XVIII e XIX**. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010.
- REIS FILHO, N. G. Cultura e estratégias de desenvolvimento. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 143-158.

NOTAS

ⁱ RASM (Revista Anual do Salão de Maio), São Paulo, 1939, pp.31-5.

ⁱⁱ Idem, ibidem.

ⁱⁱⁱ Disponível em < <http://curraldelrei.blogspot.com/2014/10/estacao-gameleira-e-fazenda-gameleira.html>>

EIXO TEMÁTICO 4: CULTURA

**MODERNIZAÇÃO LUDOVICENSE: PONTE GOVERNADOR
JOSÉ SARNEY E OS ECOS DA MODERNIDADE****FIARES, ANDRESSA**Graduanda, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade Estadual do Maranhão, arq.andressafiares@gmail.com

RESUMO

Estudo sobre o processo de urbanização moderna, bem como os impactos sociais e ambientais oriundos da construção de símbolos modernos, a exemplo, a ponte Governador José Sarney, que diante de um deficiente plano urbano democrático, revela impactos na escala urbana. Busca-se relacionar a modernidade progressista com os interesses políticos e econômicos, tendo como ponto de partida a cidade mercantil, com seu experimento da modernidade, até a cidade moderna e progressista do governo Sarney. Com isso, estimular a criticidade dos profissionais que carregam consigo a responsabilidade de oferecer qualidade de vida a todas as classes nas soluções urbanísticas. O estudo prevê o alcance de novos olhares críticos para a vida na cidade por parte dos futuros arquitetos e urbanistas que farão uso deste trabalho. Ainda, é conjecturável que este artigo sirva de estímulo para outros que tratem de temas similares; valha como fonte para auxiliar em pesquisas de caráter urbanístico, arquitetônico, ambiental, social e político, visto que, esses assuntos serão tomados para melhor contextualização e compreensão do tema proposto, e também, para plena apreensão da temática. Para realização da pesquisa foi necessária análise bibliográfica, em especial, temas que cercam o plano urbano da cidade de São Luís.

PALAVRAS-CHAVE: modernização; urbanização; Sarney; setor imobiliário; segregação.

*MODERNIZATION LUDOVICENSE: PONTE GOVERNADOR
JOSÉ SARNEY AND THE ECHOES OF MODERNITY*

ABSTRACT

Study on the process of modern urbanization, as well as the social and environmental impacts arising from the construction of modern symbols, such as the Governador José Sarney bridge, which, in the face of a deficient democratic urban plan, reveals impacts on the urban scale. It seeks to relate progressive modernity with political and economic interests, starting from the mercantile city, with its experiment in modernity, to the modern and progressive city of the Sarney government. With this, stimulate the criticality of professionals who carry the responsibility of offering quality of life to all classes in urban solutions. The study foresees the reach of new critical perspectives for life in the city by future architects and urban planners who will make use of this work. Still, it is conceivable that this article will serve as a stimulus for others dealing with similar topics; worth as a source to assist in researches of urban, architectural, environmental, social and political character, since these subjects will be taken for better contextualization and understanding of the proposed theme, and also, for full apprehension of the theme. To carry out the research, a bibliographic analysis was necessary, in particular, themes that surround the urban plan of the city of São Luís.

KEYWORDS: modernization; urbanization; Sarney; real estate; segregation.

INTRODUÇÃO

A modernidade no Brasil, especificadamente a arquitetura moderna, ocorre de forma muito fragmentada nas cidades enquanto que em algumas regiões esse processo acontece de modo consistente e complexo, abrangendo vários setores como a industrialização, a urbanização e a produtividade, em outras regiões como o Nordeste, ela chega lentamente e inexecuível. É tanto que, em São Luís os experimentos e tentativas de modernização eram inconsistentes, pois, o sistema produtivo precisava ser otimizado, a começar pela melhoria da infraestrutura viária, a qual tinha dificultosos traços coloniais e produção arcaica.

A demanda de circulação também aumentou diante do crescimento de automóveis na cidade, implicando em grandes intervenções urbanas na gestão de Paulo Ramos e Pedro Neiva. A grande necessidade de circulação desse período impulsionou os primeiros estudos técnicos realizados por Ruy Mesquita em 1958, através do Plano de Expansão de São Luís, esse estudo idealizava a ocupação das terras além dos rios Anil e Bacanga, bem como a concepção da ponte Governador José Sarney, tendo por detrás um plano especulativo do setor imobiliário na ocupação das terras na orla ludovicense.

Sendo a ponte um projeto que ainda se encontrava no papel, José Sarney através do seu plano de modernização denominado Maranhão Novo, propagandeia a obra da ponte considerando-a símbolo moderno que ligaria a cidade velha com a cidade moderna. Após a concretização da ponte Governador José Sarney, o cenário urbano começa a se modificar, a classe média e alta se muda para a “nova cidade”, cidade essa muito bem planejada e privilegiada, simultaneamente, nos arredores dessa cidade nova se encontram a população de baixa renda, em condições precárias de moradia e infraestrutura, órfã do governo e de um plano urbanístico democrático. Outra consequência das ocupações das terras no Norte da Ilha foi a degradação do rio Anil, que está sob a ponte, prejudicando os pescadores que dependiam da pesca para sobreviver.

Uma vez identificada a dualidade que existe no meio urbano de São Luís – cidade planejada e a não planejada – e considerando o processo de expansão e modernização, encontra-se as possíveis respostas para tais acontecimentos. Uma delas é a especulação imobiliária, que via a orla como uma zona de moradia que serviria a classe mais alta da sociedade. Não sendo somente de responsabilidade dos interesses privados esse cenário de discrepância social, o poder público alimenta as ocupações ilegais pois, negligencia a questão social de habitação.

Diante das problemáticas decorrentes da construção da Ponte Governador José Sarney dentro do contexto de modernização, este trabalho tem o objetivo principal de compreender o processo modernizador e desenvolvimentista na capital maranhense, relacionando os interesses políticos e econômicos implícitos na obra da ponte com a segregação socioespacial e os problemas ambientais, consequências manifestadas na escala urbana.

Assim sendo, o estudo sobre tais seguimentos se torna indispensável para uma investigação urbana, retratando as reais implicações a níveis social, econômico e político. Este artigo serve de estímulo para outros que tratem de temas similares; vale como fonte para auxiliar em pesquisas de caráter urbanístico, arquitetônico, ambiental, social e político.

Nesse sentido, foi realizada uma análise bibliográfica para auxiliar na apreensão de temas que cercam o plano de urbanização da cidade de São Luís, desde da cidade mercantil até a cidade progressista de Sarney. É tanto que, o presente artigo se configura em tópicos que inicialmente, passeia pela cidade mercantil e industrial do final do século XIX e início do século XX, evidenciando as tentativas modernas até então inexecuíveis. Como ecos de um passado – que agora contribui para os discursos sarneístas, trazendo esperança para o povo maranhense sobre a consolidação de uma nova cidade – o trabalho segue retratando sobre a modernização progressista e os impactos urbanos que a mesma trouxe para a cidade ludovicense.

1. PROCESSO CONSTITUINTE DA SÃO LUÍS MODERNA

A constituição da São Luís moderna é processada pela síntese das cidades mercantil e industrial, ambas percorrendo um caminho tortuoso entre crises e instabilidades políticas.

A industrialização nacional ¹ tem representações distintas nas regiões: no Sudeste, a concentração fabril casará com a reestruturação urbana, de modo a atender às necessidades de produção, circulação e consumo. No Nordeste, o sistema produtivo é arcaico e sua economia subordinada à região mais industrializada do país. No caso de São Luís, a expansão de indústrias na cidade marcará dois fatos paradoxais: a construção das primeiras habitações sociais e a crise econômica local. As primeiras habitações populares resultarão da necessidade dos industriais de abrigarem a população operária das indústrias têxteis, que permaneciam aqui desde o final do século XIX e que migravam constantemente do interior do Estado em busca de oportunidades, trazendo-os para perto das indústrias com o intuito de terem mais controle sobre suas vidas, até mesmo no horário de descanso. Além dos industriais, os construtores se interessaram em construir vilas, denominadas vilas empreendedoras, para a exploração de aluguéis, embora fossem insuficientes para atenderem às necessidades de moradia da classe trabalhadora. Aqui em São Luís, nota-se “[...] a Vila Gracinha, localizada no Caminho da Boiada, próxima ao centro da cidade, construída por iniciativa particular, para exploração de aluguéis.” (VASCONCELOS, 2007, p. 4).

FIGURA 2 – VISTA AÉREA DO CONJUNTO FILIPINHO



Fonte: VASCONCELOS, 2007, p. 21.

Inicialmente, a construção das moradias populares foi de interesse privado, não envolvendo medidas estatais nessa questão social. Vale destacar que, esse era um momento de política econômica liberal ², na qual, o Estado pouco intervia, ou talvez, essa era uma questão que estava nascendo e não recebeu atenção governamental.

Paralelamente, a cidade enfrentava a crise econômica viabilizada pela dificuldade na rede rodoviária do Maranhão, que liga o Estado ao Brasil, dificuldade essa explicada pela centralidade de São Luís, ponto exclusivo de entrada e saída da produção. É nesse período que a Associação Comercial juntamente com o DER/MA estarão no topo da hierarquia governamental do Maranhão, propondo melhorias na infraestrutura viária, e em complementariedade, as intervenções ditas modernas da gestão de Paulo Ramos e Pedro Neiva.

Décadas de 1930 e 1940: tentativas modernas

Ao falar de São Luís como uma cidade mercantil, tem-se como força política a Associação Comercial do Maranhão (ACM) – instituinte da elite comercial do Maranhão – força hegemônica da economia e da política, tendo papel decretório nos destinos do espaço urbano. Logo no início do século XX até meados dos anos de

1950, a ACM atua ativamente como órgão consultivo, relativamente colocada como chefe do poder executivo estadual. É através do poder do capital comercial que ela opera na política urbana, portanto, por interesses na produtividade econômica, altera o orçamento municipal, acenando com a especulação imobiliária; reduz, por meio de reivindicações, o poder da Câmara Municipal sobre a legislação urbanística.

Vale registrar, nesse sentido, o conteúdo do Orçamento Municipal, modificado pela Associação Comercial, quando do Projeto de Lei sobre o urbano, regulamentando as construções na cidade dentro do espírito urbanístico que havia inspirado o Código de Posturas de 1866 (SÃO LUÍS, 1866), uma reminiscência das Ordenanças Espanholas cujo objetivo maior era a preservação da unidade urbanística e a garantia de acessibilidade e mobilidade dos pedestres. O próprio Orçamento contém itens que somente hoje, após a regulamentação do Estatuto da Cidade, em 2001 (BRASIL, 2002), acenam com a possibilidade de controle da especulação imobiliária [...]. (BURNETT, 2011, p. 60).

A vitória da ACM resulta no fim do poderio do Legislativo em relação à conservação do organismo urbano colonial, hierarquizando a cidade através do zoneamento urbanístico e aprofundando na questão do valor imobiliário dos bairros.

A precária infraestrutura inibia a circulação no interior do Estado, por isso, julgada como causa do baixo desenvolvimento. Com tal justificativa e com a visão na produtividade econômica, os investimentos públicos são direcionados para otimizar a produção. Seu cúmplice nas ações estatais de investimentos públicos destinados a infraestrutura viária é o Departamento de Estradas de Rodagem do Maranhão (DER/MA), juntos, marcarão um período estratégico no processo de urbanização da capital, a qual, é beneficiada com os significativos e constantes recursos do Fundo Rodoviário Federal. (BURNETT, 2011).

Ademais, como processo moderno, a gestão de Paulo Ramos e do prefeito Pedro Neiva Santana³, nas décadas de 1930 e 1940, interviram nas questões urbanas em busca de solucionar o problema de circulação, devido a delimitação imposta pelos rios Anil e Bacanga, obrigando a população a se deslocar pelo Caminho Grande ⁴. Uma das soluções foi a abertura da avenida Magalhães de Almeida ⁵ em 1941, sem nenhuma preocupação com os conjuntos arquitetônicos, mas sim com as exigências de circulação, e a modernização do Caminho Grande - inaugurado como avenida Getúlio Vargas – que tornava a área privilegiada por contar com energia elétrica, bondes, água e telefone, o que irá atrair uma parcela da população mais rica e, como privilégio, construíra tipologias arquitetônicas ditas modernas. É notório que, o ideário modernista não fica restrito apenas ao espaço físico, ele também se consolida na legislação urbanística que dará início ao novo zoneamento da cidade, que por sua vez, busca a elitização de áreas como o bairro do Monte Castelo, protegendo-as das edificações populares. As novas exigências das leis urbanísticas, tal como, o recuo frontal obrigatório e jamais menor que 3 metros, torna evidente a tentativa de modernização do acervo arquitetônico colonial.

Toda essa urbanização sem industrialização se explica pelo fenômeno do fordismo que se reproduz de formas diferentes nos países do mundo: em países em desenvolvimento, como o Brasil, ele atua na escala urbana se desconectando do mundo fabril que consiste na expansão acelerada dos limites da cidade, representada pelas construções de cunho social e pelos novos eixos de avenidas que supriam a necessidade de circulação. (BURNETT, 2011). Esse tipo de atuação do fordismo no Brasil, leva ao conceito de suburbanização, também chamada de espraiamento suburbano, onde a cidade cresce em direção às áreas isoladas com baixa densidade populacional, zoneamento de uso único e a dependência de carros. A chegada da suburbanização em São Luís é representada pelo Conjunto do Filipinho ainda na década de 1940, localizado na Avenida João Pessoa, a cerca de 5km do centro da cidade e que dispunha de prédios social, comercial e de praças. (VASCONCELOS, 2007).

FIGURA 2 – VISTA AÉREA DO CONJUNTO FILIPINHO



Fonte: VASCONCELOS, 2007, p. 21.

Diante desse cenário, percebe-se que, a economia local é sustentada pelas fábricas têxteis e a modernização da cidade é caracterizada pelos novos padrões residenciais, pelas construções e reformas de avenidas e pelo aumento de veículos automotores. Tais acontecimentos gerarão a necessidade de circulação da população que se vê prejudicada pela limitada malha urbana colonial que crescia lentamente em direção ao rio Anil ⁶, crescimento esse que necessitava de um planejamento de expansão.

1958: plano de expansão urbana

O plano de expansão do engenheiro Ruy Mesquita já previa a expansão em direção ao norte da Ilha, até então ocupada apenas por pescadores e casas de veraneios (Figura 3). A proposta de Mesquita foi o primeiro estudo técnico para a ocupação das terras além dos rios Anil e Bacanga, no momento sendo inexecutável por motivos financeiros. Também se caracteriza pela absorção dos ideais do urbanismo modernista, o qual tinha um zoneamento rigoroso dos usos. É nessa época que a ponte do São Francisco é idealizada, vista como essencial na modernização de São Luís, conectando a antiga cidade – a cidade colonial – com a nova São Luís. A ponte era a ferramenta principal para a ocupação efetiva da orla ludovicense.

Figura 3 – Capela da Ponta D'Areia



Fonte: IBGE ⁷

Na época em que os ideais progressistas se instauravam em solo nacional, a capital maranhense, como já mencionada, passava por uma crise econômica oriunda das dificuldades na agroexportação no início do século XX (MORAIS, 2006), conseqüentemente, o Maranhão não chegou às margens desse ideal político, sendo somente alcançado no governo Sarney (1966 – 1970).

2. MODERNIZAÇÃO PROGRESSISTA

Na década de 1960, José Sarney⁸ sobe ao poder do governo do Maranhão com a confiança dos militares, apoio popular e ausência da oposição. Para o regime militar, seu discurso e política representavam o Governo Federal, de forma que sugeria os mesmos preceitos modernizadores pregados pelo regime: “Ao assumir o poder, em 1966, o jovem governador propôs mudanças que tinham como objetivo modificar a realidade política, econômica e social dos maranhenses e para alcançar êxito em seus objetivos adotou um discurso e prática ‘modernizadora.’” (MORAIS, 2006, p. 15).

Com seu conteúdo modernizador, Sarney desenvolve o projeto Maranhão Novo, que consistia na plena transformação socioeconômica do Estado. O governador queria instaurar na capital maranhense um plano econômico que trouxesse para cidade de São Luís inovação, reestruturação, infraestrutura e oportunidades para todos. Muitas instituições eram responsáveis pelo projeto de reestruturação da cidade, a principal delas era a SUDEMA (Superintendência de Desenvolvimento do Maranhão).

No Maranhão, esse projeto de modernização foi denominado “Maranhão Novo” e teve na figura de José Sarney, governador do Estado de 1966-1970, seu principal representante, idealizador e empreendedor. Esses projetos visavam garantir ao Brasil e ao Maranhão a viabilidade da modernização da sociedade. (MORAIS, 2006, p. 33).

Outros feitos do Maranhão Novo, foram as criações do Conjunto Habitacional Popular do Maranhão (COHAB), as Centrais Elétricas do Maranhão (CEMAR), as Companhias de Águas e Esgotos do Maranhão (CAEMA) entre outras instituições. (COSTA, 2020).

Dentre a série de transformações ocorridas em São Luís, a ponte do São Francisco, popularmente conhecida e oficialmente denominada de ponte Governador José Sarney, foi o maior símbolo do governo Sarney e do plano político implantado por ele, pois, fazia referência ao processo de modernização e expansão urbana desenvolvida pelo Estado, como afirma Burnett (2008, p. 127) “A segunda ponte sobre o Rio Anil, em direção à Ponta do São Francisco, construída como extensão da Rua do Egito, vai se mostrar muito mais eficiente para realização do almejado processo de expansão moderna da cidade.”. Além disso, “[...] a ponte se transforma em elemento de conexão do antigo com o novo e representou, efetivamente, a única expansão do período como adição ao tecido urbano preexistente.” (BURNETT, 2008, p. 127).

Ponte do São Francisco, o Símbolo Moderno

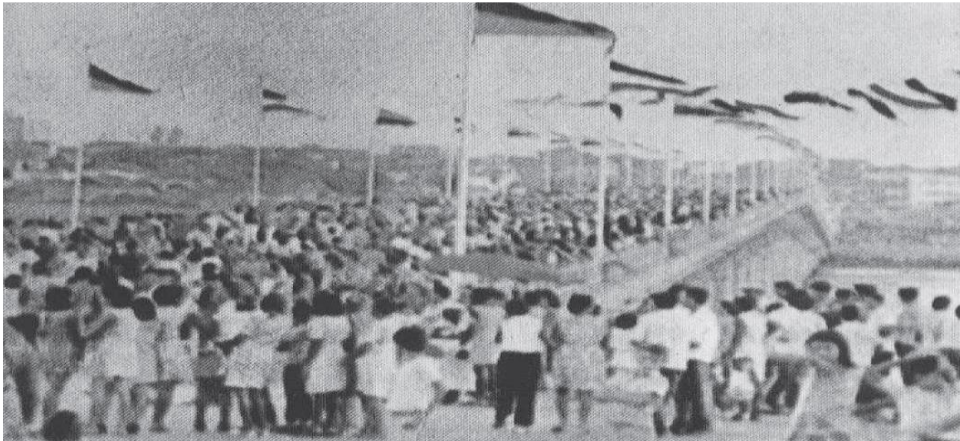
A concretização da ponte, idealizada anteriormente no plano de expansão de Ruy Mesquita, colocava em prática os novos tempos propagandeados por José Sarney. O crescimento populacional acelerado despertara a necessidade de expandir a cidade. Tal fato, tiraria o projeto da ponte o mais rápido possível do papel. Dessa maneira, o símbolo principal do plano político foi um instrumento de expansão urbana para o Norte da Ilha (Orla).

A ponte sobre o rio Anil, idealizada desde a década de 1950, pelo engenheiro Rui Mesquita (então diretor do Departamento de Estrada e Rodagem – DER) em seu Plano Rodoviário da Ilha de São Luís, só foi concretizada no governo de Jose Sarney. Essa construção foi

transformada em um ato propagandístico mesmo antes do início das obras, através da divulgação pela imprensa. (MORAIS, 2006, p. 41).

Sobre o Rio Anil em concreto armado, a ponte Governador José Sarney é inaugurada em 14 de fevereiro de 1970 (Figuras 4 e 5), trazendo consigo consideráveis impactos no âmbito social, econômico e ambiental.

FIGURA 4 - A inauguração da ponte do São Francisco, São Luís



Fonte: BURNETT, 2008, p. 128.

FIGURA 5 - Repercussão da inauguração da ponte nos jornais



Fonte: MORAIS, 2006, p. 74.

Uma das contradições da modernização é que esta não beneficia a todos, logo o discurso adotado por Sarney - que pretendia oferecer oportunidades para todos - não foi de fato alcançado.

Contradições da modernização progressista

A especulação imobiliária em serviço dos interesses econômicos entrou em atividade, visando novos empreendimentos residenciais e comerciais na orla ludovicense e os arrecadamentos de tributos retornados como impostos para o Estado, além disso, os moradores antigos do bairro do São Francisco foram indenizados

para deixarem seus espaços, deixando-os livres para as novas construções que servissem as classes média e alta.

Destina-se, assim, a espacialidade existente e suas expansões ao Sul e a Leste – além do rio Bacanga e no eixo do Caminho Grande, expansão da cidade tradicional – às camadas mais pobres da população, enquanto as novas áreas litorâneas, conquistada pelas pontes sobre o rio Anil, são oferecidas aos mais ricos. (BURNETT, 2008, p. 129-130).

A orla ludovicense era vista como a área que serviria a classe mais alta da sociedade: urbanizada, com empreendimentos de alto padrão, shoppings, condomínios verticais com vista para o mar e lazer. Com muitos centros comerciais e empresariais, o centro produtivo se muda para lá também, antes sendo Centro-Anil, agora sendo Renascença-Calhau. Consequentemente, o cenário urbano começa a tomar forma de segregação socioespacial, caracterizada pelo alojamento da classe mais pobre pelos arredores dos bairros nobres, em palafitas e invasões, espaços onde os serviços básicos são deficientes ou inexistentes, a fim de ficar mais próxima ao centro, onde muitas vezes também se localizam seus empregos.

A construção do Porto do Itaqui, outra obra faraônica do governo Sarney, localizada no sudoeste da Ilha, também proporcionou o surgimento de zonas periféricas com os bairros: Anjo da Guarda, Vila Nova, Fumacê, Vila Embratel e Sá Viana. (MORAIS, 2006).

A ocupação urbana em São Luís entre as décadas de 50 a 80 representa uma dualidade: de um lado a cidade formal, investida por infraestrutura, por lazer e moradias dignas especuladas pelos interesses econômicos; de outro lado, a cidade informal, construída espontaneamente, sem planejamento e órfã do governo, caracterizada por aglomerados subnormais que carregam em seu cenário urbano a falta de infraestrutura, precários serviços básicos, inexistência de serviços essenciais para a vivência humana ou moradia digna.

As ocupações ilegais são alimentadas pelo grande problema social da habitação, ou seja, pela negligência do poder público em tratar a questão social de habitação, surgindo através da necessidade, resistência e sobrevivência humana. As ocupações espontâneas, tais como as palafitas, localizadas em meio a manguezais, comprometem a reprodução de espécies e prejudicam a cadeia alimentar aquática.

Ainda dentro do problema ambiental, o rio Anil, que está sob a ponte do São Francisco, também sofreu com o processo de expansão urbana em São Luís: a mata ciliar do rio, teve que ser destruída em prol das novas construções, em consequência, a nascente do rio mudou do bairro Tirirical para a Cohab⁹, sendo depois relocada para o bairro da Aurora. A tabela 2 demonstra os dados estatísticos do processo de ocupação intensa na bacia do rio Anil e a tabela 1 indica os afluentes do rio, ajudando na plena compreensão da tabela 2.

Tabela 1 - Afluentes do rio Anil

Margem direita	Margem esquerda
Igarapé da Ana Jansen	Rio Jaguarema
Igarapé do Jaracati	Córrego da Vila Barreto
Igarapé do Vinhais	Córrego da Alemanha
Rio Ingaúra	Igarapé da Gamboa

Fonte: ALCÂNTARA, 2004, p. 164.

Tabela 2 - Demografia e Ocupação da Bacia Hidrográfica do Rio Anil (Estimativa 2008)

TRECHO	ÁREA (ha)	ÍNDICE DEMOGRÁFICO	DEMOGRÁFICO ESTIMADA
MARGEM ESQUERDA	460	182,5	83.950
MARGEM DIREIRA	580	48,75	28.665
MONTANTE	3100	48,75	372.000
MANGUES	373	-	-
TOTAL	4521	107,19	484.615

Fonte: OLIVEIRA; RIBEIRO JÚNIOR; MOREIRA; GONÇALVES, 2009.

Além disso, o rio passou por um processo de eutrofização, fenômeno que implica na morte de milhares de peixes, prejudicando os pescadores que necessitavam dessa única atividade para sobreviver.

CONSIDERAÇÃO FINAIS

Em 2020, a ponte Governador José Sarney completou cinquenta anos de existência, a rede de televisão estadual, TV Mirante, transmitiu uma reportagem com entrevistas às pessoas que fizeram parte da construção e outras que acompanharam de perto a obra. Não obstante, o informe omitiu as consequências que o símbolo moderno trouxe nos anos seguintes à sua inauguração.

Sendo a ponte um elemento urbano e moderno concebido no urbanismo dos anos 60, convém considerá-la cooperadora das consequências urbanas oriundas desse período, e também, encaixá-la nas comparações que se seguem.

O urbanismo das primeiras décadas do século XX tem em comum com o urbanismo do governo de Sarney, os interesses econômicos no controle do meio urbano, excluindo a população mais pobre do direito a cidade. A diferença entre esses dois períodos é que, enquanto na gestão de Paulo Ramos e Pedro Neiva, buscava-se expandir a cidade através da desconstrução do acervo arquitetônico colonial – como foi feito na construção da Avenida Magalhães de Almeida, onde muitos casarões vieram ao chão – já no urbanismo da década de 1960, o plano foi expandir conservando todo esse acervo.

A modernidade brasileira, que tenta se instaurar em solo maranhense a cada década que se passa após sua chegada, se torna apenas eco quando é percebida que mais uma vez a tentativa falhou. Embora os feitos sarneístas sejam incomparáveis com as concretizações dos governos passados, eles são falhos quando se vê como resultado um cenário de discrepância social, onde uns são favorecidos e outros não.

Como já visto, a questão habitacional de São Luís, que antes da ponte já era conturbada, agora torna-se um problema com uma possível solução de moradia que se representa nas ocupações ilegais nos arredores dos bairros nobres no Norte da Ilha e nas zonas periféricas no Sudoeste da cidade. Essas ocupações da classe mais pobre não estão inseridas nas zonas de interesse do setor imobiliário, tampouco, recebem atenção do setor Público, apresentando baixa infraestrutura, dificultando as condições de vida dos moradores dessas áreas, comprometendo a qualidade do morar dos mesmos, tornando essa moradia cada vez mais indigna. Diante desse problema habitacional, são criados os projetos habitacionais ainda na década de 1960, visando atender a população das ocupações subnormais. A Cooperativa Habitacional Brasileira (COHAB), bairro que era parte de um projeto de conjunto urbano, foi idealizado pela extinta Companhia de Habitação Popular do Maranhão (COHAB) e, posteriormente, financiado pelo extinto Banco Nacional de Habitação (BNH). O conjunto era destinado aos moradores de baixa renda, tendo como alguns de seus arrendatários, pessoas que moravam em palafitas nos bairros do Caratatiua e também na Alemanha. Posteriormente o bairro veio a se transformar no conglomerado urbano Cohab-Anil, com os conjuntos Cohab Anil I, II, III e IV.

O morar digno é além de um direito social, é preciso se morar com qualidade, portanto, a moradia digna é aquela que assegura um teto, mobilidade, acessibilidade e garante serviços básicos de infraestrutura. Embora

nossa constituição não trate esse tema com tal amplitude, é necessário repensar as cidades dessa maneira, considerando os arredores, os serviços prestados, a democracia no uso dos espaços, entre outras diretrizes.

Nesse viés, o estudo sobre tais seguimentos se torna indispensável para uma investigação urbana, retratando as reais implicações a níveis social, econômico e político. Sendo assim, é previsto um alcance de novos olhares críticos para a vida urbana por parte dos futuros arquitetos e urbanistas que farão uso deste trabalho, ainda, é conjecturável que este artigo sirva de estímulo para outros que tratem de temas similares; valha como fonte para auxiliar em pesquisas de caráter urbanístico, arquitetônico, ambiental, social e político, visto que, esses assuntos serão tomados para melhor contextualização do tema proposto e também para plena apreensão do mesmo.

Pretende-se desenvolver a capacidade de resolver problemas urbanos de São Luís, considerando seu processo histórico a fim de relacionar a expansão urbana ludovicense com os interesses políticos e econômicos. Uma vez identificados os interesses privados por trás da urbanização progressista, identificando a segregação socioespacial e desigualdades sociais que a mesma impulsionou, aperfeiçoar as soluções urbanísticas que visem a democracia urbana se tornará substancial.

Busca-se estimular a adoção de medidas de prevenção ambiental ao projetar e repensar cidades e espaços, inevitavelmente, resultará da análise da degradação ambiental no rio Anil, a qual se dá atenção neste trabalho, provocada pelo crescimento populacional na capital maranhense no período político desenvolvimentista implantado pelo governo Sarney.

Não menos importante, fazer deste trabalho uma forma de engrandecimento profissional para a autora e conceder o referente estudo para pesquisas, projetos e análises.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRES, Anne et al. Miséria e Maré: Estudo sobre as palafitas na Comunidade da Portelinha. **Periódico do Centro de Estudos em Desenvolvimento Sustentável da UNDB**. São Luís, v. 1, n. 3, p. 1-13, set./dez. 2015.
- ALCÂNTARA, Enner Herenio de. Mudanças climáticas, incertezas hidrológicas e vazão pluvial: o caso do rio Anil. **Caminhos de Geografia**. São Luís, p. 158-173, jun. 2004.
- BURNETT, Frederico Lago. **São Luís por um triz**. Escritos Urbanos Regionais. São Luís, p. 58-75. 2011.
- BURNETT, Frederico Lago. **Urbanização e desenvolvimento sustentável**. São Luís: Editora Uema, 2008.
- COSTA, Marcelo Lima. Para o “Maranhão Novo” um novo subúrbio: a formação do bairro do Anjo da Guarda, em São Luís do Maranhão, no contexto do milagre econômico (1968-1970). **XIX Encontro de História da ANPUH – RJ**. São Luís, p. 1-9, set. 2020.
- DINIZA, Adalberto Moreira et al. O urbanismo modernista em São Luís: plano de expansão da cidade (1956). **Revista dos CEDS**. São Luís, v. 1, n. 2, p. 1-19, mar./jul. 2015.
- MORAIS, Natércia Cristyna Freitas. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão. “**A “ponte da esperança”: O símbolo da modernização e do desenvolvimento urbano no governo Sarney (1966-1970)**”. São Luís, p. 79. 2006.
- PERA, Caroline Krobath Luz. Dissertação (Mestrado em Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas. **Processo Contemporâneo de Expansão Urbana: Legislação urbanísticas e lógicas de produção do espaço urbano -estudo da região metropolitana de Campinas**. Campinas, p.224. 2016.
- QUEIROZ, Luziana Maria Nunes de. Tese (Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente. – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. **Expansão urbana e vulnerabilidades cidadina: carto(grafias) socioeconômica e de infraestrutura urbana**. Natal, p. 111. 2018.
- RIBEIRO JÚNIOR, José Reinaldo Barros. **Formação urbana de São Luís: 1612-1991**. São Luís: Edições FUNC, 2001.
- VASCONCELOS, Paulo Eduardo Silva de. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Estadual do Maranhão. “**Habitação Social em São Luís do Maranhão: Um estudo sobre a produção de habitação dos Institutos de Previdência e do Banco Nacional de Habitação**”. São Luís, p. 3-9. 2007.

NOTAS

¹ A industrialização brasileira ocorre de forma tardia, datando um século após as primeiras indústrias no mundo, no século XIX, porém, ganha maior força a partir da década de 1930.

² Política econômica que dá liberdade para iniciativas privadas sem interferências do Estado.

³ Prefeito em 1938 indicado pelo interventor Paulo Ramos, governador do Maranhão durante a ditadura militar, indicado pelo presidente Médici e secretário da fazenda no governo de José Sarney.

⁴ Conhecida atualmente como Rua grande, é um dos mais importantes logradouros de São Luís de grande valor comercial.

⁵ Avenida que começa na Praça João Lisboa e termina nas Cajazeiras, passando pelo Mercado Central.

⁶ Rio que nasce no Sul de São Luís e deságua na Baía de São Marcos, no centro da Capital.

⁷ <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=434974>

⁸ José Sarney de Araújo Costa é advogado, político e escritor brasileiro, foi governador do Maranhão (1966-1970) e presidente do Brasil (1985-1990).

⁹ COHAB – Cooperativa Habitacional Brasileira, o bairro faz parte de um projeto de habitação urbana de São Luís. O conjunto era destinado a pessoas de baixa renda e também moradores de palafitas.

EIXO TEMÁTICO 4: CULTURA

**O RECÔNCAVO E O RECONVEXO:
LINA BO NAS ENCRUZILHADAS DE SALVADOR
(1958-1964 E 1986-1989)**

MORETZSOHN, MARIANA (1)

RESUMO

Este artigo trata das duas experiências da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo com a cultura baiana e nordestina em dois momentos distintos, o que nomeamos as duas encruzilhadas de Salvador: a primeira delas, que se deu entre os anos de 1958 e 1964 e, a segunda, entre os anos de 1986 e 1989. Ele objetiva, de certo modo, demonstrar como a proposta arquitetônico-urbana realizada na segunda estada da arquiteta na cidade de Salvador é tributária das investigações realizadas mais de vinte anos antes, quando de seu primeiro contato com a cidade que experimentava, de modo abrangente, um alargamento daquilo que se entendia como cultura. Ali, se realizara uma grande troca intercultural, um certo “giro epistemológico” ou a “inversão do quadro europeu” com a inclusão de outras práticas e saberes, tais como as perspectivas ameríndias e, sobretudo, afro-brasileiras (tão características daquele território), para além daquelas consagradas pelo cânone ocidental moderno. Assumindo, ainda, o prosaico, a vida do homem comum como fontes de energia criativa Lina Bo irá consolidar e radicalizar já na sua primeira “encruzilhada” um modo particular de pensar o campo da arquitetura em articulação com as dimensões sócio-antropológicas, o que iremos denominar poética da encruzilhada. Do primeiro momento, buscaremos, então, compreender como a contextura da cidade baiana, um projeto verdadeiramente coletivo, de pesquisa aprofundada da realidade brasileira, desdobrou-se em Lina Bo como um modo-de-pensar-mundo materializado em sua experiência com o MAMB (Museu de Arte Moderna da Bahia). Já do segundo momento de sua estada, iremos esmiuçar como essa visão-de-mundo inscreveu-se de modo contundente na matéria de suas arquiteturas.

PALAVRAS-CHAVE:

lina bo, salvador, encruzilhada

*THE RECONCAVE AND THE RECONVEX:
LINA BO IN THE CROSSROADS OF SALVADOR
(1958-1964 AND 1986-1989)*

ABSTRACT

This article deals with the two experiences of the Italian-Brazilian architect Lina Bo into the Bahia and the Northern Brazil cultures in two distinct moments, what we name the two crossroads of Salvador: the first, which occurred between the years 1958 and 1964, and the second between the years 1986 and 1989. It aims in a certain way to demonstrate how the architectural-urban proposal effected during the architect's second stay in the city of Salvador is tributary to the investigations made more than twenty years earlier, when she had made her first contact with the city that was widely experiencing a broadening of what was understood as culture. There a great intercultural exchange had happened, a certain “epistemological turnabout” or the “inversion of the European frame” after the inclusion of other practices and knowledges such as the Amerindian and, above all, Afro-Brazilian perspectives (so characteristic of that territory), to beyond those consecrated by the modern Western canon. Still, assuming the prosaic, the common man's life as sources of creative energy, Lina Bo will consolidate and radicalize already in her first “crossroad” a particular way of thinking the field of architecture

as articulated with the socio-anthropological dimensions, which we will name poetics of the crossroad. From the first moment we will seek, therefore, to understand how the contexture of the Bahian city, a truly collective project, in-depth research of the Brazilian reality, has unfolded in Lina Bo as a materialized way-of-world-thinking in her experience with MAMB (Museu de Arte Moderna da Bahia) (“Museum of Modern Art of Bahia”). As from the second moment of her stay we will detail how this view of the world has forcefully inscribed itself in the matter of her architectures.

KEYWORDS:

lina bo, salvador, crossroad

PRIMEIRAS PALAVRAS

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo (...)

No período de 58 a 60 e pouco, a Bahia viveu o esplendor de um conjunto de iniciativas que representou uma esperança muito grande para o país todo, se estendendo ao extremo norte, pelo menos até o Rio de Janeiro (São Paulo ficou de fora, infelizmente): a Escola de Teatro, de Dança, a Escola Superior de Música e o Museu de Arte Moderna.

O discurso era outro. Era um discurso sócio-político, ligado diretamente à economia e à história do Brasil. Foi um processo que ocorreu não só na Bahia, mas no Nordeste todo, e que não pode ser abolido.

Em Pernambuco, no Triângulo Mineiro, no Ceará, no Polígono da Seca, se encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural no sentido histórico verdadeiro de um País, que era o conhecer a sua própria personalidade. (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 153, *Solar do Unhão*)

As duas estadas da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo (1914-1992) na cidade de Salvador – a primeira delas entre os anos de 1958 a 1964 e a segunda entre os anos de 1986 a 1989 –, que aqui nomeamos “encruzilhadas de Salvador” são sabidamente um marco importante na constituição do seu pensar-fazer, conforme já afirmaram muitos de seus importantes pesquisadores, a exemplo dos inúmeros artigos, pesquisas e publicações realizados por Olívia de Oliveira, Ana Carolina Bierrembach, Eduardo Rosseti, Marina Grinover, Silvana Rubino e Carla Zollinger para citar algumas importantes referências. Segundo Rubino, “ao tentar transformar a Bahia, Lina se transformou” (RUBINO apud PEDROSA, 2016, p. 68)ⁱ. Ali, em Salvador, desde a primeira estada na cidade, Lina Bo experimentou uma “expressão mais plena” (RUBINO, 2009, p. 32) dos mesmos temas abordados preliminarmente, por exemplo, na revista *Habitat*, em suas atividades editoriais na Itália e, em seus primeiros projetos, já no Brasil, ainda segundo a autora. É fato reconhecido que o contato com a cultura baiana tenha servido para que a arquiteta aprofundasse um modo particular de conceber arquitetura, ainda que muitas das questões postas nestas duas experiências espaço-temporais já estivessem germinadas em tempos remotos, ainda na Itália, conforme podemos verificar nas palavras de Antonio Risério, antropólogo, poeta, ensaísta e historiador brasileiro – e importante pesquisador da vida-e-obra da arquiteta, com ênfase nestes períodos aqui desbravados: “penso que sua imersão na Bahia foi fundamental para clarear, alargar e aprofundar um caminho que ela já tinha começado a trilhar” (RISÉRIO, apud PEDROSA, 2019, p 86)ⁱⁱ.

O contato de Lina Bo com a cultura baiana, sobretudo na primeira estada da arquiteta na cidade de Salvador, representou, sem sombra de dúvida, um alargamento daquilo que se entendia por tradição, o que ela nomeou como “coisa cultural” nas palavras que abrem este artigo, através da inclusão de outras epistemologias, tais como as perspectivas ameríndias e afro-brasileiras, para além daquelas consagradas pelo cânone ocidental moderno, assumindo também, o prosaico, a vida do homem comum como fontes de energia criativa. Podemos verificar, nestas mesmas palavras, o próprio reconhecimento de que sua viagem ao Nordeste foi decisiva na radicalização de uma atitude sócio-política que reconhecia na cultura popular ali realizada uma “personalidade” que trazia consigo um outro “sentido histórico” para o país.

Seria importante esclarecer, de saída, que optamos, neste artigo, por utilizar o termo encruzilhada para designar os dois contatos de Lina Bo com a cidade baiana. No primeiro deles (1958 a 1964), ele irá mobilizar, resumidamente, o caráter multicultural desta estada, como veremos a frente. No segundo (1986 a 1989), suscitará uma articulação territorial entre a Bahia e o Benin, fruto de um projeto de política pública ampla que também será objeto deste artigo. Já o termo poética da encruzilhada será trazido para manejar um tipo de abordagem (tanto reflexiva como projetiva), que se desdobrará do olhar acurado da arquiteta para este cruzamento de perspectivas e caminhos, do diálogo intercultural de referências e temporalidades vivenciados a partir destas duas experiências. Este termo será utilizado, é preciso dizer ainda, em substituição ao termo “sensibilidade antropológica”, cunhado por Risério – e utilizado por tantos outros autores em referência a Lina Bo. Isso porque, segundo o próprio Risério, esta sensibilidade contém em si algumas contradições: “se é verdade que devemos saudar o ‘olhar antropológico de Lina, também é certo que ele pede para ser relativizado” (RISÉRIO, apud PEDROSA, 2019, p 81)ⁱⁱⁱ. E, de fato, o que nos interessa aqui, antes que adjetivar Lina Bo ou nomear suas práticas, é pensar em como ela, como arquiteta, deixou-se contaminar por uma multiplicidade de perspectivas. Queremos interrogar como esta sensibilidade, visão de mundo, ou poética (da encruzilhada) – que carrega uma atenção criteriosa aos modos pelos quais os homens e as mulheres se organizam individual e coletivamente no mundo – será transposta, por Lina Bo, para o nosso campo: o da arquitetura (por mais arriscado que seja falar em campo, ainda hoje).

A poética da encruzilhada, entendemos (em coro com muitos dos pesquisadores da vida-e-obra de Lina Bo), aparecerá de modo mais evidente, a partir dali, daquele contato, contaminando todo seu pensar-fazer, nas mais variadas criações de Lina Bo – das propostas expográficas que se iniciam com *Bahia no Ibirapuera* (1959) às importantes inflexões projetuais, experimentadas na Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976|1982), no Sesc Pompéia (1977|1986) e no Teatro Oficina (1980|1984). Até mesmo no MASP (1957|1968), uma de suas obras mais emblemáticas, iniciada um ano antes deste primeiro contato efetivo com o Nordeste, Lina Bo utilizou-se de algumas questões ali elaboradas, como a “Arquitetura Pobre”, as “soluções simples” e “despidas” e uma forte inclinação para o caráter “coletivo” da arquitetura, “monumental” no sentido daquilo que confere uma espécie de “Dignidade Cívica”, como podemos verificar nas próprias palavras da arquiteta, num texto retrospectivo sobre as premissas de “projeção do Museu de Arte de São Paulo”:

Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções simples, despidas. (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 100, *Museu de Arte de São Paulo*)

Mas, a hipótese que lançamos aqui é a de que o projeto de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (1986 a 1989) que se desenrolou na segunda encruzilhada, mais de vinte anos depois de seu primeiro contato com o Nordeste ecoa, de modo radical, as questões forjadas ali, naquele primeiro contato de Lina Bo com a cultura baiana e nordestina. Isso fica evidente, inclusive, nos próprios programas arquitetônicos que irão desdobrar-se em projetos: a Casa do Benin na Bahia (1987), a Casa da Bahia no Benin (1989), a Casa do Olodum (1988), a Casa de Pierre Verger (1989) além dos Projetos Barroquinha (1986), da Ladeira da Misericórdia (1987) e do Plano Geral que os interconectava a todos, revelam uma política cultural que visava fortalecer as relações materiais e simbólicas entre a Bahia e a África, ou mais especificamente com o Benin: a mesma disposição para estas aproximações experimentadas lá atrás, no primeiro encontro de Lina Bo com a cidade de Salvador. Este artigo pretende, portanto, descortinar estas duas encruzilhadas no intuito de compreender como uma visão de mundo que se instaura, ou melhor, se aprofunda e se radicaliza na virada das décadas de 1950 e 1960 materializa-se em arquitetura(s)-urbana(s), décadas depois, num segundo contato da arquiteta com a cidade baiana. Pois, não nos restam dúvidas que as ações de projeto empreendidas por Lina Bo e sua equipe, na década de 1980 em Salvador, sejam tributárias daquelas noções experimentadas na primeira estada da arquiteta na cidade baiana, embora elas também encontrem respostas e rebatimentos nas investigações e experimentações que irão atravessar toda a sua vida-e-obra (BIERREMBACH, 2006).

A PRIMEIRA ENCRUZILHADA DE SALVADOR (1958-1964)

Este foi um momento auspicioso da cidade baiana e de toda a região do Nordeste, é preciso dizer. Portanto, os acontecimentos que atravessaram a vida e a obra de Lina Bo não devem ser compreendidos como fatos isolados, mas enredam-se numa contextura específica, como diria Risério, com um forte apelo coletivo. Lina Bo nomeou este período como os “cinco anos entre os brancos”^{iv} e Risério, por sua vez, “Avant-Garde na Bahia”, nome de seu importante livro (1953) que muito colaborou para a compreensão desta tessitura baiana e de como se deu uma espécie de “inversão do quadro europeu” (RISÉRIO, 1995, p. 89), uma mudança, mesma, de perspectiva na qual outras epistemologias, outras produções de conhecimento foram postas como paradigmas de cultura, para além do cânone do ocidente-europeu.

Lina Bo parece ter chagado à cidade baiana, um pouco casualmente já com 44 anos. Em abril do ano de 1958, doze anos após sua chegada ao Brasil (com a Casa de Vidro já construída, o projeto do Masp – Av. Paulista – iniciado e o controverso concurso docente para a Universidade de São Paulo, em andamento) ela chega a Salvador, pela segunda vez^v, para apresentar três palestras sobre Teoria da Arquitetura na Universidade da Bahia. Isso porque a arquiteta precisava comprovar atuação acadêmica afim à área a qual concorria a vaga^{vi} da USP. E, Lina Bo “não chegou a Salvador de uma só vez” (LIMA, 2021, p. 208), fixando-se na cidade somente no ano de 1959 em razão do convite do então governador Juracy Magalhães para implementar o Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB (1960). Neste momento, já ministrava aulas na Universidade Federal da Bahia, a convite do arquiteto Diógenes Rebouças (1914-1994)^{vii} e já escrevia a coluna dominical no Diário de Notícias^{viii}. Remontam desta época, alguns de seus projetos como a Casa do Chame-Chame (Salvador, 1958), a Casa Valéria Cirell (São Paulo, 1958), a Casa Mário Cravo, não executada, (Salvador, 1958) e os Estudos de Casas Populares também não executados (1958).

Mas, como dissemos, a implementação deste museu e as demais atividades realizadas por Lina Bo na cidade inseriam-se numa atmosfera de grande efervescência político-econômico-cultural de Salvador e da Bahia. Parte de um grande estrategema, tanto de reposicionamento geo-político do Nordeste^x em relação ao território nacional, que vivia sob o signo da construção de Brasília, da Bossa Nova e da Poesia Concreta, três movimentos que beberam das vanguardas internacionais, mas que conseguiram subverter o tradicional influxo cultural metrópole-colônia, exportando uma produção *made in brazil*. E, para inscrever brevemente esta época de renovação cultural da cidade de Salvador no contexto sócio-político brasileiro, vale lembrar que ela se deu entre o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961) e o reformismo de João Goulart (1961 a 1964). Não devemos perder de mente, tampouco, que no cenário internacional, destacavam-se a emergência do imperialismo norte-americano por um lado, os experimentos comunistas, por outro e as revoltas anticoloniais. Em âmbito local, dentro do território baiano, havia também uma ampla proposta de re colocação do próprio campo da cultura, de modo que artistas e intelectuais experimentavam novos contornos da produção artístico-intelectual através dos “valores populares” e da “tragédia do sertão” (LIMA, 2021, p. 208).

A Bahia das décadas de 1950 e 1960, com a cidade de Salvador e o Recôncavo – o núcleo urbano e o agrário – saíam, portanto, de um longo período de declínio político-econômico desde que a cidade deixara de ser a capital do país, perdendo seu posto para a cidade do Rio de Janeiro. Mas foi justamente este quase um século e meio de relativo esquecimento que garantiram uma certa autonomia em relação à sua organização cultural “formada basicamente pelo encontro assimétrico das experiências históricas de lusos, bantos, jejes e iorubanos, com um remoto substrato ameríndio” (RISÉRIO, 1953, p. 21). Seria interessante reforçar que após o primeiro momento de influxo dos povos bantos, houve, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, entorno da exportação de tabaco da Bahia para a África, uma massiva chegada (forçada) dos povos jejes (daomeanos) e nagôs-iorubás, uma situação específica ao que se sucedeu em outras partes do território brasileiro. Nas palavras de Pierre Verger (1902 a 1996)^x, etnólogo franco-brasileiro contemporâneo de Lina Bo que experimentou com ela este espaço-tempo de efervescência cultural: “os africanos trazidos ao Brasil, e principalmente à Bahia, souberam conservar e transmitir a seus descendentes costumes, hábitos alimentares e crenças religiosas de tal forma que reconstituíram no Brasil um ambiente africano.” (VERGER, 2021, p. 20).

E, isso explica a imensa disposição baiana para a assimilação da cultura africana, o que será amplamente investigado pelos movimentos artísticos neste contexto.

Vale destacar, ainda, que a Salvador destas duas décadas viveu um grande experimentalismo cultural, sobretudo através do ambiente universitário (Universidade Federal da Bahia), com seu reitor – Edgar Santos (1894-1962)^{xi} – promovendo inúmeras iniciativas dentre as quais sublinhamos a criação do CEAO (Centro de Estudos Afro-orientais), com o poeta português Agostinho da Silva (1906-1994)^{xii}. Este centro vanguardista tinha como mote fomentar o conhecimento sobre as realidades africanas e asiáticas, capitaneando aquela mesma disposição para a assimilação da cultura afro-brasileira. O CEAO promoveu, então, os interesses relacionados ao candomblé, reforçando os laços com a outra margem do Atlântico (mas agora, africanas) através de iniciativas como um curso de iorubá, a língua sagrada do referido candomblé jeje-nagô e desenvolveu projetos de pesquisa bilaterais que articulavam a Bahia com os territórios do continente africano, sobretudo do golfo do Benin, de onde vieram muitos dos escravizados trazidos (compulsoriamente). Ele acabava, assim, por configurar um importante deslocamento da centralidade da produção de cultura e de conhecimento, com uma sempre forte tendência a considerar o modelo europeu.

E, para além dos limites da universidade, a cidade de Salvador também vivia naquele momento “o entrelaçamento da cultura boêmia e da cultura universitária”, “e essa inexistência de um *cordón sanitaire* entre o campus e a praça, a escola e a rua, o bar e o gabinete, enriqueceu como não poderia deixar de ser, o circuito diário dos signos” (RISÉRIO, 1995, p. 75). Carybé (1911-1997), artista plástico, historiador e jornalista argentino radicado no Brasil, por exemplo, não se situava no âmbito universitário mas encontrava-se amalgamado com as manifestações culturais-populares da cidade àquele tempo.

É neste contexto de Salvador, do encontro da cultura popular baiana “antropologizando ainda mais a cultura vanguardista”, novamente com Risério, que Lina Bo, na direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) – e suas explorações arquitetônicas, museográficas, expográficas e curatoriais – na coluna dominical do Jornal Diário de Notícias e em sua nova atividade docente, amplia definitivamente sua visão sobre a arquitetura e o desenho industrial, inserindo-os numa visão sócio-cultural mais ampla. Assim, radicaliza sua “visada antropológica” – o que denominamos poética da encruzilhada –, aquela mesma iniciada nos tempos já longínquos da Itália, onde o “gosto pela concretude, da busca cotidiana, das formas populares” (RISÉRIO, 2015, p. 363) se manifestava através de sua colaboração com o arquiteto e designer italiano Giò Ponti (1891-1979), de suas afinidades intelectuais com o arquiteto italiano Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), da influência (até então indireta) do filósofo marxista Antonio Gramsci (1891-1937), como pontua Grinover (2018, p. 43) e do cinema italiano Neorealista^{xiii}. E isto, podemos ver descrito nas palavras de Lima, Risério, Bierrembach, respectivamente:

Ao afirmar sua independência, transformou-se de Signora Bardi em d. Lina, como ficou conhecida em Salvador por uma geração mais jovem de artistas e intelectuais de vanguarda. Mais do que provocar nela um processo radical de transformação intelectual e de comportamento, a temporada em Salvador e suas incursões físicas e intelectuais pelo Nordeste despertaram interesses que estavam latentes, permitindo que ela tivesse por fim de acordo com aquilo que, de fato, lhe importava. (ZEULER, 2021, p. 211)

Na Bahia, Lina radicalizou uma dimensão de sua personalidade. Foi, como nunca antes, o olhar antropológico da vanguarda captando e iluminando produtos da mestiçaria local. Olhar antropológico que procurava a diferença – e dela se aproximava se desvencilhando de preconceções (...) Seu olhar, dirigido a artefatos e mentefatos populares era denso. Sob este aspecto, aliás ela viveu num contexto italiano propício à inclinação antropológica. (RISÉRIO, 2015, p. 362)

Lina Bo Bardi también manifiesta su atracción por la arquitectura popular desde la época en que trabaja en Italia. En Brasil su interés preliminar se acentúa cuando entra en contacto con las producciones arquitectónicas locales. Considera genuinos todos aquellos arquitectos improvisados, que consiguen superar todas sus kimitaciones para realizarem verdaderas joyas arquitectónicas. (BIERREMBACH, 2006, p. 40)

Assim, orbitando ao redor da efervescente Universidade, do recém criado Museu de Arte Moderna e de uma economia em crescimento, os “agentes revolucionários”, nas palavras de Risério, como Lina Bo, o compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã (Hans-Joachim) Koellreutter (1915-2005), a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (1916-2008), o cenógrafo e diretor teatral Martim Gonçalves (1919-1973), Pierre Verger, Agostinho da Silva, Carybé, Diógenes Rebouças, o músico suíço Walter Smetak (1913-1984), o artista plástico Mário Cravo (1923-2018), o geógrafo Milton Santos (1926-2001), entre outros (muitos deles, como Lina Bo, oriundos da diáspora intelectual europeia do pós-guerra), resgataram a “palavra de ordem” – “derrotar a província na própria província” (RISÉRIO, 1995, p. 15) – promovendo uma ação paradigmática no cenário cultural. Esta “dialética do cosmopolita e do antropológico” (RISÉRIO, 1995, p. 54), que estamos rebatizando aqui de poética da encruzilhada foi possível a partir deste encontro da intelectualidade cosmopolita com a realidade sociocultural-antropológica baiana (mestiça) com seus saberes próprios manifestos em seus mitos, ritos, festas, comidas, arte popular etc. Ambas, contaminando-se mutuamente:

... a realidade cultural baiana foi afetada, funda e profundamente, pela chuva de signos da modernidade estética e intelectual que a atingiu – e principalmente pelos curto-circuitos provocados pelas incessantes e ruidosas investidas da avant-garde. Em contrapartida, deve-se dizer que a Bahia afetou de modo igualmente intenso quem se atreveu a tocá-la assim tão de perto. Transformou os modos de Koellreutter, enriqueceu e consolidou o pensamento de Agostinho da Silva, alterou os caminhos de Smetak, transfigurou Ernst Widmer, iluminou a alma de Pierre Verger. Enfim, subversão com subversão foi paga. No caso de Lina Bo Bardi, por exemplo, redesenhou-se pessoa e obra. (RISÉRIO, 1995, p. 15)

É sabido, que a “Avant-Garde” da Bahia desdobrou-se, então, nos movimentos da Tropicália e do Cinema Novo. Nomes como Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Waly Salomão, Carlos Nelson Coutinho, João Ubaldo Ribeiro, Roberto Pinho etc. são, sem dúvida, tributários deste grupo que tanto colaborou para a virada cultural da Bahia nas décadas de 1950 e 1960. Mas por outro lado, também não podemos esquecer que este mesmo grupo bebeu da fonte dos já consagrados baianos Jorge Amado (1912-2001), Dorival Caymmi (1914-2008) e João Gilberto (1931-2019). Caetano Veloso, por exemplo, atribui à arquiteta o fato de as informações fundamentais da cultura moderna (em sentido ampliado) terem chegado a Salvador. Frequentando muitas de suas exposições e realizações entorno do MAMB, declara que: “Lina é responsável pela civilização de uma geração”.

O MAMB (MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA):

Foi sobretudo exercendo o papel de diretora – aliás, nada convencional – do museu, mais do que como professora ou profissional da arquitetura, que Lina ampliou e amadureceu nesse período sua perspectiva como arquiteta. (ZEULER, 2021, p. 211)

O MAMB (1960), sob a batuta de Lina Bo, é preciso dizer, inclinava-se fortemente para uma abordagem antropológica e, assim como o MASP^{xiv} - como um “anti-museu” (OLIVEIRA, 2006, p. 275) – tinha o ensino como um de seus pilares fundamentais. Não se tratava de um museu, no aspecto conservacionista do termo, mas dedicava-se à investigação, documentação e à exposição da arte popular^{xv} e procurava neste artesanato, ou melhor, no “pré-artesanato”^{xvi}, os meios para se alcançar uma industrialização própria – através de uma escola capaz de agregar os diversos agentes envolvidos no processo de concepção-execução dos artefatos industriais. Segundo Rossetti, esta “escola integrada a um processo industrial de escala regional” (2002) procurava, ao fim e ao cabo, estreitar os laços entre concepção e execução, o que passava necessariamente por uma produção coletiva. Para Lina Bo interessava, não a conservação ou a reprodução literal dos objetos populares, mas sua análise estrutural. Buscava extrair-lhes suas estratégias fundamentais: “esta urgência, este não poder esperar mais, é a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única...” (Lina Bo apud GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 140). Pois que o fazer com recursos limitados, exíguos, o recriar a partir de uma matéria prima precária, ordinária e a releitura das estratégias criadas na urgência do cotidiano tornariam-se, em Lina Bo, uma estratégia moderna de produção (como é o caso do desenho industrial) ou mesmo um mecanismo de concepção arquitetônica, para além dos limites do próprio museu, como pudemos verificar nas palavras de Lima. Neste sentido, a própria escada helicoidal em madeira desenvolvida por Lina Bo, que emblematiza a intervenção no edifício do Solar do Unhão (1963), no qual se encontram as instalações

definitivas do MAMB, representa (já reconhecidamente) esta recriação ou reformulação das estratégias inventadas pelos artefatos populares, neste caso, o encaixe do carro de boi.

Inicialmente, o museu ocupou de forma improvisada as instalações do Teatro Castro Alves^{xvii}, tal como o MASP, do edifício dos Diários Associados na rua Sete de Abril (1947). No Teatro, incendiado antes de sua inauguração, Lina Bo teve que adaptar as estruturas originais do edifício de forma ligeira e com recursos limitados, tendo como objetivo não mais um “teatro de privilégio”, mas sim um “teatro popular” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 141). Ali se deram muitas das colaborações entre Lina Bo e os outros atores integrantes deste movimento cultural. Martim Gonçalves encenou muitas peças que tiveram a colaboração de Lina Bo, através de cenografias e figurinos, como são o caso da Ópera dos Três Tostões (1960) e de Calígula (1961). Também o cineasta Glauber Rocha (1939-1981) frequentou assiduamente o escritório de Lina Bo, ali naquelas dependências. Nas próprias palavras de Lina Bo, podemos conferir um pouco desta colaboração e deste espírito criativo coletivo que se estabelecia entorno do museu:

Na rampa de acesso ao teatro instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos grandes subterrâneos, uma escola de iniciação artística para crianças; a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade colaboravam. Com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montamos no grande palco semidestruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade. Brecht e Camus: A ópera de três tostões e Calígula. Martim Gonçalves tinha criado na Escola de Teatro um verdadeiro centro de cultura; esboçava-se na Bahia o movimento do Cinema Novo... (LINA BO apud GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 133. *Cinco anos entre os brancos*, 1967)

Ainda no ano de 1959, iniciou-se o Projeto de “restauração” do Solar do Unhão, um conjunto arquitetônico datado do século XVI, para o qual o MAMB seria transferido, mas foi somente no ano de 1963 que o museu mudou-se para as suas instalações definitivas. O projeto de recuperação da própria Lina Bo incorporava as “intervenções significativas que o conjunto sofreu durante sua história” respeitando “todos os (seus) aspectos dramáticos” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 152). Foi ali, naquelas instalações, que Lina Bo conseguiu expandir sua atuação como diretora do museu, consolidando sua visão social e política. Através do “Museu de Arte Popular” e das “Oficinas do Unhão”, ambos pensados não como “folklore”, mas como “centro de documentação” e “centro de estudos técnicos”, “visando a passagem do pré-artesanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do país” (LINA BO apud GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 134. *Cinco anos entre os brancos*, 1967).

O museu de Lina Bo, procurou subverter a ordem corriqueira das coisas: “documentação estética da cultura popular julgada pela ‘alta’ cultura”, tornando o “Museu de ‘Arte’”, sacralizado, um museu de “Artes”, na sua pluralidade. Deste modo, o próprio “fazer”, em sua processualidade, os próprios “fatos”, como “acontecimentos do cotidiano” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 153), tornaram-se objetos do museu idealizado pela arquiteta. O programa do museu, concebido também por Lina Bo, ia na contramão da lógica curatorial corrente, de apresentação dos fatos. Deste modo, a “Civilização Brasileira” seria composta por quatro atos: o primeiro deles se daria através da exposição: “Civilização do Nordeste” – que inaugurou o museu –, o segundo, com a exposição: “O Índio”, o terceiro, com a exposição: “África-Bahia” – em colaboração com Pierre Verger – e o quarto, com a exposição: “A Europa e a Península Ibérica”. Interrompido por desavenças pessoais e pelo iminente Golpe Militar de 1964, o programa não pôde ser concluído. Mas sua ordem de apresentação, afora todo o conteúdo ali apresentado, nos fala também daquele mesmo “giro epistemológico” ou daquela “inversão do quadro europeu” que estavam sendo realizados por Lina Bo e pelo grupo de artistas e intelectuais da Salvador, naquela virada das décadas de 1950 e 1960. A sequência iniciada com o “Nordeste”, mostrando uma espécie de panorama geral da cultura popular ali produzida, sucedida pelo “Índio”, pela “África-Bahia” e encerrada pela “Europa e Península Ibérica” nos fala, em última instância, que para Lina Bo a cultura ocidental europeia era somente uma (e não a mais relevante) dentre as demais culturas que nos fundam, à exemplo da importante matriz afro-brasileira de Salvador.

A SEGUNDA ENCRUZILHADA DE SALVADOR (1986 A 1989)

A segunda temporada de Lina Bo na cidade baiana, que se seu entre os anos de 1986 a 1989 – recém iniciado o período de redemocratização do Brasil –, representou a possibilidade de experimentar, pela perspectiva arquitetônico-urbana, “da cadeira à cidade”, as questões elaboradas por ela em sua primeira estada em

Salvador. Como vimos, naquele fecundo momento a arquiteta realizou alguns projetos arquitetônicos, contudo, acreditamos que nesta segunda estada ela tenha conseguido alcançar a amplitude daquele programa inicial, do ponto de vista sócio-antropológico, em virtude do caráter urbano que envolveu os projetos desta segunda fase e, também, de sua articulação com uma iniciativa mais ampla – de política pública – de resgate da cultura afro-baiana (Salvador e Cotonou, no Benin). Aquele primeiro e fecundo momento, de efervescência cultural de Salvador – em que Lina Bo radicalizou seu “olhar antropológico” ou a poética da encruzilhada, mobilizando um fervilhante encontro de perspectivas de mundo –, foi abruptamente interrompido, entre outras razões, pelo Golpe Militar que se instaurava no ano de 1964, como foi dito. Deste modo, o convite feito pelo então prefeito da cidade de Salvador Mário Kertész, para que Lina Bo participasse de um grande plano urbano para a cidade, mais de vinte anos depois (1986), mesmo com toda demagogia política, representava uma forma de recompensa àquele conturbado desfecho da primeira estada da arquiteta na cidade: “Mais do que simples convite, este gesto é um ato de justiça. Sobretudo, com isso, reabro-lhe as portas desta cidade, casa do povo que lhe deve tantos serviços e tanto amor.” (KERTÉSZ apud LIMA, 2021, p. 353)

Mas o plano urbano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador não contava somente com a presença de Lina Bo e sua equipe de colaboradores, como os arquitetos Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki. Mais uma vez, se tratava de um plano coletivo que envolvia diversos agentes e disciplinas e talvez a isso se deva a riqueza de seus resultados, ainda que o plano não tenha sido realizado na sua integridade, em função de mudanças na administração pública. Convidado pelo prefeito a compor uma grande equipe que tocaria uma sorte de projetos públicos, o arquiteto João Filgueiras Lima, Lelé (1932-2014), também foi outra importante personalidade a colaborar neste amplo projeto.

Três grandes iniciativas interconectadas tinham sido pensadas por Kertész e pelo antropólogo Roberto Pinho, seu secretário de projetos especiais: a Fábrica de Equipamentos Comunitários (FAEC)^{xviii} seria dirigida pelo arquiteto Lelé (que já havia participado de uma iniciativa similar com o mesmo prefeito, em seu primeiro mandato)^{xix}, visando o desenvolvimento de tecnologia pré-fabricada em argamassa armada para suprir os problemas infraestruturais da cidade. Já a Companhia de Renovação Urbana estaria voltada para a reabilitação do Centro Histórico – que àquela época encontrava-se em profundo estado de abandono, como num “terremoto voluntário” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 270), segundo as palavras da própria arquiteta – recém reconhecido como *Patrimônio da Humanidade pela Unesco* (1985), ao qual Lina Bo estaria vinculada através da Fundação Gregório de Mattos^{xx}. Este cenário coletivo e multidisciplinar foi o responsável, ao fim e ao cabo, por aproximar Lina Bo e Lelé, ambos arquitetos comprometidos com a solução técnico-urbano-arquitetônica para a recuperação do casario existente no entorno do Pelourinho (entre a Praça da Sé e o largo que lhe dá o nome, passando pela Ladeira da Misericórdia e o entorno da igreja da Barroquinha).

Neste contexto, Lina Bo foi chamada a pensar uma estratégia de recuperação para o centro histórico e seu degradado casario que seria utilizado como habitação, pequeno comércio, pequenas atividades culturais, tudo relacionado à vida cotidiana pré-existente do local. Um plano de intervenções cujo objetivo fundamental seria a “preservação da Alma popular da cidade”, menos que suas “arquiteturas importantes”: um projeto “atento às pessoas e não apenas aos monumentos” (LINA BO apud LIMA, 2021, p. 356). Assim, a permanência da população ali existente, contrária aos movimentos de gentrificação experimentados em outros centros históricos, ao redor do mundo, seria então, objetivo primordial como podemos verificar nas próprias palavras de Lina Bo:

O “caso” do Centro Histórico da Bahia é: não a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas) mas a preservação da Alma Popular da Cidade. Em poucas palavras: o plano deve ser “sócio-econômico” para não repetir os erros de conhecidos interventos em cidades ilustres, como Roma, Bologna, Venezia, e inúmeros maravilhosos recantos do Velho Mundo que mudaram a base social de inteiras Regiões, com os moradores de anos e anos jogados longe e média-classe-média, tomando conta. (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 270, *Centro Histórico da Bahia*)

ARQUITETURAS-URBANAS, ARQUITETURAS-TRANSATLÂNTICAS

A arquitetura é, evidentemente, uma expressão do urbanismo, sendo necessário considerá-la, por isso mesmo, como parte de um todo, do conjunto urbanístico, e não como um fato avulso. (LINA BO, 2002, p. 13)

A proposta de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, compreendida mais especificamente pelo trecho denominado Pelourinho^{xxi}, foi pensada através de um conjunto de intervenções no espaço público posta através de um Plano Geral, da reconfiguração de três praças (da Sé, Terreiro de Jesus e Cruzeiro de São Francisco) e da recuperação pontual de alguns edifícios pré-existentes, visando-se a complementaridade de duas ações simultâneas: um plano urbano e arquitetônico, um verdadeiro exercício de “planejamento ambiental”^{xxii}. Pensado como um “conjunto urbanístico” e não como um “fato avulso” – questão que já lhe tocava, como pudemos verificar no trecho extraído de *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (1957) – esgarçava os próprios limites do fazer da arquitetura e de seus conteúdos edificadas, enfatizando-se assim o caráter urbano de cada um de seus edifícios. Este plano reforçava, com isso, uma certa noção de “responsabilidade coletiva”, de modo que a Arquitetura era ali mobilizada, como uma “ciência” e uma “arte” da “vida em conjunto” (LINA BO, 2002, p. 13).

Assim, Lina Bo e sua equipe conceberam inicialmente e, de modo mais amplo, um projeto que visava não somente o redesenho dos espaços públicos pré-existentes, tais como das já mencionadas praças (que não foram executadas em virtude de restrições patrimoniais) mas também a sua articulação que se estendia até o Largo do Pelourinho e as encostas escarpadas. Esta articulação seria possível a partir da criação de um sistema de espaços livres dedicados exclusivamente aos pedestres (que dividiria espaço somente com um circuito de charretes) corroborado pelo desenho da pavimentação “como um grande ‘tapete’ de granito cinza com incrustações de pedras brancas (faixas), pedras vermelhas e azuis, tipo pórfido e labrador”. Não é de se estranhar, depois de compreendermos um pouco da primeira encruzilhada, que Lina Bo tenha atribuído sua inspiração para este piso não somente aos “grandes pisos das antigas catedrais e igrejas da Europa e do Oriente Médio”, mas também, à tradição “nordestina e baiana” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 272). Talvez, com isso, Lina Bo estivesse fazendo coro com aquilo que “Ariano Suassuna sempre afirmou existir, no sertão do Nordeste: uma lembrança da Renascença Italiana, isto é, uma certa estrutura ‘clássica’ Greco-Romana” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 274). Neste trecho abaixo, em que a própria Lina Bo explica o piso do Cruzeiro de São Francisco, podemos perceber este entrecruzamento de perspectivas e influências e um certo olhar ambivalente que tende a borrar fronteiras:

O piso do Cruzeiro de São Francisco é apenas uma imagem poética da tradição nordestina e baiana de cobrir o chão das ruas de folhas e flores, que o Povo inventa nas Festas e Procissões, no Candomblé e nas Igrejas. O Povo da Bahia é “Antigo e Moderno”, é “Internacional-Popular” e, nas suas invenções (da “lambreta” a sua Música Popular), nada tem do Ranço da Colônia. (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 272, *Centro Histórico da Bahia*)

Seria interessante notar ainda que esta atenção dada às tradições populares encontrava-se manifesta não somente no tipo de desenho de piso, mas também, nas explorações formais das mesas de concreto pré-moldado com cobertura de ombrelone (em lona locomotiva amarela) do Belvedere da Sé, cujos estudos iniciais, remetem à “flor de maracujá” e cuja forma definitiva encontra inspiração no “caxixi”, uma “cerâmica popular do Recôncavo Baiano” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 274). Mas à parte destas explorações formais carregadas de simbolismos, percebemos no próprio desenho do Plano Geral e suas legendas o cuidado de Lina Bo com as práticas populares do cotidiano, tanto aquelas já efetivas do território, como aquelas que frequentavam seu imaginário: “carrinhos de pipoca, (milho), bebidas, algodão doce, etc”, os bares, as “barraquinhas” para o comércio informal, o caminho e o ponto da “charrete”, os “carrinhos articulados” dedicados a “crianças e não crianças” (LINA BO apud FERRAZ, 2018, p. 272).

Todavia, a “Cachoeira do Pai Xangô”, uma grande gárgula suspensa e a “Grande Roda de Água”, ambas em concreto (como mostram os croquis de projeto), demarcadas na própria Planta do Plano Geral como “cachoeirinha”, sejam talvez, a evidência mais efetiva desta densidade dada às atividades mais prosaicas que conformam o cotidiano na cidade. Pensadas para refrescar os “dias de calor”, a “Cachoeira na Praça” é no mais “uma imagem nordestina, é o banho de cachoeira, a Cachoeira da Mata Grande, onde mora o Pai Xangô”, nas palavras de Lina Bo, numa clara alusão às práticas do Candomblé, tão características da cultura afro-baiana (OLIVEIRA, 2006, p. 161).

Os edifícios do centro histórico de Salvador, já mencionados, a serem convertidos em equipamentos culturais – o Conjunto da Ladeira da Misericórdia, o Conjunto da Barroquinha, a Casa do Benin na Bahia, a Casa do Olodum, a Fundação Pierre Verger, a Casa da Bahia no Benin, a Casa de Cuba na Bahia e a Casa da Bahia em Cuba^{xxiii} – foram, assim, estrategicamente escolhidos, dentro do plano geral, de modo a costurar, enredar, todo o território demarcado pelo plano. Portanto, estes mesmos edifícios não devem ser compreendidos nas suas individualidades, mas em seu caráter urbano e, mais do que isso, nas articulações que se espriam pelo território, não somente aquele de Salvador, mas, inclusive, aquele que incorpora o Atlântico (Cuba e o Benin), como campo simbólico de possibilidades interculturais, uma verdadeira encruzilhada. E isto pode ser verificado no próprio conteúdo programático destes edifícios, entorno do qual, quase sempre, as relações Bahia-Benin são fortalecidas. A Casa do Benin, a primeira das obras a realizar-se, no contexto deste plano, é, pois, um exemplo do estreitamento almejado destas relações simbólicas, como podemos ver nas palavras de Pierre Verger, quando da inauguração da mesma:

A Casa do Benin é agora uma realidade concreta. Ela é a prova da iniciativa e do interesse levado pelo prefeito Mário Kertész ao projeto que ele elaborou no quadro das atividades da Fundação Gregório de Mattos, juntamente com as autoridades da República Popular do Benin na ocasião da assinatura do ato que tornou Salvador e Cotonou, cidades gêmeas. Não foi o caso das circunstâncias, determinante para que a Casa do Benin fosse a primeira restauração feita no Centro Histórico, mas sim a vontade deliberada de afirmar através desta realização pioneira, a importância pra nós, da presença na Bahia de um centro cultural beninense, porque esta casa do Benin é a prova concreta da participação dessa região africana na formação da cultura da Bahia e do Brasil. Laços e relações vêm sendo estabelecidas e consolidadas a três séculos entre o Benin e a Bahia, por isso importava que essa Casa do Benin fosse a primeira a nascer para testemunhar a cultura africana no Brasil e que ela aqui estivesse materialmente

presente. Uma exposição de artesanato beninense foi organizada para a ocasião da inauguração do velho casarão restaurado segundo as diretrizes do arquiteto madame Lina Bo Bardi, numa tentativa de mostrar aos habitantes da Bahia e do Brasil a proximidade entre a realidade beninense e a realidade baiana. O vídeo realizado por José Guerra bem mostra as semelhanças entre os mercados de Dantokba em Cotonou e o de São Joaquim em Salvador.

Pensamos que será com emoção, que os baianos que respeitam as tradições vindas do Benin ouvirão cantigas de candomblé que lhes são familiares. Vamos também saudar e agradecer aos ministros e dignatários beninenses que vieram participar conosco da inauguração da Casa do Benin e esperamos poder visitá-los na ocasião da inauguração da Casa do Brasil em Ruída, um dia que desejamos esteja bem próximo. (Pierre Verger, Benin Bahia, Boletim / Jornal, Salvador, Maio de 1988 - Ano 1 - No 1, Documento consultado no Instituto Casa de Vidro: nº 1961.2)

A recuperação do casario bastante diversificado, em épocas, estilos e condições de implantação (topográficas), que constituía o conjunto urbano do centro histórico de Salvador, exigia uma recuperação rápida e impunha uma experimentação de técnicas novas que não o restauro tradicional. O custo elevado e o prazo muito extenso dos meios de recuperação já conhecidos inviabilizavam, ainda, a quantidade de obras necessárias e dificultavam a manutenção de toda a paisagem humana e social ali existentes. Assim, a utilização das peças pré-moldadas de argamassa armada desenvolvidas na usina Faec, de Lelé, e concebidas por Lina Bo em colaboração com o arquiteto tornaram-se a um só tempo um meio eficiente (técnico) e um elo imaterial (simbólico) capaz de costurar esta ampla tessitura – o grande território expandido Bahia-Benin-Cuba. A partir das peças pré-moldadas foi possível então pensar num conjunto amplo de soluções. O muro plissado autoportante (experimentado curvo na Ladeira da Misericórdia) serviria para configurar os contornos dos novos edifícios em lotes vazios ou em cujos lotes existissem reminiscências de antigos muros ou construções. Os contrafortes plissados, também autoportantes, alinhavariam todo o conjunto, “costurando inclusive os vazios” (JOÃO FILGUEIRAS LIMA, Lelé, apud MENEZES, 2004, p. 82). Tinham o dever de estabilizar o conjunto de construções instáveis, limítrofes a lotes vazios (como no caso do Bar dos 3 Arcos, também na Ladeira da Misericórdia). Já as paredes divisórias internas, as lajes (com vãos de até seis metros) e os degraus de escadas, todos pré-moldados de concreto, conformariam as novas espacialidades internas dos edifícios intervistos.

Foi, sem dúvida esta solução técnico-simbólico – das peças pré-moldadas de concreto –, tal qual o encaixe de carro de boi utilizado na escada do Solar do Unhão – pensada por Lina Bo e Lelé, que possibilitou, em

última instância, que estas arquiteturas se transformassem em dispositivos de cidade, transcendendo seus próprios limites para dar resposta aos problemas urbanos. E, mais do que isso, se tornassem um dispositivo transatlântico – pois que estariam dispostas também no Benin e em Cuba, ao menos intencionalmente, como pudemos verificar em alguns croquis de projeto. Como que esta rede de projetos, de certo modo, reconhecesse ou até mesmo legitimasse estas sabedorias de outras terras (africanas) que vieram imantadas nos corpos que atravessaram o oceano e colaboraram largamente na configuração da cultura popular baiana, aquela mesma desvelada ainda na primeira encruzilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil hoje está dividido em dois: o dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para jogá-las a partir de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura, e o dos que olham dentro de si e à volta procurando fatigadamente, nas poucas heranças duma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes duma cultura ainda informe para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos. Procura fatigada no emaranhado de heranças esnobemente desprezadas por uma crítica improvisada que as define drasticamente como regionalismo e folklore. É uma aristocracia ligada ao mundo popular, às civilizações do litoral ou do sertão, uma inteligência camponesa e artesanal que procura na terra e na condição humana a sua expressão. (LINA BO apud GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 114, *Brennand cerâmica*, 1961)

A pauta decolonial que suscita hoje importantes debates em diferentes campos das humanidades no cenário contemporâneo da pesquisa acadêmica produzida, sobretudo no Hemisfério Sul, ou no Sul Global, trata entre muitas outras questões, da dessacralização dos cânones ocidentais (patriarcado, cristianismo, filosofia, ciência, cultura etc.), da inclusão de outras perspectivas que ficaram de fora destas narrativas oficiais, dominantes, impostas ao mundo não europeu desde o século XVI, com os processos de colonização. Reconhecemos, de antemão, a amplitude e a complexidade do conceito “decolonial” ou “descolonial”^{xxiv}, cuja origem remonta às conferências de Bandung, realizadas no ano de 1955. Não queremos, por isso, apanhá-lo de forma precipitada, como muito temos visto. Mas cabe frisar, ainda que rapidamente, o fato de que Lina Bo, de certa forma já praticava um certo “giro epistemológico” ou uma “inversão do quadro europeu” amplamente utilizados por esta agenda (decolonial). Podemos dizer, talvez, que Lina Bo, na incorporação de outras perspectivas de mundo, afora aquelas euro-situadas já estivesse realizando uma certa “desobediência epistêmica”^{xxv} ou adotando a “pluriversalidade”^{xxvi} como método, dois pontos fundamentais da “opção decolonial” proposta pelo semiólogo argentino Walter Mignolo^{xxvii}, um importante pensador desta pauta.

Lina Bo, como vimos, sobretudo através de seu contato com a Bahia, incorporou outras perspectivas de mundo. A partir dele sua obra (material e imaterial) ganhou novos contornos e assumiu radicalmente uma posição de diferença – e não de inferioridade – em relação às práticas conservadoras, aos modelos hegemônicos (eurocêntricos) e às grandes narrativas (modernas-canônicas), assumindo uma posicionalidade, em outras palavras, uma relação espaço-temporal que se constitui como chave para uma determinada produção, o que poderíamos denominar uma produção-situada. Produção esta que incorpora os saberes populares, as práticas cotidianas e locais, as diferentes heranças culturais (OLIVEIRA, 2006) que nos conformam, outros modos de conhecimento (epistemologias) que tiveram pouca representatividade até então no campo da arquitetura, um campo notadamente conservador e comumente balizado pela lógica perversa daqueles que detêm o poder.

Como num jogo de espelhos (re)côncavos e (re)convexos^{xxviii} que embaralha múltiplas visões de mundo, Lina Bo deixou-se contaminar e se transformar, a partir desta experiência baiana, tornando-se múltipla, na própria devoração de outros: sujeitos-ideias-práticas que atravessaram e radicalizaram seu pensar-fazer. Definitivamente, o contato com a cidade de Salvador, o Recôncavo Baiano e o Nordeste aguçaram um olhar, uma percepção para outras formas de experimentação humana em suas relações específicas com o território, outros modos de produzir cultura, para além da “inércia conservadora do sul” (LINA BO apud GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 132. *Cinco anos entre os “brancos”*, 1967).

Lina Bo é frequentemente categorizada pela historiografia da arquitetura como uma arquiteta moderna da segunda geração, muito embora ela se encontre, em certa medida, na “contracorrente” de seus pressupostos (OLIVEIRA, 2006, P. 17). Mais importante ainda é pensar que ela “permaneceu se (auto)proclamando moderna mesmo quando a geração seguinte, e muitos compatriotas seus aderiram ao post-modern”

(RUBINO, GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 25). Mas esta é somente mais uma dentre as muitas atitudes complexas e ambivalentes de Lina Bo. Pois que existem vínculos irrefutáveis entre modernidade (ao menos aquela canônica) e colonialidade^{xxix}, sobretudo no Brasil, onde a arquitetura moderna encontra-se irrevogavelmente vinculada com as nossas raízes coloniais – em sua dialética entre tradição e modernidade – verificada no discurso de Lúcio Costa (1902-1998), seu principal mentor intelectual.

Ora, mas não queremos aqui enquadrar Lina Bo, nem como moderna, nem como “decolonial”: isso, pouco importa. Aliás, poderíamos pensar na própria pluralidade das modernidades produzidas no Brasil, capazes de nos conduzir a uma abordagem que foge aos modelos dicotômicos, como orienta a própria pauta contemporânea. Segundo Oliveira, Lina Bo pertence a “uma geração que revisa criticamente os modernos e para a qual colocar fim a um estado de coisas consideradas falsas e opressoras já não significa o abandono do passado, mas uma revitalização dele” (OLIVEIRA, 2006, P. 16). O que nos interessa, então, é pensar como Lina Bo nos apresenta, ainda hoje, na atualidade de suas ações, caminhos possíveis para (re)pensarmos o campo da arquitetura e suas possíveis transversalidades e, sobretudo, sua dimensão ética e política. A “potência e a atualidade” de Lina Bo residem justamente na “confrontação crítica e real a um estado de coisas” (OLIVEIRA, 2006, P. 16). Como um ato de resistência, num cenário de tantas adversidades: uma possibilidade de (re)invenção de mundo(s). Afinal o “reexame da nossa história” ainda se faz necessário, sobretudo nestes novos tempos sombrios:

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das “vilas”, é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (LINA BO apud GRINOVER & RUBINO, 2009, p. 140. *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse*, 1976)

NOTAS

ⁱ Texto: *Lina, leitora de Gramsci.*

ⁱⁱ Texto: *Andanças pela praia de amar a lina.*

ⁱⁱⁱ Idem.

^{iv} *Cinco anos entre os “brancos”* é um texto seminal de Lina Bo publicado na revista *Mirante das Artes*, São Paulo, n.6, no ano de 1967.

^v Não se sabe ao certo os motivos pelos quais Lina Bo realizou a primeira viagem para a cidade baiana (fevereiro de 1958). Sabe-se somente que ela foi organizada por Odorico Tavares, diretor do jornal local *Diários Associados*. Mas é conhecido que Lina Bo tenha tido um primeiro acesso à cultura popular da Bahia, ainda que remoto, através de seu trabalho realizado no MASP e na revista *Habitat*.

^{vi} Àquela altura, Lina Bo já lecionava algumas disciplinas na FAU USP, como professora convidada, mas todas voltadas para o design de interiores. A arquiteta não foi aprovada neste concurso, como sabemos, mas ela produziu em seu bojo uma importante obra escrita (talvez das mais robustas de sua carreira, ao menos daquelas publicadas) que conteria também algumas “sementes do trabalho que floresceria nas décadas seguintes”: *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (1957).

^{vii} Diógenes de Almeida Rebouças é um importante arquiteto moderno. Baiano, nasceu em 1914, mesmo ano de Lina Bo. Além de arquiteto e urbanista foi professor da Universidade Federal da Bahia, pintor e agrônomo. Podemos destacar as seguintes realizações como arquiteto, dentre tantas outras: o Estádio da Fonte Nova (Estádio Octávio Mangabeira), o Hotel da Bahia, com Paulo Antunes Ribeiro e o Edifício da FAU-UFBA.

^{viii} O jornal *O Diário de Notícias*, do estado da Bahia, pertencia aos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand.

^{ix} O referido reposicionamento geo-político do Nordeste passava pela criação da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) (1959) presidida por Celso Furtado que, entre muitos outros aspectos, visava incentivar o desenvolvimento industrial da região, combater o quadro de seca, do desemprego, do êxodo rural e apresentar alternativas ao domínio oligárquico.

^x Pierre Edouard Léopold Verger, fotógrafo, etnólogo e antropólogo, nasceu em Paris no ano de 1902, mudando-se para Salvador, em 1946 (mesmo ano em que Lina Bo mudou-se para o Brasil), quando inicia sua pesquisa sobre as relações estabelecidas entre a Bahia de Todos-os-Santos e o Golfo do Benin, que lhe rendeu um título na Sorbonne.

^{xi} Edgar Santos é o criador e o primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia (1946), hoje UFBA, tendo enfrentado 15 anos de reitorado (de 1946 a 1961). Segundo Risério, sua biografia encontra-se amalgamada à própria “reinvenção da Bahia”. Pois seus feitos na universidade, trazendo a vanguarda europeia (músicos, filósofos, dançarinos, antropólogos, cientista, diretores de teatro) para a instituição, ainda em formação, refletiram na transformação da cultura baiana. O Cinema novo e o Tropicalismo que nasceram ali, naquele ambiente de efervescência cultural das décadas de 1950 e 1960, são sem dúvida, tributários destes feitos.

^{xii} George Agostinho Baptista da Silva foi filósofo, poeta, ensaísta, professor, filólogo, pedagogo e tradutor português. Viveu no Brasil entre os anos de 1947 a 1969. Criador do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, lecionou também Filosofia do Teatro na mesma universidade.

^{xiii} Emblematizado pelo filme *Roma, Città Aperta* (*Roma, cidade aberta*) do diretor de cinema italiano Roberto Rossellini (1906-1977).

^{xiv} O programa do MASP baseava-se no tripé: museu, escola e atividade editorial (*Revista Habitat*).

^{xv} Lina Bo, como diretora do MAMB realizou uma série de viagens ao interior da Bahia e do Nordeste no intuito de investigar a produção de arte popular. É preciso dizer que este interesse encontrava rebatimentos com a criação da Artene (1961), um subsetor da SUDENE, de Celso Furtado. A Artene, era um órgão dedicado à ajuda aos artesãos: “rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc.”, mediado por sociólogos, antropólogos e economistas.

^{xvi} Lina Bo rechaçava a ideia de artesanato do Nordeste, por entender que não existia uma organização social estabelecida por trás desta produção. Por isso, denominava-o “pré-artesanato”. Ver em *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse*, texto publicado na revista *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.2, no ano de 1976. Ver em *Arquitetura e tecnologia, texto publicado em Arquitetura e Desenvolvimento Nacional*. Depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo, 1979. (GRINOVER & RUBINO, 2009, ps. 141 e 142 respectivamente)

^{xvii} O Teatro Castro Alves (TCA) é o maior e mais importante centro artístico de Salvador e se localiza no Largo do Campo Grande. Seu projeto original foi elaborado pelos arquitetos Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, em 1948, contudo, o edifício construído foi aquele projetado pelo arquiteto José Bina Fonyat Filho e o engenheiro Humberto Lemos Lopes e suas linhas modernas renderam-lhe o prêmio da IV Bienal de São Paulo.

^{xviii} A Fábrica de Equipamentos Comunitários de Salvador (FAEC), também chamada Fábrica de Cidades por seu realizador – Roberto Pinho – foi implantada na cidade em 1985 na segunda gestão de Mário Kertész (1985 a 1988) pelo arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé). A fábrica, além de sua parte produtiva, possuía um escritório de projeto, cujas funções eram pensar e fiscalizar as intervenções realizadas na cidade. A oportunidade de pensar Salvador de forma ampla, em suas diversidades tipológicas, programáticas, contextuais fez com que a fábrica ampliasse seu foco inicial, o de produzir a argamassa armada de forma industrial, incorporando a produção da estrutura metálica, fosse para a realização das formas para a argamassa armada ou para a confecção de peças estruturais. As passarelas metálicas, o edifício da Prefeitura e tantos outros projetos que configuram a paisagem urbana de Salvador, foram pensados e produzidos pela FAEC.

^{xix} A Companhia de Renovação Urbana de Salvador (RENURB) foi criada em 1979 pelo então prefeito Mário Kertész, em seu primeiro mandato na cidade (1979 a 1981), com o objetivo inicial de implantar um projeto de transportes urbanos em Salvador. Sob a coordenação de Lelé, uma equipe multidisciplinar de cerca de duzentos profissionais foi montada, entre arquitetos, engenheiros, sociólogos e outros, entorno da usina de concreto armado que produzia elementos pré-fabricados e padronizados. A RENURB produziu e executou inúmeros projetos com especial interesse na economia de custos e na velocidade de execução: abrigos para pontos de ônibus, bancos públicos, muros de arrimo, peças complementares à urbanização de ruas e praças públicas, estação de transbordo, postos de pedágio, postos de polícia etc. No esteio dos aprimoramentos tecnológicos implementados pela RENURB, o escritório voltou-se, ainda no ano de 1980, à questão dos problemas de infra-estrutura das favelas de Salvador. A complexidade das intervenções nestes territórios, em seus aspectos econômicos, sociais e fundiários exigia uma postura atenta, independente e questionadora a respeito das técnicas construtivas convencionais que não eram capazes de responder a tais complexidades. Neste sentido, foram idealizadas peças pré-fabricadas, leves, de fácil manuseio, de baixo custo, em tecnologia de argamassa armada no intuito de resolver localmente as questões urgentes, sobretudo, de saneamento e drenagem.

^{xx} A Fundação Gregório de Mattos foi responsável por estabelecer o “parque histórico do Pelourinho”, conjunto urbano correspondente à antiga capital colonial, como um corpo administrativo autônomo. Pretendia ser “um laboratório de ideias independentes com o intuito de preservar e promover as artes em Salvador, ao modo de um departamento cultural, mas com independência política”. (LIMA, 2021, p. 355)

^{xxi} O conjunto urbanístico e arquitetônico contido na poligonal do centro histórico de Salvador é um dos mais importantes exemplares da arquitetura e do urbanismo colonial. Com seus becos e ladeiras, sobre a “falha geológica de Salvador”, contempla um dos mais ricos conjuntos urbanos do Brasil, abrigando as funções administrativas e residenciais (no alto) e o porto e o comércio (à beira-mar).

^{xxii} Em referência ao texto *Planejamento Ambiental, o design no impasse*, publicado na Revista *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.2 em 1976.

^{xxiii} Estes dois últimos projetos parecem não ter vingado. Só encontramos menções a eles no Plano Geral de Intervenções.

^{xxiv} “Não há consenso quanto ao uso do conceito decolonial/descolonial, ambas as formas se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao desmantelamento de seus principais dispositivos”. (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019).

^{xxv} Muito resumidamente, a “desobediência epistêmica” cunhada por Walter Mignolo trata da crítica ao paradigma europeu de racionalidade-modernidade. Não passa pela simples negação de suas categorias, longe disso, trata-se de desprender-se dos seus vínculos com a colonialidade, em primeiro lugar e, em última instância, com todo poder não constituído através de decisões livres de gentes livres.

^{xxvi} Já a noção de pluriversalidade posta pelo mesmo autor seria, simplificada, uma alternativa à ideia moderna de universalidade que reverbera uma única verdade tendendo à normatização do mundo, segundo seus valores e princípios, interditando, assim, outras possibilidades e perspectivas.

^{xxvii} Walter Mignolo: Doutor em Semiótica e Teoria Literária pela École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris. É professor na universidade de Duke, Estados Unidos, de onde também é diretor de Estudos Internacionais e Humanidades do Centro de Estudos Internacionais e Interdisciplinares. Entre suas publicações, destacam-se *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking* (1999); *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (1995); *The Idea of Latin America* (2005).

^{xxviii} Seria importante esclarecer que as palavras “recôncavo” e “reconvexo”, que constam no título do presente trabalho, fazem alusão à canção *Reconvexo*, composta por Caetano Veloso (1989) para sua irmã, Maria Betânia. Segundo suas próprias palavras seria uma espécie de crítica “àquele estilo de gente que queria desprezar o que era brasileiro, o que era baiano, a contra-cultura, a cultura pop”. É uma curiosidade que Caetano Veloso, um artista baiano, fruto da “avant garde” na Bahia da qual Lina Bo participou ativamente, tenha composto esta música na cidade Natal da arquiteta – Roma. As palavras recôncavo e reconvexo, para além da alusão direta ao Recôncavo baiano – postas em fricção pelo compositor na última estrofe da canção – são colocadas também aqui, frente a frente, como uma espécie de jogo de espelhos, no qual torna-se impossível identificar o ponto de origem e a finitude da multiplicação (da identidade e da alteridade), lugar onde múltiplas perspectivas de mundo se encontram, colidem, convergem, divergem, se chocam, se fundem, tornando os limites da observação e da criação indecifráveis.

^{xxix} Quando tratamos de modernidade, estamos nos referindo, segundo Walter Mignolo, a um “relato de salvação” baseado na relação de colonialidade (exploração, repressão, desumanização e controle) que se inicia no século XVI e se estende até o século XXI.

^{xxx} A Colonialidade trata-se, portanto, de uma noção diferente de colonialismo, pois que transborda seus marcos temporais, não havendo, portanto, uma relação formal, direta, com a colônia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002.
- BIERRENBACH, Ana Carolina. *El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi*. Tese de Doutorado. Barcelona, Espanha: ETSAB-UPC, 2006.
- GRINOVER, Marina. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Annablume, 2018.
- LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Romano Guerra Editora, 2018.
- GRINOVER, Marina. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Annablume, 2018.
- MIGNOLO, Walter D. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- MIGNOLO, Walter D. *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir*. MASP After All, 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonização>>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: obra construída*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- PEDROSA, Adriano. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016* / organização Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2016.
- PEDROSA, Adriano. *Lina Bo Bardi: Habitat* / organização Adriano Pedrosa, José Esparza Chong Cuy, Julieta González, Tomás Toledo; textos Adriano Pedrosa... [et al.]. São Paulo: MASP, 2019.
- PERROTA-BOSCH, Francesco. *Lina Bo Bardi: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. MASP After All, 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonização>>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- RISÉRIO, Antônio. *Mulher, casa e cidade*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Dissertação de Mestrado. Salvador: FAU-UFBA, 2002.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo: Do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX* / Pierre Verger; tradução Tasso Gadzanis; prefácio Ciro Flamarion S. Cardoso; posfácio João José Reis. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

EIXO TEMÁTICO 4: CULTURA

APROXIMAÇÕES ENTRE LINA BO BARDI E GLAUBER ROCHA

HETTWER, Evelyn MáisaBacharelada da Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade de São
Paulo (FAUUSP). hettwer@usp.br

RESUMO

Este trabalho é um esforço de aproximação entre a Arquitetura Moderna Brasileira e o Cinema Novo nas figuras de Lina Bo Bardi e Glauber Rocha respectivamente. O enfoque consiste no percurso traçado por esses indivíduos e conteúdos que podem suscitar semelhanças e oferecer oportunidades para interpretações futuras.

PALAVRAS-CHAVE: lina bo bardi; glauber rocha; arquitetura moderna brasileira; cinema novo;

INTRODUÇÃO

Como oportunidade de oferecer outro ponto de vista que não diverge, mas busca incrementar o artigo de Grinover¹, a presente análise não se delimita às investidas e impactos apenas durante o encontro desses artistas, mas explora as trajetórias de vida de ambos personagens que, apesar de distintas, possuem experiências que os aproximam e os encaminham para um propósito maior e semelhante. Assim, objetiva-se ampliar as interpretações de proximidade entre Lina e Glauber, envolvendo programa, técnica, e psique.

A estruturação do escopo não segue uma ordem cronológica estrita, posto que mescla obra e vida de ambas figuras em distintas temporalidades. Assim, a composição do texto foi desenvolvida por meio dos trechos do poema *Aprendizagem*, de Ferreira Gullar², por oferecer oportunidade, através dos versos, para estabelecer diálogos entre os acontecimentos na trajetória de Lina Bo Bardi e Glauber Rocha.

DESENVOLVIMENTO

"Do mesmo modo que te abriste à alegria"

O ideal otimista do programa moderno é fruto encontrado também tanto nas convicções iniciais da Arquitetura Moderna Brasileira, quanto tardiamente no Cinema Novo. A transformação do subjetivo por meio da edificação ou da cinematografia apreendidos pelos usuários ou espectadores foram as bases para as composições de Lina Bo Bardi e Glauber Rocha que aliam as tecnologias disponíveis aos conhecimentos que possuíam para a formalização de suas obras.

Para ambos, por mais que a absorção dos princípios de Gramsci tenham sido realizados em décadas distintas, era elucidativo que o papel do intelectual não deveria se restringir à academia, mas esse deveria servir como agente fundamental para a emancipação popular³.

"Abre-te agora ao sofrimento / que é fruto dela / e seu avesso ardente"

A premissa da utilização da técnica como instrumento dominado pelo homem em benefício social se encontrou derrocada com a faceta do racionalismo exacerbado exposto pela Segunda Guerra Mundial. A desilusão pairava entre os artistas modernos e Lina, ainda residindo na Itália, acompanhou as mazelas que a técnica poderia suscitar contra um povo em defesa de um progresso.

Posteriormente, Lina se estabelecendo em solo brasileiro, percebeu com antecedência que o processo de avanço civilizatório por meio do circuito artístico moderno popular brasileiro seria interrompido com a repressão, Glauber tentou, ainda, revolucionar a consciência coletiva com o filme de sua autoria *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em 1964⁴.

Um dos objetivos do cineasta era de, através de sua arte, retirar o espectador da posição passiva, como afirmado por Xavier (1966, pp. 223). Entretanto, esse propósito não foi alcançado e nem apreendeu as massas na proporção da excelência da sua obra, seja por falta de investimentos para a circulação da película, pela repressão imposta posteriormente pelo governo ditatorial ou pela complexidade de assimilação:

Não se pode negar que o Cinema Novo possibilitou a expressão de um discurso de denúncias a partir do tratamento direto com a fome, a miséria, as desigualdades, os jogos de força, mas ao mesmo tempo não se fez compreender, não se fez assimilável para o grande público [...] o pensamento de que a intelectualidade agia como tutora do povo. (OLIVEIRA; PAVÃO, 2011, pp. 197)

Ainda, considerando um amplo êxito no repertório de obras de Bardi e de Rocha, é importante evidenciar que suas reações diante de um sistema político opressor, como ocorrido naquela época, envolve aspectos sociológicos e individuais.

"Do mesmo modo / que da alegria foste / ao fundo / e te perdeste nela"

O sonho de um ideal de Modernidade que transformasse a concepção do ser humano foi, mais uma vez, ameaçado pelo processo opressor ditatorial.

O foco de uma ascensão de consciência coletiva não se configurava mais em torno da busca de uma identidade brasileira. Reconhecer-se como fruto de um processo histórico era importante e necessário, entretanto sobreviver era uma prioridade. Assim, tanto Lina, que havia retornado a São Paulo em 1964, quanto Glauber se voltaram para a ambientação urbana-industrial⁵, para explorar e resistir às imposições realizadas pelos militares.

"Deixa que a dor / se exerça agora / sem mentiras / nem desculpas / e em tua carne vaporize / toda ilusão"

A limitação da liberdade e o temor em se tornar uma vítima daquele sistema político fez da melancolia e desencanto sentimentos prevaletentes para os intelectuais de esquerda. Rocha havia sido preso por participar de uma manifestação política em 1965, momento em que passou a elaborar desenhos.

Determinada em arrecadar fundos quando o Teatro Oficina sofreu um incêndio criminoso por autoria de opositores políticos em 1966, Bardi se envolve com a arquitetura cênica das peças que seriam desenvolvidas, investindo no envolvimento do público e reflexão em uma época de controle e terror.

Em 1971, Rocha publica *Eztetyka do Sonho*, problematizando os ideais de revolução e refletindo acerca das medidas adotadas pela esquerda brasileira durante a década precedente. Nesse momento, o cineasta já havia se convencido de que "a razão do povo se converte na razão da burguesa sobre o povo" (ROCHA, 1971 s.p.).

"Que a vida só consome / o que a alimenta"

Na década de 1970, é encerrado o movimento do Cinema Novo, entretanto Glauber não deixou de produzir demais películas que também seriam reconhecidas em certa instância como o documentário *Di-Glauber* (1977) e o longa-metragem *A Idade da Terra* (1980). Enquanto Lina, com sua experiência adquirida na Bahia e com o Grupo do Teatro Oficina, Lina identificou o que apreenderia o público distante de instituições museológicas o complexo do SESC Pompeia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante apontar para as coincidências na trajetória de Lina e Glauber como a de integrarem grupos minoritários, necessitando atingir a excelência para receberem devido destaque, terem contato com intelectuais de esquerda e como suas investidas e o período de opressão transformaram e adaptaram suas concepções e obras em ambas carreiras.

Não se pode afirmar que os episódios similares ocorridos durante os percursos de vidas da arquiteta e do cineasta determinariam em produções artísticas com objetivos tão semelhantes, apesar de ser o intuito do programa Moderno. Mas, é evidente a preocupação de ambos acerca da responsabilidade social do intelectual, posto que Lina Bo Bardi e Glauber Rocha cediam espaço para aspectos advindos do popular, a fim de estabelecer conexões com as massas para que essas se identificassem como os principais personagens para a cultura e história moderna brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFIM, João Cláudio de Almeida. Equação filosofia-política e unidade entre teoria e prática: quando os dirigidos tornam-se dirigentes. In: _____. **Filosofia da Práxis e Hegemonia: a política nos cadernos de gramsci**. Rio de Janeiro: 2012. p. 32-47.

CINTRA, André. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. **Vermelho: a esquerda bem informada**, 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 03 mai. 2022.

COSTA, N.; MOTTA, R.; RICCO, A. A linguagem do Cinema Novo: Glauber Rocha e seus mitos. **Destarte**, Vitória, v. 01, n. 01, pp. 01 - 08, out. 2011.

GOMES, A., PEREIRA, K., Chanchadas, Cinejornais, Cangaço e Cinema Novo: o nordeste no cinema entre os anos 1950 e 1960. **Interfaces Científicas: Humanas e Sociais**, Aracaju, v. 8, n. 3, pp. 307 - 320, 2020.

GRINOVER, Marina. Lina Bo Bardi e Glauber Rocha: diálogos de uma filosofia da "práxis". In: **DOCOMOMO**, 1., 2009, Salvador. **50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada da Bahia e do nordeste**. Salvador: 2009. p. 1-12.

MOSTAÇO, Edelcio. Na selva (antropofágica) das cidades – versão Oficina. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009.

NEMER, Sylvia. O cinema de Glauber Rocha em tempos de ditadura. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 0, p. 41-46, dez. 2014.

OLIVEIRA, W.; PAVÃO, E., Arte e política no cinema de Glauber Rocha: uma análise do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Tempos Históricos**, Cascavel, v. 15, pp. 191 - 202, jun. 2011.

PEREIRA, Matheus. Teatro Oficina: lina bo bardi e edson elito. **Archdaily**, 2021. Clássicos da Arquitetura. Disponível: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito>. Acesso e: 05 jul. 2022.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka do Sonho**. 1971. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em: 05 jul. 2022.

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 1950 até 1964. **Achegas**, s.d. Disponível: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em: 14 mai. 2022.

XAVIER, Ismael. **Cinema Brasileiro Moderno**, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

VAINER, Andre; FERRAZ, Marcelo (org.). **Cidadela da liberdade: lina bo bardi e o sesc pompeia**. São Paulo: Edições Sesc, 2013. 168 p.

NOTAS

¹ O artigo da autora para o Docomomo evidencia as trocas intelectuais ocorridas entre Bardi e Rocha na década de 1960, a partir das aulas ministradas por Lina na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ver GRINOVER, Marina. **Lina Bo Bardi e Glauber Rocha**: diálogos para uma filosofia da "práxis". diálogos para uma filosofia da "práxis". 2010. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12846717/lina-bo-bardi-e-glauber-rocha-dialogos-para-docomomo-bahia>. Acesso em: 04 jul. 2022.

² Assim como os dois personagens que serão abordados, é importante frisar que Ferreira Gullar (São Luís, 1930 - Rio de Janeiro, 2016) também possuía ideal semelhante por meio da Poesia Neoconcreta.

³ Gramsci foi um dos expoentes que defendia a figura do intelectual denominado como "orgânico" em contraposição ao "tradicional" que não estabelecia relações entre sua respectiva área de atuação e envolvimento político e social, objetivando a "emancipação popular".

⁴ A arquiteta e o cineasta se conheceram quando Lina aceitou o convite de Edgar Santos (Salvador, 1894 - Rio de Janeiro, 1962) para lecionar na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1958, estabelecendo forte vínculo, uma vez que Rocha, além de seu aluno, foi assistente do Museu de Arte Moderna da Bahia - instituição que Lina dirigiu de 1960 a 1964.

⁵ Exceto pela produção de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), compreendida como uma continuação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A película, entretanto, não foi produzida de forma alienada e nem destoa das reflexões do momento vigente, focando nas considerações que o período militar trouxe ao cineasta.