

ORGANIZAÇÃO

ALCÍLIA AFONSO DE ALBUQUERQUE E MELO
CELMA DE NAZARÉ CHAVES DE S. PONT VIDAL

CONEXÕES MODERNAS NO BRASIL



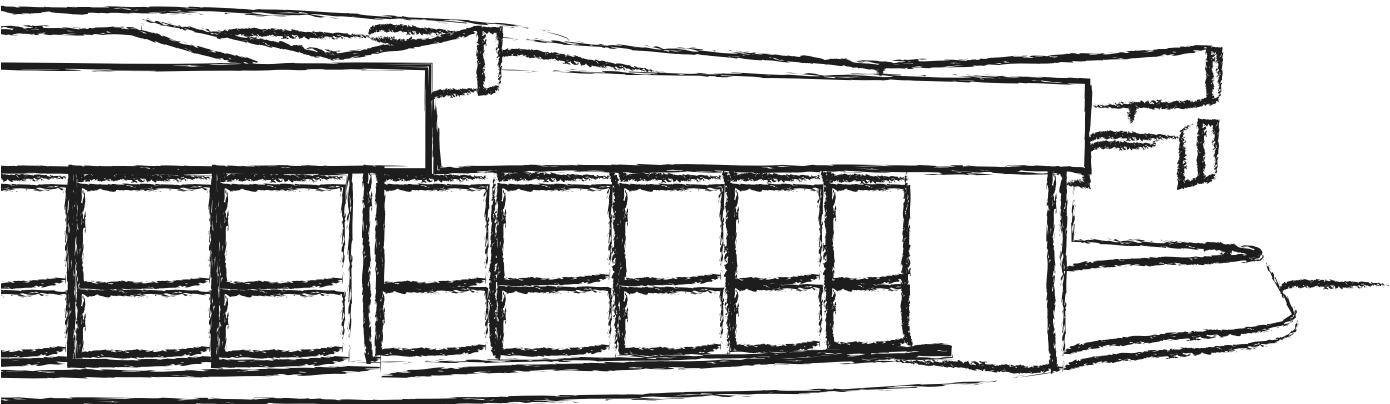
do_co_mo_mo_
brasil

documentar + conservar + conectar

ORGANIZAÇÃO

ALCÍLIA AFONSO DE ALBUQUERQUE E MELO
CELMA DE NAZARÉ CHAVES DE S. PONT VIDAL

CONEXÕES MODERNAS NO BRASIL



do.co.mo.mo_
brasil

documentar + conservar + conectar

Copyright © Docomomo Brasil 2022

ORGANIZAÇÃO:

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo
Celma de Nazaré Chaves de Souza Pont Vidal

CORPO EDITORIAL:

Alcília Afonso Albuquerque e Melo | PPGH - UFCG
Aline Carla de Medeiros | PPGSA - UFCG
Ivanilson Santos Pereira | Mestrando FAU - USP
José Otavio Aguiar | PPGH - UFCG
Kainara Lira dos Anjos | PPG-MDU/UFPE
Keila Queiroz e Silva | PPGH - UFCG
Lizia Agra Villarim | Doutoranda PPG-MDU/UFPE
Mauro Normando Macêdo Barros Filho | PPGAU-UFPB

CONSELHO EDITORIAL DA EDUFCEG:

Anubes Pereira de Castro | CFP
Benedito Antônio Luciano | CEEI
Erivaldo Moreira Barbosa | CCJS
Janiro da Costa Rego | CTRN
Marisa de Oliveira Apolinário | CES
Marcelo Bezerra Grilo | CCT
Naelza de Araújo Wanderley | CSTR
Railene Hérica Carlos Rocha | CCTA
Rogério Humberto Zeferino | CH
Valéria Andrade | CDSA

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO:

Ivanilson Santos Pereira, Matheus Batista Simões

CRIAÇÃO DE CAPA:

Ivanilson Santos Pereira

REVISÃO DE TEXTO:

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo e colaboradores

COLABORADORES:

Alda de Azevedo Ferreira | UFRJ
Ana Carolina de Souza Bierrenbach | UFBA
André Augusto de Almeida Alves | UEM
Anderson Khallyl Farias Gomes | UNIFACISA
Bruno Ferraz | ULisboa
Ceila Rosana Carneiro Cardoso | UFBA
Claudia Helena Campos Nascimento | UFRR
Cybelle Salvador Miranda | UFPA
Elizabeth Amorim Castro | UFPR
Fábio Müller | UFSM
Fernando Diniz Moreira | UFPE
Ingrid Mikaella de Oliveira Lima | UFCG
Ivanilson Santos Pereira | USP
José Fernando Marinho Minho | UFBA
José Alberto Tostes | UNIFAP
José Carlos Huapaya Espinoza | UFBA
Juliana Leite Evangelista Pimentel | UNIFACISA
Juliana Cardoso Nery | UFBA
Larissa Silva Leal | UFPA
Maria da Graça Rodrigues Santos | USP
Marcos Paulo Cereto | UFAM
Nathalie Mota Silveira | UFPE
Rosana Muñoz | UFBA
Sergio Moacir Marques | UFRGS

Rua Aprígio Veloso, 882, Bairro Universitário 58.429-900,
Campina Grande, PB.

IMAGEM DA CAPA:

Redesenho da Secretaria de Cultura (SECULT) de Campina Grande, Paraíba. Fonte: Ivanilson Pereira, 2022.

Cada capítulo publicado neste ebook é de inteira responsabilidade de seus autores, encarregados de suas respectivas revisões.

C747 Conexões modernas no Brasil [recurso eletrônico]: documentar, conservar, conectar / Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo, Celma de Nazaré Chaves de Souza Pont Vidal organizadoras. – Campina Grande: EDUFPG, 2022.
400 p.

E-book (PDF)
ISBN 978-65-86302-64-6

1. Arquitetura. 2. Patrimônio Moderno. 3. Lugar. 4. Arquitetura Moderna – Brasil. I. Melo, Alcilia Afonso de Albuquerque e. II. Vidal, Celma de Nazaré Chaves de Souza Pont. III. Título.

CDU 72

ORGANIZADORAS

DRA.

ALCILIA AFONSO DE ALBUQUERQUE E MELO

Possui doutorado em Projetos Arquitetônicos pela ETSAB/ UPC na Espanha (2006), convalidado no Brasil pela UFRGS, mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco / UFPE (2000), sendo especialista em Arte e Cultura Barroca pela UFOP/ MG (1986), em Conservação Urbana pelo CECI/MDU/ UFPE (1998), e graduada em Arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco/ UFPE (1983). Obteve o DEA/Diploma de Investigadora Europeia em 2004, pela ETSAB/UPC. É professora aposentada da UFPI e foi vice-diretora do Centro de Tecnologia/UFPI, de abril de 2010 até abril/2014. É professora Adjunta da Universidade Federal de Campina Grande/ UFCG, Paraíba, desde 2015, onde leciona na graduação de Arquitetura e Urbanismo, e na pós-graduação em História, na linha História e Cidade, sendo ainda, coordenadora do Grupo de pesquisas Arquitetura e Lugar/GRUPAL. É membro expert do CIPA Heritage Documentation, coordenadora do comitê nacional de documentação do ICOMOS Brasil e Coordenadora geral do DOCOMOMO Brasil na gestão 2022/2023.

DRA.

CELMA DE NAZARÉ CHAVES DE S. PONT VIDAL

Pós doutora pela ETSAB/UPC (2015), Doutora em Teoria e História da Arquitetura pela ETSAB/UPC (2005), Mestre em Arquitetura pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP, 1995). Professora Associada IV da FAU/UFPA, docente do quadro permanente do Programa do PPGAU-UFPA. Coordenadora do Laboratório de Historiografia e Cultura Arquitetônica (LAHCA)/UFPA. É assessora científica ad hoc de agências de fomento nacionais, e revisora de periódicos da área. Coordenadora do Núcleo Docomomo PA, e colaboradora na área de relações nacionais do Docomomo BR. Desenvolve pesquisas na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Teoria e História da Arquitetura, atuando principalmente nos seguintes temas: Arquitetura Moderna, Historiografia da Modernidade; Mercados públicos na cidade contemporânea, Cidade, Arquitetura e Modernização na Amazônia

PREFÁCIO

A realização desse e-book é mais uma importante iniciativa do DOCOMOMO Brasil para ampliar canais de conexão num país de dimensões continentais. Em sua trajetória de 30 anos, diferentes meios e estratégias de comunicação vêm sendo implantadas para garantir o diálogo entre as tantas instituições e profissionais comprometidos com a preservação das manifestações moderna do século XX nos campos da arquitetura e do urbanismo, nas suas diferentes escalas, técnicas e expressões.

Nesse sentido, os e-books do DOCOMOMO Brasil vêm abrir mais uma frente para a publicação de pesquisas e reflexões do campo, juntando-se aos outros meios já existentes - os DocoMemos, as Revistas do DOCOMOMO, os Seminários nacionais e regionais, os inventários DOCOMOMO, entre outras iniciativas - que tanto vêm contribuindo para a sustentação de nossa rede. Assim sendo, além de seu caráter inovador, que acompanha as mais recentes estratégias de difusão do conhecimento, os e-books favorecem significativamente o acesso público às produções do DOCOMOMO Brasil.

Nesse momento crítico de polarizações em que vivemos, nossa rede mantém seu papel de levar uma experiência tão bem-sucedida de convívio entre “diferentes”, entre nossa diversidade cultural, pautada na valorização e respeito à dimensão social a ser pregada por nosso ofício.

Anna Beatriz Ayroza Galvão, 1ª coordenadora geral do DOCOMOMO Brasil (1992-1996).

ÍNDICE

PARTE 1

CONEXÕES REGIONAIS DA MODERNIDADE ARQUITETÔNICA_BRASIL

CAPÍTULO 01 AFONSO, Alcília; LIMA, Ingrid	13-42
Patrimônio moderno campinense: Arquitetura e Documentação na obra do arquiteto Renato Azevedo.	
CAPÍTULO 02 CARDOSO, Ceila; MINHO, José; MUÑOZ, Rosana	43-61
Sobre o legado de Lelé: Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino da arquitetura pela prática.	
CAPÍTULO 03 CERETO, Marcos	62-71
SER [Severiano], ESTAR [moderno] e PERMANECER [concreto]	
CAPÍTULO 04 FERREIRA, Alda	72-92
Documentação Paisagística: O resgate histórico do Calçadão de Copacabana	
CAPÍTULO 05 MIRANDA, Cybelle; LEAL, Larissa	93-115
Por varandas, brises e cobogós: Arquitetura sanatorial no hospital Barros Barreto em Belém.	

CAPÍTULO 06 MÜLLER, Fábio	116-142
Templos modernos na América Latina: Virtuosismo técnico e lirismo plástico na expressão do sagrado	
CAPÍTULO 07 NASCIMENTO, Claudia; CHAVES, Celma	143-163
Razões da nova arquitetura, a visão do futuro, hoje passado: Lúcio Costa, Sergio Bernardes e a questão sobre ser moderno	
CAPÍTULO 08 PEREIRA, Ivanilson	164-186
Do discípulo pernambucano ao mestre paraibano: práticas projetuais do arquiteto Tertuliano Dionísio	
CAPÍTULO 09 SILVEIRA, Nathalie; GOMES, Anderson; PIMENTEL, Juliana	187-208
Superfícies azulejares em fachadas da arquitetura moderna: a composição da superfície nos painéis azulejares da obra de Geraldino Duda	

PARTE 2

MODERNO EM MOVIMENTO: USOS, REUSOS E NOVAS CARTOGRAFIAS

CAPÍTULO 10 | AFONSO, Alcília 212-237

Recursos projetuais da arquitetura residencial moderna no nordeste brasileiro: Estudos de caso de obras em Recife nos anos 50.

CAPÍTULO 11 | ALVES, André 238-261

A produção da DOP durante o Plano de Ação: elementos iniciais para análise e levantamento preliminar de projetos

CAPÍTULO 12 | BIERRENBACH, Ana Carolina 262-276

Processos de modernização de Salvador durante a ditadura militar: aspectos urbanos e arquitetônicos.

CAPÍTULO 13 | CASTRO, Elizabeth; SANTOS, Maria 277-298

A face moderna de Curitiba, pelas ações na área central, nos anos 1970.

CAPÍTULO 14 | HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos 299-323

Paul Lester Wiener e o Brasil: Um leader em arquitetura e urbanismo modernos, 1941-1944

CAPÍTULO 15 | MARQUES, Sergio 324-341

Realismo socialista x Universalismo técnico: o acadêmico Cláudio L. G. de Araújo e o ensino da arquitetura moderna brasileira no sul (1950-1955)

CAPÍTULO 16 | MOREIRA, Fernando; FERRAZ, Bruno 342-364

A casa alta por Alexandre de Castro e Silva: o edifício vertical recifense (1985-1995)

CAPÍTULO 17 | NERY, Juliana 366-382

É preciso o arado do campo para a exuberância da floração: sobre outras histórias e contribuições na formação da arquitetura moderna no Brasil.

CAPÍTULO 18 | TOSTES, José 383-400

As contradições sobre o uso e destinação das Vilas Amazonas e Serra do Navio no estado do Amapá.

PARTE 1



Redesenho da residência Torquato Castro (1954), do arquiteto Heitor Maia Neto, Aldeia (PE). Fonte: Ivanilson Santos Pereira, 2022.

CONEXÕES REGIONAIS DA MODERNIDADE
ARQUITETÔNICA_BRASIL

APRESENTAÇÃO

A parte 1 de nosso e-book tem como tema “Conexões regionais da modernidade arquitetônica”. Tais conexões podem ser compreendidas do ponto de vista geográfico, abordando produções encontradas nas mais distintas regiões brasileiras, de norte ao sul do país; e do ponto de vista temático, observando as práticas preservacionistas no sentido de documentar e conservar o patrimônio moderno em áreas multidisciplinares e transversais da arquitetura, da paisagem, das artes plásticas, do design.

Essa primeira parte é composta de nove capítulos, sendo três produzidos por autores que atuam na região norte; quatro direcionados aos estudos sobre a modernidade nordestina; um capítulo que trata sobre a paisagem moderna no sudeste, e um capítulo, produzido por pesquisador que atua no sul do Brasil, realizando “pontes” com a América Latina.

Da região norte brasileira, foram apresentados textos sobre as produções arquitetônicas em Belém do Pará, e sobre a arquitetura produzida por Severiano Porto, em Manaus. Os pesquisadores paraenses realizaram ainda reflexões sobre “as razões da nova arquitetura, a visão do futuro, hoje passado: Lúcio Costa, Sérgio Bernardes e a questão sobre ser moderno”, dialogando assim, com os mestres cariocas, precursores da modernidade brasileira e que influenciaram todo o país.

Do nordeste, foram produzidos quatro capítulos, que trazem à tona no cenário nacional, personagens ainda pouco conhecidos no meio acadêmico e da historiografia sobre modernidade, como o arquiteto paraibano de Campina Grande, Renato Azevedo, e o pernambucano de Olinda, Tertuliano Dionísio. A divulgação de suas biografias e obras, resultantes dos diálogos e formações acadêmicas oriundas da Escola do Recife enriquecem a inserção desses lugares na discussão nacional.

Ainda sobre a Paraíba, um rico texto que enfoca as superfícies azulejares em fachadas da arquitetura moderna: a composição da superfície nos painéis da obra do arquiteto autodidata e engenheiro civil campinense, Geraldino Duda, que projetou centenas de obras relacionando a arquitetura com o design moderno.

E sobre a Bahia, foi produzido um capítulo que enfoca “o legado de Lelé: do projeto de recuperação de um edifício ao ensino da arquitetura pela prática” – que nos apresenta mais uma reflexão fundamental sobre a obra desse grande mestre em Salvador, lugar onde atuou durante décadas com projetos pré-fabricados inovadores no que diz respeito aos aspectos tecnológicos, construtivos e sociais.

Sobre o tema da paisagem moderna, que é uma das áreas que o Docomomo Brasil pretende cada vez mais abordar e dialogar, foi produzido o capítulo “Documentação Paisagística: o resgate histórico do Calçadão de Copacabana”, que discute sobre dois temas fundamentais na preservação da modernidade, que são a documentação e a paisagem.

E finalmente, da região sul, o capítulo “Templos modernos na América Latina: Virtuosismo técnico e lirismo plástico na expressão do sagrado”, no qual o autor (re) visita igrejas da modernidade arquitetônica, traçando olhares projetuais, técnico-construtivos e formais sobre a produção religiosa moderna encontrada no sul da América latina.

Conforme pode ser visto, foi realizado um esforço no sentido de juntar nessa parte, tais experiências, como maneira de expor essa diversidade da modernidade brasileira, mostrando aos interessados os vários brasis que possuímos, e que necessitam também ter seus lugares de representatividade, quebrando paradigmas instituídos e perpetuados a anos.

Almeja-se conectar, dialogar, trazer novos estudos, novos lugares, nomes ainda inéditos, obras ainda desconhecidas, e assim, expor nesse espaço, nossa riqueza cultural diversa, transversal, múltipla, e aberta.

Boa leitura a todos e que esses capítulos possam contribuir com a abertura de novas portas e caminhos para estudos pelo Brasil afora.

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo, coordenadora geral do DOCOMOMO Brasil (2022-2023)

PATRIMÔNIO MODERNO CAMPINENSE:

ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO NA OBRA DO
ARQUITETO RENATO AZEVEDO

AFONSO,
Alcília

Doutora em Projetos Arquitetônicos pela ETSAB/UPC na Espanha (2006) e mestra em História pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE (2000). Professora da graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande/UFCCG. É membra expert do CIPA Heritage Documentation, coordenadora do comitê nacional de documentação do ICOMOS Brasil e Coordenadora geral do DOCOMOMO Brasil na gestão 2022/2023.

LIMA,
Ingrid Mikaella de Oliveira

Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Campina Grande/UFCCG (2020) e mestranda no programa de Pós-graduação em História/UFCCG.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objeto de estudo, a arquitetura e documentação do arquiteto Renato Azevedo e da sua obra, tomando como estudo de caso, duas de suas obras presentes no acervo arquitetônico moderno campinense com valor patrimonial.

A primeira obra a ser estudada é o Museu Assis Chateaubriand (1974) atual SECULT/ Secretaria de Cultura do Município, uma referência na arquitetura moderna de Campina Grande, devido à sua linguagem brutalista que se destaca na paisagem a qual está inserida, no parque Evaldo Cruz, também conhecido, como Parque do Açude novo.

A segunda obra trata-se do Centro Cultural Lourdes Ramalho (1982), implantado no entorno do principal espaço cultural da cidade, o Pátio do Povo. O Centro Cultural é um espaço amplo de socialização, de capacitação e qualificação profissional e sua arquitetura possui uma série de especificidades projetuais regionais, conforme será visto.

O objetivo desse artigo é socializar alguns resultados da investigação da pesquisa em andamento sobre o estado da arte da documentação dessas obras, observando os dados biográficos do autor, bem como, as soluções projetuais e construtivas empregadas para se produzir uma arquitetura voltada à realidade local.

Justifica-se trazer à tona tais obras, pela importância em divulgar no meio científico, a produção existente no interior nordestino, como uma contribuição para a documentação e conservação do acervo moderno regional, por meio da pesquisa desenvolvida pelas autoras, desde 2017, em nível de graduação, e hoje, de pós-graduação.

Por ser considerada patrimônio recente, a arquitetura moderna enfrenta uma série de dificuldades, pois a sociedade e alguns técnicos de órgãos preservacionistas, não inclui esse tipo de arquitetura no hall de bem imóveis a serem preservados, especialmente, na cidade do objeto de estudos, os quais não estão inseridos dentro do centro histórico, havendo a necessidade eminente de preservar a memória por meio da documentação imagética.

A indispensabilidade de analisar estas obras é impreterível devido a não proteção das transformações contemporâneas de possíveis elementos que afetem a proposição do elemento arquitetônico e/ou urbanístico, considerando em especial os que não fazem parte da Zona Especial de Interesse Cultural – ZEIC (Plano Diretor Municipal, 2006), como já tem ocorrido.

As obras serão analisadas arquitetonicamente, por meio do método de análises práticas projetuais proposta por Afonso (2019), onde será exposto o processo de documentação, que tornar-se-á, essencial na anamnese da edificação.

Para a análise das variáveis, será utilizado a metodologia proposta por Afonso (2019) que se trata da análise das dimensões arquitetônicas, condicionada a sete dimensões a saber: 1) Dimensão normativa; 2) Dimensão histórica; 3) Dimensão espacial: 3.1_ O espaço externo; 3.2_ O espaço interno; 4) Dimensão tectônica; 5) Dimensão funcional; 6) Dimensão formal; 7) Dimensão da conservação do objeto.

Segundo Afonso (2019, p. 5), a dimensão Normativa, “trata-se sobre as legislações, decretos e registros que protegem o bem, sendo necessário a realização de pesquisa em órgão e documentos públicos relacionados a preservação cultural, podendo ser nas três esferas: municipal, estadual ou federal”.

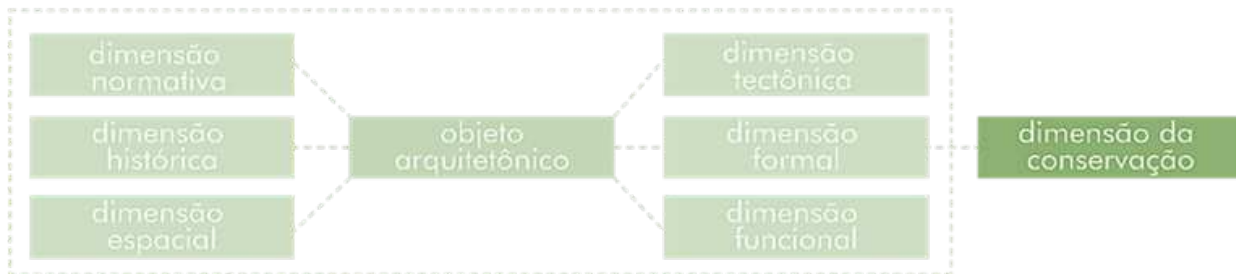
A dimensão histórica, relaciona-se a história em cinco âmbitos: social, política, cultural, econômica e urbana. Analisa-se os fatores originários do projeto, a obra, o cliente, custos associados ao recorte temporal estudado. Esta compreensão de observar

a época, o meio, a técnica e o programa são fundamentais. Pois, através do olhar sobre a história cultural econômica, política, social do recorte cronológico na qual foi produzido o objeto arquitetônico, pode-se ter um entendimento do processo projetual e construtivo do mesmo. (AFONSO, 2019, p.3)

Em relação à dimensão espacial, divide-se em dois contextos: o espaço externo que compreende a inserção do objeto e o espaço interno (AFONSO, 2019, p. 7). Observa-se nesse segundo ponto, as soluções projetuais quanto à implantação, programa de necessidades, zoneamento, fluxogramas, relações de transparências e permeabilidade, entre outros, resultando em um material gráfico imagético.

Na dimensão tectônica, entendida como a “arte da construção” (FRAMPTON, 1995) propõe-se análises baseadas em Gaston e Rovira (2007) como estrutura de suporte, peles, cobertura, detalhes construtivos, revestimentos e texturas.

O objeto arquitetônico e suas dimensões. Fonte: AFONSO, 2019. Editado por Ingrid Oliveira. 2020.



A dimensão formal é baseada no que propõe Montaner (2002, p.10) sobre “as formas sempre compartilham valores éticos, remetem a marcos cultural, compartilham critérios sociais e se referem a significados.” Entende-se que a concepção, forma e conteúdo tendem a coincidir-se, as obras devem ser analisadas não apenas pela aparência, mas pelo seu conteúdo. (AFONSO, 2019, p.9)

A dimensão funcional observa o uso original, as transformações ocorridas ao uso ao longo do tempo de vida da edificação, e o atual. “Analisa-se por meio das soluções do programa de necessidades em planta, o zoneamento, e conecta-se com a dimensão espacial interna”. (AFONSO, 2019, p.10)

A Dimensão da Conservação, encontra-se fora da delimitação do conjunto das outras dimensões, pois, apresenta-se como fase conclusiva das análises do objeto, e examina o estado de conservação dele. Esta dimensão concentra-se nos 1) aspectos de ordem protetiva e ordem física, 2) patologias, 3) mapa de danos e fichas de identificação de danos, 4) condutas a serem adotadas.

APORTE TEÓRICO

Considerando-se que as palavras-chave do artigo estão voltadas para os temas que tratam a respeito de Patrimônio arquitetônico; documentação; arquitetura moderna; modernidade; preservação- tais variantes serão brevemente apontadas aqui como base teórica.

Choay (2014, p.11) traz uma discussão sobre patrimônio, colocando que esse possui ligação às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, solidificada no espaço e no tempo. Por patrimônio histórico, Choay (2014), entende como algo designado ao usufruto de uma grande comunidade.

Em nível de Brasil a Constituição Federal, em referência ao patrimônio histórico e artístico nacional coloca:

Constitui (...) 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. Decreto-lei 25, 1937, p.01)

Analisando ainda o conceito de patrimônio, o comitê da Carta de Cracóvia (2000), define como:

O conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a valorização destas obras como patrimônio é, assim, um processo que implica a seleção de valores. (Carta de Cracóvia 2000, p.5)

Segundo Andrade (2020, p.39) o patrimônio arquitetônico, por ser entendido “como um patrimônio edificado, uma categoria do patrimônio cultural que abrange edificações isoladas, conjuntos arquitetônicos e os sítios urbanos, que dispõe de valores culturais”.

Quanto à variante documentação, essa ponte ser entendida como a indicação de um conjunto de técnicas de organização da informação, que pode ser dado por um acervo gráfico, objetivando a recuperação, acesso e uso de um objeto material ou imaterial, perpetuando a comprovação por meio do registro (ORTEGA, 2009).

De acordo com Pitarello (2000, p.1), documento “é qualquer base de conhecimento, fixada materialmente e disposta de maneira que se possa utilizar para consulta, estudos, prova etc.; qualquer registro gráfico” e reafirma que documentação “é o conjunto de documentos destinado a esclarecer ou provar determinado assunto ou fato”.

Pitarello (2000) descreve que ao documentarmos algo, construímos uma memória para uma demanda coletiva, pois, consideramos ser necessário conceder os registros de determinadas situações e assuntos, por motivos diversos.

Quanto à arquitetura, Serra (2006, p.70 e 72) quando caracteriza processos e sistemas na elaboração de pesquisas científicas em Arquitetura e Urbanismo, coloca que se pode perceber uma série de elementos para análise arquitetônica, tais como: a cultura, a sociedade, a economia, a história, o lugar e a política.

Tratando sobre arquitetura moderna, Montaner (2002) escreveu que esse apoiou-se em princípios projetuais para ser produzida, tais como: a ênfase ao detalhe técnico, ao uso da modulação, a relação entre funcionalidade, racionalização e abstração do volume, e criação a partir de protótipo. Uma arquitetura caracterizada pela unidade elementares simples e a construção da complexidade desta, composto por um sistema que forma o todo.

Em 1929, em sua primeira visita ao solo brasileira, Le Corbusier estabeleceu uma ponte com o mestre Lúcio Costa, que na época atuava no Rio de Janeiro, disseminando essa linguagem na Escola de Belas Artes carioca, que logo influenciou a Escola paulista, a Escola do Recife, entre outras.

Em síntese, a modernidade surgiu em meados do século XX, como uma linguagem abrangendo princípios projetuais que seguem uma linha de racionalização tecno construtiva, modulação, janelas contínuas, uso de pilotis, pátios/teto-jardim, materialidade etc.

É imprescindível que seja mencionado nesse artigo, mesmo que de forma superficial, uma reflexão sobre os temas da preservação e da conservação do patrimônio, pois esta é a base para o diálogo existente a respeito da vulnerabilidade e permanência do bem ou do sítio, entre à memória e à sociedade.

A carta de Veneza (1964) abordou a conservação e a restauração dos monumentos que visam a salvar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico. Evocando a colaboração de todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e a salvaguarda do patrimônio.

Entidades como o Icomos e o Docomomo vêm procurando salvar e promover um diálogo com uma série de ações e atores, envolvendo os especialistas, técnicos, acadêmicos, objetivando alcançar entidades governamentais e a sociedade na luta pela preservação e conservação do acervo moderno como um todo.

A MODERNIDADE EM CAMPINA GRANDE

Campina Grande, está localizada no nordeste brasileiro, na região do Agreste Paraibano, no planalto da Borborema a 550m acima do nível do mar, com o ponto de latitude 7°13'11" sul e de longitude 35°52'31" a oeste. Possui uma população estimada de 411.807 habitantes (IGBE, 2020), e exerce grande influência sobre os 56 municípios que estão no compartimento da Borborema.

Segundo Queiroz (2006), a modernidade em Campina Grande iniciou-se por volta da década de 1930, quando ocorreram as primeiras construções residenciais protomodernas, ou em linguagem Art Déco, tendo um aumento desse acervo a partir da década de 1950, e ênfase em investimentos econômicos na década de 1960.

A cidade destacava-se entre as demais contempladas para receber a aprovação de projetos oriundos da SUDENE, Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, responsável por atrair novas indústrias e ampliar aquelas já existentes, além da implantação de um novo parque industrial e toda uma infraestrutura para tender às demandas:

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, p.9)

Campina Grande recebeu o Plano de Desenvolvimento Local Integrado, PDLI, na década de 1970, destinado às cidades de médio porte, que objetivava o diagnóstico, um plano de diretrizes e desenvolvimento, e um plano de ação governamental na esfera municipal, enfatizando os aspectos físicos-territoriais e institucionais. (OLIVEIRA, 2005, p.11)

Frente ao desenvolvimento que Campina Grande vivenciava em meados do século XX tanto no âmbito populacional, como também começava a expandir o ensino superior e a produção industrial, o município foi incorporado ao planejamento integrado proposto pelo Governo Federal ao implantar o Plano de Desenvolvimento Local Integrado²⁸ (PDLI), na década de 1970, que serviu para orientar o planejamento de organização da cidade, além de propiciar o desenvolvimento do município e sua região e corrigir os setores considerados deficientes da cidade, desde a área de educação e administração, até os problemas urbanísticos. (FERNANDES, 2011.p.40)

Com os crescentes investimentos urbanos, ocorreu também mudanças na arquitetura, modernizando não só as vias e estabelecendo os novos parques na cidade, como o apoio ao lazer, mas promovendo edifícios que tivessem o programa de necessidades voltados à cultura, como é o caso os objetos estudados nesse artigo.

RESGATE DOCUMENTAL DO ARQUITETO: ALGUNS DADOS SOBRE O ARQUITETO

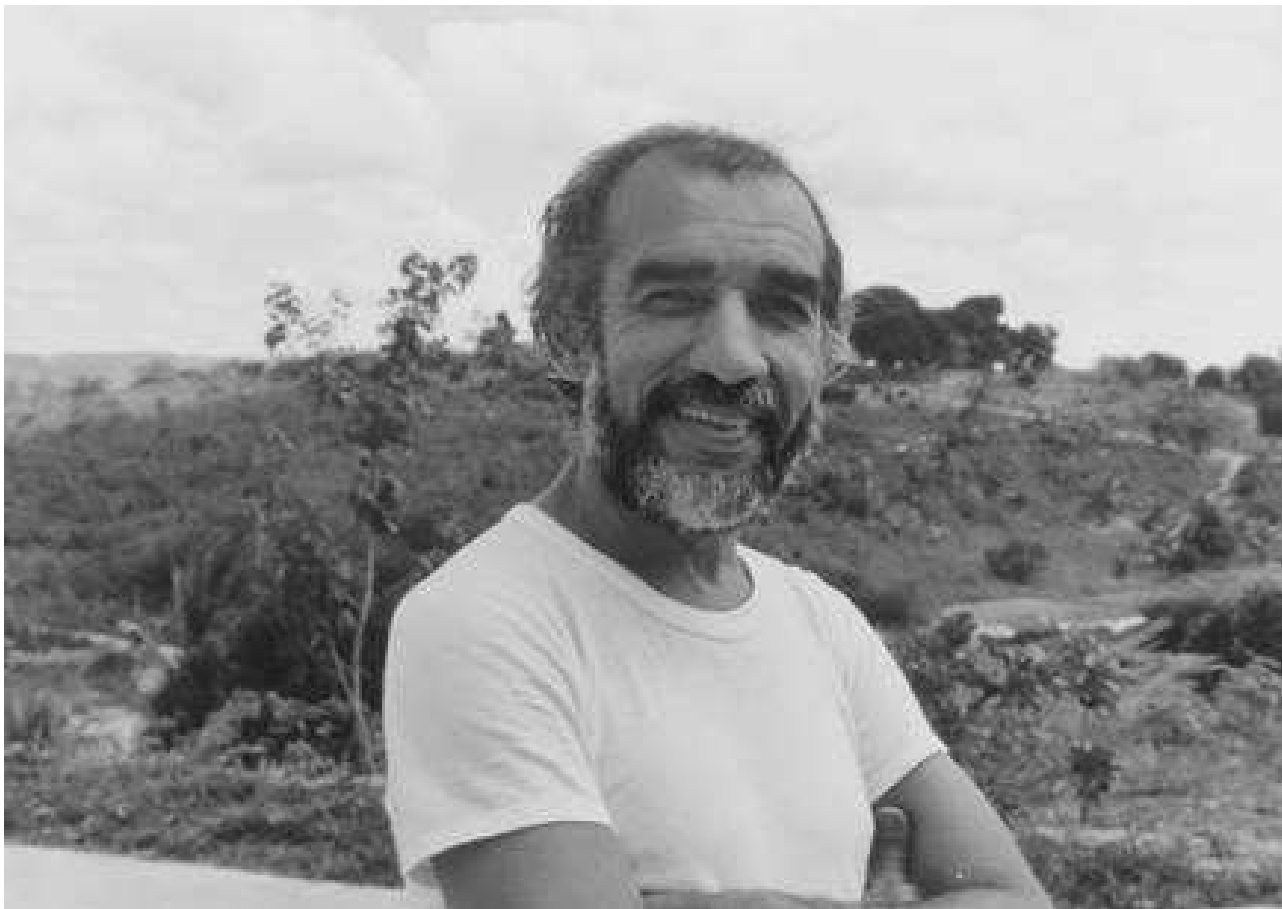
Renato Aprígio Azevedo da Silva nasceu em 1943 na cidade de Campina Grande, Paraíba, e faleceu de uma embolia pulmonar no ano de 1997, aos 54 anos em Recife, sua última cidade de atuação. Graduado em 1968, em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco/ UFPE, foi aluno dos arquitetos precursores da modernidade recifense, tais como, Acácio Gil Borsoi, Delfim Amorim, Heitor Maia Neto, entre outros.

Sua formação recifense trouxe a base da conhecida Escola do Recife (AFONSO, 2008), tomando-o mais um dos vários discípulos durante gerações que passou pelas mãos daqueles professores, que partiam de critérios projetuais para elaborar suas obras, conforme escreveu Afonso:

Entre estes princípios, destacam-se: 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, combogós, buzinotes, e parapeitos ventilados. (AFONSO, 2008, s/p)

A partir de tais influências e aprendizados, uma gama de arquitetos e urbanistas vindos das cidades do Norte e do Nordeste brasileiro, retomavam para suas cidades natais, e produziram um acervo rico em obras modernas, que possuíam uma dedicação em inovar na forma de projetar uma arquitetura com soluções bioclimáticas e um profundo respeito à cultura local, como ocorreu com Renato Azevedo ao regressar após a sua graduação para Campina Grande. (AFONSO e MENEZES, 2015).

O arquiteto Renato Azevedo. Fonte: Acervo pessoal da família de Renato Azevedo, 2019.



O arquiteto Renato Azevedo atuou com projetos relevantes no entorno, principalmente, as de caráter público, pois trabalhou em Campina Grande durante o mandato dos prefeitos Evaldo Cavalcante da Cruz, e continuou na gestão de Enivaldo Ribeiro, fazendo parte da equipe de planejamento e confecção de projetos, sendo coordenador da COMDECA, a Companhia de Desenvolvimento de Campina Grande. (OLIVEIRA, 2020, p.228)

Na sua cidade natal, ele projetou obras significativas e o artigo tratará especificamente das duas anteriormente citadas. Com o intuito de realizar o resgate documental de tais obras, trabalhou-se com fontes primárias, tais como, o levantamento fotográfico in loco, pranchas projetuais coletadas no arquivo municipal e entrevistas com pessoas que trabalharam diretamente com Renato Azevedo e familiares.

Em história da arte e, principalmente, em arquitetura, são fontes primárias as próprias obras, os esboços e desenhos preparatórios, bem como, os memoriais, mas também as apreciações dos contemporâneos, os depoimentos dos empreendedores, as observações dos usuários e até a escrituração comercial, e por fontes secundárias, temos considerado todos os textos de referência sobre o período estudado, como ensaios históricos e críticos. (KATINSKY, 2005, p. 46)

Como fontes secundárias, utilizou-se de registros publicados em jornais e revistas locais. Grande parte dos documentos foram coletados junto ao Grupo de

Pesquisa Arquitetura e Lugar, GRUPAL da UFCG/ Universidade Federal de Campina Grande, que tem realizado um trabalho árduo no resgate da arquitetura moderna campinense.

As visitas realizadas às obras contribuíram na produção de uma documentação atualizada que corroboraram para o acervo imagético, colaborando para procedimentos de análise arquitetônica, diagnósticos e prognósticos das edificações.

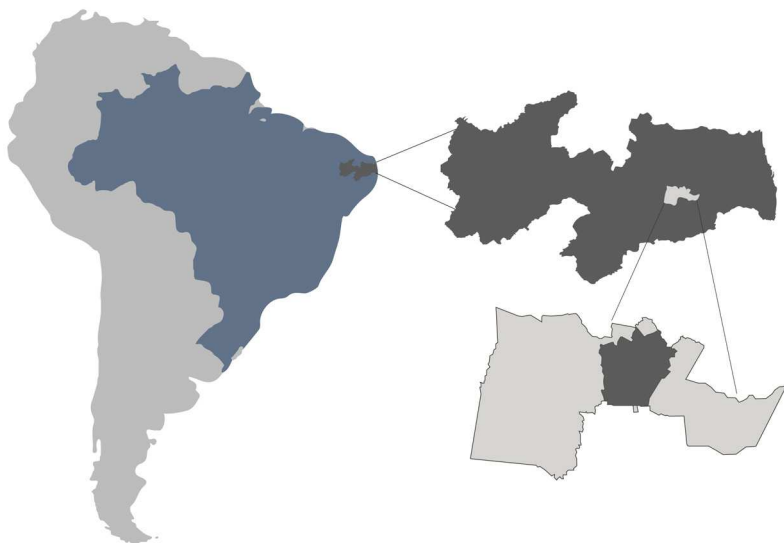
Será apresentada a seguir, a análise arquitetônica de cada edificação, seguindo a metodologia proposta por Afonso (2019), e baseada nos resultados apresentados no livro organizado por Afonso (2020), Campina Grande Moderna, e que enfocou tais obras, entre tantas outras existentes no acervo moderno local.

MUSEU ASSIS CHATEAUBRIAND ANÁLISE DAS DIMENSÕES

Quanto à sua dimensão normativa, a edificação está implantada no Parque Evaldo Cruz, localizado próximo à demarcação do centro histórico de Campina Grande, que é tombado pelo IPHAEP/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, de acordo com o “Dec. 25.139 de 29 de junho de 2004”. Entretanto, o edifício não é preservado legalmente em nenhum nível.

O Plano Diretor de Campina Grande, Lei Complementar nº 003, de 9 de outubro de 2006, menciona que:

Mapa de localização de Campina Grande, PB. Fonte: Editados por Ingrid Oliveira, 2020.



Mapa de localização da SECULT em Campina Grande, PB. Fonte: Montagem de mapas editados por Ingrid Oliveira, 2020.



Fotografia do projeto original do Museu de Arte Assis Chateaubriand. Fonte: Arquivo da SEPLAN. Campina Grande. 2018



Fotografia da fachadas lateral. Secretaria de Cultura/ SECULT. Fonte: AFONSO, A. 2019.



A edificação que abriga a SECULT está inserida na Zona de Qualificação Urbana, que se caracteriza por usos múltiplos, e tem como objetivo ordenar o adensamento construtivo, evitando a saturação do sistema viário e ampliar a disponibilidade de equipamentos públicos, espaços verdes e de lazer. (...) são objetivos da Política Municipal do Patrimônio Cultural garantir que o patrimônio arquitetônico tenha usos compatíveis com a edificação e estabelecer e consolidar a gestão participativa do patrimônio cultural. (AFONSO, 2020, p. 260)

Sobre a dimensão histórica, a construção do edifício para o Museu tinha como objetivo a relocação do acervo doado pelo Assis Chateaubriand à cidade, inicialmente abrigado no edifício do Grupo Escola Solón de Lucena, e posteriormente, encontrado em condições precárias na antiga Cadeia Pública Municipal. A inclusão do Museu no projeto de urbanização do Parque do Açude Novo contribuiria com a proteção do acervo, tornando-se um equipamento cultural a ser utilizado pela sociedade.

Na gestão do prefeito Luiz Motta Filho, político e empresário filiado à ARENA, nomeado pelos militares no período de 15 de julho de 1970 a 31 de janeiro de 1973, a cidade teve um apogeu em políticas urbanísticas e Renato Azevedo participou desse momento:

Químico industrial, Luiz Motta Filho dirigia o currículo da família, empreendimento de relevo em Campina Grande, no início dos anos 1970. Além disso, atuava como líder em órgãos de classe,

empresas e autarquias. Detentor do capital social que resultava de relações familiares e amizades, ele foi nomeado em 1970 Interventor Federal na sua cidade - posto que ocuparia até 1973. Motta Filho liderou uma equipe de planejadores que traçou o que seriam os contornos e o espírito da urbanização em Campina Grande pelos próximos vinte anos. (CATÃO DE SOUSA, s/p)

A cidade foi incluída dentro de uma organização centralizada pela Companhia Pró Desenvolvimento de Campina Grande (COMDECA), que tinha como gestor o arquiteto Renato Aprígio Azevedo da Silva, que junto com uma equipe de profissionais enfocou em suas metas, a construção do equipamento cultural:

No plano, os programas e investimentos seriam destinados a: Sistema viário, Centro Cívico, Pátio da Estação Velha; Avenida Canal e Museu de Arte. Dentre os objetivos da primeira etapa de implantação do programa foi proposto a urbanização da bacia do Açude Novo e áreas de contorno, com a construção de equipamentos, dentre eles, o Museu de Arte Assis Chateaubriand/MAAC, que atualmente abriga a sede da Secretaria Municipal de Cultura/SECULT. (AFONSO, 2020, p. 260)

Através da inserção da proposta no PDLI, o prédio foi concluído em 1974, mas só veio a ser inaugurado em 31 de janeiro de 1976, através da Campanha Nacional dos Museus Regionais (CNMR).

Referente à dimensão espacial, o edifício da Secretaria de Cultura localiza-se no centro geográfico da área urbana da cidade, onde está situado o marco zero da cidade, o Parque Evaldo Cruz, conhecido popularmente, como Açude Novo. O local foi escolhido de acordo com a orientação planejada, inserido sobre o terreno elevado que envolve o leito seco do Açude Novo, próximo às vias de circulação, facilitando o acesso aos usuários, ao mesmo tempo em que se destaca na paisagem, compondo os demais equipamentos propostos para o local.

A implantação do edifício margeia a principal via da cidade, a Avenida Floriano Peixoto, entretanto, atualmente, tal implantação encontra-se prejudicada, devido à instalação do Terminal de integração de ônibus na parte frontal da edificação, por uma longa faixa da quadra - que tirou a visibilidade da obra em relação ao acesso principal

A solução projetual racionalista e em formato circular, adotou uma planta modulada, com tramas bem ordenadas, espaços transparentes que criam diálogos entre o espaço interno do pátio - que funciona como um jardim criando um microclima agradável, com as demais dependências projetadas.

Tal forma circular trouxe alguns problemas para a cobertura, que devido à grande quantidade de quedas de água, e à falta de detalhes construtivos adequados naquela época, criaram patologias como infiltrações causadas pela água das chuvas, que trouxeram problemas para os elementos estruturais. (AFONSO, 2019.s/p)

O arquiteto demonstrou na solução, uma preocupação entre o diálogo forma e função, acarretando uma volumetria equilibrada, harmoniosa pelo uso acertado de soluções estruturais que marcam a obra tanto internamente, quanto externamente.

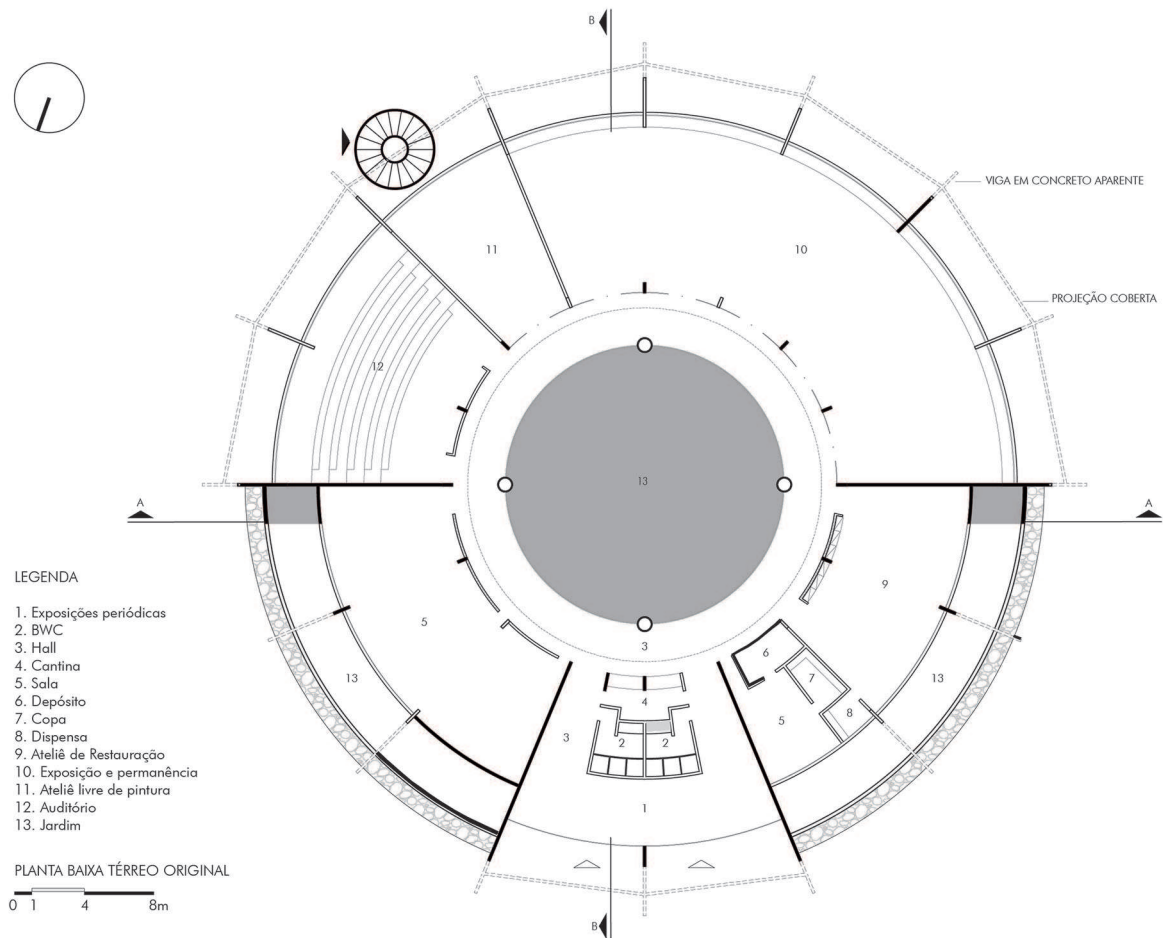
Quanto à dimensão tectônica, a edificação é composta por um sistema construtivo que adotou o concreto armado, materialidade dominante na obra, encontrando-se presente na estrutura em elementos como vigas, pilares e lajes. A vedação em tijolo aparente contrasta com o concreto, e com a pedra natural utilizada na base do edifício. Nas peles do edifício foram usadas esquadrias com estrutura em madeira aparente, e folhas em vidro que conferiram leveza à volumetria brutalista.

A cobertura foi projetada uma grande laje única, que saca nas extremidades internas, criando uma sombra, e abrigo para os espaços internos contra as intempéries. Como revestimento do telhado circular foi empregado telhas cimentícias.

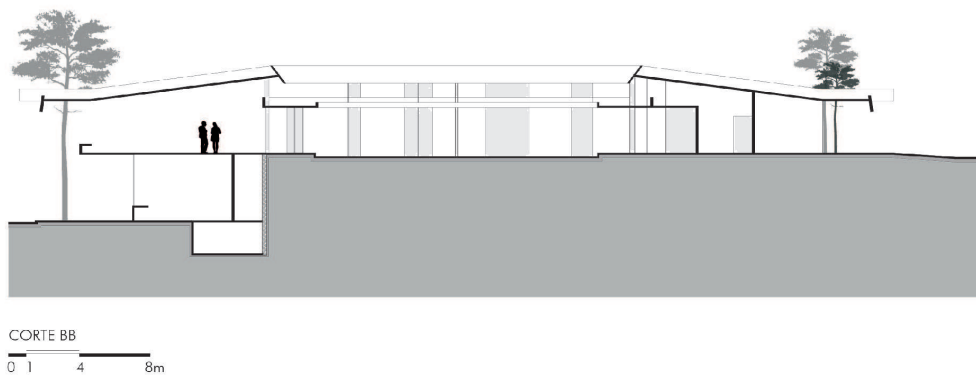
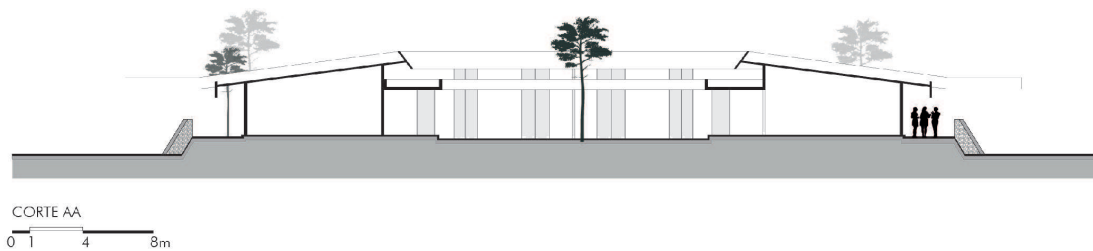
Afonso (2019) observou no que diz respeito à dimensão formal, que o edifício adotou uma linguagem brutalista:

A linguagem estilística adotada pelo arquiteto foi o brutalismo, onde a verdade construtiva ficou à mostra, e a materialidade da obra está caracterizada pelo uso do concreto aparente nos elementos estruturais de lajes, vigas e pilares; da pedra encontrada na região, que foi utilizada em formato irregular na base da edificação, criando planos ricos que dialogam com

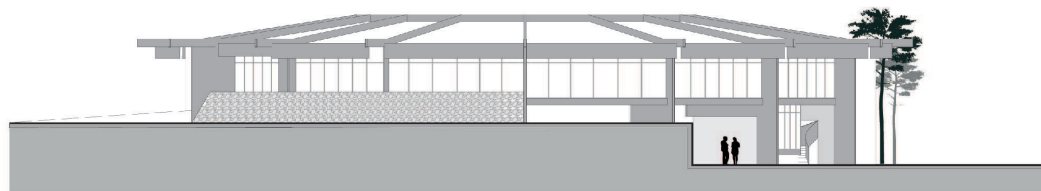
Planta baixa Secretaria de Cultura de Campina Grande. PB. Fonte: Desenhado por Maria Luiza Nicácio e Vitória Catarine, 2020



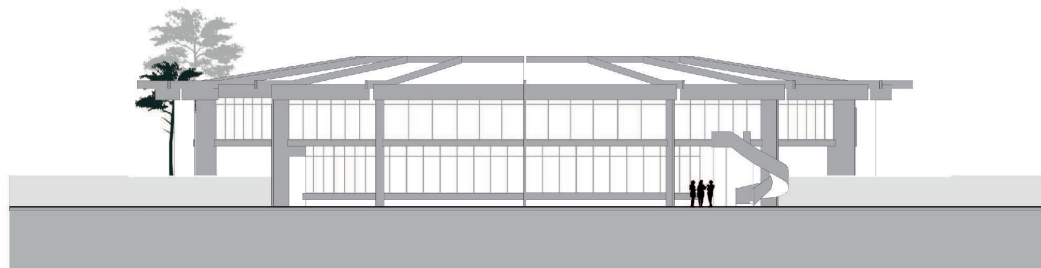
Cortes da Secretaria de Cultura de Campina Grande. PB. Fonte: Desenhado por Maria Luiza Nicácio e Vitória Catarine, 2020



Fachadas da Secretaria de Cultura de Campina Grande. PB. Fonte: Desenhado por Maria Luiza Nicácio e Vitória Catarine, 2020

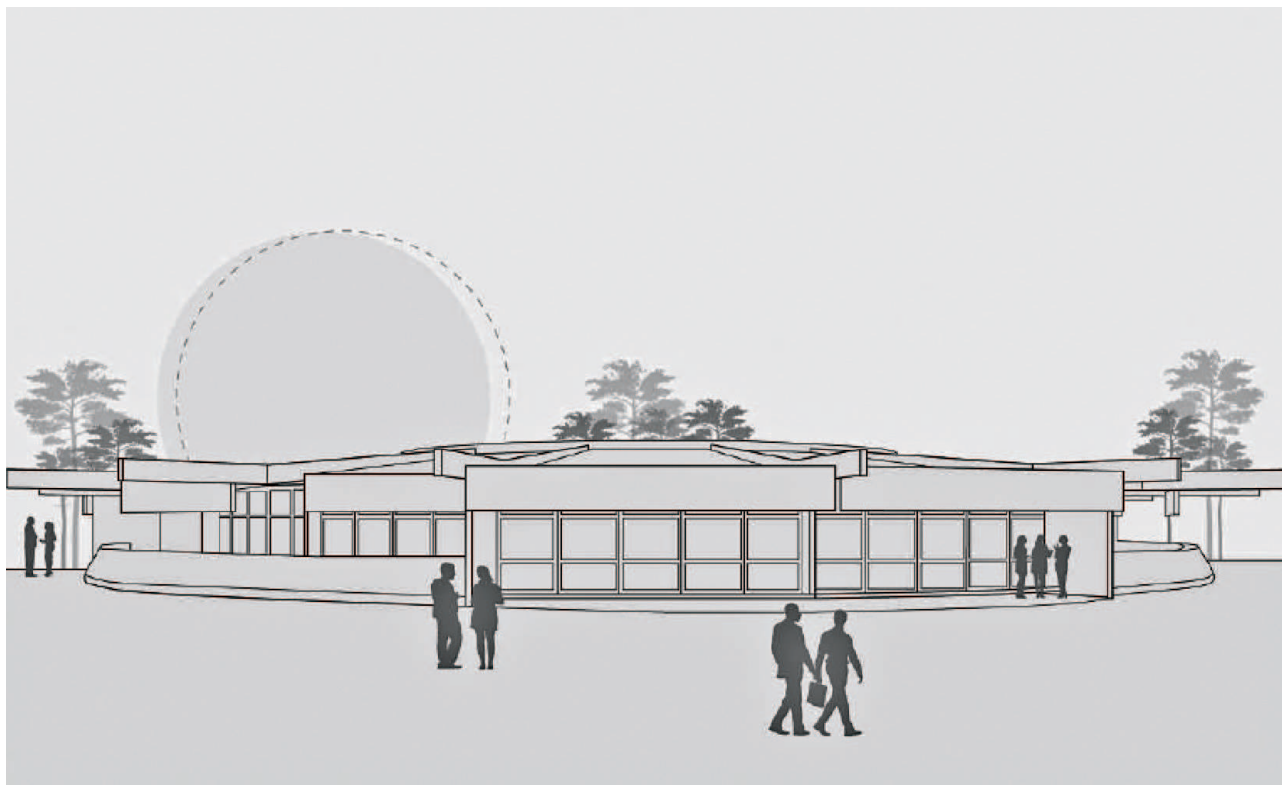


FACHADA OESTE
0 1 4 8m



FACHADA SUL
0 1 4 8m

Perspectiva da Secretaria de Cultura de Campina Grande. PB. Fonte: Desenhado por Maria Luiza Nicácio e Vitória Catarine, 2020.



o concreto; da madeira presente no desenho das esquadrias, que possuem suas estruturas de madeira e folhas em vidro; do tijolo aparente, que fecham alguns trechos da pele da edificação. (AFONSO, 2019, s/p)

A obra é considerada marco representativo na modernidade brutalista campinense, apresentando-se de modo intrinsecamente ligado à função dos elementos que a compõe. A valorização dos elementos denota uma riqueza das soluções projetuais e construtivas, o uso intensivo do concreto aparente e tijolos aparentes, as superfícies e junções através das texturas brutas, revelam a essência e expressividade da obra.

Quanto à dimensão funcional, originalmente a edificação abrigaria um museu, contudo, o excesso de luminosidade tornou-se inadequada para o uso proposto, sendo atualmente a sede de uma repartição pública, a secretaria de cultura municipal. Os espaços tiveram que ser adaptados aos novos usos, como setores administrativos, arquivos, um pequeno auditório, sala de funcionários e técnicos, e baterias sanitárias - que iniciaram as descaracterizações internas, com fechamentos inadequados de paredes e colocações de novas divisórias.

A proposta original desenvolvida no início dos anos 70 do século XX era para abrigar o espaço de um Museu de Arte Contemporânea para a cidade - Museu de Arte Assis Chateaubriand/MAAC - contudo o uso não vingou, e o espaço foi reutilizado para abrigar a sede da Secretaria

Municipal de Cultura/SECULT. Este projeto original já nasceu com equívocos funcionais, pois as esquadrias propostas em madeira e vidro permitiam uma entrada excessiva de luminosidade que prejudicava a conservação das peças ali expostas. (AFONSO, 2019, s/p)

No que é referente à dimensão da conservação, Afonso (2019, s/p) analisou a conservação dessa obra, a partir de dois pontos cruciais na análise: “1_ a gestão da edificação; 2_ a conservação física e suas patologias. Sabe-se que ambas são diretamente ligadas, pois uma má gestão interfere diretamente na conservação física da obra”.

Infelizmente, após estudos patológicos realizados na mesma, seu estado de conservação é razoável, pois apresenta sérios problemas na cobertura, com infiltrações e muita sujeira acumulada em calhas e telhado; pichações nas paredes externas das fachadas o que denota a falta de segurança da edificação inserida no espaço público e sem muros de proteção; além de falta de manutenção em esquadrias, pisos, demais revestimentos, devido à falta da atenção dos gestores para a conservação do bem público.

Afonso (2019) apresentou durante o 13º seminário do Docomomo Brasil em Salvador, um artigo que alerta sobre a necessidade urgente de se conservar tal bem. A leitura desse artigo certamente contribuirá para uma melhor compreensão dos problemas de conservação dessa obra.

Fotografia do pátio interno da edificação. Fonte: AFONSO, A. 2018.



CENTRO CULTURAL LOURDES RAMALHO ANÁLISE DAS DIMENSÕES

Quanto à dimensão normativa, o Centro Cultural Lourdes Ramalho, 1982, encontra-se na área de amortecimento, aproximadamente 340m de distância da área de proteção do centro histórico de Campina Grande, que é tombado pelo IPHAEP/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, de acordo com o “Dec. 25.139 de 29 de junho de 2004”, não estando inclusa em nenhum decreto ou lei de proteção ao bem imóvel.

No que é referente à dimensão histórica, na década de 1960, a era da modernização ocorrida em Campina Grande, desencadeou uma promoção de espaços para expressão de cultura, lazer e recreação, especialmente nas imediações do bairro central.

O Centro Cultural Lourdes Ramalho (CCRL) tornou-se uma das principais instituições de socialização, acesso à arte e à cultura de toda população campinense. E, nessa década, Renato Azevedo se tornaria um personagem relevante no processo da construção da cultura em Campina.

Quanto à dimensão espacial, o Centro Cultural Lourdes Ramalho está implantado em um terreno de geometria retangular, com uma área de 1.468,32m², inserido em um grande pátio de eventos culturais da cidade, o Parque do Povo, dispondo de um recuo lateral de aproximadamente 10 metros, onde se encontra a segunda caixa d’água da edificação.

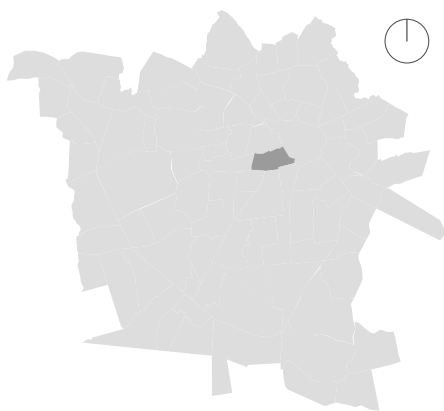
O edifício está inserido na quadra onde funciona o maior e principal pátio de eventos da cidade, possuindo um diálogo visual do primeiro piso (térreo) através das varandas em balanço, contemplando a paisagem urbana. O Centro Cultural se conecta ao pátio por meio de duas escadarias externas (de aproximadamente 10 metros) nas fachadas norte e sul vencendo a topografia em declive ao nível do subsolo.

O agenciamento externo, dispõe de uma faixa de calçada com material cimentício, onde os blocos de pedras compõem um desenho geométrico. A locação destas pedras na calçada é composta por faixas perpendiculares ao sentido de caminhabilidade, intercalando com quadrados e losangos. O recuo frontal, possui massas de vegetações locais, que são em solo natural. A transição entre o espaço externo e interno, possui próximo à entrada principal o prolongamento da calçada que finda em um abrigo composto por uma marquise que direciona para a recepção.

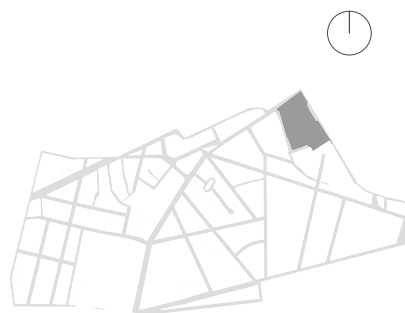
Quanto ao espaço interno, a edificação é dividida em dois níveis, o térreo e o subsolo, possuindo dois acessos: o principal que direciona para as salas, administração e camarote do teatro Rosil Cavalcanti, e o acesso ao subsolo por meio da escadaria externa direciona para o espaço da plateia do teatro.

Os princípios modernos estão presentes na planta baixa que possui uma setorização bem definida e uma trama modular, com um zoneamento muito claro que expressa os direcionamentos sobre a funcionalidade da edificação.

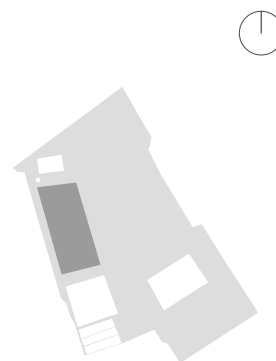
Mapa de localização do Centro Cultural Lourdes Ramalho em Campina Grande, PB. Fonte: Montagem de mapas editados por Ingrid Oliveira, 2020.



IMPLANTAÇÃO CIDADE
0 1200 1500 3000 M



IMPLANTAÇÃO BAIRRO
0 50 100 600 M



IMPLANTAÇÃO QUADRA
0 25 50 100 M

Fotografia da fachada principal do Centro Cultural Lourdes Ramalho. Fonte: AFONSO, A. 2018.



Referente à dimensão tectônica, a estrutura de vigas e pilares em concreto possuem uma trama modulada que emolduram o edifício definindo sua forma, de proporção horizontal, contando também com planos verticais e horizontais que induzem até à entrada principal com um abrigo originado pelo seu telhado. O volume apresenta-se leve diante de sua inserção e escolhas projetuais para a estrutura, em especial com a subtração volumétrica do subsolo projetando a varanda posterior e o corredor frontal em balanço.

A cobertura de estrutura metálica e telhas de fibrocimento, divide-se em duas águas e possui baixa inclinação tornando-se visualmente mais longilínea. A platibanda na fachada principal e posterior são em chapas metálicas perfuradas na viga metálica da estrutura da cobertura. A vedação predominante é em tijolo cerâmico, cobogós em concreto e janelas em madeira e vidro agrupadas construindo uma linearidade visual.

A volumetria vista de sua fachada principal mantém a escala do pedestre, predominantemente horizontal, e o edifício contrasta com o volume vertical de forma circular da caixa d'água que está localizado entre a marquise de entrada e os mastros. A fachada principal possui dois planos de destaque, sendo um painel de cerâmicas recortadas com desenho regional e o outro em cobogós que prefigura um jardim interno e zona privativa.

O sistema estrutural de concreto harmoniza-se com a edificação de forma a sobrepor-se aos planos e inclinações da vedação, estando bem definida visualmente, formando um elemento compositivo nas fachadas, sobretudo nas laterais e posterior.

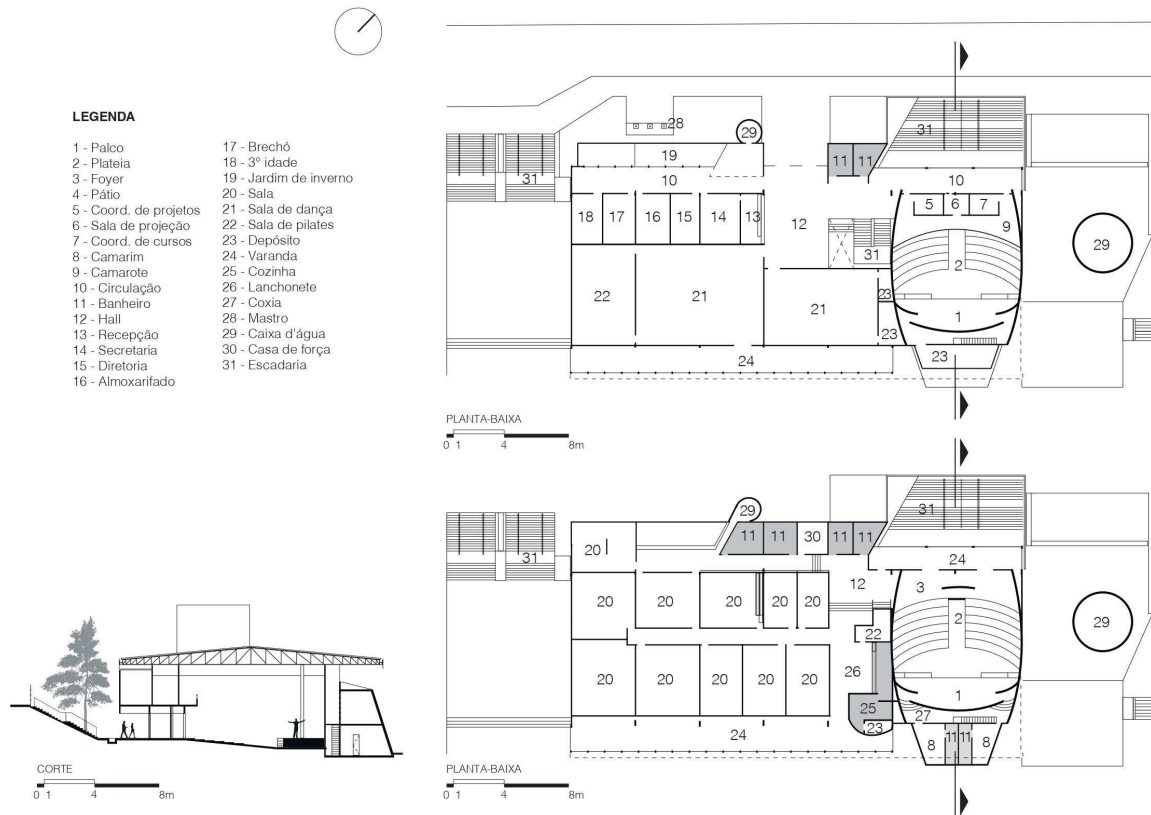
Quanto à dimensão funcional, o Centro Cultural Lourdes Ramalho continua sendo um dos principais espaços físicos para a expressão artística, cultural e socialização local, proporcionando à população, cursos gratuitos, como aulas de teatro, dança, pintura, música, fotografia e yoga.

Tais atividades são distribuídas em três turnos, gerando um maior alcance às necessidades da população. A instituição também apresenta um viés social promovendo doações a entidades filantrópicas por meio das inscrições dos seus alunos.

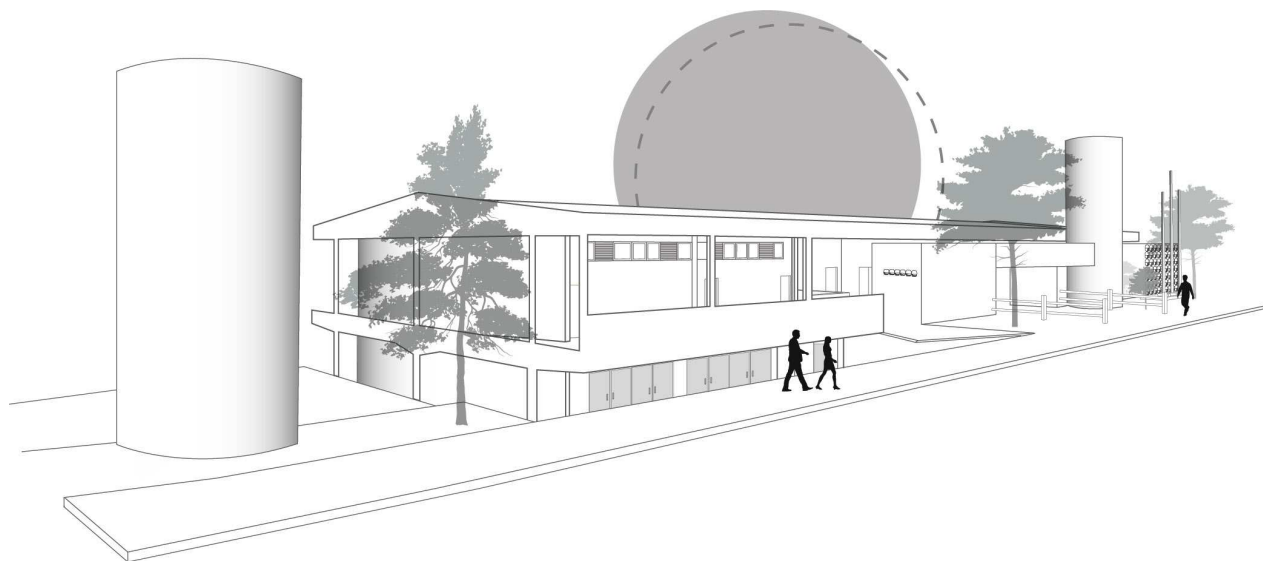
Quanto à dimensão da conservação, observou-se que o CCLR vem sofrendo ao longo dos anos muitas descaracterizações em sua planta baixa, bem como, em sua volumetria. O arquiteto propôs originalmente soluções projetuais que possuía como fundamento os princípios da modernidade aplicados aos edifícios como uma arquitetura racional e bioclimática.

Entretanto ao logo dos anos, devido à necessidade do uso de equipamentos como ar-condicionado, os espaços que antes eram projetados usando a ventilação natural passaram a ter ventilação artificial, ocorrendo o fechamento dos cobogós, e a inserção dos condensadores de ar nas fachadas, criando uma poluição visual nesses elementos parasitários.

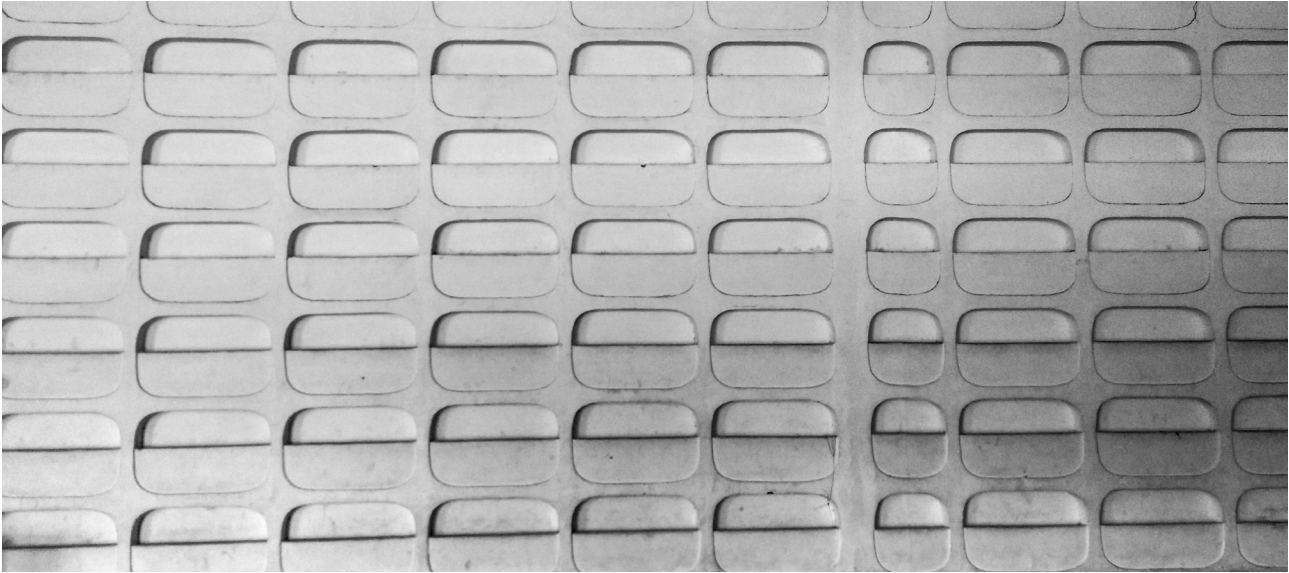
Planta baixa e corte do Centro Cultural Lourdes Ramalho em Campina Grande. PB. Fonte: Desenhado e editado por Ingrid Oliveira, 2020.



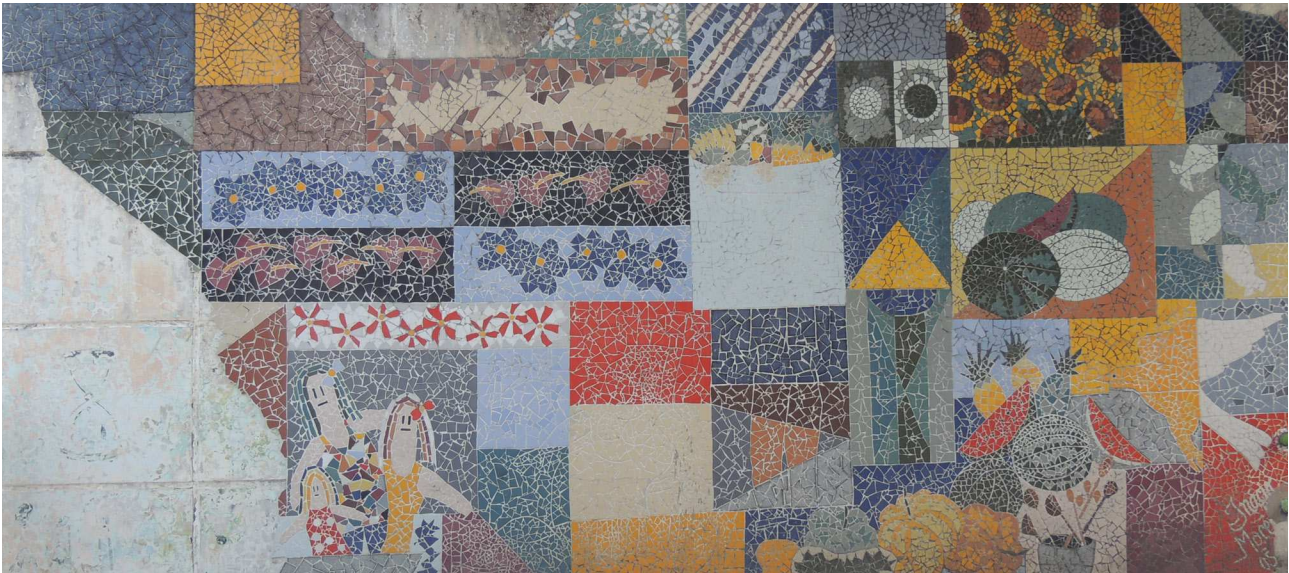
3D e Fachada principal do Centro Cultural Lourdes Ramalho em Campina Grande. PB. Fonte: Desenhado e editado por Ingrid Oliveira, 2020.



Cobogós do Centro Cultural Lourdes Ramalho em Campina Grande. PB. Fonte: OLIVEIRA, I. 2022.



Painel cerâmico do Centro Cultural Lourdes Ramalho em Campina Grande. PB. Fonte: OLIVEIRA, I. 2022.



Com o retorno dos eventos locais no Parque do Povo, recentemente houve a pintura em parte do edifício, nas fachadas posterior e laterais, contudo a pintura da fachada principal não mantém um diálogo com as demais. Nos últimos anos o edifício tem se deteriorado por meio da vandalização das fachadas, através das pichações.

Outra patologia existente foi acarretada pela ausência de manutenção adequada no painel de mosaico na fachada principal provocou o deslocamento de parte das pequenas cerâmicas, desconstituindo parte do desenho regional, o que ocorre também no piso com a substituição de materiais claramente diferentes configurando visualmente uma “colcha de retalhos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se a eminente necessidade em se educar patrimonialmente, sensibilizando os cidadãos, não apenas a sociedade que possui pouco, ou nenhum conhecimento sobre o tema, mas especialmente, os técnicos e os gestores municipais, que são os responsáveis pela conservação dos edifícios públicos.

A realização do resgate documental e o levantamento imagético sobre as obras é fundamental para a averiguação e análise do estado da arte desse acervo, e os resultados precisam ser socializados por meio de uma série de atividades que extrapolem os muros acadêmicos e consigam se aproximar mais das pessoas do lugar.

Outra questão é a existência dos arquivos públicos documentais campinenses que necessitam de maio-

res investimentos, no que diz respeito às suas infraestruturas, equipes capacitadas, miliários e equipamentos a fim de possibilitar a preservação dos documentos gráficos e textuais, que muitas vezes se encontram dispersos e ainda não devidamente organizados.

Quanto às obras em si, vistas também como documentos em pedra e cal- é inevitável que as edificações sofram danos ao longo dos anos e prejudiquem a conservação de suas materialidades construtivas. Esses danos, sejam eles de origem humana, física, química ou biológica, precisam de manutenções preventivas a fim de ampliar a durabilidade dessas obras, e se devidamente realizadas, mitigam tais danos.

Espera-se que esse artigo possa contribuir com o resgate documental dessas obras, colaborando com a preservação da memória da cidade e do arquiteto Renato Azevedo. Apesar dos esforços em salvaguardar as edificações e difundir os resultados da pesquisa, existe a necessidade de que estas sejam valorizadas por seu proprietário, o município; por seus usuários, a população que trabalha e usufrui da Secretaria de Cultura e do Centro Cultural. O poder público possui o dever em incentivar a conservação desses espaços patrimoniais.

As pesquisas sobre o trabalho de Renato Azevedo continuam, e o grupo de pesquisa Arquitetura e Lugar da UFCG/Universidade Federal de Campina Grande segue desenvolvendo investigações documentais e de conservação sobre o acervo moderno campinense: ainda há muito para se estudar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, A. Conservar já! Documentar sempre: patologias da tectônica da modernidade arquitetônica, estudo de caso em Campina Grande (PB). *Revisões e ampliações da arquitetura e do urbanismo modernos no Brasil*, ESPINOZA, J. C. H. (org.). Salvador. In: 13º Seminário Docomomo Brasil. 2021. p. 255-278.
- AFONSO, A. Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial. *Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente*, v. 4, n. 3, p. 54-70, 12 dez. 2019.
- AFONSO, A. O processo de industrialização na década de 1960 e as transformações da paisagem urbana do bairro da Prata. Campina Grande. Barcelona. In: *Seminário internacional de investigação em urbanismo*. UPC. 2017.
- AFONSO, A. A produção arquitetônica moderna dos primeiros discípulos de uma Escola. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 098.05, Vitruvius, jul. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/128>.
- AFONSO, A et al. *Campina Grande moderna*. Teresina – PI: EDUFPI, 2020.
- ANDRADE, N. Patrimônio arquitetônico. In: CARVALHO, A e MENEGUELLO, C. (org.). *Dicionário temático de patrimônio*. Debates contemporâneos. Campinas: UNICAMP, 2020. pp.39-42.
- Carta de Veneza (1964) In: *Cartas Patrimoniais*. CURY, I (org.). Rio de Janeiro: IPHAN. 3ª. Edição. 2000.
- Carta de Cracóvia (2000) In: *Cartas Patrimoniais*. CURY, I (org.). Rio de Janeiro: IPHAN. 3ª. Edição. 2000.
- CATÃO DE SOUSA, K. K. Fios da vida na cidade lembrada - as memórias de Luiz Motta Filho. In: SIMPÓSIO TEMÁTICO: HISTÓRIA, MEMÓRIA E ORALIDADE. Disponível em: www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/anais/resumos/12260.html. Acesso em: out. 2020.
- CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.
- FERNANDES, S. T. *Uma outra representação da modernização em Campina Grande: a cidade nas páginas do Diário da Borborema (1960/1980)*. Campina Grande: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em História. 2011.
- FRAMPTON, K. *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- KATINSKY, J. R. *Pesquisa Acadêmica na FAUUSP*. São Paulo: FAUUSP. 2005.
- MONTANER, J. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, M. J. S. *Do discurso dos planos ao plano de discurso: PDLI – Plano de Desenvolvimento Local Integrado de Campina Grande, 1970- 1976*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós- Graduação em Desenvolvimento Urbano, UFPE. Recife, PE, 2005.

PITARELLO, M. *A Documentação Profissional em Questão: o registro da prática profissional*. São Paulo: ago. 2000. mimeo.

ORTEGA, C. D. Surgimento e consolidação da documentação: subsídio para a compreensão da história da ciência da informação no Brasil. *Perspectivas em ciência da informação*, v. 14, número especial, p.59-79, 2009.

QUEIROZ, M. *Quem te vê não te conhece mais: arquitetura e cidade de Campina Grande em transformação (1930-1950)*. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Revista do FISCO, agosto de 1979, edição nº72, p.4, disponível em acervo digital novarevistafisco.com.br. Acesso em: 20 ago. 2020.

SERRA, G. *Pesquisa em arquitetura e urbanismo*. Guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: EDUSP, 2006.

SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

DO PROJETO DE RECUPERAÇÃO DE UM EDIFÍCIO AO ENSINO DA ARQUITETURA PELA PRÁTICA¹

CARDOSO,
Ceila Rosana Carneiro

Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia/UFBA (2000); mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo no campus São Carlos (2004); doutorado em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia na área de Conservação e Restauração (2014). pós-doutorado em Patrimônio e Projeto pela Universidade Tecnologia de Delft, na Seção Heritage & Architecture (2018-2019) e pelo Centro de Estudos em Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Porto (2018).

MINHO,
José Fernando Marinho

Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (1979) e MBA em Gestão de Projetos pela Fundação Getúlio Vargas - FGV. Atualmente é professor auxiliar da Universidade Federal da Bahia.

MUÑOZ,
Rosana

Possui graduação em Administração de Empresas (1988) e em Engenharia Civil (1995) pela Universidade Católica do Salvador; mestrado em Administração, com foco na análise da dinâmica da inovação tecnológica na Construção Civil da Bahia (2001); e doutorado em Arquitetura, na área de Conservação e Restauro (2009); ambos pela Universidade Federal da Bahia. Realizou pós doutorado na Universidade do Minho em Portugal (2015). Atualmente é professora em dedicação exclusiva da graduação e da pós graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

INTRODUÇÃO

Há poucos anos perdemos João Filgueiras Lima, o Lelé, um dos mais importantes arquitetos brasileiros de sua geração. Lelé nasceu em 1932 e formou-se em 1955 na Escola Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Ainda jovem arquiteto, trabalhou junto com Oscar Niemeyer na construção de Brasília, o sonho brasileiro de modernidade.

Em Brasília, Lelé desenvolveu suas primeiras investigações de processos construtivos simplificados, iniciando uma brilhante carreira dedicada a equipamentos públicos, especialmente infraestrutura urbana, escolas e hospitais.

A procura da eficiência construtiva e da arquitetura racionalista atenta à sustentabilidade ambiental, econômica e social foram alguns dos compromissos que o acompanharam em toda sua trajetória profissional, constituindo uma importantíssima expressão da modernidade brasileira que se estende ao contemporâneo (CARDOSO e GUIMARÃES, 2016).

A partir de práticas de racionalização da construção, a industrialização da arquitetura marcou sua busca central por soluções tecnológicas, especialmente pensadas para atender às necessidades humanas de espaços funcionais, competentes, sensíveis e esteticamente bem elaborados.

Neste artigo, o foco da atenção vai para a experiência de Lelé na coordenação da Fábrica de Equipamentos Comunitários – FAEC, também chamada de Fábrica de Cidades. Nessa fase, trabalhando para a

Prefeitura de Salvador, Lelé produziu dezenas de edifícios escolares, creches e centros comunitários, que foram implantados nos bairros pobres e nas periferias de Salvador, principalmente nas favelas, utilizando a técnica de pré-fabricação com argamassa armada, também conhecida como ferrocimento.

A adequação do ferrocimento para a introdução da argamassa armada no Brasil data de 1960, com a construção da cobertura de 1000m² para pavilhões da Escola de Engenharia de São Carlos, da Universidade de São Paulo, pelo “Grupo de São Carlos” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CIMENTO PORTLAND, 1996).

A partir da década de 1980, o arquiteto João Filgueiras Lima, utilizou largamente este material e muito experimentou dessa tecnologia no Brasil nos seus projetos, juntou-se a esse grupo de pesquisadores para desenvolver a produção de peças pré-moldadas (BENTES, 1992).

¹Este trabalho foi apresentado no idioma inglês, na ocasião da Conferência Reuso de Edifícios Modernistas (Reuse of Modernist Building - RMB), no Convento Santa Clara a Nova em Coimbra, Portugal, realizado nos dias 6 e 7 de abril de 2018 e organizado pelo Projeto Erasmus do Departamento de Arquitetura, Universidade de Coimbra. Recentemente, foi incorporada a colaboração da Professora Rosana Muñoz.

As unidades escolares construídas na década de 1980, montadas com os componentes do sistema de pré-fabricação em argamassa armada² concebido pelo arquiteto, destacam-se pela boa qualidade das suas arquiteturas e das competências da inserção social, espacialidade, possibilidades de arranjo e técnicas construtivas.

O objetivo deste trabalho é apresentar o projeto participativo para a Reabilitação do Pavilhão Germano Tabacof (PGT-EBA) e a Atividade Curricular em Comunidade e Sociedade - Pré-fabricação em Arquitetura (ACCS ARQB13), duas atividades oferecidas desde 2015 aos alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, com atenção às obras de Lelé de 1986 a 1989 na FAEC, Salvador, Bahia.

Buscou-se aplicar na prática colaborativa e com equipe multidisciplinar, em ambos os casos, os conhecimentos sobre pré-fabricação aprendidos e desenvolvidos através da atividade profissional direta com o arquiteto Lelé.

As duas experiências apresentadas: de execução de novos elementos pré-fabricados em argamassa, desde a concepção até o desmolde, e a elaboração de projeto de reuso adaptativo de exemplar FAEC; ambas visitam os princípios usados por Lelé: seja em sua arquitetura – foram moldados componentes em argamassa armada, apesar de usando formas de madeira, em ambientes diversos e sem as condições de fábrica; ou no exercício de projetar uma re-arquitetura para um destes exemplares - mais uma maneira de buscar entender a complexidade e vanguarda de sua obra.

² De acordo com Hanai (1981), a argamassa armada, também designada por ferrocimento, pode ser vista como um tipo particular de concreto armado, composto por “armadura finamente subdividida e distribuída em argamassa de cimento e areia” (p. 1). Deve possuir, ainda, resistência mecânica, rigidez para evitar deformações excessivas, estabilidade física, química e dimensional, além de elevada compacidade e baixa permeabilidade “para funcionar como uma barreira eficiente à passagem de líquidos e gases no seu interior, que possam prejudicar a proteção da armadura ou as próprias condições de utilização do componente ou estrutura” (HANAI, 1996, p. 20).

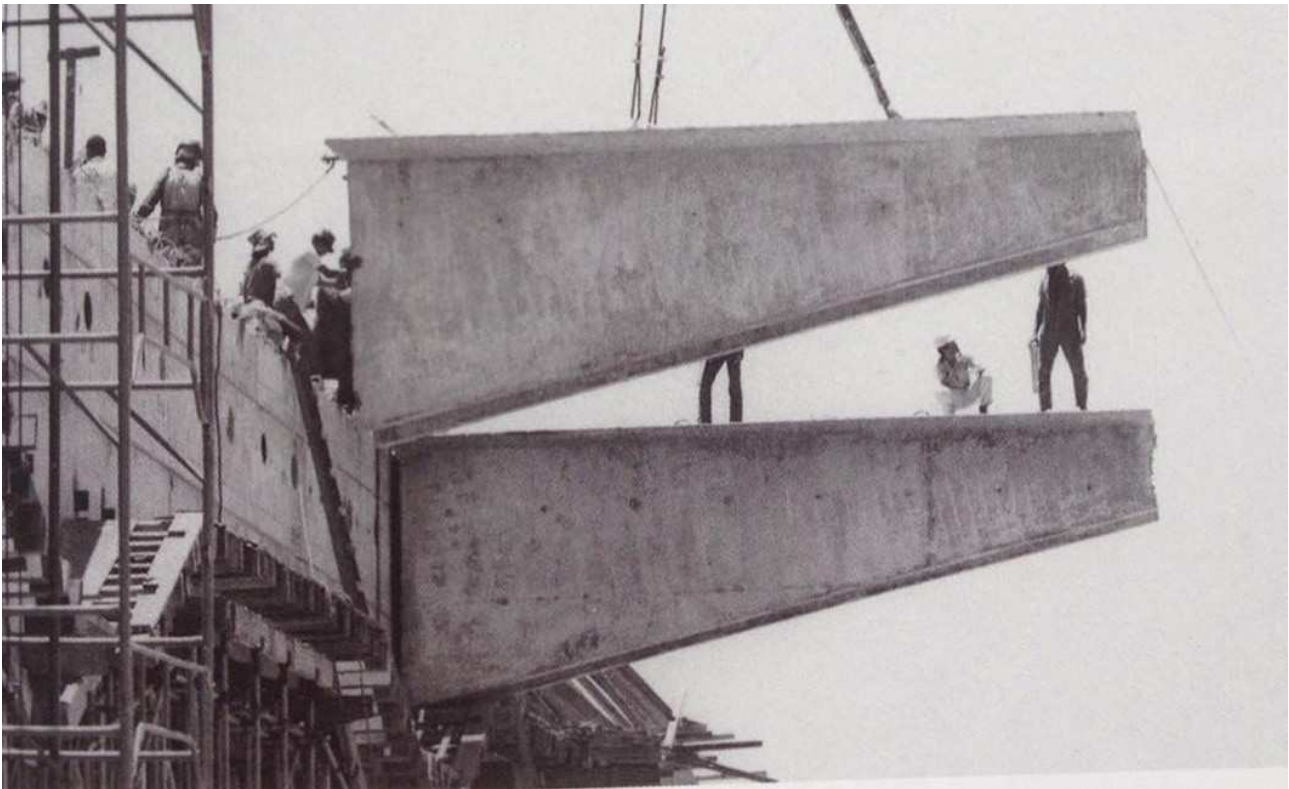
SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino de arquitetura pela prática

Obras de Lelé com pré-fabricação pesada em fase de montagem: os apartamentos da Colina em Brasília (1962). Fonte: Arquivo do arquiteto, 2020.



Obras de Lelé com pré-fabricação pesada em fase de montagem: Secretarias do Centro Administrativo do Bahia (1973). Fonte: Arquivo do arquiteto, 2020.



■ SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino de arquitetura pela prática

Um dos exemplares das escolas à época. Salvador, Bahia, final da década de 1980. Fonte: Arquivo do arquiteto, 2020.



OS EXEMPLARES DO PADRÃO FAEC DE LELÉ NA UFBA

O projeto das Escolas em Argamassa Armada desenvolvido na fase FAEC (1985-1989) reúne experiências anteriores de Lelé: a sua contribuição à Companhia de Renovação Urbana de Salvador - a RENURB (1979-1982), as Escolas Transitórias Rurais em Abadiânia (1982-1984), e as Casas da Criança, no Rio de Janeiro (1984-1986).

Além das dezenas de escolas de ensino fundamental construídas na cidade de Salvador, três edifícios de mesmo padrão FAEC foram construídos no campus da UFBA. São eles: o Módulo Lansã na Faculdade de Arquitetura, o pavilhão Germano Tabacof, na Escola de Belas Artes e o Módulo de atendimento médico psicológico do Instituto de Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (CARDOSO e MINHO, 2018).

Nas décadas mais recentes, a deterioração das estruturas mistas à base de cimento tornou-se uma grande preocupação com o grande inconveniente de o custo de seu reparo, às vezes, tornar-se maior do que o investimento original (D’ALESSANDRO, 2018). Para este autor, alguns fatores que podem afetar a durabilidade são: a agressividade do ambiente, qualidade dos materiais, fissuração e espessura do cobrimento. Isto, aliado a ações antrópicas, como vandalismo, realização de intervenções inadequadas e falta de manutenção, deixam em risco muitas edificações em argamassa armada.

O estudo destes exemplares, especialmente do Módulo Lansã, foi de fundamental importância como apoio aos professores na condução para o entendimento do sistema construtivo, do reconhecimento dos componentes e da articulação entre eles, visando a preservação da arquitetura pré-fabricada modernista.

Desde 2014, oficinas são desenvolvidas pelos professores para o desenvolvimento dos estudantes nas habilidades de leitura e representação de projeto em arquitetura, como oficinas de construção práticas ofertadas aos alunos e interessados.

O PAVILHÃO GERMANO TABACOF DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA

A proposta de recuperação do PGT-EBA consistiu em um projeto participativo de reabilitação deste exemplar da arquitetura pré-fabricada produzida por Lelé na década de 1980, na fase FAEC, seguindo o método e sistema criado pelo próprio arquiteto.

Começou com o estudo do método de projeto e os elementos característicos desta fase da obra de Lelé. Os professores levaram os alunos a estudar o sistema, o desenho das peças e encaixes e as condições de conservação de cada elemento. O objetivo foi elencar os tipos e quantidades de peças a substituir para preservar a configuração geral original - só possível pelas características dessa arquitetura pré-fabricada industrializada. A partir desse estudo e com atenção às demandas dos usuários, foi desenvolvido o projeto de recuperação, adequando a edificação inicial às necessidades atuais da EBA-UFBA e à legislação vigente.

■ SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino de arquitetura pela prática

Estudando o Modulo lansã, ACCS na FAUFBA, Salvador, Bahia, 2016. Fonte: Arquivo dos autores, 2016.



Estudos para a recuperação do PGT-EBA-UFBA. Atividades práticas com estudantes e professores., 2016-2017. Fonte: Arquivo dos autores, 2016.



■ SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino de arquitetura pela prática

A recuperação do PGT-EBA-UFBA. Atividades praticas com estudantes e professores, 2016-2017. Fonte: Arquivo dos autores, 2016.



Para a Reabilitação do Pavilhão Germano Tabacof, os professores envolvidos fizeram parte de uma Comissão de Trabalho, convidada pela Diretora da Escola de Belas Artes da UFBA, com o objetivo de recuperar o edifício e sua arquitetura. O projeto, desenvolvido como atividade de extensão, contou com a participação de alunos de Arquitetura e Engenharia da UFBA, além de alunos técnicos e de pós-graduação.

O trabalho iniciou com uma avaliação visual do estado de conservação das peças em argamassa armada constituintes do edifício. Esses elementos, de acordo com o sistema proposto por Lelé, devem ser substituídos como manutenções periódicas, de acordo com as necessidades ao longo do tempo. O sistema também prevê e admite acréscimos, extensões e adaptações a novos programas.

A preservação das características essenciais do edifício foi considerada como ponto de partida pelos professores, que a partir desta premissa, propuseram novos elementos e detalhes condizentes com os novos requisitos legais, tecnologias e materiais disponíveis, especialmente considerando os mais de trinta anos desde a construção original.

A partir do desenvolvimento do projeto de reabilitação, foi proposta a assinatura de um convênio entre a UFBA, a Prefeitura de Salvador e a DESAL – esta última, empresa municipal proprietária do conjunto de moldes projetados e fabricados pelo arquiteto na década de 1980.

Como produto e complementação das ações de preservação da arquitetura de João Filgueiras Lima em Salvador, este projeto participativo com estudantes e professores foi apresentado no Colóquio do DOCOMOMO Bahia, intitulado “O lugar da preservação do patrimônio moderno na cidade contemporânea”, organizado na Faculdade de Arquitetura da UFBA, em 2017. Neste evento, os participantes foram convidados a colaborar com um abaixo assinado para a recuperação do Pavilhão Germano Tabacof. A importância de preservar esta fase de produção de Lelé foi explicada e centenas de assinaturas foram coletadas.

A ATIVIDADE CURRICULAR EM COMUNIDADE E SOCIEDADE – ACCS ARQB13

A ACCS ARQB 13 - Pré-fabricação em Arquitetura, consiste em uma atividade de extensão aliada à pesquisa de campo iniciada em 2015, após o anúncio da demolição dos prédios escolares de Lelé pela Prefeitura de Salvador.

A investigação teórico-prática foi criada com o objetivo de estudar os edifícios escolares construídos com o uso do sistema de pré-fabricação em argamassa armada projetado pelo arquiteto. Nas duas primeiras edições, a ACCS visitou e documentou, com a colaboração dos alunos, algumas dessas escolas ainda em funcionamento, foram elas: Nova Sussuarana, Bonocô, Doron, Cajazeiras, Boca do Rio, Plataforma, São Cristóvão e Engenho Velho da Federação. Também foram estudados os exemplares no Campus da UFBA mencionados acima. (CARDOSO e MINHO, 2018).

A partir do registro de suas diversas configurações, investigou-se a eficiência desse sistema construtivo e edifícios escolares, relacionando-os às demandas das comunidades onde foram construídos.

Os professores também criaram esta unidade com o objetivo de apresentar, aos participantes, o sistema de projeto e construção destas escolas, visando facilitar a sua recuperação/manutenção através da criação de um livro de princípios elementares para os funcionários e administradores responsáveis usarem, quando necessária alguma intervenção.

A partir das visitas, foram estudadas as características das inserções urbanas das escolas e as formas de apropriação do espaço pelas comunidades, buscando identificar as finalidades de eventuais adaptações feitas ao longo dos anos, bem como avaliar o estado de conservação dessas edificações.

A partir de 2016, a ACCS trabalha com uma maior aproximação ao processo de pré-fabricação, parte do estudo do sistema e método de produção criado pelo arquiteto, adaptando-o para a produção de elementos pré-fabricados em argamassa armada junto aos estudantes e comunidades.

Em sua terceira edição, o ACCS ARQB13 propôs uma experimentação baseada na tecnologia da argamassa armada, combinando estudos e pesquisas sobre a obra de João Filgueiras Lima. Nesta ocasião, em colaboração com o estudo de investigação Vazios Construídos, do grupo de investigação Lugar Comum, Programa de Pós-Graduação da FAUFBA – foram realizadas experiências projetuais e constru-

tivas, contribuindo para a capacitação de alunos, profissionais e membros da comunidade envolvida.

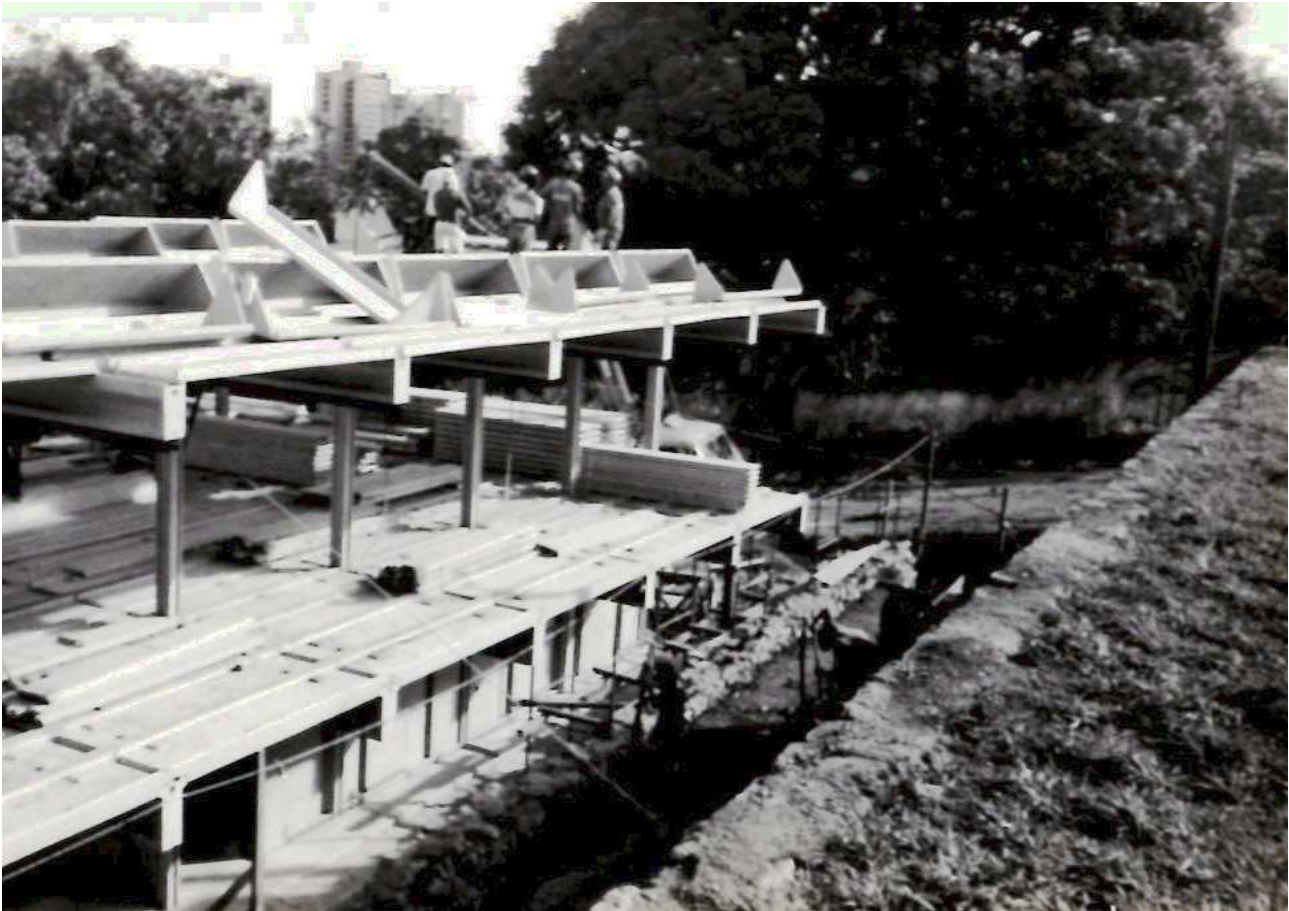
A partir desta etapa, a atividade ganhou características mais voltadas para a prática do projeto arquitetônico e produção de elementos pré-fabricados, com o objetivo de colaborar com a reabilitação da Fábrica Toster Lobato, ocupada, desde 2007, pelos participantes do Movimento dos Sem-Teto na Bahia - MSTB, tendo cerca de cento e quinze famílias.

A colaboração com o grupo consistiu na experimentação da tecnologia de argamassa armada na concepção de módulos e/ou elementos habitacionais a aplicar na recuperação e reutilização dos espaços desta antiga fábrica, visando responder às demandas da comunidade.

A atividade buscou estimular e propor novos objetos de pesquisa e inovação, bem como o desenvolvimento tecnológico a partir do contato com problemas da comunidade e da sociedade. Combinou ensino e pesquisa acadêmica com o desenvolvimento de tecnologia social voltada à busca do equacionamento do quadro da dispersão urbana e da subutilização da infraestrutura já disponível.

A ACCS envolveu uma comunidade social e urbanisticamente vulnerável, os cursos de Arquitetura e Urbanismo e Engenharia Civil da UFBA, nestes anos de atividade. Conseguiu contribuir acadêmica e socialmente, por meio de experimentos projetivos e tecnológicos em sala de aula, no laboratório e em campo. Buscou-se a elaboração e desenvolvimento de elementos construtivos, técnicas e metodologias,

Montagem do Modulo lansã em 1986, Faculdade de Arquitetura da UFBA, Salvador. Fonte: Acervo FAUFBA, 1986.



■ SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino de arquitetura pela prática

Montagem do Módulo lansã em 1986, Faculdade de Arquitetura da UFBA, Salvador. Fonte: Acervo FAUFBA, 1986.





bem como a qualificação técnica por meio da participação de alunos e membros da comunidade em todo o processo, visando possibilidades efetivas de soluções.

O exercício consistiu em desenvolver o projeto de elementos de argamassa armada utilizando fôrmas de madeira, seguido de produção, sempre com a finalidade de utilizá-los na reestruturação espacial da antiga fábrica e para uso comunitário.

Articulando a Universidade e a sociedade, a atividade compatibilizou os conhecimentos técnicos desenvolvidos com vistas à formação dos participantes para atuarem nos processos de transformação social. Além disso, também ofereceu capacitação técnica, visando o exercício profissional participante do desenvolvimento da comunidade e da sociedade.

Em julho de 2017, a Oficina Arquitetos em Construção, foi oferecida na Faculdade de Arquitetura da UFBA, juntamente com outras iniciativas voltadas às práticas construtivas em arquitetura, da qual participaram alunos de outras universidades moldando elementos de argamassa armada.

Os elementos produzidos pela ACCS foram expostos em Salvador/Bahia na abertura do Congresso “URBBA 2017 - Urbanismo em Comum”, realizado de 7 a 10 de novembro de 2017, na exposição Vazios Construídos, que durou até 17 de dezembro do mesmo ano no Espaço Jequitaiá, no centro de Salvador.

Em seu terceiro ano, as atividades previstas para a continuidade do ACCS consistiram na especulação teórica e prática das possibilidades de utilização da técnica da argamassa armada com novos materiais e métodos. O trabalho foi baseado em experiências anteriores e pesquisas existentes, bem como na investigação de possibilidades e hipóteses que surgem durante o desenvolvimento dos experimentos.

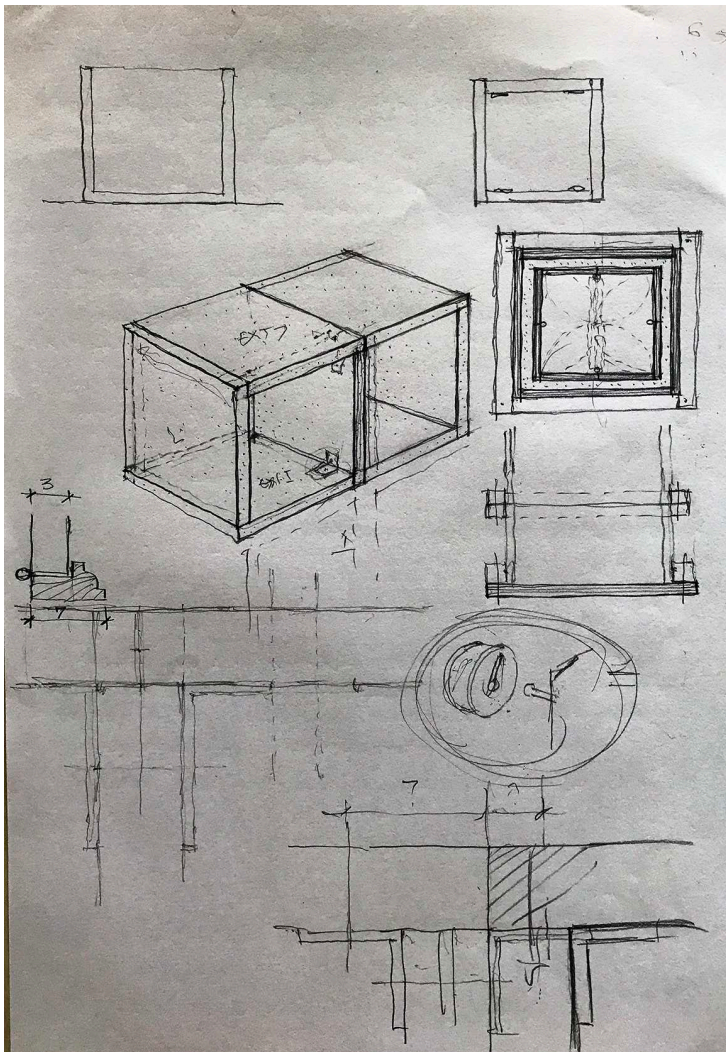
Assim, a ACCS continua a investigação prática e teórica para contribuir para os avanços sobre a técnica de argamassa armada, questão que tinha sido brilhantemente enfrentada por João Filgueiras Lima e permanece aberta a novas alternativas que respondam sobretudo a problemas relacionados com o reforço metálico, o pequeno cobrimento, spray salino e outros efeitos corrosivos no tempo.

O objetivo atual de pesquisa é encontrar materiais que possam substituir a malha de aço que compõe parte da armadura das peças. O estudo foi desenvolvido a partir da análise do estado de conservação do Módulo lansã - anexo produzido por Lele na Faculdade de Arquitetura da UFBA - e das ações desenvolvidas no ACCS.

SOBRE O LEGADO DE LELÉ:

Do projeto de recuperação de um edifício ao ensino de arquitetura pela prática

Desenhos, moldagem e montagem do ACCS ARQB13, 2017 - atividades práticas com estudantes e professores. Fonte: Arquivo dos autores, 2017.



ACCS ARQB13 na Exposição Vazios Construídos, Salvador, 2017. Fonte: Arquivo dos autores, 2017.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura de João Filgueiras Lima, Lelé, com a complexidade que se apresenta, constitui expressão única na modernidade. É resultado de intensa observação, elaboração e experimentação, mas também teve ricas trocas com a arquitetura modernista no Brasil e no mundo.

Visando um maior conhecimento e preservação do seu legado, foram apresentadas duas abordagens ao estudo da arquitetura de Lelé: o projeto de reabilitação de um dos seus edifícios em desuso, a partir da sua própria lógica de concepção e componentes; e a aplicação do conhecimento construtivo que o arquiteto desenvolveu, na prática e com estudantes na proposição de elementos pré-fabricados em argamassa para como exercício de tecnologia social aplicado para a reabilitação de um edifício industrial.

É preocupação constante que, apesar de sua importância e eficiência, algumas das arquiteturas de Lelé em Salvador estejam hoje em sério risco de desaparecer. Portanto, este artigo visa afirmar: a) o valor, adaptabilidade e eficiência dos conceitos da arquitetura de Lelé até hoje, apresentando seu próprio sistema como uma opção válida para a reabilitação dos edifícios concebidos por ele de acordo com o próprio sistema criado; e b) a importância de persistir em suas investigações técnicas que são característica forte da sua trajetória profissional e no seu empenho constante no aprimoramento e na construção do conhecimento.

Ao reconhecer sua importância, surge o interesse e o senso de dever, além de como arquitetos, profissionais que trabalharam com Lelé, professores e cidadãos, de ajudar a fazer com que sua obra sobreviva como merece: como forma de entender e fazer arquitetura.

Como os feitos de um homem transcendem sua própria existência, é preciso pensar em esforços realistas para garantir a preservação das ideias arquitetônicas de Lelé, considerando suas obras como um legado para o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CIMENTO PORTLAND. *Construções de argamassa armada*. BT-126. 3. ed. São Paulo, 1996.

BENTES, R. F. *Considerações sobre projeto e produção de componentes pré-fabricados de argamassa armada*. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Estruturas). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 1992.

CARDOSO, C. R. C., GUIMARÃES, A. G. L. In+tangible Heritage: the schools of João Filgueiras Lima, Lelé. *Anais [...] 14th International DOCOMOMO Conference*. Adaptive Reuse – the modern movement towards the future. Lisbon: DOCOMOMO International, 2016.

CARDOSO, C. R. C., MINHO, J. The schools of João Filgueiras Lima, Lelé: design as a social technology and reuse of derelict spaces. *In*: 12th International Symposium on Ferrocement and thin cement composites. *Anais [...]*. Belo Horizonte, Brasil, 2018.

D’ALESSANDRO, A. *Improvement of Ferrocement Durability by Nanomaterials for Preservation of Pier Luigi Nervi’s Structural Heritage*. Tese (Tesi di Laurea Magistrale in Ingegneria Civile). Politecnico di Torino, 2018.

HANAI, J. B. *Construções de Argamassa Armada: Situação, Perspectivas e Pesquisas*. Tese (Doutorado em Engenharia Civil). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 1981.

_____. *Argamassa Armada - Projeto Estrutural e Dimensionamento com Telas Soldadas*. Vol. 2. São Paulo: IBTS - Instituto Brasileiro de Telas Soldadas, 1996.

LATORRACA, G. (org.). *João Filgueiras Lima, Lelé*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.

LIMA, J. F. *Escola transitória*. Brasília: MEC/CEDATE, 1984.

_____. *CTRS: Centro de Tecnologia da Rede Sarah*. São Paulo: Fundação Bienal, Prolivros, 1999.

_____. *Arquitetura: Uma experiência na área de saúde*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

PORTO, C. E. (org.). *Olhares – Visões sobre a obra de João Filgueiras Lima*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2010.

RISSELADA, M., LATORRACA, G. (orgs). *A arquitetura de Lelé: fábrica e invenção*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2010.

SER [Severiano] ESTAR [moderno] e PERMANECER [concreto]

CERETO,
Marcos Paulo

Marcos Cereto é arquiteto [UFRGS, 1999], Mestre em teoria, história e crítica da Arquitetura - [PROPAR/UFRGS, 2003], Doutor em teoria, história e crítica da Arquitetura [PROPAR/UFRGS, 2020] e professor da UFAM, desde 2013. Lecionou Arquitetura nos cursos do CEULM/ULBRA, UNIP, UEA e FAMETRO entre os anos de 2001 até 2013. O doutorado sobre a obra de Severiano Porto [PROPAR/UFRGS, 2020] potencializou conexões nacionais e internacionais com conferências nos Estados Unidos, Inglaterra França e Coreia do Sul e em diversas cidades latino-americanas. A criação do NAMA [2016] - Núcleo Arquitetura Moderna na Amazônia é uma marco na sua carreira. O coletivo reúne artistas, arquitetos e pesquisadores de 12 Estados brasileiros interessados na modernidade na Amazônia Legal. Cereto é o organizador e curador das exposições: XAMA - Arquitetura contemporânea na

Amazônia (2018-2019); "L'Amazonie en Construction: l'architectures des fleuves volants" (2019) em Paris; "Resilient Amazon Architecture"(2021) na Seoul Biennale of Architecture and Urbanism; e "Pontes Flutuantes - com o coletivo paraguaio Aqua Alta , no Arte Floresta no MUSA (2021). O NAMA recebeu o Prêmio IAB Centenário 2021 na categoria Cultura Arquitetônica - Modalidade exposições. Atualmente, representa o Amazonas no Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB e é conselheiro titular do Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas.

INTRODUÇÃO

Os verbos de ligação não indicam ação, e sim uma qualidade, estado ou classificação, conforme nos ensina a gramática. Estes fazem a ligação entre dois termos: o sujeito e suas características. Severiano Porto é um importante personagem da arquitetura moderna brasileira - termo que distingue a nossa arquitetura como nos ensina Carlos Eduardo Comas com sua tese. Reconhecido por uma modernidade adequada e pelo destaque nas arquiteturas em madeira, “ser Severiano” significa também “ser um arquiteto brasileiro” (ZEIN, 1986, p.84).

Reconhecendo essa característica, apresentamos outra abordagem ampliando a figura do indivíduo para o coletivo, com o “ser” como pessoa jurídica representado na sociedade do arquiteto com o seu colega da Faculdade Nacional de Arquitetura: o gaúcho Mario Emilio Ribeiro. Ambos foram sócios do escritório Severiano Mario Porto Arquitetos Associados - SMPAA e responsáveis pela importante trajetória arquitetônica a partir dos anos 1960 até o início do século XXI. “Estar moderno” é uma condição intrínseca do funcionamento desse escritório.

Em tempos de comunicação remota, Severiano e Mario conduziam as duas sedes da Empresa conectados em Manaus e Rio de Janeiro, com desenvolvimento de projetos simultâneos trocando informações e desenhos por telefonemas, correspondências e faxes em perfeita sincronia. Além disso, “Permanecer concreto” apresenta outra qualidade desse notável escritório brasileiro, como também a dualidade semântica, seja pela permanência dos projetos de

arquitetura e obras como pela utilização do concreto armado, objeto de investigação do Fórum de Conservação do Patrimônio Moderno - Tecnologias do Concreto.

UMA TRAVESSIA

A trajetória de Severiano Porto é dividida em cinco momentos, a saber: Afirmação (1955-1964), Consolidação (1965-1978), Consagração (1979-1987), Retração (1988-2002) e Aposentadoria (2003). No período da “Afirmação”, o arquiteto Severiano Porto trabalha desde a sua formatura em 1954 com diversas parcerias e concentra a maior parte dos trabalhos no Rio de Janeiro. A ida para a Amazônia em 1965, celebra o início da fase “Consolidação” com a parceria com Mario Emilio Ribeiro, e oficialmente enquanto SMPAA a partir de 1968. Desde então, aparecem no cenário nacional como grandes expoentes da arquitetura brasileira com as premiações recebidas pelo Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB com o estádio Vivaldo Lima (1965), Residência do Arquiteto (1971), Reservatórios elevados da Companhia de Saneamento e Abastecimento de Aguas do Amazonas - COSAMA (1972), edifício-sede da Superintendência da Zona Franca de Manaus - SUFRAMA (1974), Residência Robert Schuster e João Luiz Osório (1978). Nessa fase, são realizados 165 projetos em 07 estados brasileiros.

Na sequência, em 1979, inicia a fase “Consagração” do escritório com a projeção internacional em revistas e exposições internacionais. Nesse período, são premiados pelo IAB com a Pousada na Ilha de Silves (1982), o Prêmio Personalidade do Ano e o Centro de proteção ambiental em Balbina e a Universidade do Amazonas (1987). Além do reconhecimento nacional, a premiação recebida na 1ª Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, em 1985, consagra o escritório como expoente internacional para uma arquitetura considerada regionalista, na busca identitária de Cristián Fernández Cox, Enrique Browne e Marina Waismann entre outros na América Latina na chamada década perdida. Nessa fase, são realizados 66 projetos em 06 estados brasileiros.

Além do mais, a partir da abertura política em 1985, a alta inflação compromete as atividades profissionais das principais empresas de arquitetura no Brasil e em 1988, a empresa SMPAA é encerrada. A fase “Retração”, determina o fechamento da sede, em 2002, em Manaus e posteriormente no Rio de Janeiro, em 2003. Nessa fase, são realizados 48 projetos em 03 estados brasileiros. Ainda que a formalidade da pessoa jurídica tenha sido finalizada em 1988, os arquitetos permanecem em parceria informal e realizam trabalhos em conjunto. Em 2003, os arquitetos fecham as portas do escritório no Rio de Janeiro e oficialmente encerram as atividades.

EM CON{CRE}TO, EM CON{CER}TO E EM CINZA{S}

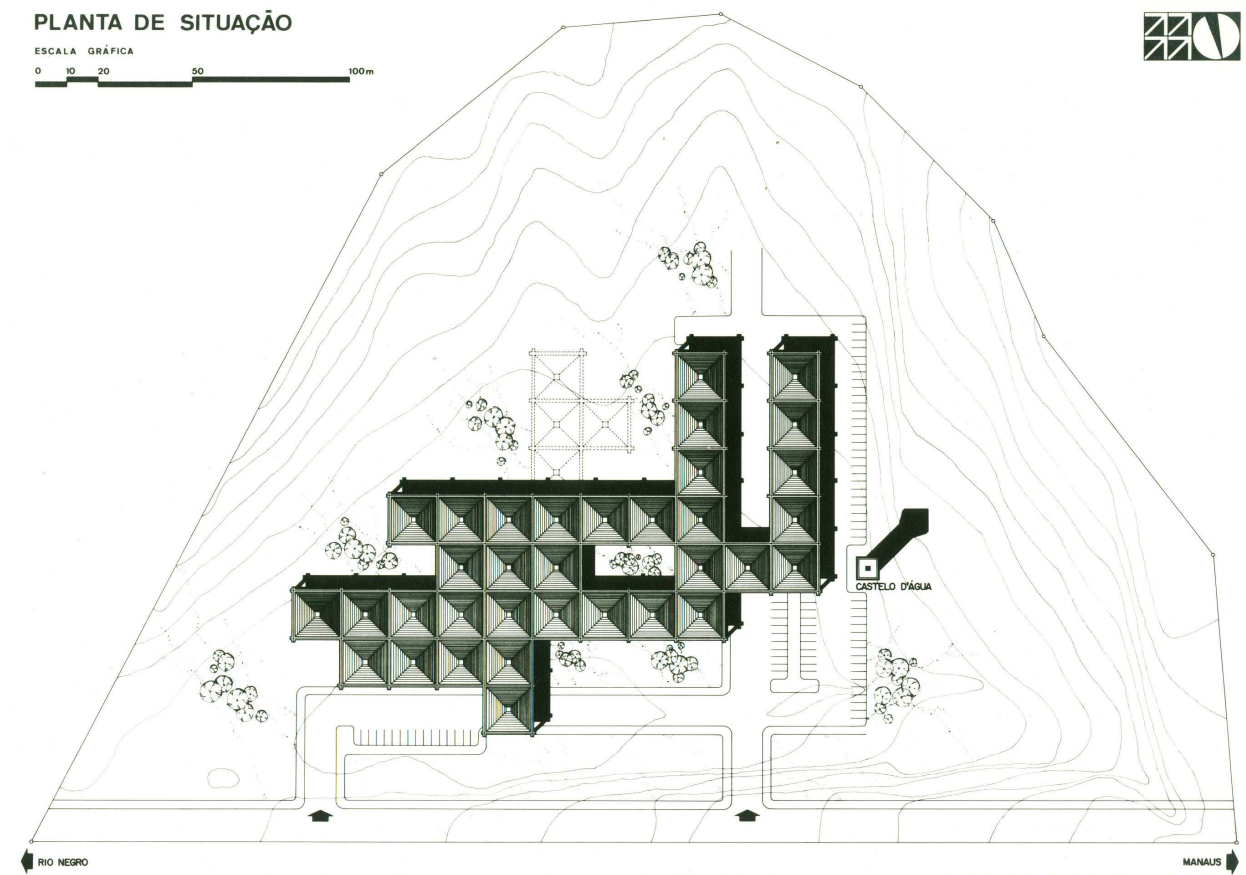
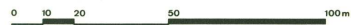
A implantação da Zona Franca de Manaus inicia em 1957, no governo Juscelino Kubitschek. Somente dez anos mais tarde, a lei é efetivada e define uma mudança significativa na paisagem urbana de Manaus e um novo ciclo econômico ao estado do Amazonas. A área está localizada na região centro-sul de Manaus, ao leste do aeroporto Ponta Pelada e abrange uma área de 1.168,59 ha para o Distrito I e 5.137,69 ha para o Distrito II e representa em 1967 durante a implantação, 20% da área urbana do município. O primeiro plano do Distrito Industrial de Manaus (1965-71) é realizado pelo escritório Antony & Pereira da Cunha Arquitetos Associados e apresentava como característica uma distribuição regular dos lotes na gleba com a canalização do igarapé do Quarenta e uma Parkway.

Em tempos de desenvolvimentismo em alta e de despreocupação ambiental, o processo de loteamento desmata e planifica os lotes, sem considerar as especificidades da região e constitui um problema erosivo em grande escala. Em 1973, um segundo plano é solicitado e desenvolvido pelo escritório Harry James Cole + Associados. Com uma preocupação ambiental, é mantida ou reconstituída parte da área florestal com modificação do zoneamento proposto anteriormente. O plano conta com a participação de Fernando Chacel para a realização do projeto para a rotatória conhecida como Bola da SUFRAMA.

Implantação do edifício. Fonte: Acervo Severiano Porto NPD-FAU/UF RJ SUFRAMA

PLANTA DE SITUAÇÃO

ESCALA GRÁFICA



Ademais, a implantação do edifício da SUFRAMA aparece como uma estrutura primária no plano de Harry James Cole + Associados. Como um ícone, o edifício-sede marca a importância da autarquia nesse novo ciclo econômico do Amazonas. O novo grão urbano do Distrito Industrial contrasta com a malha existente na cidade e demonstra no desenho urbano uma significativa mudança que modifica a paisagem urbana. Enquanto o grão urbano do centro histórico é humano, o grão do Distrito é em escala de produção industrial com crescimento contínuo.

Além disso, a SUFRAMA é uma autarquia federal e, no momento da implantação, estava dentro da estrutura do Ministério do Interior. O convite ao arquiteto Severiano Porto parte do primeiro superintendente da autarquia, o Coronel da Reserva Floriano Pacheco, e ocorre pelo seu conhecimento da trajetória do escritório SMPAA na Amazônia. No entanto, Porto destaca no memorial descritivo da sede da SUFRAMA para a XII Premiação anual do IAB como ocorre a escolha da técnica construtiva:

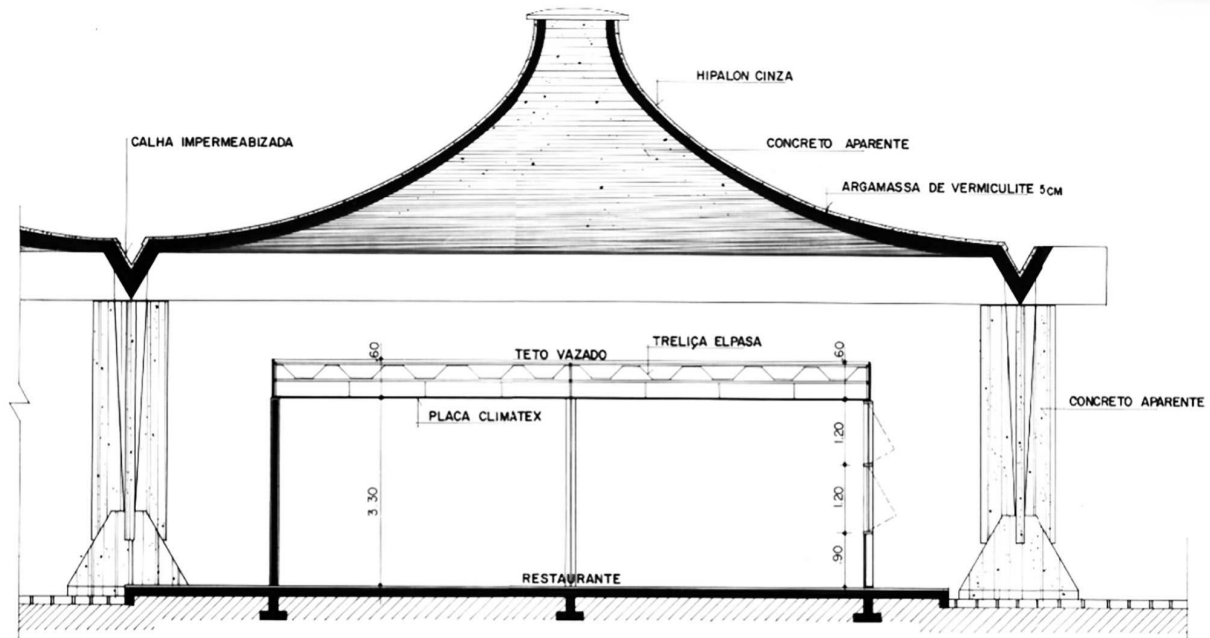
A sede administrativa da SUFRAMA deveria transmitir, em seu todo, a intenção firme e definitiva do Governo (sic) Federal de desenvolvimento e industrialização da Região. Deveria ser portanto uma solução que refletisse solidez e tecnologia atual permitindo, por su vez, uma flexibilidade no arranjo dos seus espaços. (...) Procurou-se evitar uma extensa cobertura com teto plano convencional, que somente permitiria a saída da massa de ar aquecido do seu interior pelas extremidades, adotando-se uma solução modulada, ou seja, uma sucessão de troncos de pirâmides ocas, com arestas arque-

adas, que funcionam como coifas distribuídas em toda a extensão da área coberta. (PORTO, 1974, [s.n.]).

Nessa perspectiva, a racionalidade da escolha das técnicas construtivas é uma das características da obra de SMPAA e também da tradição viva na arquitetura moderna brasileira. Se utilizam madeira nas construções no interior do Amazonas e nas residências do subúrbio em Manaus, o edifício que simboliza a industrialização na floresta deve se vestir a caráter, conforme determina a etiqueta, sem os excessos do ornamento, mas com as sutilezas tecnológicas e universalidade, como ocorrem nas linhas de montagem das indústrias da Zona Franca de Manaus.

O terreno é formado por uma poligonal de formato similar a um triângulo com dimensões aproximadas de 350,00 m de largura por 220,00 m de profundidade. O lote é caracterizado por um platô junto à via de desaceleração paralela à BR-319 com desníveis de até 12,00 m nas extremidades da poligonal ao sul. A vegetação existente é nula diante da retirada na urbanização previsto pelo plano de Antony & Pereira da Cunha - Arquitetos Associados.

Corte do edifício. Fonte: Acervo Severiano Porto.



ESCALA GRÁFICA



SUFRAMA. Fonte: Acervo Severiano Porto.



Outrossim, o partido é análogo à produção industrial, com módulos construtivos determinados por quatro pilares e uma macrocobertura piramidal e uma saída de ar na extremidade com o domus. Esse conjunto define uma composição sem hierarquia formal e com indução ao crescimento contínuo. O interior livre nos invólucros constituídos com divisórias e forros leves industriais possibilitam a flexibilidade e universalidade às partes do programa de necessidades, com os setores Cultural e Administrativo, e a necessária hierarquia determinada pelas circulações e distribuição das partes.

O edifício tem 7.500m² e está composto por 34 módulos de 15,00 x 15,00 m. Cada módulo tem quatro pilares com seção cruciforme com 1,35x1,35 m, quatro vigas calhas nervuradas com seção em “V” com altura e largura de 1,00 m. Os tubos de queda pluvial estão inscritos na seção cruciforme do pilar. A cobertura é um tronco de pirâmide oco com base quadrada e arestas arqueadas composta por com seção variável de 0,30 a 0,15 m com uma claraboia com saída de ar em acrílico translúcido de 1,00x1,00 m no topo. O projeto estrutural foi realizado por Navarro Adler Projetos Estruturais e a construtora responsável pela execução foi a Odebrecht.

Esse recurso do crescimento contínuo pode ser observado em precedentes como o Orfanato em Amsterdam (1955-60) de Aldo Van Eyck e a Casa de Banho do Centro Judaico (1954-59) em Trento. Após a SUFRAMA, as transferências culturais possibilitaram novas experiências com a estratégia compositiva e projetual na Fábrica de cosméticos Memphis (1976) de Cláudio Araújo e Claudia Correa no Rio

Grande do Sul e também no Centro Político-Administrativo de Mato Grosso (1972-76) de Julio de Lamônica Freire e equipe. Ambos edifícios em concreto armado.

Em 1994, um incêndio criminoso de grandes proporções consome os invólucros sob a macrocobertura da SUFRAMA. Tudo é consumido pelas chamas, mas a macrocobertura em concreto armado permanece intacta e resiste. Segundo Severiano, “finalmente pegou fogo porque houve uma necessidade de sumir com alguns papéis irregulares. Aí eles me chamaram e aí a gente fez tudo em concreto, e hoje ela é lindíssima.” (PORTO apud NEVES, 2005, p.207). Em 1995, um novo projeto é realizado por Severiano Porto e Mario Emilio Ribeiro com a substituição dos invólucros em estrutura industrializada pelos realizados em alvenaria. O interior permanecesse com a planta livre com vedação no forro para o correto funcionamento do ar condicionado. A obra é reinaugurada em 1998.

TRIUNFO E DIVERSIDADE

Ao longo da pesquisa para a tese de doutorado, identifiquei 413 projetos realizados pelos arquitetos. Há grande variedade de tipologias construtivas, sejam edificações, loteamentos e urbanização, reformas, projetos de arquitetura de interiores, projetos de parques e praças, projetos de mobiliário e sinalização. Desse universo, 279 são edificações construídas. Observa-se que somente 11% são em madeira, assim como 11% em estruturas metálicas ou em tijolo armado. Enquanto isso, 78% das edificações foram realizadas em concreto armado. Esse dado comprova que a habilidade para construir edifícios

em madeira era destacada, mas a produção em concreto armado desperta um novo universo a ser descoberto e investigado.

Se SMPAA tem certo reconhecimento da crítica e na recepção pelas arquiteturas realizadas em madeira, há uma diversidade de experiências com materiais e técnicas construtivas utilizadas que potencializa o seu reposicionamento no cenário da arquitetura moderna brasileira. Entre as obras premiadas e reconhecidas pela sua excelência pelo IAB estão o estádio Vivaldo Lima (1965-71/2010*), os reservatórios elevados da COSAMA (1971/72), o edifício-sede da SUFRAMA (1971/74), a residência João Luiz Osório (1978) e o setor norte do campus da Universidade do Amazonas (1973-80/1986). Todos esses edifícios foram premiados e não são em madeira. Destas 5 obras, 1 foi demolida e 1 não construída.

Por outro lado, as obras premiadas em madeira como o Restaurante Chapéu de Palha (1967-68|1986*), Residência do Arquiteto (1971-71/2003*), Residência Schuster (1977-80), Pousada na Ilha de Silves (1978-84) e Centro de proteção ambiental em Balbina (1985-88) não tiveram a mesma sorte. Entre essas obras, duas estão descaracterizadas e uma está em ruínas. Ainda que todas estejam na Amazônia, as obras em madeiras tiveram mais dificuldades para a permanência dos que as em concreto armado.

Portanto, a arquitetura moderna brasileira expressa o triunfo de SMPAA na floresta amazônica com distintas experimentações na ligação entre o universal e o regional, prevista por Lucio Costa, na construção de uma Amazônia plural, humana e também urbana.

Ser, estar e permanecer é uma condição de resiliência do concreto as intempéries e as chamas, mas também de uma sociedade amazônida e brasileira que resiste as cinzas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWNE, E. *Otra arquitectura en América Latina*. México: Ed. Gustavo Gili, 1988.

CASTOR, R. S. *Arquitetura moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CERETO, M. P. *Severiano Mario Porto: [re]pensando a arquitetura [moderna] na Amazônia*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, Propar UFRGS, 2020.

CERETO, M. P. O maestro na Amazônia. Drops, São Paulo, ano 21, n. 159.03, *Vitruvius*, dez. 2020. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/21.159/7974>.

COMAS, C. E. D. *Precisões brasileiras: sobre um estudo passado da arquitetura e urbanismo modernos. A partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia, 1936-1945*. Tese de Doutorado. Universidade de Paris VIII - Vincennes - Saint Dennis, Paris, 2002.

COSTA, L. Razões da nova arquitetura. In: XAVIER, A.(org.). *Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, p.39-52, 2003.

FERNÁNDES COX, C. *¿Regionalismo crítico o modernidad apropiada? Summa*, Buenos Aires, n.248 , p. 63 -67,1988.

MARQUES, S. M. Memphis: uma análise tipológica necessária. *Arquitexto*, Porto Alegre, n.0, p.104-115.

PORTO, S. M. Entrevista à Letícia Neves (2005). In: NEVES, L. O. *Arquitetura bioclimática e a obra de Severiano Porto: estratégias de ventilação natural*. 2006. 232 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

PORTO, S. M. Memorial Descritivo. Sede da SUFRAMA. *Acervo Severiano Porto*, Rio de Janeiro, NPD/UFRJ, [s.n.],1974.

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. 2.ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo. 1999.

WAISMAN, M., NASELLI, C. *10 Arquitectos Latinoamericanos*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1989.

ZEIN, R. V. Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto. *Projeto*, São Paulo, n. 83, jan. 1986, p. 44.

DOCUMENTAÇÃO PAISAGÍSTICA:

O RESGATE HISTÓRICO DO CALÇADÃO DE COPACABANA

FERREIRA,
Alda de Azevedo

Arquiteta e Urbanista (2003); Mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE (2012); Doutora em Ciência em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ-FAU/UFRJ - 2018); Pós-Doutorado [no Laboratório de Arquitetura, Subjetividade e Cultura - LASC (2019-2020) (PROARQ-FAU/UFRJ) e Professora colaboradora no Curso de Paisagismo do Departamento de Artes Ambientais da Escola de Belas Artes da UFRJ.

INTRODUÇÃO

O Calçadão de Copacabana é situado no bairro de mesmo nome na Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro, e corresponde a um passeio de grande largura que margeia a praia numa extensão de 4,15km, percorrendo os arrabaldes de Copacabana e do Leme. Trata-se de um ícone, um cartão postal tanto para a cidade quanto para o país.

Como patrimônio cultural, o Calçadão de Copacabana recebeu Tombamento Provisório em 1991 em nível estadual pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, como Conjunto Urbano-Paisagístico junto às praias do Leme-Copacabana. A partir de 2012, integra o Sítio Carioca reconhecido Patrimônio da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, na categoria Paisagem Cultural.

Contudo, apesar de sua importância como representação paisagística e patrimônio da Cidade do Rio de Janeiro, ora em nível estadual, nacional e mundial, são escassos os estudos sobre o significado cultural do Calçadão de Copacabana. O registro do significado cultural é de suma importância, pois, segundo a Carta de Burra, o objetivo a conservação de sítios patrimoniais é sua retenção (ICOMOS, 1999). Significado cultural, ainda conforme a Carta, significa o valor estético, histórico, científico, social ou espiritual para as gerações passadas, atual ou futuras. Para compreensão destes valores é necessário de antemão o estudo e a documentação da historiografia do bem cultural, na apreensão de seu significado inicial, para em seguida, ser possível verificar o significado cultural.

Assim, constitui o objetivo deste artigo interpretar o significado cultural do processo de construção do Calçadão de Copacabana. A pesquisa foi embasada no recorte temporal de 1905 a 1970, cujos dados foram obtidos a partir de fontes primárias de periódicos de época e registros iconográficos, presentes em fotografias e projetos. A relevância desta questão ampara-se na Carta de Enade, que diz que a comunicação do significado dos sítios patrimoniais, através do reconhecimento de sua significação, produto da documentação do patrimônio e das tradições culturais fruto de métodos científicos, é um dos princípios recomendados para sua conservação (ICOMOS, 2008).

Segundo teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016), cultura é o conjunto de valores ou significados partilhados, onde “a linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (HALL, 2016, p.18). A linguagem atua por meio de um sistema representacional, onde ele propõe sua análise como forma de apreensão dos significados representados em uma cultura. Tal apreensão, ainda conforme o autor, ocorre através da leitura e interpretação dos signos, e uma das formas possíveis de acessá-lo é através da semiótica.

Na leitura do signo linguístico, Hall recomenda os estudos do linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure, que orienta a decodificação do significante - que remete à forma ou palavra que se vê ou ouve - relacionada ao seu significado - ou con-

teúdo/conceito intrínseco ao sistema que esta forma representa. Nesta decodificação, portanto, signifi-
cante e significado estão relacionados à representa-
ção, e juntos compõem os sistemas de significação
da cultura.

Portanto, é sob o olhar da linguagem da represen-
tação paisagística do Calçadão de Copacabana, e
através do resgate da documentação histórica da
construção dos signos de suas calçadas, que foi feita
a interpretação do significado cultural destas fases.

CRIAÇÃO DA AVENIDA ATLÂNTICA E CALÇADA DE ONDAS LARGAS

A praia de Copacabana, conforme Gonçalves
(2004), era conhecida como Sacopenapan/Soco-
penapan no século XVIII, e formava dois trechos que
nomeavam a atual praia do Leme e de Copacabana,
compreendida numa área onde se localiza numa
extremidade o Morro da Babilônia, à esquerda, e
o Outeiro de Nossa Senhora de Copacabana, à
direita. Em 1818, toda a área era habitada por ape-
nas um estabelecimento de pescaria e pela capela
dedicada à N.S. de Copacabana, pertencentes a
Manoel de Santos Passos. Anos depois, de posse de
Carlota Joaquina e Francisco Gonzaga, ficou conhe-
cida como Fazenda de Socopenapan, e em 1844,
de propriedade de Domingos José de Almeida, era
registrada como Copacabana.

Na primeira década do século XX, segundo Mau-
rício Abreu (2013 [1987]), grandes transformações
ocorrem na forma urbana da cidade do Rio de
Janeiro, ocasionadas pela necessidade de adapta-

ção às novas demandas de criação, concentração e
acumulação de capital. Era necessário forjar a ima-
gem da nova Capital da República, retirando-lhe as
características coloniais. O Prefeito Francisco Pereira
Passos ficou então incumbido desta missão, e num
período de quatro anos implementou a maior trans-
formação até então ocorrida nesta cidade.

A Orla de Copacabana foi assim “urbanizada” e
construída neste período. A calçada foi concebida
concomitantemente, composta consoante técnica de
“calçada à portuguesa”, ou mosaico português. A
calçada artística portuguesa consiste em técnica ori-
ginalmente adotada no calçamento com pedras de
forma irregular, através da aplicação de pedras de
calcário branco juntamente com as de basalto preto.

O desenho sequenciado das Ondas Largas foi pri-
meiramente criado em 1848 para a Praça D. Pedro
IV em Portugal, por iniciativa do General Eusébio
Pinheiro Furtado. Também conhecida como Rossio,
a praça está localizada na Baixa de Lisboa, e foi um
dos primeiros desenhos deste tipo usados nos pavi-
mentos da cidade. Com a destruição ocorrida em
1755, devido ao terremoto seguido de maremoto,
o local da praça e cercanias, como o antigo Palácio
de Estaus, precisaram ser reconstruídos. Em fins do
século XVIII e na primeira metade do Oitocentos, a
praça foi recomposta em formato retangular, e foram
edificados prédios dedicados à administração impe-
rial de Portugal, juntamente com o Teatro Nacional
D. Maria II (FRANÇA, 1975).

Em território brasileiro, o desenho sequenciado de ondas largas português foi referência para a construção, em 1901, do Largo de São Sebastião, em Manaus, no Amazonas. Em seguida, a mesma paginação de piso foi trazida para o Rio, em 1905, e utilizada pelos 36 profissionais, denominados mestres calceteiros, que a Câmara Municipal de Lisboa enviou ao Brasil. As pedras utilizadas foram trazidas de Portugal, o que lhes deu o apelido de pedras portuguesas, denominação que se mantém até hoje, apesar de agora serem extraídas no Brasil. Neste momento, na Orla de Copacabana, o desenho das ondas largas eram dispostas transversalmente à calçada, em posição perpendicular à praia. (FERREIRA, 2018).

Contextualmente, segundo Jaime Larry Benchimol (1992), o Rio de Janeiro vivia sérios problemas sociais, resultantes do crescimento rápido e desordenado, em reflexo da imigração europeia e pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre. A cidade possuía quase um milhão de habitantes carentes de transporte, abastecimento de água, rede de esgotos, programas de saúde e segurança. No bairro do Centro do Rio de Janeiro – a Cidade Velha e adjacências – eclodiam habitações coletivas insalubres (cortiços), epidemias de febre amarela, varíola, cólera, conferindo à cidade a fama internacional de porto sujo ou “cidade da morte”.

Entre 1902 e 1906, foi nomeado pelo então presidente do país, Rodrigues Alves, o engenheiro civil Francisco Pereira Passos, como prefeito da Cidade do Rio de Janeiro. O nascente regime, a República, desejava inaugurar a era da modernidade do Brasil, e por isso procurou minimizar traços que lembra-

vam o Império e a colonização portuguesa. As artes tomaram novos rumos, se aproximando das culturas francesa e italiana. É dessa época as grandes reformas urbanísticas empregadas no Rio de Janeiro (BENCHIMOL, 1992).

Inspirado nas reformas de Haussmann para Paris, ainda de acordo com Benchimol (1992), o prefeito Pereira Passos promoveu a execução de grande intervenção urbanística e paisagística na cidade carioca, num período que ficou conhecido popularmente como “bota-abaixo”, e que visou o saneamento, o urbanismo e o paisagismo, dando ao Rio de Janeiro aspecto de cidade moderna e cosmopolita. Dentre outras reformas, a fim de sanear e ordenar a malha de circulação viária, Pereira Passos demoliu casas, abriu diversas ruas e alargou outras.

O alargamento das ruas permitiu o arejamento, ventilação e melhor iluminação do centro e ainda a adoção de arquitetura inspirada no ecletismo, estimulado pela referência europeia. Além das intervenções pontuais, destaca-se o impulso dado à expansão para o sul da cidade, com a construção da Avenida Beira Mar e a integração do bairro de Copacabana. Segundo Abreu (2013 [1987]), tal integração deu-se através de intimação à Companhia Jardim Botânico, com a solicitação de aceleração no processo de perfuração do Túnel do Leme, que fora inaugurado em 1906, bem como, através da construção da Avenida Atlântica. A obra foi essencial, pois conduziu à abertura de novas avenidas próximas ao mar e rumo ao litoral sul da cidade, determinando, inclusive, novos hábitos balneários.

Praça D. Pedro IV (cerca de 1860). Fonte: Autor desconhecido. Acervo do Arquivo Municipal de Lisboa (domínio público).



Na época, segundo Camargo (2013), o termo “balneário” era algo inovador. A expressão havia sido disseminada no Oitocentos para caracterizar cidades litorâneas europeias que se desenvolveram a partir do turismo, favorecidas pela transformação dos ambientes marítimos em lugares de lazer e de cuidados corporais. Contudo, ainda conforme Camargo (2016), a proximidade com o mar havia feito do Rio de Janeiro uma cidade portuária e não um balneário. Desta forma, em meio as reformas urbanas e de “embelezamento” que ocorreram no Período Pereira Passos, é também urbanizada a Orla de Copacabana e criada a Avenida Atlântica.

As novas avenidas que margeavam o litoral – a Avenida Beira Mar e a Avenida Atlântica – deram início a uma transformação de valores tão importante que fez com que as casas ali construídas invertessem a forma como eram posicionadas dentro dos lotes, passando a ter a frente voltada para o mar. (CAMARGO, 2016, p. 166).

Todavia, estas mudanças de valores não se restringiram ao aspecto espacial ou urbanístico. A ocupação iniciada nas praias do Leme e Copacabana significaram também modificações nos hábitos e costumes, onde as praias passaram a receber moradores, bem como visitantes, em busca de diversão, que poderiam estar relacionados ou não com os banhos de mar.

O passeio sobre as calçadas de pedras portuguesas entrou na moda e ganhou o status de footing, já praticado em outros locais da cidade, só que agora, por acontecer à beira-mar, induzia a novas formas de apresentação pessoal e de interação social. (CAMARGO, 2016, p. 167).

A Cidade do Rio de Janeiro passava assim de cidade-portuária a metrópole-balneário, como reflete Camargo (2013). Neste contexto, a referência do piso calçadado à semelhança do signo das Ondas Largas da Praça D. Pedro IV evocava as heranças da tradição das terras do Além-Mar, e remetem ao discurso político e econômico que buscava criar a imagem do país republicano. Mas, em verdade, o que se tem é uma linguagem ainda identificada com o modelo europeu, como forma de validar este discurso a partir da disseminação da propaganda.

Conformava-se assim a imagem burguesa da Cidade do Rio de Janeiro, que simbolizava concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo, expressando seus valores e o modo de viver da alta sociedade econômica e política. Foram assim privilegiados os bairros do Centro, Catete, Glória, Laranjeiras, Flamengo e Botafogo, enquanto pouco foi feito nas áreas suburbanas. Frente a esse contexto, a Orla de Copacabana continuaria a passar por repetidas reformas, afirmando cada vez mais, sua prerrogativa como um dos cartões postais da cidade.

Vista geral da Praia de Copacabana (1908). Fonte: União Postal Universal [Cartão postal]. Domínio Público.



AS REFORMAS DA AVENIDA ATLÂNTICA

No início da década de 1910, com a popularização do automóvel e o modismo do banho de mar, foi iniciada a primeira ampliação da Avenida Atlântica no governo do prefeito Bento Ribeiro. A obra durou 8 anos, tendo sido finalizada na gestão do Prefeito Paulo de Frontin, em 1918, e, ao longo deste período, foi alvo de repetidas ressacas do mar. A “nova” Av. Atlântica foi alargada para 19 metros, com pista de rolamento dupla, canteiro central com iluminação e foi reconstruído a calçada, também chamada de cais nos periódicos correntes, que havia sido demolida pelas ressacas. Também neste momento, foram incluídos postos de salvamento na praia, onde os salva-vidas ficavam no alto de postes de concreto.

Esta também era a época da Exposição Nacional de 1908, em comemoração do Centenário da Abertura dos Portos brasileiros ao comércio internacional, que, entre outros, objetivava a preparação da participação brasileira na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1910. Da mesma forma, tal como as grandes reformas realizadas durante a gestão do prefeito Pereira Passos, o evento de 1908 visava a apresentar a então Capital Federal saneada e urbanizada. Perante o discurso político, nascia com a Avenida Atlântica a construção da imagem de locus representativo do “prestígio nacional” não só da cidade carioca, como também, do país perante o mundo.

Contudo, o alargamento da avenida não seria suficiente para conter as constantes ressacas e necessidades de ampliação da infraestrutura. Nessa época, na gestão de Carlos Sampaio, outras ressacas des-

truíram o calçamento, que foi refeito entre 1921 e 1922. Decidiu-se, então, reforçar a mureta de sustentação da calçada com alicerce de concreto, que fora concluído em 1924.

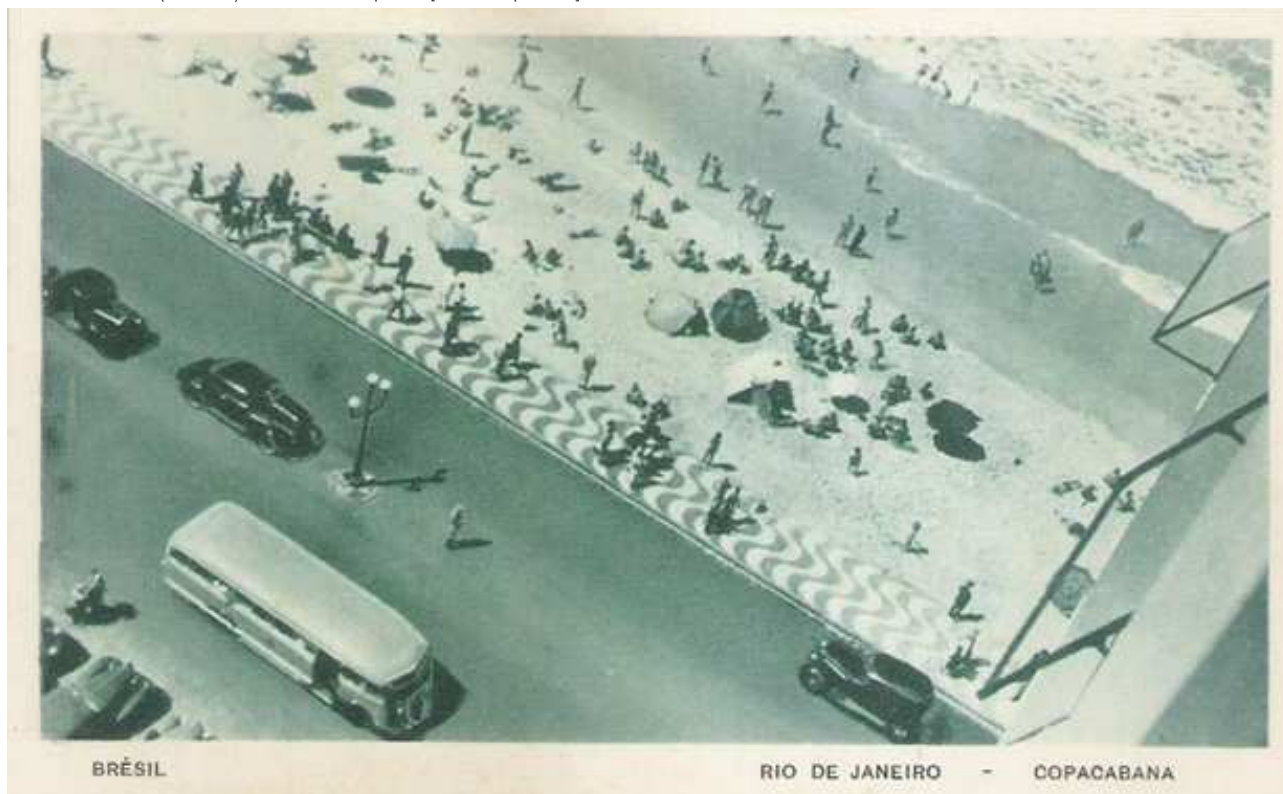
NOVO “CAIS” PARA A AVENIDA ATLÂNTICA

A segunda reforma da Avenida Atlântica ocorreu juntamente com a da Av. Beira Mar, e segundo o prefeito Carlos Sampaio em depoimento de 3/11/1921 publicado no Jornal do Comércio, foram contratados os engenheiros Edgard de Barros Raja Gabaglia e Adhemar de Mello Franco, da empresa Raja Gabaglia & Mello Franco Engenheiros Civis, especializada em construções, obras hidráulicas e elétricas.

Este período coincide com a preparação da cidade carioca para os festejos do Centenário da Independência, em 1922, quando foram realizadas obras de grande impacto para a cidade, como o desmonte do Morro do Castelo, fruto da reforma urbanística da Cidade do Rio de Janeiro iniciada em 1921, dito como necessário para o aterramento da área destinada à Exposição Internacional do Centenário (FERREIRA, 2018).

A obra foi continuada até 1924, e finalizada após o Centenário da Independência, já na gestão do prefeito Alaor Prata. Neste momento foi implantado o que chamaram de “novo cais da Avenida Atlântica”, que se refere aos muros de arrimos de 7m de profundidade, colocados como sustentação em alguns pontos da calçada, e destinados a conter a arrebentação das ondas, especialmente, no período

Avenida Atlântica (Anos 40). Fonte: Cartão postal [Domínio público].



das ressacas. Porém, em 1929, já eram correntes as críticas em relação às condições precárias do nivelamento das calçadas da orla, como publicado em 9/2/1929 no Jornal do Brasil. E, as reclamações continuaram. Em fins da década de 1940, tais críticas eram frequentes e solicitavam obras de remodelação da Avenida Atlântica.

A REMODELAÇÃO DA AVENIDA ATLÂNTICA

Em 1949, o periódico Correio da Manhã relatou uma série de reportagens expressando insatisfações e sugestões para os melhoramentos da Avenida Atlântica, e solicitando seu devido cuidado. Solicitava-se a ampliação da pista e a substituição da pavimentação da Avenida, e o nivelamento do passeio próximo à praia. Neste ínterim, conforme matéria do jornal A Manhã, de 23/01/1949, a pavimentação da Avenida Atlântica foi então “remodelada”, e substituído o macadame betuminoso pela manta asfáltica sobre base de concreto. Em registro de 23/01/1949 do Correio da Manhã, diz-se que a remodelação já estava em curso, e chama-se a atenção para a “forte declividade do passeio daquela praia”, solicitando que fosse feita “uma obra completa na Avenida Atlântica”. Na seção “Opinião dos leitores” do Diário Carioca, de 18/02/1950, diz-se:

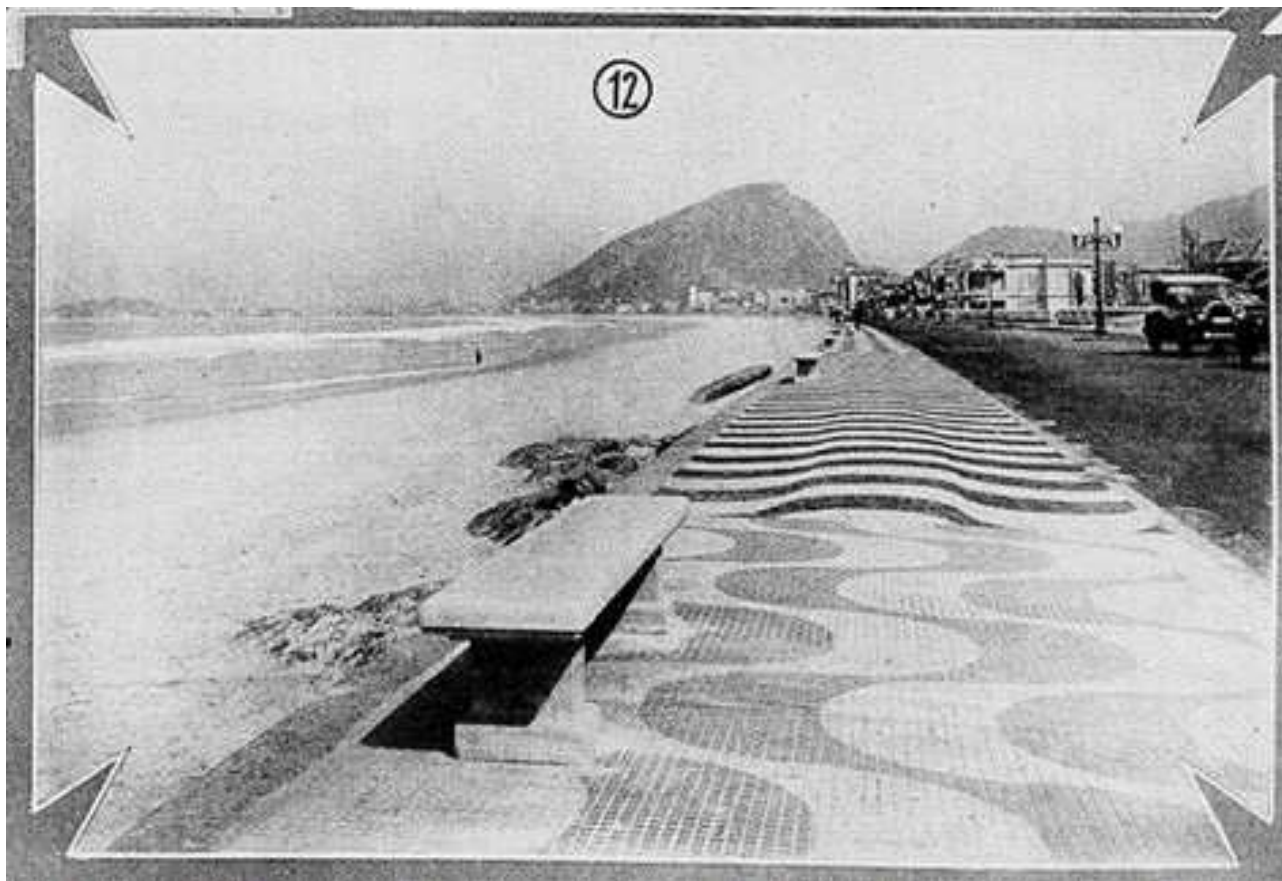
Consertou o mais grave defeito da Praia de Copacabana, onde os pedestres já podem andar de cabeça erguida, pois nos passeios não só estão livres dos buracos e consequentes tropeções, não há mais bancos quebrados e os passeios estão todos iguais. Antigamente, apenas existiam uns desenhos em ladrilho com

listras verticais e horizontais, fingindo mosaico. A calçada oposta era, além de estreita, muito maltratada, obrigando os pedestres a utilizar-se das perigosas pistas, onde trafegavam os audaciosos carros de chapa branca [grifo nosso].

Ou seja, antes da reforma de 1949, havia trechos da calçada da Orla de Copacabana que tinham o desenho de piso em ondas largas posicionadas em paralelo à praia, e outros com situação perpendicular. Provavelmente, tal fato deve-se à primeira reforma executada entre 1921 e 1924, que interveio principalmente na altura do bairro do Leme, do Hotel Copacabana Palace e no final da Orla, na atual imediação do Posto 6. Salienta-se ainda que, nesta época, a calçada próxima aos prédios era paginada com o desenho de ondas largas em posição paralela à praia.

O aspecto descontínuo da calçada foi modificado com a intervenção de 1949, que deu prioridade ao desenho de piso paralelo à praia em todo o passeio da Orla, calcetado em pedras calcáreas brancas e pretas, ao estilo mosaico português. O posicionamento das Ondas Largas em sentido horizontal no Passeio de Copacabana fora, portanto, introduzido pelo engenheiro Raja Gabaglia, mesmo que de forma interrompida ao longo da borda da praia. Porém, tal disposição reforça a sensação de perspectiva do caminho, induzindo, inclusive, ao caminhar.

Calçada da Praia de Copacabana (com destaque para o desenho de piso irregular). Fonte: Revista da Semana. 18/8/1928. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.



Avenida Atlântica (1967). Fonte: Cartão postal [Domínio público].



Neste cenário, o então Distrito Federal imprimia em sua mais famosa praia o signo identitário que se tornaria um dos mais conhecidos do mundo: as ondas largas do Passeio de Copacabana. Entretanto, já em 1950, a sociedade carioca cobrava dos responsáveis a necessidade de tratamento do esgoto, que era despejado no mar, e a introdução de vegetação na Orla de Copacabana, a fim de proporcionar maior conforto térmico para quem utilizava o local. Na reportagem do jornal *A Manhã*, de 31/3/1950, informa-se que a ideia foi lançada pelo próprio jornal, e foi amplamente acatada pela população e pelo então diretor do Departamento de Parques e Jardins da Secretaria de Viação e Obras da Prefeitura do Distrito Federal. Tais proposições, entretanto, só iriam se concretizar vinte anos depois, com a construção do que ficou conhecido como Calçadão de Copacabana.

O CALÇADÃO DE COPACABANA

O Plano de Urbanização do Rio, elaborado por Alfred Agache no fim dos anos 1920, propôs a expansão da Av. Atlântica por meio de aterro, com o recuo de todas as construções futuras. A obra, entretanto, só foi executada pelo Gal. Francisco Marcelino de Souza Aguiar, entre 1969 e 1970, no Governo do Presidente Afonso Pena, criando duas pistas que ligam a Orla entre os bairros do Leme e Copacabana.

Salienta-se que as razões para os investimentos preferenciais do Estado nas zonas mais abastadas da cidade, como Copacabana, não se restringiam apenas às dificuldades com o avanço do mar, como

descreve Abreu (2013 [1987]). O crescente adensamento populacional do bairro a partir da década de 1960, que chegou a constituir a maior densidade demográfica do Estado na época, exigia não apenas a construção de obras viárias, como também a renovação de infraestrutura de serviços básicos. Sob a égide da legislação em vigor proliferaram na Zona Sul os apartamentos de quarto e sala e os chamados conjugados, especialmente neste bairro.

O projeto da infraestrutura, desenvolvido pelo engenheiro Raimundo de Paulo Soares e coordenado pelo engenheiro Gilberto Paixão, foi executado na gestão do governador do Estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima, por sugestão do arquiteto Lúcio Costa. Assim, segundo matéria do jornal “*O Globo*”, de 11/05/1970, a grande obra constituída de aterro hidráulico teve como objetivos promover ampliação da área de areia da praia, que passou de largura de 60 metros para 120 metros, avançados mar adentro; alargar em 80 metros a Avenida Atlântica, duplicando sua pista, e aumentando as vias de tráfego; permitir a passagem do interceptor oceânico - tubulação que transporta todo o esgoto da Zona Sul até o emissário de Ipanema – até então a maior obra de saneamento básico da cidade; ampliar e preservar o potencial recreativo, turístico e paisagístico de Copacabana, oferecendo maiores condições de conforto e segurança aos usuários da praia; e aumentar a área de estacionamento do bairro.

De maneira geral, conforme Macedo (1999), o projeto de urbanização para a praia de Copacabana não é pioneiro, pois no final dos anos 1930 foi con-

cebido um grande parque linear na orla de Santos, em São Paulo. Para o tratamento paisagístico das duas áreas entre as pistas foi solicitado o projeto à equipe do escritório Burle Marx e Cia., chefiada pelo paisagista Roberto Burle Marx, e formada pelos arquitetos Haruyoshi Ono e José Tabacow, que contou com ainda com a consultoria de Lucio Costa. Foi então proposto um grande ‘jardim-painel’ compreendido ao longo das praias do Leme e de Copacabana, além da reforma da calçada próxima à praia.

O brasileiro Roberto Burle Marx iniciou sua trajetória profissional em paisagismo nos anos 1930, na cidade do Recife, Pernambuco, onde deu origem a uma tipologia paisagística baseada na concepção de projeto e alinhada com os princípios do movimento moderno. Artista multifacetado, a experiência em pintura muito contribuiu para sua obra paisagística, que nos anos 1970, era conhecido no mundo todo. No Rio de Janeiro estabeleceu não só moradia, como o primeiro estabelecimento no país dedicado exclusivamente a projetos paisagísticos, que foi o Ateliê de Paisagismo, fundado em 1938. Em 1955, fundou o escritório Burle Marx, que se tornou um dos centros irradiadores da profissão. Ainda em atividade, trata-se da organização mais duradoura do Brasil neste segmento (FERREIRA, 2018).

O Calçadão de Copacabana é um marco na obra de Burle Marx. De acordo com Haruyoshi Ono em entrevista concedida em 2011, consistiu num grande projeto com um prazo muito curto, onde Burle Marx não contava com tempo suficiente para desenvolver os desenhos da maneira que estava habituado. A solução foi delegar a Ono e Tabacow o desenvolvi-

mento de grandes partes, que eram supervisionadas pelo paisagista. (ONO in FERREIRA, 2012, p.40-41).

Haruyoshi Ono e José Tabacow ingressaram no escritório Burle Marx em 1965, como estagiários. Cursando Arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, formaram-se em 1968, quando foram promovidos a sócios. Participaram de excursões para identificação e coleta de plantas com potencial paisagístico promovidas por Burle Marx, e aprenderam os princípios projetuais desenvolvidos pelo paisagista. Tabacow permaneceu no estabelecimento até 1982, e Ono tornou-se Diretor de Projetos. Com o falecimento de Burle Marx em 1994, Haruyoshi Ono tornou-se seu herdeiro profissional e Diretor Geral, e abraçou a missão de dar continuidade a sua obra (FERREIRA, 2012).

Na extensão do Calçadão de Copacabana foram distribuídos 2.800 extratos arbóreos e arbustivos, com alturas superiores a 8 metros, dando prioridade para vegetação presente na linha costeira tropical. Foram assim especificadas várias espécies nativas e exóticas, como coqueiros (*Cocos nucifera*), amendo-eiras-da-praia (*Terminalia catappa* L.), uvas-da-praia (*Coccoloba uvifera* (L.) L.), e a majagua (*Hibiscus tiliaceus* L.), dentre outros. A vegetação foi disposta de modo a formar conjuntos distanciados. Para se ter ideia da modificação promovida pelo tratamento paisagístico, anteriormente, havia na Praia de Copacabana apenas 8 amendoeiras, e 5 coqueiros, todos situados nas proximidades do Forte de Copacabana (FERREIRA, 2018).

A primeira calçada, localizada próxima à praia, Roberto Burle Marx conservou o desenho de ondas inspirado no original português, apenas acentuando-lhe as curvas. Apesar do padrão de ondas largas em pedras portuguesas existir também em Portugal e em Manaus, com o tempo o signo passou a ser bastante associado à Calçada da Orla de Copacabana, que se tornou emblemática e representativa também da Cidade do Rio de Janeiro, além de conhecida no mundo todo.

A segunda calçada, segundo reportagem do jornal "Correio da Manhã" de 18/05/1970, era prevista no projeto original com cerca de 800 árvores, sendo trinta por cento dedicados às áreas de extrato herbáceo, especificado com gramíneas, onde ao centro seriam instalados bares e sanitários públicos. Haveria ainda quatro túneis para passagem de pedestres para a praia. Originalmente, seriam 13 canteiros, que Burle Marx chamou de 'oásis', mas que, entretanto, não chegaram a ser construído da maneira como havia sido projetado (FERREIRA; NÓBREGA, 2017).

A terceira calçada está localizada próxima aos prédios, e juntamente com o canteiro central, constituem o aspecto mais característico da composição, que é representado pela paginação de piso configurado em formas abstratas informais. Nelas, o desenho configura um mosaico em pedra portuguesa nas cores preta, vermelha e branca, e origina um grande painel que pode ser apreciado do alto dos edifícios da orla marítima (FERREIRA; NÓBREGA, 2017).

É possível relacionar as formas do desenho de piso às pinturas de Burle Marx. Os anos 1950 marcam a passagem da obra bidimensional de Burle Marx para a Abstração Informal, com linguagem bastante peculiar, que perdurará até seus últimos dias. Seus meios de expressão não se limitam aos quadros, estando presentes também em painéis de cerâmica, tapeçarias, joias, além de esculturas. Inicialmente, segundo estudos de Fernando Ono (2015), as formas por ele adotadas ainda possuem fortes contornos geométricos, que aos poucos vão sendo abandonados e substituídos por manchas suaves.

As vanguardas abstracionistas surgiram no Brasil nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial. Sua proposta era de cunho universalista, de maneira que essa linguagem pudesse ser lida por todas as culturas. Diversas tendências abstracionistas surgiram assim no país, e caracterizaram a formação de dois polos principais situados em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde se distinguem duas vertentes com características opostas tanto na gênese quanto na criação artística: a geométrico-constitutiva e a informal (COCCHIARALE; GEIGER, 2004).

Por caracterizarem-se pela expressão individual, os informalistas não chegam a constituir grupo em torno de questões ou princípios comuns. Para estes, a experiência artística plena só se consumava através da liberdade de expressão de cada artista, de modo que a criação e a invenção plástica não podiam ser reguladas por uma ordem previamente estabelecida.

Calçadão de Copacabana (1970). Fonte: Alda Ferreira, 2010.



Contudo, o fim da década de 1950 também marca nas artes visuais o fenecimento da preeminência da arte abstrata e concreta no contexto artístico internacional. No Brasil, segundo Daisy Alvarado (1999), a produção plástico-visual do grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro começa a perder forças. Essa tendência deu origem não só à volta da figuração na produção artística visual, como à ruptura promovida pelos artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Em ocasião da execução da performance “Parangolé”, de Hélio Oiticica, o crítico de arte Mário Pedrosa escreveu ao Correio da Manhã, em 26/06/1966, uma crítica denominada “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, em que analisa:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ [...], os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’. [Grifo nosso]

A década de 1960 foi de intensa transformação cultural no contexto brasileiro. Os cariocas desenvolveram um projeto nacionalista com base fenomenológica, relacionando arte e existência, com investigações às sensações táteis e olfativas do corpo existencial. O campo das artes visuais se expandiu, como reflete Fernando Cocchiarale (2005), e em meio à heterogeneidade artística a partir de então,

haveria apenas um denominador comum: a busca de reaproximar a arte com a vivência do público.

Daí em diante, meios convencionais como a pintura, desenho, escultura e gravura não eram mais as únicas formas de produção artística visual. Em contraponto, Cocchiarale (2005) descreve que outros princípios passam a ser estabelecidos, como o trabalho interdisciplinar, a fragmentação da ideia de indivíduo e a reaproximação da arte com a vida. Alguns teóricos da arte, como Anne Cauquelin (2005), passam a nomear esse período como o momento de ruptura entre o moderno e o contemporâneo. A arte então passa a ter outras caracterizações para além do seu conteúdo estético, onde o local que vincula a sua exibição torna-se ainda mais relevante. Surge assim a tendência da arte pública, cujo continente é a cidade, e que busca aproximar a obra à vivência do público.

O próprio Roberto Burle Marx era um veemente defensor do acesso do público à arte, bem como à arte popular, mas que esse acesso não fosse apenas físico, e sim principalmente compreendido. Defendia ele que “[...] a arte não fique elitista”. Apesar de trabalhar diretamente com as classes sociais mais abastadas e com os órgãos detentores do poder, sua intenção era que através desta arte pudesse ser acessível às camadas mais humildes da sociedade, e assim sensibilizá-la e educá-la. Levar sua linguagem pictórica abstrata para o desenho de piso significava torná-la franca a todos os habitantes, mesmo aqueles que não possuísem condições de frequentar os museus e exposições, ou morar na favorecida Avenida Atlântica. O museu agora seria a própria Praia de Copacabana, cartão portal da Cidade do Rio de Janeiro.

Burle Marx, numa conferência proferida em 1962, dizia que cada composição deveria ser em função da interpretação do lugar que está inserida, sendo atenta às peculiaridades de cada caso, relativas às suas características físicas assim como à arquitetura circundante e à tradição local, a forma de viver, e a funcionalidade do espaço, num embate entre o meio ambiente e a cultura. Para esta interpretação, sua indicação era que se trabalhasse por instinto ou raciocínio, com imaginação e intuição, aceitando da natureza, suas leis e sugestões (MARX, 2004 [1982]). Esta intenção remete à interpretação do “espírito do lugar”, como princípio projetual do paisagista.

O conceito do *Genius Loci*, ou espírito do lugar, foi retomado pela teoria da Arquitetura a partir dos anos 1960, em reação à postura modernista de ruptura com a tradição historicista ou simbólica como princípio projetual para a concepção. Dentre os teóricos que defendem este pensamento, destaca-se o arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz, que reflete que a natureza é uma totalidade, entretanto um lugar “[...] de acordo com as circunstâncias locais, possui uma identidade peculiar” (NORBERG-SCHULZ, 1976 in NESBITT, 2008, p.448).

Neste cenário e frente ao contexto social, político e econômico, a linguagem paisagística representada através dos signos da paginação de piso do Calçadão de Copacabana dos anos 70 materializa a identificação do lugar, na construção do processo identitário da sua dinamicidade e descontração. Diferentemente de quando foi criado o signo da primeira calçada em 1905, ainda impregnada da referência do modelo europeu, nos anos 70, seus signos

representam uma linguagem ao mesmo tempo local e universal, e simbolizam a cidade cosmopolita que o Rio de Janeiro se tornara. Assim, a cultura paisagística carioca, com suas práticas e modos de vida em torno da praia estão conectadas no Calçadão de Copacabana à dinâmica da cidade, identificando-a em sua ambiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde as primeiras ocupações no século XIX até se tornar o bairro de Copacabana, a Cidade do Rio de Janeiro passou do caráter portuário para se caracterizar como um balneário. A construção e consecutivas reformas da Avenida Atlântica de 1905 até os anos 1950, enquanto representação paisagística, é demonstrativa da intenção das forças políticas e econômicas, juntamente com intelectuais, de construção da imagem da Cidade do Rio de Janeiro apoiada no projeto de modernização e criação do Estado Republicano, baseada na razão, na ordem, no progresso e na construção da nação abalizada pelo princípio da Civilização.

A modernidade é definida como um período ou condição largamente identificado com a Revolução Industrial, a crença no progresso e nos ideais do Iluminismo. Neste sentido, enquanto Capital dos Estados Unidos do Brasil, pode-se dizer que a construção da linguagem paisagística da Avenida Atlântica se trata de símbolo de modernidade, como instrumento de legitimação das forças políticas, econômicas e sociais, e com forte apelo publicitário.

Já partir dos anos 1970, compreende-se que há um marco de ruptura na linguagem paisagística, com

a caracterização do momento que pode ser entendido como a entrada da cidade na “Pós-modernidade”. Trata-se do estado ou condição de ser pós-moderno - depois ou em reação àquilo que é moderno, como na arte pós-moderna, identificado por Stuart Hall (2006), com o processo de fragmentação do indivíduo moderno enfatizando o surgimento de novas identidades, sujeitas agora ao plano da história, da política, da representação e da diferença.

Desta forma, o Calçadão dos anos 70 materializa o espaço multifuncional, híbrido, alinhado com a tendência da arte pública, onde continente é a cidade, e que busca aproximar a obra à vivência do público. A linguagem pictórica abstrata no desenho de piso torna-se franca a todos os habitantes, mesmo aqueles que não possuíam condições de frequentar os museus e exposições, ou morar na favorecida Avenida Atlântica. Trata-se, portanto, de uma hibridização da arte pictórica aplicada ao paisagismo no espaço urbano, onde o receptor penetra no espaço, habita esse espaço, participando dele de corpo inteiro.

Distingue-se assim que as três calçadas da Orla de Copacabana e Leme têm como significado cultural representar dois momentos histórico-culturais atravessados pela cidade: modernidade e pós-modernidade. Criada inicialmente para ser um locus da alta sociedade carioca, ao longo do tempo o logradouro estabeleceu sua própria identidade, onde a diversidade da sociedade carioca se encontra: o rico e o pobre, o fluminense e os turistas, enfim, toda a hibrididade que compõe, inclusive, a cultura desta cidade.

Apreende-se, portanto, que o Calçadão de Copacabana é uma das representações da cultura paisagística que distingue o lugar, reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Esta cultura está presente nas práticas sociais, nos modos de viver, e se realiza através de espaços como este bem cultural. É necessário, portanto, conservá-lo em suas relações, bem como salvaguardar e comunicar seu significado cultural para a atual e as futuras gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO, D. V. M. P. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

“As crianças ganharam, calçadão não demora”. *Correio da Manhã*. 18/05/1970. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3

BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da Cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. [1ª impressão em 1953]. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992.

CAMARGO, R. F. T. As praias cariocas no início do século XX: sociabilidade e espetáculos do corpo. *Revista Escritos*. Ano VII, nº 7, 2013, pp. 229-247. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero07/escritos%207_09_as%20praias%20cariocas.pdf. Acesso em: 21 fev. 2020.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

COCCHIARALE, F., GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

Copacabana para todos. *Diário Carioca*. 18/02/1950, p. 4. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

De Copacabana a Campo grande...*Correio da Manhã*. 23/01/1949. p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

ICOMOS. *Carta de Burra*. 1999. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf>. Acesso em: 19/11/2020.

_____. *“Tudo é novo sob o sol”: moda, corpo e cidade no Rio de Janeiro dos anos vinte*. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

FERREIRA, A. A. *A permanência da paisagem: os princípios do projeto paisagístico de Haruyoshi Ono*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Universidade Federal de Pernambuco. 2012.

_____. *Os saberes e as práticas paisagísticas na construção da Paisagem Cultural Carioca*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. 2018.

FERREIRA, A. de. A., NÓBREGA, C. “O rio entre a montanha e o mar: as práticas paisagísticas na construção da Paisagem Cultural Carioca”. In: 1º SIMPÓSIO CIENTÍFICO ICOMOS BRASIL. *Anais [...]*. Belo Horizonte, 2017.

FRANÇA, J. *Lisboa Oitocentista: contribuição para as manifestações do ano europeu do patrimônio arquitectónico*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975. p. 7.

GONÇALVES, A. R. *Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: terras e fatos*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

MACEDO, S. S. *Quadro do paisagismo no Brasil*. São Paulo: Coleção Quapá, 1999.

MARX, R. B. "Conceitos de composição em paisagismo". In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). *Arte e paisagem (conferências escolhidas)*. 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982] São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004. p. 22-33.

_____. "Considerações sobre a arte brasileira". In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). *Arte e paisagem (conferências escolhidas)*. 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982] São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004. p. 68-75.

NORBERG-SCHULZ, C. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 444 – 461.

O calçamento da Avenida Atlântica. *Jornal do Brasil*. 09/02/1929, p.5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

ONO, F. P. de. C. *A abstração informal de Roberto Burle Marx: uma reflexão sobre imagens possíveis*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2015.

Para Repouso dos Cariocas. *Revista da Semana*. 18/8/1928. nº 35. p16. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*. 26/06/1966. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

SAMPAIO, C. As obras da Avenida Atlântica. *Jornal do Comércio*. 3/11/1921, p.3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

SEGAWA, H. *Ao amor do público: jardins do Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 1996.

Todos querem arborização para Copacabana. *A Manhã*. 31/03/1950, p. 1-7. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

VELHO, G. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 5ª ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1989. [1ª edição em 1973].

VELHO, G. (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

'Vestido novo' para a Avenida Atlântica. *A Manhã*. 23/01/1949. Nº 2.288, p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

POR VARANDAS, BRISES E COBOGÓS:

ARQUITETURA SANATORIAL NO
HOSPITAL BARROS BARRETO EM BELÉM

MIRANDA,
Cybelle Salvador

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (1997), Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará (2000), Doutorado em Ciências Sociais (Antropologia) pela Universidade Federal do Pará (2006). Pós-doutorado em História da Arte pela Universidade de Lisboa (2015). Professor Associado III da Universidade Federal do Pará, atuando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Tecnologia da UFPA.

LEAL,
Larissa Silva

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (2018) e mestrado no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo PPGAU/UFPA.

INTRODUÇÃO

A coleta de informações acerca do antigo Sanatório Barros Barreto teve início em 2009, quando o Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO/FAU/UFPA) integrou a equipe do Inventário Nacional do Patrimônio Cultural da Saúde, iniciado pela Rede Brasil de Patrimônio Cultural da Saúde em 2007, liderada pela FIOCRUZ. O inventário referente às edificações assistenciais belemenses abrangeu levantamentos contendo acervos documentais e históricos das edificações estudadas e, como resultado apresentou-se 23 hospitais que carregam a herança da saúde em Belém, dentre eles, o atual Hospital Universitário João de Barros Barreto (HUIBB).¹

Com o inventário finalizado, a ficha do Hospital Universitário João de Barros Barreto demonstrou a necessidade de aprofundamento nas investigações histórico-arquitetônicas deste exemplar moderno, dando início à nova etapa no ano de 2018, quando da realização de pesquisas que resultaram em trabalho de conclusão de curso apresentado por uma das autoras (LEAL, 2018). Deste modo, o delineamento desta investigação, de abordagem qualitativa, se pauta na trajetória da edificação desde os precedentes da inauguração do Sanatório Barros Barreto em 1959 até o ano de 2018, quando a instituição funciona como hospital universitário.

Para a realização do estudo, empregou-se o método estratigráfico a fim de conhecer o interior do prédio que abrigou o sanatório, bem como analisar diferentes aspectos dele, como a estrutura, funcionalidade e estética em quatro fases da instituição assistencial.

Para tanto, utilizou-se como base os documentos iconográficos do acervo do HUIBB (setores de Arquivo e de Biblioteca), incluindo fotografias e plantas arquitetônicas antigas e atuais, levantados durante a pesquisa documental realizada em 2018.

Vale ressaltar que, para servir-se destes documentos fora necessário o uso de técnicas de pesquisa documental, visando a coleta, identificação e organização dos dados contidos nestes suportes materiais históricos, digitalizados e fotografados.² Além disso, a aplicação de entrevistas informais com funcionários antigos e atuais da instituição se fez indispensável para o entendimento do funcionamento e usos dos ambientes originais da edificação. Por fim, a pesquisa bibliográfica amparou teoricamente o uso da estratigrafia aplicada à arquitetura, na identificação de elementos da arquitetura moderna da saúde aplicados no antigo sanatório, bem como no desenvolvimento da abordagem histórica da edificação.

¹As fichas produzidas para o inventário estão disponíveis em: <http://patrimonioarquitetonico.coc.fiocruz.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>.

²Atualmente estes suportes materiais estão catalogados em forma digital no acervo do LAMEMO, enquanto os originais permanecem em seus respectivos setores de origem.

Cabe salientar que todo monumento histórico passa por mudanças, sejam construções ou demolições, e por isso, acumula estratos que propagam as marcas e os testemunhos materiais de determinada época (GENOVEZ, 2012). Nesse sentido, o método estratigráfico adentra como ferramenta fundamental para conhecer a edificação, por meio de análises das unidades estratigráficas (UE), cuja constituição, segundo menciona Santos (2013) se baseia nos elementos estruturais do edifício, como portas, revestimentos, materiais, estruturas, entre outros, que requerem interpretação.

Os dados recolhidos proporcionam o estabelecimento de características como a evolução arquitetônica, o conhecimento da funcionalidade e configuração dos espaços, além dos materiais e técnicas utilizados na construção (SANTOS, 2013). Dessa forma, para lidar com patrimônio cultural, é indispensável o conhecimento da estratigrafia a fim de conhecer o homem e a cultura por ele criada.

A ARQUITETURA ASSISTENCIAL MODERNA NO SANATÓRIO BARROS BARRETO

É sabido que a Arquitetura Moderna apresentou mudanças de paradigmas em relação a forma de edifícios e o modo de projetar a arquitetura do século XX, ilustrados através do uso de novos materiais, a busca pela funcionalidade, novas técnicas construtivas como exemplo do uso do detalhe arquitetônico em vez da ornamentação, entre outras características.

Malard (2006) explica que a concepção moderna era baseada em um sistema de regras, cujas diretrizes pautavam desde as plantas retangulares até às coberturas planas e grandes extensões de janelas envidraçadas, influenciaram diretamente na aparência das edificações. Na arquitetura assistencial brasileira, a década de trinta é marcada pela sistematização das diretrizes das edificações da saúde pública, através do Ministério de Educação e Saúde (RIBEIRO, 2020).

É neste período que o médico carioca João de Barros Barreto realiza um estudo através do Departamento Nacional de Saúde (DNS) que demonstra a necessidade da construção de diversos sanatórios para tratar a tuberculose no Brasil e, a partir de então, foram projetados sanatórios no Distrito Federal, Rio de Janeiro, Pernambuco, Ceará, Espírito Santo, Rio Grande do Norte, Maranhão, Sergipe, São Paulo, Bahia, Acre, dentre outros, sendo que alguns não saíram do papel (COSTA, 2009).

Neste contexto, foi dado início à construção do Sanatório Barros Barreto por volta de 1938, contudo, a obra seguiu a “passos lentos” devido às diversas paralisações decorrentes da falta de recursos, vindo a funcionar quase vinte anos depois (em 1959) mesmo sem estar finalizado (BIBLIOTECA..., s/d).

No que se refere à autoria do projeto, não se tem registros sobre o arquiteto responsável, entretanto Costa (2017) salienta que entre as décadas de 1940 e 1970 a Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde era responsável por diversos projetos de sanatórios no país, dispondo de uma equipe técnica

que os projetava, elaborava programas, orçamento e fiscalizava as obras. Portanto, admite-se a probabilidade de que a edificação do sanatório paraense seja obra coletiva.

No período de vigência da Divisão de Obras era comum a replicação de projetos sanatoriais, sendo que o projeto do Sanatório Barros Barreto fora replicado no Rio de Janeiro, chamando-se Sanatório Santa Maria (ABREU JÚNIOR; MIRANDA, 2016). Ambos começaram a ser construídos no mesmo período e, apesar das dificuldades da construção, o “gêmeo carioca” fora entregue primeiro, em 1945.³

As edificações apresentam a planta característica dos sanatórios do período moderno, com preocupações de funcionalidade que deram origem a partidos em V, X, Y, H, T, entre outros. Neste projeto a planta é uma derivação da forma H partindo da junção de dois Y, a qual o corpo central liga as quatro alas laterais (COSTA, 2009) e, a este respeito, destaca-se também os cuidados com a iluminação e ventilação, representados pelas varandas abertas, os brise-soleils e os cobogós nas fachadas (Jornal Folha do Norte, 1939 apud ABREU JÚNIOR; MIRANDA, 2016).

Além disso, pilares, vigas invertidas e lajes maciças fazem parte do sistema estrutural, demonstrando que o prédio incorporou os preceitos vigentes no período. Na cobertura foi seguida a tipologia não-visível, feita através do uso de platibandas, aderindo às linhas de edifícios modernistas construídos entre os anos de 1930 e 1940 em Portugal (HIGINO, 2013).

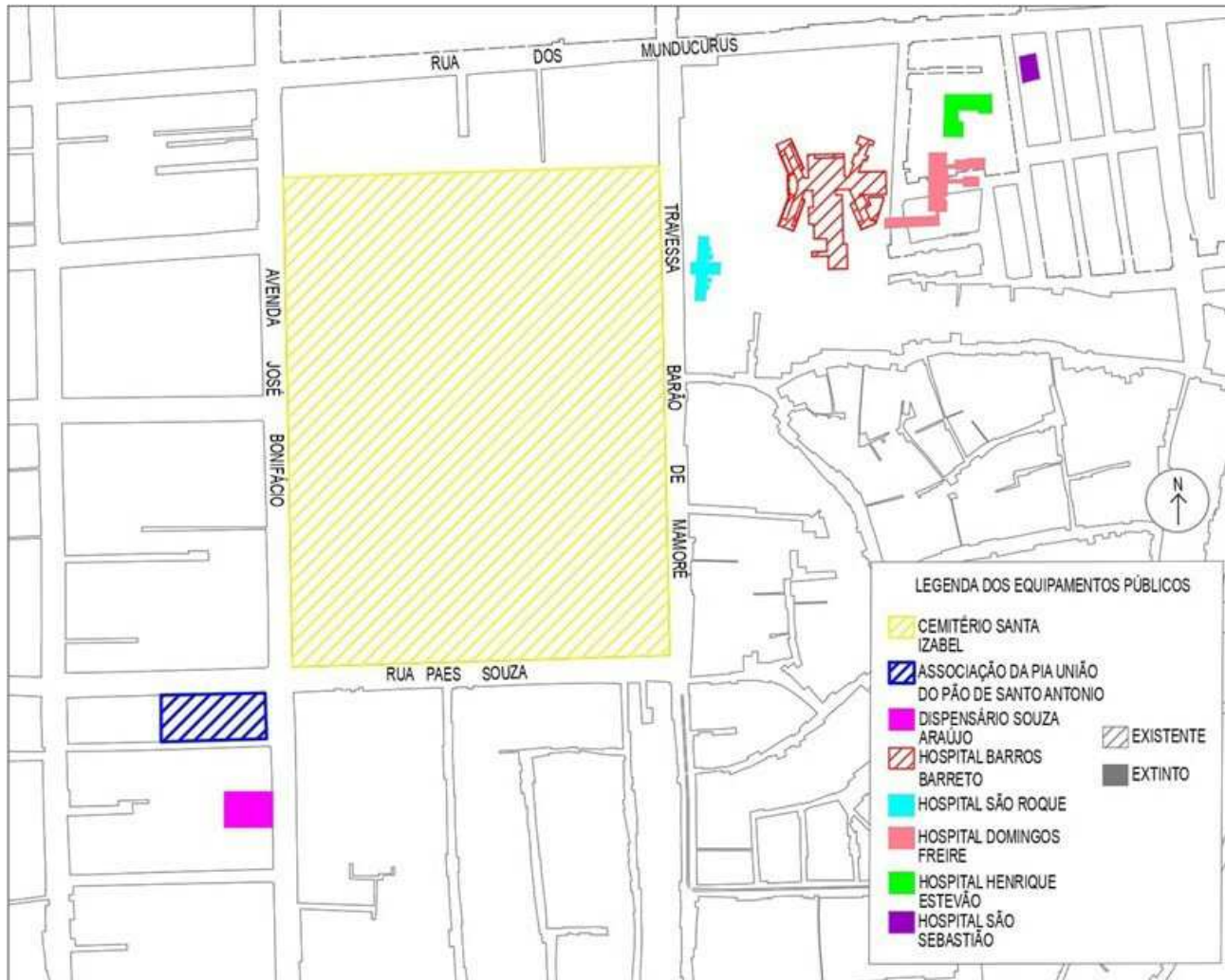
Ademais, Ribeiro (2020) reitera que no período Vargas, houvera uma proximidade e referência com a modernização hospitalar americana, bem como as políticas públicas discutidas em fóruns internacionais. Assim, vigorou o sistema monobloco de edificação e este era considerado um organismo vivo, o qual cresceria com a capacidade de se adaptar às novas necessidades.

PRIMEIRA FASE: SANATÓRIO BARROS BARRETO

O lote onde foi construído o SBB está localizado na rua dos Mundurucus, 4487, esquina da travessa Barão de Mamoré e próximo ao Cemitério Santa Isabel, no bairro do Guamá em Belém. De acordo com as plantas, o terreno detinha o dobro da área atual (hodiernamente o lote mede 44.159 metros quadrados) e dois acessos, voltados para as duas principais vias. A edificação tipo monobloco vertical contendo seis pavimentos, fora construída toda em concreto armado e se destacava na paisagem ainda predominada por áreas verdes.

³ Durante a seleção de projetos arquitetônicos para este trabalho, foram encontrados projetos dos anos de 1961 e 1967 com o selo de uma empresa chamada Elevadores Schindler do Brasil SA, do Rio de Janeiro. Estes projetos são detalhamentos de portas internas de uma edificação de diversos andares (não há indicação de qual sanatório pertenciam estas plantas), entretanto, torna-se difícil explicar como estes projetos chegaram ao sanatório de Belém e se pertencem ao sanatório Santa Maria ou ao Barros Barreto. Porém, o fato reforça a ligação entre os dois projetos e até a possibilidade de ter-se transportado plantas arquitetônicas do Rio de Janeiro para Belém.

Área do entorno do Sanatório Barros Barreto, bairro do Guamá, com a demarcação do cemitério e dos equipamentos assistenciais que existem ou já existiram na área. Fonte: Prefeitura de Belém, modificado por Larissa Leal, 2020.

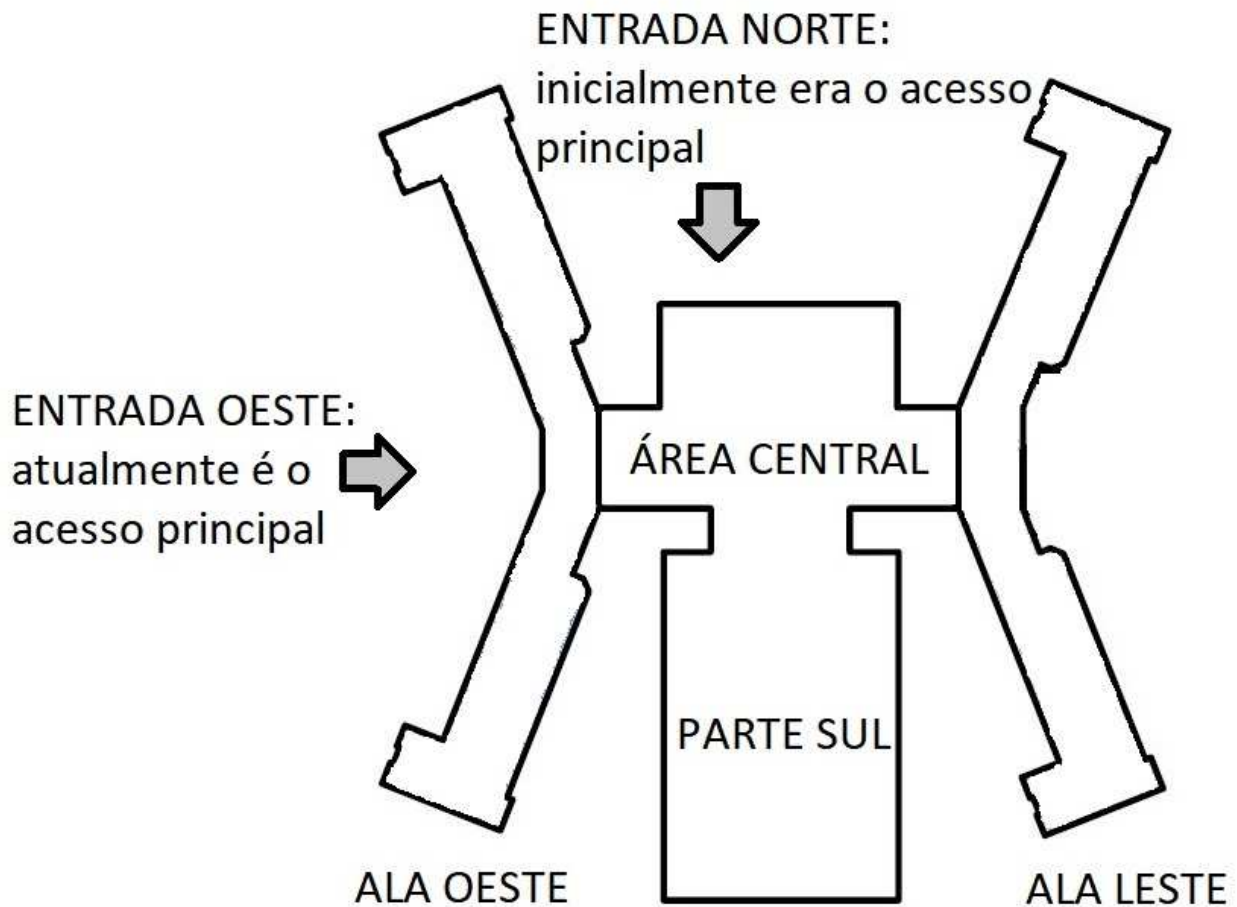


■ POR VARANDAS, BRISES E COBOGÓS:
Arquitetura sanatorial no Hospital Barros Barreto em Belém

Vista da fachada oeste e de parte do terreno do sanatório, década de 70. Fonte: Maquete eletrônica de Ricardo Lobo, 2018



Desenho esquemático com a demarcação das alas e das entradas do sanatório. Fonte: Larissa Leal, 2018.



Em entrevista, Iolete Souza⁴ explica como funcionavam as relações de usos dos ambientes do sanatório no início, incluindo alguns que não existem mais, e descrevendo todo o terreno do hospital. Segundo a antiga funcionária, originalmente o acesso ao Barros Barreto acontecia através do antigo portão que pertencia ao Domingos Freire (interditado atualmente) e apenas os funcionários detinham acesso pela guarita voltada para a rua dos Mundurucus⁵. Para facilitar a localização dos setores e até o trânsito de pessoas pelo sanatório, os documentos mais antigos indicam a separação das alas em leste e oeste, como demonstra o esquema da página anterior.

No período da inauguração da instituição funcionavam apenas o primeiro, segundo e parte do terceiro pavimento, pois os demais foram abertos para uso após 1962 (BIBLIOTECA...s/d). Entretanto, fotografias de 1973 permitem observar que o sanatório ainda não estava finalizado e, este fato explica a ausência de fotografias do interior dos pavimentos superiores, referentes a década de sessenta.

Destaca-se que a intenção de reunir todas as funções da instituição em apenas uma edificação traduz a tentativa de enquadramento do Sanatório Barros Barreto em uma tipologia monobloco, modelo muito utilizado no período. Entretanto, a edificação principal do “Barros Barreto” (como é popularmente conhecido) sempre contou com a Assistência Para hospitalar, cuja definição segundo o Ministério da Saúde (1965) abrange instituições de finalidades semelhantes a hospitais ou complementares, como laboratórios, clínicas, enfermarias isoladas, dispensários, asilos, entre outros (AMORA, 2019, p. 23).

Deste modo, o sanatório apresentou, intencionalmente ou não, a tipologia híbrida entre o modelo pavilhonar e o modelo monobloco, conceitos mencionados por Costa (2009).

As fachadas da edificação apresentam um elemento inovador advindo deste período: as sacadas. Além dos aspectos estéticos, estes elementos são marcos dos sanatórios para tuberculosos no quesito funcional, pois eram utilizadas para tratamento dos pacientes através da helioterapia (BRASILEIRO, 2012). Os vãos adquiriram maiores proporções ao se prolongar no plano da fachada e ampliaram a área útil, além disso, eram construídos sobre lajes em concreto armado e com a característica de serem sempre abertos, para entrada de ventilação e iluminação (HIGINO, 2013).

Assim, todas as alas do Barros Barreto detêm as varandas abertas, somente nos lados voltados para leste, pois recebiam o sol da tarde. Estes elementos foram construídos medindo cerca de 50 m², formados por um parapeito de 1m de altura e com cantos arredondados. No interior das varandas os forros apresentavam o mesmo acabamento do interior do hospital: laje com pintura e, o piso é característico na configuração “xadrez”. Além disso, seus parapeitos foram revestidos com cerâmica São Caetano na cor vermelha.

⁴ Iolete Pereira de Souza, 80 anos, foi contratada no ano de 1959, ainda pelo Sanatório Barros Barreto, e trabalhou até o ano de 2008 como atendente do ambulatório, ano em que se aposentou. Esta entrevista foi realizada juntamente com a arquiteta mestre Livia Gaby Costa (PPGAU-UFGA), no dia 30 de agosto de 2018.

⁵ Ver GABY COSTA, Livia. Sanatório Domingos Freire: memória da exclusão e a criação de novos espaços urbanos na 1ª légua de Belém. 2019. 157p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.



Na entrada oeste do prédio era possível perceber as fenestrações ritmadas, característica muito comum em prédios deste período, segundo Carolina Brasileiro (2012), cujo intuito também se pautava em demarcar a fachada da edificação ao olhar do observador. O uso das esquadrias, segundo os ideais modernistas detinham uma função específica no tratamento da tuberculose: permitir a entrada de iluminação no interior do prédio, eis o motivo do predominante uso do vidro.

O corredor central de todos os pavimentos era revestido com pisos em cerâmica São Caetano na cor vermelha⁶ e o forro em laje com pintura na cor branca, ambos eram os padrões de todo o sanatório, porém alguns ambientes apresentavam forros em madeira. Deste modo, observa-se uma simplificação das formas no que diz respeito aos forros, que diminuíram a importância deste elemento como decorativo no período da arquitetura moderna, principalmente quando comparados aos forros estuados de períodos anteriores (HIGINO, 2013).

Branco foi uma característica marcante do sanatório tanto no interior quanto nas fachadas. A vista sob o ângulo exterior demonstra que as janelas das fachadas são apresentadas de forma simétrica e retilínea e, nas partes voltadas para oeste de todas as alas existem brise-soleils e cobogós em concreto para ventilação do prédio, características dos projetos sanatoriais entre os anos de 1946 e 1951, segundo Brasileiro (2012).

No sanatório, os cobogós são muito presentes na fachada voltada para o sul, equivalente ao corredor central, bem como os brise-soleils estão localizados juntamente com os cobogós na parte superior dos corredores correspondentes às quatro alas que, além de elementos estéticos das fachadas modernistas, eram utilizados para soluções de conforto térmico permitindo a entrada de ventilação e iluminação nos ambientes internos.

Durante este primeiro momento, como mencionado anteriormente, os demais pavimentos não haviam sido finalizados, portanto, não se encontrou iconografias ou informações documentais atestando funcionamento ou descrevendo detalhes de seus interiores.

⁶ As cerâmicas São Caetano eram fabricadas entre as décadas de 1940 e 1950 na cidade de São Paulo pela grande indústria Cerâmica São Caetano, que produzia peças cerâmicas nas cores vermelha, preta e amarela, sendo a mais comum e mais barata a cerâmica tingida de vermelho, com dimensões de 20x20 cm, entretanto, havia outras dimensões.

SEGUNDA FASE: HOSPITAL BARROS BARRETO

Esta segunda fase da edificação inicia em 1976, quando o Barros Barreto deixa de ser sanatório para se tornar hospital, fato que implicou mudanças não apenas no nome, mas também na estrutura física e funcional da instituição. Neste contexto, entrou em questão uma proposta de reformulação que visava atender a doenças tropicais, além da tuberculose e, para isso era necessário investir também na pesquisa de agentes etiológicos das doenças incidentes na região amazônica. Assim, durante os anos de 1977 e 1978 seria executada a reestruturação no hospital, contando com recursos do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), Instituto Evandro Chagas e Fundação Osvaldo Cruz e aprovada pela Divisão Nacional de Tuberculose – DNT (BIBLIOTECA..., s/d).

Neste novo período, as plantas arquitetônicas revelaram com mais detalhes os espaços internos da edificação, incluindo pavimentos não mencionados nos documentos oficiais da instituição, como o subsolo.

No segundo pavimento, no lado sul está a área que sofreu mudanças significativas no período. Em 1975 é projetada a construção do Centro de Estudos, resultado da reestruturação do hospital para atender outras patologias e assim, dar desenvolvimento às atividades de pesquisa na instituição. Desta forma, o refeitório dos pacientes e duas copas deram lugar à Biblioteca e sua administração, contando também com os banheiros, auditório, sala para conferencistas, salas de aula e sala de reuniões que já existiam antes da adaptação do setor.

A existência de salas de aula no edifício desde a época do sanatório demonstra que as atividades de ensino estavam previstas para funcionar na instituição desde o início. Segundo as fotografias encontradas, a cobertura desta área da edificação também fora modificada.

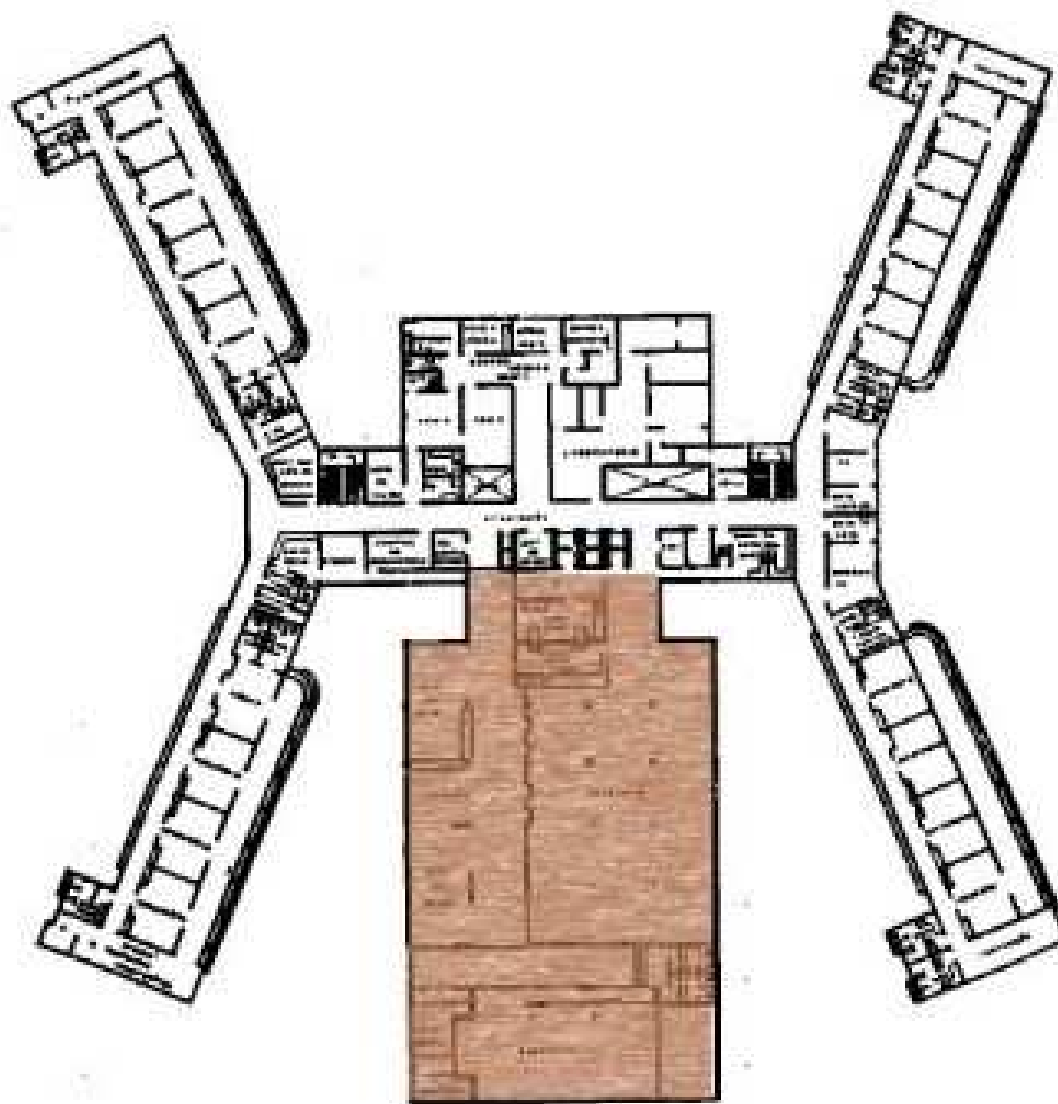
Salas como a de provas funcionais respiratórias demonstra a herança do sanatório antituberculoso, além da sala para recém-nascidos com suspeita de tuberculose, indicando que houvera a realização de partos no hospital, outra sala encontrada fora a de psicose, revelando também o atendimento psicológico e psiquiátrico no hospital.

No sexto e último pavimento, a ala leste não fora construída e, assim, infere-se que cerca de quarenta anos se passaram desde o início da construção da edificação e o projeto não havia sido finalizado. No corredor central deste pavimento estava localizada escada de acesso à um pavimento superior, não mencionado nos documentos do hospital e sem desenho arquitetônico encontrado.⁷

Por fim, ainda na década de 70 eram perceptíveis as características originais da edificação, principalmente nas fachadas, que pouco foram modificadas. O branco das paredes, as esquadrias originais e cobogós e brises permanecem como traço característico do hospital.

⁷ Sugere-se que esta planta esteja na mapoteca do Setor do Arquivo Administrativo do HUJBB.

Planta baixa do segundo pavimento, em marrom área referente ao Centro de Estudos. Fonte: Acervo do Arquivo Administrativo do HUIBB, s/d



Vista externa da área do refeitório em obras. Fonte: Acervo fotográfico da Biblioteca do HUIBB, s/d



Fachada oeste do Hospital Barros Barreto Fonte: Acervo fotográfico da Biblioteca do HUJBB, s/d



TERCEIRA FASE: HOSPITAL JOÃO DE BARROS BARRETO

Antes da alteração definitiva de nome ocorrida em 1990, por sete anos o hospital se chamou Hospital João de Barros Barreto (HJBB), conforme relata a Portaria nº 337 de 01 de novembro de 1983. Mas a principal mudança se sucedeu na década de noventa com a assinatura da Universidade Federal do Pará (UFPA) para a cessão de uso do hospital, modificando mais uma vez o perfil de atendimento e a estrutura da instituição.

As mudanças se deram principalmente devido à intenção de padronizar o hospital no perfil universitário. Vale ressaltar que, neste momento, o hospital tratava doenças como AIDS, malária, meningite, tétano, leptospirose e acidentes ofídicos, além das doenças pulmonares como tuberculose, pneumonias, asma brônquica, entre outras (BIBLIOTECA...s/d).

Neste contexto, as mudanças físico-estruturais proporcionadas pela nova fase em que o hospital pertence à universidade foram registradas em um programa de construção, reforma e manutenção, no ano de 1991, cujas informações listam atividades programadas. Algumas das atividades puderam ser confirmadas através dos documentos, iconografias e até checagem dos resultados das intervenções que ainda constam na edificação atualmente.

As plantas arquitetônicas produzidas para dar início às obras (incluindo projeto arquitetônico, hidráulico, elétrico e de incêndio de todos os pavimentos) foram confeccionadas pelo escritório de arquitetura Raul

Ventura fº Luís Ferreira Ltda, localizado em Belém, referentes ao ano de 1990. Além do mais, entrou uma nova forma de identificar as quatro alas: norte/oeste, norte/leste, sul/oeste e sul/leste.

A iniciar pela obra de reforma da guarita de entrada, verificou-se no projeto arquitetônico e na fotografia encontrada, a evidência de um painel em forma de pedras quadrangulares e retangulares dispostas de maneira encaixada na fachada da guarita do hospital. Este painel rememora o período em que a arte aplicada à arquitetura era muito empregada em hospitais, a exemplo do painel em azulejos do Pavilhão Arthur Neiva no Rio de Janeiro e do painel do atual Hospital Egas Moniz, em Portugal.

A maior obra deste período estava localizada no fim do corredor central do pavimento térreo: um anexo de dois andares para os vestiários dos funcionários e para o funcionamento da nova lavanderia. Cabe mencionar que o projeto do prédio anexo está identificado como pertencente ao ano de 1989, contudo, inferiu-se que no início da década de noventa este ainda estava sendo finalizado. No que se refere à arquitetura, o anexo apresenta similaridades em relação ao prédio principal, a exemplo das esquadrias em alumínio e vidro e os traços retilíneos nas fachadas.

Outra intervenção executada fora a anexação de divisórias nas enfermarias para dar lugar a novos consultórios, bem como estes elementos proporcionaram a criação de mais salas de aula no Centro de Estudos (parte sul do segundo pavimento), cujo conforto estava à cargo das centrais de ar instaladas neste mesmo período.

Ademais, identificou-se que muitas reformas (inclui-se aqui ampliações, demolições, construções, adaptações e obras de manutenção) foram produzidas principalmente no pavimento térreo do hospital, segundo as informações encontradas nos projetos arquitetônicos.

Nos pavimentos superiores, aconteceram reformas pontuais, como a reforma no CTI, nos postos de enfermagem, no Centro Cirúrgico, entre outros. Não foi possível encontrar registros fotográficos que provassem suas execuções, contudo, existem orçamentos e plantas de todos os pavimentos com informações referentes às obras do hospital produzidas nos anos de 1990 e 1991, assim, presume-se a realização de todas estas atividades.

Exteriormente, a grande obra realizada fora pavimentação asfáltica da via de acesso frontal e de acesso à parte posterior do prédio. Enquanto isso, as fachadas com traços retilíneos, janelas, cobogós, brise-soleils e pintura renovada resistiam às novas demandas do hospital.

QUARTA FASE: HOSPITAL UNIVERSITÁRIO JOÃO DE BARROS BARRETO

Desde a década de 90 a instituição se consolida como hospital universitário e em 2015 ocorre mais uma mudança administrativa no hospital: a UFPA cedeu por dez anos a administração para a Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares (Ebserh). A Ebserh é uma empresa pública criada por lei e vinculada ao Ministério da Educação, cujo objetivo se pauta em recuperar hospitais universitários federais, e no referido ano a empresa administrava cerca de quarenta hospitais no país.⁸ Além disso, o HUJBB participa do Programa Nacional de Reestruturação do Hospitais Universitários Federais (Rehuf), o qual direciona verbas a fim de viabilizar a recuperação dos hospitais.

Segundo informações disponibilizadas no portal online do hospital, em 2013 a instituição funcionava como unidade de assistência, pesquisa e ensino, atendendo por meio do Sistema Único de Saúde (SUS).

Nesta fase mais recente do hospital, percebe-se a dessemelhança da edificação em relação à década de 90. Ainda no hall de entrada é possível notar a parede vazada portando brise-soleils em concreto dispostos na posição vertical, estendidos do chão ao teto, datada de períodos anteriores. Contudo, uma diferença de revestimentos de pisos no referido hall sugere uma reforma inacabada da área

As divisórias que separam as salas administrativas, somadas ao contraste das características originais e as novas e pontuais reformas no prédio, denotam um “eterno” aspecto de situação provisória ao hospital.

⁸ A Ebserh foi criada pela Lei nº 12.550 de 15 de dezembro de 2011. Informações encontradas no portal eletrônico da instituição. 2013. Disponível em: <http://www.barrosbarreto.ufpa.br/>.

Atualmente, o desgaste de alguns degraus das escadas demonstra a estrutura em concreto armado, com acabamento em Marmorite⁹ e protegidas por um guarda-corpo em concreto, destaca-se também o revestimento das paredes de todo o hall de escadas em azulejos na cor bege, assim como no corredor central. De acordo com as fotografias analisadas, esses revestimentos são os originais, presentes desde o antigo sanatório.

A área norte permanece como local de triagem e portando o segundo principal acesso ao interior do hospital. A modificação mais explícita está nos revestimentos, apresentando cores em verde e bege, fato que indica uma reforma mais recente no setor e segundo a comparação de plantas arquitetônicas antigas e atuais, verificou-se que alguns espaços foram ampliados.

No lado sul, ainda ligado ao corredor central está a Unidade de Diagnóstico por Imagem (UDI), área toda reformada e padronizada na cor verde. Através do corredor da UDI tem-se acesso para setor de nutrição e, no fim do corredor deste setor observa-se mais um acesso para a área externa do prédio e para o setor de manutenção.

Dessa forma, a área demonstra a transição encontrada por todo o prédio, entre o antigo e o novo, transição esta que muitas vezes é perceptível apenas ao olhar atento aos revestimentos, pois as intervenções não são muito bem definidas.

Metade da ala leste fora toda reformada a fim de abrigar a Unidade de Diagnóstico de Meningite (UDM), inaugurada em 2011. A outra metade da ala fora transformada no atendimento à Endocrinologia, com mais dois anexos ligados à ala para funcionamento da Pesquisa Clínica e do Laboratório de Pesquisa. Assim, entre os anos de 2012 e 2018 a área apresentou um número de intervenções maior em relação aos outros setores de atendimento, com características que diferem do restante do hospital.

Uma das reformas mais recentes está localizada na ala leste do segundo pavimento, lado sul, que abriga o Ambulatório de Fibrose Cística. O espaço se apresenta padronizado na cor verde, bem como as varandas foram incorporadas às salas e vedadas com esquadrias. Esta intervenção adequou-se ao novo padrão de normas hospitalares brasileiras, sem deixar vestígios aparentes da história do prédio.

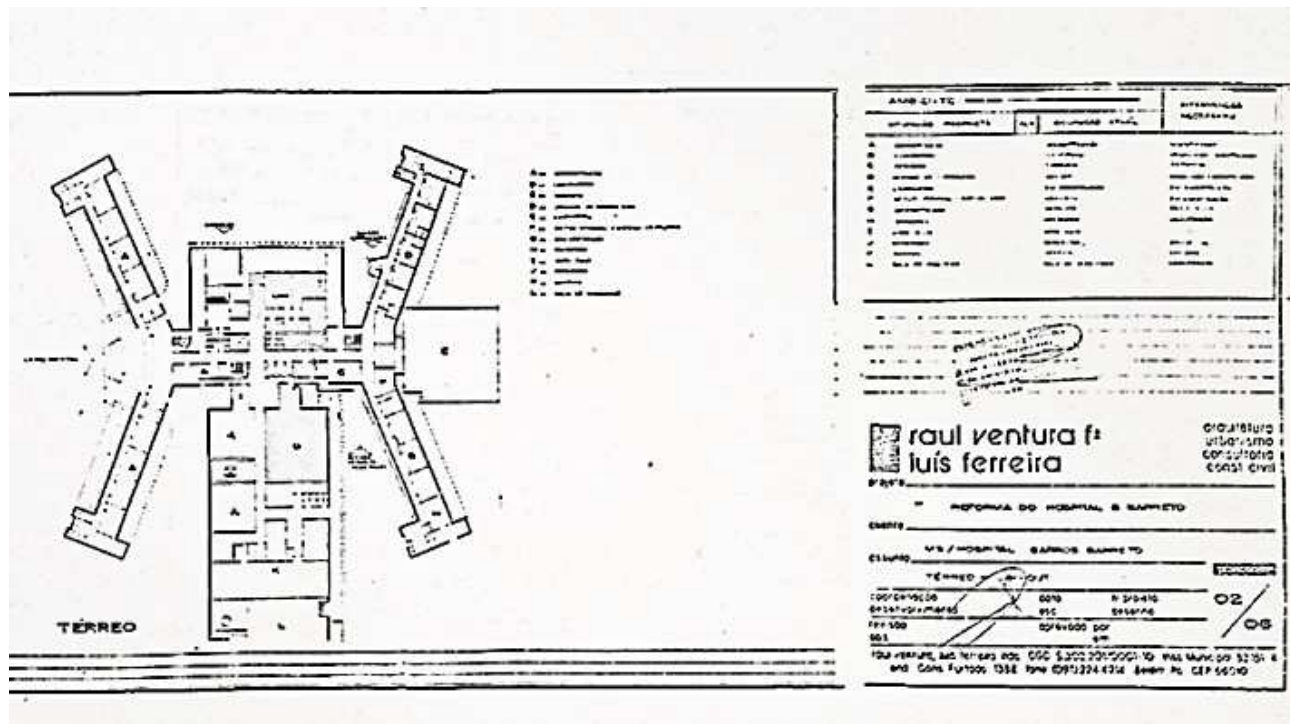
Em 2018 o terceiro pavimento estava totalmente interditado devido a reformas. Os pavimentos quarto, quinto e sexto, por sua vez, demonstram ter passado por reformas gerais (não tão recentes devido aos danos encontrados em diversas áreas), contudo, apresentam pouquíssimo uso pelos pacientes.

⁹ Marmorite é um material utilizado para revestimento de paredes e pisos, fabricado através da mistura de materiais como fragmentos de mármore, granito, vidro, quartzo e um componente ligante, geralmente o cimento.

Um aspecto muito comum a ser observado atualmente é a mudança nas sacadas. Algumas gradeadas, em outros pavimentos elas deram lugar à banheiros ou foram todas incorporadas no espaço das enfermarias. Em raros casos, ainda são remanescentes os aspectos originais, mas entende-se que estes elementos em pouco tempo serão “apagados” do prédio e da memória dos usuários, tendo em vista que as intervenções ocorrem de forma não criteriosa, levando em consideração a história da edificação.

Sobre os aspectos arquitetônicos das fachadas, algumas janelas foram adicionadas na fachada oeste, bem como a mudança da cor branca para amarelo (atualmente sem manutenção na pintura). As demais fachadas estão em constante mudança, devido às diversas intervenções ocorridas ao mesmo tempo no hospital.

Planta baixa do térreo, produzida pelo escritório contratado pelo hospital. Fonte: Setor da Biblioteca do HUIBB, 1990

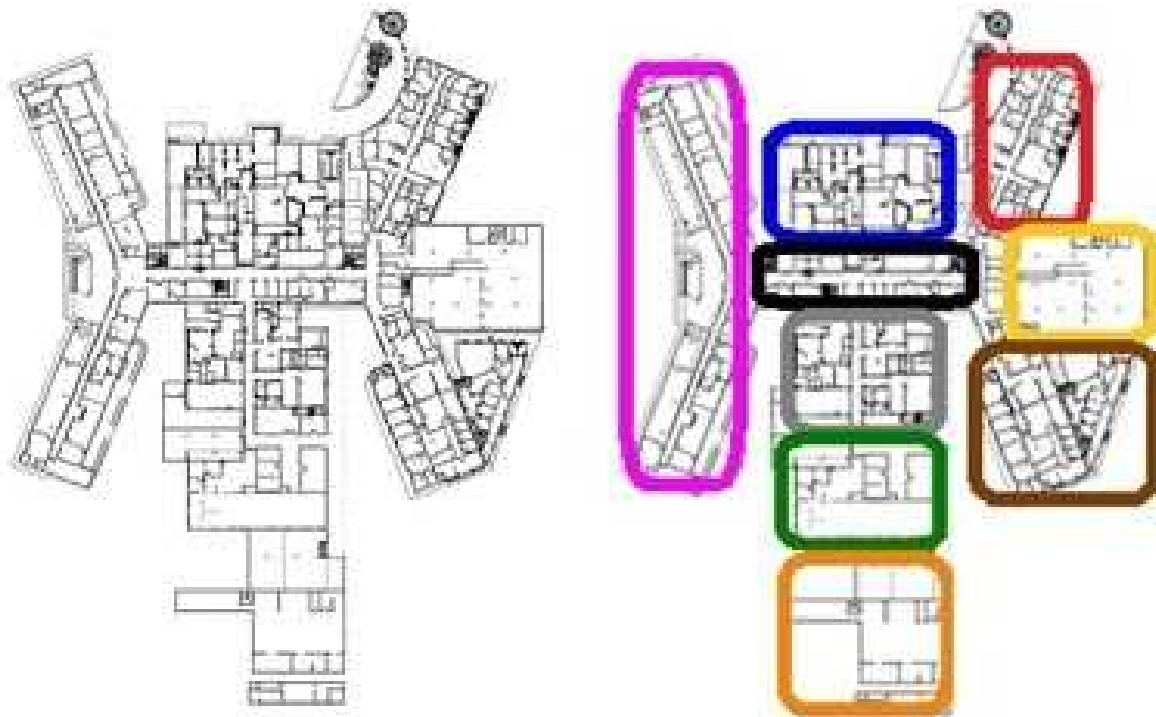


Fachada Oeste (atual entrada principal) com pavimentação asfáltica na via frontal. Fonte: Acervo fotográfico da Biblioteca do HUJBB, s/d



Planta baixa do pavimento térreo. Marcações: em magenta o setor administrativo, em azul a área norte (triagem), em preto o corredor central, em cinza a UDI, em verde o setor de nutrição, em laranja o setor de manutenção, em vermelho a UDM, em amarelo a lavanderia, em marrom a pesquisa clínica.

Fonte: Divisão de Logística e Infraestrutura Hospitalar – Setor de Infraestrutura do HUIBB, 2018.



Fachada oeste do HUIBB em 2018. Fonte: Maquete eletrônica de Ricardo Lobo, 2018



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, cabe salientar a importância do inventário como registro dos possíveis níveis de proteção e preservação da arquitetura moderna presente nos edifícios, tido como ponto de partida deste trabalho. Isto se deve ao enaltecimento de aspectos como a relevância do patrimônio modernista e o reconhecimento de que o seu legado está baseado na adaptação das novas posturas às características socioeconômicas do país.

O estudo do interior do edifício do HUIBB revela o grau de intervenções sofridas por este bem, intervenções que em alguns casos comprometem a preexistência dos princípios modernistas, em nome da adaptação das novas circunstâncias. Estas alterações conferem o aspecto improvisado à edificação, como acontece em muitos outros exemplares modernos, não apenas assistenciais. A salvaguarda das informações obtidas ao longo deste trabalho anuncia uma possível resistência frente às ações que comprometem a herança modernista, como o desaparecimento e as intervenções não-criteriosas.

Como exemplo de resistência cita-se o detalhe arquitetônico, como elemento revelador da linguagem utilizada na construção do antigo sanatório herdada pelo atual HUIBB. Assim, os brises e cobogós em concreto presentes nas fachadas do hospital são advindos da prática de técnicas referentes ao movimento moderno no Brasil, que além da função de conforto térmico, apresentam a face intangível e quase despercebida da significação, tornando o edifício um verdadeiro repositório cultural e social (FRASCARI, 2008).

Um elemento que demonstra essa herança é o revestimento, que está intrinsecamente relacionado à tradição construtiva de determinado período e é, portanto, testemunho de história, arte e cultura. A materialidade é destacada como objeto de preservação, mas além dessa, o aspecto simbólico da tradição construtiva também está envolvido no âmbito da arquitetura. Outrossim, entende-se que os revestimentos aplicados no antigo Sanatório Barros Barreto carregam os vestígios de uma tradição cultural que vigorava no Brasil durante as décadas de 40 a 60.

Outro vestígio material digno de destaque é o painel em pedra da guarita de entrada do hospital, pois representa a afinidade entre arte e arquitetura (CHAVES; SILVA, 2011). A situação atual desse elemento, quase despercebido, remete à uma desvalorização de elementos estéticos, contudo, sua existência ainda em tempos atuais demonstra uma persistência face às rápidas transformações no complexo hospitalar. Deste modo, entende-se que a arte empregada na materialidade do Barros conota um significado que vai além de sua funcionalidade ou intenção estética. Este “quase apagamento” pode ser entendido através do valor de novidade encontrado em Alois Riegl e mencionado por Poulot (2009), cuja materialidade só detém valor para as pessoas caso seja novidade.

O lugar dentro do HUIBB também resiste, através de elementos espaciais como as varandas e os corredores centrais da edificação, detendo notoriedade em razão da permanência dos revestimentos originais e das relações sociais que ocorrem nestes espaços,

revelando assim, vestígios do passado. Além disso, nesses lugares fica evidente a ilustração do ethos, que segundo Geertz (2004) configura um estilo de vida, ou seja, a maneira como as pessoas fazem as coisas e gostam como elas sejam feitas.

Por fim, faz-se importante conceber a consciência de que houvera uma ruptura entre os tempos da obra do sanatório e o de hoje, e por esta razão as intervenções correspondem às necessidades contemporâneas. Mas esta precisa nos proporcionar a capacidade de reconhecer no prédio do HUIBB o que pertence ao passado, a fim de assimilarmos os significados simbólicos presentes no mesmo, bem como a vitalidade do patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU JÚNIOR, J. M. de. C.; MIRANDA, A. G. O Sanatório de Belém: a epopeia – ou via sacra? – de sua construção. *Revista Pan-Amazônica Saúde*; 7(2): p. 13-25. 2016. Disponível em: <http://revista.iec.pa.gov.br>. Acesso em: 29 nov. 2017.

AMORA, A. M. G. Albano. A formação do campo da arquitetura hospitalar no Brasil. In: AMORA, Ana M. G. Albano; COSTA, Renato Gama-Rosa (org.). *A modernidade na arquitetura hospitalar: contribuições para a historiografia*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – PROARQ-FAU-UFRJ, 2019.

BIBLIOTECA DR. ALEXANDRE B. DOS SANTOS. Histórico: compilação de documentos. *Hospital Univer-*

sitário João de Barros Barreto, Universidade Federal do Pará. Belém, s/d. 35p.

BRASILEIRO, C. F. L. *Arquitetura antituberculose em Pernambuco: um estudo analítico dos dispensários de tuberculose do Recife (1950-1960) como instrumento de profilaxia da peste branca*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

CHAVES, C., SILVA, G. V. Antagonismos e afinidades: arte e arquitetura em Belém entre as décadas de 40 e 60. In: 9º SEMINÁRIO DO COMOMOMO BRASIL. Brasília, 2011.

COSTA, R. G. Patrimônio moderno da saúde e os desafios para a sua valorização. O exemplo do Rio de Janeiro. In: 8º SEMINÁRIO DO COMOMOMO BRASIL – Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 12 abr. 2018.

COSTA, R. da. G. Pavilhão Arthur Neiva Modernidade e Tradição. In: AGUIAR, B. CARCERERI, M. MARQUES, A. (org.). *Arquitetura moderna e sua preservação: estudos para o plano de conservação preventiva do Pavilhão Arthur Neiva*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2017, p. 42-58.

FRASCARI, M. O detalhe narrativo. In: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed. rev., 2008. cap. 12 p. 535 – 569.

GEERTZ, C. *Observando o Islã: o desenvolvimento religioso no Marrocos e na Indonésia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

GENOVEZ, S. C. *Análise estratigráfica: uma contribuição ao projeto de restauro*. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-20062012-161333/pt-br.php>>. Acesso em 22 mai. 2018.

HIGINO, V. L. N. *Edifícios modernistas em Lisboa, 1925-1940 – caracterização construtiva e patológica*. 2013. Dissertação (mestrado) – Instituto Superior Técnico Universidade, Lisboa, 2013 Disponível em: <<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395146014990/Edif%C3%ADcios%20Modernistas%20em%20Lisboa,%201925-1940.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2018.

LEAL, L. S. *Subsídios para a caracterização do Hospital Universitário João de Barros Barreto como patrimônio da saúde no Pará*. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Tecnologia. Universidade Federal do Pará, 2018.

MALARD, M. L. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

POULOT, D. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIBEIRO, C. O projeto do hospital moderno no Brasil. *Arquitextos*. n. 232.06, ano 20, fev. 2020. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.237/7645>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SANTOS, R. *Arqueologia da Arquitetura: conceito e metodologia*. Pesquisa em arquitetura e construção (parc). Vol. 4 n. 1, p. 1-10. Unicamp, Campinas. 2013. Disponível em <http://www.fec.unicamp.br/~parc>. Acesso em: 24 mai. 2018.

TEMPLOS MODERNOS NA AMÉRICA LATINA:

VIRTUOSISMO TÉCNICO E LIRISMO PLÁSTICO NA EXPRESSÃO DO SAGRADO

MÜLLER,
Fábio

Fábio Müller (Carazinho, 1974). Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (1999). Mestre (2005) e Doutor (2011) em Arquitetura pelo PROPARG/UFRGS na área de Teoria, História e Crítica. É Professor Associado e Coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM, campus Santa Maria.

INTRODUÇÃO - LATINO AMÉRICA: HEROÍSMO E 'SABOR LOCAL'

Se há muitas soluções técnicas igualmente variadas para um problema, a única que oferece ao usuário uma mensagem de beleza e emoção é a arquitetura. Luís Barragán

Os termos desse título em Introdução procuram qualificar a arquitetura eclesiástica praticada na modernidade em contexto onde, no desenrolar histórico, vingou o sangue latino do elemento ibérico, colonização hispânica. Tanto quanto os anglo-saxões, os latino-americanos – México, América Central e América do Sul – desenvolveram caminho relevante e, por vezes, original, em termos artísticos na modernidade.

Talvez porque menos constrangidas por longa tradição do que os países do Velho Mundo, suas formas arquitetônicas puderam carregar-se de expressividade amparada no lirismo próprio do espírito artístico latino¹ e naquilo que só se pode explicar como um gosto pela técnica – não pela tecnologia – originário, nativo.

Com sensibilidade e virtuosismo, os arquitetos latino-americanos serviram-se dos materiais modernos para legar frescor e originalidade a um programa, até então, já bastante explorado sem, contudo, mostrar alienação aos condicionantes funcionais e simbólicos, estabelecidos pela liturgia reformada, como é possível apreender dos mais representativos exemplos.

O resultado, misto de fantasia, inovação estrutural e racionalidade construtiva, é uma das mais fascinantes arquiteturas religiosas do século XX, tocando fundo a emoção e contribuindo ao debate programático, com obras que permanecem cheias de vigor ainda nos dias de hoje.

É necessário considerar que o caminho marcante da moderna arquitetura latino-americana, não é o mesmo da moderna arquitetura americana anglo-saxã, embora ambos sejam caminhos referenciais. Buscando isentar-se de qualquer passionalidade para apontar as diferenças, o caso da América Latina reveste-se de aura quase heróica, se considerados os constrangimentos políticos, econômicos e sociais, historicamente, impostos pelas nações imperialistas de ontem e de hoje, que tendem a lembrar, periodicamente, a condição colonial dessas terras, desde que vazadas, pela primeira vez, "...as veias abertas da América menina"².

¹ O qual Lúcio Costa buscava explicar pela conciliação entre a tendência dinâmica dominante no eixo artístico nórdico oriental e a estaticidade característica do eixo mesopotamo-mediterrâneo, herdados via arquitetura colonial portuguesa e espanhola que "...cabe reconhecer, participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende fundamentalmente da corrente formal dinâmica, já que o seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII." Ou seja, permanece na arte latina contemporânea o estático e o dinâmico, sensivelmente, conjugados com certa dominância para o segundo, na forma de uma imaginação criativa que chega a ser 'delirante', 'exótica', até, para os europeus de qualquer eixo. Ver o texto "Considerações sobre a arte contemporânea". COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 245 a 258.

² Assim canta Humberto Gessinger, compositor do grupo Engenheiros do Hawaii, na música "Quem tem pressa não se interessa", constante do disco "A Revolta dos Dândis", parafraseando "As veias abertas da América Latina", de Eduardo Galleano.

Não teve a América Latina a imigração dos mestres europeus, por exemplo, e, salvo exceções, nem tanto dinheiro e tecnologia quanto os norte-americanos para servir às coisas da arquitetura na modernidade, o que torna quase um milagre o nível geral atingido.

Mesmo assim, entre as carências e a opressão, prejudiciais, mas, passivamente, aceitas, durante o século XX a América Latina fez pelo menos essa declaração importante: a exuberante capacidade artística, oriunda dos valores representativos de uma raça criativa e interessante, devido à heterogeneidade de formação – relacione-se muralistas mexicanos, arquitetos brasileiros e os tantos pintores, escritores e poetas argentinos, chilenos, equatorianos, venezuelanos, colombianos... Tarsila, Portinari, Iberê, Borges, Allende, Neruda, Galeano, Drummond, entre muitos outros.

Se isso, como é muito conhecido, partiu do exemplo europeu retrabalhado em vários graus e diferentes nuances, de modo que a precedência não pode ser negada, urge esforço de reanálise para achar a justa medida de tal influência, pois os agentes americanos sempre foram condolentes, ingênuos até³, não reconhecendo em si próprios os valores que, mesmo os europeus, tanto exaltam, e que legaram à América Latina lugar fundamental na historiografia artística do século XX.

³ Relacione-se, especialmente, a primeira postura de Lúcio e da equipe brasileira em relação à Le Corbusier, no epílogo da participação do mestre franco-suíço no projeto para a sede do MESP, de 1936.

DESENVOLVIMENTO

O débito relativo às chaves 'corbusianas'

Em termos de sensibilidade lírica, a irrefutável influência de Le Corbusier na América Latina – maior do que qualquer outra, entre os reconhecidos como mestres da arquitetura moderna –, já vem sendo calibrada pelos críticos⁴ nos últimos anos. A conclusão a que se tem chegado é que é indubitável que o mestre franco-suíço despertou espíritos e aflorou mentes, embrionariamente, talentosas, com escritos aliciadores, visão messiânica, furor utópico e revolucionário acerca dos valores tecnológicos do século e senso plástico irreparável, mas que aquilo de mais representativo feito aqui capturou mais suas atitudes básicas do que formas acabadas, e que não fora apenas ele a referência⁵.

⁴ Cito o caso dos agentes mais conhecidos, como o francês Yves Bruand em sua tese de doutoramento acerca da arquitetura contemporânea no Brasil, publicada com este título em 1981; Carlos Eduardo Dias Comas, nos diversos trabalhos escritos e que muito esclarecem que a ordem das coisas não era, exatamente, como vinha sendo repetido pela bibliografia disponível; o texto, fundamentalmente, humano, onde Fernando Perez Oyarzún resgata o envolvimento do Chile; e, mais recentemente, Josep Maria Montaner em seu 'Después del Movimiento Moderno', Guilherme Wisnik, no trabalho de 2002 sobre a obra de Lúcio Costa, assim como os demais nomes esparsos, responsáveis pela crescente reavaliação de outros arquitetos atuantes no Brasil, de Artigas a Lina Bo Bardi, passando por Luís Nunes e aqueles de cunho mais local, responsáveis por espargirem o moderno pelo país.

⁵ "...não se pode falar com precisão de uma influência unívoca das vanguardas européias, de que a arquitetura moderna na América Latina seja consequência da européia. (...) Na América Latina o sistema *Beaux-Arts* importado da Europa havia se esgotado por si mesmo e os mais avançados arquitetos latino-americanos estavam buscando por sua conta a superação de um sistema antiquado. A mostra mais clara da existência de um caminho latino-americano próprio à modernidade são as teorias de Lúcio Costa e a obra da juventude de Oscar Niemeyer." MONTANER, 'Después del Movimiento Moderno', op. cit, p. 25

Igreja do Monasterio Benedictino de La Santissima Trinidad, em Las Condes, capital do Chile. Fonte: MÜLLER, 2017



Interior da igreja Monasterio Benedictino de La Santisima Trinidad, em Las Condes, Santiago, Chile. Fonte: MÜLLER, 2017



A arquitetura latino-americana é verdadeiro amálgama dos quesitos potenciais da modernidade: racionalidade e organicismo, plano e estrutura, materiais tradicionais e tecnologia inovadora, técnica e sentimento.

Para ilustrar, atente-se à igreja do *Monasterio Benedictino de La Santísima Trinidad*, em Las Condes, Santiago, capital do Chile, massa branca composta de dois cubos de luz, destacados como figura ante as cordilheiras andinas que lhe fazem fundo.

Projetada pelos monges beneditinos Martin Correa e Gabriel Guarda entre 1961 e 1962, dois jovens arquitetos, então, recém-egressos da Universidad Católica e sem anseio de levar adiante o projeto⁶, a igreja, carregada de significado simbólico e precisão formal, é uma das obras culminantes da arquitetura moderna chilena⁷ e uma das mais relevantes obras religiosas da América.

Entre os méritos dos idealizadores está o de atentar, primordialmente, ao fato, depois à forma. Os irmãos arquitetos tinham plena consciência de que, desde o início, os beneditinos cultivavam a oração e a liturgia como grande patrimônio da ordem. Refletindo sobre esse mote e, mais a fundo, sobre o papel que tinha a desempenhar a igreja naqueles dias, souberam perceber que, intensificando o ato de recolhimento e elevação íntima aos céus, estariam interpretando, corretamente, os impulsos vitais necessários de serem articulados pela arquitetura nesse caso.

Acrescendo-se ao ‘fato’, e com talento incomum, a construção erigida entre 1962 e 1964 não só utiliza temas clássicos à arquitetura moderna e chaves figurativas ‘corbusianas’, como apela a uma compreensão poética da forma típica do revisionismo moderno – isso já é década de 60 – para intensificar a experiência religiosa. Formalmente, um eixo diagonal une os dois volumes brancos, quadrados, de cerca de 14 m de lado, um mais alto que o outro, interceptados por pano de vidro em uma das arestas. Às duas caixas brancas articulam-se volumes menores, como o pequeno cubo sineiro, vazado, que parafraseia o campanário da igreja de La Tourette, de Corbusier⁸, o nicho onde se situa a Virgem, rotado, para dissolver a geometria de um dos cubos, num maneirismo típico de Scarpa, e o volume baixo e curvo, que marca o acesso e conduz até a nave, também, lembrando Corbusier.

⁶ A este respeito, Fernando Perez esclarece: “Recém-chegados ao monastério, recebem o encargo de sua comunidade que havia examinado outros projetos sem haver chegado num acordo com os arquitetos. A princípio, eles rechaçam o encargo, já que haviam decidido abandonar a arquitetura para dedicarem-se à vida contemplativa. Finalmente o aceitam, dedicando-se com grande intensidade ao projeto.”. In: OYARZUN, Fernando Perez, MORI, Alejandro Aravena, CHALA, José Quintanilla. *Los Hechos de La Arquitectura. Serie Arquitectura - Teoría y Obra*. Santiago: Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999, p. 251 n.

⁷ OYARZÚN, MORI & CHALA, op. cit., p. 250 e 251.

⁸ Para as referências às obras eclesiais de Le Corbusier, ver Capítulo 4, item 4.3 de minha tese de doutoramento. MÜLLER, Fábio. *O Templo Cristão na Modernidade 1920 | 1970*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2011.

Agregados aos planos, distinguem-se a escadaria externa que conduz ao telhado – semelhante àquela vista no protótipo Citrohän e em Pessac – e as gárgulas, referências ao Corbusier de Ronchamp. A própria maneira que a capela coloca-se frente à via de acesso, em escorço, remete à La Tourette, mas a organização interior e a composição subtrativa complexa, organizada de maneira aditiva, pela interpenetração dos cubos em relação a uma linha a partir da qual se acrescentam os elementos menores, é inteiramente original.

Um dos cubos corresponde ao espaço para os fiéis e o outro ao espaço para os monges. Como estão conectados, tal composição resulta em organização, liturgicamente, acertada, que diferencia em nível, mas não separa – apenas hierarquiza –, as diferentes zonas de celebração a partir do altar, colocado na altura de intersecção dos cubos, em meados do espaço. O eixo, formado pela diagonal, tem cerca de 30 m, contados desde a extremidade do cubo mais baixo, onde está o nicho da Virgem, até a aresta oposta no cubo mais alto, onde está o campanário, aproveitando a maior dimensão da composição para fomentar perspectiva sempre mais funda, infinita, como exaltação do transcendente.

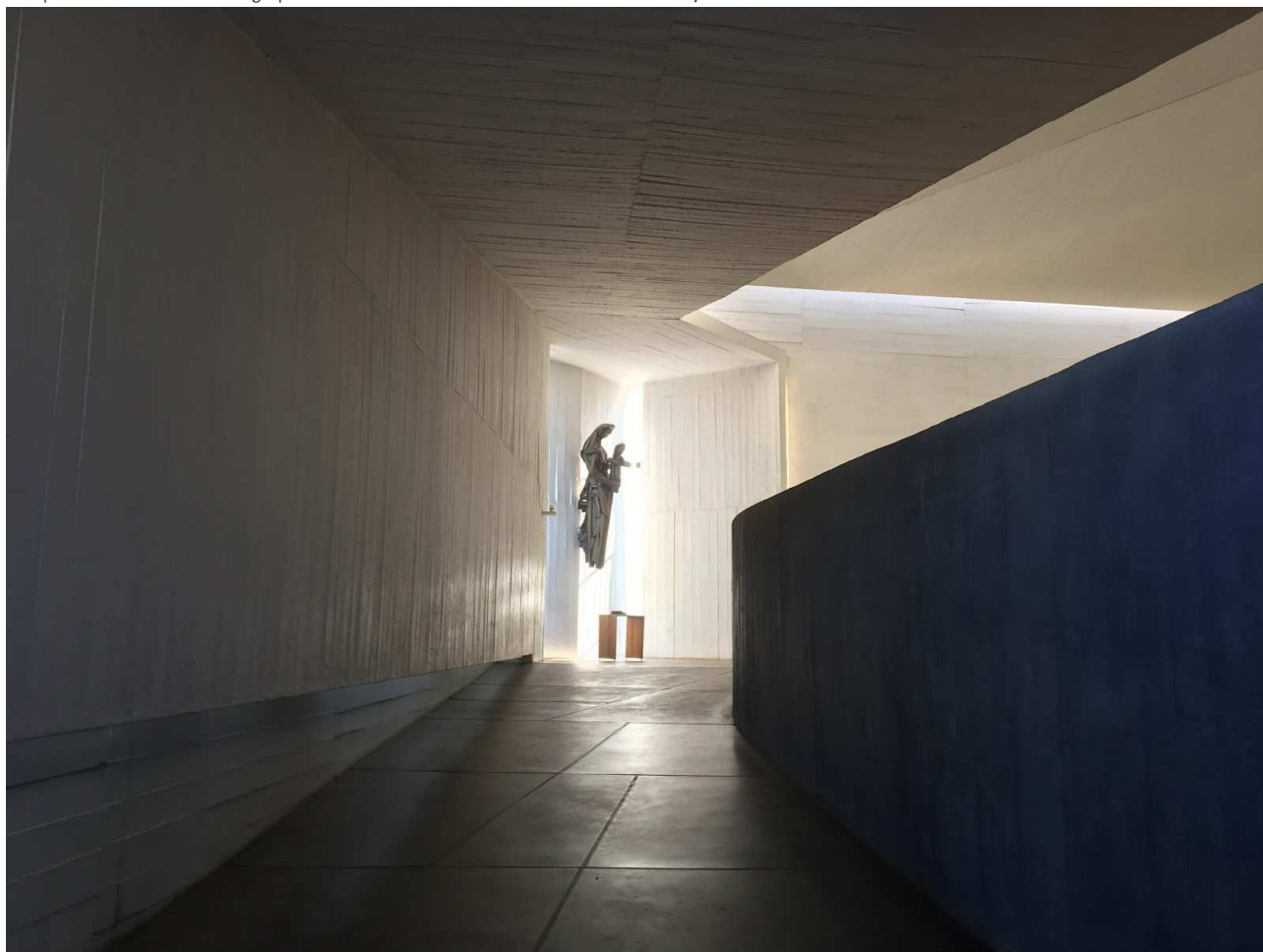
Para tanto, a luz vinda de múltiplas fontes muito colabora, rompendo a sensação volumétrica ao ser direcionada a planos específicos que, assim, sutilmente, libertam-se de uma continuidade tridimensional para protagonizar sensações variadas, ao mesmo tempo em que revigoram a superfície rugosa, criada pela fôrma, ao concreto pintado de branco. A luz irrompe no volume por cima e por baixo e desmate-

rializa-o, fazendo ressaltar os planos constituintes em lugares especialmente relevantes para a exaltação do sagrado, como no nicho da Virgem, acima do altar, na nave dos fiéis e no fundo da assembleia dos monges. A penumbra predomina, mas o jogo lumínico cria o tom exato para o recolhimento e a oração.

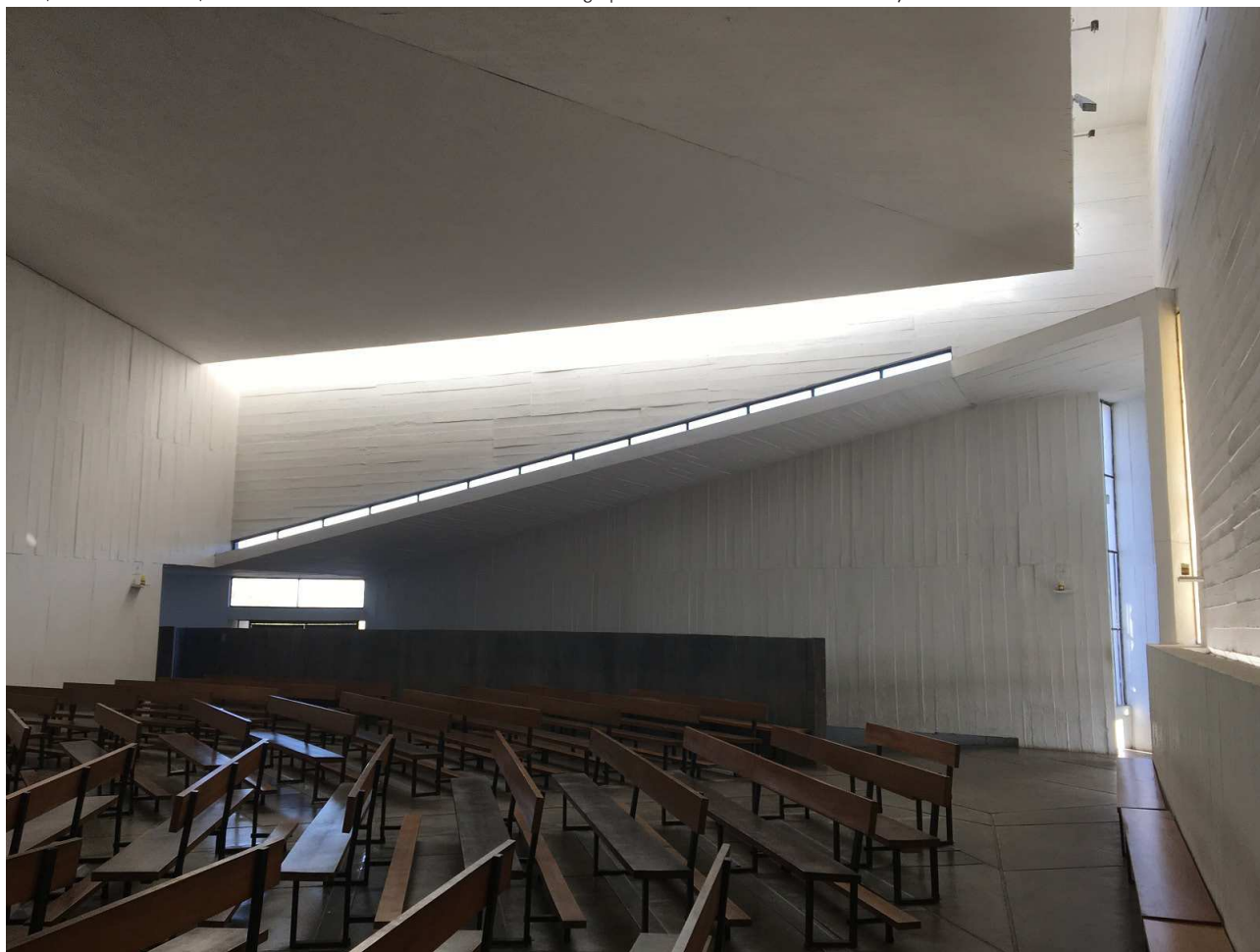
Púlpito e bancos foram pensados de modo a não desvirtuar a pureza legada ao recinto eucarístico, o primeiro colocando-se, discretamente, à direita do altar, junto à parede, ficando os bancos, ordenados em quatro fileiras radiais ao centro, reduzidos às pranchas muito simples de madeira, sem encosto.

A organização axial sugere que a forma quer potencializar experimentação dinâmica do sagrado, que tanto pode acontecer pela diagonal entre congregação e presbitério, como por um recorrido periférico, partindo desde a rampa de acesso em direção ao nicho da Virgem para, então, passada a nave, continuá-lo pelo fundo do presbitério, ou tomar o caminho da Capela do Santíssimo, lateral à nave monacal; percurso que, também, pode ser vertical, pela escadaria exterior que conduz à cobertura e ao campanário.

Rampa de acesso à nave da igreja de Santa Maria de Las Condes. Fonte: MÜLLER, 2017



A luz, natural e artificial, e seus efeitos no volume interior da nave da igreja de Las Condes. Fonte: MÜLLER, 2017



Seja como for, no entanto, parece claro que as variações funcionais e compositivas impostas pelos monges arquitetos partem de uma pauta moderna, de cunho ‘corbusiano’, mas é tal o domínio funcional e linguístico do tema, que a tradicional composição entre volumes puros intensificados pelo protagonismo da luz, usada, insistentemente, na modernidade, reveste-se de sabor peculiar, realçando o fato de orar entre planos que, muito mais do que envoltórios, são entidades místicas a incrementar a experiência religiosa com lirismo raras vezes igualado.

Caso semelhante acontece no Crematório Norte de Montevideu, obra que o arquiteto Nelson Bayardo construiu em 1962. Aqui, também a influência ‘corbusiana’ é visível, mas retrabalhada em grau exato para criar arquitetura que referencia, mas não mimetiza, porque funde aquelas mesmas tendências nacionais impostas à influência internacional desde as primeiras décadas do século XX, por nomes como Julio Vilamajó e Joaquín Torres García, da velha geração uruguaia.

O crematório aproxima-se, mais especificamente, das pesquisas estéticas do Corbusier pós-guerra, em sua veia brutalista, de busca de valores iminentes pela técnica e pela potencialidade dos materiais, fase em que a máquina e o estrito senso racional já não eram utopias suficientes para a revolução. O edifício é volume simples e enérgico, em concreto, formatando retângulo suspenso do solo com pilotis semelhantes aos da Unité fechando um pátio.

A volumetria suspensa paira sobre o campo santo e atua como pórtico para as funções colocadas no nível mais baixo do pátio, ao mesmo tempo em que acomoda o restante do programa. O pátio é o centro funcional e místico do edifício, pensado para distribuir as funções e agir como lugar de reunião e meditação; por rampa escalonada, pode-se ascender à galeria superior aberta, onde estão as urnas.

A luz penetra, livremente, nesse recinto central e destaca o trabalho mural de Edwin Studer, que acompanha, solene, o deslocamento das comitivas, ao mesmo tempo em que, simbolicamente, é o centro luminoso da vida frente à periferia sombria da morte. Os mortos ficam acima, não abaixo, já que o lugar deles tem de ser o céu, enquanto se medita sobre os valores humanos e as causas da passagem, com o olhar desimpedido para a natureza, exuberante, que cerca a caixa vazada de concreto.

Um ‘estilo internacional’ de lirismo próprio

Como se pode apreender, tais casos não tratam de exibir novos materiais nem novas tecnologias. São materiais modernos, do século XX, então, amplamente, popularizados. Tampouco, parecem concepções derivadas de uma vontade abstrata de reduzir tudo a formas puras, porque mais perceptíveis, já que sob a ponte da modernidade muita água já havia passado. Tal sensibilidade é, exatamente, o grande trunfo – reconhecer, com clareza, as respostas artísticas e funcionais necessárias ao momento e, com lirismo próprio, formalizá-las.

Por outro lado, parecem ter percebido, também, claramente, a parca correspondência entre a racionalidade figurativa moderna e a realidade da produção industrial, evidente desde os primeiros anos de experiência (salvo honrosas exceções), um certo descompasso entre as formas dita racionais, puras, platônicas, universais, e a tecnologia da época, já que poucas vezes se encontrou o necessário equilíbrio, em geral, priorizando-se uma em detrimento da outra.

Nessa linha, talvez o maior visionário entre os ‘mestres’ tenha sido Mies, que sempre defendeu que a estrutura deveria ser o aporte para o conteúdo espiritual da arquitetura, depositando fé num tempo onde técnica e arquitetura fossem expressões equivalentes: “Só então teremos uma arquitetura digna de seu nome, uma arquitetura que seja símbolo de nosso tempo”⁹.

Com tais palavras, parecia antever que a maneira de recolocar a arquitetura moderna num caminho pertinente ao tempo, era transformar a técnica, potencializada pela crescente tecnologia, em novos valores figurativos, o que, no limite, remeteria a ensaiar um realmente novo modo de pensar a arquitetura.

Tal visão faz lembrar Nervi, assim como as palavras de um sul-americano, o uruguaio Eladio Dieste:

...quando falo com os estudantes e digo-lhes que nossa atitude em relação às estruturas de concreto é uma atitude própria do século XIX, e que já não se molda às possibilidades do concreto armado, leio em seus olhos a pergunta óbvia: Por que não? A resposta sincera é porque ainda não sabemos como mudar. (...) A investigação qualitativa requer muita paciência, e tem de se aprender a liberar a mente de esquemas prévios, para possibilitar a investigação com espírito desperto e, em último termo, mas não em menor proporção, ter valentia e audácia.¹⁰

Como que ungidos por esse pensamento, boa parte dos arquitetos chamados da ‘Terceira Geração’¹¹ – leia-se, principalmente, Eero Saarinen, Frei Otto, Buckminster Fuller, Kenzo Tange e o, já citado, Nervi, no cenário dos países desenvolvidos, e Oscar Niemeyer, Enrique de La Mora, Felix Candela e o próprio engenheiro Dieste, na América Latina – mostraram grande euforia a respeito das possibilidades plásticas que poderiam legar à imaginação as ingentes conquistas tecnológicas, sendo a qualidade estética questão de criatividade e conhecimento técnico.

⁹ Mies van der Rohe citado por Fritz Neumeyer “Mies van der Rohe. A palavra sem artifício”. El Croquis ed. 1995, p. 410.

¹⁰ Eladio Dieste apud BULLRICH, Francisco. Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana. Madrid: Blume, 1969, p. 54.

¹¹ Construção teórico-classificatória dos agentes da modernidade utilizada por Henry-Russel Hitchcock em seus trabalhos.

Amparados nas evoluções da engenharia, cada um desses agentes demonstrou, de maneira própria, como era possível desligar-se de um pensamento mecanicista, de volumes puros e ortogonalidade estrutural, em direção a conceitos formais dinâmicos, contrários à estaticidade da modernidade ortodoxa. A estrutura passa, então, a ser o princípio ordenador do projeto, tanto quanto o emprego expressivo dos materiais, inaugurando atitude que, em geral, revolucionou o modo de utilizar o concreto para a geração das requeridas novas formas, necessárias a uma arquitetura consoante ao tempo.

O pioneirismo cabe a Nervi, que desde as primeiras obras ‘tirou o concreto armado da caixa’, assim como ao alemão Dominikus Böhm, que, já nos anos 20, experimentava-o com formas parabolóides no programa eclesíástico, embora tenha sido apenas nos anos 50 que o concreto ganhara maior relevância, como tendência arquitetônica: “os esparsos elementos colaboradores rapidamente convergiram em um movimento nos meses entre 1953 e 1955. Durante esse tempo, um número de respeitados homens fez notáveis ataques ao retângulo...”¹².

Para o programa eclesíástico do século XX, tal aporte foi, realmente, radical, resgatando o papel cumprido pelas conquistas técnicas no desenvolvimento histórico da arquitetura religiosa, já que os templos, nos diferentes momentos do passado cristão, conduziram à atualização dos princípios construtivos da arquitetura. Tenha-se em mente o sistema de abóbadas ogivais dos construtores românicos, ou os arcobotantes, que desmaterializaram os planos verticais na arquitetura gótica, só para citar dois momentos entre os mais representativos.

Felix Candela: artesanía e tecnologia em formas agudas de concreto

Sob essa pauta, um dos arquitetos que atraiu maior interesse e admiração em todo o mundo foi o espanhol Felix Candela, que estudou em Madri, mas desenvolveu a maior parte de sua obra no México.

Com formação autodidata em cálculo de estruturas, admirador de Perret e Nervi, Candela foi alguém que desfigurou a hipótese clássica do caráter isotrópico dos materiais e da relação proporcional entre tensão e compressão, em favor de uma renovada consideração acerca do real comportamento dos materiais, especialmente, o concreto.

De postura antiacadêmica, que mantinha certa distância do pensamento e das formas mais ortodoxas, sua obra agrega, aos conceitos geométricos avançados e cálculos complicados, base artesanal que lega às formas tal significação visual que as qualifica como, verdadeiramente, criadoras e inconfundíveis.

Com conhecimento, intuição e experiência, o arquiteto foi um dos pioneiros na América Latina em alterar o papel do concreto como estrutura pontual, que trabalha à compressão, pela oposição de massa à gravidade, para um entendimento de seu funcionamento como superfície, mediante investigações plásticas com membranas e cascas, que chamaram a atenção de todos para as novas possibilidades arquitetônicas.

¹² Robin Boyd apud CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p 22.

La Virgen Milagrosa, ousadia técnica e plasticismo formal

A maior parte da obra de Candela foi dedicada à criação de estruturas utilizadas como cobertura em programas laicos como armazéns, mercados e edifícios industriais, do que é exemplo a Engarrafadora Bacardí, em Cuatitlán, no México, de 1963, mas de suas mãos também saíram soluções ao programa eclesiástico que, além da força plástica, caracterizam-se pelo representativo aporte funcional e simbólico.

Nesse sentido, a crença na indústria e na produção em série, e o apreço pelo fator estrutural, são as chaves funcionais, enquanto o apelo a símbolos arquetípicos, identificados com o transcendente, são a aproximação com o sagrado cristão em uma arquitetura religiosa de formas agudas e inquietantemente plásticas, como as que assume a Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa, construída em 1955 para a ordem dos Padres de São Vicente de Paula na Cidade do México; a primeira, modelar e, talvez, a mais expressiva entre suas obras eclesiásticas.

Nela, é inquestionável o débito à Gaudí, especialmente no desenvolvimento dramático das formas orgânicas assumidas pelos apoios internos, moldados às linhas de força 'naturalistas', tanto quanto aquelas do mestre catalão, por exemplo, na Cripta da Colônia Güel. Sobre planta longitudinal dividida em três naves, com três altares laterais e uma capela, adossados à direita do acesso, Candela concebe uma cobertura de concreto composta pela combinação de segmentos em parabolóides hiperbólicos assimétricos bastante esguios, criando mundo de

planos oblíquos sobre o retângulo planar, que altera, totalmente, a noção do espaço.

Nessa espécie de tenda sagrada, a atmosfera mística necessária resalta primorosa desde as formas angulares e planos facetados do interior e evoca o sentimento, quase mágico, das velhas catedrais góticas, ao levar o concreto, tanto quanto os construtores medievais levaram a pedra, ao limite. Como descreve Colin Faber¹³,

La Milagrosa aproxima-se do clássico como poucos edifícios desde os tempos góticos. Qualquer um que entre na igreja recordará o estranho e quase ilusório efeito do interior. É um espaço mágico limitado e definido por uma forma dinâmica complexa, e o efeito não é aquele induzido por algum truque ou artifício, mas pela simples realidade de uma estrutura que se pode tocar e sentir, e na qual, mesmo um leigo, pode detectar o governo de uma ordem matemática.

O grande trunfo de La Milagrosa, mais que o controle matemático em geometria extasiante, é a justa unidade entre estrutura e membrana de fechamento, superando muitas outras obras do próprio Candela por ser pensada integralmente, com todos os elementos trabalhando de forma unívoca para a representação do fato arquitetônico.

¹³ Citado em CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 23.

Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa, na Cidade do México. Fonte: MXCity Guia Insider, 2018



Vista da nave da Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa, na Cidade do México. Fonte: MXCity Guía Insider, 2018



Os templos com Enrique de La Mora

Outra destacada obra religiosa Candela concebeu um ano depois, então em colaboração com o arquiteto mexicano Enrique de La Mora. Na Capela de Nuestra Señora de La Soledad (1956/58), em Coyoacán, México, os projetistas partiram de uma variação possível dos parabolóides hiperbólicos para definir volumetria bastante diferente do templo anterior.

Essencialmente, o impulso vertical de espírito gótico, conseguido pelo tramado de esguios segmentos oblíquos de concreto em La Virgen Milagrosa, dá lugar a uma construção baixa, de interior amplo e sereno, sem suportes, quase estática não fosse o dinamismo da laje hiperbólica de concreto que repousa sobre a alvenaria de pedra. Pela oposição das linhas diagonais da cobertura e do fechamento formam-se grandes panos de vidro, com magníficos vitrais coloridos, exacerbando de luz e beleza o plano romboidal, um dos mais avançados, liturgicamente, graças à versatilidade.

Chaves figurativas semelhantes apresenta outro dos templos feito com Enrique de la Mora, San Vicente de Paúl, de 1959, em Coyoacán. Também com planta triangular, lajes inclinadas de concreto como cobertura e grandes vitrais coloridos, é mais uma demonstração do caminho funcionalmente seguro e, simbolicamente, expressivo que tais construtores trilhavam no México: novamente o plano é correto e claro, com o altar sendo enfatizado no espaço livre de suportes pelos grandes panos vitrais, acima e ao fundo, com as lajes de cobertura, em forma de tenda, formando um dos mais belos cenários ao sagrado que a tecnologia moderna e o virtuosismo técnico poderiam emular.

Fora esses – destacados porque considerados, arquitetonicamente, os mais relevantes – com Enrique de La Mora, Candela conceberia, ainda, outros templos de similares disposições a partir dos parabolóides hiperbólicos: San Antonio de Las Huertas, de 1956, San Jose Obrero, em Monterrey, de 1959 e a Iglesia de la Divina Providencia, de 1967.

Felix Candela com Enrique de La Mora – Capela de Nuestra Señora de La Soledad (1956/58), em Coyoacán, México. Fonte: Columba AD, 2016



San Vicente de Paúl, de 1959, em Coyoacán – Felix Candela com Enrique de La Mora. Fonte: Adam Marcus, 2018.



Eladio Dieste: dinamismo formal com técnica inovadora

Virtuose e lirismo arquitetural é o que também propõe o engenheiro uruguaio Eladio Dieste, verdadeiro criador de poesia material a partir de técnica muito simples, baseada num material tradicional: o tijolo.

Dotado de largos conhecimentos matemáticos e experiência construtiva¹⁴, e como que convencido das limitações tecnológicas da América do Sul em seu momento¹⁵, Dieste utiliza toda sua inteligência e intuição para desenvolver um sistema original e, economicamente, vantajoso de construção em cerâmica armada, que permite desenvolver ampla gama de estruturas abobadadas e laminares, resistentes, fundamentalmente, pelas disposições formais.

Mesmo que o emprego do tijolo retroceda "...ao amanhecer da civilização humana"¹⁶, tal estratégia não se torna anacrônica, porque carregada de humana engenhosidade que o resgata e o transfigura, enquanto possibilidade arquitetônica, permitindo conjugar sofisticadas formas estruturais com um material barato e de manejo popular.

Uma base científica, portanto, mais uma vez, aliada a uma base artesanal, possibilita encontrar caminho válido à realidade limitante, em termos econômicos, através da tradição construtiva local, e isso tem de ser muito louvado, porque não é pouca coisa. Dieste pensava não haver sentido na imitação tecnológica de países altamente desenvolvidos, e que "O operário que habita na mais insignificante cidade e que conduz, em seu sangue, tijolos, é o mais valioso

capital"¹⁷ que dispõe a América Latina para a construção da própria arquitetura, sem que isso representasse atitude sentimental, oposta ao progresso.

Pelo contrário, seu senso estético e construtivo estava unido a uma racionalidade muito próxima aos cânones maiores da arquitetura moderna – rigor, economia e universalidade, o que Dieste resumia como 'economia cósmica'¹⁸ – através da perseguição dos reais fundamentos do comportamento do tijolo, tal como fizeram Nervi e Candela com o concreto.

¹⁴ Como esclarece o engenheiro Gonzalo Larrambere, Diretor de Projetos e Obras da Empresa Dieste e Montañez S.A: "Dieste nasceu em 1917 em Artigas, uma pequena cidade situada uns 600 km ao norte de Montevideú. Em 1943 formou-se engenheiro civil na Universidad de la República, em Montevideú. Nessa época trabalhava como calculista de pontes no Ministério de Obras Públicas. Pouco depois ingressou na empresa construtora Christiani-Nielsen e mais tarde na Viermond, empresa de fundações profundas. Em 1955, junto a seu colega e amigo Eugenio Montañez, formou a empresa Dieste e Montañez, hoje dirigida por seu filho Eduardo Dieste." "Las Obras de Dieste en el Exterior". In: MIRANDA, Macklaine M. & BRUM, Nelcy D. As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata. VI Encontro de Teoria e História da Arquitetura do Rio Grande Sul. Santa Maria: Pallotti, 2002, p. 43.

¹⁵ "Nós não teremos indústria pesada em um futuro imediato". Dieste apud BULLRICH, op. cit., p. 54.

¹⁶ BULLRICH, op. cit., p. 54.

¹⁷ Dieste apud BULLRICH, op. cit., p. 54.

¹⁸ Larrambere apud MIRANDA & BRUM, op. cit., p. 52.

A técnica de armar o tijolo: um modo de ser moderno

Tecnicamente, o que fez o engenheiro uruguaio foi subverter a idoneidade do tijolo enquanto material que serve, exclusivamente, a tensões de compressão, para lançá-lo em abóbadas e cúpulas onde o tijolo, unido com argamassa e entremado com ferro, fosse capaz de receber, também, tensões de tração, em superfícies moldadas sob o amparo de fômas deslizantes, de manejo muito simples.

Assim, estruturas tradicionalmente arquitetônicas podiam aligeirar-se, porque não mais precisavam de seções serem largas para assegurar que o peso próprio neutralizasse as cargas acidentais, assim como se podia descartar apoios massivos. Brunelleschi fizera em 1436 algo bastante semelhante, na cúpula para Santa Maria dei Fiori, em Florença, e assoberbou a todos na época¹⁹.

Todavia, as obras de Dieste não são gratuitos rasgos de engenharia, complicadas estruturas a desafiar a lógica gravitacional para mostrar um dado grau de conhecimento; são, essencialmente, inovadoras possibilidades arquitetônicas, a partir de um material tradicional, àqueles programas que enfrentavam dificuldades de execução ainda nas décadas de 40 e 50, tanto pelo grande porte, quanto pela necessidade de vencer grandes vãos, tais como fábricas, silos, tanques, torres, ginásios e outras obras utilitárias – e, inclusive, templos!

Durante mais de cinquenta anos, Dieste teorizou em cálculo, projetou e construiu no Uruguai, na Argentina, no Brasil e na Espanha, sempre ensaiando as

fantásticas possibilidades plásticas de seu método em obras que totalizam mais de um milhão e meio de metros quadrados, o que não é pouca coisa. Além do mais, impulsionara novos caminhos à arquitetura moderna, tanto do ponto de vista construtivo, quanto programático, fato para o qual o próprio chamava atenção:

Ao largo de 40 anos temos desenvolvido várias técnicas que usam o tijolo como material estrutural, resistente. Delas tem derivado uma família de tipos construtivos para os problemas mais variados. Creio que apenas começamos um novo caminho, de grande fertilidade técnica e industrial, como também arquitetônica.²⁰

Iglesia Cristo Obrero, testemunho da técnica e da fé

A fertilidade técnica e arquitetônica da abordagem particular, Dieste comprova ao transpor seu método construtivo e plasticidade formal ao programa sacro, tradicionalmente, complexo por requerer esquemas funcionais, liturgicamente, corretos e chaves simbólicas coerentes.

¹⁹ A ponto de Alberti escrever em seu tratado de pintura, dedicado à Brunelleschi, que a cúpula era tão grande a ponto de cobrir todos os povos da Toscana com sua sombra.

²⁰ Dieste apud Larrambere. In: MIRANDA & BRUM, op. cit, p. 53.

A igreja do Cristo Obrero (1952-1959), templo com nome mais que adequado, porque construído em bairro suburbano, provedor de mão de obra informal à classe média que vive ou desfruta o balneário de Atlântida, próximo a Montevideu, é não só uma das mais conhecidas, mas sua mais relevante contribuição eclesiástica²¹; ali, cada porção de parede ou cobertura parece despertar emoções plásticas, e o tijolo é mais tijolo do que nunca por materializar elementos participantes de uma concepção total.

O templo ganha vida a partir de esquema retangular, com cerca de 16 x 30 m, marcado por duas paredes onduladas de 30 cm de espessura e amplitude variável, que apoiam abóbada contínua de dupla curvatura a cerca de 8 m do chão. Estruturalmente, tais paredes, formadoras de delirante sequência de ondas no trecho mais alto, são exemplos de ‘superfícies regladas’, lâminas espaciais geradas pelo deslocamento de uma reta geratriz, apoiada em duas curvas diretrizes não coplanares, que servem como muros estruturais por estarem aptas a resistir a esforços em distintas direções – tais como a força horizontal de um arco de abóbada, por exemplo –, sem requerer quaisquer elementos adicionais, como colunas ou contrafortes, para auxiliar na resistência²²

Estrutura justificada, funcionalmente, o templo organiza-se a partir de disposição basilical tradicional, substanciada por alguns incrementos que enfatizam o recorrente simbolismo do caminho entre o sagrado e o profano. Desde fora, chega-se ao interior descrevendo-se trajetória oblíqua, virtualmente estimulada pela colocação do campanário, à direita, e da cúpula semienterrada do batistério, à esquerda²³.

Uma primeira parede curva engendra o nártex, e a outra recua do alinhamento do coro superior para demarcar os confessionários. Ultrapassando o último estágio do profano, toma-se contato com o espaço sagrado depois de transpor a porta, colocada na lateral direita. Na nave livre de apoios e obstáculos de qualquer natureza, a congregação situa-se em duas fileiras de bancos, paralelas ao eixo processional do acesso ao presbitério.

O espaço do clero está demarcado por muro curvo, baixo, e encontra-se elevado da nave em três lances de degraus, encerrando altar muito simples, que tem, atrás, a figura do Salvador na cruz a lembrar a eterna dívida e rememorar o cristocentrismo do culto. Pela esquerda, o muro baixo conduz à Capela da Virgem, com altar ao fundo, e à direita, cria corredor que leva à antessala da sacristia e à própria sacristia, atrás do altar. Pela escada em frente aos confessionários, sobe-se ao coro ou desce-se à cripta, onde, através de corredor perpendicular, chega-se ao batistério subterrâneo, já no lado externo da igreja, coberto por cúpula entremeada em terra.

²¹ Além do templo de Cristo Obrero, Dieste fora, ainda, responsável pela reconstrução da igreja de San Pedro, em Durazno, Uruguai, datada de 1971; coincidentemente, os últimos projetos a que se dedicara antes de sua morte em 2000 foram cinco igrejas para Alcalá de Henares, perto de Madrid, construídas entre 1995 e 1999, entre elas San Juan de Ávila, um templo de nave retangular coberta por abóbadas de dupla curvatura contínua, fechado lateralmente por paredes onduladas de amplitude variável, muito similar à tipologia inaugurada em Atlântida, em 1959.

²² Ver Larrambere apud MIRANDA & BRUM, op. cit., p. 50.

²³ Cf. COMAS, Carlos E. D. “A fé move tijolos: Igreja em Atlântida, Uruguai, 1952-1959, Eladio Dieste”. In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arquitectos. www.vitruvius.com.br, janeiro de 2003

Iglesia Cristo Obrero, no balneário de Atlântida, próximo a Montevideu. Fonte: MÜLLER, 2019



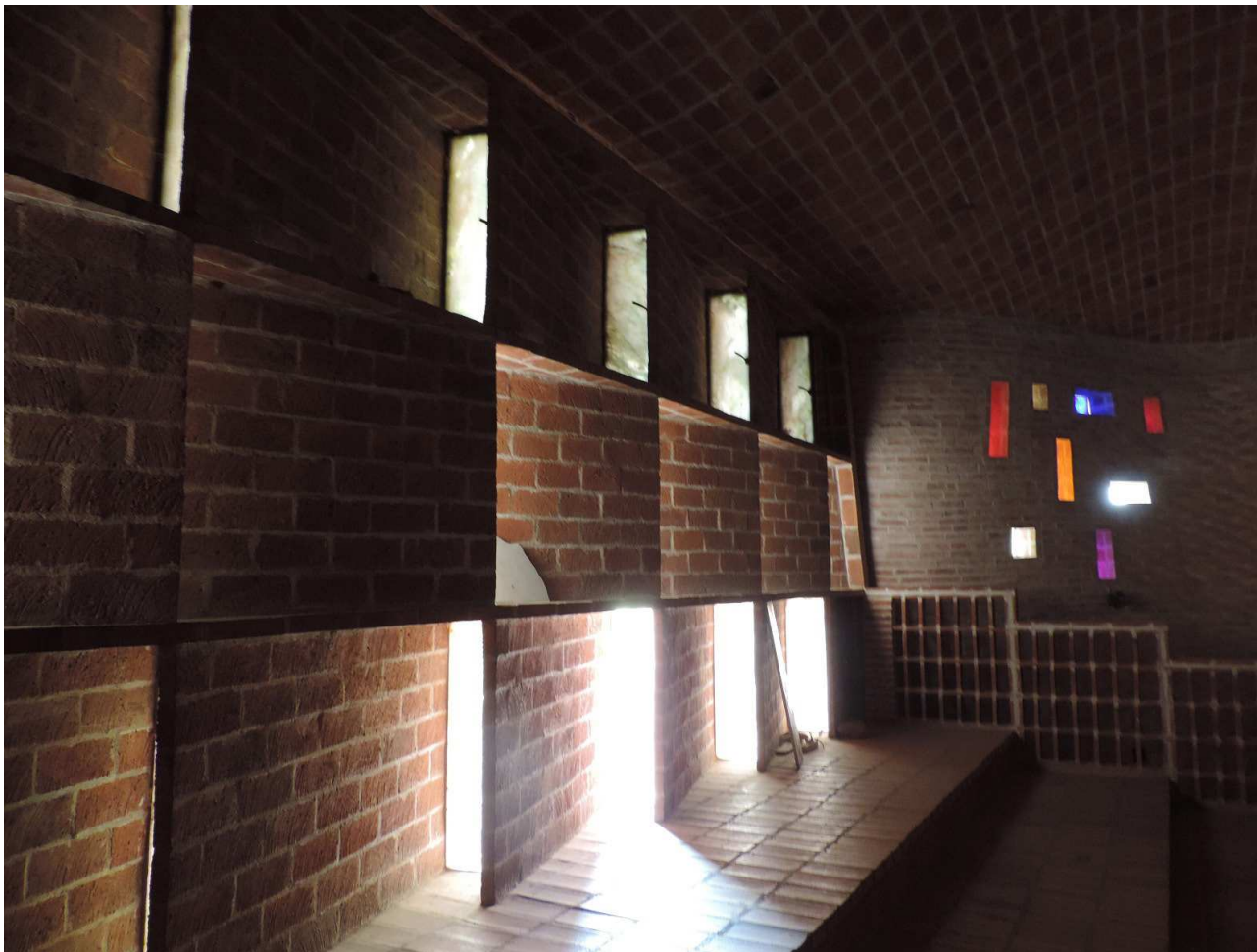
Paredes e cobertura ondulada, em tijolos, no templo de Cristo Obrero. Fonte: MÜLLER, 2019



Vista da nave do altar da igreja Cristo Obrero. Fonte: MÜLLER, 2019



Vista interna das lâminas de tijolos de fechamento do coro, fachada principal de Cristo Obrero. Fonte: MÜLLER, 2019



Aquele que ainda não é cristão faz itinerário diferente, primeiro passando pelo batistério, a partir do acesso externo, feito por portal prismático e escada, colocados próximos ao limite norte do terreno para, após o rito, através de um corredor e outra escada, sentir o esplendor da nave e mirar o Cristo no altar, e então, em oração, sentir a incomensurabilidade do transcendente na Casa de Deus.

Para tanto, muito colabora o controle lumínico feito por sutil jogo de luz e sombra: através da parede calada do fundo do coro, das pequenas aberturas retangulares, distribuídas na parte superior das paredes laterais onduladas e da abertura horizontal na parede de fundo do altar, a claridade natural penetra como bênçãos celestiais para auxiliar na atmosfera mística, fundada na grande nave. Já a contraposição das curvas do teto e das paredes estimula efeito interior estonteante, que de tão belo faz pensar que Deus é bom e justo, porque permite, ao homem, sensibilidade para tais arroubos.

Volumetricamente, a caixa sagrada, intensificada pelas insinuantes ondulações de tijolos acima e dos lados, compõe-se com o alto campanário também em tijolos. Sob base circular, isolado à direita, no lado sul do lote, o cilindro desperta interesse pela superfície outra vez calada, onde domina a linha vertical; nele se pode subir – não sem algum perigo²⁴ – por escada em espiral de degraus em balanço, presos no perímetro, sem qualquer corrimão a colocar-se ante o vazio central; acima, arrematando-o, uma cruz negra, muito simples, nem precisava estar ali, já que o todo exala sacralidade.

²⁴ Quando em visita, fui informado do perigo da subida devido aos problemas estruturais que sofre a torre.

À GUIA DE CONCLUSÃO – A LIÇÃO DE DIESTE E DOS LATINO-AMERICANOS

A rigor, um esquema tradicional, articulado com sensibilidade e conhecimento de causa; construtivamente, algumas paredes livres definindo o espaço formado entre plásticos planos nus, realçados pela vitalidade de textura e cor do tijolo; funcionalmente, correção litúrgica e pertinência simbólica ao enfatizar a experimentação do sagrado através do rito processional, do cristocentrismo do altar e do recolhimento íntimo, criando atmosfera que convida à oração pelo misticismo legado através do jogo de sombra e luz.

Idealmente, portanto, um dos mais poderosos símbolos eclesiástico da modernidade latino-americana, construção que maravilha a todos por aflorar de método inovador, transfigurando a arquitetura moderna por atingir justo equilíbrio entre forma e estrutura, entre razão e emoção, entre virtuosismo técnico e sensibilidade lírica, o qual apontava ser o caminho mais seguro, em nível mundial, para a arquitetura em meados do século XX.

Havia arquitetos fazendo isso na América do Sul, e surpreendem positivamente os resultados porque a partir de muito poucos recursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAYÓN, D., GASPARINI, P. *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona: Editorial Blume, 1977.

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BULLRICH, F. *Nuevos Caminos de La Arquitectura Latinoamerica*. Madrid: Blume, 1969.

CHRIST-JANER, A. e FOLEY, M. M. *Modern Church Architecture*. New York-Toronto-London: Mc Graw-Hill, 1959.

COMAS, C. E. *et al.* - *Modernidad y Pos-modernidade en America Latina*. Bogotá: Escala, 1991.

COMAS, C. E. D. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos*. Tese de Doutorado, Paris, Universidade de Paris 8, 2002.

_____. Carlos Eduardo Dias. A fé move tijolos. Igreja em Atlântida, Uruguai, 1952–1959, de Eladio Dieste. *Arquitextos*, São Paulo, 01.011, Vitruvius, abr 2001 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.011/898>

COSTA, L. Lúcio Costa, *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

HITCHCOCK, H. *Latin American Architecture Since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

MIRANDA, M. M. e BRUM, N. D. As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata. In: VI ENCONTRO DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARQUITETURA DO RIO GRANDE SUL. Santa Maria: Pallotti, 2002

MONTANER, J. M. *Después del Movimiento Moderno: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

PÉREZ OYARZUN, F. *et al.* *Sentido y evolucion de la planta libre de Le Corbusier*. Série Cuadernos de Extension, Facultad de Arquitectura, Universidad Católica del Chile. Santiago: Comité Editor, 1985.

PÉREZ, F. O. (org.) *Iglesias de La Modernidad em Chile*. Santiago de Chile: ARQ, 1997.

PÉREZ, F. O., MORI, A., CHALA, J. *Los Hechos de La Arquitectura. Serie Arquitectura - Teoría y Obra*. Santiago: Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Pontificia Universidade Católica de Chile, 1999.

RAZÕES DA NOVA ARQUITETURA, A VISÃO DO FUTURO, HOJE PASSADO¹:

LÚCIO COSTA, SERGIO BERNARDES E A QUESTÃO SOBRE O SER MODERNO

NASCIMENTO,
Claudia Helena Campos

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em arquitetura e urbanismo (PPGAU/UFPA), mestre em Arquitetura e Urbanismo-Patrimônio; Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Roraima.

CHAVES,
Celma de Nazaré

Pós doutora pela ETSAB/UPC (2015), Doutora em Teoria e Historia da Arquitetura pela ETSAB/UPC (2005), Mestre em Arquitetura pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP, 1995). Professora Associada IV da FAU/UFPA, docente do quadro permanente do Programa do PPGAU-UFPA. Coordenadora do Laboratório de Historiografia e Cultura Arquitetônica (LAHCA)/UFPA.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio visa inserir o arquiteto Sérgio Wladimir Bernardes (Rio de Janeiro, 1919-2002) no cenário da arquitetura modernista do início do século XX, visando prospectar as questões que incidem sobre o seu contexto biográfico, mas, também, visando compreender o palco em que nasce “arquitetura moderna” dentro de sua complexidade. O lugar-comum da historiografia da arquitetura brasileira foi construído a partir da narrativa da linguagem como algo que subjaz à própria construção de um ideário nacionalista, fundada na perspectiva de Lúcio Costa e o olhar constituído a partir desse ponto. Contudo, a necessária revisão historiográfica dos últimos anos vem apontando um contexto onde inserem-se outros agentes e discursos que são, eventualmente, negados, em torno da necessidade da promoção de um projeto progressista moderno.

Desde o final do século XIX, a modernidade se inseriu, como ideário, na sociedade humana ocidental, estabelecendo o discurso hegemônico de futuro, gerando formas diferentes de apropriação técnica e desenvolvimento estético (e ético) nesse contexto de inserção de novos ideários. No Brasil não se fez diferente, no que diz respeito à Arte e Arquitetura. Os processos de construção de conhecimento, que já trazem em si o contraponto de visões nem sempre convergentes, vai se conduzir, no que diz respeito à arquitetura moderna brasileira, no duplo caminho da construção de uma identidade nacional que pudesse lhe servir de substrato e o fortalecimento de um discurso progressista que apontasse para o

futuro de uma grande nação em desenvolvimento, que suplantasse a imagem de um país subalterno.

No início do século XX, alguns pensadores vão ser responsáveis pela interpretação sociocultural e histórica do Brasil, fundamentos que darão a base para os discursos identitários. Essa imagem do país foi sendo forjada desde os primeiros registros de viajantes, contudo apresentando um território de exotismo. A nacionalidade e a identidade dos Estados Unidos do Brasil², em formação, não continham o mesmo cenário dos países que também buscavam seus rumos próprios, no entre-guerras. No campo estético, o reconhecimento de um *genius loci* brasileiro percorrerá caminhos ora de introjeção, ora de busca das origens ibéricas, a fim de justificar algo que fosse tomado como genuinamente brasileiro. Assim temos contribuições variadas, mas será Lucio Costa quem tomará as rédeas da narrativa estética nacional nesse período.

¹“Razões da Nova Arquitetura” é o título de um importante texto de Lúcio Costa, publicado originalmente em 1930, e exaustivamente republicado. “A visão do futuro, hoje passado” é o título de capa da matéria sobre Sérgio Bernardes, publicada na primeira edição da Revista Ventura, de 1987.

²Nome oficial do Brasil entre 1891 e 1967.

Não seria simples a estratificação de algo a se chamar de identidade nacional diante de um complexo de forças, em seu tempo. Portanto torna-se mais fácil o trabalho de revisão desse processo a partir do reconhecimento de vazios e apagamentos que a construção da história da arquitetura brasileira produziu, a fim de referendar um discurso hegemônico. Esse processo, de certo artificialismo, foi o campo das críticas e se consolidou na força da expressão arquitetônica associada ao poder estabelecido.

Cabe-se ressaltar que aqueles que buscaram constituir um espírito de nacionalidade brasileira, o buscaram a partir do princípio básico do morar, tal como Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda, entre tantos outros. Enquanto a arquitetura moderna se fazia a partir do institucional edificado, estaria a verdadeira essência nacional expressa nas formas de viver, na intimidade ou na idiosincrasia brasileira das relações não-formais, o maior traço identitário do espaço construído brasileiro. E, nesse ponto fecha-se o laço do argumento a ser desenvolvido nesse ensaio, onde Sergio Bernardes aporta força inquestionável desde os seus primeiros projetos sem, contudo, ocupar o lugar digno à sua contribuição.

La operación científica para analizar los hechos y la representación histórica para interpretarlos en contexto, son dos condiciones que se oponem a la descripción simplista, abstracta y objectual de la arquitectura (CORREA, 2012, p. 170, grifo nosso).

Desta forma, o ensaio se fixará no contexto em que se insere a construção da narrativa histórica da arquitetura moderna brasileira, buscando a compreensão dos motivos de uma necessária reposição de Sergio Bernardes em lugar de relevância na historiografia.

DISCUSSÕES EM TORNO DE UMA HISTÓRIA

Até a década de 1940, pode-se afirmar, não havia o campo de estudo da Arquitetura Brasileira, visto que se formará a partir de um esforço de dedicação de individualidades, devido à demanda da criação de currículo a partir da Faculdade Nacional de Arquitetura.

A bem da verdade, esforços documentais e interpretativos nesse setor também vinham começando a florescer nos espaços de formação dos arquitetos no país até antes, como com Ernesto da Cunha de Araújo Vianna, José Mariano Filho ou Adolfo Morales de Los Rios, na Escola Nacional de Belas Artes, ou com Ricardo Severo, Alexandre Albuquerque e José Wash Rodrigues, em São Paulo. (LIRA et al, 2021, p. 152)

Esses autores, especialmente, visavam à caracterização desse universo, com a adoção explícita de uma perspectiva sobre a modernidade nascente: com adoção da defesa de uma arquitetura de referências acadêmicas – que se popularizou sobre o nome genérico de Ecletismo³ – ou visando a conformação de uma linguagem, também baseada em referências, de cunho nacionalista: o Neocolonial. Outro caminho foi o da produção de uma história da arquitetura baseada em referências voltadas à preservação do patrimônio, que abriu espaço para uma miríade de autores e trabalhos que se tornariam, pouco a pouco, referenciais⁴. Eram formas de ser moderno, cujo protagonismo foi tomado, nesse cenário, por uma personagem que circulou com respaldo e reverência, determinando o que seria esse movimento ao qual se lançava contra a própria denominação: Lúcio Costa.

O delineamento de um campo disciplinar que fosse chamado de arquitetura brasileira necessitava a superação dos embates que visavam o futuro, a condução desse processo para além das visões prospectivas das referências locais ou mundiais. O traço de Lúcio Costa terá importância fundamental, tanto nas palavras quanto nos desenhos.

Se essa específica linguagem moderna teve como marco icônico a nova capital do país, teve em Lúcio Costa seu maior configurador, que através de seus textos e ações, para muito além de suas obras arquitetônicas e urbanísticas, formatou, entre passado e futuro, a “história da arquitetura brasileira”. (NERY, 2013, p. 117)

A adoção de uma linguagem nacional atualizada às tensões estéticas e técnicas do início do século XX virá por meio de Lúcio Costa, na compreensão de que as soluções coloniais seriam evitadas de maturidade e simplismo formal, que se alinhavam aos avanços representados pelo concreto armado (COSTA, 1975⁵). A defesa da arquitetura colonial, anteriormente adotada pelo engenheiro lusitano Ricardo Severo, vai em sentido oposto, de uma adequação brasileira à matriz portuguesa, como origem genética de suas qualidades, em conferência denominada “A Arte Tradicional no Brasil”, em 1914 (NERY, 2013). De qualquer forma, havia no contexto geral a busca de uma “tradição, mas sem tradicionalismo” (ARANTES, 2004, p. 86). Lauro Cavalcanti esclarece:

³O termo Ecletismo foi cunhado por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) para denotar a produção artística do norte da Itália, que articulavam elementos harmônicos de várias referências, passando a ter sentido pejorativo de falta de personalidade e originalidade. Na arquitetura, o termo surge como reação à hegemonia referencial greco-romana, partindo da busca por novas bases estéticas do passado, sendo John Ruskin (1819-1900), A.W. Pugin (1812-1852) e William Morris (1834-1896) importantes referências, ao articular esses valores do passado ao design.

⁴Em Lira et al. (2021) há um longo relato sobre os caminhos da construção historiográfica da arquitetura brasileira, dando destaque também para a ocorrência dos cursos de pós-graduação que se iniciam a partir da década de 1980. Por não se tratar do recorte temporal proposto para o texto, isso é, até a década de 1960, não nos deteremos sobre esses desdobramentos.

⁵Texto publicado originalmente na Revista do Patrimônio Histórico Nacional nº 1, de 1937.

Havia três correntes que disputavam o domínio do campo arquitetônico nos anos 1930. Os acadêmicos da Belas-Artes – que em geral praticavam estilos “neos”, voltados para a Europa – e os neocoloniais, que buscavam um olhar mais nacional e, até, pan-americano. São essas duas correntes que os modernos vão combater e dialogar, na busca do privilégio de serem escolhidas pelo governo para fazer os seus prédios⁶. E Lúcio teve um papel central ao estabelecer as defesas e o campo de ação dos modernos (CAVALCANTI, In WISNIK, 2003, p. 160).

Há de se observar que a construção da narrativa historiográfica, ou mesmo a compreensão histórica da produção arquitetônica no Brasil era tributária à Academia de Belas Artes, um modelo de produção de continuidade formal e de linearidade, absorvendo as referências existentes, especificamente vindas dos grandes centros culturais. Podemos compreender que a própria Filosofia da Arte estava sendo estudada a partir de seus princípios formais, como em Wölfflin (1984⁷), considerando os fundamentos históricos, a despeito das rupturas propostas pelos movimentos futuristas, contudo partindo de construções teóricas que permeavam campos duais semelhantes ao que se propõe Wölfflin – entre a construção formal estática e dinâmica – ou aceitando uma linha evolutiva linear (PUPPI, 1998). De qualquer forma, ao observarmos que as questões inerentes ao Ecletismo subjazem à narrativa da historiografia da arquitetura moderna, como se não aportassem contribuição a essas discussões, passamos a entender que:

Quando observamos que as primeiras décadas do século ficam fora da história, foi no sentido de que à arquitetura do período o autor [Lucio Costa] não poderia aplicar o conceito de estilo tal e qual dele servia. Isto está vinculado a outro tema típico do XIX: o argumento comum nos debates arquitetônicos oitocentistas, da inexistência de um estilo próprio da época. O partidário do modernismo, atualizando o problema a seu modo, toma-o como prova da artificialidade do ecletismo, e transforma este no principal inimigo da nova arquitetura (PUPPI, 1998, p. 33).

⁶O depoimento de Ítalo Campofiorito registra a importância, para o modernismo brasileiro, dessa aproximação com o poder numa passagem em que ele descreve um diálogo entre Lúcio Costa e Le Corbusier, sobre Brasília: “Ele gostou mesmo, ao chegar, foi de ver algumas de suas ideias realizadas. E dizia: ‘Eles conseguiram uma coisa que eu nunca consegui. Mas contavam com uma coisa que eu nunca tive ao meu lado: a Autoridade!’” (CAMPOFIORITO in WISNIK, 2003, p. 53).

⁷Original escrito em 1915. Wölfflin produziu sua dissertação de doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Munique, em 1886, intitulada Prolegomena, buscando responder a questões sobre a Arquitetura: “como é possível que formas arquitetônicas possam ser expressão de um estado de espírito ou de uma disposição?”; e, subsequentemente: “sob quais princípios julga o historiador?”. Prolegomena é considerado como um esforço na direção da concepção do espaço arquitetônico a partir de uma determinada teoria estética, o que aponta para a preocupação de Wölfflin, primeiramente, para a Arquitetura. (WÖLFFLIN; GONÇALVES, 2017)

Esse caminho do reconhecimento ou determinação, de uma identidade nacional e suas tensões existirão em outros campos da intelligentsia nacional do período, muitos que discutirão para dentro dos edifícios, as relações que se estabelecem nas formas de morar e o âmagô das relações da sociedade brasileira, para não dizer do espírito da nação em sua constituição como cultura e povo – deslocando-se da ideia de raça e iberismo – nos escritos de Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda e Mário de Andrade, cada um sob seu prisma. Contudo, o que aproxima todos esses são as relações que se estabelecem no espaço íntimo: as formas de morar no Brasil.

A qualidade da residência é um princípio que permeará o pensamento moderno desde o século XVIII na Europa industrial, sendo conformadora de uma herança que visou aos valores qualitativos do morar (como salubridade, por exemplo, mas não apenas) e quantitativos (com atenção à eficiência técnica, em vários ramos). O período de transição dos séculos XIX e XX no Brasil conjuga o desenvolvimento econômico e industrial local, acrescido de uma certa maturidade do pensamento modernista, em escala mundial. O processo e o resultado serão os elementos que promoverão a diferença entre as formas de morar, contudo aspectos como a relação entre os espaços externos e internos, promovidos pelo tempo e atributos do Ecletismo, serão valorizados, desde as primeiras indicações de Lúcio Costa (1975⁸), como atributos do modernismo.

Há inclusive um registro na legenda do desenho que denota a visão de Costa sobre a sua avaliação da arquitetura eclética:

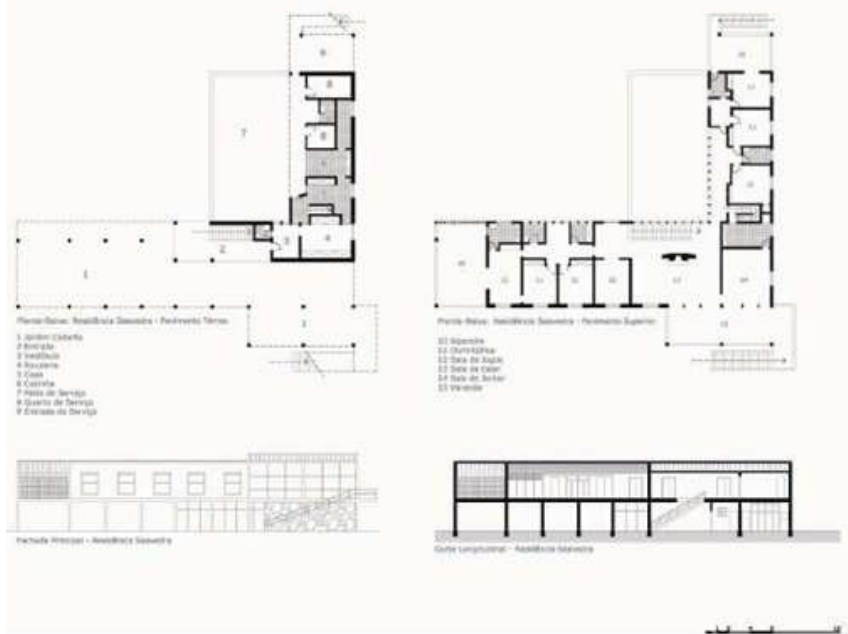
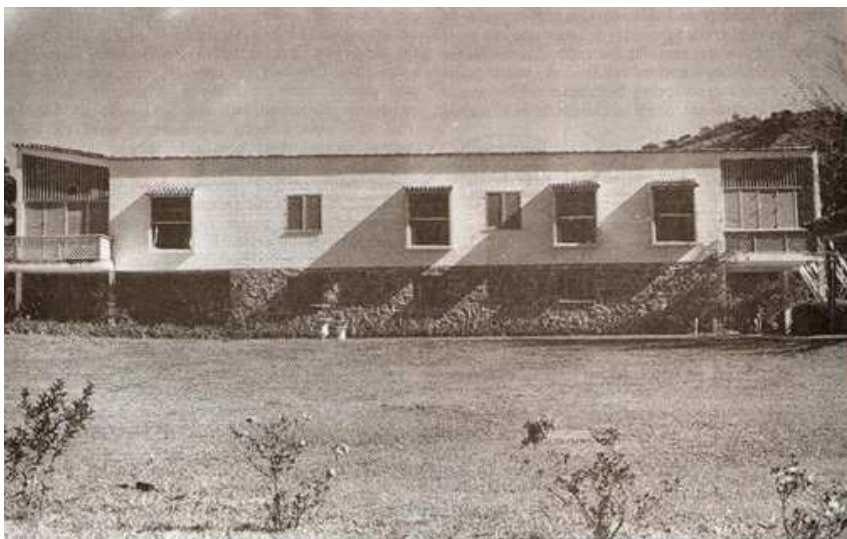
A fachada da rua – como um “nariz postiço” – ainda mantém certa aparência carrancuda; mas, ao lado do jardim, que liberdade de tratamento e como são acolhedoras; e tão “modernas” – puro Le Corbusier (COSTA, 1975, p. 96).

Assim, mais que prospecções utópicas, há um caminho previamente reconhecível para a produção arquitetônica que foi relegado na historiografia da arquitetura do período. Qualidades técnicas e estéticas, como um certo purismo nas fachadas coloniais e analogias entre esteios de madeira e estruturas de concreto, são tomadas como retórica para a linearidade pretendida do discurso afirmativo de uma arquitetura tipicamente nacional. O Neoclassicismo que compõe essa linearidade é o de Grandjean de Montigny, não de Antônio Landi, assim como o Barroco era o jesuítico, não o de Aleijadinho (PUPPI, 1998). Essa construção teórica de Costa influenciará os demais, que serão autores fundamentais sobre a Arquitetura Brasileira: Paulo Santos, Yves Bruand, Carlos Lemos, entre outros. O Dicionário da Arquitetura Brasileira grafa:

⁸Original de 1938, republicado em “Lúcio Costa: registro de uma vivência” (1995).

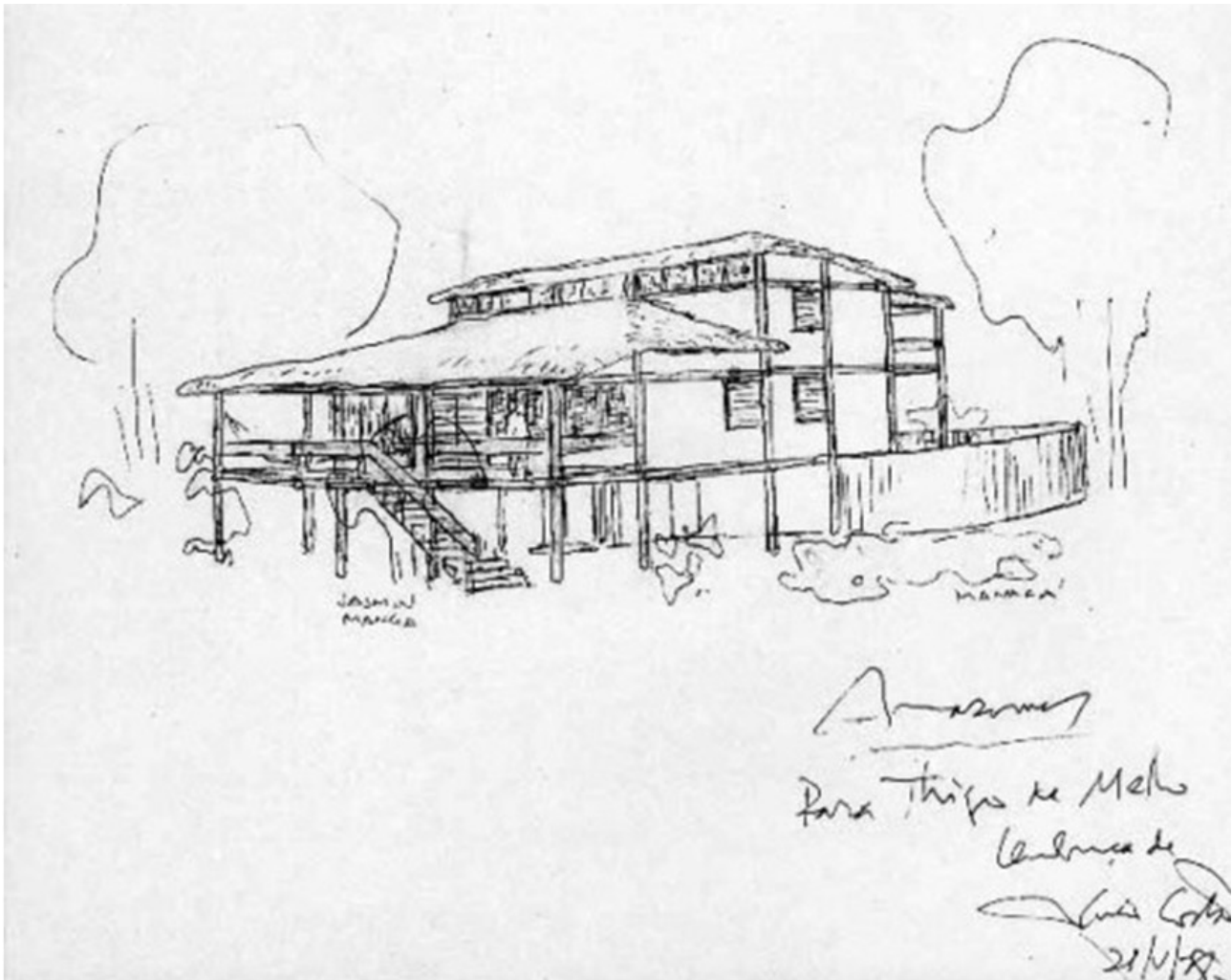
Ilustração de Lúcio Costa, com considerações sobre a arquitetura eclética. Fonte: "Documentação Necessária", 1938.





Residência Barão de Saavedra, em Canoas, Petrópolis/RJ, década de 1940. Fonte: Bruand (2012) e Canez (2011), respectivamente.

Casa Thiago de Mello, Barreirinha/AM, década de 1970. Fonte: HATOUM (2017)¹⁰



¹⁰Diante do contexto atual de transição do acervo de Lúcio Costa, trataremos como referência de fonte o artigo de Milton Hatoum (2017), de onde foi coletada a imagem, cuja origem indicava o Acervo Lúcio Costa, outrora sob a guarda do Instituto Antônio Carlos Jobim.

Ecletismo: em arquitetura, o movimento ou a tendência resultante de falta de originalidade e de caráter na obra arquitetônica que surge em determinado momento no qual existe o embate de ideias e o conflito de culturas. O período mais caracteristicamente eclético da arquitetura foi o fim do Século XIX onde os estilos arquitetônicos até então existentes não conseguiam exprimir a realidade e não fixaram-se como manifestação cultural. Daí o aparecimento da renovação arquitetônica, que, com bases objetivas, foi se desenvolvendo para alcançar enormes proporções, evidenciando uma grande arquitetura. A tendência eclética pode prejudicar bastante até mesmo o [sic] arquitetura contemporânea, se for iniciada em nossos dias. (CORONA; LEMOS, 2017⁹, p. 177).

Desta forma, este campo de tensões característico do Movimento Moderno e seus diversos manifestos artísticos e políticos, encontraria no pensamento de Lúcio Costa seu arauto e referência, até meados do século XX. Brasília se torna a manifestação edificada e, antes mesmo disso, a exposição “Brazil Builds”, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1943, vai estratificar o que seria a arquitetura brasileira (GOODWIN, 1943). A importância das publicações – quer revistas, quer catálogos ou livros – para caracterizar o que seria ou não parte dessa cultura edificada foi inquestionável por algumas décadas. A partir da década de 1980, especialmente, passam a surgir novas pesquisas, muitas delas reificando discursos e hiatos historiográficos, mas alguns caminhos críticos também surgem.

⁹Primeira edição em 1972.

A MODERNIDADE NAS CASAS

Mais que a busca por atributos lecorbusianos na arquitetura residencial eclética, a compreensão da necessidade de assimilação das contribuições modernas – especialmente quanto à salubridade e incorporação de novas tecnologias – terá na arquitetura de menor escala um campo propício de experimentação. Desta forma, a visão crítica dos dois arquitetos em estudo produzirá exemplares importantes e contribuições nesse campo. Sobre Lúcio Costa temos, em sua biografia, a opção a partir de um determinado momento, por se abster do projetar (WISNIK, 2003), enquanto Sergio Bernardes fará uma deflexão de rumo a partir da década de 1960.

Lucio Costa dialogará em seus projetos com a contribuição da arquitetura genuinamente brasileira, sem uma vinculação formal com a estética de Niemeyer. Tanto na residência do Barão de Saavedra quanto, décadas depois, na residência do poeta Thiago de Mello percebemos esse diálogo entre a tradição e a nova linguagem, como uma constante na obra do arquiteto.

Não nos deteremos sobre Costa, visto que sobre este já existem análises e estudos consistentes, mas sobre a comparação entre os princípios projetuais de ambos, a partir da obra de Bernardes. Existem, ainda no processo de produção dessa história da arquitetura brasileira, mesmo quanto à moderna, alguns hiatos que já se destacam durante o período dessa construção. Destacamos aqui o arquiteto carioca Sergio Bernardes, ao qual não é negada a relevância, mas que, igualmente, não coaduna com o esquema discursivo da modernidade luciocostiana.

Cabe aqui um registro biográfico: Bernardes graduou-se em 1948 pela Faculdade Nacional de Arquitetura, recém desvinculada da Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1945¹¹. Desde os quinze anos já projetava e teve a residência de Eduardo Baouth, em Itaipava/RJ, sua estreia. Antes mesmo de sua graduação teve o projeto para o Country Club de Petrópolis publicado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹² dedicada à nova arquitetura brasileira (BERNARDES ARQUITETURA, 2012). Portanto a formação de Bernardes segue em paralelo ao movimento da própria revolução introduzida por Lucio Costa na Escola Nacional de Belas Artes e alcançam o ápice no mesmo momento.

Não há registros biográficos quanto à relevância dessa conjunção, mas Bernardes apresenta-se como um personagem que se revela, desde muito cedo, autônomo em sua cena. Figura carismática e frequentadora das altas rodas sociais cariocas, foi moderno em seu comportamento, desenvolvendo seu talento tanto no design quanto como piloto de corridas, com a mesma autonomia e liberdade. A historiografia canônica da arquitetura brasileira, composta a partir da gênese luciocostiana, já encontra-se referendada por meio de produções estrangeiras, como as publicações de Goodwin (1943), Hitchcock (1955), Mindlin (1956)¹³ e Bruand (1981)¹⁴, cabendo a Bernardes ser inserido no que se denominará como segunda geração da Escola Carioca. Muito embora já se apresente como arquiteto com a publicação do Country Club de Petrópolis, na edição de 1947 da *L'Architecture d'Aujourd'hui*, serão as casas que lhe darão a inserção na historiografia

em curso. “Em 1960 (...) sua reputação já estava solidamente estabelecida por causa das várias casas que construiu no Rio e em Petrópolis” (BRUAND, 2012, p. 289).

Mais do que a imagem e um “duelo novaiorquista pela casa mais moderna e mais bonita – Sergio Bernardes versus Lucio Costa” (PONGETTI, 1954, p.3) há uma preocupação efetiva na qualidade do habitar no espaço projetado por Bernardes.

¹¹A reforma de 1931, introduzida pelo então diretor Arquiteto Lucio Costa, passou a apresentar uma definida orientação modernista, contrariando parte do corpo docente, ainda vinculado à modelos conservadores, o que provocou seu afastamento da direção do curso. Foi nesta reforma que se incluiu a cadeira de Urbanismo, antes desconhecida da maioria. Estas inovações acabaram por provocar em 1945, a separação definitiva do Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, sendo criada a Faculdade Nacional de Arquitetura pelo Decreto nº 7918, de 31 de agosto, que acabou sendo transferida para outro edifício, o antigo Hospício Pedro II, então recuperado, localizado na Praia Vermelha” (FAU-UFRJ, 2018).

¹²Não identificamos ocorrência anterior a 1952 para esta ou outra revista, a partir do levantamento apresentado por Bruand (2012) sobre os registros das obras de Sergio Bernardes, contudo os projetos para o Country Club de Petrópolis, entre outros, foram editados nos dois volumes do livro “Arquitetura Contemporânea Brasileira”, organizado pela Revista Anteprojeto, entre os anos de 1947-48 e editado pela Editora Gertum Carneiro, do Rio de Janeiro. Em Wisnik (2003, p. 99) há nota informativa de que houveram duas edições da *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicadas à arquitetura brasileira: em 1947 (n. 13-14) e em 1952 (n. 42-43).

¹³Editado originalmente em inglês por Reihold Publishing Corporation; edição em português apenas em 1999.

¹⁴Data da edição em português, original francês de 1971.

A arquitetura de Sérgio jamais foi pensada para o espetáculo, mas para o homem. Ao contrário da maioria dos discursos em geral centrados no objeto arquitetônico, os projetos de Sérgio eram apresentados sempre do ponto de vista da vivência e das qualidades que este ou aquele espaço proporcionariam aos usuários, sem falar da ênfase dada a sua relação com o entorno. Livre, criativa e provocante, sua arquitetura foi sempre pautada pelo respeito à natureza e pela preocupação com o desenvolvimento do homem e da humanidade. As proporções dos espaços, as visuais e os percursos eram estudados em relação ao homem, fazendo com que matéria e tecnologia estabelecessem relação perfeita com natureza e sociedade. (BACKHEUSER, 2020, grifo nosso)

Vários registros aportam a qualidade das residências de Bernardes, como espaço vivencial e experiencial, mas também há certa irreverência quanto aos usos de materiais e à

falta de preconceitos teóricos e de uma linha bem definida, fruto de uma abertura de espírito e uma disponibilidade tão completas que às vezes beiravam a utopia e a dispersão (BRUAND, 2012, p. 289).

Nesse contexto, a inserção constante de Bernardes no rol dos arquitetos relevantes da Escola Carioca impunha – como já foi visto anteriormente – constantes comparações e esforços de qualificação.

Yves Bruand destacava a atitude pessoal de Bernardes, em constante comparação à produção formal

de Niemeyer, como balizamento. A necessidade de estabelecimento de um padrão para a produção de Sergio Bernardes ia da crítica à experimentação, a ausência de um processo evolutivo ou cronológico e, mesmo, à liberdade de criação. Esse exercício libertário do arquiteto em seu processo, com o uso de meios e técnicas modernas

(...) não levava a nenhuma especialização e o arquiteto passava, sem constrangimento, do concreto armado, aos vários tipos de estrutura metálica, numa série de tentativas bastante ecléticas; os materiais tradicionais surgiram frequentemente, junto com materiais mais recentes, como meio de acabamento e estes ou aqueles, conforme o caso, eram deixados aparentes, no estado bruto, ou eram disfarçados com revestimentos. Assim, os traços comuns ao conjunto resumiam-se numa nítida paixão pelas experiências de todo tipo e uma vontade marcante de fazer uma construção econômica (BRUAND, 2012, p. 289, grifos nossos).

Bruand se utiliza de termos não inocentes para buscar uma definição da produção de Sergio Bernardes que, nesse momento, já era muito mais que um arquiteto de casas, aportando adjetivações que são marcos definidores da nova arquitetura definida por Lúcio Costa: evolução da linguagem, especialização técnica e formal, contraposição ao ecletismo e utilização das técnicas tradicionais associadas à construção de um discurso estético definido¹⁵.

¹⁵Como o princípio estrutural em analogia ao concreto ou, ainda a utilização de cobogós na função de brises soleils fixos, reelaborando os tradicionais muxarabis, como o fez Lúcio Costa.

Contudo, os registros do morar em projetos de Bernardes estabelecem a aproximação do espírito do homem brasileiro preconizado tanto por Sergio Buarque de Hollanda quanto por Gilberto Freyre – o espaço do patriarcado colonial mesclado com o homem cordial – garantindo à estrutura do morar onde a vida social se entrelaça com a espacialidade, numa relação orgânica, traduzindo um temperamento nacional, de espontaneidade e relação com o lugar.

As casas eram semeadas com desalinho em volta de uma igreja toda branca e situada quase sempre no lugar mais elevado; com um desalinho que faz pensar um pouco nesses jardins de Portugal evocados por Gilberto Freyre, cheios de uma poesia meio selvagem e onde aparecem, aqui e ali, flores de nomes “que pedem poemas. Flor de noiva, Três Marias, Cinco Chagas, Brinco de Princesa, Flor de Viuva, Suspiros, Saudades, Resedá, Palmas de Santa Rita” (HOLLANDA 1936 in SANCHES, 2021, p. 62-63).

“Gostava muitíssimo da vida e, sem sombra de dúvida, as melhores casas que foram desenhadas no Brasil... Até porque ele sabia como deveria ser vivida a vida, ele proporcionava esse espaço”, registra o arquiteto Marcio Rebello e segue “não é uma coisa estética, uma bobagem, é um espaço vivencial sensorial”. O famoso cirurgião plástico, Ivo Pitanguy, proprietário de uma dessas casas afirma que “a estrutura do Niemeyer é linda, mas o conforto, o viver era mais com o Sergio Bernardes” (BERNARDES, 2014).

Sergio Bernardes vai, portanto, desenvolver uma arquitetura moderna tipicamente brasileira e consensual, arraigada à curiosidade e informalidade, característicos do espírito nacional, sem abrir mão do uso e experimentação de materiais e técnicas¹⁶ que vão além do repertório – rico e potente em soluções plásticas – do concreto armado. As casas de Bernardes eram o reflexo de sua visão de mundo.

Sobre Sergio Bernardes se fala de suas residências. Não necessariamente aquela que ele para Lota de Macedo Soares, em Samambaia, na Serra de Petrópolis (1951)¹⁷, ou para morada de sua família, construída num penhasco à beira mar, na zona sul do Rio de Janeiro (c. 1960), onde ele promovia grandes tertúlias sociais, mas dele ter sido o projetista de casas e mansões para a elite carioca da época. Henrique Mindlin (1999)¹⁸ já havia antecipado algumas dessas residências, como a casa de Jadir de Souza (1951), casas de campo de Guilherme Brandi (1952), além da casa de Lota de Macedo Soares.

¹⁶O uso do aço foi constante em vários projetos, sendo um ponto importante na sua biografia a aproximação com Richard Buckminster Fuller

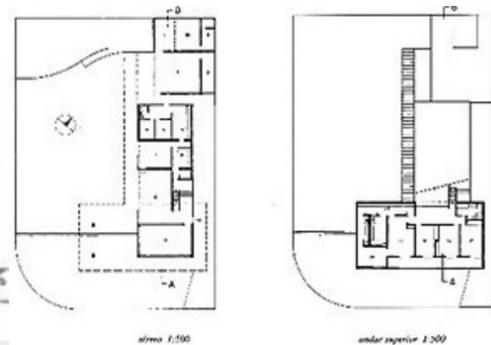
¹⁷Em Henrique Mindlin registra-se o ano de 1953.

¹⁸Obra originalmente editada em 1956 como proposta de incremento ao catálogo da exposição Brazil Builds, de 1943

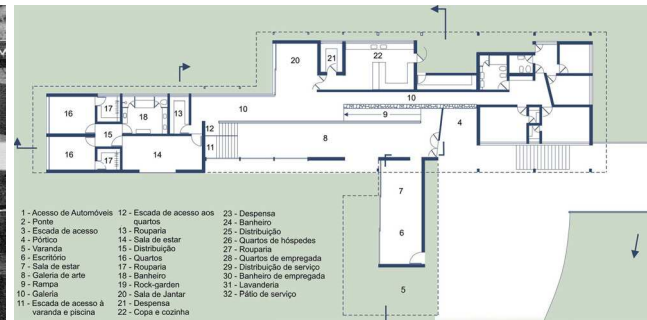
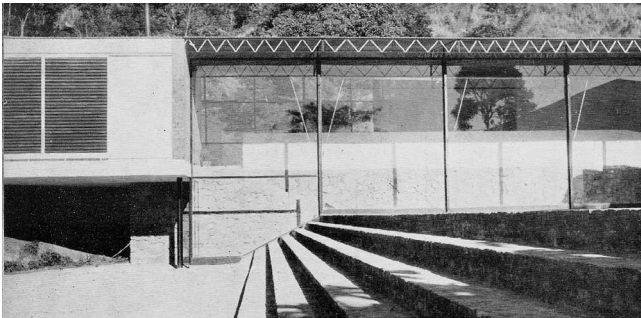
Casa do arquiteto Sergio Bernardes, Rio de Janeiro/RJ, c. 1960. Fonte: <https://casasbrasilbrasileiras.wordpress.com/>



Casa Jadir de Souza, Rio de Janeiro/RJ, 1951. Fonte: Mindlin (1956)



Casa de Lota de Macedo Soares, Samambaia, Petrópolis/RJ, 1951. Fonte: ArchDaily, 2013.



Yves Bruand, antes de descrever a casa do arquiteto, registra

Quando Sergio Bernardes, que tinha quarenta anos na época, pensou, em 1960, em instalar seu escritório de arquitetura e sua casa numa ponta rochosa da Avenida Niemeyer, em plena costa selvagem da metrópole carioca, sua reputação já estava solidamente estabelecida por causa das várias casas que construiu no Rio e em Petrópolis (BRUAND, p. 289, grifo nosso).

A redução simplória de um arquiteto de casas, como se esse fosse o único programa que ele dominasse, também foi objeto de um cronista, que constrói a imagem de um:

“duelo novaiorquista pela casa mais moderna e mais bonita – Sergio Bernardes versus Lucio Costa – esboça-se, prometendo reduzir a uma simples escaramuça financeira o campeonato arquitetônico da Samambaia, de Correias e adjacências serranas” (PONGETTI, 1954, p.3).

Contudo, a revista Manchete, importante semanário carioca, utilizou-se profusamente da grife Bernardes para qualificar matérias e personagens, como “amigo do arquiteto” ou “projeto de Sergio Bernardes”.

Contudo, no documentário sobre sua vida e obra (BERNARDES, 2014) é possível observar as respostas projetuais e valores que ele imprime em suas casas. “Gostava muitíssimo da vida e, sem sombra de dúvida, as melhores casas que foram desenhadas no Brasil... Até porque ele sabia como deveria ser vivida a vida, ele proporcionava esse espaço”, registra o arquiteto Marcio Rebello e segue “não é uma coisa estética, uma bobagem, é um espaço vivencial sensacional”. O famoso cirurgião plástico, Ivo Pitanguy, proprietário de uma dessas casas afirma que “a estrutura do Niemeyer é linda, mas o conforto, o viver era mais com o Sergio Bernardes”.

Alheios a estas questões e a uma possível rivalidade, eram excelentes amigos e almoçavam quase todos os dias juntos, cercados ou não de outros companheiros. Não apenas conversas de arquitetura povoavam a suas mesas: unia-os o imenso sabor pela vida, boemia, aventuras e a inebriante sensação de estarem contribuindo para alterar a cena arquitetônica e o próprio país (CAVALCANTI, 2004, p.22).

Esses depoimentos são reveladores da mentalidade do arquiteto. E o que significa esse embate entre Sergio Bernardes e Lucio Costa? Percebemos que se trata de uma questão de método de concepção do projeto arquitetônico, ao qual buscaremos investigar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“... mas será o futuro tão promissor quanto o passado recente e o presente?” Yves Bruand

“Toda crítica é inevitavelmente reducionista”, como afirma Bronstein (2010, p. 31), portanto não cabe considerações ampliadas, sem o risco de certa petulância, diante da importância referencial que são os escritos de Lúcio Costa. Contudo existem silêncios que incomodam nessa construção historiográfica.

Ao buscar compreender o silêncio historiográfico sobre Sergio Bernardes, reconhecendo-se o seu caráter humanista, podemos revelar que este não poderia ser avaliado a seu tempo sob esse aspecto, por puro anacronismo.

O rigor metodológico da historiografia produzida sobre a arquitetura moderna mostra-se com vínculo pautado sobre uma perspectiva positivista, que determinava a necessidade de conduzir operações científicas para revelar, descobrir e estudar os eixos históricos (CORREA, 2012), o que se apresenta de acordo com a perspectiva luciocostiana, aproximando, em muito a uma visão teleológica (BRONSTEIN, 2010) da arquitetura moderna, ou ainda

Falbel (2011) apresenta pontos de filiação próprias do discurso de Costa, que se encontram esmaecidos sob o crédito respeitoso à sua produção, tal como a vinculação tácita com o contexto do Estado Novo e discursos como nacionalismo, futurismo e rigor formal,

baseados numa homogeneização a partir de um fio condutor histórico irrefutável. Essa legitimação discursiva visava consolidar “o verdadeiro espírito da nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade” (COSTA, 1929 in FALBEL, 2011, p. 38).

Desta forma, o constructo discursivo de Lúcio Costa visava ao rigor pontual de definição de um caráter essencial, baseado em um processo rigoroso de análise genética dos processos culturais que permeavam a arquitetura brasileira, numa perspectiva histórica, buscando as raízes portuguesas do morar como fundamento para o processo que levaria, por consequência, à “sua modernidade justificada pelas raízes vernaculares” (FALBEL, 2011, p. 39). Costa tem certa rejeição à ideia do gênio de valor individual, que apenas em 1948 utilizará como recurso para aceitar a contribuição de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, como justificativa para destaque a Oscar Niemeyer.

Sergio Bernardes introduz sua produção especificamente no final da década de 1940, quando alguns discursos e práticas do Movimento Moderno já apresentavam suas fissuras, diante da constatação que a lógica positivista que esteve presente nas pranchas de vários artistas e arquitetos já clamava por posicionamentos mais humanizados. O cenário do pós-guerras não trazia mais o ufanismo de décadas anteriores. Bernardes, como homem atento a seu tempo, certamente, assimilou essas mudanças, mantendo diálogo com toda a construção referencial da cultura brasileira. Portanto, embora Lúcio Costa tenha constituído páginas de sua linha discursiva, não havia uma publicação que reunisse esse pensamento (CAMARGO 2011), garantindo a exis-

tência de fissuras que permitiram o desenvolvimento da autonomia de Sergio Bernardes.

Nesse momento surge o livro de Henrique Mindlin (1956) prefaciado por Sigfried Giedion, como complemento do catálogo da exposição *Brazil Builds*, de Philip Goodwin (1943), concomitantemente com o concurso para Brasília. Enquanto o catálogo de Goodwin grafa a importância para a política internacional, e Lúcio Costa está efetivamente envolvido com o poder estabelecido, Giedion e Mindlin destacam o caráter da arquitetura moderna não monumental, a arquitetura média e, mesmo, a busca pelo “bom caminho” da modernidade pelas “construções contemporâneas de qualidade inferior” (MINDLIN, 1956, p. 29), tornando-se gosto da classe média (MARTINS, 2010).

Embora não se possa negar a relevância de Lúcio Costa, uma profusão de movimentos ocorria em torno da produção arquitetônica modernista, mais ou menos alinhada com a lógica racionalista preconizada por Le Corbusier, assim como uma transição de escala e de espaços, como o surgimento de novos programas e partidos arquitetônicos, a difundir arquiteturas modernas de caráter diverso, caracterizando uma estética para o emergente “país do futuro” (MARTINS, 2010).

Nesse contexto, insere-se a pesquisa de Yves Bruand, como um referendo ao discurso de Lucio Costa, que foi seu principal interlocutor diante de seu processo de produção de sua tese (BRUAND, apud WISNIK, 2003). A atitude desse diante da produção de Bernardes é sintomática da negação de suas qualidades projetuais, a despeito de sua inserção inequívoca no

cenário da produção daquele momento (NASCI-MENTO e CHAVES, 2021).

Alguns parâmetros pejorativos sobre a arquitetura moderna, sob a estratégia discursiva do olhar de Lúcio Costa, se colocam de forma incisiva na escrita de Bruand, como visto anteriormente. Talvez pela necessidade de consolidação e manutenção de sua fala, a utilização de materiais tradicionais associados a experimentações por Bernardes, tenha provocado uma crise insanável.

Contudo, ao observarmos os elementos característicos da produção residencial de Costa e Bernardes, isso é, o rigor formal aliado à incorporação de elementos da cultura brasileira, tais como formas de apropriação do espaço de dos meios disponíveis – incluindo-se a paisagem e a topografia – perceberemos que há uma forte congruência entre suas arquiteturas, contudo o caminho perseguido para a concepção de identidade nacional por um e por outro, em suas utopias modernas, foram diferentes.

O lugar social e o tempo histórico de construção da base seminal da arquitetura moderna brasileira não permitiram, obviamente, a perspectiva metodológica que a hermenêutica histórica nos oferece, um século depois e nem, tampouco a interpretação a partir de novos valores que surgiram até mesmo no decorrer das primeiras décadas do século XX. Assim, as “razões da nova arquitetura” não são as razões propostas para a inserção da arquitetura brasileira num contexto mundial, mas de consolidação do ideário nacionalista, que traduzisse a constituição de uma raça e da identidade cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, O. B. F. Esquema de Lúcio Costa. In: CONDURU, R.; NOBRE, A.; KAMITA, J.; LEONÍDIO, O. (org.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. (Coleção Face Norte). Cosac Naify, São Paulo; 1ª edição, 2004, p. 84-104.

ARCHDAILY. Clássicos da arquitetura: casa Lota de Macedo Soares/Sérgio Bernardes. 2013. Disponível em: www.archdaily.com.br/br/01-108652/classicos-da-arquitetura-casa-lota-de-macedo-soares-slash-sergio-bernardes. Acesso em: mar. 2021.

BACKHEUSER, J. P. Sérgio Bernardes: sob o signo da aventura do humanismo. São Paulo: *Revista Projeto*, 2 de abril de 2020. Disponível em: <https://revista-projeto.com.br/acervo/sergio-bernardes-sob-o-signo-da-aventura-e-do-humanismo-por-joao-pedro-backheuser/>. Acesso em: jul. 2021.

BERNARDES ARQUITETURA. *Projeto Memória: Sérgio Bernardes (site)*. 2012. Disponível em: www.bernardesarq.com.br/projeto-memoria/sergio-bernardes/. Acesso em: dez. 2021.

BERNARDES. Thiago Bernardes (argumento); Direção de Gustavo Gama Rodrigues e Paulo de Barros (direção). Rio de Janeiro: Rinoceronte Produções, 2014. 92 min., som, formato digital.

BRONSTEIN, L. Sobre a crítica ao Movimento Moderno. In: LASSANCE, G.; ROCHA-PEIXOTO, G., BRONSTEIN, L., OLIVEIRA, B. S. de. *Leituras em teoria da arquitetura*. 2. Textos. Rio de Janeiro,

FAPERJ/Viana&Mosley, 2010, p. 32-51.

BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CABRAL, M. C. A multivalência de Sergio Bernardes: da atualidade da obra de um raro arquiteto, um grande humanista. In: *Resenhas Online*, São Paulo, ano 10, n. 117.03, Vitruvius, set. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/10.117/4028>.

CAMARGO, M. J. A presença brasileira na historiografia da arquitetura no século XX. In: Dossiê: história, historiografias, historiadores. *Revista Designio*. Anablume/FAU-USP, n. 11-12, mar. 2011.

CANEZ, A. P. Lucio Costa: obra completa: documentação e reflexão. In: 9º SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL. Anais [...]. Brasília: junho de 2011

CASAS BRASILEIRAS. Casa do arquiteto. Sérgio Bernardes. 2010. Disponível em: <https://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/18/casa-do-arquiteto-sergio-bernardes/>. Acesso em: mar. 2021.

CAVALCANTI, L. A. de P. *Sérgio Bernardes. Herói de uma tragédia moderna*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

CORONA, E. e LEMOS, C. A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2017 (Coleção RG fac-símile, 3).

CORREA, S. J. La escritura de la investigación en arquitectura. Uma construção historiográfica. Universidad de San Boaventura Cali, *Revista Ciencias Humanas* - Volumen 9, No. 1. julio-diciembre de 2012. 12p. Disponível em: <http://revistas.usb.edu.co/index.php/CienciasHumanas/article/view/1751> Acesso em: nov. 2021.

COSTA, L. Documentação Necessária. In: VÁRIOS. *Arquitetura Civil II*. São Paulo: FAUUSP/MEC-IPHAN, 1975, pp. 89-98.

FALBEL, A. Espaço e interações na historiografia da arquitetura moderna brasileira. *Revista Pós*. v.18 n.29, São Paulo, junho 2011 pp. 34-53

FREIRE, A. L. de A. *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica*. Tese em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. São Carlos/SP, 2015, 222p.

GOODWIN, P. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art, MoMa, 1943

HATOUM, M. A professora, o arquiteto e o poeta. *Arquiteturismo*, São Paulo, ano 11, n. 129.03, Vitruvius, dez. 2017. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/11.129/6817>. Acesso em: mar. 2022.

HITCHCOCK, H. R. *Latin America Architecture since 1945*. New York: Museum of Modern Art, MoMa, 1955.

LEÃO, S. L. C. Casas Shodhan e Thiago de Mello: aproximações e diferenças entre obras de dois mestres da arquitetura moderna. In: IV ENANPARQ. *Anais* [...]. Porto Alegre, 2016. Disponível em: www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2028/S28-03-LEAO,%20S.pdf. Acesso em: mar. 2021.

LIRA, J. T. C. de; DELECAVE, J., PRÓSPERO, V., FIAMMENGHI, J. Acervos, histórias e arquiteturas: notas sobre ensino e pesquisa. In: CASTRO, A. C. V. de, CARVALHO E SILVA, J. M. de, COSTA, E. A. (org.). *Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo/SP: FAUUSP, 2021. Coleção Caramelo, p. 150-171.

LUCCAS, L. H. H. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 073.04, Vitruvius, jun. 2006. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>. Acesso em: mar. 2022.

MARTINS, C. F. "Há algo de irracional..." Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira. In: GUERRA, A. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira parte 2*. Ed. Romano Guerra: São Paulo, 2010.

MINDLIN, H. E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

NASCIMENTO, C. H. C., VIDAL, C. C. P. Entrelinhas impressas: Amazônia de Sergio Bernardes em magazines e jornais. In: 7º SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO. Anais [...]. Belo Horizonte(MG). Disponível em: www.even3.com.br/anais/arqdoc2021/396679-ENTRELINHAS-IMPRESSAS--AMAZONIA-DE-SERGIO-BERNARDES-EM-MAGAZINES-E-JORNAIS>. Acesso em: jan. 2022

NERY, J. C. *Falas e ecos na formação da Arquitetura Moderna no Brasil*. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador/BA: Universidade Federal da Bahia, 2013.

PONGETTI, H. Contra Cabo Frio. *Revista Manchete*, ed. 140, 1954, p. 3.

PUPPI, M. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: Questões de Historiografia*. Campinas/SP: Pontes, 1998.

SANCHES, D. Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre: das competições literárias ao anátema histórico-ensaístico. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 14, n. 35, p. 255-285, jan.-abr. 2021

WISNIK, G. (Org.). *O risco: Lúcio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro, Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WÖLFFLIN, H., GONÇALVES, M. Prolegômenos para uma psicologia da arquitetura: “princípios do julgamento histórico” (1886). *Revista de Teoria da História [rth]*, Goiânia: UFG, 2017 v. 18, n. 2, p. 166–178, 2017. Disponível em: www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/50917. Acesso em: 7 jan. 2022.

08

CAPÍTULO

DO DISCÍPULO PERNAMBUCANO AO MESTRE PARAIBANO:

PRÁTICAS PROJETUAIS DO ARQUITETO TERTULIANO DIONÍSIO

PEREIRA,
Ivanilson Santos

Arquiteto e Urbanista (2022) pela Universidade Federal de Campina Grande/ UFCG; Mestrando pelo programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/ FAU USP, na linha de Tecnologia da Construção; Secretário Executivo do Docomomo Brasil na gestão 2022/ 2023.

INTRODUÇÃO

O referido texto situa-se nas abordagens de transferências culturais dos arquitetos e suas contribuições internas e/ou externas ao núcleo regional Norte-Nordeste. Tirando partido disso, esta investigação possui como objeto de estudo o resgate da trajetória profissional do arquiteto pernambucano Tertuliano Dionísio da Silva (1931-1983), com enfoque em sua atuação na cidade de Campina Grande, agreste paraibano, em meados dos anos 60 – período áureo das transformações urbanas de modernização e renovação estética da arquitetura da cidade.

Dentre os objetivos que constroem esse panorama, temos a investigação do núcleo de formação do personagem abordado – antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), bem como os critérios incorporados e aplicados em pequenas e médias cidades do Nordeste brasileiro (Campina Grande, João Pessoa, Recife), que contribuíram para a consolidação de uma linguagem projetual própria do arquiteto.

Nesta perspectiva, justifica-se contribuir com o meio acadêmico através do reconhecimento das referências apreendidas pelo arquiteto nessa Escola, associadas ao seu processo de “experimentação” externa. Para isso, serão abordados cinco princípios fundamentais identificados na produção de Tertuliano Dionísio em Campina Grande, que respondem aos anseios de uma “nova” forma de pensar a arquitetura em solo campinense. Com essa exposição, busca-se destacar o que foi preservado, modificado e assimilado pelo arquiteto a partir de seu ponto de origem, auxiliando no processo de ruptura de uma

arquitetura meramente local e fornecendo meios para a construção de uma arquitetura moderna regional no Norte e Nordeste.

A metodologia apoia-se na discussão proposta por Afonso (2019), ao compôr um somatório de investigações de autores da literatura clássica, que discernem sobre as várias facetas de análise na arquitetura, através de perspectivas técnicas, teóricas, históricas, entre outros. Desse modo, o caminho metodológico busca compreender o objeto arquitetônico a partir de suas diferentes dimensões (normativa, histórica, espacial, formal, funcional e tectônica). Estabelecendo uma linha de composição de análise para um edifício, autor, lugar, ferramenta, técnica e etc. Vale salientar que tais dimensões podem se relacionar entre si, reafirmando a multidisciplinaridade de investigações possíveis.

A pesquisa adota um referencial teórico trabalhado pelo programa de doutorado da ETSAB/UPC de Barcelona, consistente nos livros do professor catalão Helió Piñón e da professora Dra. Teresa Rovira. Além disso, para a compreensão do cenário local vale-se da revisão de obras de autores que estão constantemente atualizando o panorama da arquitetura moderna regional no Nordeste brasileiro, tais como: Afonso (2006), Queiroz e Rocha (2006), Almeida (2007), Cotrim e Tinem (2014), Afonso e Pereira (2019), entre outros.

APORTE TEÓRICO

Para compreender as práticas projetuais incorporadas pelo arquiteto Tertuliano Dionísio em sua trajetória, necessita-se de um aprofundamento em seu “berço” de formação, através do reconhecimento dos profissionais que serviram de aprendizado e referência para a consagração de um mero discípulo da academia à um mestre de sua profissão.

O cenário desse processo é a antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco – EBAP¹, na cidade do Recife-PE; uma das grandes precursoras na construção de um novo pensamento artístico e intelectual em meados do século XX, e conseqüentemente responsáveis pela formação de profissionais a serem inseridos em uma onda modernizadora que predominava em todo o país desde o final do século XIX, impulsionada pela então política do Estado Novo difundida por Getúlio Vargas, onde emergia a necessidade de progresso e modernização nacional, onde as cidades eram palco e ao mesmo tempo “experimentos” para a aplicação de uma nova visão de arquitetura, apresentando tensões entre o que era novo e antigo, progresso e reação, vanguarda e retaguarda.

Uma dessas realizações foi a consolidação da EBAP, ainda em 1932, mas que somente em 1949 contrata o arquiteto italiano Mario Russo como o primeiro professor da academia civil, desencadeando um processo de contratações de professores especializados nesta área tais como: Acácio Gil Borsoi, Delfim Amorim e Heitor Maia Neto. A Escola de Belas Artes de Pernambuco surge a partir da necessidade de ensino das artes plásticas e artísticas voltadas para o

setor público e que se tornasse pioneira no processo de dispersão desse modelo de instituição pelo nordeste brasileiro (AFONSO, 2006).

No cenário nacional, percebe-se na década de 50 um forte apoio pelo governo à produção da arquitetura moderna, principalmente durante o governo do então presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) dentro da política nacional dos “anos dourados”. A construção de uma nova capital federativa para o Brasil, Brasília, representou o ápice de consolidação desse período.

A atuação desses novos profissionais que adentram na EBAP como professores arquitetos foi de grande impulsionamento para a consolidação de uma metodologia moderna que vinha sendo construída desde então pelo arquiteto pioneiro Luiz Nunes e que agora abre a possibilidade de concretizar-se não só tecnicamente, mas principalmente teoricamente. O processo pelo qual se consolida a arquitetura moderna na cidade do Recife na década de 50 foi objeto de estudo para a tese doutoral apresentada para a ETSAB/UPC por Afonso (2006), onde se conclui por meio de intensas análises de pesquisa a existência de princípios projetuais adotados por esses novos professores arquitetos, como analisa a autora a respeito dos critérios adotados pelo arquiteto Mario Russo:

¹ Criada em 1932 por artistas que queriam um local de preparação artística no nível da até então reconhecida Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A Escola de Belas Artes de Pernambuco formou artistas, promoveu e apoiou movimentos artísticos e contribuiu para o desenvolvimento e a preservação da cultura no estado de Pernambuco e em todo Nordeste brasileiro.

Sus proyectos reflejan todo su pensamiento teórico, observándose un cuidado en la solución del programa, el cálculo de las estructuras, los detalles, la tecnología constructiva. Sus primeras obras realizadas en Recife, denotan aún, una fuerte influencia europea, principalmente la forma plástica empleada por los racionalistas italianos, a su vez influenciados por Le Corbusier, relacionando volumen y r eticula estructural ortogonal” (AFONFO, 2006, p. 209).

Em suma, o emprego de critérios projetuais como metodologia de projeto foram fundamentais na composição de uma base teórica para a consolidação de uma “escola recifense”. Partindo das solu oes projetuais coincidentes nas obras desses quatro personagens modernos (Russo, Borsoi, Amorim e H. M. Neto) tem-se a formação de uma concepção formal que viria a influenciar as próximas gera oes de arquitetos por meio de um vocabulário plástico.

No entanto, o que mais caracterizou as produ oes desses acadêmicos modernos foi a busca da adequação da linguagem moderna a realidade climática dos tr opicos². Afonso (2006) complementa tal discussão relatando que as solu oes propostas em planta e na volumetria contribuiram na construção de uma base de produção tipicamente regional.

  inegável a contribuição dos professores arquitetos Russo, Borsoi, Amorim e H. M. Neto na difusão da linha moderna na cidade do Recife, tendo em vista que todo o embasamento teórico estudado e produzido por esses personagens foi de extrema importância para a dispersão da linguagem moderna em

todo o Nordeste brasileiro, por meio da figura de diversos arquitetos em formação na Escola de Belas Artes de Pernambuco e que viriam a ser os primeiros “discípulos” dos mestres/ professores modernos do Recife, responsáveis pela consolidação da escola recifense na década de 50 (AFONSO, 2008).

Em 1954 era formado na EBAP um novo grupo de arquitetos que tiveram os “acadêmicos modernos” - Russo, Borsoi, Amorim e H. M. Neto, como professores durante o período de graduação, tendo alguns que, tiveram a oportunidade de colaborar desenvolvendo projetos modernos para o estado de Pernambuco em conjunto com seus mestres. Outros mantiveram sua trajetória acadêmica como monitores e futuros professores da instituição, posteriormente transformada em Faculdade de Arquitetura. Entretanto, todos tiveram em comum as experiências adquiridas direcionadas para suas práticas individuais, seja como profissionais liberais ou como propagadores do ideário moderno.

² Ideal aplicado a arquitetura que buscava em sua essência adaptar as solu oes projetuais ao clima das regiões tropicais do Brasil. Com o aproveitamento do sol, da luz, do vento e da paisagem como condicionantes determinantes das propostas arquitetônicas.

Tais discípulos tiveram um papel fundamental na procedência dos ensinamentos aprendidos, como também no aperfeiçoamento das técnicas que vinham sendo utilizadas, por meio da adequação arquitetônica para cada particularidade territorial (arquitetura tropicalizada ou bioclimática). Entre alguns seguidores temos: Mauricio de Castro, Reginaldo Esteves, Waldecy Pinto, Paulo Vaz, Marcos Domingues, Carlos Correia Lima, Edison Lima, Augusto Reynaldo, Dílson Mota, Hélio Moreira, Ana Regina Moreira, bem como o personagem alvo dessa discussão, Tertuliano Dionísio.

A constatação de que a arquitetura moderna vem desenvolvendo uma trajetória crescente pode ser comprovada com as produções realizadas por esses discípulos modernos que além de empregarem os recursos universais da arquitetura moderna, possibilitaram a dispersão dessa nova linguagem para outros territórios e sendo incorporada por novos personagens.

A conjuntura da produção resultante desse período contribuiu na formação de um vasto acervo de obras modernas em cidades do Norte e Nordeste brasileiro, onde as construções não apenas compõem o cenário urbano, 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).

CAMPINA GRANDE: O LABORATÓRIO DOS “CIENTISTAS” MODERNOS

O recorte temporal correspondente aos anos de 1934 a 1960 foi um período que abrangeu as gerações de importantes arquitetos, engenheiros e figuras públicas que contribuíram para a então consolidação do arquiteto Tertuliano Dionísio na cidade de Campina Grande – PB, e com isso, demarca uma importante etapa na formação acadêmica e profissional do personagem analisado.

Os protagonistas idealizadores dessa nova vertente, oriundos da “Escola do Recife”, tiveram um papel fundamental no processo para a implantação e difusão dessa arquitetura “moderna” nas pequenas e médias cidades do Nordeste brasileiro, a exemplo da cidade de Campina Grande, que teve seu processo de modernização de forma tardia nas décadas de 60 a 80.

Inspirados pelo espírito de renovação e modernização que havia se firmado na cidade, Campina Grande apresentava-se como a oportunidade ideal para os recém-formados arquitetos da EBAP colocarem em prática suas experiências acadêmicas, além disso, nessa época a cidade era “o maior centro econômico próximo a Recife, e possuindo poucos arquitetos residentes, a cidade contava ainda com uma elite que estava atenta ao que era produzido na capital pernambucana” (AFONSO; MENEZES, 2015, p. 07).

A partir disso, Campina Grande tornou-se um verdadeiro laboratório de projetos nos mais diversos segmentos da construção civil, recebendo destaque ao setor residencial. Durante a pesquisa de conclusão de curso de Almeida (2007), onde a autora realizou um levantamento dos registros em arquivos públicos das edificações modernas da cidade de Campina Grande na década de 60, a mesma chegou a identificar 188 projetos de residências modernas entre os anos 1960 e 1969. Dentre seus autores, estão incluídos nomes como: Augusto Reynaldo, Renato Azevedo, Tertuliano Dionísio, Geraldino Duda, Hugo Marques, entre outros. Importante frisar que desse levantamento, apenas 54 edificações não obtiveram identificação de seus autores.

Nesse contexto cabe destacar alguns projetos de grande representatividade para a arquitetura da cidade e seus respectivos autores, que contribuíram na consolidação e difusão da imagem de uma Campina Grande moderna: 1) Secretaria de Cultura e Turismo – SECULT, Renato Azevedo; 2) Teatro Severino Cabral, Geraldino Duda; 3) Federação das Indústrias do Estado da Paraíba – FIEP, Cydno da Silveira; 4) Clube do Trabalhador, Tertuliano Dionísio; 5) Centro Cultural Lourdes Ramalho, Renato Azevedo; 6) Edifício Lucas, Hugo Marques.

TERTULIANO DIONÍSIO: DECODIFICANDO OS CINCO PRINCÍPIOS DE UMA ARQUITETURA MODERNA CAMPINENSE

Tertuliano Dionísio da Silva nasceu no ano de 1930, em Olinda-PE, e faleceu no ano de 1983, aos 53 anos, quando visitava obras na cidade de Campina Grande-PB. Foi aluno da chamada Escola de Recife, podendo ser assim considerado “discípulo”, pois seguiu e deu segmento às aprendizagens recebidas através de seus mestres/ professores, levando dessa forma, tal experiência para as suas práticas individuais. Sua formação acadêmica teve o nome dos arquitetos e professores Mario Russo, Acácio Gil Borsoi, Delfim Amorim e Heitor Maia Neto, entre outros.

Tertuliano deixou seu legado na cidade de Campina Grande – PB através da construção de obras de grande referência, tais como: a Escola Normal Padre Emídio Viana Correia; o agenciamento paisagístico do monumento “Os Pioneiros”, importante marco na paisagem urbana da cidade; o fórum Afonso Campos; o Clube do Trabalhador e inúmeras residências que ajudaram a engrandecer a arquitetura moderna na cidade; onde apresentou condições estratégicas de implantação e difusão da linguagem arquitetônica proposta pelo conhecido “Arquiteto do Centenário”.

Em suas obras, o arquiteto buscou sempre alinhar os critérios projetuais da modernidade arquitetônica as soluções e técnicas construtivas propostas. Tirando partido disso, podemos destacar algumas características que reafirmam o vocabulário projetual adotado pelo arquiteto para a cidade de Campina Grande.

Fotografia de Tertuliano Dionísio (esquerda); Tertuliano apresentado a maquete para o projeto do Campinense Clube em Campina Grande (direita).
Fonte: acervo pessoal do Sr. Alcides Albuquerque do Ó, 2020 (esquerda); blog Retalhos Históricos de Campina Grande, 2018 (direita).



Tertuliano Dionísio



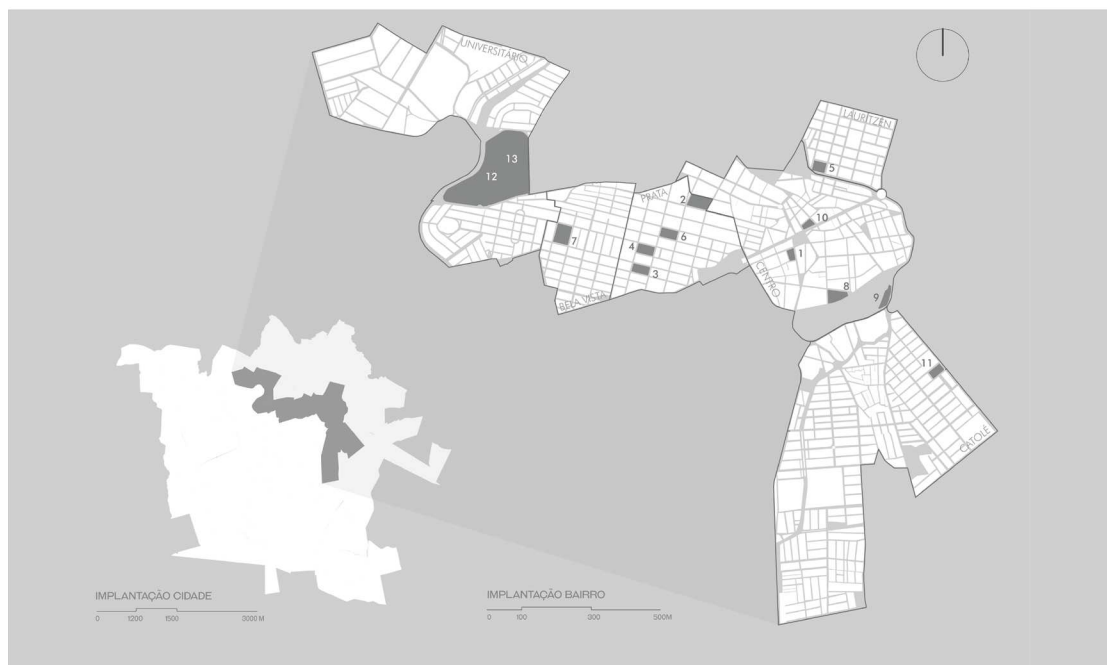
Localização de obras catalogadas de Tertuliano Dionísio em Campina Grande. Fonte: Autoria própria, 2020.

ANO	OBRA	LOCALIZAÇÃO
1960	1. Residência Francisco das Chagas Duarte*	Rua Afonso Pena, s/n, Centro
1960	2. Residência Manoel Damião	Av. Presidente Getúlio Vargas, 888, Prata
1961	3. Residência Sebastião Pedrosa**	Rua José de Alencar, 405, Prata
1961	4. Residência Waldecyr Villarim Meira*	Rua Rodrigues Alves, 603, Prata
1962	5. Residência José Barbosa Maia	Rua Agamenon Magalhães, 191, Lauritzen
1962	6. Clube do Trabalhador	Av. Dom Pedro II, 767, Prata
1963	7. Campinense Clube	Rua Rodrigues Alves, s/n, Bela Vista
1964	8. Aliança Clube 31*	Rua 21 de Abril, s/n, Centro
1965	9. Parque do Centenário	Rua Paulo de Frontin, 483-499, Centro
1968	10. Fórum Afonso Campos	Av. Marechal Floriano Peixoto, 691, Centro
1970	11. Escola Normal Padre Emídio Viana Correia	Av. Severino Bezerra Cabral, s/n, Catolé
1977	12. Biblioteca Central da UFCG	Rua Aprígio Veloso, 882, Universitário
1977	13. Bloco administrativo CM da UFCG	Rua Aprígio Veloso, 882, Universitário

OBSERVAÇÕES:

* obra demolida, com identificação da antiga localização de implantação do projeto.

** obra descaracterizada, atualmente com o uso clínico-hospitalar (Clínica Diagnose).



TERRITÓRIO E CLIMA: UMA ARQUITETURA ADEPTA AO LUGAR

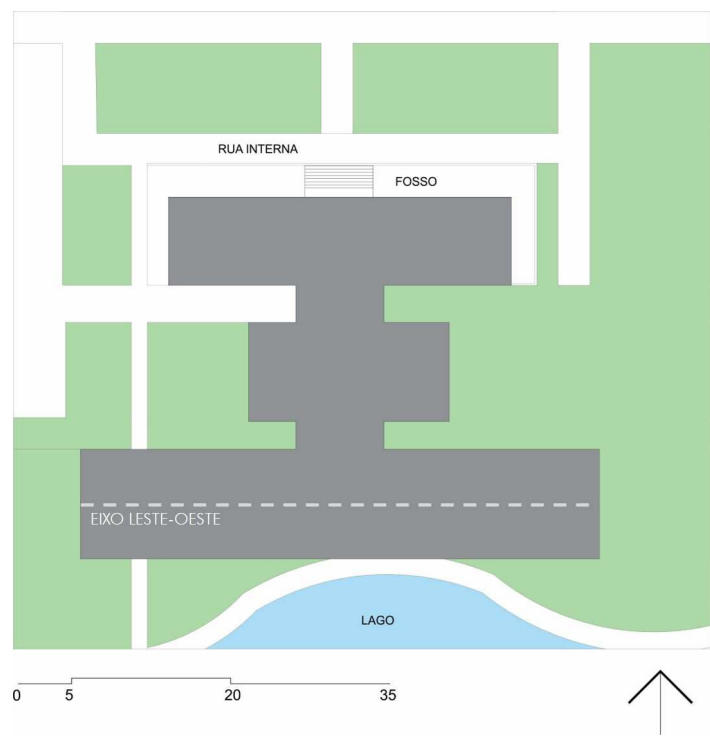
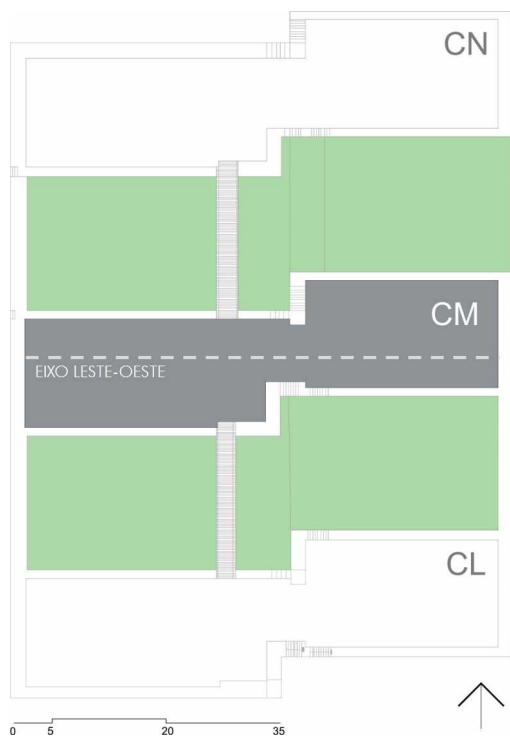
Sobre as implantações, observa-se que alguns projetos estão apoiados em um eixo geográfico Leste-Oeste, possibilitando que a implantação, o arranjo interno dos ambientes e suas aberturas valorizem os planos da orientação Norte, sendo estas as fachadas com maior proporção de aberturas, priorizando o melhor aproveitamento da orientação solar para localidades no Hemisfério Sul. Denotando a importância dos condicionantes climáticos para a solução projetual do arquiteto, tendo em vista o tratamento de vedação às fachadas Leste e Oeste, com menor percentual de aberturas; e o controle climático para as fachadas Norte e Sul, com maior percentual de aberturas e presença de elementos que possibilitem um aproveitamento racional da ventilação e iluminação para o edifício.

A intensa amplitude térmica, existente em diversas cidades do Nordeste brasileiro, foi um dos fatores que levou o arquiteto a pensar soluções de vazamento de muros através do uso dos cobogós “em função da orientação dos locais onde serão empregados e dos níveis de iluminação e ventilação desejados, de forma a valorizar o cobogó como um elemento construtivo e expressivo de uma arquitetura aberta dos trópicos” (HOLANDA, 1976, p.21).

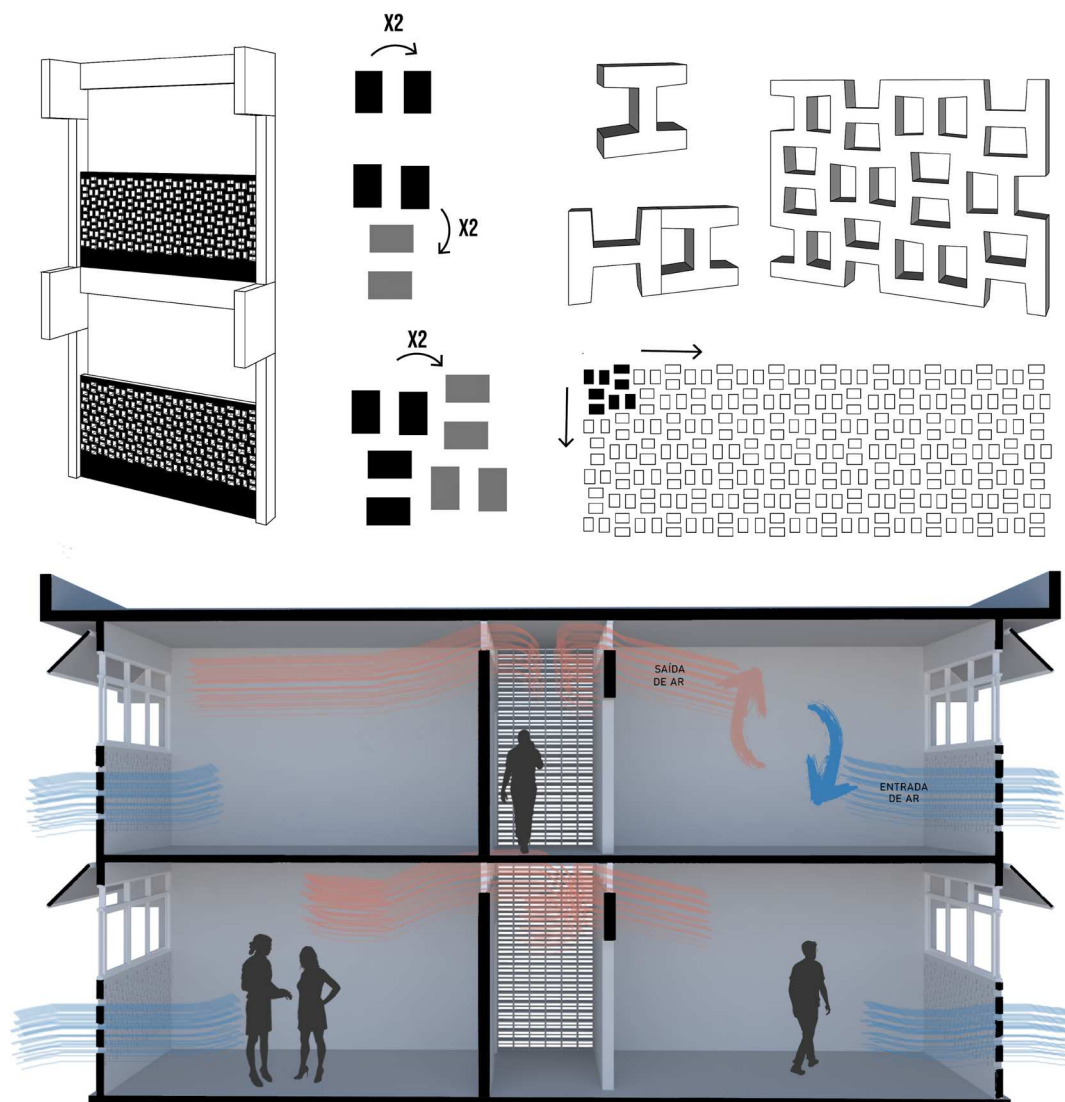
A sensação de calor, causada pelo aumento da umidade do ar, durante as chuvas de verão de Nordeste, revela ainda a necessidade de abertura constante das esquadrias nos ambientes, favorecendo o fluxo contínuo de ventilação natural. Contudo, a fim de evitar a insolação direta nesses espaços o arquiteto recorre-se a proteção de aberturas por brises-soleis, assim como dos peitoris ventilados. Desse modo, permite-se que as esquadrias possam permanecer abertas mesmo durante chuvas pesadas ou fortes incidências solares. (HOLANDA, 1976).

Outra singularidade analisada nas obras de Tertuliano Dionísio é a atenção com a topografia do lugar, sempre que possível o arquiteto tira proveito dos desníveis do terreno para desenvolver o programa de necessidades em volumes de diferentes níveis. Tendo assim uma racionalização de custos nas possíveis operações topográficas de corte e aterro para o nivelamento total do terreno. Além de demonstrar uma preocupação na preservação da originalidade e significância do lugar, através de um diálogo direto com os elementos pré-existentes da paisagem: relevo, vegetação nativa, hidrografia, entre outros, sem comprometer as características espaciais já instaladas: marcos e campos visuais, fluxos e espaços de permanência e/ou contemplação.

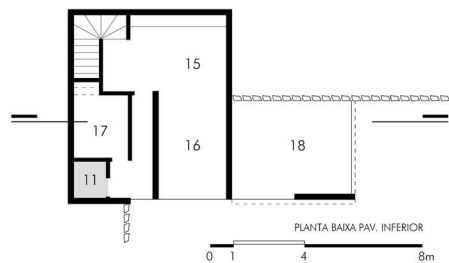
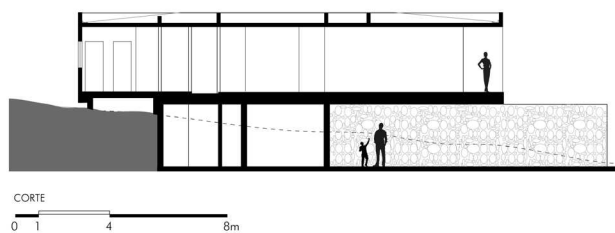
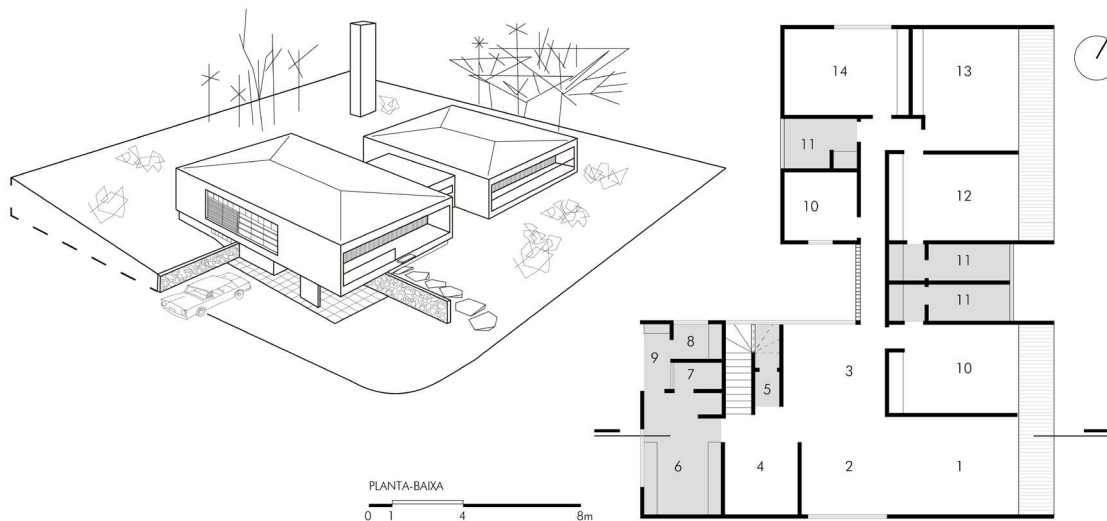
Plantas de implantações do bloco CM (esquerda) e Biblioteca Central da UFCG (direita) com demarcações de eixos geográficos de implantação Leste-Oeste. Fonte: Redesenho do autor pelo software AutoCad2018. (2018).



Estudo do peitoril ventilado utilizado no bloco administrativo CM (1977), projetado por Tertuliano Dionísio, com a utilização de brises e cobogós nos módulos de fachada. Fonte: Autoria própria, 2019.

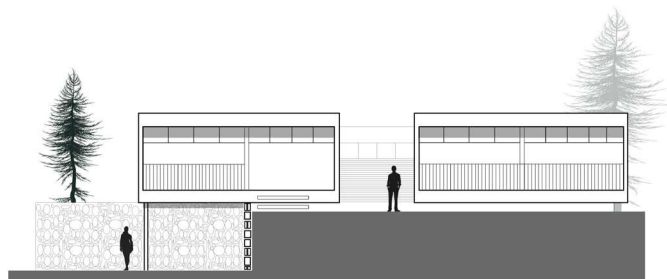


Residência José Barbosa Maia (1964), projetada por Tertuliano Dionísio tirando proveito das cotas de níveis do terreno para loca-ção dos volumes.
 Fonte: Arquivo público da PMCG; redesenhos por Allyson Barbosa, 2017; edição do autor, 2020.



LEGENDA

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| 1 - Sala Estar | 10 - Quarto hóspedes |
| 2 - Sala Jantar | 11 - Banheiro |
| 3 - Estudos | 12 - Quarto casal |
| 4 - Refeições | 13 - Quarto filhas |
| 5 - Lavabo | 14 - Quarto filhos |
| 6 - Cozinha | 15 - Hall |
| 7 - Despensa | 16 - Garagem |
| 8 - Depósito lavanderia | 17 - Quarto empregada |
| 9 - Área de serviço | 18 - Terraço social |



TRAMA ORDENADORA: UMA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL MODULAR

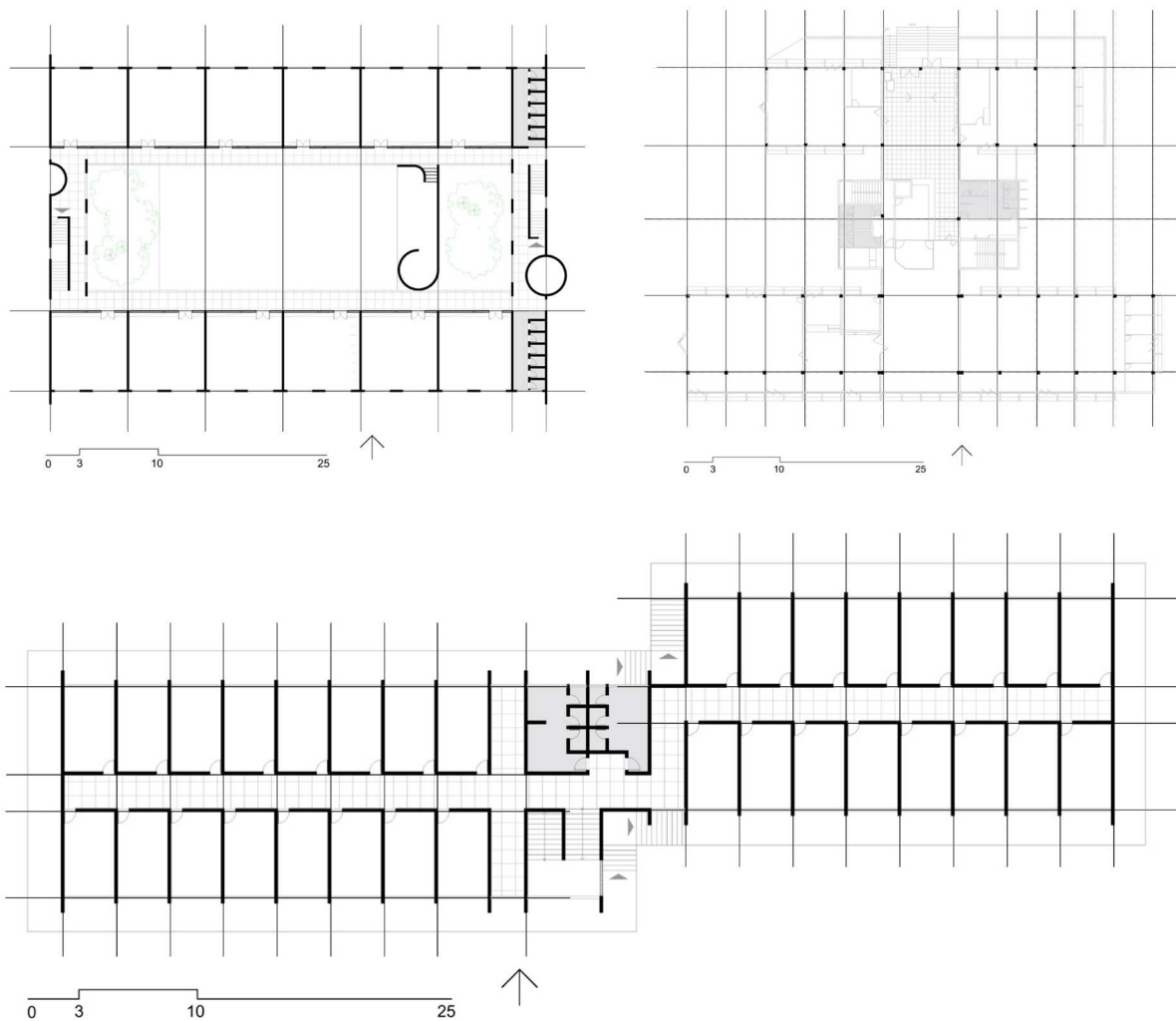
Na organização espacial das plantas, percebe-se um estudo modular específico para cada programa arquitetônico. Para alguns casos analisados o arquiteto tira partido de tramas ortogonais e moduladas de 3.00 x 5.00m (Bloco Administrativo CM/ Universidade Federal de Campina Grande, UFCG) e 6.50 x 6.50m (Escola Normal Pe. Emídio Viana Correia), para resolver as configurações funcionais das plantas, racionalizar e padronizar as estruturas e compor ritmicamente e harmoniosamente as fachadas. Vale salientar a preocupação do arquiteto com a racionalização da construção por meio da modulação, por se tratar de edifícios de órgãos públicos, onde geralmente há uma limitação de investimentos e uma menor frequência de manutenções, garantindo assim uma produção com um maior custo-benefício.

O uso de um sistema de tramas ordenadoras, ou seja, módulos que ao serem compostos ou decompostos geram uma unidade espacial uniforme, auxiliam na flexibilidade de layout e viabilizam uma melhor disposição do programa de necessidades. Como mencionado, além de facilitarem nas soluções estruturais a serem utilizadas, constroem jogos neoplásticos (AFONSO, 2013) que incubem ao projeto edificado uma leitura objetiva dos alinhamentos e traços desenvolvidos, sem recorrer ao caráter alegórico e estilístico. Com isso, se tem a composição de planos arquitetônicos “limpos” de adereços e de uma expressividade rica em conceituações e abstrações.

Quanto a arquitetura enquanto jogo de volumes dinâmicos (AFONSO, 2009), a aplicação de uma modulação lógica associada a eixos ordenados, acomete ao resultado plástico volumétrico, uma solução específica para cada projeto arquitetônico. Em uma análise de sobreposição das obras de Tertuliano Dionísio na cidade de Campina Grande, pode-se traçar algumas perspectivas estudadas pelo arquiteto para diferentes programas.

Em um primeiro momento, percebe-se a constante utilização de um módulo decomposto em seus projetos residenciais, ou seja, a aplicação de um volume único como elemento dominante, e a partir deste, sua decomposição em núcleos modulares menores através de adições ou subtrações ao módulo principal. Enquanto que para os projetos de cunho institucional, o arquiteto utiliza-se de uma logística reversa, onde a solução é resultado de um módulo composto – unidades singulares de planos tectônicos que compõem o volume em sua totalidade. Nesse cenário, Tertuliano utiliza-se do detalhamento de um único módulo a ser replicado sequencialmente, essa prática projetual será detalhada adiante, na definição de sua arquitetura a partir de planos materiais.

Plantas-baixas com tramas ortogonais moduladas: Escola Normal Pe. Emídio Viana (esquerda-superior), Biblioteca Central da UFCG (direita-superior) e Bloco CM – UFCG (inferior). Fonte: Redesenho do autor pelo software AutoCad2018, 2018.



UTILITAS: SETORIZAÇÃO DE NÚCLEOS FUNCIONAIS

Com a utilização das tramas ordenadoras é possível o agrupamento de módulos em um zoneamento de núcleos funcionais. Essa setorização favorece a concentração de atividades semelhantes, minimiza o percentual de áreas úteis com circulação, possibilita uma implantação climática favorável para determinados núcleos, além de garantir a convergência de baterias hidrossanitárias; racionalizando os custos totais em obra.

Quanto à funcionalidade e distribuição dos espaços internos, podemos perceber ao contrapor as soluções projetuais de algumas residências, uma certa preocupação na distribuição dos cômodos por zonas ou setores. O arquiteto desenvolve núcleos internos que podem ser agrupados como zonas: zona íntima, zona social e zona de serviços; ambas apresentam uma articulação entre si, condicionadas pela zona íntima que primordialmente é proposta para os condicionantes climáticos mais favoráveis.

Em programas mais complexos, Tertuliano Dionísio chega a desenvolver um zoneamento por hierarquia de pavimentos – a exemplo da distribuição espacial para o bloco administrativo CM e a biblioteca central da Universidade Federal de Campina Grande.

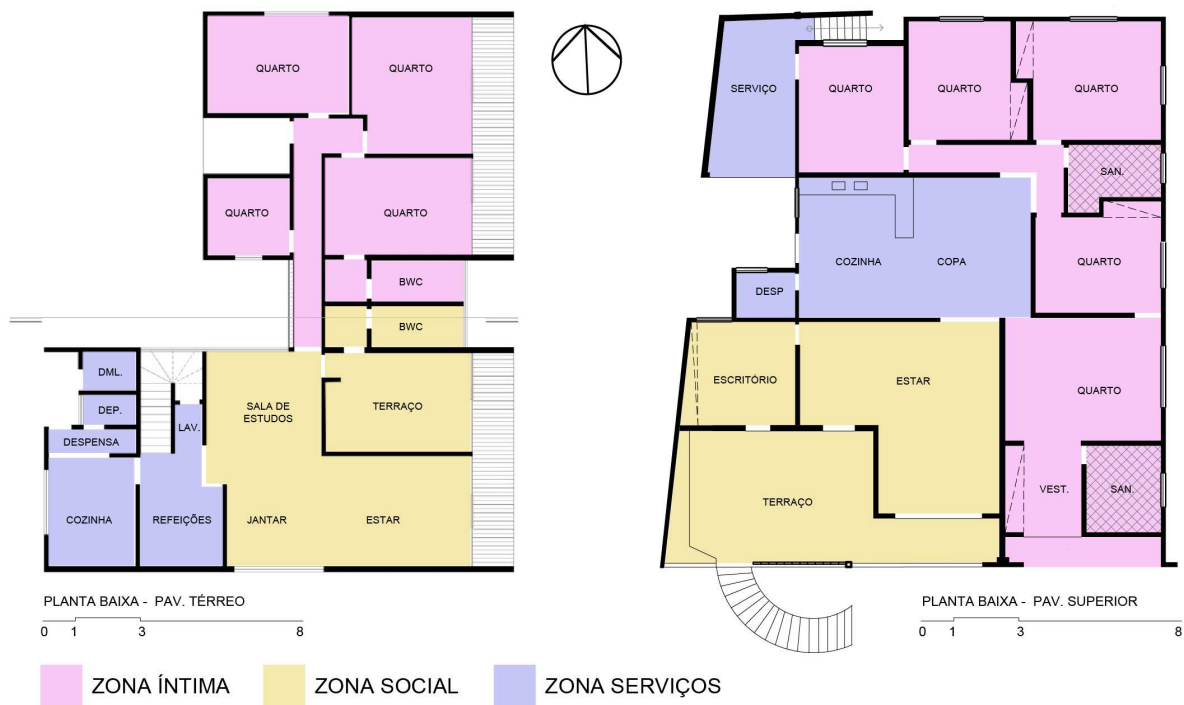
Tal arranjo, possibilita uma maior fluidez quanto aos deslocamentos necessários entre os ambientes por meio de uma distribuição uniforme de espaços de acordo com seu público alvo (professores, estudantes, funcionários, etc) (AFONSO e PEREIRA, 2019, p. 12).

TECTÔNICA: ARQUITETURA DE PLANOS MATERIAIS

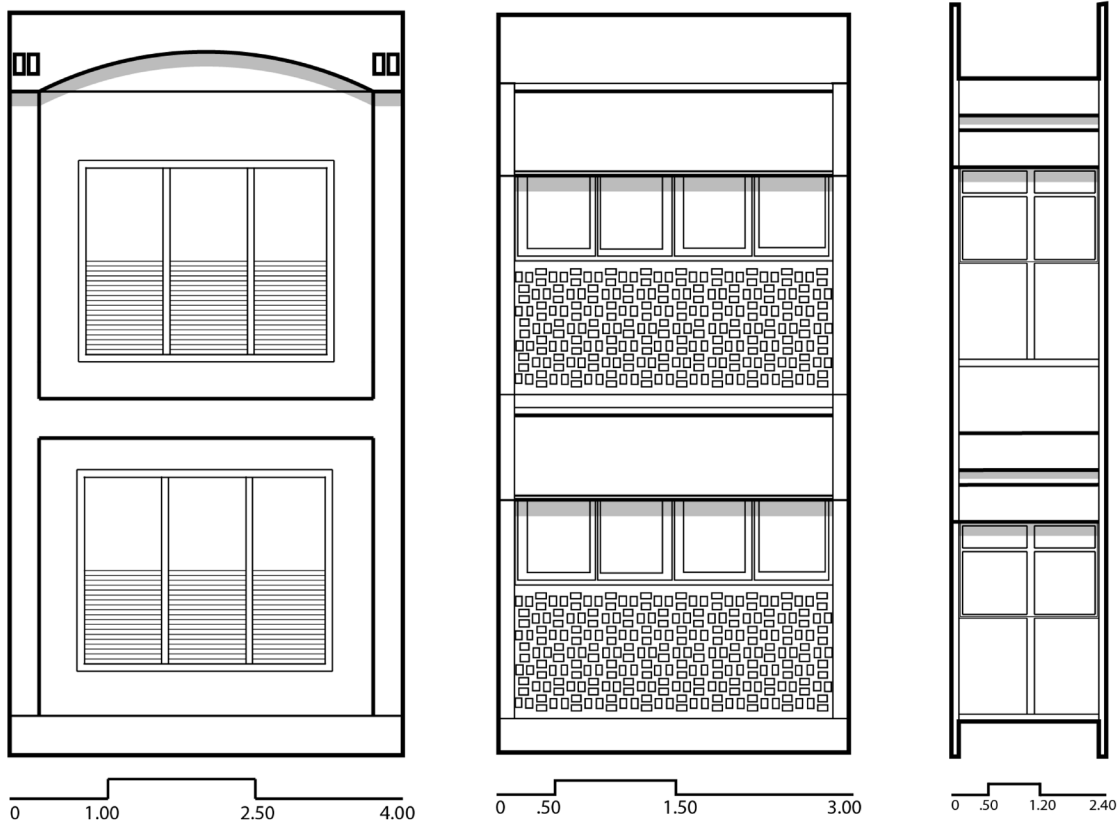
Resgatando o pensamento de Frampton (1995), ao utilizar o termo tectônica em uma de suas obras mais consagradas: *Studies in tectonic culture* – obra de repercussão internacional e uma das responsáveis pela popularização do conceito hoje em dia. A tectônica se refere, não unicamente à estrutura e seus múltiplos sistemas, mas ao envoltório da construção (peles), e, assim ao seu aspecto representacional, demonstrando que a construção é uma complexa sobreposição de elementos (AFONSO, 2018).

A retomada da materialidade construtiva como expressão da originalidade na arquitetura, foi um dos critérios herdados da modernidade arquitetônica amplamente recorrente nas obras do arquiteto Tertuliano Dionísio. Em seus projetos, utiliza-se de materiais regionais (pedra, concreto, madeira, ladrilho) em sua essência, dispensando as materialidades artificiais e suas respectivas reproduções. O caráter excepcional de racionalização de custos nos projetos institucionais destinados ao poder público, representou um dos fatores que levou o arquiteto a explorar soluções derivadas da corrente brutalista na arquitetura – vertente que adota a materialidade aparente, sem revestimentos ou elementos de vedação nas instalações expostas (hidráulicas, sanitárias, elétricas).

Plantas-baixas com demarcação de zoneamento funcional. À esquerda (Res. José Barbosa Maia) e à direita (Res. Manoel Damião). Fonte: Modificado de redeseños de Allyson Barbosa e Marjorie Garcia pelo software Illustrator2018, 2019.



Detalhes módulos ordenadores e suas respectivas composições nos planos de fachadas. Da esquerda para a direita: Escola Normal Pe. Emídio Viana, bloco CM-UFCG, e Biblioteca Central-UFCG. Fonte: Redesenho do autor pelos softwares AutoCad2018 e Illustrator2018, 2019.



A fim de facilitar os processos de execução no canteiro de obras – tendo em vista a necessidade emergente em modernizar e desenvolver a cidade de Campina Grande nos anos 60, alguns de seus projetos tiveram a pré-fabricação à serviço da modernidade. Traçando uma perspectiva de análise em algumas das obras públicas de Tertuliano Dionísio (Escola Normal Padre Emídio Viana Correia, Bloco Administrativo CM e Biblioteca Central da UFCG), compreende-se seu princípio projetual de uma arquitetura a partir de planos materiais. Nesses projetos o arquiteto pré-estabelece módulos-base, composto pela junção de elementos estruturais, pilares e vigas em concreto armado; elementos de vedação, esquadrias em madeira e vidro; elementos de proteção, brises-soleils, cobogós, peitoris-ventilados ou beirais sobressaltados (AFONSO; PEREIRA, 2019).

PLASTICIDADE: O DIÁLOGO COM AS ARTES VISUAIS

Tertuliano também dialogava com as artes plásticas, constantemente utilizando de painéis ou esculturas em suas obras – característica marcante da modernidade brasileira e principalmente da escola carioca e recifense. O arquiteto convidou artistas plásticos de grande peso no cenário nacional, para enriquecerem seus projetos, tais como Lula Cardoso Ayres e Corbiniano Lins (AFONSO; MENESES, 2015). Importante frisar o contexto artístico e cultural da cidade de Campina Grande durante as décadas de 50 e 60, que acabou por impulsionar essa produção das artes visuais por diversos artistas.

Com relação às artes plásticas de Campina Grande, alguns marcos são significativos para a época, entre eles: a criação da Escola de Arte, em 1953; a construção do Teatro Municipal, em 1963, tomando-se o principal apoio para as manifestações culturais da comunidade; a realização do Centenário de Campina Grande, em 1964, com diversas atividades artístico-culturais; e a implantação do Museu de Arte de Campina Grande, em 1967 (ALMEIDA, 2009, p. 10).

Para a fachada principal do Clube do Trabalhador do Serviço Social da Indústria – SESI, o artista plástico Luiz Gonzaga Cardoso Ayres propõe a execução de um mural astrato através da técnica da vitrificação com forte referência à indústria e ao trabalho fabril. Tal leitura, dá-se pelas posições em que aparecem os operários e roldanas em determinados intervalos do painel, bem como a sensação de movimentação expressa pelas linhas e curvas associadas ao funcionamento das máquinas nas fábricas (ALMEIDA, 2009). A interação arte-arquitetura é reforçada por Tertuliano por meio da utilização de uma volumetria “silenciosa” e horizontalizada solucionada em três planos: plati-banda, esquadrias e painel artístico; pelo qual a arte revela-se como protagonista na leitura do conjunto.

Compondo o portão de entrada da Biblioteca Central da UFCG, Tertuliano aproxima-se do aspecto artístico através da implantação de um painel em alto relevo, com a representação de símbolos alfanuméricos do grego antigo que remetem a aspectos da literatura, matemática e ao intelecto, conferindo a um ambiente de acesso um aspecto etéreo, convidativo e indagador (AFONSO et al., 2018).

DO DISCÍPULO PERNAMBUCANO AO MESTRE PARAIBANO:
práticas projetuais do arquiteto Tertuliano Dionísio

Aquarela Os Pioneiros, 150 anos de Campina Grande. Fonte: Atelier Sóter Carreiro



150
ANOS
À FRENTE
**CAMPINA
GRANDE**

Os Pioneiros

Painél artístico do Clube do Trabalhador. Fonte: AFONSO, 2017.



Tertuliano também foi o responsável pelo agenciamento paisagístico que abriga o monumento “Os pioneiros da Borborema”, localizado às margens do Açude Velho – bem paisagístico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) e principal cartão postal da cidade de Campina Grande, que homenageia o 1º centenário da cidade, no dia 11 de outubro de 1964. As três esculturas que compõem o monumento são de autoria do artista plástico pernambucano José Corbiniano Lins e retratam personalidades que construíram a história e a cultura da cidade: o índio representando a origem primitiva da cidade e sua força de conquista. A catadora de algodão simbolizando a força da mulher e o acelerado desenvolvimento industrial da cidade gerado pelo ciclo algodoeiro e o tropeiro personificando o comércio e a resistência do povo campinense (PEREIRA, 2014).

DISCUSSÃO

As discussões que envolvem a documentação das obras e personagens responsáveis pela disseminação da linguagem moderna nas pequenas e médias cidades brasileiras, estão cada vez mais presentes em congressos, seminários, simpósios e afins, objetivando resguardar o patrimônio esquecido do século XX. A descoberta e ao mesmo tempo valorização desses bens ocultos aos olhos dos mais diversos segmentos: academia, literatura, mídia e sociedade civil, contribui na desconstrução do discurso de patrimonialização das estrelas, ou seja, o enaltecimento as grandes obras do século e seus respectivos mestres

Personalidades a exemplo de Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha e Rino Levi, concentram em sua produção, aos olhos dos setores descritos anteriormente, todas as características e fundamentos de uma arquitetura moderna brasileira. Tal pensamento corrobora na exclusão de uma escola de discípulos que tomaram as práticas projetuais de seus mestres, como referência, para aperfeiçoarem e adaptaram os critérios da modernidade arquitetônica as diferentes realidades regionais do Brasil.

É inegável a contribuição desses mestres para a consolidação e difusão da arquitetura moderna no Brasil, entretanto, restringir o movimento moderno brasileiro a atuação desses arquitetos é dissimular um vasto campo de inovações, descobertas e soluções propostas pelos “pequenos” arquitetos modernos em lugares de pouca visibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que os resultados obtidos possam contribuir, inicialmente na inserção destas importantes obras no rol dos bens culturais paraibanos, especificamente, campinenses, bem como a proteção legal das mesmas, através de possíveis tombamentos, que resguardem a descaracterização ou perda completa das edificações, e posteriormente, na adoção e melhoria das soluções técnico-construtivas empregadas na modernidade e que devem ser resgatadas e reutilizadas pelos futuros profissionais da área, que infelizmente, desconhecem a potencialidade dos recursos empregados nesta produção. O grupo de pesquisa a qual esta análise está vinculada – Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar/ GRUPAL, também



vem divulgando os resultados das pesquisas em eventos científicos na área de projetos, de preservação cultural, colocando a produção campinense em destaque, participando de debates e discussões nacionais e internacionais, através das dezenas de artigos publicados e apresentados nos seminários, simpósios e congressos nos dois últimos anos de sua criação e atuação.

A observação atenta desta produção também servirá de material de estudo às disciplinas de cursos de artes, arquitetura e urbanismo, história, turismo, geografia, enfim, às distintas, mas relacionadas áreas das ciências sociais aplicadas, que carecem de material bibliográfico sobre o tema, uma vez que existem poucas obras publicadas sobre a temática. Finalmente, serão realizadas interlocuções com instituições públicas de preservação em nível Federal, (IPHAN), Estadual (Diretoria de patrimônio histórico) e Municipal (Secretaria Municipal de Cultura) com a finalidade de viabilizar instrumentos ágeis para trabalhos de educação patrimonial, bem como inserção do patrimônio moderno campinense em ações concretas de seu resgate e requalificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, A. *La consolidación de la arquitectura moderna em Recife en los años 50*. Tese (Doutorado em Projetos Arquitetônicos) – Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona. 2006.

_____. A produção arquitetônica moderna dos primeiros discípulos de uma Escola. *In: Arquitectos*, São Paulo, ano 09, n. 098.05, Vitruvius, jul. 2008. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.098/128. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. A retomada da metodologia projetual moderna na contemporaneidade: projetar com critérios. A busca pela identidade. *Projetar*, IV, São Paulo, 2009. São Paulo, Mackenzie, Out. 2009.

_____. A adoção de uma metodologia de ensino para projetos arquitetônicos. *Unisinos*, v. 9, n. 2, p. 125-134, Jul/Dez. 2013.

_____. Tectônica da modernidade: Desafios para preservação da arquitetura moderna no Nordeste brasileiro. *In: SIMPÓSIO CIENTÍFICO ICOMOS BRASIL. Anais [...]*, 2., Belo Horizonte. 2018.

_____. Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial. *Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente*, v. 4, n. 3, p. 54-70, 12 dez. 2019.

AFONSO, A. e MENESES, C. A influência da Escola do Recife na Arquitetura de Campina Grande 1950-1970. *In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, Anais [...]*, 4., Belo Horizonte. 2015.

AFONSO, A. e PEREIRA, I. Acervo arquitetônico moderno da Universidade Federal de Campina Grande-PB. Bloco CM. *In: 13º SEMINÁRIO DOCUMENTAÇÃO BRASIL, Anais [...]*, Salvador. 2019.

AFONSO *et al.*, Biblioteca central da UFCG: Estado da arte. In: 5º COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO, *Anais [...]*, Belo Horizonte. 2018.

ALMEIDA, A. L. de. *Arquitetura moderna residencial de Campina Grande: registros e especulações (1960-1969)*. Monografia (Curso de Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa. 2007.

_____. Da construção de uma arte nacional aos murais de Campina Grande. In: 8º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, *Anais [...]*, Rio de Janeiro, 2009.

COTRIM, M., NELCI, T. (Orgs.). *Na urdidura da modernidade: arquitetura moderna na Paraíba I*. João Pessoa: Editora Universitária PPGAU/ UFPB, 2014.

FRAMPTON, K. *Studies in tectonics culture*. Cambridge. Massachussets. The MIT Press. 1995.

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.

PEREIRA, M. *A estrutura urbanística no entorno do açude velho em Campina Grande-PB*. Monografia (Curso de Geografia) – Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, Campina Grande. 2014.

QUEIROZ, M., ROCHA, F. Caminhos da arquitetura moderna em Campina Grande: emergência, difusão e a produção dos anos 1950. In: 1º SEMINÁRIO DOCOMOMO NORTE-NORDESTE, *Anais [...]*, Recife, 2006.

09

CAPÍTULO

SUPERFÍCIES AZULEJARES EM FACHADAS DA ARQUITETURA MODERNA:

A COMPOSIÇÃO DA SUPERFÍCIE NOS PAINÉIS AZULEJARES DA OBRA DE GERALDINO DUDA

MOTA SILVEIRA,
Nathalie

Desenhista Industrial pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), mestra e doutora em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

GOMES,
Anderson Khallyl Farias

Arquiteto e Urbanista pela UNIFACISA (2016) e mestrando em design na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

PIMENTEL,
Juliana Leite Evangelista

Arquiteta e Urbanista pela UNIFACISA (2016)

INTRODUÇÃO

A premissa deste trabalho é efetivar um levantamento do produto azulejar por meio dos estudos de seus elementos gráficos, investigando aspectos das mensagens transmitidas na linguagem visual contida nas superfícies das peças. Porém, antes de abordar as diretrizes da linguagem visual ou mesmo os princípios do design de superfície, faz-se necessário evidenciar os anseios do homem em adornar as superfícies da sua morada.

Os primeiros resgates da ação humana sobre as superfícies parietais remetem ao homem pré-histórico, que por sua vez, utilizou elementos para preencher as superfícies de suas cavernas, dando origem as pinturas rupestres. Nestas áreas, o uso de formas, cores, linhas e outros elementos, possibilitaram o desenvolvimento de uma linguagem imagética dotada de mensagens, que podem ser interpretadas mesmo sem um aporte textual auxiliar. Partindo desta premissa, o estudo assume que o observador possui subsídios para compreender o que está retratado nas faces parietais, que no caso se trata do cotidiano do cotidiano do homem no período da pedra lascada. (NERES JÚNIOR, B. S. et al. 2016).

No entanto, o exemplo apenas constata um dos primeiros casos da presença da linguagem visual na história, e esta, por sua vez, segue um caminho evolutivo que transita por aplicações que vão desde os produtos têxteis, até os espaços arquitetônicos, onde o desenvolvimento de padrões age por meio da comunicação visual, com intenção de despertar o interesse no observador.

De acordo com Simões (1990), o produto azulejar caracteriza-se como subproduto da cerâmica, com finalidade decorativa, onde a aplicação do mesmo como revestimento é feita em superfícies parietais e pavimentares. Vistos como artefatos decorativos, os azulejos foram carregados de memórias e intenções artísticas, que representavam a realidade econômica e sociocultural da época de sua concepção. Neste sentido, pode-se afirmar que o produto transcendeu seu uso, tornando-se uma peça histórica do patrimônio cultural.

Já nas afirmações de Rached (2018), a arquitetura moderna no Brasil – datando de 1936 – enaltece a incorporação dos materiais tradicionais, sendo nomeada por Lúcio Costa como a Nova Arquitetura. Neste mesmo período, ocorria um fascínio pelo azulejo, que foi adotado pelos arquitetos modernos. Ainda segundo a autora, a motivação para o emprego deste produto era proveniente da afinidade dos profissionais com os ladrilhos vidrados do passado colonial, e este fato serviu como premissa para as diversas aplicações dos azulejos em faces parietais de obras modernistas.

As diretrizes da linguagem visual em paralelo ao design de superfície, são de grande valia no cenário interpretativo dos painéis azulejares, visto que, juntos, corroboram para uma compreensão bem-sucedida da mensagem intrínseca nas obras. Assim, o trabalho em questão busca clarificar como estes aspectos são atuantes na composição dos azulejos. Neste sentido, o estudo utiliza um aporte teórico

e metodológico voltado a análise do acervo dos painéis azulejares presentes em obras do arquiteto Geraldino Duda, profissional que obteve destaque nas décadas de 1960 e 1970 com suas produções inspiradas no movimento modernista da arquitetura. De acordo com Moreira (2007), a década de 1960 foi caracterizada como um momento de renovação na arquitetura de Campina Grande-PB, afirmando que um considerável número de edificações adotou a linguagem da arquitetura moderna. Diante do exposto, surgiu o seguinte questionamento: Como se caracteriza a superfície azulejar das fachadas modernas na obra de Geraldino Duda?

A partir dos registros acadêmicos fomentados pelo GRUPAL sobre os arquitetos do período modernista, pode-se comprovar a necessidade de evidenciar quem foi Geraldino Duda, renomado arquiteto nascido em Campina Grande-PB, e atuante na área da arquitetura desde a década de 1950, sendo reconhecido a partir da década de 1960. As obras do profissional em questão alcançaram destaque no período citado, sendo objeto de interesse em pesquisas científicas e contribuições acadêmicas. Contudo, apesar da exploração dos seus projetos arquitetônicos, no que diz respeito aos detalhes construtivos e estéticos, há uma escassez quando se fala na análise dos painéis azulejares presentes em numerosas obras do arquiteto campinense.

A falta de conscientização da população campinense para com o acervo edificado local, pode estar relacionada a crescente “cultura do desapego” no tocante ao patrimônio histórico da cidade. O rito de demolições deste patrimônio, tornou-se uma prática

recorrente, e poucos indivíduos têm se posicionado contra esta atividade. Por este motivo, o presente trabalho buscou efetuar um levantamento que sirva como registro da produção azulejar existente na região, contribuindo por meio do resguardo imagético de obras que se encontram a mercê de uma sociedade ligada a uma cultura de verticalização e a um anseio pelo “pseudo-novo”.

ARQUITETURA MODERNA

Para delimitar a abordagem do estudo, fez-se necessário compreender de modo geral a arquitetura moderna. Assim, de acordo com Afonso e Pereira (2020), esta linguagem arquitetônica engloba diversos movimentos do século XX, onde as edificações apresentam várias características estilísticas e técnicas próprias do movimento modernista. Os autores ainda acrescentam, a evidente percepção dos elementos adotados nesta linguagem, a exemplo da distinção entre planos, da abstração do racionalismo, da simplificação da planta baixa e da volumetria da edificação. O uso de malhas construtivas com características geométricas de predominância regular, e a ausência de adornos, que por sua vez cedem lugar para a linguagem da forma pura, também aparecem como elementos característicos do estilo arquitetônico.

De acordo com Montaner (2002), um dos elementos marcantes na linguagem moderna é a abstração do racionalismo, que por sua vez, parte dos métodos redutivos da ciência clássica, e consiste na decomposição de um sistema complexo, transformando-o em elementos básicos.

Pintura rupestre antropomorfos dançantes. Fonte: Neres (2015)



Quanto a difusão da arquitetura moderna, Afonso e Pereira (2020) afirmam que, na década de 1950 a linguagem moderna começou a ser difundida em meio a sociedade brasileira, e neste momento a população, dotada de uma melhor condição financeira, adotou a linguagem referente ao modernismo em suas edificações.

Já de acordo com Lara (2005), o Brasil apresentou disparidade com relação aos Estados Unidos e Europa, uma vez que a linguagem modernista difundiu-se por regiões que não eram próximas ao centro tecnológico e construtivo do país. Ainda de acordo Lara (2005), nenhuma outra localidade teve este mesmo efeito de propagação do estilo modernista. Na cidade de Campina Grande-PB, a difusão do modernismo tomou como base a escola do Recife-PE (AFONSO, 2006), onde diversos artistas, e estes profissionais moldaram o cenário moderno campinense, a partir dos anseios das mais distintas classes sociais que solicitavam os projetos naquele período.

GERALDINO DUDA

O arquiteto Geraldino Duda fez contribuições significativas no desenvolvimento da paisagem urbana de Campina Grande-PB, cidade onde nasceu e reside atualmente. Suas obras, de maneira geral, são caracterizadas por apresentarem soluções típicas do movimento modernista de arquitetura. O renomado arquiteto iniciou suas produções na década de 1950, no escritório de Josué Barbosa Pessoa, também arquiteto. Por volta da década de 1960, Geraldino assumiu o papel de técnico em arquitetura e urbanismo do departamento de planejamento

urbano do município e dois anos depois de assumir o cargo, foi convidado para elaborar o projeto do Teatro Municipal Severino Cabral. Tal projeto promoveu um novo patamar de visibilidade e prestígio para o arquiteto, e esse destaque se deu devido às soluções projetuais habilidosas e arrojadas aplicadas por ele. Registros da concepção projetual do teatro informam que o partido arquitetônico adotado em um primeiro momento, era voltado para a ocupação do centro do terreno, porém, este planejamento sofreu alterações que acarretaram em uma nova concepção formal, remetendo a forma de um apito bico de flauta. A proposta moldou-se a linguagem característica de Geraldino, apresentando aspectos e decisões voltadas a valorização do partido arquitetônico, solução típica do movimento modernista, sendo este um dos motivos que tornou o teatro um símbolo artístico, social e cultural da região. (TEATRO, 2020).

De acordo com Freire (2010), Geraldino Duda declarou em entrevista que se limitava apenas as concepções projetuais nos anos de 1960, e o processo construtivo era de responsabilidade do engenheiro encarregado. Contudo, no ano de 1980, o arquiteto obteve seu diploma de engenheiro e deste momento em diante, esteve presente em todos os processos construtivos da obra por ele concebida desde a etapa projetual. O artista era fortemente influenciado pelo estilo arquitetônico propagado em publicações especializadas da época, e isto era refletido nos traços das suas produções que, por exemplo, apresentavam pavimentos escalonados e utilizavam o artifício de escadas e rampas para demarcação do acesso principal da obra, além do

uso de diferentes cores e materiais de revestimentos parietais, que adornam as fachadas dos seus projetos residenciais.

As autoras Menezes e Afonso (2016) acrescentam que o arquiteto produziu 46 residências na década de 1960, enquanto na década seguinte produziu 27 projetos. As pesquisadoras informam ainda, que muitos projetos foram demolidos, depredados ou descaracterizados. Dos projetos realizados nas décadas de 1960 e 1970, 59 residências permaneceram identificáveis na malha urbana da cidade, 15 residências não foram capazes de ser identificados e 14 foram demolidas. Das obras demolidas, os registros encontrados são escassos. O fato da malha urbana estar em constante mudança, significa que assim como estas 14 obras foram demolidas, as demais obras estão vulneráveis, sujeitadas ao mesmo fim. Diante destes fatos, nota-se a necessidade da atuação dos órgãos responsáveis e da sociedade na proteção das obras de Geraldino Duda e de diversas outras edificações de valor histórico.

DESIGN DE SUPERFÍCIE

Como visto anteriormente neste artigo, é possível afirmar que no processo de concepção do painel azulejar se encontra uma carga que preenche as faces das peças cerâmicas com representações históricas e culturais. Os motivos gravados nos grafismos dos azulejos são dotados de uma mensagem, e esta por sua vez, cria um elo entre o seu desenvolvedor e o usuário. Neste contexto, o design de superfície é inserido como uma ciência norteadora da preservação da linguagem visual impressa nas peças decora-

tivas. De acordo com Rüttschilling (2008), o surface design é pouco abordado em pesquisas científicas, porém, em 2005 este segmento do design passou a ser caracterizado como uma especialidade. A autora acrescenta ainda, que o design de superfície é representado pela intenção presente nos padrões impressos, transpondo a função ornamental, e dotando o produto de uma mensagem que estabelece um diálogo ou contexto, por meio de simbolismos, motivos e demais elementos compositivos.

Outro nome respeitado dentro do estudo do design de superfície é o da designer e pesquisadora Rubim (2010), que em suas pesquisas afirma que a especialidade se apresenta de maneiras diversas em distintos produtos, expandindo-se em várias áreas do design, incluindo a dos revestimentos, reafirmando assim, a necessidade de uma metodologia para concepção de padronagens. Já Schuartz (2008), acrescenta que a geometria e a representação gráfica dos objetos, legitima a possibilidade da percepção de um período a partir das suas mudanças formais/espaciais. Para isso, faz-se necessário ir além da arquitetura e da antropologia, fazendo-se uso de instrumentos auxiliares promovedores da compreensão do repertório analisado, levando-se em conta os motivos impressos nas peças e os demais elementos iconográficos compositivos. A autora defende ainda, que o design de superfície é definido como uma atividade projetual que atribui elementos perceptivos expressivos à superfície de um objeto.

Para o embasamento deste trabalho, é de suma importância observar o encaixe das peças, e neste sentido o design de superfície é apresentado como ferramenta para a compreensão desse fenômeno na face azulejar. Para Schwartz (2008), o estudo do encaixe e seu efeito na repetição dos motivos, deve ocorrer por meio da visualização da unidade compositiva. Esta unidade, corresponde ao conjunto mínimo de módulos repetidos, sendo estes posicionados um ao lado do outro. Neste contexto, a autora indica o uso mínimo de quatro módulos dispostos em duas linhas, sendo uma superior e uma inferior. Em contraponto, Rüttschilling (2008), afirma que o estudo de encaixes deve ocorrer com visualização mínima de nove módulos, repetidos em três linhas de três. De acordo com a autora, tal ato clarifica a análise da junção dos módulos e suas relações entre seus elementos compositivos, desta forma, o artista pode ter controle da propagação do módulo em quatro sentidos, sendo superior, inferior, lateral esquerdo e lateral direito.

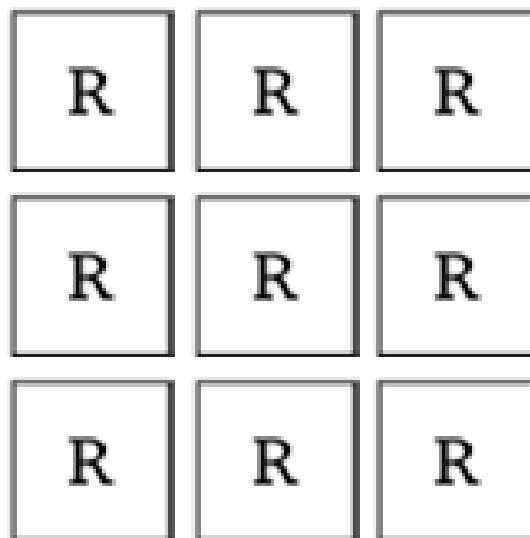
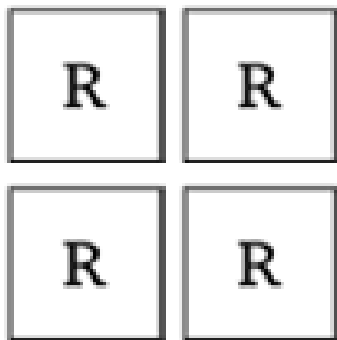
É imprescindível para a criação de padrões, que os pontos de contato do módulo sejam estudados com atenção antes da produção do artefato, pois, este aspecto é fundamental para o desenvolvimento de uma superfície contínua. No design de superfície, dois termos são abordados quando a questão de composição de módulos é apresentada, que são a continuidade e a contiguidade. Para Rüttschilling (2008), a definição de continuidade consiste na qualidade, condição ou estado de algo contínuo, que não apresente interrupções, podendo prolongar-se infinitamente ou repetir-se em ciclos breves

de regularidade. Já a contiguidade, é definida como estado ou condição de algo que está contíguo, ou seja, algo que se encontra próximo, ou vizinho ao objeto. Com relação as peças que não apresentam encaixe, deve-se ter uma maior atenção, visto que o desenvolvimento de contiguidade, ritmo e equilíbrio visual são fatores decisivos para o sucesso de uma composição, já que estes são os aspectos que culminam no efeito de propagação do padrão. (RÜTHSCHILLING, 2008).

Outra ferramenta utilizada no processo de desenvolvimento dos padrões azulejares é o rapport, que irá coordenar a distribuição dos módulos e multimódulos espalhados na malha compositiva.

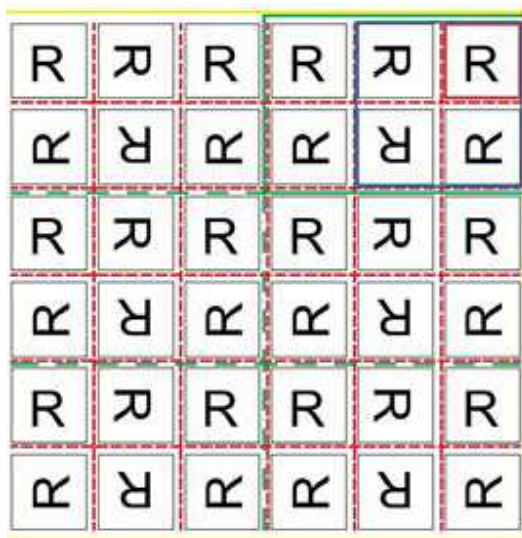
Enquanto o design de superfície aborda a distribuição dos elementos nas faces parietais azulejares, a linguagem visual atua na interpretação dos aspectos compositivos do motivo. Neste sentido, o presente artigo alia essas duas vertentes do design, como ferramentas complementares na compreensão imagética dos painéis azulejares em questão.

Disposição dos quatro módulos propostos por Schuartz (2008) à esquerda e à direita a disposição dos nove módulos propostos por Rütshchilling (2008).
 Fonte: Arquivo editado de Schuartz (2008)



Elementos compositivos do rapport. Fonte: Arquivo editado de Schuartz (2008).

- R Motivo
 Módulo
 Malha do módulo
 Unidade Compositiva
 Multimódulo
 Malha do Multimódulo
 Sistema



LINGUAGEM VISUAL

As abordagens sobre a linguagem visual são recorrentes em produções científicas de diversos pesquisadores, e por vezes é desmembrada em componentes como: o ponto, linha, cor, entre outros aspectos. De acordo com Wong (2010), tais aspectos são agrupados em cinco categorias: elementos de desenho, elementos conceituais, elementos visuais, elementos relacionais e elementos práticos. Outra autora que apresenta definições reconhecidas no meio acadêmico sobre a linguagem visual é Dondis (1997), que afirma que os elementos visuais são essenciais na construção da informação. A autora destaca dez elementos compositivos sendo estes: ponto, linha, forma, direção, cor, textura, dimensão, escala e movimento, onde a combinação seletiva desses elementos é definida como estruturadora da obra visual.

São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual; um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos construtivos, para melhor compreendermos o todo. Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que ela se dê. (DONDIS, 1997, p.52).

A partir da citação anterior, pode-se constatar a necessidade de decompor o motivo para que haja uma facilitar a compreensão da mensagem inserida em sua totalidade. A linguagem visual foi adotada como

ferramenta complementar para o design de superfície, pois ao tratar de composições bem-sucedidas, devem-se levar em conta diversos fatores que interferem no resultado do produto final. Por esta razão, a linguagem visual contribui na análise do motivo presente no módulo, possibilitando comentários mais pertinentes sobre a composição de modo geral.

METODOLOGIA

A presente pesquisa possui natureza exploratória, com a finalidade de aumentar a familiaridade do pesquisador com o ambiente, ato ou fenômeno, a fim de clarificar seus conceitos. A fonte de dados é diretamente do ambiente natural, tendo maior foco no processo que nos resultados. A pesquisa tem ainda uma abordagem indutiva, privilegiando os significados encontrados. (LAKATOS, 2003).

O processo para a coleta de dados deste artigo iniciou-se a partir do desenvolvimento do repertório teórico, sendo este embasado em pesquisas bibliográficas, a fim de fornecer um aporte para a seleção dos objetos a serem analisados. Neste contexto, buscaram-se informações que indicassem a localização das obras do arquiteto Geraldino Duda na malha urbana de Campina Grande-PB. Estas obras, por sua vez, deveriam ser da década de 1960 a 1970, e não poderiam estar descaracterizadas, ou seja, um dos requisitos primordiais para escolha foi à presença de ao menos uma superfície parietal externa revestida de painel azulejar. Desta maneira, as duas edificações que se mantiveram neste recorte foram à residência Helion Paiva de 1960, e a residência Antônio Diniz Magalhães de 1968.

Com estas delimitações, o passo seguinte foi constituído pela visita em loco das obras, onde por meio de câmara profissional, foram feitos os registros dos painéis. A coleta de imagens foi compartilhada em um drive de computador, e posteriormente os pesquisadores fizeram uso de ferramentas de softwares como: Autocad, Coreldraw e o Photoshop, no intuito de digitalizar os motivos presentes nos painéis azulejares e compreender seus módulos e o sistema compositivo dessas faces. Assim, seguiu-se para a próxima etapa da metodologia, onde as peças foram analisadas de acordo com os aspectos propostos por Vasconcelos (2014), desenvolvidos a partir dos conceitos de Wong (2010) e Dondis (1997). E por fim, o repertório de análise foi complementado pelos estudos de Freitas (2019), definindo assim a estrutura lógica dos processos da pesquisa.

A partir das discussões relatadas até o momento nesta pesquisa, desenvolveu-se uma tabela baseada nos estudos de Vasconcelos (2014) e Freitas (2019). A intenção foi fornecer um instrumento editável base para o auxílio da catalogação de superfícies bidimensionais, contudo, a caracterização das terminologias utilizadas não será aprofundada nesta pesquisa. A contribuição da tabela consiste na identificação dos elementos presentes na decisão da disposição compositiva de uma superfície, sendo assim composta por elementos como: módulo, malha do módulo, unidade compositiva, multimódulo, malha de repetição do multimódulo e o sistema.

A partir da constituição da tabela anterior, os aspectos analisados promoveram certa ordem organizacional relacionada à construção dos motivos, e estes por sua vez, são a base da harmonia de encaixe de um

padrão. Assim, o grau de importância de cada elemento reflete no produto final do design da superfície, ou seja, mesmo que o módulo apresente um encaixe perfeito, a má disposição dos elementos dentro da unidade ou a falta de previsão na posição dos elementos dentro do módulo poderá resultar em falhas.

Independente dos elementos presentes nos módulos, à análise deverá observar e fazer menção a todos os pontos da tabela (p. 205), para que assim aja uma avaliação equilibrada. Um painel azulejar será selecionado em cada uma das edificações. Diante do exposto, o tópico a seguir trará os estudos de caso.

ESTUDOS DE CASO

Para selecionar os painéis azulejares a serem analisados, buscou-se por exemplares da arquitetura moderna na cidade de Campina Grande-PB. Dentro deste contexto, foi utilizada a catalogação feita pelo GRUPAL, no intuito de reconhecer quais das edificações são de autoria do arquiteto Geraldino Duda, e estão localizadas no bairro do centro. Deste modo, foram identificadas quatro edificações, que foram projetadas na década de 1960: Residência Helion Paiva (1960); Residência Emília Dantas Aguiar (1962); Residência Anderson Costa Gomes (1964); Residência Antonio Diniz Magalhães (1968).

Dentre os exemplares encontrados, a Residência Emília Dantas Aguiar (1962), não se enquadrou na pesquisa devido à ausência de painéis azulejares nas faces externas da obra. Além disso, a Residência Anderson Costa Gomes (1964), também foi descartada, devido à ausência de superfícies azulejares



Elementos de Análise. Fonte: Elaborado pelos pesquisadores com base na pesquisa de Vasconcelos (2014) e Freitas (2019).

IMAGEM DA OBRA

IMAGEM DO REVESTIMENTO AZULEJAR

ENDEREÇO DA EDIFICAÇÃO

ANO

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Excelente () bom () ruim () péssimo ()

PONTO

Visível () Interligado por linhas ()

LINHA

Elementos estruturadores na formação da malha

FORMA

Quadrado, círculo, triângulo, hexágono; entre outros.

DIREÇÃO

Unidirecional, bidirecional, quatro direções, aleatória.

COR

Uma () duas () três () quatro () cinco ()

Matiz; saturação

Análogas/complementares

Visuais e táteis ou concretas e virtuais

TEXTURA

DIMENSÃO

Elemento relativo ao posicionamento dos demais objetos

ESCALA

Elemento relativo ao tamanho dos demais objetos.

MOVIMENTO

Em elementos estáticos existe apenas a representação do movimento

MÓDULO

Triângulo/ hexágono/ losango/ escama

ENCAIXE

Continuidade/ contiguidade

TIPOS DE SIMETRIA

Translação/ rotação/ inversão/ reflexão

SISTEMAS DE REPETIÇÃO

Alinha/ não alinhado/ progressivo

RAPPORT

Translação/inversão/ espelhamento

MALHA

Regular: triangular/ quadrada/ hexagonal

Semiregular: simples/ dupla/ tripla

MODIFICAÇÕES NA GRADE

Proporção/ direção/ deslizamento/ curvatura ou quebra/ inversão/ combinação/ divisão adicional/ grade triangular/ grade hexagonal.

COMPOSIÇÕES SEM ENCAIXE

Ângulo de rotação dos módulos.

em áreas externas. Neste contexto, dentro do que foi catalogado pelo grupo de pesquisa arquitetura e lugar, as duas edificações que se enquadraram para análise foram a Residência Helion Paiva (1960) e a Residência Antonio Diniz Magalhães (1968).

RESIDÊNCIA HELION PAIVA

A residência Helion Paiva está localizada na Avenida Floriano Peixoto, no bairro do centro, em Campina Grande-PB, no Nordeste do Brasil. Caracterizada como residência unifamiliar, foi projetada pelo arquiteto Geraldino Duda em 1960, e seus muros laterais são revestidos por um painel azulejar, que é o foco do estudo em questão. Atualmente, a residência continua com o uso residencial, e de acordo com as visitas em loco, contatou-se que suas características mantêm-se preservadas. Em termos de proteção legal, a edificação não possui cadastro ou registro de imóvel tombado, fato que de certa forma apresenta risco para a obra, visto que a mesma está susceptível a demolições irregulares.

Por tratar-se de um estudo de caso, a tabela exposta no tópico de metodologia será preenchida para o desenvolvimento dos comentários das peças selecionadas, independente da linguagem visual presente no patrimônio azulejar. As peças serão avaliadas em todos os aspectos presentes na ficha de catalogação.

A metodologia adotada para a análise da peça demonstra sua importância na composição do motivo compositor do módulo. Na figura da página 200, é apresentada na primeira peça a demarcação dos pontos, como guia para o traçado das linhas

da peça. Todas as linhas possuem uma sinuosidade, mesmo que seja suave a curvatura é presente em todas as linhas compositivas do motivo, como se pode observar em todas as peças expostas na figura. O ato de redesenhar os elementos da peça possibilita a compreensão sobre o uso sinuoso das linhas. Ao analisar o motivo, é possível apontar a existência de oito elementos compositivos, retratados na figura (p. 200) por seus respectivos números. Ainda sobre as formas presentes na peça, é possível afirmar uma sensação de diferença de planos, principalmente com a aplicação das cores, por este motivo é possível afirmar que o elemento representado pelo número 2 na figura (p. 200), está em um plano superior, assim como os elementos posteriores seguem sobrepondo-se na composição do motivo da peça.

Quanto aos aspectos formais dos elementos compositivos do motivo, todos apresentam uma configuração orgânica, por isto, torna-se incoerente tentar compreender o motivo através de formas primárias. Tal ato pode comprometer a interpretação da mensagem de fluidez presente no artefato. Os grafismos da peça apresentam uma ideia de movimento em diversos sentidos, por este fato adota-se a postura de que o movimento ocorre de modo aleatório, podendo ser analisado com maior afinco em novas contribuições sobre este patrimônio azulejar.

A cor torna ainda mais coerente à afirmação da distinção de planos. Como é possível observar na figura (p.200), o elemento em azul aparenta estar abaixo dos demais, assim como o elemento branco aparenta estar abaixo dos outros dois – amarelo e preto. Existe a possibilidade de se afirmar que existe

um recorte no elemento preto e no amarelo, fazendo com que o branco apareça nos seus interiores. Porém, na visão dos autores, é coerente afirmar que o branco foi acrescentado posteriormente, sobrepondo o amarelo e o azul, criando assim uma nova camada de profundidade no motivo.

Como citado anteriormente, a peça apresenta uma cartela cromática composta por quatro cores, sendo uma variante do matiz azul (RGB - 154, 173, 191) (CYMK - 19,9,0,25), uma do matiz amarelo (RGB - 205, 178, 125) (CYMK - 0,13,39,20), além do branco e do preto. É evidente o preenchimento do último plano pela cor azul na peça. Já a área branca, surge como cor complementar, proporcionando uma sugestão de brilho à peça. A sensação gélida, resultante da soma destas cores – azul e branco – é contraposta com a aplicação do amarelo quente, que culmina em um ponto de destaque atrativo ao olhar do observador. A peça apresenta matizes análogas assim como matizes complementares, e o uso de tons suaves contribui na composição da harmonia. A complexidade e profundidade da combinação de cores é algo que pode gerar um novo estudo voltado à elucidação de questões sobre tal aspecto compositivo.

No tocante a textura, o azulejo é caracterizado como uma peça de dureza elevada, já que a cerâmica passa por mais de um processo de cozimento, recebendo posteriormente uma camada de vitrificação, e nesta camada são aplicados os motivos. Tais motivos alteram a face comunicativa do objeto, e dependendo da mensagem que o autor deseja passar, servem como elemento informativo voltado à aplicação decorativa.

Em termos de dimensão, como citado anteriormente, alguns elementos na peça encontra-se em sobreposição e isto afeta sua escala. Para um posicionamento harmônico, a escala dos elementos trabalha em conjunto, e não se pode dizer que as linhas se cruzam, visto que em alguns momentos elas quase se tocam. Mesmo sem o uso deste artifício, os motivos demonstram proximidade, apresentando uma hierarquia clara entre os elementos, fenômeno que também pode ser visto na diferença de escala presente entre cada elemento compositivo do módulo.

No tocante ao movimento, os grafismos da peça apresentam mais de um direcionamento. Sabe-se que os azulejos são peças estáticas, porém, mesmo tendo isto em mente, os seus grafismos contínuos despertam o interesse do observador, fazendo com que os olhos do mesmo percorram sobre a superfície azulejar, criando um fator de interatividade entre a superfície e o usuário.

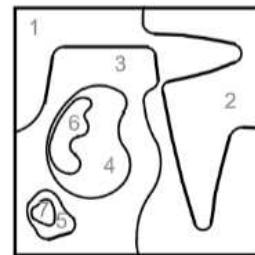
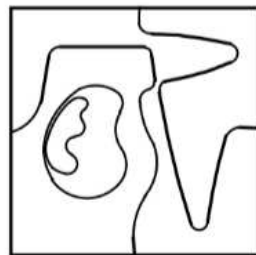
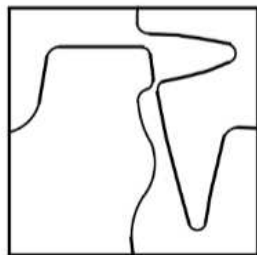
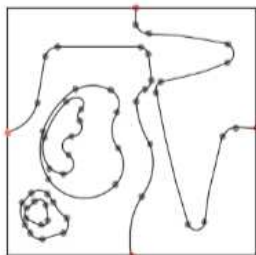
Com os aspectos do motivo devidamente caracterizados, é possível afirmar que o módulo do azulejo estudado tem formato quadrado, como a maioria dos revestimentos deste segmento, e a sua configuração e aplicação na superfície parietal resultou em um encaixe contínuo, reafirmando a ideia de que foi executado de forma adequada.

O aspecto de encaixe, analisa a simetria da peça, que neste caso, ocorre por meio da rotação do módulo em um ângulo de 90°. Além disso, a simetria de repetição é considerada como alinhado, visto que não possui deslocamento na aplicação dos módulos, e nem alteração no tamanho deles.

Fachada da edificação no ano de 1960 e no ano de 2017. Fonte: Arquivos retirados dos bancos de imagens do GRUPAL.



Pontos e elementos compositivos formais do motivo impresso no módulo. Fonte: Arquivo particular da equipe



Elementos cromáticos do motivo e do módulo compositivo do sistema azulejar. Fonte: Arquivo particular da equipe.



Módulos dispostos no sistema de rotação e de alinhamento e o rapport do painel azulejar. Fonte: Arquivo particular da equipe



Foto da visita in loco do painel azulejar da área do jardim. Fonte: Arquivo pessoal de Medeiros



O *rapport* reforça o grau de complexidade na hora da aplicação das peças. Uma rotação incorreta, por exemplo, comprometeria o sistema de encaixe planejado pelo artista. Esta ferramenta elucida o ponto de encontro dos azulejos. É de suma importância para uma composição contínua, que a rotação e o encaixe das peças seja previsto com antecedência. Neste contexto, é possível afirmar que não foram feitas alterações na proporção da malha ou da grade na composição. Esta afirmação é feita com base na análise do *rapport*, que apresentaria uma configuração diferente caso tais alterações fossem identificadas no desenho.

RESIDÊNCIA ANTONIO DINIZ MAGALHÃES

A residência Antonio Diniz Magalhães está localizada na Rua Coronel Salvino de Figueiredo, no bairro do centro, na cidade de Campina Grande-PB, no Nordeste do Brasil. Caracterizada como residência unifamiliar, foi projetada pelo arquiteto Geraldino Duda em 1968, que criou uma leitura integrada da edificação com o meio externo, visto que, a obra não apresenta muro e pode ser observada sem obstáculos transmitindo assim uma sensação de integração com a rua.

Na área destinada para a garagem, demarcada pela marquise horizontal, pode-se identificar uma diversidade de revestimentos, que demonstram a autenticidade do arquiteto. Atualmente, a residência encontra-se desocupada, e de acordo com as últimas informações coletadas no local, o uso e a manutenção da edificação são adequados. Em termos de proteção legal, a edificação não possui cadastro ou registro de imóvel tombado na cidade de Campina Grande-PB, sendo mais um alvo de vulnerabilidade.

Como foi exposto anteriormente, o pavimento destinado a garagem, abriga exemplares de painéis azulejares. Dentre estes exemplares, está o painel que será analisado em sequência.

Na composição do motivo deste módulo azulejar, é evidente o aporte proporcionado pelo ponto, que aparece de modo visível como elemento imprescindível na malha de repetição. Assim como o ponto, as linhas compositivas da forma e as linhas imaginárias estruturais representadas em matiz azul e rosa, são de extrema importância para o posicionamento dos elementos do motivo. Sendo assim, é possível afirmar que, o ponto e a linha exercem função não apenas ornamental, mas também como elementos imaginários de um sistema organizador, impedindo que os demais elementos sejam distribuídos de modo não harmônico no interior do módulo.

A junção de pontos e linhas cria dois motivos, que são repetidos na peça de forma contínua. E ambos se assemelham a elementos florais, a sutil sinuosidade no motivo marcado com o número 2 na figura da página 204, apresenta uma referência clara deste conceito, porém, ao analisar o conjunto de elementos da peça é possível destacar que as formas se combinam em escala diferenciada. A junção de pontos e linhas cria dois motivos, que são repetidos na peça de forma contínua. E ambos se assemelham a elementos florais, a sutil sinuosidade no motivo marcado com o número 2 na figura da página 204, apresenta uma referência clara deste conceito, porém, ao analisar o conjunto de elementos da peça é possível destacar que as formas se combinam em escala diferenciada.

Os motivos do azulejo estão espalhados em quatro direções. Observando a figura da página 204, pode-se notar que o elemento floral central se repete nestas quatro direções apresentando-se na região superior e inferior e em ambas as laterais das peças. Isso contribui para o preenchimento dos espaços no interior do módulo, sendo proveniente de um deslocamento em ângulo de 90° para o motivo marcado pelo número 01 na figura (p. 204), e um deslocamento no ângulo de 45° é perceptível quando trata-se da repetição e do motivo marcado pela numeração 02 também na figura da página 204.

Quanto a questão das cores, a peça apresenta três matizes, sendo o primeiro referente ao tom bege (RGB - 148, 132, 116) (CYMK - 0,3,18,44) presente nas linhas. O segundo é referente ao branco, que é considerado como uma cor negatizada, e esta por sua vez encontra-se de forma predominante na camada de base da peça. Por fim, o preto aparece na peça por meio de duas espessuras de linha que direcionam o olhar do observador ao longo do painel.

Em termos de dimensão e escala, o motivo marcado pelo numeral 2 da figura da página 204 recebe o destaque da peça, por ser o único elemento com tratamento de cor, e por possuir uma escala maior. O movimento da peça ocorre pela distribuição do motivo dentro do módulo, que se propaga em ângulo de 45°. Existe ainda, uma rotação, fazendo ao desabrochar da flor, movimento este que direciona o olhar do observador para o centro e para as extremidades do painel.

O módulo em questão, apresenta formato quadrado, comum em peças azulejares. Diferindo do estudo de caso levanto na residência Helion Paiva, o painel azulejar apresenta perfil de contiguidade, visto que os motivos não são desenvolvidos com elementos que se propagam a uma área imaginária externa ao o módulo. A ideia de continuidade surge devido à proximidade entre os elementos. O tipo de simetria adotado pelo artista, nesta obra foi a translação convencional, porém, constata-se uma alteração de rotação neste sistema. Outro destaque, é a facilidade de aplicação do revestimento, pois a chance de falhas no produto final é relativamente baixo. Neste contexto, constata-se também que o sistema de repetição é alinhado, e as peças não sofrem mudança no eixo de altura, e não há alteração no tamanho dos módulos.

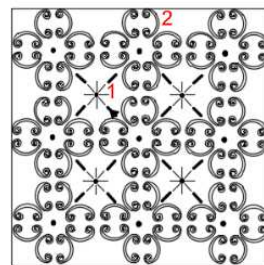
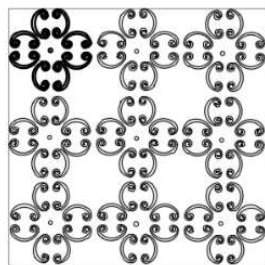
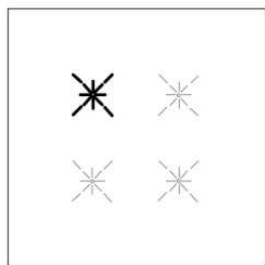
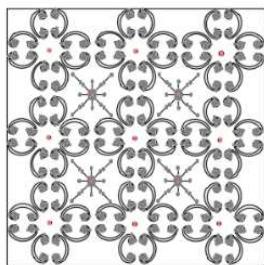
No intuito sintetizar as informações mencionadas anteriormente, o rapport atua como ferramenta de relevância, visto que sintetiza a composição e a rotação do multimódulo, que nesta obra caracteriza-se como translação. A malha compositiva é a grade básica, assim como no estudo anterior.

Na face parietal onde estão afixadas as peças analisadas, encontra-se outro painel azulejar, porém, este exemplar, que representa uma paisagem litorânea, não será analisado no presente artigo. A figura na página 206 é a representação do encontro entre os dois painéis, uma vez que o com elementos litorâneos encontra-se centralizado entre o que possui motivos florais.

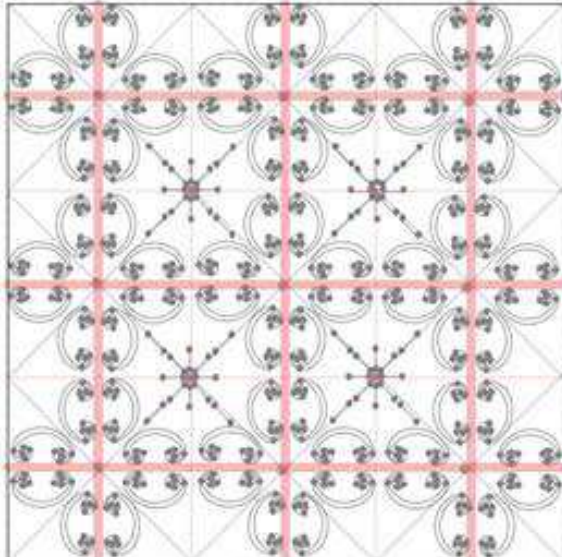
Fachada principal da edificação em 2020. Fonte: Almeida E. 2017.



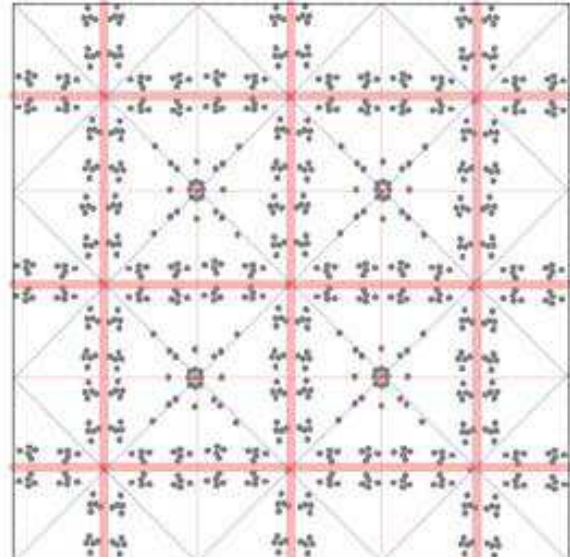
Elementos compositivos do motivo na área de limitação do módulo. Fonte: Arquivo particular da equipe



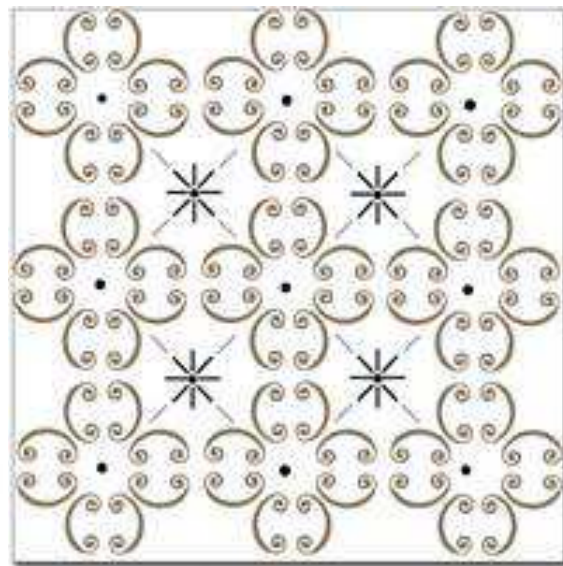
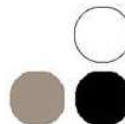
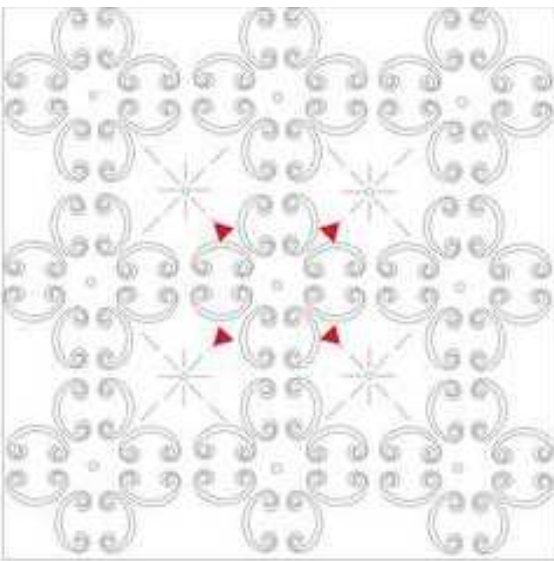
Pontos e linhas visíveis e imaginários na composição dos motivos. Fonte: Arquivo particular da equipe



Indicação em vermelho do sentido de propagação do motivo. Fonte: Arquivo particular da equipe.



Cartela cromática presente na peça compositiva do painel azulejar. Fonte: Arquivo particular da equipe



SUPERFÍCIES AZULEJARES EM FACHADAS DA ARQUITETURA MODERNA:
A composição da superfície nos painéis azulejares da obra de Geraldino Duda

Montagem dos módulos formando o sistema do painel azulejar e o rapport da rotação dos módulos. Fonte: Arquivo particular da equipe

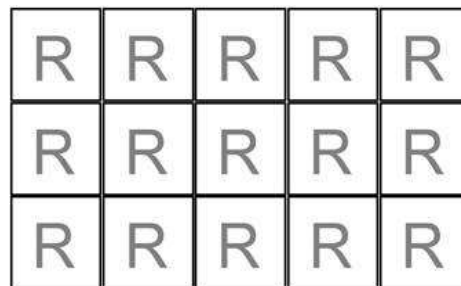
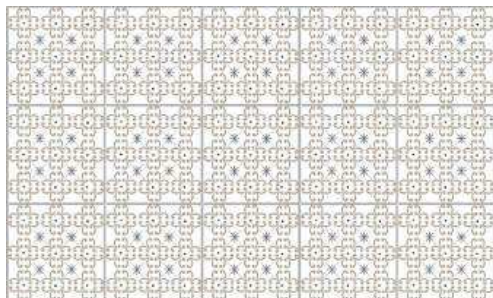


Foto montagem do painel do artista pernambucano sendo emoldurado pela obra do Geraldino Duda. Fonte: Arquivo particular da equipe



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O patrimônio azulejar faz parte do cenário de desenvolvimento urbano de Campina Grande-PB, e o arquiteto Geraldino Duda é um dos entusiastas responsável pela inserção dos painéis artísticos em diversas fachadas residenciais da cidade. O estudo destes revestimentos parietais permite a sua interpretação, que pode ser feita a partir da identificação dos elementos compositores do motivo das peças. Assim, como visto no corpo teórico deste artigo, o design de superfície, vinculado a conceitos de linguagem visual, aparece como ferramenta apropriada para a compreensão das obras e dos seus detalhes compositivos.

Para efetuar a análise das superfícies parietais adornadas, foi desenvolvida uma tabela de análise a partir das pesquisas de Vasconcelos (2014) e Freitas (2019). Desta maneira, a tabela abordou aspectos como: ponto, linha, forma, cor, textura, encaixe, simetria, sistema de repetição, entre outros, que em conjunto com informações a respeito do estado de conservação da obra, imagens, endereço e ano, que possibilitaram uma coleta de dados consistentes para a catalogação dos painéis.

As análises realizadas nos estudos de caso deste trabalho revelaram aspectos relativos às configurações de encaixe das peças – processo que culmina na ação comunicativa dos painéis. A organização estrutural da composição do motivo, bem como o sistema de rotação das peças e dos módulos, mostrou-se como elementar na construção da mensagem inserida pelos autores nas superfícies.

As percepções discutidas e compartilhadas neste artigo mostram a elevada importância da catalogação dos painéis identificados nas residências dos estudos de caso, visto que tais obras não estão em zonas de proteção ao patrimônio e nem despertam interesse dos órgãos responsáveis para efetuação de tal proteção. Desta maneira, cabe à comunidade acadêmica a ampliação das pesquisas e registros de dados a respeito das riquezas culturais presentes no acervo histórico de edificações locais, bem como incentivar a conscientização da sociedade para com a relevância deste patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, A. e PEREIRA, I. S. Origem e consolidação da arquitetura moderna em Campina Grande/PB: personagens e projetos. 1950-1970. *Revista Jatobá*, v. 2, 2020.

AFONSO, A. e MENESES, C. A Influência da escola do Recife na arquitetura de Campina Grande 1950-1970. In: 4º SEMINÁRIO IBERO AMERICANO DE ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO. *Anais [...]* Belo Horizonte, 2015.

DONDIS, D. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo. Livraria Martins Fontes, 1997.

FACHINI, R. *Design de superfície: um estudo sobre o uso do desenho infantil na criação de padrões, para superfícies têxteis destinadas a ambientes infantis*. Dissertação (mestrado). Centro Universitário Univates. Curso de Design. 2015

FEITOSA, A. P. *Composição visual no design de superfície: diretrizes para configuração de padronagens contínuas bidimensionais*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

FREIRE, A. L. de A. *Modernização e modernidade: uma leitura sobre a arquitetura moderna de Campina Grande (1940-1970)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2010.

FREITAS, R. O. T. *Design de Superfície. As ações comunicacionais táteis nos processos de criação*. 1 ed. Blucher, 2011.

HOUAISS, A., VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2015.

LARA, F. L. C. *Modernismo popular: Elogio ou imitação? Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Volume 12, n. 13, dezembro 2005

MENESES, C. T. AFONSO, A. *Documentação da arquitetura moderna residencial em Campina Grande, PB: Um estudo sobre as residências de Geraldino Duda na década de 1960*. Icomos Brasil. Belo Horizonte, 2017

RACHED, M., NASLAVSKY, G. *O AZULEJO NA ARQUITETURA MODERNA E CONTEMPORÂNEA: a (des)continuação dos desenhos, padrões e tramas tradicionais*.

RÜTHSCHILLING, E. A. *Design de Superfície*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

PROCTOR, R. M. *Principles of Pattern Design*. New York: Dover Publications, 1990.

SIMÕES, J. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

RUBIM, R. *Desenhando a superfície*. 2 ed. Rosari, 2010.

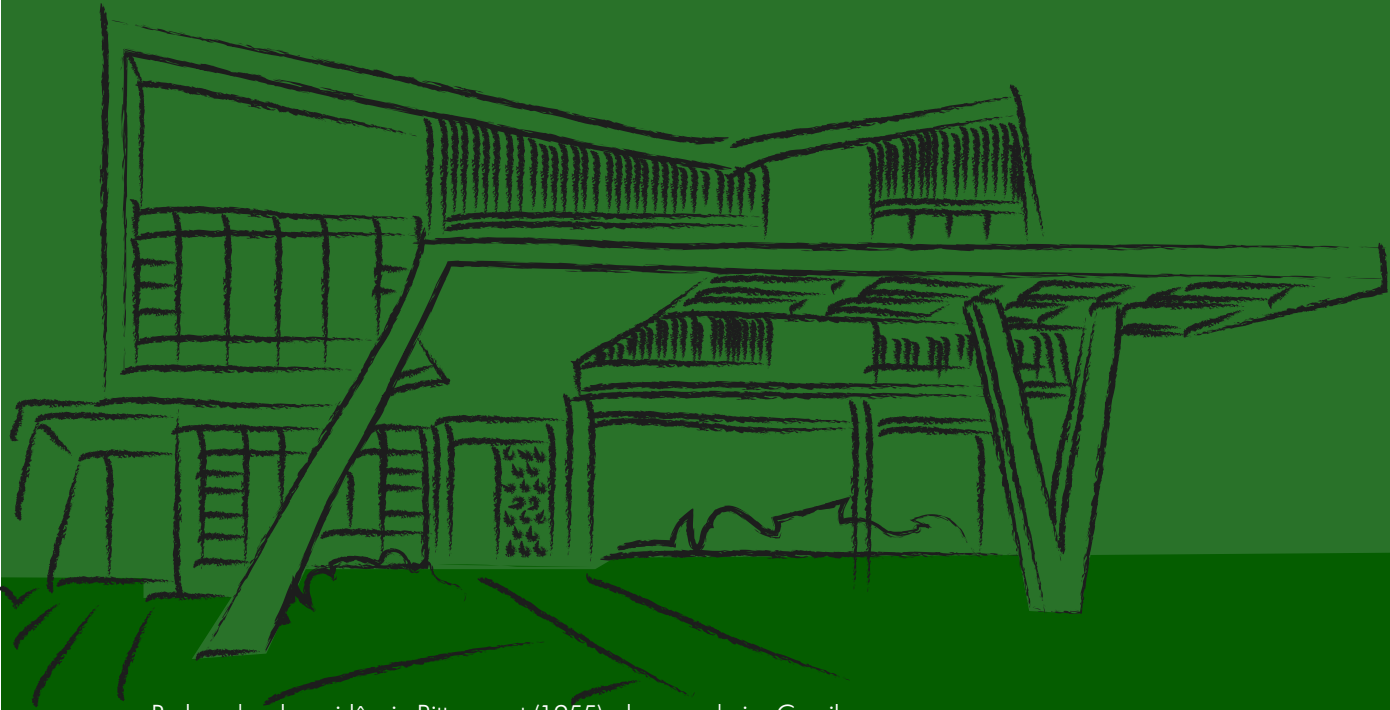
RACHED, M. da S. *As tramas azulejadas nas fachadas da arquitetura moderna e contemporânea brasileira*. MS thesis. Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

SCHWARTZ, A. R. *Design de Superfície: por uma visão projetual geométrica e tridimensional*. Dissertação (Mestrado em Desenho Industrial) - Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008.

VASCONCELOS, C. B. de. *Memória gráfica brasileira: a percepção dos sistemas simbólicos e linguagens visuais dos ladrilhos hidráulicos em patrimônios religiosos tombados pelo IPHAN na cidade do Recife*. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

WONG, W. *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PARTE 2



Redesenho da residência Bittencourt (1955), do engenheiro Camilo Porto de Oliveira, Belém (PA). Fonte: Ivanilson Santos Pereira, 2022.

**O MODERNO EM MOVIMENTO:
USOS, REUSOS, NOVAS CARTOGRAFIAS**

APRESENTAÇÃO

Durante o 14º Seminário Docomomo Brasil, nas mesas de trabalhos enviados por membros da comissão científica, foram apresentados 12 artigos dos quais 9 estão presentes nesta segunda parte deste e-book. São textos de estudiosos da modernidade brasileira, que transitam entre as escalas urbana e a do edifício, trazendo relevantes contribuições ao tema do seminário, corroborando a ideia de que as expressões da modernidade no país possuem dinâmicas diversas, e que o debate sobre processos que articulam cidade, arquitetura, paisagens e cultura moderna estão em constante atualização, trazendo novas conexões, construindo novas cartografias, ampliando seu entendimento e incluindo novas perspectivas de análise no campo do planejamento, do patrimônio moderno, da historiografia, e da arquitetura do edifício.

Os autores debruçam-se sobre análise de planos de ação durante as décadas de 50, 60 e 70, sobre arquiteturas modernas promovidas por entes públicos, concepções de planejamento e processos de modernização em capitais e áreas metropolitana, e influências de teorias desenvolvidas no âmbito dos CIAM, que propugnavam cidades modernas. Abordam-se também discursos e propostas que produziram processos concretos de intervenção em espaços

já construídos ou em espaços naturais, como vilas e cidades novas, em suas conexões com a modernidade, que ainda hoje impactam as realidades físicas onde estão inseridos. Nesses textos evidencia-se também a necessária apropriação dos documentos, do fortalecimento das práticas de proteção de conjuntos modernos, ou as distorções que sugerem a reversão de medidas de tombamento, como é o caso da Vila Serra do Navio em Macapá.

Nos textos também é possível conhecer arquiteturas residenciais modernas dos anos 50, analisadas em estudo comparativo, por meio dos recursos projetuais e critérios modernos adotados; e ainda estudos sobre arquitetos com profícua produção, atentos à tradição da arquitetura moderna do seu lugar, que deixaram legados ainda pouco estudados. Os matizes sobre o ensino da arquitetura moderna no Brasil, bem como as relações de profissionais estrangeiros com o contexto brasileiro, presença que se observa em diversas situações durante o desenvolvimento da produção moderna no país, cujo conhecimento é imprescindível para entendermos as articulações e circulação de ideias existentes no período moderno, também estão presentes nos textos que compõem esta parte do e-book.

Os debates sobre as recentes revisões na historiografia da arquitetura moderna no Brasil é também tema de artigo desse e-book. Na busca por problematizar as narrativas consagradas, e ampliar os conhecimentos sobre esse campo, propõe rotas alternativas, novas perspectivas para narrativas do “gênio” e do “milagre”, como nos adverte a autora, nos mostrando, dessa forma, a necessidade não somente de estabelecer marcos conceituais diversos, como a inclusão de outros objetos e sujeitos para, se não empreendermos a inclusão total, pelo menos abrir caminhos para novas inclusões.

Portanto, a leitura desses textos é excelente oportunidade para o contato com questões relevantes no cenário da modernidade, que se apresentam, seja no campo das interpretações que nos aproximam do passado de forma crítica, menos fragmentada, ou como instrumento para debates sobre as ressonâncias que o complexo momento da segunda metade do século XX deixou na realidade contemporânea da cultura arquitetônica nos vários brasis.

Celma Chaves Pont Vidal, colaboradora do comitê gestor do DOCOMOMO Brasil (2022-2023), relações nacionais.

RECURSOS PROJETUAIS DA ARQUITETURA RESIDENCIAL MODERNA NO NORDESTE BRASILEIRO:

ESTUDOS DE CASOS DE OBRAS EM RECIFE NOS ANOS 50.

AFONSO,
Alcília

Doutora em Projetos Arquitetônicos pela ETSAB/UPC na Espanha (2006) e mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE (2000). Professora da graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande/UFCCG. É membra expert do CIPA Heritage Documentation, coordenadora do comitê nacional de documentação do ICOMOS Brasil e Coordenadora geral do DOCOMOMO Brasil na gestão 2022/2023.

INTRODUÇÃO

Esse texto pretende apresentar os recursos projetuais da arquitetura residencial moderna no nordeste brasileiro, tomando como estudos de casos, quatro obras produzidas em Recife nos anos 50: 1) Casa Lisanel de Melo Motta. 1953. Acacio Gil Borsoi; 2) Casa John Wechgelaar. 1953. Mario Russo; 3) Casa Torquato Castro. 1954. Heitor Maia Neto; 4) Casa Miguel Vita, Recife. 1958. Delfim Fernandes Amorim.

O objetivo é contrapor essas quatro obras residenciais modernas, observando nelas, as soluções projetuais e os critérios modernos adotados, nelas existentes. E para tanto, serão analisadas as dimensões da arquitetura, propostas por Afonso (2019): 1) dimensão histórica; 2) dimensão espacial exterior e interior; 3) dimensão tectônica: As possibilidades estruturais, coberturas, as peles, materiais, os detalhes, cores e texturas; 4) dimensão funcional; 5) dimensão formal: as influências das soluções adotadas e a linguagem predominante. Após as análises comparativas será discutido a dimensão normativa e a de conservação patrimonial das obras.

Conforme foi citado anteriormente, a metodologia analítica das obras se baseia em Afonso (2019), que propõe para a análise arquitetônica o estudo das dimensões, observando em cada objeto os elementos formadores de sua composição, e analisando também as normativas protetivas patrimoniais e o estado de conservação de cada uma delas. O material foi coletado anos atrás, durante o desenvolvimento de pesquisa doutoral entre os anos de 2002

a 2006, realizada na área de projetos arquitetônicos da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona/ ETSAB, que gerou a tese de doutorado de Afonso (2006).

Neste texto, será visto um pequeno, mas significativo recorte, do conjunto das sessenta obras analisadas nessa tese doutoral que tratou sobre a consolidação da arquitetura moderna em Recife nos anos 50, com a análise de quinze obras dos quatro principais arquitetos e professores do curso de arquitetura e urbanismo da antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco/ EBAP: Mário Russo (1917/1996), Acacio Gil Borsoi (1924/2009), Delfim Amorim (1917/1972) e Heitor Maia Neto (1928/2014).

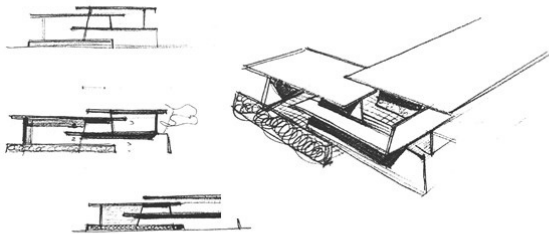
Estas quatro casas selecionadas entre os objetos trabalhados, se destacaram por suas soluções projetuais e construtivas, e os bons resultados plásticos, e por isso, serão aqui brevemente analisadas para expor uma amostragem da pesquisa, apresentando os resultados, e divulgando a qualidade dessa arquitetura residencial unifamiliar moderna recifense produzida na década de 50 do século XX, que influenciou grande parte da produção arquitetônica em várias cidades do nordeste brasileiro.

O aporte teórico da pesquisa foi baseada nas discussões dos conceitos de arquitetura moderna presentes em livros de Colquhoun (1978), Rowe (1978), Piñón (1997), Rovira e Gaston (2007). As interlocuções com a produção da modernidade brasileira se apoia em obras clássicas da área, tais como, Bruand

Inserção do objeto de estudo. Fonte: Fotomontagem de AFONSO, A. 2021.



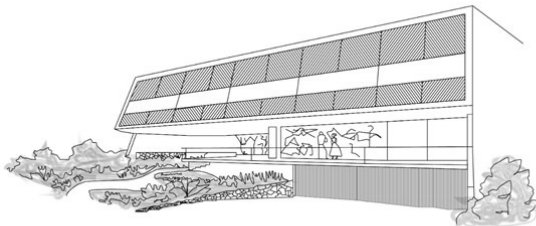
Imagens das casas analisadas: 1) Casa John Wechgelaar; 2) Casa Torquato Castro; 3) Casa Lisanel de Melo Motta; 4) Casa Miguel Vita. Fonte: Foto-montagem de AFONSO, A. 2021.



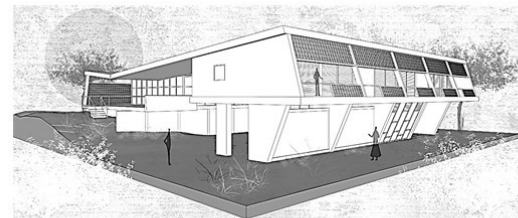
CASA J. WECHGRLAAR.1953



CASA T. CASTRO.1954



CASA L. MOTTA.1953



CASA M. VITA.1958

(1981), Segawa (1997), Cavalcanti (2001), entre outros. Em nível regional, textos de Amorim (2001 e 2004), Gomes (1995), Afonso (2020), aportam a base teórica das análises arquitetônicas realizadas, conforme será visto à continuação.

ANÁLISE DAS OBRAS

Conforme foi citado anteriormente, serão expostas aqui quatro casas, projetadas e construídas em Recife durante os anos 50. São consideradas obras significativas do acervo recifense desses mestres, mas que infelizmente, duas já não mais existem, pois foram demolidas (Casa John Wechgelaar, 1953, projetada pelo arquiteto Mario Russo; e a Casa Miguel Vita, 1958, projetada por Delfim Amorim). A importância de ter documentado o material projetual e ter resgatado fotografias, esboços de períodos nos quais elas ainda estavam em uso, foi fundamental para a preservação da memória arquitetônica recifense e possibilitou a análise que aqui se apresentará. Em seguida, será realizada a análise das obras, contrapondo sempre informações sobre os quatro exemplares, em ordem cronológica.

DIMENSÃO HISTÓRICA DAS OBRAS

Os arquitetos e autores das obras, possuem como ponto comum em suas biografias, terem sido professores do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco, e terem atuado como profissionais liberais desde os anos 50 na cidade de Recife. Oriundos de distintos lugares, com formações diferenciadas, mas que tinham como base, os princípios projetuais de modernidade, difundidos pelo discurso

e prática de Le Corbusier, e pelos ensinamentos difundidos da escola alemã Bauhaus.

A primeira obra ser analisada é a Casa John Wechgelaar, que foi projetada pelo arquiteto italiano Mario Russo, em 1953. O arquiteto nasceu em 1917, na cidade de Nápoles, onde faleceu anos depois, em 1996. Em 1949, veio para o Brasil, aceitando convite para ensinar a disciplina de composições arquitetônicas no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco/ EBAP, e assumir a Diretoria do Escritório Técnico da Cidade Universitária do Recife/ ETCUR, vinculado à Reitoria.

Cabral (2003) realizou uma rica pesquisa para dissertação de mestrado sobre a obra do arquiteto em Recife nesse recorte (1949/1955), tendo publicado artigo apresentando os resultados (CABRAL, 2001), que colaborou para elucidar as análises realizadas por Afonso em sua tese doutoral na área de projetos arquitetônicos modernos (AFONSO, 2006).

Durante os seis anos que o arquiteto atuou em Recife, desenvolveu um marcante trabalho, implantando o campus da atual Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, e projetando com sua equipe um conjunto de obras modernas que compõem a memória da instituição, tais como a Faculdade de Medicina, o Hospital das Clínicas, o Instituto de Antibióticos.

A casa John Wechgelaar foi projetada em 1953, e o material de projeto utilizado para realizar a análise da mesma foi coletado no arquivo da 3ª. coordenadoria regional da Dircom de Casa Amarela da Prefeitura Municipal de Recife. Também foram utili-

zadas fotografias de época e esboços cedidos pela família de Russo, através de Cabral (2003), para a Fundação Joaquim Nabuco. A obra foi publicada na revista Acrópole, editada pelo IAB/SP, com o título “Residência em Recife” no número 218, de 1956. Infelizmente, a obra foi demolida, conforme será visto posteriormente.

A segunda obra trata-se da casa Lisanel de Melo Motta, projetada em 1953, pelo arquiteto carioca Acácio Gil Borsoi, nascido em 1924, no Rio de Janeiro, e falecido em São Paulo, em 2009. No ano de 1951 veio para Recife, para ser professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco/EBAP da Universidade do Recife, e seu trabalho tem sido estudado por alguns pesquisadores tanto no Brasil quanto na Espanha, apresentados em textos de seu filho, Borsoi (1999), Amaral (2004) e tantos outros que com distintos enfoques, estudam a obra desse grande mestre que atuou durante vinte e oito anos como professor e profissional liberal, projetando centenas de obras em Recife, em cidades do nordeste brasileiro e de outras regiões.

A casa Lisanel foi projetada para o engenheiro Lisanel de Melo Motta, que inicialmente havia contratado o arquiteto Oscar Niemeyer, mas como a proposta para isso implicava na aquisição de mais um terreno, tomou-se inviável para o cliente, fazendo com que ele procurasse outro profissional. Por meio de um amigo, o engenheiro Pelópidas Silveira, que era professor da Escola de Belas Artes, no curso de arquitetura, recebeu boas informações sobre Borsoi, que foi contratado pelo médico para elaborar o projeto. A casa está preservada e mantém seu uso residencial, conforme será visto posteriormente.

A terceira obra, trata-se da Casa Torquato Castro que foi projetada pelo arquiteto pernambucano, Heitor Maia Neto em 1954. O arquiteto nasceu em Recife, em 12 de outubro de 1928, e era filho de Heitor da Silva Maia Filho e Marta de Castro Maia. Após uma profícua carreira profissional, faleceu em 2014 em Recife, deixando um grande legado para as futuras gerações. Seu pai foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes do Recife e dedicou esforços para montar o curso de arquitetura na cidade, pois apesar de não ser arquiteto, exerceu a profissão, sendo muito respeitado por sua atuação profissional, tendo projetado um grande número de obras.

Maia Neto (AFONSO, 2005) considerava Mario Russo o seu grande mentor e orientador na área, pois foi ele quem o apoiou e o iniciou na vida profissional, admitindo que sempre teve uma forte influência dele, no que diz respeito ao seu processo projetual. Russo o convidou para o Escritório Técnico da Cidade Universitária, em 1948, e para ser professor assistente do curso de Composições Arquitetônicas da Escola, em 1952, além de tê-lo recomendado como bolsista em 1953, da Universidade de Paris, no Instituto de Urbanismo, proporcionando assim, a oportunidade para Heitor realizar uma viagem de estudos durante seis meses a várias cidades europeias, seguindo um roteiro traçado por Russo, onde haviam sido produzidas as mais significativas obras modernas.

A casa Torquato Castro foi encomendada pelo tio do arquiteto que solicitou uma residência para finais de semana, onde pudesse reunir seus amigos e familiares para desfrutar do clima e da paisagem local, em

Os arquitetos e suas obras. Fonte: Fotomontagem da autora com arquivos da pesquisa doutoral, 2021.



MARIO RUSSO (1917_ 1996)



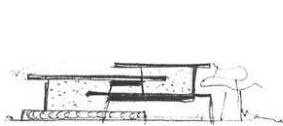
ACACIO GIL BORSOI (1924_2009)



HEITOR MAIA NETO (1928_ 2014)
(1917_1972)



DELFIN AMORIM



CASA J. WECHGLAAR.1953



CASA L MOTTA.1953



CASA T. CASTRO.1954



CASA M. VITA.1958

uma área ambiental que faz parte da Mata Atlântica, com grande quantidade de vegetação nativa e riachos. O arquiteto recém-formado, aos vinte e seis anos, teve completa liberdade para criar, uma vez que seu tio não fez nenhuma imposição. A construção durou cerca de quatro anos, e em 1958 a obra foi concluída.

A quarta obra a ser apresentada é a casa Miguel Vita, que foi projetada no final de 1958, pelo arquiteto português, sediado em Recife, Delfim Amorim, com a colaboração do arquiteto Armindo Leal, para a família do industrial Miguel Vita, proprietário da fábrica de refrigerantes Fratelli Vita, e ex-presidente da Federação das Indústrias de Pernambuco (FIEPE), segundo escreveu França (2020, s/p).

O arquiteto nasceu na vila de Amorim, em Póvoa de Varzim, distrito de O Porto, Portugal, em abril de 1917, e que imigrou para o Recife, no final de 1951, e faleceu precocemente em Recife, em 1972 (AFONSO, 2006). Seu filho que é arquiteto e professor, escreveu vários artigos sobre o trabalho de seu pai (AMORIM, 1989), bem como o seu ex-aluno e professor da mesma escola, Gomes (1995), que o classificava como um modernista português atuando no Recife.

Uma importante fonte para se conhecer o trabalho de Delfim Amorim, é o livro organizado por Oiticica (1991) - intitulado “Delfim Amorim Arquiteto” – que foi fruto de trabalho iniciado em 1979, por uma equipe de investigadores, composta por arquitetos e estudantes de arquitetura, que integraram o Instituto dos Arquitetos de Pernambuco/IAB- com o objetivo de inventariar não apenas as obras concebidas e

construídas, mas também, os textos produzidos por Amorim sobre arte, arquitetura e ensino em Portugal e no Brasil.

No caso em pauta, a obra da Casa Miguel Vita, Afonso (2020) publicou artigo analisando a edificação, como forma de homenagear a mesma, que infelizmente foi demolida. Procurando divulgar no meio acadêmico internacional a importância da obra do arquiteto, Afonso (2021) escreveu artigo, resultante ainda de suas pesquisas doutorais sobre as conexões de modernidade entre Porto/ Portugal e Recife/Brasil, que tanto contribuíram no processo de consolidação de uma linguagem moderna regional no nordeste brasileiro.

A possibilidade do arquiteto em projetar uma casa de grandes dimensões e com padrão alto, como a Casa Miguel Vita - o deixou em situação cômoda para criar livremente uma proposta que pudesse adotar os seus critérios projetuais na prática. A parceria com o arquiteto Armindo Leal se fez presente em vários trabalhos ao longo de sua carreira, demonstrando sintonia entre os parceiros no desenvolvimento de obras importantes na cidade. O resultado foi um projeto com uma excelente qualidade, conforme será visto nos próximos tópicos de análise.

DIMENSÃO ESPACIAL: O LUGAR E AS SOLUÇÕES ESPACIAIS DAS OBRAS

Todas as casas analisadas estavam localizadas em bairros nobres da cidade de Recife, com exceção da Casa Torquato Castro, que está implantada

em uma zona ecológica, no bairro de Aldeia, em Camaragibe, região metropolitana do Recife. As casas John Wechgelaar e Miguel Vita, estavam implantadas no bairro de Casa Forte, em grandes lotes urbanos, que geraram na contemporaneidade novos usos, e por não estarem ainda protegidas legalmente, foram demolidas para dar lugar a novos empreendimentos imobiliários, com prédios multifamiliares de padrão alto.

A casa Lisanel está implantada no bairro das Graças, área caracterizada pelo uso residencial, tendo também uma concentração de Escolas de ordens religiosas. Na zona há uma predominância de um patrimônio eclético, por ter sido urbanizado no final do século XIX. O imóvel felizmente está preservado, mantém sua integridade e seu uso residencial.

A casa Torquato Castro está implantada em uma propriedade rural, em meio a um condomínio ecológico, que antes fazia parte da fazenda da Família Castro. Por não ser uma área urbana, e pela valorização e sensibilidade familiar referente à preservação, a casa encontra-se bem conservada e mantém sua integridade e autenticidade.

A implantação do edifício no terreno dessas casas, obedeceu a uma correta orientação solar, de forma a obter melhor ventilação natural para os cômodos das áreas íntimas e sociais, evitando a entrada direta dos raios solares a partir do meio-dia nos ambientes desta zona, reduzindo assim, a insolação nesses ambientes. Todos os arquitetos analisados mantiveram esta preocupação, podendo afirmar que, sem dúvida, foi um dos critérios fundamentais dos projetos.

No que é referente às soluções dos programas em planta, pode-se observar analisando cada uma das obras e contrapondo as suas soluções projetuais, que grande parte dos projetos partiu em suas concepções, de tramas ordenadoras, construídas a partir do emprego de um módulo que estruturava todo o projeto.

Essa prática foi iniciada pelo arquiteto e professor Mario Russo, que com sua formação racionalista, foi um dos primeiros a atuar no curso de arquitetura, passando para seus alunos o método projetual que influenciou toda uma geração, partindo de tramas ordenadoras para elaborar plantas, facilitar as soluções estruturais, além de solucionar os blocos em determinadas zonas de uso das edificações projetadas, criando “pacotes” ou blocos que se distinguiam automaticamente no tratamento volumétrico.

Observou-se nestas plantas, a setorização do programa de necessidades em todos os projetos analisados - a busca pela racionalidade espacial e funcional - com áreas muito bem definidas (setor social, íntimo, serviços) que foi, sem dúvida, um critério sempre adotado pelos arquitetos aqui estudados.

As casas foram frequentemente projetadas em dois níveis, destinando o piso superior para a área íntima, distribuída em uma lâmina composta por quartos moduladas e direcionadas para uma varanda linear. As áreas sociais e de serviços localizavam-se no térreo, separadas, mas integradas por corredores, ou rampas e escadas de acesso.

Observou-se ainda, que nestas casas, os arquitetos adotaram soluções em planta, utilizando os pátios internos (jardins de inverno) que funcionam como saídas de ar e elementos espaciais importantes plasticamente, além da utilização de terraços contínuos paralelos à lâmina dos quartos (setor íntimo), que criavam sombras, protegendo os cômodos dos quartos da incidência direta dos raios solares.

Tais propostas demonstram uma preocupação climática na busca pela melhoria de conforto térmico, sendo, portanto, um critério projetual fundamental para na elaboração dos projetos destas casas.

Amorim, nos seus projetos residenciais, foi um dos quatro profissionais que mais procurou soluções nesse sentido, como pode ser visto na casa Miguel Vita (1958). O arquiteto Heitor Maia também trabalhou com a utilização de pátios internos e varandas contínuos em seus projetos residenciais, como por exemplo, nas casas Torquato Castro (1954-58) e José Cordeiro Castro (1959), conforme pode ser constatado na tese doutoral de Afonso (2006).

DIMENSÃO FUNCIONAL

Nas casas analisadas observa-se uma ênfase na organização funcional das mesmas, através do zoneamento do programa. A área social era composta por varanda (espaço de transição entre o público e o privado), sala ampla de estar integrada com jantar, e geralmente com pés-direitos duplos.

Nos projetos analisados, observa-se esse papel preponderante da sala de estar, funcionando como ponto de maior interesse, em relação aos tratamentos espaciais, possuindo pés-direitos duplos, desníveis, fechamentos ou peles diferenciadas dos demais, geralmente em vidro, permitindo a criação de transparências, e integrações entre interior e exterior, conforme pode ser constatado no esboço de Borsoi para a Casa Lisanel.

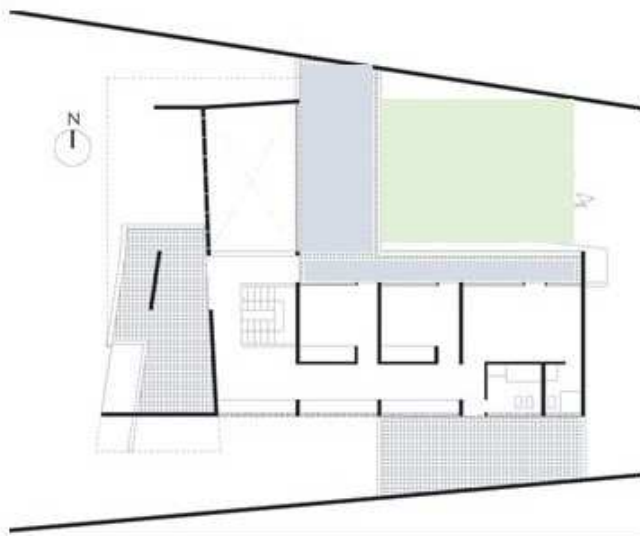
Ainda na área social, a utilização de rampas, foi de certa forma, outro critério adotado que recebeu um tratamento diferenciado nos projetos analisados, sendo observadas a função não apenas de circulação vertical, mas também, de elementos espaciais nos ambientes das salas de estar, onde geralmente estavam localizadas, conforme pode ser constatado nas casas Lisanel (1953) e Miguel Vita (1958), nas quais o acesso entre a área social e a área íntima era realizado por rampa.

Nas casas Wechgelaar (1951) e Torquato Castro (1954) o acesso entre o pavimento térreo e o superior foi solucionado através de escadas com dois lances, empregando um detalhamento em concreto armado.

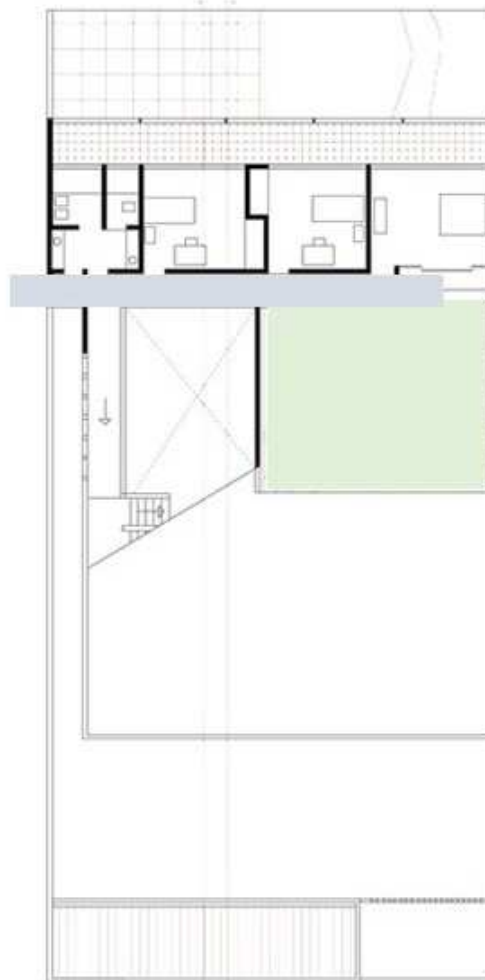
A área íntima das casas sempre ficava no pavimento superior, mais elevado, e orientado para a busca dos eventos dominantes regionais, nordeste e sudeste. Estavam sempre dispostos de forma modulada, em ordem, de maneira que um destes módulos era destinado a suíte do casal de proprietários (quarto, closet e banheiro) e os demais, aos filhos, tendo sempre nesse pavimento, um banheiro amplo que servia aos outros quartos.

Esquemas das plantas baixas dos pavimentos superiores das obras analisadas. Fonte: Fotomontagem da autora utilizando redesenhos feitos pela mesma entre 2002 a 2006 (AFONSO,2006). 2021.

CASA J. WECHGRLAAR.1953



CASA L MOTTA.1953



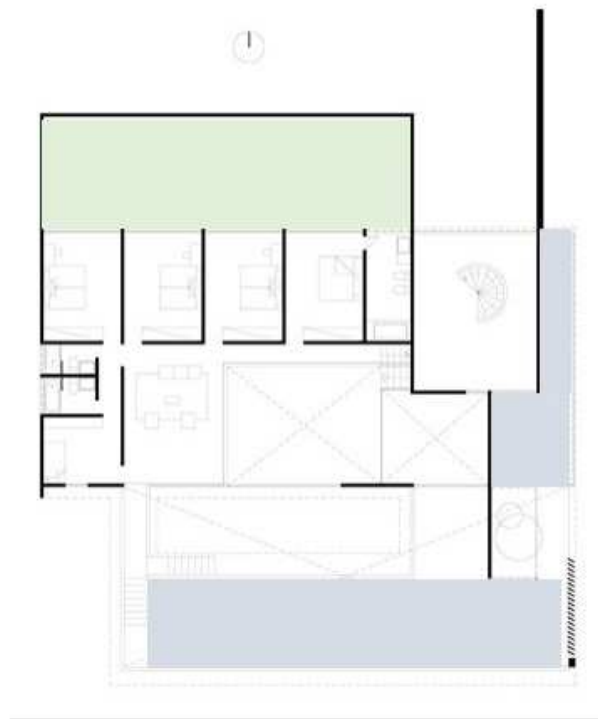
PÁTIOS



VARANDAS

Esquemas das plantas baixas dos pavimentos superiores das obras analisadas. Fonte: Fotomontagem da autora utilizando redesenhos feitos pela mesma entre 2002 a 2006 (AFONSO,2006). 2021.

CASA T. CASTRO.1954



CASA M. VITA.1958



■
PÁTIOS

■
VARANDAS

Conforme foi dito anteriormente, estes ambientes mantinham contato com uma varanda corredeira frontal aos mesmos, que além da função de espaço de sociabilidade entre os ocupantes dos quartos, possuía também uma função climática, servindo de proteção aos cômodos contra os efeitos patológicos decorrentes das intempéries locais, caracterizadas pelas temperaturas e taxas de insolação altas, e as fortes chuvas tropicais.

DIMENSÃO TECTÔNICA

Para a análise da dimensão tectônica, ou da construção- Afonso (2019) coloca que sejam considerados como pontos a serem estudados, a estrutura de suporte, as peles, as coberturas, os detalhes construtivos e os revestimentos e texturas que formam a plasticidade da materialidade das obras a serem analisadas.

AS ESTRUTURAS DE SUPORTE

Dessa maneira, iniciando-se pelas estruturas de suporte de tais obras, pode-se observar que por serem precursoras da modernidade, ainda não possuíam um sistema construtivo único e bem definido, e muitas delas, funcionaram como espécies de laboratórios para as novas propostas da modernidade.

Na arquitetura moderna produzida no Recife há uma certa contradição por vezes, decorrente da precariedade tecnológica regional, expressa na inexistência de um bom parque industrial com equipamentos, materiais e tecnologia de construção atual e nas especificidades da sociedade local, conforme escreveu Amorim (2003, p.6):

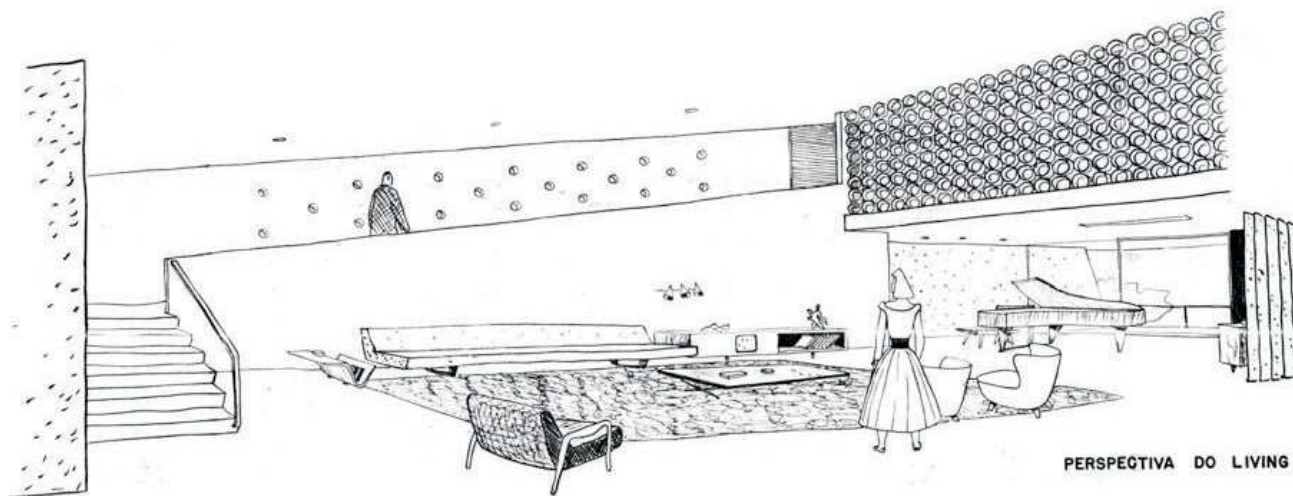
Os arquitetos que atuam no contexto regional do Nordeste enfrentaram a contradição de superar as deficiências tecnológicas e as desigualdades sociais, para estabelecer um modernismo contraditório.

É importante estar atento a essa questão, pois sem dúvida interferiu na concepção da habitação moderna produzida em Recife nos anos 1950, principalmente, no que se refere às transposições dos sistemas construtivos locais e à aplicação de certos elementos da arquitetura tradicional, como as coberturas, revestidas com telhas cerâmicas tipo canal, os típicos azulejos da arquitetura colonial brasileira e as soluções construtivas de janelas e portas de madeira que foram retomadas e reinterpretadas pelos arquitetos aqui estudados.

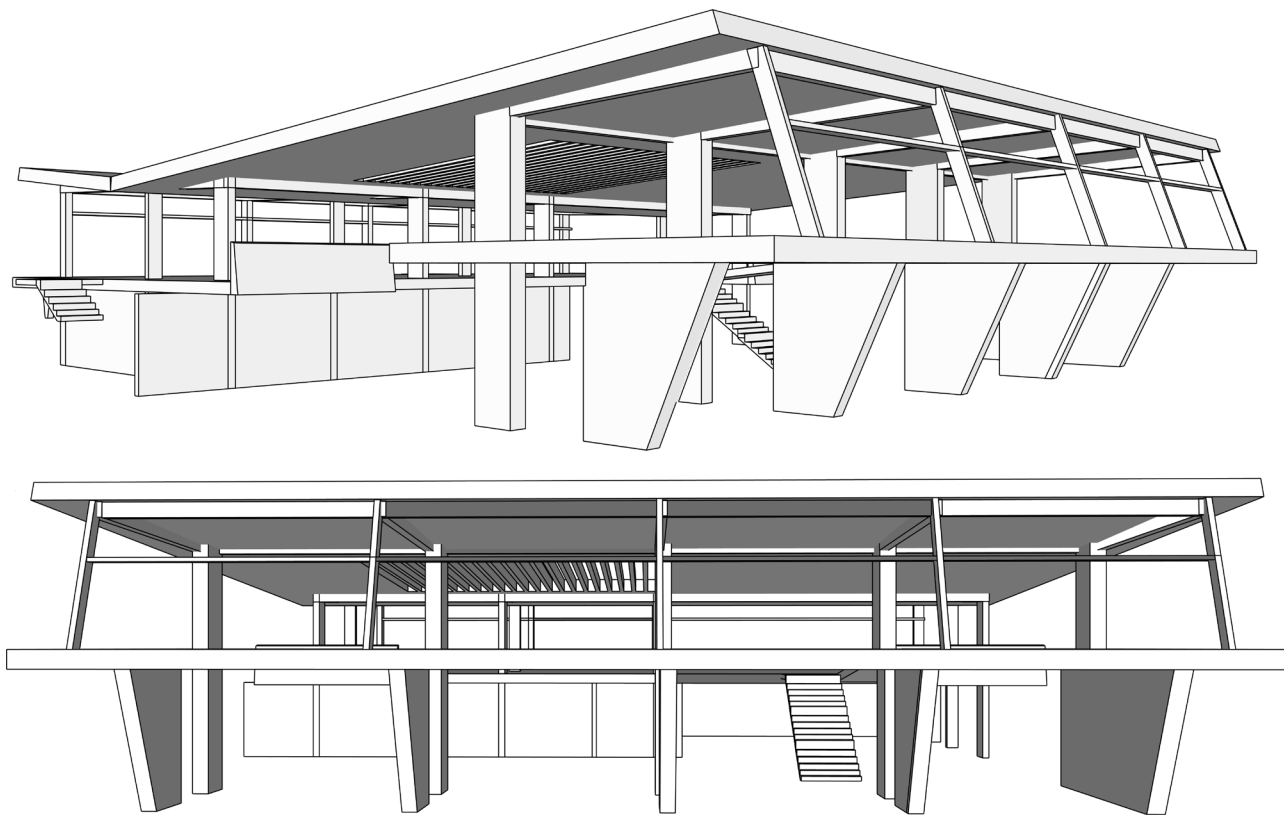
É importante destacar a relação que, principalmente Borsoi e Amorim, tiveram com o trabalho de resgate do patrimônio histórico de Pernambuco, e da região de uma forma geral, uma vez que atuavam como consultores do Instituto Nacional de Preservação Histórica e Artística, em região comandada pelo engenheiro Ayrton Carvalho.

Este momento das suas carreiras profissionais proporcionou-lhes uma maior aproximação a este patrimônio arquitetônico, procurando soluções construtivas tradicionais que foram, de certa forma, assumidas nas suas obras, como a utilização de azulejos, por exemplo, na produção de Delfim Amorim.

Perspectiva de Acacio Gil Borsoi para estudos espaciais da Casa Lisanel. Fonte: AFONSO, A. 2006. p.569



Estudos tectônicos da Casa Miguel Vita através da reconstrução virtual de seus elementos. Fonte: Reconstrução desenvolvida por PEREIRA, I. e orientada por AFONSO, A. 2020.



Com base no discurso do mestre Lúcio Costa, os arquitetos do Recife, dessa forma, seguem esse princípio, agregando, ao mesmo tempo, algumas soluções que foram reinterpretadas e criadas por eles, como o uso de revestimentos de azulejos e paredes de combogós cerâmicos em grandes fachadas, painéis de janela de madeira em substituição aos de vidro, entre outros exemplos aqui citados.

No caso das estruturas de suporte, pode-se então, observar o uso de um sistema estrutural misto, baseado nas tramas ordenadoras da planta modulada, com a adoção de paredes autoportantes em tijolo cerâmico, com vigas e pilares em concreto armado, conforme pode ser exemplificado nos estudos estruturais da Casa Miguel Vita.

Observou-se que nestas casas, as estruturas mais arrojadas estavam presentes nas coberturas das varandas e nas formas inclinadas de platibandas, pilares, que sofriam uma influência da linguagem adotada por Oscar Niemeyer desenvolvidos em projetos no sudeste brasileiro e publicados em revistas de grande circulação na época, como a Revista Acrópole, Arquitetura e anos depois, a Módulo.

O calculista Joaquim Cardoso já havia nos anos 30, dado início em Recife, à prática de desenvolver projetos relacionado arquitetura e estrutura nas obras desenvolvidas por Nunes e sua equipe à frente da DAC/ Diretoria de arquitetura e construção (AFONSO, 2002).

E Mario Russo, devido à sua formação como arquiteto integral na Universidade de Roma, foi um dos primeiros a retomar essa discussão tanto no ensino na EBAP, como em seus projetos desenvolvidos em Recife nos anos 50, chamando a atenção dos seus alunos para a importância de tal relacionamento no trabalho. Heitor Maia, por sua vez, herdou do professor italiano esta atenção à estrutura, e continuou a desenvolver projetos em que esta relação estava muito presente, como, por exemplo, nos projetos posteriormente desenvolvidos para os grandes supermercados do “Grupo Paes Mendonça”.

AS PELES COMO INVÓLUCROS

As peles, que são um dos elementos fundamentais da dimensão tectônica, foram amplamente exploradas pelos arquitetos aqui estudados e estão presentes de maneira criativa nestas obras, analisando os melhores tipos e materiais locais disponíveis que possibilitassem a substituição dos grandes painéis de vidro utilizados pela arquitetura moderna internacional, pois era impossível conceber uma esquadria deste tipo para a realidade local, pelo fato de não permitir a circulação constante de ar nos ambientes das edificações, além do problema de controle da elevado índice de insolação.

Na categoria de esquadrias móveis elaborados pelos arquitetos aqui estudados, despertam o interesse os detalhes encontrados nos projetos desenvolvidos por Borsoi, que optou por trabalhar com artesãos locais e com madeira para resolver os detalhes de suas obras. Fã dos trabalhos de carpintaria, devido à profissão do pai, Borsoi criou uma variedade de

soluções que sem dúvida, influenciaram os demais arquitetos, que seguiram as suas ideias, já que a opinião é unânime de que o arquiteto foi quem melhor detalhou na madeira.

Também era usual nas obras desta década o uso de treliças de madeira, inspiradas nos muxarabis árabes, isolando terraços, ou mesmo utilizadas como divisórias e portas de correr entre diferentes ambientes, como Heitor Maia Neto costumava usar em seus projetos residenciais, como na casa Torquato Castro, por exemplo.

Na época, a inexistência de aparelhos de ar-condicionado, fazia com que os arquitetos elaborassem janelas e portas o mais abertas possível, o que permitia a circulação do ar nos ambientes, criando soluções únicas. As portas e janelas quase sempre possuíam montantes em persianas de madeira, tanto na parte superior, como nas laterais, como se pode verificar nos projetos Amorim.

Quanto às peles fixas, foi bastante representativo o número de soluções utilizadas pelos arquitetos para estas casas dos anos 50. Eles deram continuidade à tendência carioca de utilizar o “brise soleil” em concreto armado, aplicando-o verticalmente na fachada oeste dos edifícios, protegendo o acesso direto dos raios solares, utilizando também a solução da combinação entre brise vertical e horizontal. Na casa Torquato Castro, Maia Neto utilizou um plano de brises na fachada principal.

Além da utilização de combogós cerâmicos e de concreto, também foram empregados combogós vitrificados em diversas cores, fabricados na região sudeste do Brasil, que, devido ao seu transporte, chegaram a um custo mais elevado, tendo sido utilizados em soluções muito específicas. Atualmente, pode-se dizer que o uso de combogós na arquitetura do Nordeste do Brasil é uma constante, herdada daquele momento, evoluindo dia a dia pelas gerações subsequentes que continuaram usando tal solução.

O uso do cobogó foi uma das soluções mais características da Escola do Recife, e o arquiteto e professor Armando de Holanda (1976) escreveu seu livro que é um clássico nos estudos da arquitetura nordestina tropical, recomendando sobre o uso do cobogó, como panos e planos vazados para que filtrem a luz e deixe a brisa penetrar.

OS BUZINOTES

Outro elemento presente nessas casas foi o buzinode: uma peça cerâmica, em formato circular, compondo as paredes com cerca de 12 cm, que por vezes tinham como acabamentos, um revestimento cerâmico vitrificado e eram muito utilizados nas edificações do período estudado, sendo posteriormente adotados não só por profissionais, mas também por construtores anônimos que faziam as suas próprias casas, tanto na cidade, como nas vilas, e zonas rurais de todo o nordeste brasileiro, utilizando-os como elementos para a constante circulação do ar nos tetos ou paredes.



Posteriormente, os buzinotes foram usados em paredes externas, divisórias de pátios, criando barreiras visuais, mas permitindo a passagem de ar. Alguns exemplos, como os encontrados em obras de Delfim Amorim- exploravam todas as possibilidades de trabalhar com paredes compostas por buzinotes: na Casa Miguel Vita, projetou paredes internas para melhorar o conforto climático.

AS SOLUÇÕES DE COBERTAS

A busca por soluções adequadas para as coberturas das casas analisadas, foi um dos pontos fundamentais da pesquisa, pois as fortes chuvas torrenciais, as mudanças bruscas de temperatura, chegando a 40 graus, com média de 28 graus, dificultaram o aproveitamento das lajes planas utilizadas em projetos europeus, que muitas vezes serviam de modelo.

Na casa John Wechgelaar, em 1953, o arquiteto Mario Russo propôs um pequeno declive na laje, procurando formas de impermeabilizá-la adequadamente, de maneira a evitar infiltrações futuras. Além do problema da água, havia também a questão da transmissão de calor nessas lajes, sendo necessária a criação de “colchões de ar”, para diminuir a transmissão direta solar para os cômodos.

Além disso, havia o problema da falta de beirais na adoção do modelo internacional de arquitetura moderna: os volumes puros e cubistas não funcionavam nas edificações locais, que posteriormente, ficavam com problemas de infiltrações através de janelas, ou mesmo, sobre as paredes que recebiam diretamente as chuvas com os ventos marítimos,

prejudicando o revestimento das fachadas que posteriormente apresentavam mau aspecto, exigindo constantes reparos para a manutenção.

A solução foi constantemente investigada por esses profissionais, que criavam propostas que melhor se adaptassem à realidade local, como Delfim Amorim, por exemplo- que se aprofundou na utilização da laje inclinada, aplicando sobre ela, a telha canal cerâmica, prolongando-a de forma a funcionar como um beiral, criando sombras e protegendo da água da chuva. Essa solução se tornou um modelo, aplicado por diversos profissionais do Nordeste brasileiro, tendo aqui o exemplo da Casa Miguel Vita.

A adoção do teto asa de borboleta, criado por Le Corbusier e bastante divulgado por Breuer na casa do MOMA de Nova Iorque, que consiste em telhado com duas águas e o desague central foi também outra solução bastante empregada na arquitetura local, estando presente nas casas Lisanel Mota e Miguel Vita.

O que restou de todo esse processo de busca de soluções ao longo dos anos 50 foi a utilização, pelos demais arquitetos que continuaram a modernidade em Pernambuco e no Nordeste, de adoção de telhados com lajes inclinadas recebendo diretamente as telhas cerâmicas, ou o uso de telhas cerâmicas nas coberturas estruturadas em madeira, possuindo tetos falsos, criando entre a cobertura e estas, uma espécie de colchão de ar, que amenizava as fortes temperaturas locais.

DIMENSÃO FORMAL

É importante frisar que foram as formas plásticas de Oscar Niemeyer que “encantaram” os arquitetos locais, que buscaram nelas, o vocabulário plástico, por meio da adoção dos pilares em “V”, volumes trapezoidais, fachadas inclinadas, e muitas outras soluções, conforme constatado na figura (p. 231) (AFONSO, 2016).

Sem dúvida, Niemeyer foi o arquiteto brasileiro que mais influenciou formalmente as casas aqui analisadas. As influências são nítidas, como por exemplo, o tratamento volumétrico dado às fachadas principais das casas estudadas, excetuando-se, o caso da Casa John Wechgehaar, pois Russo, como italiano trazia uma forte influência direta da modernidade europeia.

Um critério formal projetual bastante empregado foi elevar a edificação do solo, que além de melhorar o conforto climático, valorizava a volumetria do objeto arquitetônico. Há profissionais que também justificam tal solução utilizada em residências unifamiliares, devido ao problema que a cidade tinha em relação às enchentes causadas no período das chuvas, fazendo com que muitas casas fossem elevadas, a fim de evitar a entrada de água na estação das chuvas. Essas elevações, geralmente, eram feitas com paredes de pedra, extraídas da região, em tons diversos, que também funcionavam como base estrutural. O resultado volumétrico é bastante positivo, pois o objeto arquitetônico ganha mais leveza ao ficar visualmente “solto” do solo.

PLASTICIDADE E CROMATISMO DOS MATERIAIS NA DIMENSÃO FORMAL

Os materiais usados nos revestimentos internos foram condicionados por dois fatores principais: as condições econômicas (existência no mercado) e as condições climáticas. A escassez de um parque industrial avançado, a falta de mão de obra, somados à questão dos altos custos implicados pela chegada de produtos importados do sudeste do país, e até do exterior, fez com que os arquitetos que consolidavam a arquitetura moderna em Recife buscassem soluções alternativas para esse problema.

Tal racionalidade construtiva ficou mais evidente na aplicação de materiais como o cobogó, cerâmicos ou em concreto- que se apresentavam com bons custos para funcionar como invólucros, tanto do ponto de vista arquitetônico, como já se viu, quanto economicamente.

Outro material bastante utilizado foi a madeira, que foi adotada através da criação de sistemas construtivos de esquadrias vazadas, ou de revestimentos de paredes e pisos. Sua utilização se deu como opção devido à impossibilidade de trabalhar o ferro, que não funcionava bem na cidade por problemas de maresia, criando oxidação. O uso do alumínio, naquela época, era uma opção ainda onerosa no custo final da obra. A madeira era abundante na região Nordeste, com grande variedade de espécies vegetais locais, como “ipê”, “cedro”, “jatobá” e muitas outras.

As peles como invólucros. Fonte: Fotomontagem baseada em fotografias de Afonso. 2020.



CASA J. WECHGRLAAR. 1953



CASA L. MOTTA. 1953

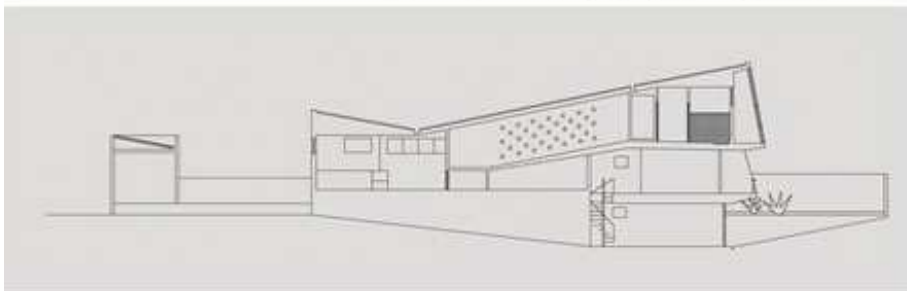


CASA T. CASTRO. 1954

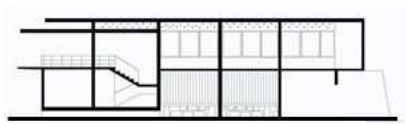


CASA M. VITA. 1958

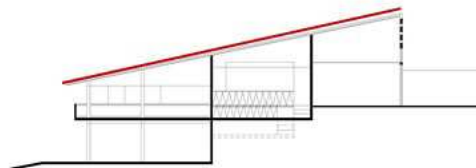
Soluções construtivas de peles em fachadas e interiores da casa M. Vita. Esquadrias e buzinetes. Fonte: Fotomontagem baseada em fotografias de Afonso e da FUNDAJ (Casa J. Wechelaar), 2020.



Soluções construtivas das cobertas das casas. Fonte: Fotomontagem da autora utilizando redesenhos feitos pela mesma entre 2002 a 2006 (AFONSO,2006). 2021.



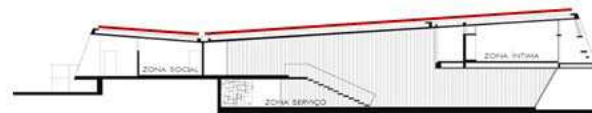
CASA J. WECHGRLAAR.1953



CASA T. CASTRO.1954



CASA L. MOTTA.1953



CASA M. VITA.1958

Detalhes formais das volumetrias das casas analisadas. Fonte: Fotomontagem baseada em fotografias de Afonso. 2020.



CASA J. WECHGRLAAR. 1953



CASA L. MOTTA. 1953



CASA T. CASTRO. 1954



CASA M. VITA. 1958



A pedra, devido a sua grande variedade de cor e textura, além da facilidade de extração na região, foi amplamente utilizada para construções, nas bases de edificações, para revestimentos de paredes internas, de pisos internos e externos, recebendo detalhes dos arquitetos, que muitas vezes a misturavam em pedaços menores com cimento, ou como peças maiores, formando desenhos e texturas interessantes.

A cerâmica utilizada tanto em tijolos, como em pisos e coberturas continuou a ser utilizada, mantendo a tradição local da sua utilização, sendo empregada em peças coloridas, predominando o uso das cores em vermelho, laranja, beges, e até mesmo, azul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se que nesses projetos houve uma constância na utilização dos recursos projetuais, como a estruturação e ordenação das plantas através do controle do módulo, trabalhando com tramas ordenadoras e a resolução dos programas através da criação de blocos de zonas funcionais, com setorização das áreas de uso, dedicando especial atenção à sala de estar - que comumente apresentava pé-direito duplo, espaços transparentes integrados ao exterior, presença de escadas e rampas utilizadas como elementos espaciais - e a resolução da área íntima (quartos) em lâminas arrematas por varandas corrediças em toda a fachada.

Foram as soluções para o clima, na busca de adaptar a linguagem moderna à realidade tropical, que mais caracterizaram essas obras. Em planta e volume, foram propostas soluções, para cobertu-

ras, vedações, revestimentos, que juntamente com a utilização dos materiais de construção disponíveis, constituíram a base de uma produção tipicamente regional.

A plasticidade e o cromatismo dos materiais de construção, como a madeira, as pedras, as cerâmicas utilizadas em tijolos e ladrilhos, contrastam com o branco das paredes por vezes enriquecido com painéis de cerâmica artística ou frescos coloridos, que caracterizam a produção deste período.

O que gera preocupação é observar que das quatro casas aqui expostas, duas já foram demolidas (a casa John Wechgelaar e a Miguel Vita), e as outras duas não fazem parte do acervo de obras modernas protegidas por nenhum nível de preservação. São bens imóveis isolados e que a qualquer momento, podem também ser apagados da paisagem e de nossa memória arquitetônica moderna.

A importância em documentar, resgatando os acervos públicos e privados, redesenhando, reconstruindo virtualmente esses exemplares e divulgando suas soluções projetuais, e construtivas é um dever das pesquisas acadêmicas na área.

Trata-se de um trabalho fundamental de resgate e salvaguarda que ficará para a formação dessa geração e das futuras. Infelizmente, o espaço não é suficiente para divulgar aqui, todas as informações obtidas sobre cada uma dessas obras, mas de qualquer forma, deixa-se a semente para publicações futuras e específicas sobre cada uma delas que sempre nos trazem tantos bons ensinamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, A. *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50*. Barcelona: tese doutoral apresentada para o programa de doutorado em projetos arquitetônicos da ETSAB/UPC. Volume 1. 2006.

AFONSO, A. *Arquiteturas do sol. Resgate da modernidade no nordeste brasileiro*. Teresina: EDUFPI. 2020.

AFONSO, A. 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, A. A arquitetura moderna de Heitor Maia Neto em Recife nos anos 50. In: 6º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. *Anais [...]*, Niterói, 2005.

AFONSO, A. *Revolução na arquitetura*. Teresina: EDUFPI. 2001.

AFONSO, A. *Delfim Amorim: de Portugal al Brasil. El proceso migratorio y la permanencia de criterios proyectuales residenciales modernos en la contemporaneidad*. Xalapa: RUA. Año13, número 25. Enero- junio 2021. Disponível em: <https://rua.uv.mx/index.php/rua/article/view/114>. Acesso em: 26 mai. 2021.

AFONSO, A. Casa Miguel Vita, Recife. 1958: resgate do patrimônio moderno através da documentação. Campina Grande: *Revista Mnemosine*. Dossiê

de documentação da arquitetura. Vol. 11, n. 2, jul/dez 2020. p. 9-26. Disponível em: www.mnemosinerevista.com/index.php/revista/issue/view/29. Acesso em: 26 mai. 2021.

AMARAL, I. F. *Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi. Obras e Projetos residenciais 1953-1970*. Monografia de máster em Projeto de arquitetura. Natal: UFRN.2004.

AMORIM, L. Delfim Amorim. Construtor de Uma Linguagem Síntese. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Nº 24, pp. 94-97. 1989.

AMORIM, L. Recife: uma escola regional? *Revista Arquitetura e Urbanismo*. Nº 94, pp. 71-79. 2001.

AMORIM, L. Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos. *Arquitextos*. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/bases/03text.asp. Acesso em: 18 fev. 2004.

BORSOI, M. A. e WOLF, J. Documento: Acácio Gil Borsoi. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, Nº84,pp. 35-41.1999.

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspective.pp.147-148.1981.

CABRAL, R. C. *Mario Russo. Um arquiteto racionalista em Recife*. São Paulo: Escola de Engenharia de São Carlos. USP. [monografia de máster]. 2003.

CABRAL, R. C. Documento Mario Russo. *Revista Arquitetura e Urbanismo*. Pp: 96 e 95. 2001.

CAVALCANTI, L. *Quando o Brasil era moderno. Guia de Arquitetura. 1928-1960*. Rio de Janeiro. Aeroplano. 2001.

COLQUHOUN, A. *Arquitectura Moderna y Cambio Histórico. Ensayos. 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

GOMES, G. Um Modernista português no Recife. *Revista Arquitetura e Urbanismo*. n. 57, p. 71-79. 1995.

OITICICA, D. et al. *Arquiteto Delfim Amorim*. Recife: IAB. 1991.

PIÑÓN, H. *El sentido de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC. 1997.

SEGAWA, H. *Arquitetura no Brasil*. São Paulo: EDUSP. 1997.

ROVIRA, T. e GASTON, C. *El proyecto Moderno: Pautas de Investigación*. Barcelona: Ediciones UPC, 2007.

ROWE, C. *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili. 1ª edición. 1978.

A PRODUÇÃO DA DOP DURANTE O PLANO DE AÇÃO: ELEMENTOS INICIAIS PARA ANÁLISE E LEVANTAMENTO PRELIMINAR DE PROJETOS

ALVES,
André Augusto de Almeida

Arquiteto e Urbanista (FAUUSP, 1999), Mestre (FAUUSP, 2003) e Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP, 2008). Professor associado do DAUUEM e membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL.

INTRODUÇÃO

Paralelamente ao Plano de Metas de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) e Brasília, o Plano de Ação promovido pelo governador Carvalho Pinto (1959 – 1963) revela-se episódio ímpar da trajetória da arquitetura moderna paulista. Compartilhando as raízes desenvolvimentistas que marcam o planejamento estatal da época, as metas físicas do Plano de Ação e a atividade construtora delas decorrente são vastas. Para além da produção de organismos como o Ipesp, importa a continuidade e intensificação da atuação de organismos estatais historicamente dedicados à produção de prédios públicos, como a DOP – Diretoria de Obras Públicas da Secretaria de Viação e Obras Públicas.

A atuação, menos conhecida e debatida, da DOP na produção de prédios públicos durante a vigência do Plano de Ação, é o objeto do presente capítulo. Nele, parte-se de considerações sobre a organização e constituição da diretoria desde as iniciativas de reorganização das estruturas da administração pública paulista por ocasião da Proclamação da República, cujas trajetórias alcançam o Período Democrático e a gestão de Carvalho Pinto. Situa-se a atuação da DOP no âmbito do Plano de Ação, enquanto pano de fundo para a apresentação de projetos selecionados do acervo dessa diretoria, atualmente em posse da CPOS – Companhia Paulista de Obras e Projetos. Tais projetos revelam a diversidade da produção da diretoria durante a vigência do Plano de Ação, que abrange a atuação de arquitetos atuantes no setor público e, ao contrário do

que afirmado pela historiografia, não deixa de incluir a contratação de projetos junto à iniciativa privada, revelando conteúdos e sentidos do debate arquitetônico paulista na passagem para a década de 1960.

O DOP E A MODERNIZAÇÃO PAULISTA

O projeto modernizador da elite cafeicultora paulista encontra na Proclamação da República um momento decisivo, em que a implantação das políticas nele previstas passam, entre outros, pela reorganização do aparato administrativo do governo estadual.

O setor de obras públicas é um dos primeiros alvos desta iniciativa, com a criação da Superintendência de Obras Públicas pelo engenheiro Paula Souza ainda em fins de 1889, reunindo competências que estavam dispersas na estrutura de governo, de modo a alavancar o desenvolvimento do estado (CAMPOS, 2015). Segundo essa autora, a SOP reuniu quatro seções, dedicadas a obras, ferrovias, empresas prestadoras de serviços e a Comissão Geográfica e Geológica.

O mesmo espírito regeu a criação, em 1891, de quatro secretarias: Secretaria da Fazenda, Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Secretaria do Interior e Instrução Pública, Secretaria da Justiça e Segurança Pública. As duas primeiras centralizam a implementação da política econômica do estado, cabendo à segunda delas concentrar os instrumentos de intervenção estatal na atividade econômica. A Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas abrange todas as iniciativas ligadas

ao planejamento do território e sua incorporação ao complexo cafeeiro, o que inclui sua interface urbana: o comércio e os serviços, a indústria, obras públicas – saneamento, edifícios públicos, vias urbanas, estradas de rodagem, pontes –, energia elétrica e gás, transportes e comunicações, imigração, colonização e política de terras.

A Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas absorve a SOP. Dentre as várias iniciativas de reorganização da secretaria, destacam-se a empreendida por Campos Salles em 1896 e a de Carlos Botelho em 1907. Esta última cria a DOP, juntamente com o estabelecimento de outras quatro diretorias, além da Diretoria Geral: Diretoria de Agricultura; Diretoria de Indústria e Comércio; Diretoria de Terras, Colonização e Imigração; Diretoria de Viação. A estas, somam-se a Diretoria de Estradas de Rodagem, a Diretoria de Publicidade, a Diretoria de Contabilidade e a Diretoria de Expediente, criadas em 1926, o que confirma a extensão de seu papel na construção econômica e espacial do estado de São Paulo nesses anos (BERNARDINI, 2007).

A DOP é composta originalmente pela Seção de Arquitetura e Seção de Estradas e Pontes, além de sete distritos de obras públicas. A Seção de Arquitetura possui as atribuições de “organização de projetos e orçamentos para construção, reconstrução ou reparos dos edifícios públicos estaduais”, o “estudo dos tipos que devem ser adotados para construção dos edifícios destinados aos vários serviços do Estado” (grifo nosso) e o “registro dos edifícios públicos construídos, reconstruídos ou reparados a expensas do Estado” (SÃO PAULO, 1907).

Em 1927, com a Reforma Fernando Costa, a Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas é desmembrada, dando origem à Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio e à Secretaria da Viação e Obras Públicas. Esta, é composta pela Diretoria Geral, Diretoria de Viação, Diretoria de Obras Públicas, Diretoria de Estradas de Rodagem e Diretoria de Expediente e Contabilidade, contando como repartições anexas a Repartição de Águas e Esgotos da Capital, Repartição de Saneamento de Santos, as Comissões de Obras de Abastecimento de Águas e Esgotos e Saneamento e as ferrovias de propriedade do Estado.

Tal desdobramento ocorre às vésperas de importantes mudanças estruturais na economia e na política brasileiras, notadamente a crise de 1929 e a Revolução de 1930, e gera uma configuração que perpassa os últimos anos da 1ª República, o Governo Provisório, o Governo Constitucional, o Estado Novo e todo o Período Democrático. Logo no primeiro mês de sua gestão, Adhemar de Barros (1963 – 1966), sucessor de Carvalho Pinto que toma posse em 31/01/1963, promove novo desdobramento, agora da Secretaria de Viação e Obras Públicas, em Secretaria dos Transportes e Secretaria dos Serviços e Obras Públicas (São Paulo, 1963). Nesta ocasião, a Diretoria de Obras Públicas é extinta, dando lugar ao Departamento de Obras Públicas. Este adquire, após o golpe civil-militar, caráter cada vez mais empresarial, com o surgimento de estruturas de remuneração pautadas por taxas de administração referentes à execução de convênios firmados com diferentes secretarias de estado tendo por objeto a prestação de serviços de projeto, empreitada e fiscalização.

A trajetória do setor de obras públicas no estado de São Paulo, aqui considerada no período de existência da DOP (1907 – 1963), indica diretrizes importantes para estudos futuros sobre esta diretoria, que são ainda escassos, especialmente no que concerne ao período posterior à Revolução de 1930 e mais ainda, ao Período Democrático. Para além de acréscimos no tamanho e no grau de complexidade e especialização do aparato estatal gerando sucessivos desmembramentos, as observações aqui tecidas demonstram a intencionalidade das elites dirigentes paulistas em configurar e desenvolver uma potente estrutura administrativa visando a implementação de um projeto modernizador de porte igualmente superlativo, que abarca integralmente seus múltiplos aspectos, rurais e urbanos. É por esta lente que se intenta mirar a experiência da DOP durante a gestão de Carvalho Pinto (1959 – 1963), nesta etapa, limitando-se aos trabalhos que versam sobre a produção arquitetônica moderna resultante do Plano de Ação e a levantamento e registro parcial de projeto realizado junto ao acervo da CPOS.

A ARQUITETURA PROMOVIDA PELA DOP

Dentre as pesquisas sobre a arquitetura moderna promovida pelo Plano de Ação, destaca-se a já extensa bibliografia sobre arquitetura escolar pública paulista. Segundo Segawa (1986), Artigas estabelece a periodização que será seguida por trabalhos posteriores, baseada na atuação da Primeira República; Comissão de Construções Escolares (1936), durante o governo de Armando de Salles Oliveira; Convênio Escolar (1949-1954) e FECE, quando “abandonam-se os organismos promotores de pro-

jeito e construção que vinham sendo usados” (ARTIGAS, 1970). Entretanto, a Conesp (1979) relata que o FECE foi criado visando o custeio e planejamento da expansão da rede escolar, explicitando que a execução do programa de construções continuava a cargo da DOP, e “numa escala mínima”, pelo Ipesp. Ferreira e Mello (2006: 17) afirmam, em sentido oposto, que “pelo número de escolas construídas no período, nota-se que a responsabilidade pela construção escolar foi repassada quase que integralmente ao IPESP, ficando a DOP com a incumbência de outras obras públicas”. Tais versões não esclarecem totalmente as atribuições, períodos de atuação e alcance dos organismos estatais envolvidos na produção em questão, em particular da DOP.

Ferreira et al (1998) incluem em seu livro um gráfico, reproduzido posteriormente (Ferreira e Mello, 2006) em que a atuação da DOP inicia-se em 1890 e segue até “meados da década de 1960”, entremeada com iniciativas pontuais da Comissão (1936), Convênio (1949) e Ipesp (1959). FECE (1960 – 1976), Conesp (1976 – 1987) e FDE (1987 -) completam o gráfico, que inverte a lógica de periodização, dos regimes e governos aos órgãos promotores das construções escolares. Ainda assim, a atuação da DOP permanece bastante invisível, seja quantitativa, seja qualitativamente. Deste último ponto de vista, destaca-se o fato da historiografia associar positivamente a atuação do Ipesp à contratação de profissionais e escritórios de arquitetura da iniciativa privada para a elaboração de projetos de feição moderna, em detrimento da utilização dos projetos padronizados de lavra da DOP.

Efetuar o inventariamento, levantamento e registro da produção edificatória da DOP é um desafio que se impõe à pesquisa sobre a arquitetura promovida no âmbito do Plano de Ação. Ele se revela de difícil realização, devido às recorrentes dificuldades de catalogação, manutenção e acesso dos acervos locais, que se repetem no caso da CPOS, que herdou o acervo da DOP. Não obstante, os resultados do registro preliminar de projetos efetuados no Arquivo Técnico da Companhia, permitem entrever a abrangência e diversidade da arquitetura produzida pela DOP. A tabela a seguir apresenta a relação de projetos levantados e digitalizados a partir do acervo da CPOS, abrangendo também projetos elaborados fora do período de vigência do Plano de Ação, pelos grupos de pesquisa Arquitetura Moderna e Sociedade Brasileira, liderado pelo Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves (UEM); Arquitetura e Cidade Moderna e Contemporânea, liderado pela Profa. Dra. Monica Junqueira de Camargo (FAUUSP); e Arte e Arquitetura, Brasil - diálogos na cidade moderna e contemporânea, liderado pelo Prof. Dr. Miguel Antonio Buzzar (IAUUSP).

Dentre os projetos mais antigos elaborados pela DOP, que foram localizados e registrados durante a pesquisa no acervo da CPOS, situam-se o do Forum de Taubaté (1944), de Vicente [ilegível], e o da Diretoria de Ensino de Jundiaí (1948), de A Arantes Monlenig(?). Eles revelam como o estilo neocolonial vigorava com força na DOP ainda na década de 1940, em concepções arquitetônicas únicas de grande apuro estilístico e construtivo, conforme se percebe nos detalhes e na excelência de sua expressão gráfica.

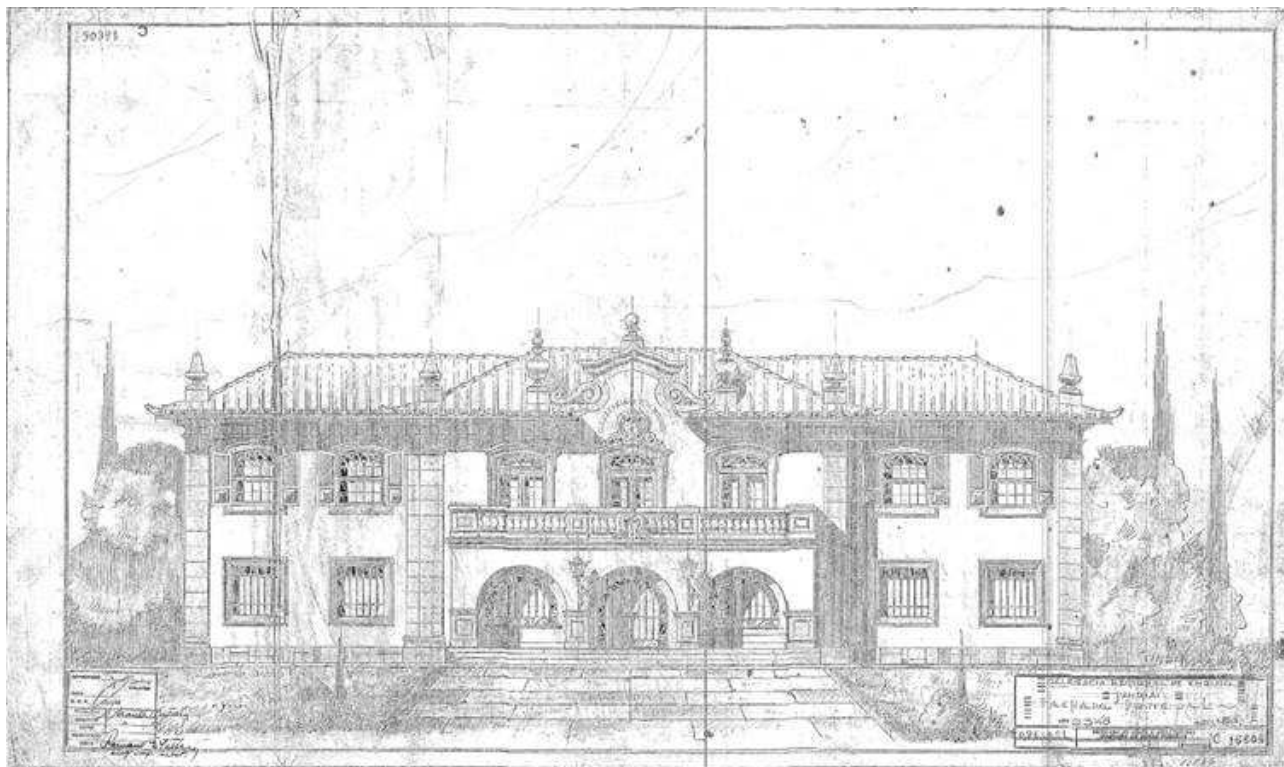
A passagem de uma arquitetura neocolonial ou de feição classicizante para uma arquitetura moderna no âmbito da estatal paulista é perceptível por meio da presença, dentre os projetos registrados, do projeto contratado pelo DEESP junto a Ícaro de Castro Mello para a Piscina Coberta da Água Branca (1949). Este edifício é recorrentemente citado pela historiografia da arquitetura moderna paulista como exemplar precoce e de certo modo isolado de arquitetura moderna pública neste estado, em oposição ao protagonismo estatal na promoção da arquitetura moderna no Rio de Janeiro; situação para cuja superação seria decisiva a contratação massiva de projetos de prédios públicos junto a arquitetos e escritórios de arquitetura privados por entidades públicas como o Ipesp, durante a gestão de Carvalho Pinto.

A passagem referida é retratada também pela presença, dentre os projetos registrados, de projetos singulares projetados ou promovidos pela DOP desde a segunda metade da década de 1940 até 1960. Edifícios como o do Palácio do Trabalho (1945), do Palácio da Fazenda (1952) e do Tribunal de Contas (1960), de Antonio Melchor, revelam como as soluções arquitetônicas, construtivas, de materiais, de representação gráfica e de gestão do processo de projeto, contratação e execução tornam-se mais elaboradas conforme o porte e representatividade do edifício aumenta. A justaposição destes projetos mostra o apuro com que são concebidos, bem como a evolução da arquitetura promovida e produzida pela DOP ao longo do período aqui focado.

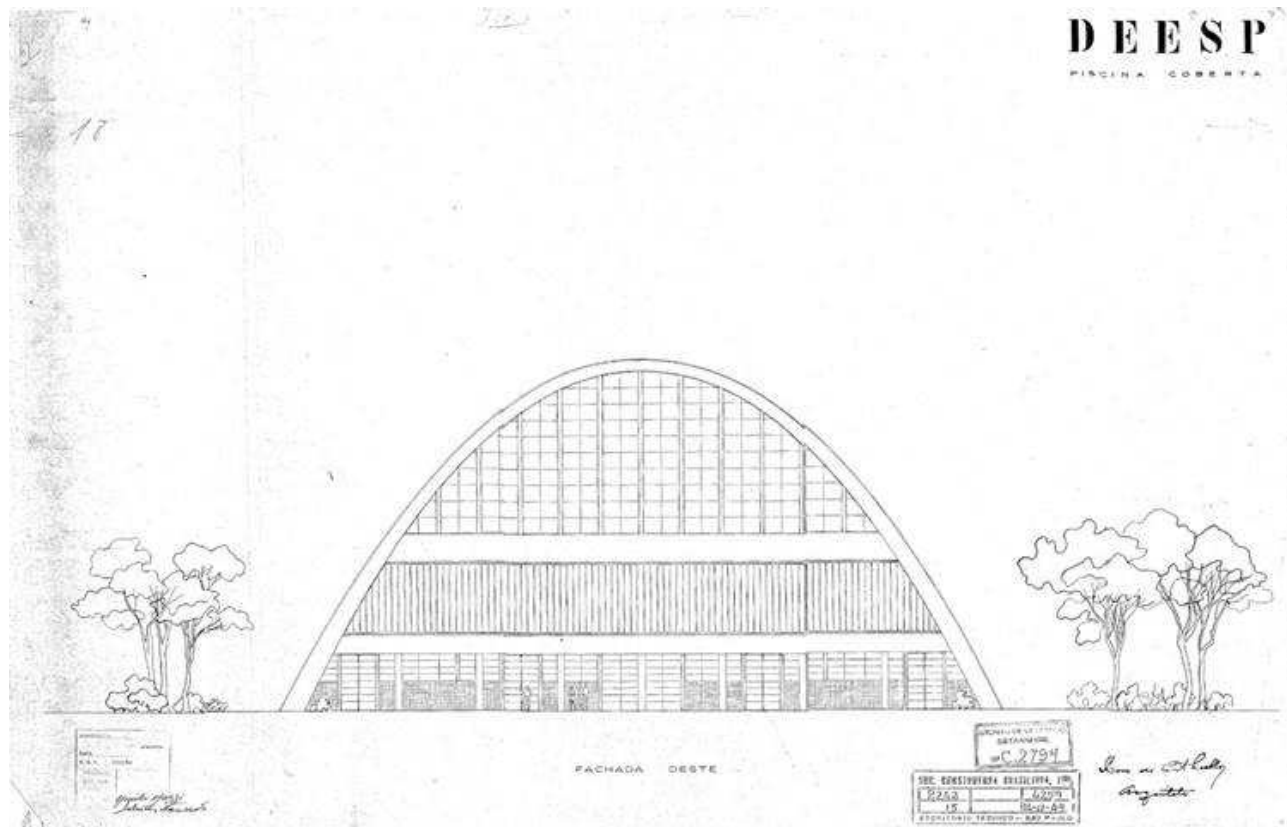
Projetos registrados do acervo da CPOS

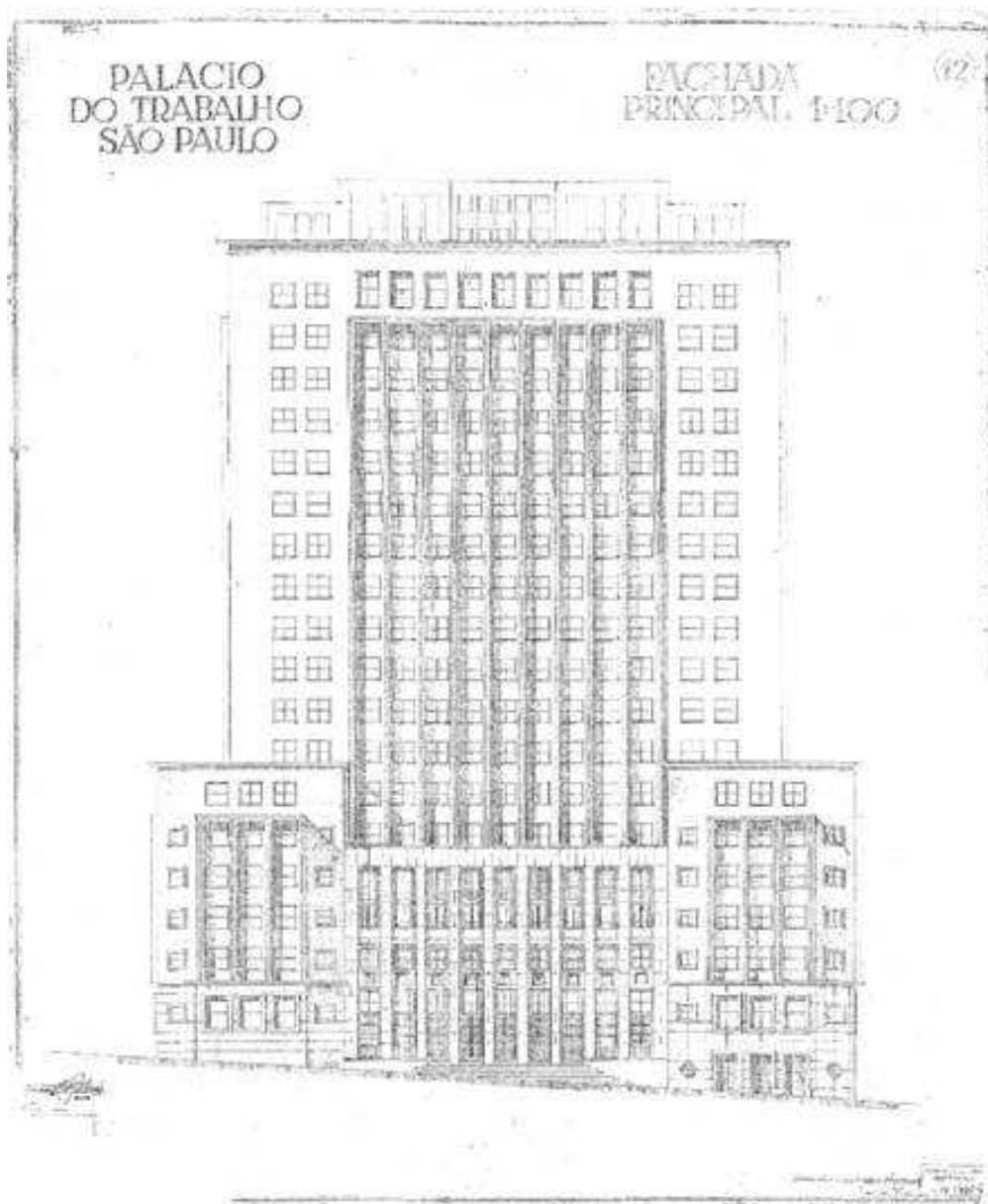
P	MUNICÍPIO	TÍTULO	AUTOR DO PROJETO	DATA	TUBO	Nº PR
A	Bauru	Grupo Escolar Vila Industrial	Ilegível	Ilegível	12903	2
B	Campinas	Escola Industrial de Campinas	Silvio Breno	nc	11712	3
A	Araraquara	Faculdade de Filosofia Ciências e Letras	*Lucio Grinover	nc	07172	5
A	Santo André	Fórum	*Jorge Zalszupin	nc	04800	10
A	nc (danificado)	Grupo Escolar	Carlos Cascaldi/ L W Paganelli	nc	14130	1
A	São Paulo	Grupo Escolar Jardim Jaú	externo (esgoto)	nc	12463	1
B	Piracicaba	Grupo Escolar Sodero de Pau Queimado	Tipo A 6 Classes	nc	08840	1
B	S. J. do Rio Preto	Instituto Adolfo Lutz/ Unid. Polivalente de Saúde	*Rubens de Camargo Monteiro	nc	05343	9
B	São Paulo	Posto de Puericultura Lapa	Ilegível	nc	13649	1
A	São Paulo	Tribunal de Contas	nc (telefonía)	nc	06293	2
A	Taubaté	Fórum	Vicente (ilegível)	05/01/44	13330	2
B	São Paulo	Palácio do Trabalho	nc (Cia. Construtora Nacional)	11/07/45	06288B	4
B	São Paulo	Palácio do Trabalho de São Paulo	nc	11/07/45	06289	2
A	Jundiaí	Diretoria de Ensino	A Arantes Monlenig(?)	03/03/48	12826	2
A	São Paulo	FAU R. Maranhão Adaptação	Carlos Victor	11/09/48	06974	2
A	São Paulo	Piscina Coberta Água Branca	*Icaro de Castro Mello	01/08/49	06953	9
A	São Paulo	Palácio da Fazenda	nc	07/10/52	06261	1
A	São Paulo	Corpo de Bombeiros	Milton Nogueira de Sá	09/04/54	13476	2
A	Tanabi	Cadeia e Delegacia	Diogo J Cardoso (locação)	03/07/56	13434	1
A	São Paulo	Maternidade e Hospital Infantil do DEC	L W Paganelli	13/06/57	06091	4
A	Itirapuã	Cadeia e Delegacia	ilegível	24/07/57	04151	2
B	Jundiaí	Escola Industrial Dr. Antenor S. Gandra	Iran G Castaldi	09/12/57	12484	3
A	São Paulo	Instituto Oceanográfico	Iran G Castaldi	30/01/58	07293	1
A	Taquaritinga	Grupo Escolar Joel Miranda	L W Paganelli	22/04/58	12829	4
B	Piracicaba	Grupo Escolar de Piracicaba Bairro Pauliceia	Gilberto Dutra	30/04/58	12786	2
A	Tietê	Fórum tipo B	nc	07/07/59	04831	1
A	São Carlos	Fórum	nc (externo)	23/01/60	04756	3
B	São Paulo	Tribunal de Contas	Antonio Melchor	09/05/60	06288A	5
B	Bauru	Unidade Integrada de Saúde de Bauru	Pedro Lember/ Regina Zonta/ Ivo Uvo	05/06/60	04957- 04959	9
A	São Paulo	Escola de Aprendizagem Industrial (Vila Maria)	*Roberto Goulart Tibau	10/12/60	11331	7
A	Sorocaba	Unidade Integrada de Saúde	I Pongiluppi de Lucia	27/02/61	05296	10
B	Taciba	Posto de Puericultura	Milton Bueno (desenho)	14/03/61	05366	1
B	Ibirarema	Posto de Saúde	Pedro (ilegível)	06/04/61	13666	1
A	São Paulo	Grupo Escolar Vila Medeiros	nc	11/04/61	11244	6
B	S. Ant. de Jardim	Cadeia e Delegacia Tipo A	ilegível	01/05/61	04178	1
A	São Paulo	Grupo Escolar Tucuruvi	**José Eduardo Maia de Mendonça	28/06/61	12517	4
A	São Paulo	Grupo Escolar Vila Bosque	*Ido Guarniero Junior	19/07/61	13246	1
A	Poá	Grupo Escolar Rotary Club	R J Vasconcellos Fº	21/07/61	13088	1
A	Cabreúva	Grupo Escolar Bairro do Jacaré	*Mayumi Watanabe	01/09/61	12426	2
A	São Paulo	2º Grupo Escolar de Vila Formosa	*Janusz Wlodzimirz Wojdyslawski (para FECE)	21/09/61	12495	1
A	São Paulo	Grupo Escolar Carlos de Campo Penha	R J Vasconcellos Fº	19/10/61	11237	1
A	São Paulo	Grupo Escolar Vila Facchini	*Fernando Arantes	19/10/61	12704	2
A	São Paulo	Grupo Escolar Vila Paranaguá	nc	12/02/62	11246	4
A	Júlio da Mesquita	Cadeia e Delegacia	Maria Antonia B Larrabure	08/03/62	04158	1
B	Francisco Morato	Grupo Escolar de Francisco Morato	Ruy P Souza (desenho)	16/07/62	11680	2
A	Pradópolis	Unidade Sanitária	*Ubyrajara Gilioli	29/09/62	05190A; 05190B	3
B	Miguelópolis	Unidade Sanitária de Miguelópolis	I Pongiluppi de Lucia	29/10/62	05141	1
A	Mutinga	Grupo Escolar de Mutinga	Lazaro F. V. Cardoso	27/11/62	12532	1
B	Piracicaba	Unidade Sanitária de Piracicaba	Jorge Celigoí (Sec. Saúde)	30/07/69	05219	3
B	São Paulo	Tribunal de Contas	M Casari/ Mario Pimentel/ Thereza De Katinzky/ J Bacchetto/ D F Cardom	19/10/73	06290	10

Delegacia Regional de Ensino de Jundiaí. Arquiteto A Arantes Monlenig [parcialmente ilegível]. Fachada principal, 1948.



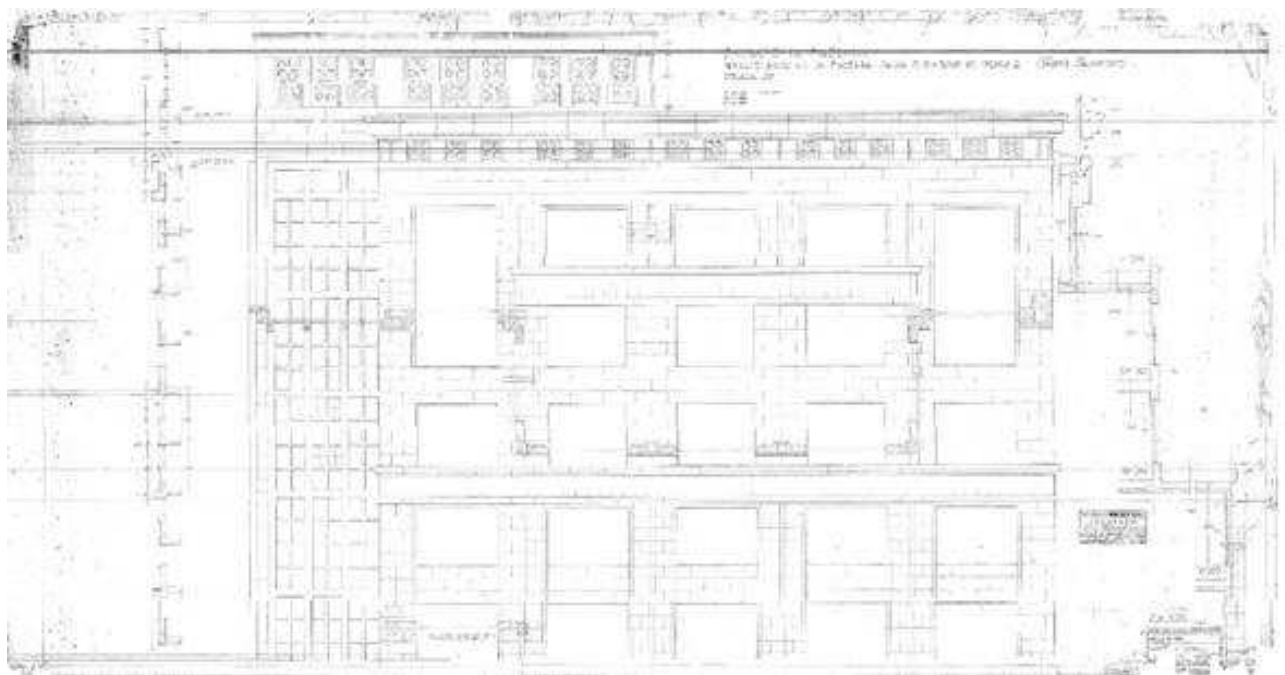
Piscina coberta da Água Branca. Arquiteto Ícaro de Castro Mello. Fachada oeste, 16/11/1949.



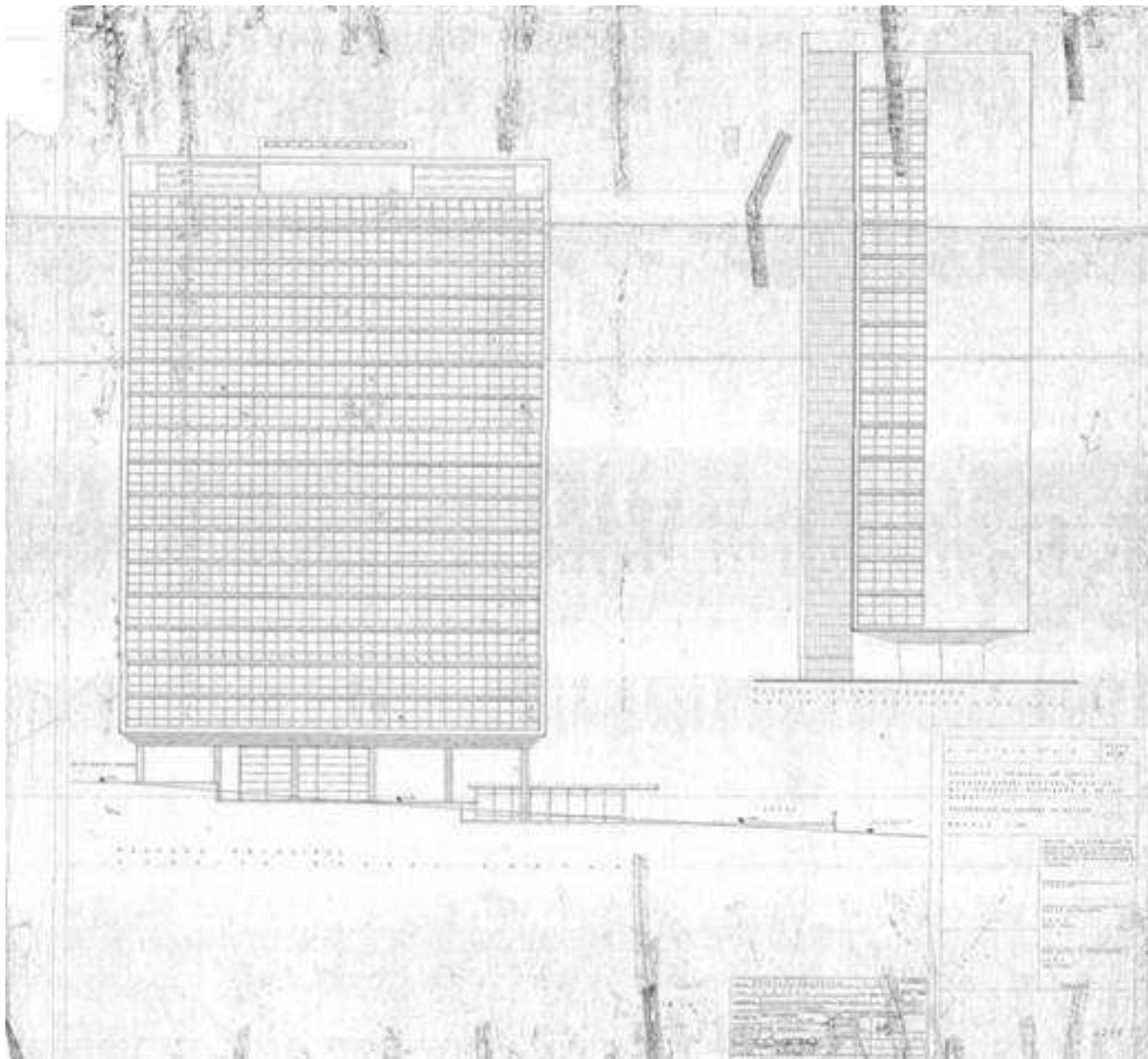


Palácio do Trabalho. Desenho:
Cia. Construtora nacional.
Fachada principal, data de
entrada: 11/07/1945.

Palácio da Fazenda. Detalhe parcial da fachada para o parque Dom Pedro II, 07/10/1952.



Tribunal de Contas do Estado de São Paulo. Arquiteto Antonio Melchor (DOP). Fachadas, 09/mai/1960.



Os três primeiros cartéis da década de 1950 são marcados, no que tange ao levantamento parcial efetuado, pela atuação de profissionais como Milton Nogueira de Sá (Corpo de Bombeiros, 1954); L W Paganelli (Maternidade e Hospital Infantil do DEC na rua Siqueira Bueno, Alto da Mooca, na capital, 1957; Grupo Escolar Joel Miranda, 1958); Iran G Castaldi (Escola Industrial Dr. Antenor S. Gandra, 1957; Instituto Oceanográfico, 1958).

A maior parte dos projetos registrados situa-se no intervalo de tempo que corresponde à gestão de Carvalho Pinto (1959 a 1963), possivelmente sendo fiel à aceleração da produção edificatória ocorrida neste período. Nesse sentido, também é de certo modo notável que o primeiro projeto de 1959 date de julho, quando é promulgado o Plano de Ação, sendo que os primeiros meses de gestão são dedicados a diagnósticos e à elaboração do Plano de Ação, ao invés do início de obras. Tem-se, no início dessa fase de produção, além do projeto do Tribunal de Contas, um fórum executado com projeto padronizado, reminiscência de práticas até então vigentes; o projeto do Fórum de São Carlos, de caráter classicizante – em ambos os casos, de certo modo assinalando o ritmo mais cadenciado da modernização dos espaços de segurança e justiça que então ocorre.

Deve-se assinalar, nesse ponto, que apesar de não datado, o projeto do Fórum de Santo André, contratado pela DOP junto a Jorge Zalszupin deve ser desse mesmo momento, já que não foi executado pelo fato de ali ter sido construído o Centro Cívico – que por sua vez também foi contratado pela DOP junto a Rino Levi durante a gestão de Carvalho Pinto.

Além dos projetos citados, alguns outros, de porte médio, como os de Pedro Lemberg, Regina Zonta e Ivo Uvo para a Unidade Integrada de Saúde de Bauru (1960) e de I Pongiluppi de Lucia(?) para a Unidade Integrada de Saúde de Sorocaba (1961), antecedem uma série mais extensa de projetos de porte menor, sobretudo grupos escolares e postos de saúde ou unidades sanitárias, por profissionais como R. J. Vasconcellos Filho, Maria Antonia B. Larrabure e Lazaro F. V. Cardoso. Também surgem pranchas em que se tem apenas a assinatura no campo de desenho (e não de projeto), o que possivelmente indica alterações na dinâmica de funcionamento da DOP, nesse momento de aceleração da produção da Diretoria.

Os grupos escolares projetados pelos profissionais da DOP caracterizam-se por um desenho bastante simples, senão convencional, marcado pela disposição em pavilhões configurando plantas em formato de H, T ou outras disposições volumétricas elementares implantadas em desníveis de um pé-direito e construídos em estrutura de concreto armado e alvenaria. O tratamento das fachadas principais se dá por meio da exploração de saliências estruturais e do formato das esquadrias, comumente basculantes e que ocupam a totalidade do vão entre pilares, porém, divididas em dois ou três panos por vão. São revestidas com reboco e pintura, ou com uma paleta mais limitada de revestimentos, como no caso do Grupo Escolar Carlos de Campos, projetado por J. R. Vasconcellos Filho (1961), em que ressaltos estruturais, empenas laterais e volumes de circulação vertical recebem pastilhas brancas, enquanto as faces exteriores dos peitoris recebem pastilhas na

cor azul claro. A cobertura em telhas de fibrocimento com 8% de inclinação e beirais corroboram a austeridade e despretensão da proposta, que se revelam também em sua expressão gráfica.

É constante, entre os projetos de lavra da DOP, de soluções diretas e pragmáticas, com foco no atendimento do programa de necessidades e na edificação. Na Unidade Integrada de Saúde de Bauru, de Pedro Lambert, Regina Zonta e Ivo Uvo (1960), o programa de necessidades e as condicionantes relativas aos fluxos impostos pelas exigências sanitárias são solucionados por meio da distribuição do extenso rol de ambientes em longos corredores em diferentes pavimentos, o que resulta em um único volume prismático cuja implantação é resolvida, conforme o exemplo anterior, por meio da exploração de desnível de um pé-direito.

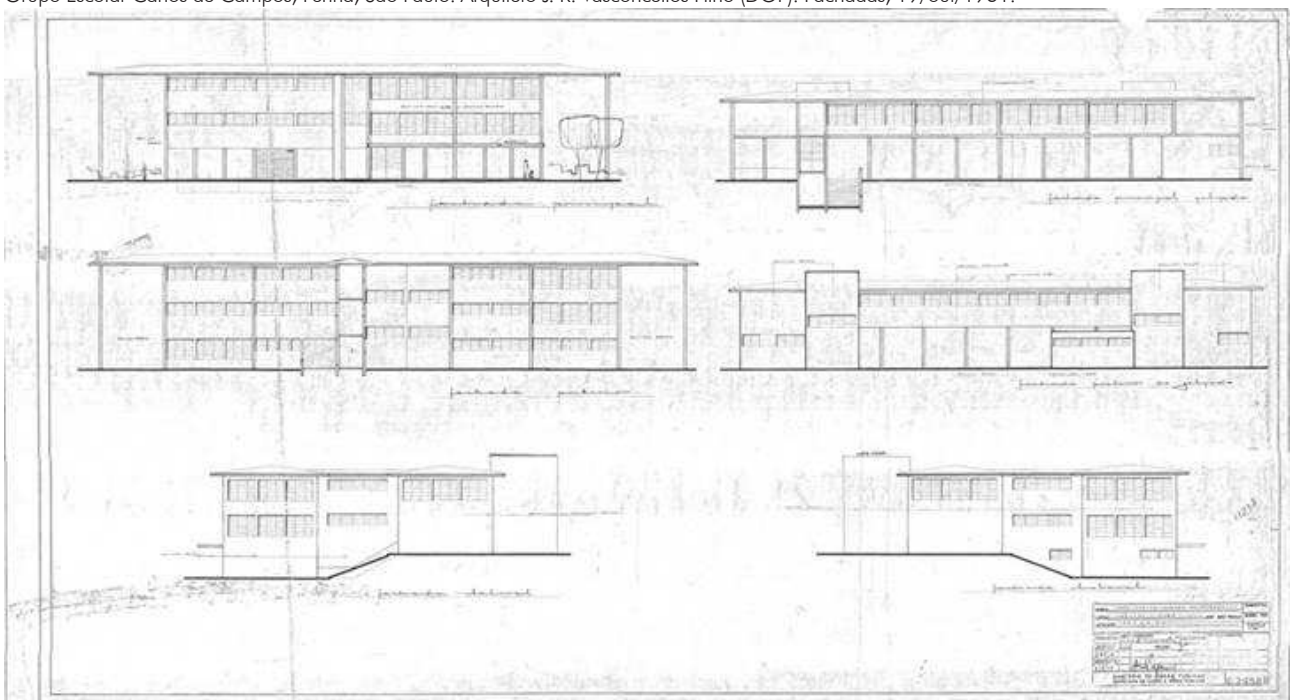
O tratamento do projeto, por sua vez, incorpora o uso de sistemas estruturais, materiais, soluções de planta e fachada e elementos de representação gráfica, entre outros, mais elaborados, conforme o programa de necessidades e o porte das edificações se tornam mais complexos e maiores.

As fachadas recebem esquadrias contínuas organizadas em duas faixas, de modo que as aberturas dos espaços de trabalho diferem das aberturas das instalações sanitárias, câmaras frigoríficas, câmaras assépticas e capelas apenas pela sua altura e forma de abertura. A unidade das esquadrias e o tratamento dado às superfícies exteriores dos peitoris de diferentes alturas – por meio de ressaltos nas alvenarias e diferenças de revestimentos – conferem

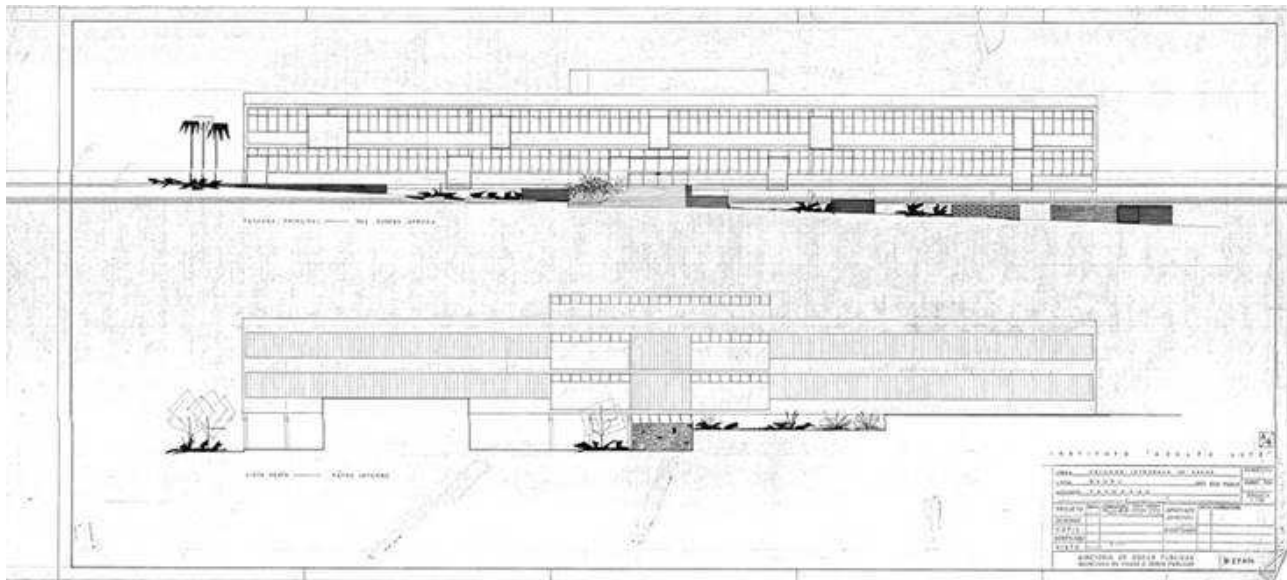
caráter mais abstrato ao desenho das fachadas. Em uma das fachadas, tal efeito se dá pela previsão de grandes extensões de brise-soleil móvel “de chapa de brasilit”, aliada a esquadrias altas e quadradas em fita para sanitários, escadaria e, no último pavimento, depósito e “apto do zelador”. A sistematização e a expressão gráfica do projeto é igualmente mais elaborada, com pranchas de detalhes do brise-soleil, textos normatizados, representação de texturas e materiais, ainda que perfis estruturais sejam representados apenas esquematicamente, ou não sejam representados, nem em planta, nem em corte.

Aos projetos elaborados pelos profissionais da DOP, somam-se os projetos elaborados por arquitetos atuantes na iniciativa privada. Após o projeto pioneiro de 1949 de Ícaro de Castro Mello, apenas em 1960 aparece, dentre os projetos registrados, a contratação de Roberto Goulart Tibau para o projeto da Escola de Aprendizagem Industrial de Vila Maria. Há uma aceleração da contratação de arquitetos e escritórios privados a seguir, que como se viu, coincide a aceleração da produção de projetos, não somente pela DOP, mas também por outros organismos promotores e produtores, como o Ipesp e a Secretaria de Agricultura. O arquiteto José Eduardo Maia de Mendonça, primeiro profissional a ser contratado pela DOP para a elaboração de projeto arquitetônico de grupo escolar, (Grupo Escolar do Tucuruvi, 1961), assina projetos no interior do Setor de Projetos da Secretaria de Agricultura.

Grupo Escolar Carlos de Campos, Penha, São Paulo. Arquiteto J. R. Vasconcellos Filho (DOP). Fachadas, 19/out/1961.



Unidade Integrada de Saúde de Bauru. Arquitetos Pedro Lemberg, Regina Zonta, Ivo Uvo (DOP). Fachadas, 17/out/1960.



Dos projetos de menor porte levantados os seguintes são contratados pela DOP, junto a arquitetos atuantes na iniciativa privada: Grupo Escolar de Vila Bosque, de Ido Guarniero Jr.; Grupo Escolar do Bairro Jacaré em Cabreúva, de Mayumi Watanabe; e Grupo Escolar de Vila Facchini, de Fernando Arantes. O 2º Grupo Escolar de Vila Formosa, construído pela DOP na capital, é projetado por Janusz Włodzimierz Wojlyslawski, contratado pelo FECE. Já no final da gestão de Carvalho Pinto, ocorre a contratação do projeto da unidade sanitária de Pradópolis junto a Ubirajara Gilioli.

A exemplo do que ocorre com o Ipesp, os levantamentos preliminares realizados revelam que tais projetos abrangem um amplo rol de profissionais contratados, muitos deles conhecidos no âmbito da historiografia da arquitetura moderna paulista, outros ainda em obscuridade; arquitetos de diferentes gerações, muitos então jovens recém-formados, reunidos em torno de figuras como Oswaldo Bratke, Salvador Candia e Vilanova Artigas.

Mayumi Watanabe desenvolve extensa trajetória profissional ligada aos organismos dedicados à arquitetura escolar. Seu projeto para o Grupo Escolar do Bairro do Jacaré em Cabreúva (1961) revela paralelos com o projeto germinal do Ginásio de Itanhaém (1959), de Vilanova Artigas. Em terreno que não possui limites precisos e se caracteriza por ligeiro declive em direção a um “valo”, muros de arrimo de pequeno porte que se inflexionam em diferentes ângulos e que servem de banco conformam platô em nível intermediário, ligado ao entorno e ao vale por duas escadas estrategicamente posicionadas.

O caráter paisagístico do desenho, que almeja qualificar a relação do edifício modesto com o entorno, é explicitado em notação na prancha de desenho. Os ambientes do programa de necessidades, mais modesto que no caso de Itanhaém, são agrupados em um único volume retangular em que o vão central serve de acesso e galpão de recreio, um segundo vão contém salas de aula e um terceiro vão contém salas administrativas, cozinha, refeitório e uma sala de ensino pré-escolar. Ainda conforme o projeto de Artigas, mas de modo simplificado, o piso do galpão avança para além da projeção do edifício, e é espacialmente delimitado pelas linhas de pilares e por pequeno desnível, vencido em todo o perímetro por três degraus e bancos. Os elementos estruturais e calhas são de concreto aparente e a cobertura em laje impermeabilizada com “zone ‘alumínio’”.

Fernando Arantes projeta para o Ipesp, sozinho ou junto com Salvador Candia, edifícios escolares que combinam a disposição simétrica de diferentes volumes pavilhonares com alvenarias de tijolos aparentes e tesouras e esquadrias em madeira, gerando soluções plásticas marcantes. O projeto do Grupo Escolar de Vila Facchini (1961), na capital, insere-se em tal família, sendo a única diferença o uso de platinbanda baixa ao longo dos volumes da administração e das salas de aula. O volume que abriga administração, cozinha e dependências do ensino pré-primário – que possui acesso privativo – liga-se ao volume de salas de aula do ensino primário por meio do galpão coberto. Cada módulo espacial utilizado é subdivididos em outros três, que por sua vez são divididos em dois vãos e seus respectivos caixilhos.

Estes últimos organizam as soluções de layout – que privilegiam a simetria – e a fenestração de todo o conjunto. As texturas e cores das fachadas e demais superfícies são meticulosamente tratadas, com uma paleta de materiais e cores que inclui tijolos aparentes, jardineiras de tijolos pintados de branco, paredes de tijolos furados e paredes de ½ tijolo “(em cima e embaixo do caixilho M3)” na cor amarelo ocre, “demais paredes externas, vigas, colunas etc. branco”, esquadrias de madeira brancas, com exceções enceradas, madeiramento da cobertura, que é de fibrocimento, em azul cobalto.

○ contraste entre tal projeto e o de Mayumi Watanabe para Cabreúva, caracterizado por volume unitário tipicamente artiguiano, revela muito do debate arquitetônico paulista em fins da década de 1950.

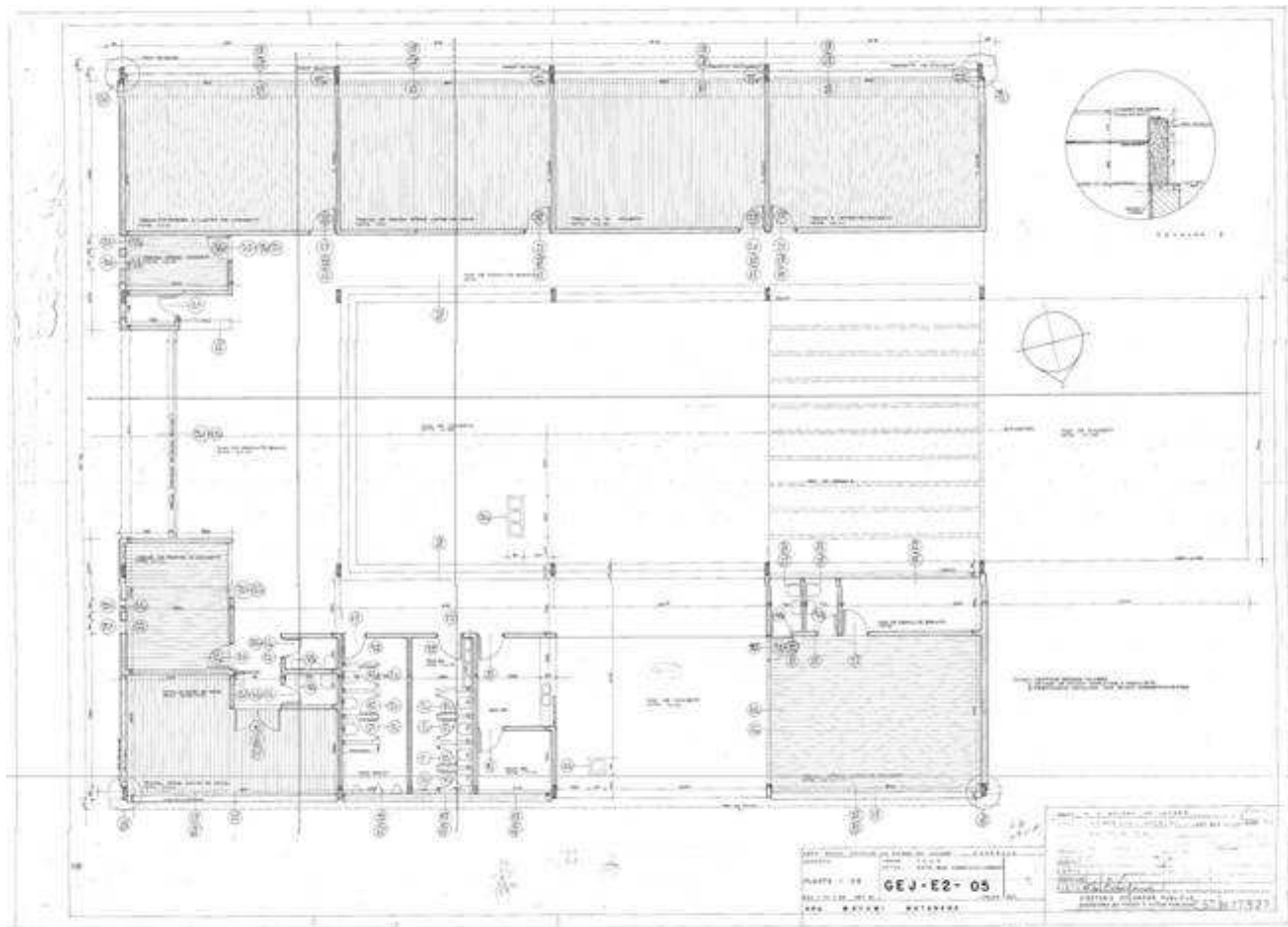
○ tema da arquitetura escolar revelou-se recorrente no levantamento preliminar de projetos, com a presença de importantes arquitetos que, ligados a experiências como a do Convênio Escolar e das Escolas do Sistema “S”, estão ausentes da produção promovida pelo Ipesp – casos de Hélio Duarte, Lucio Grinover e Roberto Goulart Tibau.

○ projeto da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Araraquara (s.d.) (p. 257), de Lucio Grinover com consultoria de Helio Queiroz Duarte, é concebido como uma sucessão de volumes cujos ambientes e respectivas funções e atributos espaciais são bem definidos. Ocupando uma quadra, o conjunto é acessado pelos jardins ao sul, a partir dos quais se pode circular pela marquise que serve os cinco blocos de dois pavimentos de laboratórios,

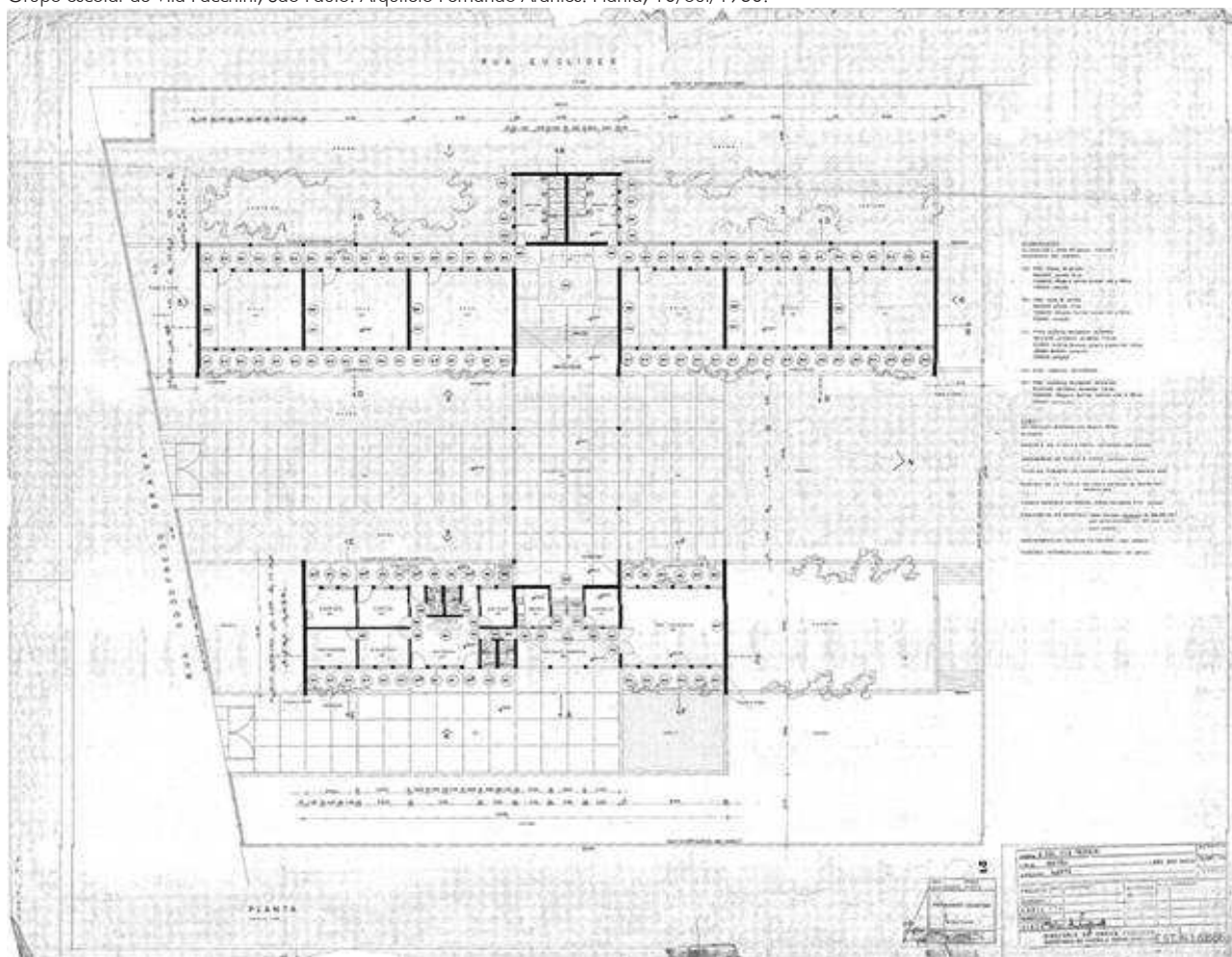
ou pela marquise pela qual se chega aos espaços administrativos e de serviço – estes últimos possuem acesso autônomo – e ao volume quadrado do refeitório e salão de jogos, na extremidade leste. O terceiro bloco de laboratórios possui um auditório e alonga-se até sobrepor-se ao almoxarifado central, no volume a nordeste, criando um pilotis entre duas grandes áreas ajardinadas.

A partir daí, dois volumes predominantemente orientados a NE/SO abrigam salas de aulas, salas de estudos e salas de professores. O primeiro deles constitui novo pilotis que, combinado com o anterior, cria uma série de espaços de convívio abertos e interconectados no coração do conjunto. Novas marquises conduzem o usuário ao auditório, que se combina com teatro de arena de planta hexagonal e cobertura dodecagonal; assim como ao volume com pátio interno que contém biblioteca, museu e sala de exposições. Volumes de escadas com caixas d’água e instalações, localizados nas extremidades, eixos ou esquinas das marquises e demais áreas de circulação, completam o conjunto.

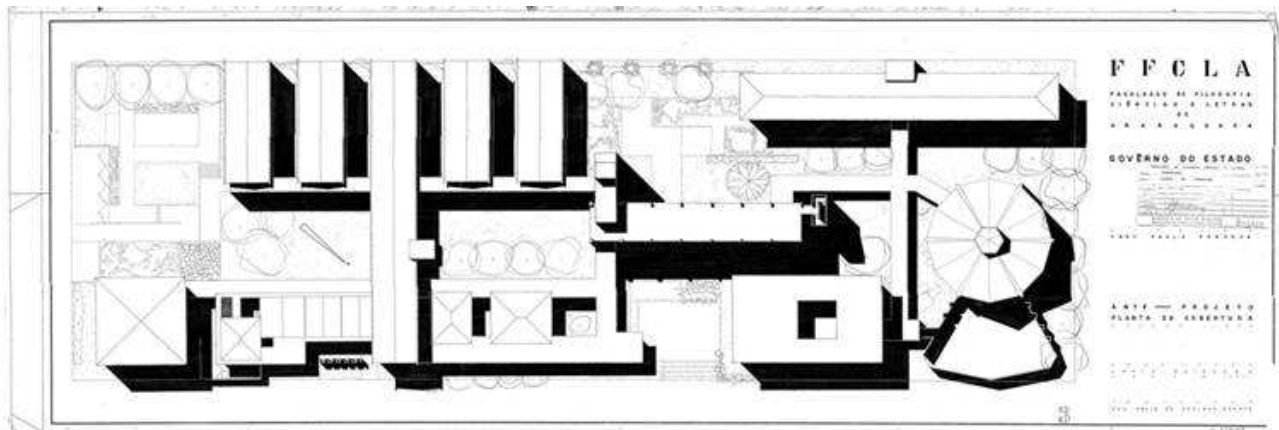
Grupo escolar do bairro do Jacareí, Cabreúva, Arquiteta Mayumi Watanabe. Planta – D6, set/1961.



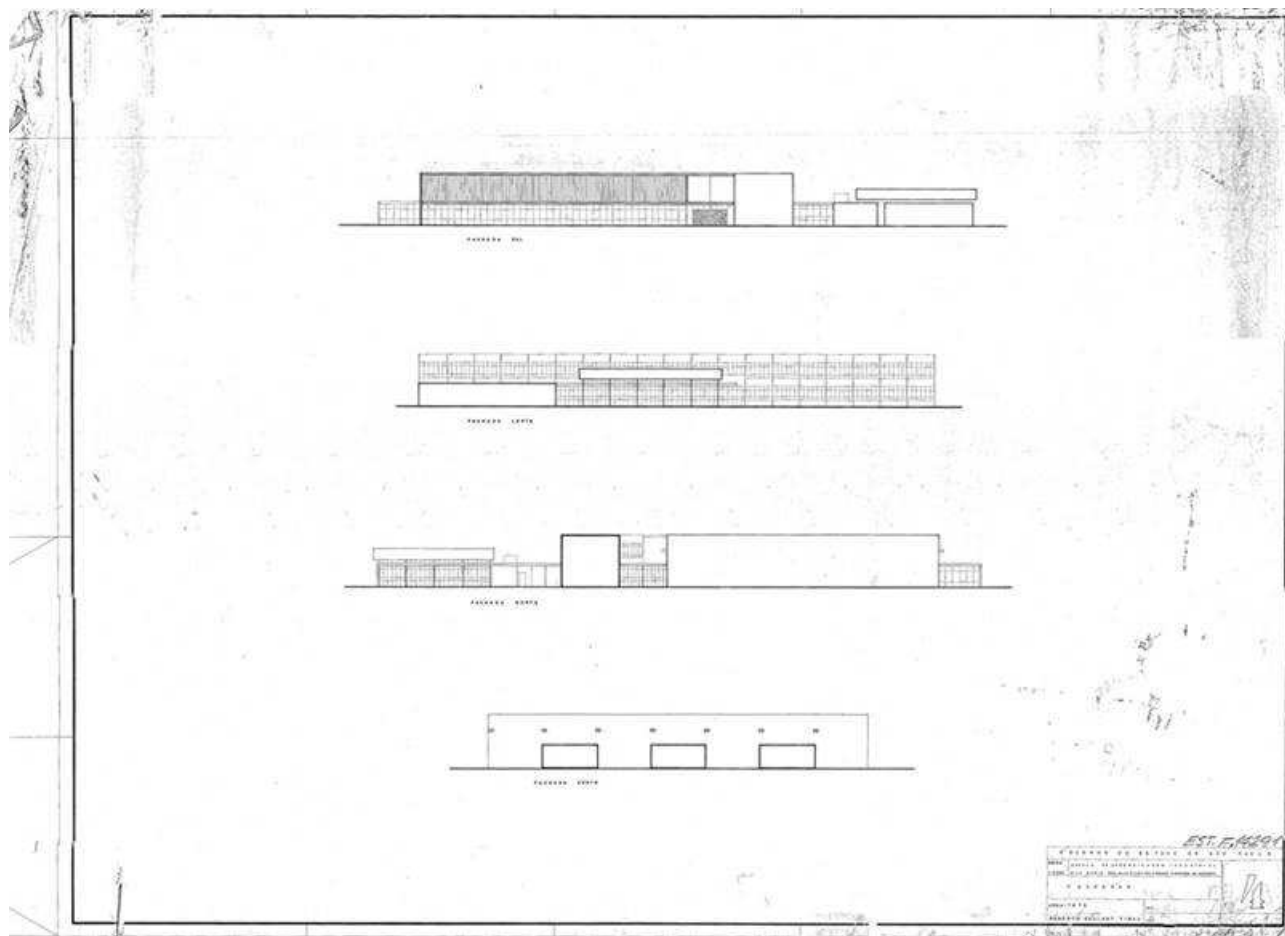
Grupo escolar de Vila Facchini, São Paulo. Arquiteto Fernando Arantes. Planta, 10/out/1960.



Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Araraquara, Arquiteto Lucio Grinover; consultor Helio Queiroz Duarte: Anteprojeto/ Planta da cobertura.



Escola de Aprendizagem Industrial de Vila Maria, São Paulo, Arquiteto Roberto Goulart Tibau. Fachadas.



O projeto de Roberto Goulart Tibau para a Escola de Aprendizagem Industrial de Vila Maria, São Paulo (1960) (p. 263) caracteriza-se igualmente pela concepção em volumes funcionais conectados por eixos que organizam os fluxos e circulações. Tais volumes adquirem, no caso em tela, menos independência entre si que no projeto anterior.

Ao invés da separação completa entre volumes funcionais e marquises, a conformação dos eixos de circulação e pátios que organizam a planta e separam os seus setores se dá pela justaposição ou sobreposição de volumes. O programa de necessidades revela complexidade e extensão semelhantes às do projeto anterior, combinando espaços de oficinas de pé-direito alto cobertos com sheds, volume mais alto e de maior vão para o auditório, volume com dois pavimentos para salas de aula, volume térreo com pátio para cozinha, refeitório e áreas conexas. A diversidade de usos que marca os volumes combinados revela-se por meio das fachadas.

Os projetos de Lúcio Grinover, com consultoria de Helio Duarte, para a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Araraquara (s.d.) e de Roberto Tibau para a Escola de Aprendizagem Industrial de Vila Maria (s.d.), revelam-se importantes, sobretudo por demonstrarem o prosseguimento de uma pesquisa de longa data, pautada pela concepção de volumes funcionais projetados para usos específicos que, combinados entre si e com os eixos de circulação, constroem o espaço arquitetônico e da cidade em sua relação com a natureza, em especial por meio de marquises e pátios.

Como no caso dos grupos escolares antes referidos, a presença dessa arquitetura na produção de prédios públicos pelo estado de São Paulo em fins da década de 1950 e início da de 1960, - ou seja, na época em que Artigas lança aqueles que serão considerados pela historiografia os modelos da arquitetura paulista vigentes dali em diante -, certamente diz muito sobre a cultura e o debate arquitetônico então vigente.

CONCLUSÃO

Possuindo raízes desenvolvimentistas, o Plano de Ação inclui metas físicas ambiciosas em sua estruturação, que implicam na ação coordenada de diversos organismos que atuam no planejamento, promoção e produção de prédios públicos ao longo do estado de São Paulo.

Com origens na SOP e com organograma oriundo da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, a DOP desempenha papel importante na modernização da economia paulista por meio, entre outros, da incorporação do território ao processo produtivo capitalista. Em sua formatação definida em fins da década de 1920, perpassa os diferentes governos desde a Revolução de 1930 até o Período Democrático, chegando à gestão de Carvalho Pinto. Apesar de central, sua atuação durante a vigência do Plano de Ação é pouco conhecida e inadequadamente dimensionada, em face de uma historiografia que privilegia o papel da encomenda privada num primeiro momento da modernização da arquitetura paulista, e a contribuição de profissionais e escritórios de arquitetura iniciativa privada num segundo momento desse processo.

A produção da DOP, seja em termos gerais, seja no âmbito do Plano de Ação, permanece obnubilada, ainda que quantitativamente e qualitativamente relevante. Revela conteúdos e sentidos do debate arquitetônico paulista da época, em especial as nuances da passagem de uma produção neocolonial ou classicizante para uma produção moderna, a partir da segunda metade da década de 1940.

O registro parcial de projetos ora apresentado, apesar de cobrir parcela ínfima da produção da DOP, revela-se suficiente para esclarecer ou ao menos fornecer indícios sobre estes e outros tópicos, em especial trazer à luz nomes de profissionais atuantes neste escritório público de arquitetura; lançar questões iniciais sobre sua dinâmica de funcionamento e as transformações por que passa ao longo do tempo; esboçar as características e atributos da produção, em suas relações de unidade e diversidade, continuidade e descontinuidade.

Assim, tem-se que a DOP produz um volume de projetos e obras expressivo, de pequeno a grande porte, tanto na capital quanto no interior, com projetos padronizados ou não, elaborados em diferentes graus de complexidade e apuro técnico conforme as circunstâncias e exigências, por quadros profissionais próprios ou projetos contratados na iniciativa privada.

De novo, apesar da parcialidade do levantamento que foi possível realizar, este permite identificar a mudança do perfil e ritmo de atuação da DOP no cenário de produção acelerada de prédios públicos criado pelo Plano de Ação; um momento em que

ela passa a produzir prédios de menor porte para grupos escolares e unidades sanitárias, aumenta a produção própria de projetos e contrata profissionais da iniciativa privada com mais frequência.

Os projetos registrados revelam a cada momento o debate da arquitetura paulista, grosso modo, entre um projeto modernizador liberal-democrático que combina agrupamentos de usos e de redes de circulação em volumes funcionais articulados que constituem a arquitetura e a cidade – mais presente na arquitetura do Convênio Escolar –, e um projeto modernizador revolucionário que, a partir dos mesmos critérios porém inversamente, repropõe a arquitetura e a cidade por meio da subversão dos usos e circulações sob a cobertura do volume único, nos moldes lançados por Artigas em seus bem conhecidos projetos de Itanhaém e Guarulhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, J. B. V. Sobre escolas... São Paulo, *Acrópole*, n. 377, p. 10-3, set. 1970.

BERNARDINI, S. P. Construindo infraestruturas, desenhando territórios: a Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do governo estadual paulista (1892 – 1926). In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 12., 2007, Belém. *Anais [...]*. Belém: Anpur, 2007. Disponível em: www.ufpa.br/xiienanpur/CD/ARQUIVOS/GT4-315-289-20070107190041.pdf. Acesso em: 24 jan. 2017.

CAMPOS, C. de. A reorganização do setor de obras públicas em São Paulo: uma análise através da trajetória profissional do engenheiro Paula Souza, 1869 – 1891. Campinas, *Oculum Ensaios*, v. 12, n. 1, p. 157-171, jan./jun. 2015.

FERREIRA, A. de ., CORRÊA, M. E. P., MELLO, M. G. de. *Arquitetura escolar paulista; restauro*. São Paulo: FDE, 1998.

FERREIRA, A. de F., MELLO, M. G. de (orgs). *Arquitetura escolar paulista: anos 1950 e 1960*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SÃO PAULO (Estado). *Decreto n.º 1.459*, de 10 de abril de 1907. Reorganiza a Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo.

SAO PAULO (ESTADO). GOVERNO DO ESTADO. Mensagem apresentada pelo governador Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto à Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo em 14 de março de 1960. São Paulo: *Imprensa Oficial*, 1960.

SAO PAULO (ESTADO). GOVERNO DO ESTADO. Mensagem apresentada pelo governador Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto à Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo em 14 de março de 1961. São Paulo: *Imprensa Oficial*, 1961.

SAO PAULO (ESTADO). GOVERNO DO ESTADO. Mensagem apresentada pelo governador Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto à Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo em 14 de março de 1962. São Paulo: *Imprensa Oficial*, 1962.

SAO PAULO (ESTADO). GOVERNO DO ESTADO. Plano de ação 1959 – 1963: administração estadual e desenvolvimento econômico-social. São Paulo: *Imprensa Oficial*, 1959.

SÃO PAULO (Estado). *Lei n.º 2.196 de 3 de setembro de 1927*. Desdobra a Secretaria de Estados dos Negócios da Agricultura, Comercio e Obras Publicas

SÃO PAULO (Estado). *Lei n.º 7.833, de 19 de fevereiro de 1963*. Dispõe sobre o desdobramento da Secretaria da Viação e Obras Públicas.

SÃO PAULO (ESTADO). SECRETARIA DA EDUCAÇÃO. FUNDO ESTADUAL DE CONSTRUÇÕES ESCOLARES. *A execução do programa de construções escolares*. São Paulo: s. ed., 1963.

SÃO PAULO (ESTADO). SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. COMPANHIA DE CONSTRUÇÕES ESCOLARES DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Relatório 75/79*. São Paulo: s. ed. 1979.

SEGAWA, H. *Arquiteturas escolares*. São Paulo, Projeto, n. 87, p. 64-5, mai. 1986.

PROCESSOS DE MODERNIZAÇÃO DE SALVADOR DURANTE A DITADURA MILITAR:

ASPECTOS URBANOS E ARQUITETÔNICOS

BIERRENBACH,
Ana Carolina de Souza

Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Mackenzie, 1993) e História (FFLCH/USP, 1995); Máster em “Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad” (ETSAB/UPC, 1997); Mestrado em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFBA, 2001); Doutorado em “Teoría e Historia de la Arquitectura” (ETSAB/UPC, 2006); pós-doutorado (PPGAU/UFBA, 2008); pós-doutorado na Università degli Studi di Napoli Federico II (2016-2017). Atualmente é professora associada III da FAUFBA e professora permanente do PPGAU-UFBA.

INTRODUÇÃO

Este texto trata de determinados aspectos do processo de modernização de Salvador e da sua área metropolitana, ocorridos durante a ditadura militar. A modernização conta com uma intensa participação do Estado, que estimula a industrialização, a urbanização e a produção arquitetônica da cidade e do seu entorno, modificando de modo marcante as suas características, interferindo nas dinâmicas cotidianas dos cidadãos.

Para tanto, tomam-se prioritariamente documentos extraídos do período em questão, oficiais ou não.¹ Entende-se que o país passa por uma ditadura, fato que supõe limitações a expressões que se manifestem de forma crítica ou contrária às ações estatais. Assim, é importante compreender que tais documentos não podem ser desconectados dessas suas condições de produção. Nesse sentido, faz-se referência a Michel de Certeau, quando trata da operação historiográfica, assinalando que essa ocorre a partir da “[...] combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita” (CERTEAU, 1982, p.56). A partir disso, pode-se inferir que a produção dos documentos consultados também se dá a partir de lugares determinados, com práticas próprias e com escritas peculiares.

Assim, trata-se de analisar os documentos compreendendo a situação de quem os produz e as características de suas escritas. Parte dos documentos consultados é oficial. Os documentos não oficiais são usualmente retirados de periódicos de circulação local ou nacional. Em ambos os casos as suas

manifestações são quase sempre favoráveis às ações governamentais e as escritas louvatórias às suas iniciativas. Em um momento de censura há escassas notícias que trazem oposição aos governos ditatoriais e aos seus atos. Quando existem e fornecem relatos de situações problemáticas, esses são usualmente acompanhados por informações de que essas estão sendo solucionadas, indicando que há supostamente ações em andamento para superá-las. Esse tipo de discurso tende a eximir as administrações das suas responsabilidades diante das caóticas circunstâncias da cidade, mas oferecem pistas preciosas para compreendê-las.

Desse modo, o artigo examina tais documentos procurando manifestar seus discursos explícitos, mas também tentando trazer à tona aspectos que se pretendem ocultar ou superar.

¹Foram consultadas algumas edições dos jornais A Tarde e Diário de Notícias, além de outros jornais e revistas nacionais. Entende-se que a pesquisa nos jornais locais precisa ser ampliada para maior compreensão do período em questão.

O PAPEL DO ESTADO

Os documentos indicam que o Estado é o agente prioritário da modernização da capital e do estado da Bahia, coordenando as ações de industrialização e urbanização (BAHIA, 19-- , n.p.). Em inúmeras circunstâncias, defendem a sua atuação, tomando-a como “miraculosa”. Assinala-se que a Bahia, que durante a sua história tem um momento de importância nacional, perde a sua força. Entretanto, informa-se que está assumindo outra vez um papel proeminente, aliando “eficiência e economia” (AUGUSTO, 1971, p. 43), permitindo que experimente, supostamente, “o mais notável e profundo conjunto de transformações da sua história” (BAHIA, 19-- , n.p.), articulando-se plenamente com a filosofia do desenvolvimentismo (LESSA, 1970, p.61).

São destacados os papéis “fundamentais” dos diferentes governantes, nas esferas municipal e estadual.² As notícias consultadas informam que esses atuam em direta confluência com aquilo que é ditado pelo governo federal, para “dar à Bahia um ritmo de desenvolvimento compatível com o programa da Revolução” (SANTIAGO, 1970, p.116). Frequentemente os documentos apontam uma dimensão positiva para a atuação dos governantes, marcando que existe uma confiança generalizada e que a modernização será certamente capaz de alcançar a todos e reduzir a miséria da população.

A modernização da capital e do estado procura se articular com a potencialização da industrialização e da urbanização. A indústria é aquela de base, de produção de bens de consumo, mas também a turística. A reestruturação urbana é realizada principalmente em Salvador, mas também na sua área metropolitana. A modernização pretende assumir dois vetores diferenciados, porém relacionados: um vinculado com a tradição e o outro com a inovação.

O vetor da tradição assinala a importância de um determinado passado, que é o colonial. Ressalta-se a necessidade de recordar que Salvador é a primeira capital do país, com um patrimônio cultural e arquitetônico impactante.

Entretanto, a referência ao passado colonial se apresenta isenta de conflitos, sem indicar os históricos problemas de classe ou de raça. Há escassas notícias que apontam a existência de desacordos históricos, indicando que, inclusive, continuam se manifestando: “[...] É o novo confronto entre o civilizado e o primitivo, entre o colono e o colonizador, só que com outro pano de fundo, o da época do desenvolvimento” (SALVADOR, 1969, p.53).

² Salientam-se os governantes de Salvador e da Bahia durante o período em questão. A nível municipal: Antônio Carlos Magalhães (1967-1970), Clériston Andrade (1970-1975), Jorge Hage (1975-1977) e Mário Kertész (1979-1981); a nível estadual: Antônio Lomanto Junior (1963-1967), Luís Viana Filho (1967-1971), Antônio Carlos Magalhães (1971-1975), Roberto Santos (1975-1979), Antônio Carlos Magalhães (1979-1983) e João Durval Carneiro (1983-1987).

O vetor da inovação aponta para o futuro. Embora certos documentos indiquem que ainda existem problemas, informa-se que estão sendo superados rapidamente e que Salvador está no rumo certo. Menciona-se que há um crescimento acelerado (CHIVEDER, 1960, p.62), que acompanha o “fascinante país moderno do amanhã” (VOCÊ, 1967, p.60). Assim, informa-se que a cidade e o estado pretendem alcançar o ritmo da modernização existente no país e no mundo.

Mas uma notícia aponta que a cidade e o seu entorno têm problemas, que há coexistência “da riqueza e da pobreza extrema, da marginalização econômica e do desenvolvimento industrial”. Mesmo que se informe isso, a mesma notícia ressalta que “muitos [desses] dados serão forçosamente alterados em um futuro próximo” (SALVADOR, 1969, p.46).

Essas dimensões que articulam presente, passado e futuro são apresentadas frequentemente de modo associado. Menciona-se que existe um contraste entre tais dimensões temporais, entre tradição e inovação. Entretanto, os documentos pontuam que isso termina se transformando em uma síntese conciliatória:

a Bahia incorpora, essa arquitetura moderna e essa revolução urbana, sem perder sua personalidade inimitável. Uma cidade moderna pode surgir, expandir-se. Não sacrificará, porém, o que se fez e conservou durante três séculos (FILHO, 1969, p.88).

O PAPEL DA INDÚSTRIA

A economia da cidade e do estado passa por uma transformação profunda a partir da extração e do refinamento do petróleo em meados do século XX. Essa situação traz um fomento para a sua industrialização no decorrer dos anos 1960-1970. Assim, instalam-se o Centro Industrial de Aratú (CIA)³ e o Polo Petroquímico de Camaçari (COPEC)⁴. Afirma-se que isso transforma a cidade e sua área metropolitana em “um dos mais poderosos centros industriais do país” (AZEVEDO, 1976, p.119).

O CIA é mencionado como uma “experiência única”, tido como “o maior complexo industrial do norte-nordeste” (BAHIA, 1968, p.248). Seu plano diretor é considerado “racional” (COSTA, 1967a, p.88), possuidor de uma ampla infraestrutura (VOCÊ, 1967, p.96), com

faixas para habitação, para atividades comerciais, áreas de circulação, espaços verdes e comuns, com todos os serviços necessários na previsão do surgimento de uma vasta comunidade, completamente equipada (COSTA, 1967a, p.88).

³O CIA está situado nos municípios de Simões Filho e Candeias, na Região Metropolitana de Salvador. Começa a ser estruturado em 1966 (SALVADOR, 1969, p.50) e é inaugurado oficialmente em 1967. Projeto do Escritório Técnico Sérgio Bernardes e empresas de engenharia que o assessoram – EBE e ENTEL.

⁴O Complexo Petroquímico de Camaçari (COPEC) é instalado no município de mesmo nome, também situado na área metropolitana de Salvador. Entra em funcionamento em 1978 (BAHIA, 1978, p.112-113).

Mais adiante, potencializando a presença industrial na Bahia, conforma-se o COPEC. Sua meta é difundir o desenvolvimento global do estado, assegurando alta produtividade e competitividade. Para tanto, afirma-se que há incentivos fiscais e ampla infraestrutura.

Assim, em diferentes circunstâncias se aponta que Salvador e a Bahia estão no rumo certo do progresso, seguindo “o rush desenvolvimentista” (GOMES, 1962, p.57).

Praticamente inexistem críticas às políticas de industrialização nos documentos consultados. Menciona-se o CIA, que apesar de estar construído e habitado, não possui a infraestrutura adequada. Também aparecem críticas à urbanização do COPEC, relatando-se as transformações na paisagem, a existência de poluição e o não atendimento às demandas básicas de infraestruturas urbanas (APESAR, 1974, p.13).

Mas não se questiona se o capital utilizado (ou parte dele), poderia ter sido direcionado para outras finalidades que tivessem um impacto mais amplo para a população mais carente da cidade, especialmente àquela oriunda da diáspora africana.

Outro tipo de indústria, “sem chaminés” (7 anos, 19--, p. 52), passa a se expandir no período estudado: a turística. Os turistas nacionais e internacionais, de diferentes classes sociais ou hippies são incitados a conhecer a “meca” do turismo (FONTENELLE, 1975, p.6) e descobrir os “mistérios” da Bahia. Afirma-se que “atualmente não há cidadão civilizado que não se deixe tentar por uma aventura turística” no estado (BAHIA, 1970a, p.128). Em dife-

rentes notícias se assinala que a cidade se torna o maior centro de atração turística do país.

Existem dois focos de atração para os turistas na cidade e no estado, relacionados com a preservação dos seus recursos naturais e arquitetônicos, afirmando-se que é necessário mantê-los intactos (BAHIA, --?, n.p.). No primeiro caso, a ênfase é a inebriante natureza soteropolitana e baiana, que se manifesta plenamente na presença do mar, das praias e de uma vegetação luxuriante.

No segundo caso, exaltam-se as cidades e as arquiteturas coloniais. Documentos assinalam que Salvador e a Bahia possuem um impactante patrimônio colonial, com inúmeras relíquias. Seu caráter pitoresco é constantemente reforçado. A isso se somam outras tradições, que incluem elementos de matriz africana, como o candomblé, a capoeira, a culinária, a presença das baianas de acarajé e das festas populares, principalmente o carnaval. Salvador é considerada uma cidade “alegre”, “acolhedora”, “a mais cordial do Brasil” (SCLIAR, 1964, p.37), onde, supostamente, existe “democracia racial” (COSTA, 1967b, p.120).

Há uma maior atenção ao “monumental” centro histórico da primeira capital do país (7anos..., p.53). Afirma-se que a prefeitura e o estado oferecem amplos recursos para sua restauração. Mas, também se demanda o auxílio da UNESCO. Nesse sentido, um representante da entidade, Michel Parent, realiza inspeções no local e recomenda auxílio financeiro para tentar impedir que “o atual surto de progresso urbano contribua para o desaparecimento da maravilhosa arquitetura colonial existente” (BAHIA, 1968,

p.146). De fato, menciona-se que a UNESCO considera o local como “o mais importante conjunto arquitetônico da América Latina” (COSTA, 1967a, p.85). Mais adiante, em 1985, a UNESCO concede ao centro histórico soteropolitano o título de Patrimônio da Humanidade, dotando-o de medidas estritas de proteção. Entende-se que com o apoio da UNESCO, o centro histórico recuperará sua “aura de outrora” (BRITO, 1984, p.72-73).

Há informações de que o centro histórico está no rumo certo, que está sendo recuperado. Isso supõe, além da restauração dos edifícios mais monumentais, a instalação de equipamentos para fomentar o turismo (COSTA; GUIMARÃES, 1972, p.81). Mais adiante são inseridas ações culturais que pretendem manter as raízes africanas do local. O Pelô é retratado como uma festa contínua (SPENCER, 1996).

Mas há contradições. Relata-se que o existe uma parte do centro histórico que está restaurada, com casas com fachadas coloridas, remetendo à Hollywood. Mas, outra parte do local apresenta casarões decadentes e arruinados, com lixo disperso nas ruas (BRITO, 1978, p.122). Os turistas são cuidadosamente conduzidos apenas pelas partes mais cuidadas da cidade e do seu centro histórico, criando uma situação “artificial, para evitar constrangimentos”. Assim, “prevalece um artificialismo, a falsa realidade, camuflada com fartos sorrisos” (FONTENELLE, 1975, p.6).

Mesmo que se pretenda esconder a situação no local, essa é constantemente apontada como problemática. Continuam existindo prostitutas e ban-

dados “indesejados”, que tornam o local inapropriado e ameaçador (BRITO, 1978, p.123). O tom é constantemente o mesmo, mais preocupado com a manutenção dos cartões postais do que com as pessoas que os habitam. Aparece uma notícia que mostra outra faceta dos habitantes do centro histórico: “um aspecto total de ruína casa-se com os não menos decadentes casarões. A rua deserta de beleza está cheia de figuras humanas, compartilhando de uma triste alegria” (NIGRINHA, 1972, p.20).

Há ainda um outro foco relacionado com a indústria turística, que é a cidade moderna, seus equipamentos e seus edifícios, que merecem ser conhecidos. Assinala-se que a arquitetura local incorpora plenamente a modernidade, possuindo um caráter funcional, que conforma “um importante complexo de cimento, ferro e vidro que exprime as mais modernas e ousadas concepções da arquitetura nacional (...) que nada deixam a desejar numa comparação com [as] do Rio e São Paulo” (FILHO, 1972, p.72). Em mais de uma ocasião se constata a necessidade de equiparar a produção arquitetônica local com aquela mais difundida realizada na capital federal e nas principais metrópoles do sudeste.

Embora as manifestações críticas à indústria turística sejam escassas, elas existem. Vinícius de Moraes relata que sofre de um “pessimismo agudo (...) com relação a essa relação progresso tradição”, considerando o turismo “uma forma de câncer” (MORAES, apud NOBLAT, 1973, p.95). Já Jorge Amado afirma que “o chamado progresso é apenas negócio, vil negócio, então vai acabando com tudo” (AMADO, apud NOBLAT, 1973, p.95).

O PAPEL DA URBANIZAÇÃO, DOS EQUIPAMENTOS URBANOS E DOS EDIFÍCIOS

A modernização se estrutura também a partir da urbanização de Salvador e da sua área metropolitana. A cidade conta com um plano preliminar, elaborado por Mário Leal Ferreira, dentro do EPUCS, em 1947. Documentos informam que parte das transformações ocorridas durante o período ditatorial se pautam nas diretrizes de tal plano (SALVADOR, 1969, p.55-56). Sua aplicação “se concretiza pela abertura de vias de tráfego, a construção de numerosos viadutos, túneis e avenidas que dão a Salvador o aspecto de cidade ano 2000” (MARA, 1971, p.62).

Soma-se a esse plano outro, de caráter mais amplo, que aporta “modificações estruturais” na cidade (SALVADOR, 1969, p.58). Um esboço de tal plano é realizado por Lúcio Costa, em 1972 (COSTA, 1973). O urbanista assinala a importância do centro antigo de Salvador, que “será sempre o coração da cidade” (COSTA, 1973, p.65) e delimita uma expansão que se dá a partir de um eixo principal que acontece no sentido da Orla Atlântica, estruturado a partir da abertura da Avenida Paralela⁵ e da consolidação da Avenida Otávio Mangabeira.

Na Avenida Paralela esboça uma proposta para o novo Centro Administrativo da Bahia (CAB) – cuja instalação já estava em andamento – e indica a realização de um parque urbano na área da represa de Pituçu. Também aponta a ocupação das margens da Avenida Paralela, “mantendo os vales arborizados, com as águas quando possível, represadas para formar pequenos lagos” (COSTA, 1973, p.64-65).

Sua proposta acaba indicando a conformação de bairros próximos à Avenida Paralela, como o Imbuí (1978) e Patamares (1974). O último é lançado sob a chancela de nomes como o próprio Lúcio Costa e Roberto Burle Marx (SALVADOR, 1974, p.38). Entretanto, foi de fato realizado por Maria Elisa Costa e Eduardo Sobral, da firma CIS, com a consultoria de Lúcio Costa (URBANISA, 1974, p.3). O bairro propõe tirar os cidadãos da cidade neurótica e transportá-los para um local onde aconteça uma harmonia entre “as condições urbanas ideias e a preservação dos grandes espaços, do ar puro, do verde, da natureza” (NEUROSE, 1974, p.10).

Na Avenida Otávio Mangabeira, Lúcio Costa indica a localização de casas e prédios, além de restaurantes, clubes e hotéis (COSTA, 1973, p.65).

Conforma também uma nova área central, situada na região do Iguatemi. Para Costa, trata-se de criar um polo comercial e de concentração urbana neste local, que acolha a crescente expansão e que funcione como um ponto de conexão de “intensa animação comercial e cidadina, que se deseja de feição cosmopolita e de alto padrão” (COSTA, 1973, p.62), contando com “expressão arquitetônica atualizada” (COSTA, 1973, p.61). A atenção do urbanista também se fixa na área conhecida como Alagados. Considera o local uma “aberração urbana” e realiza uma proposta não executada para o local (COSTA, 1973, p.66-68).

⁵ Avenida Luís Viana Filho, conhecida como Paralela. Constitui-se a partir de uma via preexistente que une Salvador ao aeroporto. A primeira pista é entregue em 1971 e a segunda em 1975.

Documentos dão a entender que a proposta urbana de Lúcio Costa é realizada: “ao lado de Salvador da Bahia está sendo construída uma nova Salvador, que Lúcio Costa criou” (PARA, 1974, p.155). Entretanto, não há confirmações de que tal proposta tenha se consolidado. O que se constata é que parte das suas recomendações surte efeito, de tal modo que o crescimento da cidade se estrutura fundamentalmente a partir da Orla Atlântica, expandindo-se na área metropolitana de Salvador. Entretanto, além desse eixo, também se conforma outro, que segue o contorno da Baía de Todos os Santos, estruturado a partir da “monumental” e de “incomparável beleza” Avenida Suburbana⁶ (LESSA, 1970, p.61).

O discurso predominante afirma que a expansão da área urbana é necessária, uma vez que o centro da capital está saturado e que possui uma parte que precisa ser poupada; e que existe uma ampla área existente que pode passar por um crescimento controlado, permitindo a dilatação da área de influência de Salvador (AUGUSTO, 1971, p.44). Afirma-se também que a intenção é encurtar distâncias, permitindo uma maior fluidez na circulação das pessoas e no escoamento de mercadorias (LESSA, 1970, p.61).

Pode-se notar que de fato existe uma concentração de infraestruturas urbanas no eixo Atlântico, especialmente nos arredores da Avenida Paralela, onde se estruturam bairros destinados às classes média e alta, como Imbuí e Patamares. Entretanto, outros documentos assinalam pontualmente a presença de bairros ocupados pelas classes mais baixas, que se instalam nessas áreas sem a presença de planos, com a ausência completa de infraestruturas, como

é o caso das Malvinas, que dá origem ao Bairro da Paz (CARVALHO; PEREIRA, 2008, p.89). Apenas uma notícia encontrada informa que a invasão das Malvinas está sendo retirada, sem que se dê maior atenção ao tema ou se assinalem as contradições da sua presença na área que recebe os maiores recursos de urbanização da cidade⁷ (PM, 1983, p.7).

Foca-se também na dimensão da racionalidade da operação de urbanização, com a instalação de um amplo sistema viário que é complementado por um “eficaz” sistema de energia elétrica, de água, de saneamento etc. Também se indica a fixação de uma rede de equipamentos urbanos e edifícios que pretende se unir aos esforços pela modernização da cidade, articulando-se com a sua industrialização e urbanização.

Entretanto, embora se afirme que “a prefeitura se faz presente por toda a cidade” (7 anos, 19--., p.44), nem todos os seus locais são merecedores da mesma atenção: “o descaso das autoridades municipais para os problemas dos bairros mais afastados do centro da cidade, é considerado um caso de calamidade pública. Preocupados com obras de “fachada” nas artérias principais da cidade, (...) [relega-se] para o plano secundário os bairros que carecem de obras que com boa vontade evitariam perigos que ameaçam as vidas dos munícipes” (BAIRRO, 1965, p.5).

⁶ Avenida Afrânio Peixoto, conhecida como Avenida Suburbana, obras iniciadas em 1968.

⁷ As Malvinas são uma ocupação que acontece ao redor de 1982. O poder público pretende acabar com ela, deslocando-a para a Fazenda Coutos, mas parte da população resiste e permanece no local, conformando o bairro da Paz

Menciona-se em diferentes circunstâncias a situação de Alagados, informando sua precária situação (SALVADOR, 1969, p.48) e a “promiscuidade” da sua população (BORBA, 1974, p.77). Aqui também se indica que o estado estaria atuando para a eliminação das palafitas: “a febre de progresso que invadiu a Bahia (...) não poderia deixar de chegar até os Alagados” (MARTINS; MATOS; RIBEIRO NETO, 1974, p.96-97). Entretanto, por mais que se afirme o “progresso” está chegando, ele está sempre atrasado (NOVA, 1974, p.2)...

A precariedade da cidade se confirma em outro documento: “A [rede] de esgotos de Salvador foi concluída em 1930 e permanece como naquela época, oferecendo, sob [esse] aspecto, um quadro precaríssimo” (SALVADOR, 1969, p.53). A informação é confirmada em um estudo que indica que, durante a década de 1970, 36% dos domicílios da capital baiana não dispõem de equipamento sanitário ou água encanada (BRANDÃO, 1977, 126).

Assim, a urbanização da cidade não se dá de modo equitativo: uma parte sua recebe a maior parte dos recursos, com a instalação de uma ampla rede de equipamentos e serviços, enquanto outra parte permanece desatendida. De acordo com Brandão, uma torna-se atraente para o mercado imobiliário, enquanto a outra permanece abandonada (BRANDÃO, 1977, p.127).

EIXO ATLÂNTICO

No eixo Atlântico posicionam-se importantes equipamentos urbanos que pretendem consolidar a modernização da cidade.

Na Avenida Paralela situa-se o mais potente empreendimento realizado durante a ditadura na cidade: o Centro Administrativo da Bahia (CAB)⁸. É instalado em um ponto central da referida Avenida, com a intenção de que assuma um importante papel na expansão da cidade, sendo considerado seu “núcleo dinâmico” (BAHIA 19--, p.37). Sua função é concentrar uma série de repartições públicas antes dispersas em um único local. Essas são consideradas insuficientes e ineficientes (KERÉTSZ, 1974, p. 27). Afirma-se que é necessário superar esse problema e melhorar o funcionamento da burocracia estatal, através da sua concentração em um único local, o que pode propiciar a sua racionalização e modernização.

Estrutura-se uma proposta que pretende se equiparar com aquela da Capital Federal, tornando-se uma “sofisticada mini Brasília” (ALMEIDA, 1975, p.76-77). Lúcio Costa é chamado para a sua realização. O arquiteto e urbanista é referenciado em diferentes ocasiões como o autor da proposta urbana, muito embora essa tenha realizada por Maria Elisa Costa e a sua empresa CIS (EIS, 1975, p.4; COSTA, 2020).

⁸ A O projeto urbano do CAB é de autoria de Maria Elisa Costa e da empresa CIS. O projeto paisagístico conta com consultoria de Roberto Burle Marx. A proposta inicia-se em 1971, as obras começam em 1972 e se estendem até 1975. Conta com duas fases para a construção das secretarias. Na primeira há inúmeros arquitetos responsáveis pelos edifícios; na segunda o responsável é João Filgueiras Lima, o Lelé.

No momento da sua implementação, o CAB é pouco criticado. Entretanto, uma notícia de 1975 já contesta duramente a sua concepção e realização, tomando-a como uma mera aspiração de criar um símbolo do poder Estatal. Afirma-se que se trata de uma “babilônia” na Paralela, uma aberração que só pode ser admitida na Bahia. Uma fonte consultada informa que se usa o nome de Lúcio Costa como um fator de potencialização do CAB, mas que isso é “uma deslavada mentira”, uma vez que o urbanista só é responsável pelos traços iniciais (EIS, 1975, p.4).

Ainda no eixo Atlântico, mas nas proximidades da orla, são instalados dois tipos de edifícios que se articulam com as demais propostas de modernização soteropolitana: os hotéis e os clubes.

Dentro da proposta de dinamização turística da cidade, considera-se fundamental a expansão e modernização das suas instalações hoteleiras. Para tanto conta-se com a presença de hotéis tradicionais, como é o caso do Hotel da Bahia, situado no Campo Grande⁹. As áreas mais centrais da cidade ainda são consideradas adequadas para a presença de hotéis¹⁰. No centro histórico destaca-se a “sofisticada” Pousada do Convento do Carmo, que é posicionada em um edifício preexistente¹¹ (POUSADA, 1974, p.103). Entretanto, há uma maior concentração de novos hotéis no eixo Atlântico. São edifícios que tiram partido das suas localizações, na beira do mar. São considerados bem equipados, “requintados”, “luxuosos”, aptos para receber o aumento de fluxo turístico nacional e internacional esperado. Entre tais hotéis estão o Salvador Praia Hotel, o Meridien¹², o Bahia Othon, entre outros.

As notícias sobre a expansão hoteleira focam prioritariamente na construção de hotéis de luxo. Há escassas indicações sobre o turismo mais popular, embora se informe que existe a opção de campings nas praias de Itapuã, Jardim de Alá ou Jardim dos Namorados, com constante frequência de hippies (BAHIA, 1971, p.3).

Os clubes exercem um importante papel na cidade, complementando o lazer realizado nas praias. Clubes preexistentes são reformados e ampliados e outros são criados. Menciona-se principalmente as suas sedes e suas áreas com piscinas, ressaltando os seus aspectos “moderníssimos”, comparáveis com os “melhores do sul do país” (VITOR, 1968, n.p.). Situam-se em diferentes pontos da cidade, mas chama-se atenção aos clubes localizados na orla, como o Português¹⁴ e o Espanhol¹⁵ (NOVA, 1968, p.97).

⁹ Projeto de Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro – 1948-1952.

¹⁰ Instalam-se o Hotel Oxumaré na avenida Sete, o Praiamar hotel no Porto da Barra etc.

¹¹ Projeto de Fernando Machado Leal – 1974.

¹² Projeto de Paulo Casé, Luiz Aciole e L. A. Rangel – 1975, aproximadamente.

¹³ Projeto de Paulo Casé e Luiz Aciole – 1975, aproximadamente.

¹⁴ Projeto de Enrique Álvarez - 1963-1964.

¹⁵ Projeto de Fernando Frank, Jader Tavares e Othon Gomes – 1975.

No eixo Atlântico situam-se alguns dos parques metropolitanos instalados em Salvador durante o período¹⁶. A intenção é criar espaços para a recreação da população local e de turistas, contendo uma série de atrações (FIGUEIREDO, 1975, p.6). Afirma-se que os parques podem colaborar para a metrópole não adquirir uma característica desumana (BAHIA, 1978, p. 118). A atenção se direciona em repetidos momentos para a necessidade de preservação da exuberante natureza, da relação entre a vegetação, as dunas, as lagoas e o mar.

Na Avenida Otávio Mangabeira, entre a Pituba e Itapuã cria-se o Parque Metropolitano da Orla Marítima. Tal parque pretende, assim como os demais, manter aspectos paisagísticos preexistentes (NOVOS, 1978, p. 124-125). Conta com diferentes pontos de interesse à beira mar, como o Jardim de Alá e o Jardim dos Namorados.

A instalação dos parques metropolitanos é vista com otimismo pelas notícias. Entretanto, há pontos de tensionamento. Isso pode ser exemplificado com o Jardim dos Namorados: afirma-se que o local é inicialmente conhecido como Chega Negro, uma vez que se trata de uma praia aonde chegavam escravos contrabandeados. Posteriormente, fica conhecido como “Bico de Ferro”, local onde se instala uma invasão (TOPONÍMIA, 1975). Para a formação do parque, ocorre a retirada da população existente, informando-se que a essa é transferida para casas construídas pela Prefeitura na Boca do Rio: “em 12 horas acabou o Bico de Ferro, que deu lugar ao movimentado Jardim dos Namorados” (SETE, 19-- , p.32). Entretanto, o local de destino da população

não merece o mesmo tratamento que aquele dado ao parque instalado. Afirma-se que “as ruas estão cheias de buracos, sem esgoto, com lixo acumulado nas esquinas e a população passando por uma série de vexames, pois a situação é quase de calamidade pública” (SEM A ORLA, 1975, p.1).

NOVO CENTRO

A reestruturação urbana impulsiona a instalação de equipamentos de transporte que pretendem conectar de modo eficiente a cidade com o estado e o país, colaborando para o fomento das indústrias. É o que acontece com o porto e o aeroporto, sendo que o último é remodelado e reformado para ter um maior alcance durante o período da ditadura.

Outro equipamento importante instalado na cidade é a rodoviária¹⁷ (ATENÇÃO, 1974, p.2), situada “no ponto perfeito determinado por Lúcio Costa” (PARA, 1974, p.156). Essa assume um papel fundamental na articulação dos eixos de crescimento urbano. Sua presença faz com que a rodoviária anterior seja desativada: “até há bem pouco tempo, quem chegava a Salvador de ônibus decepçionava-se com a sua estação rodoviária, pequena, suja e inteiramente inadequada para as suas funções. (...) Agora, uma outra estação, (...) figura entra as mais bem planejadas e modernas do país” (ESTRADAS, 1974, p.22).

¹⁶ No eixo Atlântico são criados: Parque da Cidade, Parque de Pituagu, Lagoa de Abaeté. No eixo da Bahia de Todos: Parque de São Bartolomeu e no miolo da cidade: Parque da Mata de Oitis (atual Jardim Botânico).

¹⁷ A rodoviária anterior, Armando Viana de Castro, é projetada por Diógenes Rebouças em 1962, sendo inaugurada em 1963.

Para complementar a nova centralidade, também é instalado o primeiro grande shopping center da cidade, o Iguatemi, equiparado a outros do país e do mundo. É considerado “a perfeita máquina de servir”, oferecendo todas as comodidades para os clientes, com lojas, serviços e amplo estacionamento (SHOPPING, 1974, p.5).

A instalação desse equipamento é um ponto referencial em uma mudança de padrão de consumo na capital baiana, que se consolida no decorrer dos anos. Entretanto, a existência desse novo tipo de equipamento não elimina o comércio tradicional de rua, que continua perdurando em muitos pontos na cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os discursos predominantes salientam a consolidação da modernização na cidade, com uma potente industrialização e urbanização, capitaneadas por um Estado atuante. Tal modernização é entendida como racional e eficiente, articuladora do passado, presente e futuro. É certo que a cidade e sua área metropolitana se transformam contundentemente durante o período ditatorial com a criação e consolidação de indústrias, com a instalação de infraestruturas e equipamentos urbanos, com a presença de edifícios públicos e privados. Todos esses aspectos estão alinhados, considerados “uma soma de fatores que faz deste estado um dos mais importantes [polos] de desenvolvimento do país e uma área metropolitana que influencia toda a [macrorregião] do Nordeste” (SHOPPING, 1974, p.5).

É importante ressaltar a qualidade urbana e arquitetônica de algumas das propostas realizadas, como aquela do CAB, com um traçado urbano e edifícios que se adequam ao terreno e à natureza pré-existente; a instalação, em escala metropolitana, de parques e praças, que propiciam que cidadãos e turistas usufruam das peculiares características naturais locais; de outros equipamentos que possibilitam a melhoria de qualidade de vida para uma parcela restrita da população.

Entretanto, os discursos falam, mas também calam. A máquina urbana é parcialmente racional e eficiente dentro daquilo que se propõe, mas não pode – ou simplesmente não tem interesse – de alcançar a cidade como um todo e atender às necessidades da maioria da sua população. E, nesse processo, ao mesmo tempo que se impõe uma ordem diferenciada, que interfere na dinâmica cotidiana dos cidadãos, tenta eliminar sumariamente outras, que se consideram inadequadas e sem sentido dentro do contexto da modernização.

Para que se possam melhor alcançar mais essas outras ordens que estão ocultas nos discursos e na cidade é necessária uma maior exploração das fontes oficiais, mas também a inclusão de outras fontes, que permitam captar a experiência da modernização sotopolitana de um modo mais amplo, mais contundente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7 ANOS que mudaram a Bahia. Salvador, BA: Empresa Gráfica da Bahia, [19--].

ALMEIDA, N. Bahia – como construir o futuro sem destruir o passado. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.76-92, 01 mar. 1975.

APESAR de pólo petroquímico, Camaçari conserva problemas. *A Tarde*, Salvador, p.13, 01 out. 1974.

ATENÇÃO senhores passageiros, façam suas malas e boa viagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno 1, p.2, 7 abr. 1974.

AUGUSTO, H. O binômio Salvador – história obras. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.43-52, 15 set. 1971.

AVENIDA para o turismo (Uma). *Manchete*, Rio de Janeiro, p.132, 02 jan. 1971.

AZEVEDO, C. O milagre petroquímico. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.119-123, 10 set. 1976.

BAHIA, a alma brasileira. *Manchete*, Rio de Janeiro, ed. Especial, p. 127-133, 1970a.

BAHIA: *constrói o futuro sem destruir o passado*. Salvador: Governo do Estado da Bahia, [19--].

BAHIA, onde o futuro se faz presente. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 110-119, 17 jun. 1978.

BAHIA, tempo sem fronteiras. *Manchete*, Rio de Janeiro, ed. Especial, p. 146-149, 1968.

BAHIA volta a fazer as pazes com hippies. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p.3, 02 mar. 1971.

BAIRRO pobre vive drama de esgotos e a prefeitura ignora. *Diário de Notícias*, Salvador, 2º Caderno, p.05, 07 jun. 1965.

BRANDÃO, M. de A. O último dia da criação; mercado, propriedade e uso do solo em Salvador. *Planejamento*, Salvador, v. 7, n.3/4, p.124-142, 1977.

BORBA, M. A. As super cidades do Brasil. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 53-77, 12 jan. 1974.

BRITO, R. A morte dos sobradões do Pelourinho. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 122-123, 12 ago. 1978.

BRITO, R. Salvador, patrimônio da humanidade. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.72, 08 out. 1984.

CARVALHO, I., PEREIRA, G. *Como anda Salvador e sua Região Metropolitana*. Salvador: EDUFBA, 2008, 2ª Edição.

CASCUDO, F. L., SAMPAIO, I. Incentivos para a riqueza. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.107-111, 21 mar. 1970.

CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHIVELDER, Z. Salvador já foi capital. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.61-62, 07 mai. 1960.

- COSTA, F., GUIMARÃES, I. Bahia, quatro séculos de curtição. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.67-89, 08 jul. 1972.
- COSTA, F. Bahia sol e mar. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 91-92, 18 nov. 1967a.
- COSTA, F. Minha paixão é realizar. Entrevista ao prefeito Antônio Carlos Magalhães. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.120-121, 18 mar. 1967b.
- COSTA, L. Salvador: Preservação e Renovação do Centro Urbano. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, p.60-70, ed.02, 1973.
- COSTA, M. E. Maria Elisa Costa. *Entrevista concedida por e-mail para Ana Carolina Bierrenbach*. 17 abr. 2020.
- EIS a verdade sobre o Centro Administrativo da Bahia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Política e Governo, p.04, 21 mar. 1975.
- ESTRADAS, o caminho da riqueza. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Especial, p.22, 04 dez. 1974.
- FIGUEIREDO, W. Salvador – o passado continuará presente no seu futuro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno de Turismo, p.6, 13 fev. 1975.
- FILHO, A. Bahia, abençoada por Deus. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.84-100, 29 nov. 1969.
- FILHO, A. Os 6 espaços da Bahia. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.70, 08 jul. 1972.
- GOMES, D. A nova velha Bahia. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.57-61, 05 mai. 1962.
- FONTENELLE, J. Todo mundo sorrindo em Salvador. *Opinião*, Rio de Janeiro, p.6, 24 out. 1975.
- KERTESZ, M. *Centro Administrativo da Bahia*. Salvador, [s.n.], 1973.
- KERTESZ, M. *Centro Administrativo da Bahia*. Salvador, [s.n.], 1974.
- LESSA, W. Técnica e beleza na Avenida Suburbana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.61, 08 out 1970.
- MARA, T. Bahia de tôdas as obras. Salvador – Revolução Urbana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.62-66, ed. 14, 7 abr. 1971.
- MARTINS, V., MATOS, R., RIBEIRO NETO, C. Bahia de Todos os encantos. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.72-97, 06 jul. 1974.
- NEUROSE do homem começa muito antes do que ele pensa (A). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Especial, p.22, 4 dez. 1974.
- NIGRINHA do Verbo. A flor do Maciel. *Verbo encantado*, Salvador, p.20-21, n.12, jan. 1972.
- NOBLAT, R. Papo quente na Bahia – entrevista a Jorge Amado e Vinícius de Moraes. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.95-100, 10 fev. 1973.
- NOVA Cidade do Salvador. Salvador: Lions Clube de Salvador, 1968.

NOVA favela na entrada da cidade (Uma). *A Tarde*, Salvador, p.02, 03 jul. 1974.

NOVOS e mais curtos caminhos de Salvador (Os). *Manchete*, Rio de Janeiro, p.124-125, 26 ago. 1978.

PARA onde a Bahia vai. Rio de Janeiro, *Manchete*, Rio de Janeiro, p.155-157, 29 jun. 1974.

PM impede na Bahia invasão das Malvinas. *Correio Braziliense*, Brasília, p.07, 14 jun.1983.

POUSADA do Convento do Carmo. Rio de Janeiro, *Manchete*, Rio de Janeiro, p.103, 13 jul.1974.

PROJETO Patamares/ Lúcio Costa. *Revista de Arquitetura*. Rio de Janeiro, ed.05, p.18-28, 1974.

SALVADOR, fruto da coexistência. *Dirigente Municipal*. [s.i], p.45-60, jul. ago 1969.

SALVADOR lança Projeto Patamares. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p.38, 22 dez. 1974.

SANTIAGO, W. Mil dias de Luís Viana Filho. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.116-117, 17 mai. 1970.

SEM A ORLA Boca do Rio é só abandono. *Diário de Notícias*, Salvador, n.p., 01 e 02 jan. 1975.

SCLIAR, S. Bahia de Todas as Riquezas – foi na Bahia que o Brasil amanheceu. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.37-38, 07 mar. 1964.

SHOPPING CENTER Iguatemi Bahia. *Diário de Notícias*, Salvador, Caderno 1, p.5, 20 e 21 jan. 1974.

SPENCER, B. Nova vida no Pelourinho – festa de segunda a segunda. *Manchete*, Rio de Janeiro, p.53-55, 21 dez. 1996.

TOPONÍMIA da Cidade. Jardim dos Namorados. Direção: Cid Teixeira. Salvador, 1975. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Alkzmrn-wo. Acesso em: 20 jun. 2021.

URBANISA. A propósito do Projeto de Patamares. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, ed. 6, p. 3, 1974.

VITOR, E. D´Almeida. *Bahia de Todos os Santos*. Souvenir Publicidade, 1968.

VOCÊ já foi à Bahia? *Manchete*, Rio de Janeiro, p.60-138, 18 mar. 1967. p 60-138.

A FACE MODERNA DE CURITIBA

PELAS AÇÕES NA ÁREA CENTRAL,
NOS ANOS 1970

CASTRO,
Elizabeth Amorim de

Arquiteta e Urbanista (UFPR); Pós-graduação em Análise Ambiental (UFPR); Mestre em Geografia e Doutora em História (UFPR); Professora de Teoria e História do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (UFPR); Professora do Curso de Especialização em Patrimônio, Arquitetura e Cultura (UTFPR).

SANTOS,
Maria da Graça Rodrigues

Arquiteta e Urbanista (UFBA); Pós-graduação em Metodologia de Desenvolvimento Municipal e Urbano (CEMUAM-IBAM-RJ); Mestrado em Arquitetura e Urbanismo (UFBA); Doutorado em Arquitetura e Urbanismo (USP); Pós-doutorado em Geografia (UFPR); Professora do Curso de Especialização em Patrimônio, Arquitetura e Cultura (UTFPR).

INTRODUÇÃO

O planejamento das cidades brasileiras na segunda metade do século XX incorporou as ideias do urbanismo moderno da Carta de Atenas – materializadas na criação de Brasília – mas, também, adotou as novas diretrizes para as cidades elaboradas pelo Grupo conhecido como Team X¹, que expressaram ideias gestadas ainda nos anos 1940 e foram apresentadas oficialmente no décimo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, CIAM X.

Enquanto a Carta de Atenas registrava o pensamento de Le Corbusier para as cidades, cujos princípios embasavam-se na convicção de criar espaços racionalizados, perfeitos, transparentes, com o emprego de formas simples, para atender a um “hombre ética e moralmente entero, de costumbres puritanas, de una funcionalidad espartana”, para os arquitetos do Team X, que publicaram o Manifesto de Doom², a cidade deveria ser vista não apenas campo de experimentações técnicas, mas sim como lugar de manifestações “humanas e materiais” (MONTANER, 2001). Contudo, mantinham como premissa dar continuidade ao espírito da modernidade.

No Brasil, o período coincide com as ações de expansão urbana, a criação de subcentros e a consequente necessidade de preservação dos centros tradicionais, que foram aos poucos perdendo o protagonismo social, político e econômico nas cidades, revestindo-se de uma dimensão histórico-simbólica. Tais foram, por exemplo, os casos de São Paulo e Salvador que, aparte suas especificidades, traduzem essas mudanças. No caso de São Paulo,

A proliferação de centralidades, principalmente econômicas e/ou produtivas, faz parte do processo de expansão da centralidade, mas que, dialeticamente, promove a desvalorização dos centros tradicionais e ou históricos. (...). Nessa lógica, empresas passam a se deslocar para os novos centros em razão das vantagens que lhes apresentam as incorporadoras: acesso fácil às vias de trânsito rápido, o que descomplica o escoamento da produção e a chegada de clientes; prédios com garagens permitindo o estacionamento de funcionários, clientes e representantes, que, no centro tradicional, sofrem restrições; edifícios modernos, capazes de incorporar as tecnologias de comunicações que alguns prédios do centro antigo só poderiam fazê-lo se sofressem mudanças estruturais. (ALVES, 2008, p. 5).

Em Salvador, por sua vez, a desvalorização do centro tradicional ocorreu, segundo Santos (2002), em finais dos anos sessenta, em função de ações que articularam interesses nacionais e locais,

¹ Assim ficou conhecida a equipe de arquitetos responsável pela organização do CIAM X.

² Documento produzido após o CIAM X pelos Smithson (1974), a partir de versão anterior intitulada Habitat, elaborada pelos arquitetos do Team X. (RAMOS, 2013).

Do ponto de vista urbanístico é possível descrever a modernização da cidade como um processo, que foi a cada passo organizando o espaço urbano, (...) para adaptá-lo aos novos interesses capitalistas, gerando, por outro lado, a desvalorização funcional do centro urbano tradicional, que passou a ser progressivamente valorizado como centro histórico. (SANTOS, 2002, p. 162-3)

Neste sentido, o presente texto tem como objetivo principal analisar como as ideias gestadas nos países centrais e as demandas nacionais se traduziram no espaço urbano de Curitiba, especialmente na região central, consolidando a cidade moderna.

Com tal intuito, investiga-se o contexto que justifica o processo de linearização da cidade, proposta por Jorge Wilhelm, no seu Plano Preliminar de Urbanismo, aqui definido como traçado moderno, em contraposição ao modelo Beaux-Arts de Alfred Agache; a participação da equipe local liderada por Jaime Lerner, na execução do Plano Preliminar de Urbanismo; e os fatos que resultaram no tombamento da Rua XV de Novembro. Neste caso, estiveram envolvidas ações de renovação urbana e preservação, associando o processo de mudanças locais com debates que já haviam ocorrido em eventos internacionais.

O texto, portanto, estrutura-se com o estudo das principais ideias dos grupos que iniciaram a oposição ao urbanismo moderno clássico, da Carta de Atenas, e das mudanças efetivadas em Curitiba, analisando a incorporação das discussões havidas nos países centrais e diretrizes nacionais do período; e, finalmente, demonstra como as ações que resultaram no tombamento da Rua XV se articulavam a uma política efetiva de preservação. Anteriormente a tudo isso, apresenta-se as condições do quadro urbano de Curitiba no período das mudanças e as expectativas para sua realização.

A metodologia adotada na pesquisa articula o levantamento de dados empíricos, utilizando principalmente fontes primárias, como jornais e documentos de época, confrontados e complementados com artigos científicos, livros e textos acadêmicos, dissertações e teses, que são usados ora na contextualização das questões locais, ora na articulação das ideias que nortearam as ações em Curitiba, com princípios e diretrizes definidos anteriormente na Europa e Estados Unidos, acerca do urbanismo moderno, da fase posterior à Carta de Atenas.

CURITIBA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

A capital do Estado do Paraná, Curitiba, experimentou um expressivo crescimento demográfico ao longo do século XX, mas, entre 1950 e 1960, o número de habitantes dobrou, potencializando o processo de expansão territorial e a demanda por melhoramento e ampliação da infraestrutura e dos serviços urbanos, de ordenação do uso do solo e do sistema viário.

SÉRIE HISTÓRICA DA POPULAÇÃO DE CURITIBA (Nº DE HABITANTES). Fonte: IBGE

1900	49.755
1920	78.986
1940	140.656
1950	180.575
1960	361.309

O centro de Curitiba abrigava as principais atividades comerciais e de serviços, concentrando 50% do total de empregos da cidade (CURITIBA, 1965a). A região e especialmente a sua via mais importante, a Rua XV de Novembro, receberam, ainda na primeira metade do século XX, ações de melhoramentos e embelezamento, materializando e simbolizando a modernidade e modernização da cidade. Uma das marcas deste processo foi a construção de inúmeros arranha-céus, a partir da década de 1930, com vários padrões de apartamentos, inovando a forma de morar, de escritórios, de galerias comerciais etc. (CASTRO e POSSE, 2017).

O processo de verticalização, acentuado nos anos 50, veio acompanhado da intensa circulação de veículos e dos problemas decorrentes, como engarrafamentos e acidentes. O trânsito era um dos grandes problemas de Curitiba (TRÂNSITO: PROBLEMA..., 1961). Em especial, a Rua XV de Novembro chegou a ser considerada “obsoleta e acanhada” pela sua reduzida largura e “uma das causas do congestionamento do trânsito do centro” (ALARGAMENTO DA RUA..., 1964). Mesmo abrigando os principais edifícios comerciais, as lojas sofisticadas, os cafés e cinemas concorridos, a XV já não oferecia “comodidade alguma aos comerciantes e aos consumidores, devido à impossibilidade de estacionamento” (idem).

Outro fato, simultâneo aos dois primeiros, era a transformação de edificações antigas da área central em cortiços, um dos problemas provenientes da “degeneração urbana” denunciada por Arzua. Em 1962, uma reportagem revelou a existência de 100 famílias vivendo em condições precárias nas proximidades das ruas XV de Novembro, Barão do Rio Branco e Marechal Deodoro, entre outras (BACK, 1962).

Neste contexto, Ivo Arzua iniciou seu mandato com o compromisso de revisar o Plano Agache, vigente desde 1943, mas parcialmente executado e considerado ultrapassado (IPPUC, 1989). Tal revisão já havia sido realizada na década anterior, mas diante dos problemas não resolvidos de congestionamento e do intenso tráfego de passagem na área central, técnicos municipais propuseram a construção de um viaduto ligando as praças Tiradentes e Carlos Gomes (IPPUC, 1990).



A Prefeitura solicitou recursos à CODEPAR³ para a realização da obra, que ofereceu, em 1964, outra solução: o financiamento de um Plano Diretor de Curitiba. Nas exigências impostas para a sua elaboração constavam as seguintes etapas: 1- esclarecer potencialidades e carências de cidade; 2- redigir regulamento baseado nos levantamentos da etapa anterior; 3- realizar o concurso; 4- conceber um plano preliminar de urbanismo para discussão das hipóteses apresentadas; e 5- redigir o plano diretor e promulgá-lo. Também havia as diretrizes de adotar uma abrangência metropolitana, constituir um órgão permanente de planejamento e definir um distrito industrial. (DUDEQUE, 2011). Foi aberta uma concorrência nacional vencida pela Sociedade Serete de Estudos e Projetos Ltda. e o escritório de arquitetura Jorge Wilhelm - Arquitetos Associados.

O contrato foi assinado em 9 de fevereiro de 1965 e o Plano Preliminar de Urbanismo foi entregue quatro meses depois. Um grupo de técnicos locais, composto por 16 engenheiros e arquitetos – entre os quais Jaime Lerner, Saul Raiz, Dulcia Auríquio e Francisca Richbieter (GARCEZ, 2006) – acompanhou o processo de elaboração do Plano, como determinou a CODEPAR.

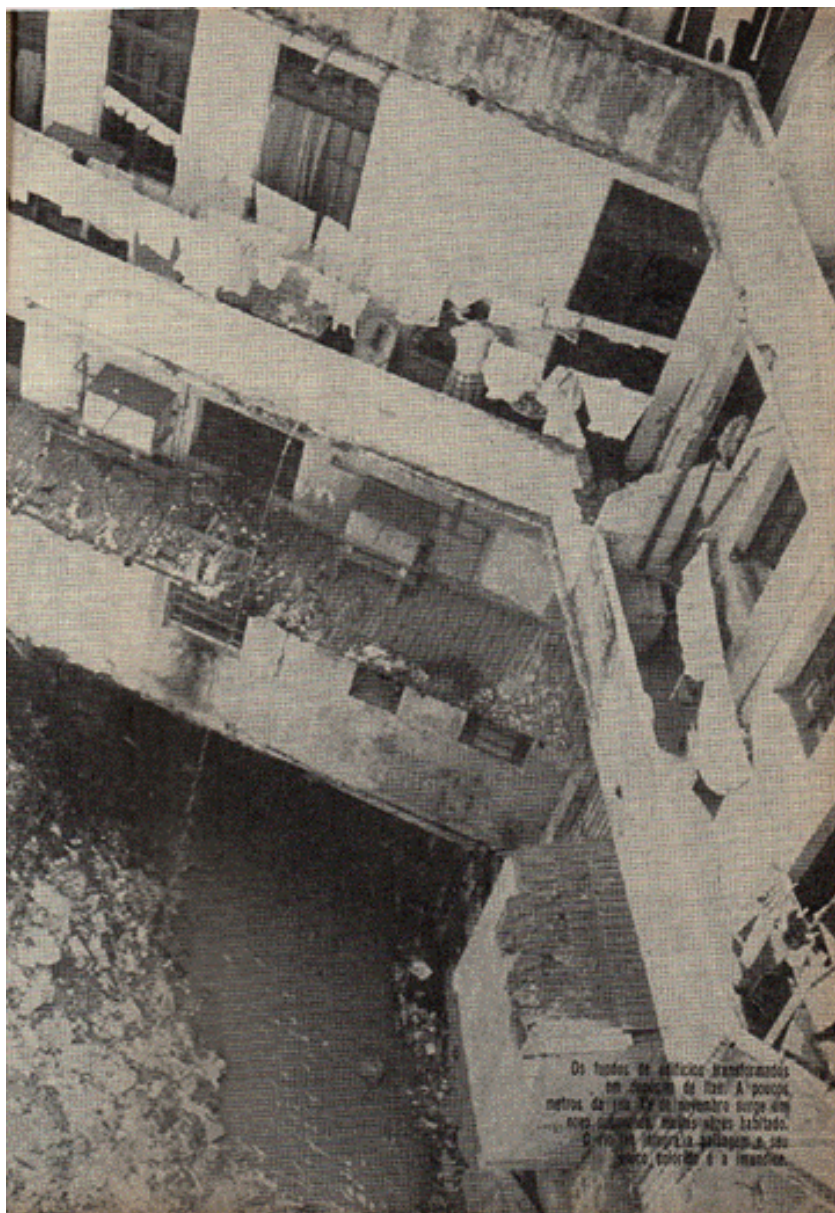
³ Companhia de Desenvolvimento do Paraná, agência de fomento do Estado, criada em 1962, que administrava o Fundo de Desenvolvimento Econômico (FDE). Entre as áreas de atuação constavam a industrialização paranaense e a introdução do Planejamento Integrado. (DUDEQUE, 2011)

Área central de Curitiba. A verticalização acentuada localiza-se ao longo da Rua XV de Novembro e nas suas adjacências, na década de 1960, que convivem com casario histórico. Fonte: Biblioteca Pública do Paraná.



Avenida Luiz Xavier e Rua XV de Novembro na década de 1960. Fonte: Biblioteca Pública do Paraná.





Fotografia de um dos cortiços no centro de Curitiba, em 1962. Fonte: BACK, 1962.

LINHAS MODERNAS NA CIDADE MODERNA

O diagnóstico apresentado no Plano Preliminar de Urbanismo sobre a cidade constatou expressivo e desordenado crescimento demográfico e territorial, caracterizado por uma ocupação de baixa densidade populacional, que dificultava a presença de equipamentos e serviços públicos na totalidade do município.

Em relação à área central, o Plano Preliminar reafirmava problemas de congestionamentos ocasionados pela concentração de atividades comerciais e de serviços; pela estruturação do sistema viário, organizado no modelo radioconcêntrico de Agache, que impunha a passagem obrigatória pelo centro nos deslocamentos diametrais; e pelo excessivo número de veículos. Identificou uma “ameaça” de “abafamento e descaracterização” da área central, fato que acarretaria a perda de sua principal característica, ser o lócus da “convivência dos curitibanos” ou ainda o seu “tradicional ponto de encontro” (CURITIBA, 1965a, p.13). Outra constatação do documento foi a carência de “símbolos citadinos”, apontando a possibilidade de “um uso mais total e característico da rua XV além de um maior enriquecimento de sua vida recreativa e cultural” (idem, p.128-129).

O que encontramos em Curitiba é a típica vida urbana de uma cidade terciária prestes a ter um salto qualitativo. Ainda presa a imagens que identificam a cidade, sua população tende fortemente para o centro e para os velhos pontos de encontro do começo do século: a Rua XV de Novembro e o Passeio Público. Sem ter perce-

bido que o enorme aumento de veículos está prestes a fazer estourar seu querido “centro”, sua “cidade”, o curitibano gravita em seu redor próximo, ainda não ousando ocupar as melhores regiões residenciais. (idem).

As bases para as ideias de Wilhelm em seu diagnóstico – que incluía a importância do centro como área de convívio dos moradores e cujas diretrizes também influenciariam técnicos e dirigentes interessados nos destinos da cidade e responsáveis pela elaboração do Plano Diretor – podem ser observadas nas mudanças que ocorreram nas diretrizes do CIAM na fase pós segunda guerra mundial, quando os princípios funcionalistas da Carta de Atenas foram substituídos pelo conceito de coração da cidade.

Tais mudanças vinham sendo observadas nas últimas reuniões do CIAM, quando entraram na pauta os temas do core da cidade, concretizados posteriormente no Manifesto de Doorn, que propunha em seu primeiro artigo a relação entre a casa e a rua, numa crítica ao abstracionismo do urbanismo da primeira fase do CIAM. O documento marcava o afastamento definitivo da arquitetura “inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia”, conforme divulgado no Documento de La Sarraz, de 1928, e seu retorno à origem, como atividade ligada ao desenvolvimento da vida humana (FRAMPTON, 2003). Sem desprezar as contribuições do período anterior, quanto à quebra de tradições formais e à necessidade de “redistribuição da terra”, as novas ideias vinham a reboque do pós segunda guerra mundial, quando caíram por terra os paradigmas iluministas do progresso.

As diversas contribuições dos mestres do movimento moderno (...) tinham em comum a confiança de que o novo universo da máquina (...) transformaria radicalmente o estatuto de objeto, obras de arte, edifícios e cidades. Após a segunda guerra mundial, esse paradigma da máquina se debilita (...). Uma das correntes mais coerentes é aquela que, influenciada pelos existencialismos e pelo auge das ciências do homem (...) propõe como referência predominante o humanismo. (MONTANER, 2001, p. 56)

No CIAM VI, de 1947, os organizadores enfatizavam a necessidade de buscar um ambiente físico capaz de satisfazer as necessidades do homem, como prerrogativa de superar a “esterilidade da cidade funcional” (FRAMPTON, 2003). Anteriormente, um grupo de arquitetos do CIAM⁴ havia divulgado em 1943 um manifesto no qual ressaltavam a importância dos monumentos na cidade, reconhecidos como marcos criados pelo homem como símbolos de seu ideal; e a intrínseca relação entre arquitetura e urbanismo.

⁴ Josep Luis Sert, Fernand Lèger e Siegfried Giedion

⁵ Ainda havia grupos vinculado à racionalidade construtiva e produção de assentamentos (MUMFORD, 2007).

⁶ No convite para o CIAM VIII, o grupo relacionava o conceito do coração da cidade com as quatro funções básicas do urbanismo da Carta de Atenas – habitação, trabalho, transporte e moradia – com os cinco níveis-escala metropolitana – vila ou grupo de vivendas primárias; pequeno centro de mercado ou bairro; povoado ou setor da cidade; cidade; e metrópole com milhões de habitantes –, cada uma das quais teria seu próprio centro.

Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into the vaster urban schemes. There are no frontiers between architecture and town planning, just as there are no frontiers between the city and the region. Correlation between them is necessary. Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes. (GIEDION, 1958, p. 49)

As diferenças de pensamento dos diversos grupos internos não permitiram a discussão de tais temas no CIAM VI⁵. Mas, a partir de então, Josep Luis Sert, um dos autores do Manifesto de 1943, assumiu a direção do evento e suas ideias tiveram mais possibilidades de reconhecimento, principalmente no que concerne à necessidade de preservação das áreas históricas das cidades. Mesmo assim, apenas no CIAM VIII, realizado em Hoddesdon no ano de 1951, o tema do core defendido por Sert, foi reconhecido. Neste sentido, colaborou o Grupo inglês denominado Modern Architecture Research Society, MARS, responsável pela organização do encontro⁶. Sert, no discurso de abertura, constatava a expansão dos subúrbios, a descentralização das cidades e a necessidade de aproximar o homem do homem no espaço urbano, possibilitando com isso o livre intercâmbio de ideias. Para tal fim era importante valorizar os centros urbanos, criando áreas de pedestre. Conforme aborda Mumford (2007), “Un aspecto clave sería la aplicación general de la idea de reservar las áreas centrales solo para los peatones” (MUMFORD, 2007, p. 112) de forma tal que “desde el más grande al más pequeño, el corazón debería

ser siempre una isla para el peatón” (TYRWITT, SERT, ROGERS, 1952, apud MUMFORD, 2007, p.112).

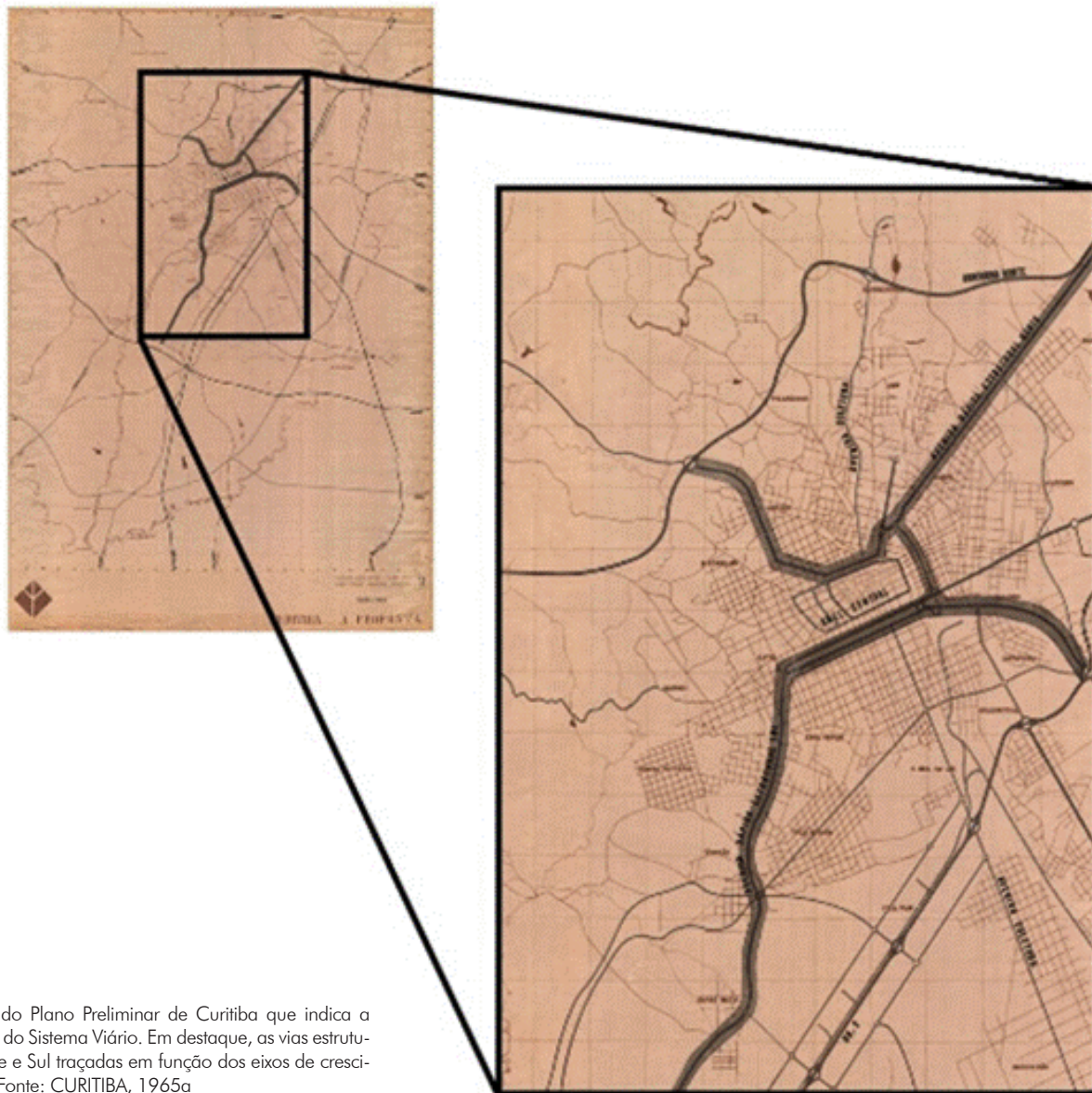
No CIAM IX, cujo tema era o Habitat humano, houve o rompimento definitivo com os princípios da Carta de Atenas, protagonizado pelo grupo responsável por organizar o CIAM X. A preocupação do grupo, conhecido como TEAM X, era encontrar “uma relação mais precisa entre a forma física e a necessidade sociopsicológica do homem” (FRAMTON, 2007, p. 330). O evento foi realizado em Aix-em-Provence, no ano de 1953, e no lugar de “um conjunto alternativo de abstrações (...) pesquisaram os princípios estruturais do desenvolvimento urbano e a unidade significativa imediatamente acima da célula familiar”. (idem)

Tais ideias, que resultaram no desenvolvimento dos conceitos de identidade e associação, foram alimentadas pela filosofia existencialista, por pesquisas empíricas com moradores da região, pelas fotografias de Nigel Henderson, que retratava a realidade física e social das ruas do East End de Londres, mas, principalmente, pelas visitas dos Smithson a Bethnal Green, onde Henderson morava. Em seu livro *Urban Structure*, os arquitetos definiram o conceito de associação, para os elementos urbanos e arquitetônicos, no qual propuseram uma “cidade multi-nivelada, com ruas-aéreas residenciais. (...) ligadas juntas em um complexo contínuo multinivelado...” (SMITHSON apud DAVI, 2009, p.28), como contraponto ao isolamento das unidades de habitação propostas segundo a Carta de Atenas. Mas, à parte todas essas teorias, as realizações dos Smithson não se afastavam muito da racionalidade da fase inicial dos CIAM. Seu projeto para Golden Lane estava longe de representar o

conceito de comunidade, expressando a contradição entre teoria e prática (FRAMPTON, 2003).

Retomando ao Plano Preliminar de Curitiba, elaborado por Wilhelm, tem-se a proposta de duas ações primordiais para contornar os problemas no denominado “centro principal”: a implantação do Anel Perimetral de Tráfego Lento, impondo o contorno da área pelo tráfego de veículos mais intenso e veloz; e a definição da área de domínio de pedestre na Rua XV, Praça Generoso Marques e parte da Praça Tiradentes. Ambas tinham o objetivo de ressaltar as “características diferenciais” do centro principal, interno ao perímetro estabelecido, e de devolver à população o seu tradicional ponto de encontro.

Nesse contexto, o Plano Preliminar de Urbanismo enfatizou a importância da localização do Paço Municipal no centro cívico e da preservação do edifício histórico do Paço, utilizando-o como museu ou espaço cultural. No Memorial Descritivo, Wilhelm afirmou que “o esplêndido largo em sua frente, Pç Generoso Marques, entregue ao pedestre, poderia facilmente transformar-se num ponto de encontro, bom bares e mesinhas nas calçadas e a promoção ou criação espontânea de concertos e outras atividades culturais ao ar livre” (idem, p. 162).



Prancha do Plano Preliminar de Curitiba que indica a proposta do Sistema Viário. Em destaque, as vias estruturais Norte e Sul traçadas em função dos eixos de crescimentos. Fonte: CURITIBA, 1965a

Contudo, a alteração mais importante proposta pelo Plano Preliminar de Urbanismo foi o redirecionamento do processo de expansão urbana de Curitiba, que assumiu uma diretriz linear, utilizando como eixos os antigos caminhos, que Agache já usara na definição das vias radiais, em 1943. Com base em dois grandes eixos que tangenciavam o centro principal, o plano previa a criação de subcentros, que potencializavam uma tendência observada em alguns bairros pelo arquiteto no seu diagnóstico.

Com isso, Curitiba apresentava-se definitivamente como uma cidade moderna, de fluxo contínuo, em grande escala, articulando sob novas bases os diversos bairros que antes dependiam da passagem pelo centro. Revelando domínio da teoria e da história do planejamento urbano, bem como proximidade com os debates que vinham ocorrendo desde os anos 1950 nos países centrais, Wilhelm criou a possibilidade da cidade se desenvolver, sem os entraves do centro e, ainda assim, resgatando os caminhos tradicionais.

DE PLANO DE URBANISMO A PLANO DIRETOR

Após a entrega do Plano Preliminar de Urbanismo, em julho de 1965, foi realizado o Seminário Curitiba de Amanhã, com o objetivo de mostrar o trabalho à população. A equipe responsável por tal apresentação era formada pelos arquitetos Jaime Lerner, Almir Fernandes, Francisca Maria Rischbieter, Alfredo Willer, Lubomir Ficinski Dunin, Domingos Henrique Bongestabs e pelo economista Reinhold Stephanes (CURITIBA, 1965b e 1965c). Além dos debates ocorridos no evento, a Prefeitura abriu inscrições

para propostas de planos preliminares urbanísticos para Curitiba, que seriam doados ao município, analisados pelos técnicos responsáveis, e poderiam contribuir para a elaboração do futuro Plano Diretor (CURITIBA, 1965e).

Após o Seminário, os técnicos, que acompanharam a elaboração do Plano Preliminar, desenvolveram a proposta do Plano Diretor de Curitiba e foram incorporados na Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, APPUC (CURITIBA, 1965d). A criação desse órgão foi o primeiro passo para o atendimento às determinações da Companhia de Desenvolvimento do Paraná, CODEPAR, em relação à constituição de um órgão permanente de planejamento no âmbito municipal. No final de 1965, tal condição foi atendida com a transformação da APPUC no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, IPPUC, autarquia responsável por elaborar e encaminhar ao Executivo a proposta do Plano Diretor (CURITIBA, 1965f).

Em 20 de maio de 1966, foi encaminhado o projeto de Lei do Plano Diretor de Curitiba à Câmara de Vereadores. Na Mensagem que acompanhou o documento, o prefeito Ivo Arzua ressaltou a importância do Plano para assegurar o desenvolvimento integrado e o bem-estar da comunidade, assim como privilegiar as “características de Cidade Humana, com tradicionais pontos de encontro, como a Rua XV e o Passeio Público, que mantêm viva a coesão humana e social de seus moradores” (IPPUC, 1966, p.22).

A proposta encaminhada ao legislativo municipal continha avanços em relação ao Plano Preliminar de Urbanismo, também conhecido como Serete-Wilhelm, proporcionado pelo estudo mais detalhado e pelas várias contribuições advindas do Seminário Curitiba de Amanhã. Além da introdução dos temas Saneamento, Sistema Rodoviário Municipal, Educação e Saúde e Habitação Popular, o anteprojeto de lei acrescentou duas diretrizes básicas: as políticas de Renovação Urbana e de Preservação e Revitalização dos Setores Histórico-Tradicionais. A primeira, foi definida “como um sistema destinado a evitar a decadência das áreas e equipamentos urbanos, um instrumento para a revitalização das zonas em declínio ou exauridas, e como um meio de efetiva promoção social da comunidade”; e a segunda, “com a finalidade de resguardar os valores históricos e urbanos de determinadas áreas” (IPPUC, 1966, pp. 45 e 47). O Plano Diretor de Curitiba foi promulgado em 31 de julho de 1966 (CURITIBA, 1966b).

Em relação ao centro principal, o Plano Diretor de Curitiba manteve grande parte das propostas e diretrizes traçadas pelo Plano Preliminar de Urbanismo. Na futura área de domínio de pedestres, que incluía a Rua XV de Novembro e adjacências, localizavam-se os principais pontos de encontro da cidade. A retirada dos carros e a devolução da via à população proporcionariam a criação de uma paisagem urbana própria, ou um dos “símbolos citadinos”, cuja carência havia sido detectada no diagnóstico de 1965. O centro principal passou a denominar-se Zona Comercial Principal (ZC-1), sendo permitidos usos comerciais, culturais e prestação de serviço (Artigo 25); e permissíveis, entre

outros, “edifícios de recreação e culto, garagens coletivas, editoras, edifícios de apartamentos de área útil mínima de 45m². A área foi delimitada por um anel perimetral, impondo o tráfego lento em seu interior, tangenciado por avenidas rápidas estruturais, que possibilitariam o deslocamento em maior velocidade. A ZC-1 seria composta por ruas, praças e alamedas de uso preferencial de pedestres (idem).

RENOVAÇÃO X PRESERVAÇÃO NO TOMBAMENTO DA RUA XV DE NOVEMBRO

O debate que se abriu com o Plano Diretor de Curitiba visava consolidar a cidade moderna e colocar lado a lado a renovação urbana com a preservação e revitalização dos setores históricos tradicionais, estando expresso de forma exemplar nas mudanças promovidas na Rua XV de Novembro, que culminaram no tombamento da sua paisagem. Conceitualmente, as ações de renovação e preservação são aparentemente antagônicas. A renovação urbana, de acordo com a Carta de Lisboa (ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO..., 1995), pressupõe a demolição e substituição de “estruturas morfológicas e tipológicas” degradadas, enquanto a preservação, incluída em muitos documentos de referência no campo do patrimônio, está definida na Carta de Burra como “a manutenção no estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual ele se degrada” (ICOMOS, 1980, p.1).

Ou seja, enquanto uma ação se refere à transformação contínua, a outra atenta para a manutenção do bem como princípio essencial. Ainda que hoje tais questões estejam relativizadas, principalmente

quando vistas na perspectiva de Gustavo Giovannoni⁷, no momento de elaboração do Plano Diretor de Curitiba, os dois conceitos situavam-se antagonicamente nas ações de proteção do patrimônio, o que tornava a iniciativa local no mínimo peculiar.

Por outro lado, na realidade local, ainda predominava o pensamento tradicional, voltado à renovação e ignorando a preservação, apesar do discurso híbrido. Em 3 de novembro de 1966 foi realizado um Seminário intitulado “O Centro da cidade brasileira” promovido pela Companhia de Urbanização de Curitiba (URBS). O objetivo foi debater as características que assume, em nosso país, o core dos núcleos urbanos. Para os organizadores, o centro urbano representava a vitalidade de uma cidade, irradiando uma força polarizadora que manteria a coesão do organismo social. Na sequência do evento, foi promulgado o Decreto 2391, de 31 de dezembro de 1966, que estabeleceu o “projeto de Renovação da Rua Quinze”, o qual incorporou os objetivos do Artigo 48 do Plano Diretor de 1966, ou seja, 1- restabelecer as edificações em seus usos originais ou dar-lhes destinação adequada e 2- recuperar as edificações decadentes, ou erradicá-las, quando evidenciada a inconveniência da recuperação. A medida foi justificada pela importância da Avenida Luiz Xavier e da Rua Quinze de Novembro como “ponto de concentração de atividades de interação social”. Entre as ações previstas constavam a “remodelação de fachadas”, com pintura e restauração. (CURITIBA, 1966a).

Nos anos seguintes, um grupo político contrário ao Plano Diretor nos moldes estabelecidos assumiu a

Prefeitura e nada foi feito para a sua efetivação. Em 1971, tal situação foi revertida com o engenheiro, arquiteto e planejador urbano Jaime Lerner assumindo a Prefeitura e definindo como um dos objetivos de sua gestão implementar o referido Plano. Entre as ações realizadas, algumas repercutiram diretamente no centro principal da cidade. Neste sentido, ocorreram a criação do setor histórico, atendendo a Política de Preservação e Revitalização de Setores Históricos-Tradicionais estabelecida no Plano Diretor de 1966⁸; as obras de implantação do Sistema Viário Básico, com a hierarquização de vias; e a definição e implementação do Anel Central de Tráfego Lento e das vias estruturais Norte e Sul.

Em 1972, a Rua XV de Novembro foi transformada em área de uso exclusivo de pedestre, conforme estabelecia o Plano Diretor de 1966. Além do fechamento do leito da rua, a área foi arborizada e ganhou um mobiliário urbano exclusivo – bancos, luminárias e quiosques – desenhados pelo arquiteto Abraão Assad. Uma matéria publicada em 24 de maio afirmou que “o projeto da nova Rua XV tem origem num princípio urbanístico moderno segundo o qual o homem deve ter uso pleno do espaço urbano” (RUA DAS FLORES..., 1972). Ao implantar o calçadão, houve a criação de alguns dos “símbolos citadinos” clamados desde o Plano Preliminar de Urbanismo.

⁷ No seu conceito de “diradamento”, o arquiteto propõe a perda de unidades antigas, para garantir a preservação de um sítio no sentido mais amplo e a integração dos centros históricos na dinâmica da cidade contemporânea (KUHL, 2013)

⁸ Ancorado no estudo realizado anteriormente, foi promulgado o Decreto 1160 (CURITIBA, 1971) que definiu uma área de proteção do patrimônio cultural.

Planta com o zoneamento e o sistema viário da área central de Curitiba na década de 1970. Fonte: Base cartográfica: IPPUC. Editado por Elizabeth Amorim de Castro. Dados de CURITIBA, 1966b e PARANÁ, 1974



Matéria de jornal que registra o terceiro dia da obra de fechamento da Rua XV de Novembro, em 24 de maio de 1972. Fonte: RUA DAS FLORES, 1972.



A FACE MODERNA DE CURITIBA:
Pelas ações na área central, nos anos 1970

Trecho da Avenida Luís Xavier com o mobiliário urbano exclusivo, desenhado pelo arquiteto Abraão Assad, na década de 1970.
Fonte: Biblioteca Pública do Paraná.





A nova paisagem foi marcada pelos desenhos dos símbolos identitários do Paraná nas calçadas de pedra a portuguesa, o petit pavê; pelos postes modernos recriando a composição das araucárias; pelas bancas de revista em estrutura metálica; e pelos espaços de convívio cobertos com cúpulas de acrílico roxo; além de floreiras em madeira, distribuídas em todo o trecho.

A composição, que transformava a paisagem urbana no trecho que envolvia a Praça Osório, a Avenida Luís Xavier, a Rua XV de Novembro, até a Praça Santos Andrade, foi tombada pelo Estado em 1974 (PARANÁ, 1974).

No processo de tombamento constam três objetivos: a preservação de uma obra pioneira de arquitetura e urbanismo, o calçadão, com as estruturas de animação; a despoluição visual de cartazes e placas nas edificações do trecho; e o controle de mudanças bruscas em fachadas e prédios novos que colidissem violentamente com o conjunto (idem, p. 60).

Há uma referência específica de proteção à experiência pioneira no Brasil de transformação da via em calçadão e da inserção de mobiliário urbano exclusivo, assim como a intenção de impedir alterações na referida nova paisagem, que mesclava o recém implantado calçadão, um significativo número de edifícios de múltiplos andares, erguidos após 1940, e muitas edificações datadas entre 1890 e 1940 (PARANÁ, 1974).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças que ocorreram em Curitiba na década de 1960 forneceram as bases para, nas duas décadas seguintes, a cidade assumir uma posição de destaque no planejamento urbano e servir de palco para uma sequência de inovações, que a tornaram referência e modelo urbano.

O texto revelou que o processo de mudanças articulou ações políticas; conhecimento dos problemas urbanos locais; e, principalmente, uma aproximação com os debates que vinham ocorrendo em países da Europa e Estados Unidos no período, tornando-a, mais que referência de planejamento, o resultado material de uma experiência empírica, que trouxe resultados confiáveis e duradouros.

As ações políticas foram desencadeadas por Ivo Arzua no início dos anos 1960, diante da constatação do estado de “degeneração urbana” do centro, causada por problemas de loteamentos e construções clandestinos, inundações, engarrafamentos e poluição, dentre outras. Tais ações levaram à elaboração do Plano Preliminar de Urbanismo, em 1965, que foi efetivamente implementado no início da década de 1970, com a gestão do arquiteto Jaime Lerner como prefeito.

O conhecimento da cidade foi revelado no diagnóstico realizado pelo arquiteto Jorge Wilhelm, no Plano Preliminar de Urbanismo, cujas propostas articularam o desenho da cidade moderna com demandas e referências histórico-espaciais, mas também na solução final adotada pela equipe responsável pela execução do Plano Diretor de Curitiba.

O domínio das teorias estava presente nos discursos dos governantes, nas propostas dos arquitetos Wilhelm e Lerner e nas ações que levaram ao tombamento da Rua XV, que, mais que o interesse de preservar a antiga Rua das Flores, com suas edificações históricas, buscava consolidar a imagem da cidade moderna. Ou, ainda, com a imagem da cidade moderna propunha a preservação de um “estilo de vida”.

Neste sentido, o conjunto urbano mais antigo atuava como cenário na paisagem, dando destaque aos equipamentos urbanos da gestão responsável pelas ações de transformação. Unindo experiência acumulada, capacidade de realização e visão de oportunidade, a equipe liderada pelo prefeito e arquiteto Jaime Lerner, deu sequência às ideias modernas de Jorge Wilhelm, forjando num período muito curto uma nova Curitiba, que se transformou numa cidade linear, apoiada no traçado dos antigos caminhos históricos, revelando um modo especial de ser moderna. No conjunto das mudanças promovidas, a nova paisagem da Rua XV e imediações foi a parte mais visível.

O tombamento garantiu a preservação do calçamento e, por algum tempo, das coberturas e luminárias acrílicas modernas, mas o trecho foi, pouco a pouco, adquirindo uma feição histórica, com a substituição das luminárias modernas por muitos postes republicanos, que apagaram a curiosa iniciativa anterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARGAMENTO DA RUA QUINZE. *Jornal Diário da Tarde*. Curitiba, 18 jun. 1964. p.5.

ALVES, G. A. *O papel do patrimônio nas políticas de revalorização do espaço urbano*. In: 10º COLOQUIO INTERNACIONAL DE GEOCRÍTICA, Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008. *Anais [...]*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 26 - 30 de mayo de 2008. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/226.htm>. Acesso em: 02 ago. 2021.

ARQUITETOS MARCAM ENCONTRO NO DIA 11. *Jornal Diário da Tarde*. Curitiba, 6 mai. 1966. p.4.

BACK, S. Curitiba do avesso. Os subterrâneos do silêncio. *Revista Panorama*, ano XII, n. 117, Curitiba: fev. 1962.

CASTRO, E. A., POSSE, Z. C. S. *Morar nas alturas! A verticalização de Curitiba entre 1930 e 1960*. Curitiba: Edição das Autoras, 2017.

CURITIBA. *Decreto 1000/1965*. Instituinto o Seminário “Curitiba de Amanhã”. Curitiba, 1965b.

CURITIBA. *Decreto 1001/1965*. Designando integrantes dos órgãos criados pelo Decreto 1000/1965. Curitiba, 1965c.

CURITIBA. *Decreto 1144/1965*. Desdobrando da Assessoria do Executivo Municipal a Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba - APPUC. Curitiba, 1965d.

CURITIBA. *Decreto 1150/1965*. Abrindo inscrição para apresentação de planos preliminares urbanísticos para Curitiba. Curitiba, 1965e.

CURITIBA. *Decreto 1160/1971*. Dispõe sobre o setor histórico de Curitiba. Curitiba, 1971.

CURITIBA. *Decreto 2391/1966*. Aprovando projeto de Renovação da Rua XV. Curitiba, 1966a.

CURITIBA. *Lei 1165/1955*. Autoriza o Poder Executivo a introduzir as modificações que se fizerem necessárias no Plano Agache. Curitiba, 1955.

CURITIBA. *Lei 2660/1965*. Criando o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, IPPUC. Curitiba, 1965f.

CURITIBA. *Lei 2828/1966*. Institui o Plano Diretor e aprova suas Diretrizes Básicas. Curitiba, 1966b.

CURITIBA. *Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba*. Sociedade SERETE de Estudos e Projetos Ltda. e o escritório de arquitetura Jorge Wilhelm - Arquitetos Associados. Curitiba: IPPUC, 1965a.

DAVI, L. M. *Alison e Peter Smithson, uma arquitetura da realidade*. 2009, 160 f. Dissertação Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

DUDEQUE, I. T. *Nenhum dia sem uma linha. Uma história do urbanismo em Curitiba*. São Paulo: Nobel, 2011.

ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE REABILITAÇÃO URBANA INTEGRADA, 1. Lisboa, 1995. *Carta de Lisboa sobre a reabilitação urbana integrada*. Disponível em: www.culturanoorte.gov.pt/wp-content/uploads/2020/07/1995. Acesso em: 2 set. 2020.

FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GARCEZ, L. A. *Curitiba Evolução Urbana*. Rio de Janeiro, 2006.

GIEDION, S. *Architecture you and me: the diary of a development*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

ICOMOS. *Carta de Burra*, 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2021. IPPUC. *Memória da Curitiba Urbana*. Depoimento de Francisca Maria Garfunkel Rischbieter. Curitiba, nov. 1990.

IPPUC. *Memória da Curitiba Urbana*. Depoimento de Ivo Arzua. Curitiba, nov. 1989.

IPPUC. *Plano Diretor de Curitiba 1966*. Processo 91/66 e Projeto de Lei 72/66. Curitiba, 1966.

KUHL, B. *Gustavo Giovannoni, textos escolhidos*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2013.

MONTANER, J. M. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

MUMFORD, E. El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, vol. 11, n. 1. enero-diciembre 2007. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74811107>. Acesso em: 28 jul. 2021.

O CENTRO DA CIDADE BRASILEIRA, tema de Seminário da URBS. *Jornal Diário da Tarde*. Curitiba, 3 nov.1966. p.7.

PARANÁ. *Processo de Tombamento 45/74. Paisagem urbana do trecho Praça Osório, Avenida Luís Xavier, Rua XV de Novembro e Praça Santos Andrade*. Curitiba, 1974.

PATRIMONIO HISTÓRICO X COMÉRCIO. *Jornal Diário da Tarde*. Curitiba, 21 out. p.8.

RAMOS, F. V. Team 10: Manifesto de Doorn. *Revista Arq.Urb*, n. 9, primeiro semestre 2013. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/373/342>. Acesso em: 28 jul. 2013.

RUA DAS FLORES. DIA 3. *Jornal Diário do Paraná*. Curitiba, 24 mai. 1972. p.8.

SANTOS, M. G. R. *Entre a preguiça e o progresso: descaminhos da arquitetura contemporânea de Salvador (1968-1986)*. 2001. 328 f. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

TRÂNSITO: PROBLEMA DA CAPITAL. *Jornal Diário da Tarde*. Curitiba, 28 nov. 1961. p.1.

PAUL LESTER WIENER E O BRASIL:

UM LEADER EM ARQUITETURA E URBANISMO MODERNOS, 1941-1944

HUAPAYA ESPINOZA,
José Carlos

Arquiteto, formado em Lima/Peru pela Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (2003) da Universidad Nacional de Ingeniería (FAUA-UNI). Possui Mestrado (2007) e Doutorado (2012) pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia e tem realizado estágio pós-doutoral na mesma instituição (2014) e no Dipartimento di Architettura da Università di Bologna (2015). Atualmente é Professor Adjunto na Faculdade de Arquitetura, Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

INTRODUÇÃO

PAUL LESTER WIENER: A IDEALIZAÇÃO DO PÉRIPO AO BRASIL

A relação do arquiteto alemão naturalizado norte-americano Paul Lester Wiener (1895-1967) com o Brasil, segundo a histografia da arquitetura e do urbanismo modernos no país, teria acontecido em dois momentos pontuais¹: na sua participação da elaboração do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939 e, posteriormente, na elaboração junto ao escritório Town Planning Associates (TPA) da proposta para Cidade dos Motores, no Rio de Janeiro, entre 1945 e 1947. Em ambos os casos se trata de uma contribuição que segue uma lógica de segundo plano. No projeto para o pavilhão ele trabalhou junto a Lucio Costa e Oscar Niemeyer especificamente na elaboração dos mostruários e decoração interior da edificação (REVISTAS, 1939, p. 6); já no caso da Cidade dos Motores sua eventual contribuição foi sombreada pela do arquiteto José Luis Sert, seu sócio no TPA.

No entanto, quase nada tem sido explorado em relação aos pormenores, fatos e articulações que permitiram a aproximação de Wiener com o contexto brasileiro; ainda mais, pouco se tem refletido sobre seus eventuais aportes locais em arquitetura e urbanismo modernos após ter visitado o país em 1941 e 1944 com a finalidade de realizar uma série de conferências sobre esses temas. Trazer esses fatos à luz constitui-se no objetivo desta comunicação.

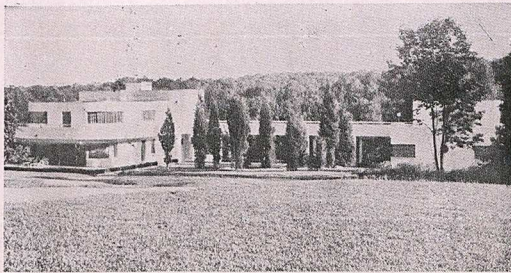
Na verdade, os trabalhos de Wiener no país já eram conhecidos antes mesmo de sua participação no Pavilhão Brasileiro. Em fevereiro de 1936 ele publicou o artigo “Villa Contemporânea”² na Revista de Arquitetura. Trata-se de uma residência localizada na cidade de New City (Nova Iorque) com a qual pretendia propor um modelo para a casa moderna norte-americana. O projeto traz algumas questões importantes: sua filiação com os “credos da escola moderna”, segundo ele já conhecidos e “comentados em artigos e livros diversos” (WIENER, 1936, p. 7); a incorporação de aspectos próprios da realidade do local; sua construção em “linhas horizontais” e “linhas naturais e humanas” (WIENER, 1936, p. 12); a utilização de concreto, alumínio e estuque branco nas fachadas; a preocupação não só com a arquitetura mas, também, com o mobiliário moderno e; a participação de diversos artistas plásticos e designers como Henry Kriss, Gustav Jensen e Dagobert Peche. É, no mínimo, curioso o destaque desse artigo nessa revista e o fato deste ter sido publicado praticamente logo após a finalização da construção dessa residência em 1935. Isto evidencia a eventual constituição de redes profissionais vinculadas à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro como veremos mais adiante.

¹ Esta observação também pode ser percebida, inclusive, em referências estrangeiras. Ao respeito, por exemplo, consultar: Liernur (1999), Rovira (2000 e 2005), Gomes e Huapaya Espinoza (2009a) e Costa (2009).

² Esse é um de seus poucos projetos conhecidos e, talvez, o mais relevante. Em 2009 a residência passou a formar parte da lista da National Register of Historic Places.

Páginas do artigo de Paul Lester "Villa Contemporânea" publicado na Revista de Arquitetura. Fonte: WIENER, 1936.

UMA MODERNA RESIDENCIA AMERICANA



De estuque arrematado em branco, articulado por finas tiras de alumínio; terraços elevado ligando a residencia principal ao Studio; eis as principais feições da Villa Contemporânea; tão moderna como uma construção especial de aço e um desenho applicado podem permittir, e no entanto tão adaptada a um terreno florestal e montanhoso como uma residencia tradicional, coberta de hera.

VILLA CONTEMPORANA

Por PAUL LESTER WIENER

Ao descrever a Villa Contemporânea não ha necessidade de bordar comentarios em torno dos credos da escola moderna, tão conhecidos, hoje, e que já foram largamente commentados em artigos e livros diversos.

Até á presente data muitas casas modernas foram construidas a fim de experimentar novas idéas, geraes ou particulares, cujo resultado depoz em detrimento da casa acabada. Essas casas tiveram, sem duvida, uma importante missão, porém, creio chegada a época em que a verdade sobre modernismo foi generalizadamente aceita pelos architectos e expertos, em todos os países. Admittido as theorias, procurei collocar-me acima do "status quo", preocupando-me mais com a applicação natural, á realidade. Familiarize-me

com a topographia do terreno; com as exigências e posses da proprietaria e estudei os diversos materiaes que poderiam, perfeita e economicamente preencher seus fins.

Cada aspecto da topographia foi cuidadosamente estudada, para esta casa: as curvas arredondadas das montanhas, a vegetação composta de cicuta, cedros e loureiros e a relação existente entre as diversas elevações. Em um terreno florestal e montanhoso como este, os espaços devem ser preenchidos de forma que a casa não se imponha demasiadamente, porém, forme parte integrante de seus arredores.

Collinas e claros determinam comprimento e largura. Cada paisagem é limitada por um horizonte. Este espaço limitado é a

7



Nesta figura - a cortina de linho, tecida á mão, foi puxada sobre a janella curva. A luz indirecta, de cima, ressalta com insistência a cortina e fornece a claridade necessaria a toda a sala. As cadeiras são de chromium tubular estofadas em tecido da Escocia vermelha, branco e azul, desenho de Contemporânea. A mesa é de madeira e chromium laqueadas de branco. As paredes são acabadas em branco e o soalho de largas taboas de carvalho com juntas abertas á mão.

dos da sala, dos quaes se domina a paisagem.

Na cozinha e na copa o chão é de linoleum vermelho com bordas brancas e guarnição vermelha. Os assentos são de um verniz brilhante, tornando os laboratorios da casa alegres e proprios para o trabalho.

A geladeira frigidaire é embutida no recesso de uma parede curva e o relógio electrico sobre a mesma tem um mostrador de alumínio polido e ponteiros vermelhos, intensificando-se, assim, a sua visibilidade para que seja visto da garage, no exterior. A esquerda da pia ha uma parede com iluminação embutida. Os utensilios da casa são de desenho uniforme e foram reduzidos á forma mais simples por Gustav Jensen. Os soalhos variam, sendo o da sala de estar de carvalho o do corredor matizado, em ladrilhos de borracha endurecida e o dos commodos superiores, em cortiça.

Gosto de manejar cores, assim como maneo a luz; para favorecer contornos architecturas ou conjuntos; raramente uso como linhas de separação e ornamentação de portas.

12

No principal quarto de dormir ha uma serie de armarios de acer natural, encespado. Uma escrivaninha foi construida dentro de um desses armarios.

A parede, nas janellas, forma um semicirculo e as cortinas são "Ombre" um material da "Wiener Werkstaette", desenhado por Dagobert Peche. A cama embutida é feita de acer encespado, tendo um dos lados alto, para proteger seu occupante da luz directa da janella. Esta divisão é de laque da China, vermelho. A faixa de iluminação é embutida na propria cama.

A belleza da variedade e irregularidade que formam a emoção do artista foram substituidas pela belleza da exactidão e perfeição mathematicas. Atirar formas precisas, uma após outras, é o mesmo que praticar a metrificacao de versos ou o contra-ponto em musica. É uma nova demonstração de arte.

A Villa Contemporânea foi construida em linhas horizontaes; as linhas naturais e humanas, seguindo a superficie da terra e exprimindo o sentimento do artista em suas curvas anaves.

A sua participação no Pavilhão Brasileiro, além de seu conhecimento sobre as experiências que vinham sendo realizadas no Rio de Janeiro, foi decisiva para iniciar as ações necessárias para viabilizar sua aproximação com o país. No final do ano de 1940 Wiener foi apresentado, através de seu sogro Henry Morgenthau Sr., ao Secretário de Estado Cordell Hull (ROVIRA, 2000, p. 113). Segundo Morgenthau, Wiener podia “ser útil no campo cultural como consultor de projetos arquitetônicos na América Latina” (ROVIRA, 2000, p. 113). Em tempos de guerra, a aproximação ideológica de Getúlio Vargas com o nazismo e o fascismo fez com que os EUA, através do Departamento de Estado, apostassem no fortalecimento de contatos com os países latino-americanos, em especial o Brasil e a Argentina, em diversos planos, dentre eles o político, econômico, técnico e cultural (LIERNUR, 1999, p. 23-24) além de ajuda financeira³. É nesse contexto que Wiener se insere. Ou seja, sua vinda para a América do Sul tinha objetivos claros. Apesar de que ele considerava que este tipo de aproximação “cultural” não teria uma “resposta eficaz” para o interesse maior do país do Norte, constituía-se em uma possibilidade de visibilizar a experiência estadunidense (ROVIRA, 2000, p. 113). Nesse sentido, as conferências poderiam servir como ferramenta de convencimento categórico.

Em abril de 1941 Wiener já se encontrava preparando os conteúdos para suas futuras conferências. Para ele 10 temas poderiam ser estratégicos: “A arquitetura é expressão da nossa vida cotidiana”, “Projetar-Planejar a indústria”, “Projetar-Planejar o futuro”, “Obras públicas para uma expansão pacífica”, “Obras públi-

cas de defesa”, “Teoria moderna de planejamento territorial em larga escala”, “Novas técnicas para a edificação sul-americana”, “Novos materiais”, “Serviços de assistência social” e “Cultura do projeto arquitetônico na América” (ROVIRA, 2000, p. 113). Segundo Hyde (2008, p. 57) a ideia de Wiener era demonstrar como a arquitetura serviria às “agências públicas ou privadas na produção das normas que regulavam o progresso social”. Nessa linha, Rovira (2000, p. 113) assinala que a escolha desses temas permitia mostrar como “fábricas, hospitais, escolas, rodovias” além dos “avanços científicos de um país desenvolvido poderiam melhorar a qualidade de vida”.

Apesar de que Wiener tinha a possibilidade de iniciar sua viagem pelo Equador, país que o havia convidado para participar também no projeto de seu pavilhão na Feira de Nova Iorque, a viagem ao Brasil teria sido mais atrativa e interessante por causa da produção no país em matéria de arquitetura e urbanismo. No primeiro dos casos o impacto da vinda de Le Corbusier em 1929 e 1936 eram bastantes conhecidos além, é claro, da repercussão mundial do projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES). Já no caso do urbanismo, em janeiro de 1941 havia sido realizado, no Rio de Janeiro, o 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo que teve, dentre outros, os seguintes temas centrais “Legislação, Administração e Organização”, “Aplicação e Execução”, “Urbanismo e Habitação” e “Tráfego e Comunicação” (I CONGRESSO, 1940, p. 11)⁴.

³ Uma discussão mais detalhada sobre os interesses dos EUA pela América Latina pode ser encontrada em Gomes e Huapaya (2009a).

⁴ A sessão inaugural desse evento havia sido presidida pelo Ministro de Educação Gustavo Capanema (INSTALLOU, 1940, p. 3).

As conclusões desse evento foram levadas até Getúlio Vargas, solicitando-lhe que em cada cidade do país houvesse uma equipe técnica mínima formada por um engenheiro agrônomo, um engenheiro industrial, um engenheiro-arquiteto e um técnico em urbanismo (ROVIRA, 2005, p. 119). Trata-se então, ao nosso ver, da assimilação dos benefícios que o planejamento urbano (e regional) poderia ter para o país não só do ponto de vista técnico mais, essencialmente político. Foi nesse contexto que o arquiteto Atílio Corrêa Lima recebe a encomenda para elaborar o Plano da Cidade Operária de Volta Redonda (1941) e, posteriormente, o Plano da Cidade Operária da Fábrica Nacional de Motores (1943).

A VIAGEM DE 1941: UMA APROXIMAÇÃO AO MEIO PROFISSIONAL BRASILEIRO

A primeira viagem de Paul Lester Wiener ao Brasil concretiza-se em 1941 através de um convite feito pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) que tinha o “intuito de melhor desenvolver o intercâmbio cultural entre os arquitetos do Brasil e dos Estados Unidos da América do Norte” (NOVOS RUMOS, 1941, p. 7) e foi patrocinada pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos. Considerado “hospede oficial do Governo Brasileiro” (VIAJANTES, 1941, p. 6) sua chegada ao Rio de Janeiro em 27 de agosto foi bastante divulgada a julgar pelas diversas notícias publicadas não só nos jornais locais. Ele não viajou sozinho, mas, com sua esposa Alma Morgenthau Wertheim, irmã de Henry Morgenthau Jr., então Secretário do Tesouro dos Estados Unidos (1934-1945)⁵.

Chamam a atenção alguns aspectos dessa viagem. De um lado, a vinda dele no país era considerada como uma “viagem de estudos” que não só contemplava sua permanência no Rio de Janeiro mais também uma viagem a São Paulo onde visitaria “a região tributária de Cananéia e algumas fazendas do interior” (VIAJANTES, 1941, p. 6).

Não menos interessante foram os vínculos institucionais, acadêmicos e profissionais aos quais era relacionado. Wiener chegava ao Brasil na qualidade de “vice-presidente da Cananéia Island and Port Improvement Corporation cuja presidência era ocupada pelo Sr. Edward Roosevelt” (VIAJANTES, 1941, p. 6); ele se havia formado na Academia Real de Berlim com “aperfeiçoamentos em Paris e Viena” (WIENER, 1942, p. 136); havia obtido três prêmios⁶ na Exposição de Paris de 1937 projetando o Pavilhão Norte-Americano e havia participado do projeto para o Pavilhão Brasileiro e; finalmente, formava parte das autoridades norte-americanas em matéria de urbanismo e arquitetura.⁷

⁵ Além disso, ela foi filha de Henry Morgenthau Sr., antigo Embaixador dos Estados Unidos no Império Otomano.

⁶ Ele ganhou os prêmios de “Arquitetura Pública”, “Arquitetura Privada” e “Decoração Interior” (WIENER, 1942, p. 136). Além disso se mencionava sua participação como fundador, em 1928, de “Contemporânea”, reunião de Artistas Internacionais (WIENER, 1942, p. 136).

⁷ Este último aspecto é relevante já que, curiosamente, as revistas especializadas cariocas não deram tanta visibilidade a essa viagem. Não foram encontradas referências a Wiener na Revista de Arquitetura. A revista Arquitetura e Urbanismo publicou na edição de jan./fev. de 1942 uma pequena nota sobre sua primeira conferência, ou seja, 6 meses depois. Algo similar aconteceu com a Revista Municipal de Engenharia, que publicou após oito meses a íntegra de sua primeira conferência na edição de maio de 1942.

A permanência de Wiener no país se prologou por quase dois meses⁸. Nesse período ministrou duas conferências: a primeira em 22 de setembro intitulada “Novos rumos da arquitetura e do urbanismo nos Estados Unidos da América do Norte” e a segunda em 21 de outubro intitulada “Uma nova era cultural para as Américas”. Como observamos, os temas abordados em ambas as conferências mantêm relação direta com os 10 temas por ele pensado 4 meses antes, como apontado na seção anterior. Um grande desafio enfrentado por Wiener esteve relacionado com a barreira do idioma. Na primeira conferência realizada na Associação Nacional de Imprensa (ABI) ele preferiu falar em francês; já na segunda realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos, durante as atividades culturais que essa instituição realizava, ele se aventurou a apresentá-la em português⁹. Nesta comunicação centraremos nossa discussão na primeira das conferências¹⁰.

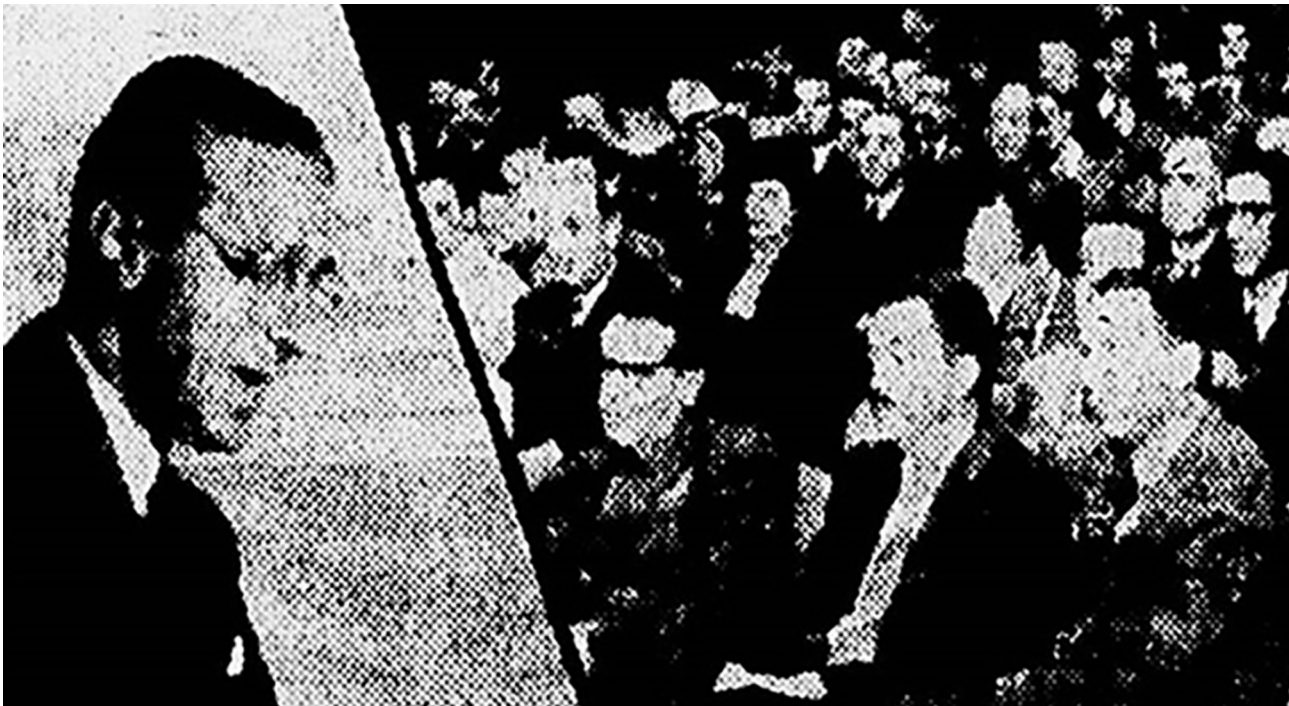
Segundo as notícias dos jornais, havia muita expectativa dos profissionais brasileiros pela primeira conferência de Wiener. A mesa da sessão de abertura foi presidida pelo presidente do IAB o arquiteto Nestor Egydio de Figueiredo e foi composta, dentre outros, pelo urbanista Alfred Agache e pelo Secretário do IAB, o arquiteto Amadeu de Barros Saraiva (CONFERÊNCIAS, 1941, p. 13). Seu discurso foi desenvolvido com “bastante segurança” e optou por acompanhar sua fala com uma série de fotografias de projetos desenvolvidos nos EUA dando ênfase a como estes tornavam-se chave para entender o desenvolvimento desse país. Parte de sua estratégia de convencimento levava em consideração questionamentos sobre os desafios da construção no pós-guerra, as possibilidades de técnicas e construção que existiam nas Américas (leia-se EUA) e as vantagens do town e regional planning (WIENER, 1942, p. 136).

⁸ Não foram encontradas informações sobre a data exata de permanência no Brasil, mas acredita-se que deve ter sido por volta do final de outubro desse ano.

⁹ Algo similar aconteceu com as conferências que realizaria em Lima (Peru) em 1945. Em correspondências trocadas com o arquiteto peruano Fernando Belaunde Terry, Wiener lhe confessava sua preocupação por não falar espanhol e propunha que suas conferências fossem faladas em inglês ou francês (HUAPAYA ESPINOZA, 2014, p. 219).

¹⁰ Apesar de terem sido feitas amplas pesquisas, não foi possível identificar nenhuma publicação ou referência ao conteúdo da segunda conferência.

Paul Lester Wiener durante sua 1ª conferência no Rio de Janeiro em setembro de 1941. Fonte: O ESPAÇO, 1941.



Tentando manter um posicionamento neutro em relação à situação da Segunda Guerra Mundial, ele afirmava que o futuro das cidades era uma questão que não dependia de quem ganhasse ou perdesse a guerra e que “o plano arquitetural e o plano econômico estavam estreitamente ligados” (WIENER, 1942, p. 136). Nesse sentido ele chamava a atenção para os resultados obtidos no IV Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM) de 1933 e para as discussões entorno do equilíbrio entre os problemas relacionados com a habitação, trabalho, lazer e transporte.

Segundo Wiener, nos EUA essas questões refletiam-se em “vastos projetos” realizados como, por exemplo, a “construção do Tennessee Valley”, “grandes pontes e quilômetros de high ways”, além de fábricas e usinas (WIENER, 1942, p. 137). Esta abordagem, como vimos anteriormente, permitiu-lhe apresentar imagens de alguns projetos como as Usinas Ford e Chrysler, o “Assoprador” de Minneapolis, a ponte Whitestone de Nova Iorque, arranha-céus como The News Building etc. É interessante notar como a linguagem gráfica dessas imagens, em alguns casos, se aproxima (ou foi a mesma) àquela usada por José Luis Sert na revista A. C. e mais particularmente, àquela encontrada em seu livro *Can Our Cities Survive?* que seria publicado no ano seguinte.

Outra questão abordada, e que deve ter agradado ao governo em curso, foi sua convicção de que o “exército e a técnica militar influenciam mais profundamente os planos arquiteturais das cidades, do que os princípios humanitários ou as ideias reformistas” (WIENER, 1942, p. 142). Ainda, defendia

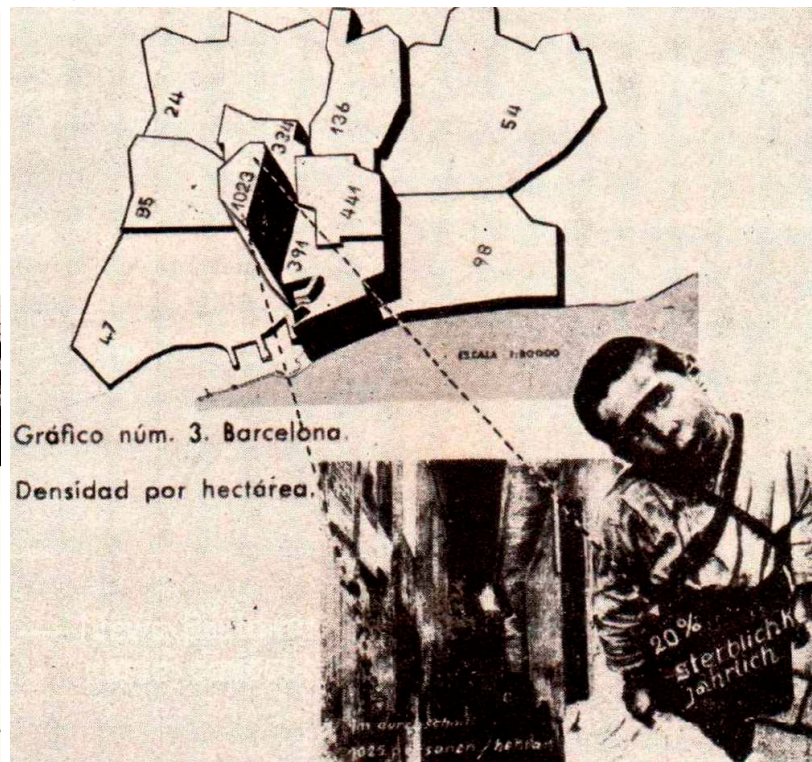
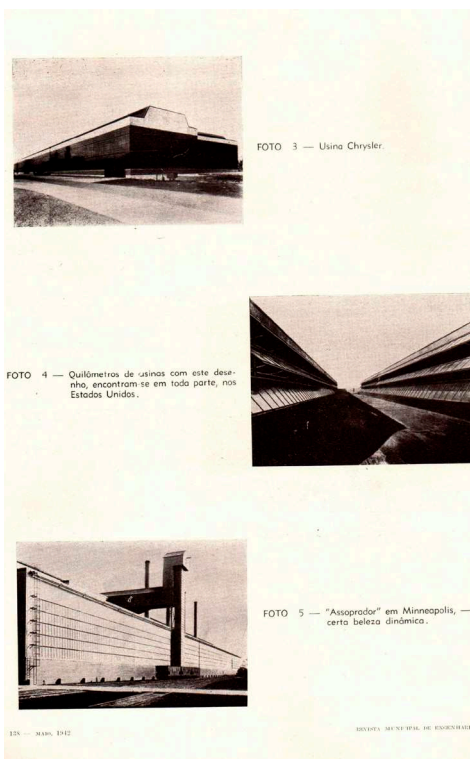
a necessidade de não projetar “hoje para o hoje”, mas de “hoje para o amanhã” (WIENER, 1942, p. 142). Nesse sentido, Wiener apontava também para experiências norte-americanas falhas como o caso da cidade de Detroit considerada por ele como um “terrível latifúndio”. Estas reflexões sobre o panorama estadunidense levavam a um questionamento final: “quais serão as oportunidades imediatas para os planos regionais na América Latina?” (WIENER, 1942, p. 145).

Wiener evidenciava ter conhecimentos sobre o estabelecimento de novas indústrias no Brasil e afirmava que havia “esperança de serem evitados erros das indústrias na Europa e Estados Unidos” (WIENER, 1942, p. 145). Para Wiener a América Latina apresentava a possibilidade de implantação de obras de grande porte articuladas com planos econômicos específicos. Para ele a “produção coordenada assegurava uma eficácia maior e mais proveitosa” possibilitando “a melhor utilização de matérias primas” (WIENER, 1942, p. 145). Os “criadores de cidades, desenhistas, arquitetos, engenheiros e homens de ciência”, continuava, deveriam “coordenar seus esforços” para definir o futuro das cidades permitindo “todas as atividades e todas as funções” (WIENER, 1942, p. 145). Possibilitar uma “população sadia e bem nutrida [...] habitações adequadas, escolas, recreações e uma produção proveitosa” seria o grande desafio da “nossa época” (WIENER, 1942, p. 145).

Essa primeira viagem fecharia com broche de ouro após Wiener receber do próprio presidente da República do Brasil o título de Cavaleiro da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul na pasta de relações exteriores (AGRACIADO, 1941, p. 2; PRESIDÊNCIA, 1941, p. 7).

A importância desta primeira, mas crucial viagem pode ser entendida não só a partir dos contatos profissionais que Wiener estabeleceu e que lhe possibilitaram seu retorno ao país três anos depois. Mas, fundamentalmente, pelas informações que obteve

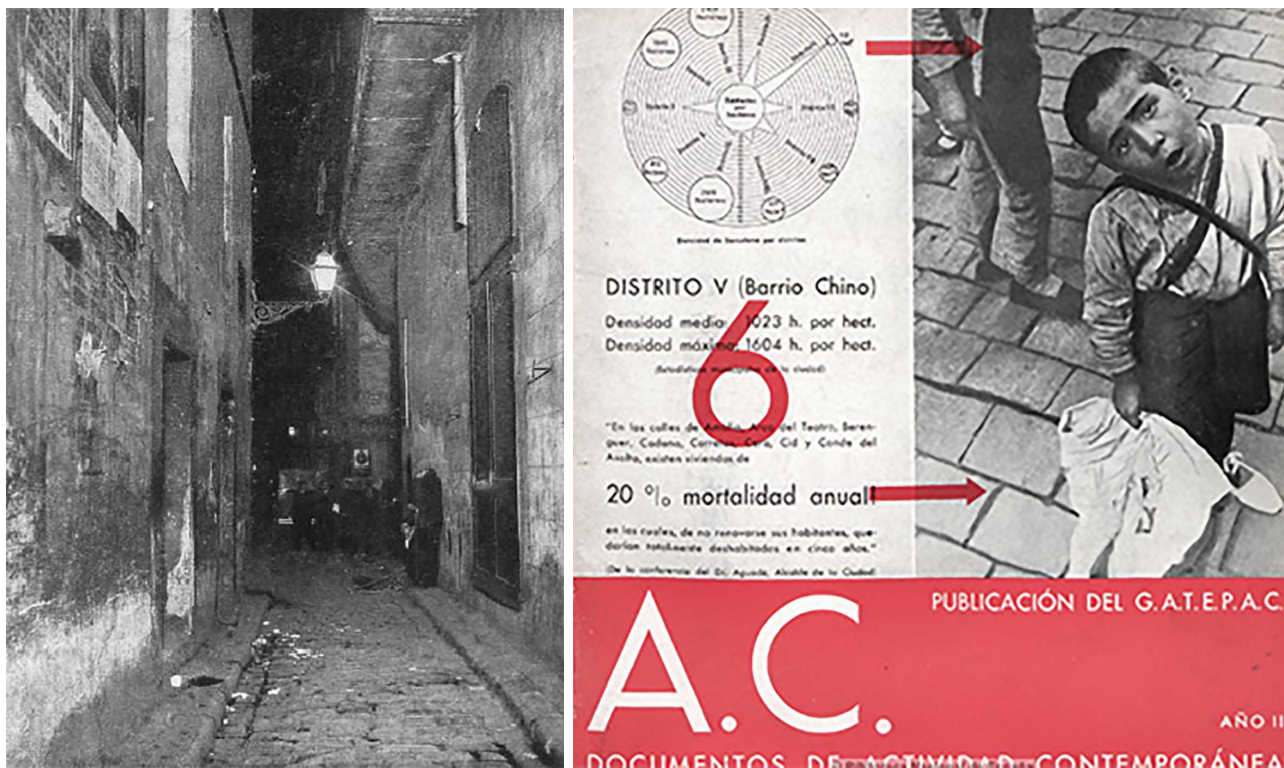
Fotografias (a) e montagem (b) usadas por Paul Lester Wiener durante sua 1ª conferência no Rio de Janeiro em setembro de 1941. Fonte: WIENER, 1942.



em relação ao interesse do governo brasileiro em construir novas cidades, dentre elas, a Cidade Operária da Fábrica Nacional de Motores. Não por acaso, logo após seu retorno aos EUA, ele decide fundar em 1942, junto com José Luís Sert e Paul Schultz o Town Planning Associates, escritório com sede em Nova Iorque que lhe permitiu desenvolver vários projetos urbanos para alguns países latino-americanos entre 1945 e 1956¹¹.

¹¹ Mumford (1997, p. 75) explica que a criação do TPA tem sido datada em 1945; porém, que existem documentos que comprovam sua formação no ano de 1942. Sobre a atuação do TPA na América Latina ver: Rovira (2000 e 2005) e Gomes e Huapaya Espinoza (2009a).

Fotografia interna e capa da revista A.C. Documentos de Actividad Contemporánea publicada pelo G.A.T.E.P.A.C. em 1932 (Madri, a. II, n. 6).



A VIAGEM DE 1944: TECENDO E FORTALECENDO REDES PROFISSIONAIS

A segunda viagem de Wiener em 1944 foi muito mais ambiciosa e estratégica. Alguns acontecimentos possibilitavam futuros trabalhos no Brasil e mostravam, também, a penetração dos interesses e influência dos EUA no campo da arquitetura e do urbanismo. Além disso, trata-se de um momento particular no campo ideológico entendido a partir das autocríticas do ideário da cidade funcional não só por parte dele, mas, em especial, de seu colega José Luis Sert, que já tinha assumido a presidência dos CIAM.

De fato, nesse ano ambos participaram do Simpósio New Architecture and City Planning organizado pelo arquiteto e historiador Paul Zucker, apresentando as comunicações “World’s Fairs” e “The Human Scale in City Planning”, respectivamente. Este último trabalho de Sert se constitui em uma guinada e revisão do urbanismo dos CIAM e tenta discutir a pertinência não só da escala do homem no planejamento das cidades, mas, também, propõe recriar estruturas sociais a partir do desenho urbano levando em consideração cinco escalas de planejamento (GOMES; HUAPAYA ESPINOZA, 2009b, p. 157)¹².

Wiener chega ao país em um momento chave para a repercussão mundial da produção brasileira. Ao sucesso da exposição Brazil Builds no MoMa de Nova Iorque em 1943 segue uma exposição itinerante no Brasil iniciada no Rio de Janeiro no MES entre o 23 novembro e o 10 de dezembro desse ano e, depois, entre o 16 março e o 10 de abril de 1944 em São Paulo¹³. Wiener não pode visitar a exposição no Rio

já que na sua chegada ela já tinha sido encerrada, mas, consegue visitá-la em São Paulo. Além disso, após a morte do arquiteto Attilio Corrêa Lima, o Brigadeiro Antônio Guedes Muniz tinha encarregado a Wiener e Sert que colaborassem como consultores do projeto para a Cidade Operária da Fábrica Nacional de Motores (MUMFORD, 1997, p. 51)¹⁴.

O contato, desta vez com o Brasil foi fortalecida pela presença, nos EUA, do arquiteto Henrique Mindlin, que se encontrava nesse país desde junho de 1943. A viagem de Mindlin, que durou aproximadamente 9 meses, permitiu-lhe conhecer o que se passava lá “no terreno da arquitetura, do urbanismo, da criação de novas cidades e dos inúmeros conjuntos de habitações populares [...] possibilidades de novos materiais, casas pré-fabricadas, sistema de controle de tráfego e planejamento geral” (JUNIOR, 1944, p. 3). Na sua volta ao Brasil veio acompanhado de Paul Lester Wiener e juntos fizeram uma pequena escala em Lima (NOTICIÁRIO, 1944). Mas, dias antes de sua vinda ao Brasil, Wiener recebeu de mãos de Mindlin o Diploma de Membro Honorário do Instituto de Arquitetos do Brasil (JUNIOR, 1944, p. 1).

¹² O livro deve ter sido publicado após a visita de Wiener em 1944 já que nele Wiener aparece vinculado à Universidade do Brasil e ao Instituto de Arquitetos do Brasil.

¹³ Nesse mesmo ano a Exposição passou, também, pelas cidades de Belo Horizonte e Santos. Em 1945 foi a vez das cidades de Campinas, Curitiba, Florianópolis, Jundiá e Porto Alegre e; em 1946 foi para a cidade de Franca.

¹⁴ Mumford (1997) afirma Guedes Muniz tinha “encarregado” a Wiener e Sert esse projeto. Porém, como veremos mais adiante, na verdade, acreditamos que tenha sido uma solicitação de consultoria da proposta de Corrêa Lima e que, depois, seria substituída pela proposta deles.

Wiener chegou no Rio de Janeiro em 4 de março e permaneceu até o dia 8 de abril, ou seja, pouco mais de um mês. Ele retornava ao país convidado não só pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, mas, também pela Universidade do Brasil¹⁵. Desta vez, os jornais locais divulgaram sua filiação com o Town Planning Associates e, nesse sentido, era considerado com um leader e experto em planejamento urbano. Além disso, chamava-se a atenção não só para sua vinculação com o governo norte-americano, mas especial, para sua vinculação institucional com a New School for Social Research de Nova Iorque.

No total foram realizadas 4 conferências¹⁶. As três primeiras no Rio de Janeiro (todas elas realizadas Associação Nacional de Imprensa (ABI)) e a última em São Paulo (realizada na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo) patrocinada pelo Departamento Municipal de Cultura e pela União Cultural Brasil-Estados Unidos (COMENTÁRIOS, 1944, p. 3). A primeira foi intitulada “A arquitetura e o urbanismo nos Estados Unidos” (14 mar.), a segunda “Fatores sociológicos sobre as construções” (22 mar.), a terceira “Madeira material de construção porvir” (24 mar.) e, a quarta “Comentários sociológicos de interesse para o arquiteto” (29 mar.).

Como vemos, diferentemente da temática abordada por ele na primeira viagem, Wiener propõe discutir, basicamente, dois temas: o aspecto social da arquitetura e as possibilidades de pré-fabricação. Ainda, na segunda conferência ele complementou sua fala com a exibição do filme produzido em 1939 pelo American Institute of Planners: *The City*¹⁷.

Na segunda e última conferências Wiener voltou seu interesse para discutir os problemas urbanos das grandes cidades e seus impactos na sociedade mantendo, assim, uma abordagem próxima a do filme. Discurso e imagens, complementavam-se, e mostrariam que os problemas gerados pelas cidades industriais não tinham que ser repetidos (como nos EUA) pelos países da região; nesse sentido, para ele seria importante analisar as “necessidades humanas capazes e alterar o panorama social de após guerra” (A SEGUNDA, 1944, p. 6). Já no caso da terceira conferência o foco centrava-se em defender e demonstrar o aproveitamento e praticabilidade da madeira na construção. A escolha deste tema (a madeira) deve ser entendida a partir de interesses específicos do próprio governo norte-americano como se verá na seção seguinte.

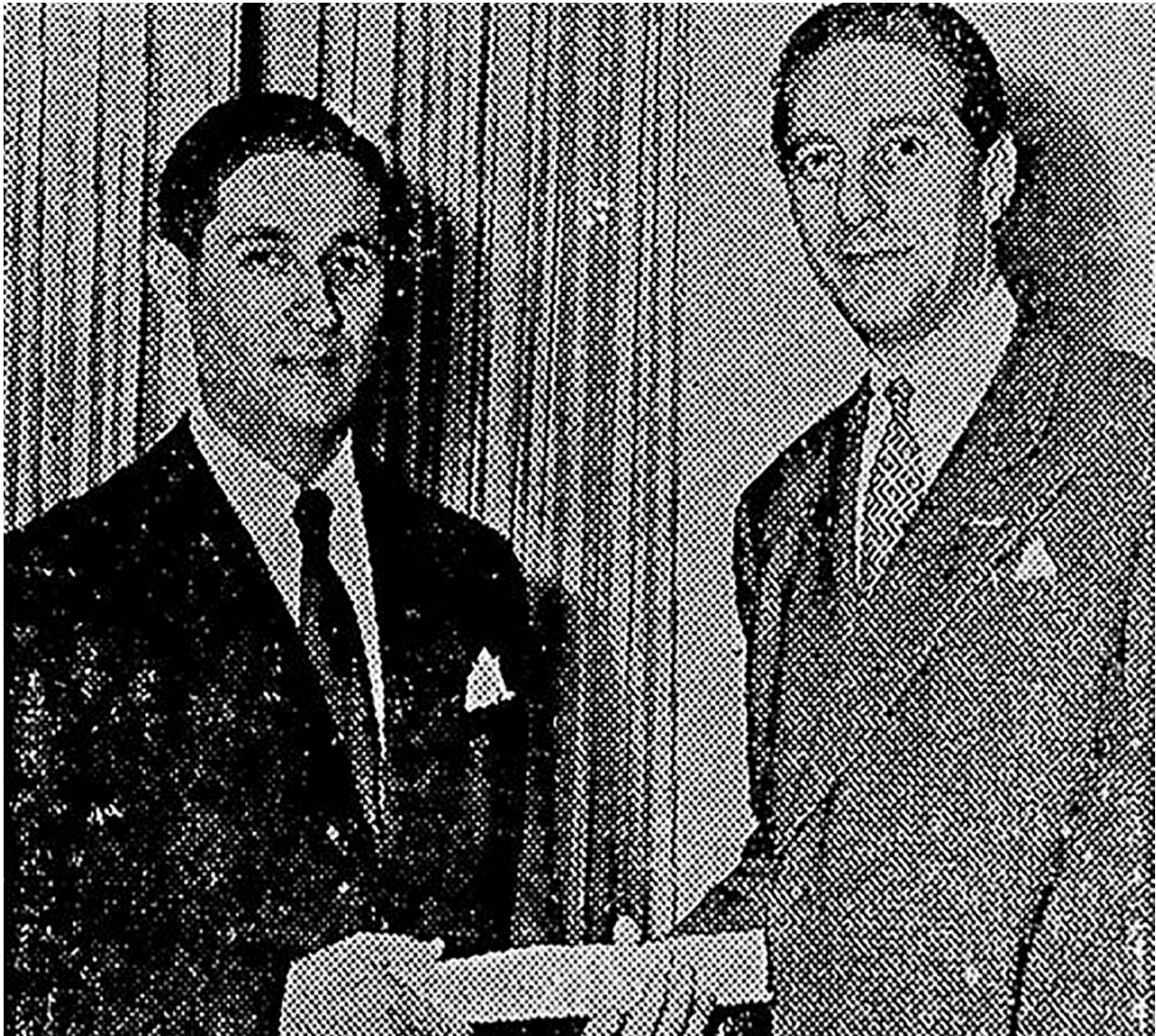
Em relação a sua primeira conferência, bem mais teórica, é possível notar paralelos com as autocríticas do ideário da cidade funcional. Wiener afirmava que a toda nossa ciência faltava o “lado humano” e que naquele momento se gestava um “novo tipo de homem” (PRIMEIRA CONFERÊNCIA, 1944, p. 21). Sua fala foi estruturada em três tópicos: “A Beleza”, “Do Classicismo e do Modernismo” e “Os cânones do planejamento”.

¹⁵ Os jornais locais afirmam que o convite da Universidade do Brasil foi feito diretamente pelo próprio Reitor, o prof. Raul Leitão da Cunha. Já no caso do IAB, o presidente era o arquiteto carioca Paulo de Camargo e Almeida. Na primeira conferência Wiener recebeu o colar de sócio de honra do IAB (A ARQUITETURA, 1944, p. 1).

¹⁶ Ao que parece, todas elas foram apresentadas em idioma francês.

¹⁷ O filme foi exibido pela primeira vez na Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939.

A esquerda, Paul Lester Wiener recebe de mãos de Henrique Mindlin o diploma de Membro Honorário do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) Fonte: JUNIOR, 1944.





A direita, Paul Lester Wiener durante sua 1ª conferência no Rio de Janeiro em março de 1944. Fonte: PRIMEIRA CONFERÊNCIA, 1944.

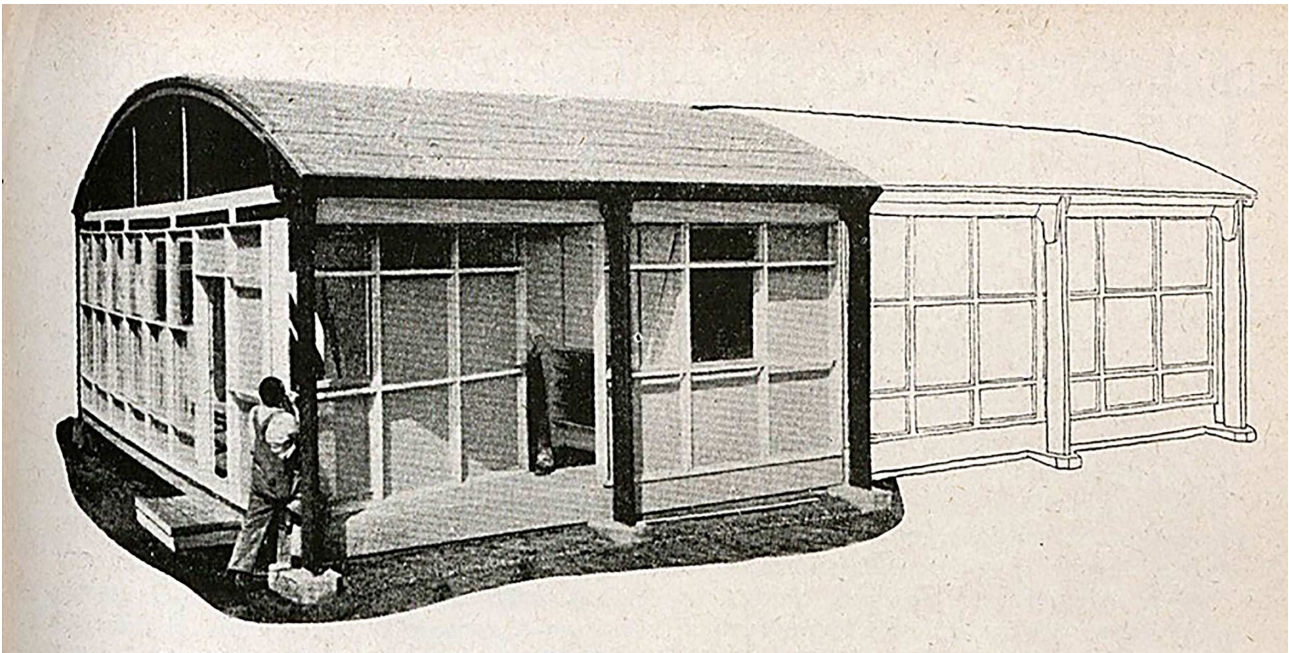
Paul Lester Wiener durante sua 1ª conferência no Rio de Janeiro em março de 1944. Fonte: PRIMEIRA CONFERÊNCIA, 1944.



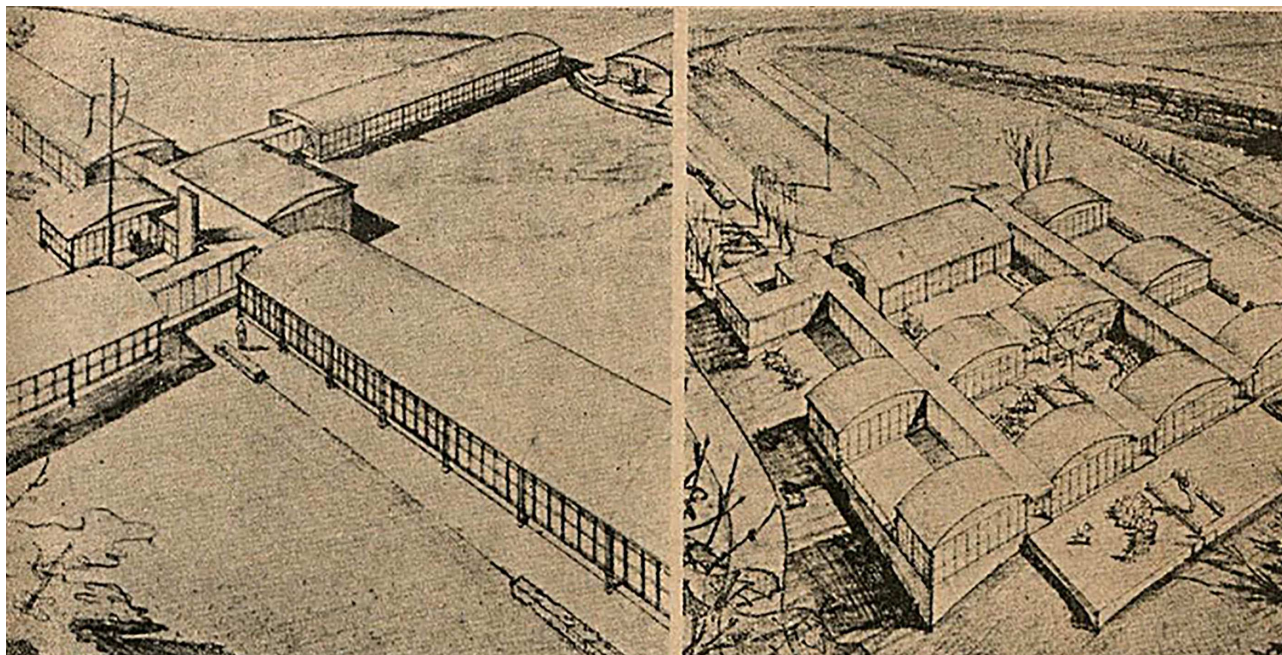
Paul Lester Wiener durante sua conferência em São Paulo em março de 1944. Fonte: COMENTÁRIOS, 1944.



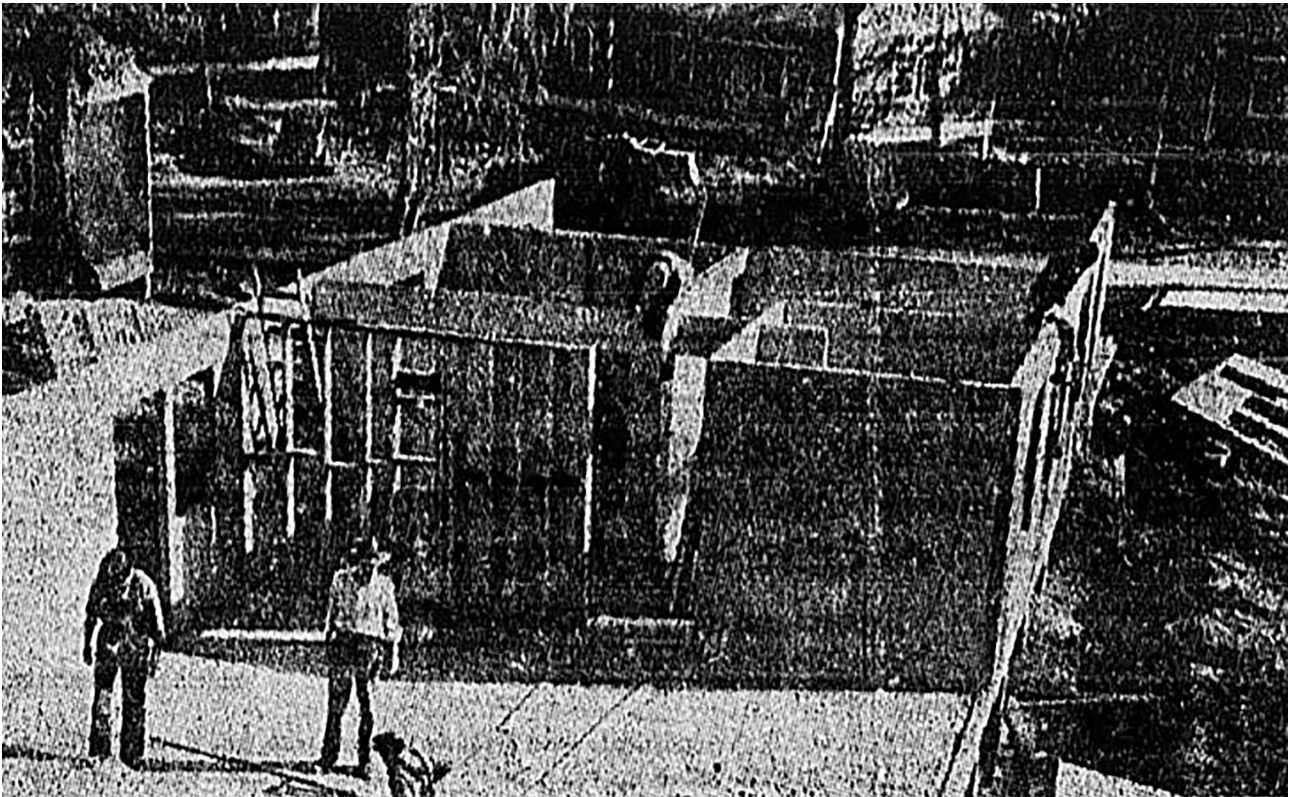
Casas pré-fabricadas propostas por Paul Lester Wiener (Town Planning Associates). Fonte: WIENER, 1944.



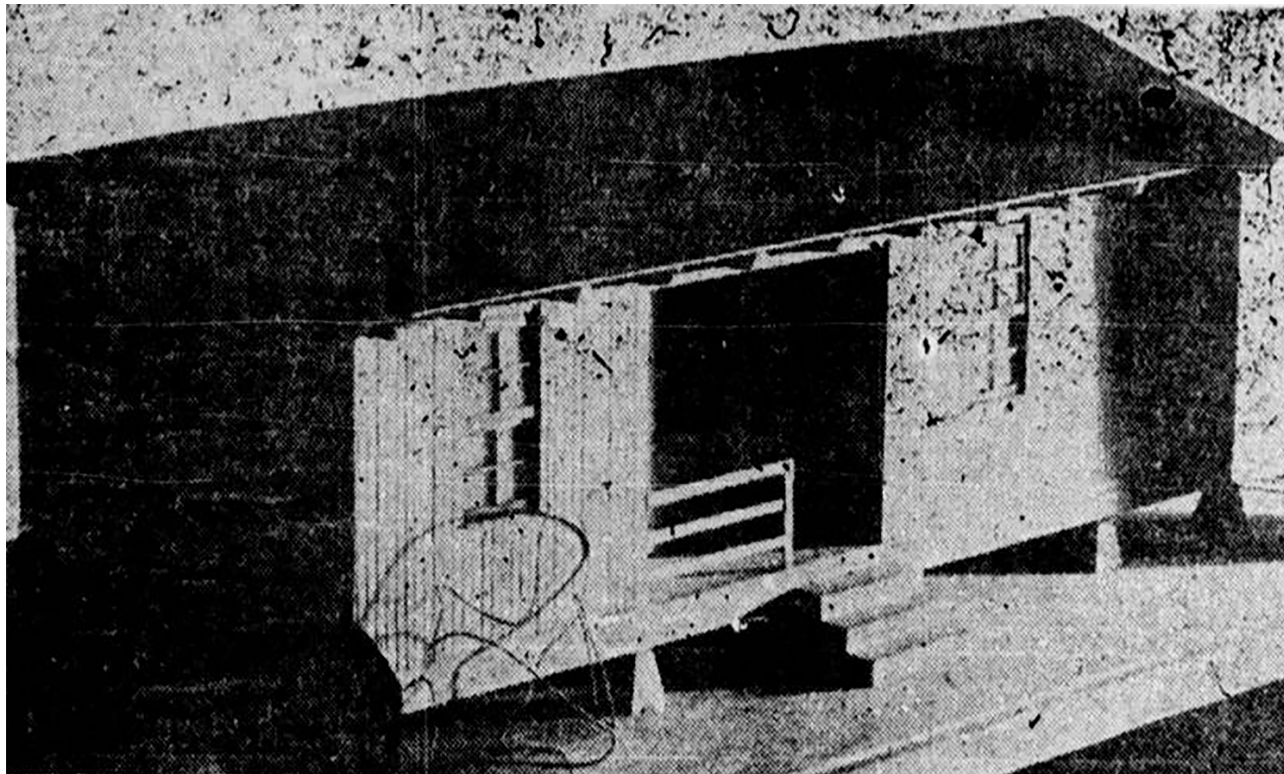
As Ratio Structures propostas de Paul Lester Wiener (Town Planning Associates). Fonte: ENTREVISTA, 1944.



Processo de construção de casas pré-fabricadas propostas por Paul Lester Wiener (Town Planning Associates). Fonte: AZEREDO, 1944.



Maquete de uma casa em série que seria construída em madeira, projeto do arq. João Vilanova Artigas. Fonte: CASAS DE MADEIRA, 1944.



No primeiro deles ele explicava que a missão dos arquitetos seria a de criar construções que fossem resultados de “necessidades coerentes” usando “nossos recursos técnicos atuais”; para o segundo tópico Wiener afirmava que “não existiria a arte da Arquitetura, e sim apenas a ciência da Arquitetura” (PRIMEIRA CONFERÊNCIA, 1944, p. 23). Finalmente, no último tópico Wiener dava ênfase à necessidade de se projetar levando em consideração a “figura humana”; para ele, tanto a escala quanto a proporção seriam determinantes para as reações psicológicas. É evidente, então, o diálogo direto com o texto de *The Human Scale in City Planning* de Sert.

Portanto, a partir dos temas abordados por Wiener e dadas as circunstâncias particulares do contexto, é possível pensar que havia um interesse em sugerir, de forma persuasiva, que o TPA vinha apostando em pautas alinhadas com os próprios interesses do Governo brasileiro¹⁸. Nesse sentido, não foi por acaso que esse escritório iniciara, de fato, suas atividades em 1945.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DESDOBRAMENTOS E REPERCUSSÕES LOCAIS DAS DUAS VIAGENS AO BRASIL

As viagens de Paul Lester Wiener ao Brasil foram, ao nosso ver, essenciais e decisivas para fortalecer as redes profissionais não só com os arquitetos brasileiros, mas, em especial, com personalidades-chave vinculados com o governo de turno. Nesse contexto podemos pensar que elas tiveram, no mínimo, dois objetivos: 1. Preparar o campo brasileiro no sentido de viabilizar futuros trabalhos para o TPA e 2. Possibilitar a exploração de matérias primas (no período de guerra), em especial, a madeira do país. O Brasil, nesse sentido, serviu de catapulta para visibilizar a atividade do escritório na escala latino-americana. Uma estratégia similar seria usada, em 1945, com o Peru¹⁹.

Em relação ao primeiro ponto, são bastante conhecidos os detalhes da posterior encomenda para a futura Cidade dos Motores²⁰, mas, é importante ressaltar que ela foi resultado de articulações e redes específicas. Como foi mencionado anteriormente, os membros do TPA tinham sido convidados como consultores da Cidade Operária da Fábrica Nacio-

¹⁸ Rovira (2000) tem demonstrado que existia um pensamento afinado entre os membros do TPA e o Brigadeiro Antônio Guedes Muniz.

¹⁹ Ao respeito ver: Huapaya Espinoza (2014).

²⁰ Dentre eles Gimenes (1998), Rovira (2000 e 2005), Rovira e Freixa (2006), Gomes e Huapaya Espinoza (2009) e Costa (2009).

nal de Motores²¹. Essa condição estendeu-se até meados de 1944. Rovira (2000, p. 114) afirma que em junho desse ano o Brigadeiro Antônio Guedes Muniz, em carta dirigida a Wiener, agradecia a “colaboração” dele para o projeto. No final desse mesmo mês, o arquiteto Otto Menescal da Rocha e Silva²² viaja para os EUA levando a primeira proposta para a Cidade (UMA CIDADE INDUSTRIAL, 1944, p. 3). Ele permaneceu pouco mais de três meses nesse país (UMA CIDADE, 1944, p. 10). Em setembro desse ano já havia sido finalizado o estudo preliminar (ROVIRA, 2000, p. 115). A contratação efetiva do TPA teria acontecido só em 1945²³ o que resultaria em futuras viagens para o país.

Foi grande a expectativa no Brasil sobre esse projeto que foi, inclusive, considerado como a “primeira cidade do mundo planejada com o ideário moderno” (ELOGIOS, 1946, p. 1; REPERCUTEM, 1946, p. 4). O fato é que essa proposta possibilitou que José Luis Sert, anos depois, fosse cogitado para elaborar o Plano Diretor de São Paulo em 1950 (AFINAL, 1950, p. 2)²⁴.

Já em relação ao segundo ponto esse interesse não foi só pessoal, mas fundamentalmente do Governo Norte-Americano. Isto ficou claro em uma das conferências, mas, também, a partir de suas declarações em duas entrevistas realizadas logo após a sua chegada na viagem de 1944. Ele afirmava, por exemplo, que a madeira representava “um papel preponderante, até nas grandes estruturas” (A ARQUITETURA TEM HOJE, 1944, p. 2).

No período pós-guerra, continuava, a pré-fabricação (em madeira) assumiria um papel basilar na arquitetura (WIENER, 1944, p. 21) e, nesse sentido, o Brasil tinha “uma extraordinária riqueza nesse particular e poderá desenvolver uma técnica que é ao mesmo tempo econômica e aproveita os recursos locais” (A ARQUITETURA TEM HOJE, 1944, p. 2). Esta discussão permitia-lhe prever a necessidade de construção de residências que, na perspectiva dele, deveriam ser pré-fabricadas possibilitando que após desmontadas pudessem ser “convertidas em escolas, bibliotecas rurais, estações ferroviárias etc.” (ENTREVISTA, 1944, p. 24). Assim, ele aproveitava a oportunidade para mostrar, divulgar e publicar suas pesquisas e experimentações com as Ratio Structures²⁵.

²¹ Outra questão interessante foi como o nome dessa cidade foi mudando ao longo do tempo. Nos jornais encontramos várias denominações: Cidade Operária da Fábrica Nacional de Motores, Cidade Industrial da Fábrica de Motores, etc. Somente em 1947 a cidade foi noticiada como “Cidade dos Motores” (ESTÃO PRONTOS, 1947, p. 6).

²² Rocha e Silva formou-se na Escola Nacional de Belas Artes.

²³ Em uma correspondência de Sert a Le Corbusier (12 abr. 1945) ele comenta que eles (Sert e Wiener) haviam sido convidados pelo Governo brasileiro para projetar essa cidade (TIELEMAN, 2009, p. 95).

²⁴ A Prefeitura de São Paulo havia mostrado interesse em contratar dois técnicos norte-americanos para elaborar esse plano.

²⁵ Trata-se dos trabalhos desenvolvidos para a US War Production Board. Ao respeito ver: Rovira (2005). Além da publicação na revista *A Casa* (n.4, 1944) foi publicado um artigo significativo no jornal carioca *Correio da Manhã* (Azeredo, 1944).

O fato é que Wiener acabou realizando, a pedido do próprio Governo brasileiro, um parecer sobre o uso das reservas florestais do país. Ao respeito, segundo ele, as florestas do Brasil produziam “mais de 400 espécies de madeiras, e há muitas espécies que cobrem vastas áreas. As madeiras brasileiras são ideais como material de construção (NOVAS MODALIDADES, 1944, p. 1). Ele teria proposto um sistema de casas pré-fabricadas que teria sido aplicado no Estado do Paraná (NOVAS MODALIDADES, 1944, p. 1) e; inclusive, fez o parecer para o projeto de casas em série em madeira elaborado pelo arquiteto João Vilanova Artigas (CASAS DE MADEIRA, 1944, p. 7). Rovira (2000, p. 155) afirma, ainda, que as viagens de Wiener ao Brasil resultaram em um significativo número de convites posteriores entre as décadas de 1940 e 1950.

Por fim, essas duas viagens de Wiener deixavam uma mensagem clara para os brasileiros. Parafraseando a fala final do filme *The City*, “a escolha” de mantermos na vanguarda da arquitetura e do urbanismo era nossa..., no entanto, o fim da Segunda Guerra Mundial traria outro cenário bem diferente daquele vaticinado por Wiener.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I CONGRESSO Brasileiro de Urbanismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 31 out. 1940.

A ARQUITETURA e Urbanismo nos Estados Unidos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 15 mar. 1944.

A ARQUITETURA TEM HOJE um aspecto social. *A Noite*, Rio de Janeiro, pp. 1-2, 09 mar. 1944.

A PRIMEIRA cidade moderna do mundo. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 08 out. 1946.

A SEGUNDA conferência do arquiteto norte-americano Paul Lester Wiener. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 22 de mar. 1944.

AFINAL o Plano Diretor da Cidade. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 2, 22 maio 1950.

AGRACIADO com a Ordem do Cruzeiro do Sul. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 out. 1941.

AZEREDO, J. C. de. Casas Pre-fabricadas. Meio milhão de casas para Inglaterra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 set. 1944.

CASAS DE MADEIRA construídas em série. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 7, 17 ago. 1944.

COMENTÁRIOS sociológicos de interesse para o arquiteto. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 30 mar. 1944.

CONFERÊNCIA do arquiteto Paul Lester Wiener. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, a. VII, n. 1, p. 42, jan./fev. 1942.

CONFERÊNCIAS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 13, 25 set. 1940.

COSTA, A. A. de A. Um modelo de cidade moderna industrial: A Cidade dos Motores. Xerém. RJ. TPA/Town Planning Associates, 1945- 46. In: 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, *Anais [...]*, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/184.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2021.

ELOGIOS à Fábrica Nacional de Motores. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 09 set. 1946.

ENTREVISTA com o arquiteto Paul Lester Wiener. *A Casa*, Rio de Janeiro, v. XXIII, n.4, pp. 22-27, abr. 1944.

ESTÃO PRONTOS os planos da cidade dos motores. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 14 abr. 1947.

GIMENES, F. C. *A Cidade dos Motores: três projetos*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998.

GOMES, M. A. de F.; HUAPAYA ESPINOZA, J. C. Olhares cruzados: visões do urbanismo moderno na América do Sul, 1920-1960. In: GOMES, M. A. de F. (ORG.). *Urbanismo na América do Sul. Circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960*. Salvador: EDUFBA, 2009a, pp. 13-39.

GOMES, M. A. de F.; HUAPAYA ESPINOZA, J. C. Diálogos modernistas com a paisagem: Sert e o Town Planning Associates na América do Sul, 1943-1951. In: GOMES, M. A. de F. (ORG.). *Urbanismo*

na América do Sul. Circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960. Salvador: EDUFBA, 2009b, pp. 149-173.

HUAPAYA ESPINOZA, J. C. *Fernando Belaunde Terry y el ideário moderno: arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968/Fernando Belaunde Terry e o ideário moderno: arquitetura e urbanismo no Peru entre 1936 e 1968*. Lima: EDUNI/EDIFUA/PPGAU-UFBA, 2014.

HYDE, T. Planos, Planes y Planificación. Josep Lluís Sert and the Idea of Planning. In: MUMFORD, E.; SARKIS, H. (ORG.). *Josep Lluís Sert. The Architect of Urban Design, 1953-1969*. Cambridge: Yale University Press, 2008, p. 55-75.

INSTALLOU ontem o I Congresso Brasileiro de Urbanismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 jan. 1941.

JUNIOR, R. M. A arquitetura e o urbanismo nos Estados Unidos. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 02 mar. 1941.

LIERNUR, J. F. The South American Way. El “milagro” brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). Block. *Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, Buenos Aires, n. 4, p. 23-41, dez. 1999.

MUMFORD, E. Los CIAM y Latinoamérica. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (org.). *Sert, arquitecto en Nueva York*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1997, pp. 48-75.

NOTICIÁRIO. *El Arquitecto Peruano*, Lima, a. 8, n. 80, sem paginação, mar. 1944.

NOVAS MODALIDADES da arquitetura no pós-guerra. *O Dia*, Rio de Janeiro, p. 1, 10 ago. 1944.

NOVOS RUMOS da arquitetura e do urbanismo nos Estados Unidos da América do Norte. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 20 set. 1941.

O APROVEITAMENTO das madeiras do Brasil em pré-fabricação. *A Casa*, Rio de Janeiro, v. XXIII, n. 10, pp. 2-3, out. 1944.

O ESPAÇO e o tempo na arquitetura moderna. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 5, 23 set. 1941.

PRESIDÊNCIA da República. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 10 out. 1941.

PRIMEIRA CONFERÊNCIA de Paul Lester Wiener. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, a. 10, n. 60, pp. 21-25, mar./abr. 1944.

REPERCUTEM no estrangeiro as iniciativas brasileiras. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 4, 08 out. 1946.

REVISTAS técnicas estrangeiras elogiam o pavilhão do Brasil na Feira de New York. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 21 out. 1939.

ROVIRA, J. M. *José Luis Sert, 1901-1983*. Milão: Electa, 2000.

ROVIRA, J. M. (org.). *Sert, 1928-1979. Medio siglo de arquitectura*. Obra completa. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2005.

ROVIRA, J. M.; FREIXA, J. *Sert: de la ciutat funcional al disseny urbà*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2006.

TIELEMAN, M. (org.). *Le Corbusier-José Luis Sert. Correspondence 1928-1965*. Paris: Éditions du Lin-teau, 2009.

UMA CIDADE industrial na estrada Rio-Petrópolis. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 10, 03 out. 1944.

UMA CIDADE INDUSTRIAL. *O Dia*, Curitiba, p. 3, 24 jun. 1944.

VIAJANTES. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 6, 27 ago. 1941.

WIENER, P. L. Villa Contemporânea. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, a. 3, n. 20, p. 7-12, fev. 1936.

WIENER, P. L. Rumos na arquitetura e urbanismo nos Estados Unidos. *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 3, pp. 136-145, maio 1942.

WIENER, P. L. Casas pré-fabricadas. *A Casa*, Rio de Janeiro, v. XXIII, n. 4, p. 21, abr. 1944.

REALISMO SOCIALISTA¹ X UNIVERSALISMO TÉCNICO²:

O ACADÊMICO CLÁUDIO L. G. DE ARAÚJO E O ENSINO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA NO SUL (1950-1955)

MARQUES,
Sergio Moacir

Graduado em Arquitetura e Urbanismo (FAU/UniRitter, 1984). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura (PROPAR/UFRGS, 1999, Orient. Dr. Elvan Silva). Doutor em Arquitetura Moderna Brasileira, (PROPAR/ UFRGS, Orient. Carlos E. D. Comas - Laboratório de la Forma Moderna ETSAB/ UPC, Co-orient. Hélio Piñon, 2012), Prêmio CAPES de Tese, 2013. Realizou cursos de especialização e estágios de complemento à especialização em Arquitetura Habitacional (PROPAR/UFRGS, 1985), Arquitetura e Meio-Ambiente (GRECO/ENSA, Toulouse, 1991), Ensino do Projeto Arquitetônico (EA/UM, Montreal, 2000). Atualmente é professor Associado da FA/UFRGS (desde 1989), pesquisador e integrante do corpo permanente do Programa de Pós Graduação em Arquitetura - PROPAR (desde 2018).

INTRODUÇÃO: DUAS ESCOLAS

Em 1939, foi criado no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul - IBA/RS, Curso Técnico de Arquitetura, com duração de três anos, cursado, entre outros, por Iberê Camargo, que serviu de base para a proposta de estruturação do Curso Superior de Arquitetura, criado em 1942 e efetivado com a primeira turma de ingressos em 1945. A equipe de professores, deste Curso Superior, era constituída por José Lutzemberger, Ernani Correa e Fernando Corona, vindos do Curso de Artes, e pelos arquitetos Demétrio Ribeiro, Jorge Machado Moreira (que não chegou a lecionar, fez apenas algumas palestras), Engenheiros Danilo Smith, Frederico Werner Hugo Grunding, Fernando de Azevedo e Moura, Urbanistas Luiz Arthur Ubatuba de Faria, Edvaldo Pereira Paiva e o Advogado Max Valdemar Lubke. Em 1948, foi convidado Edgar Albuquerque Graeff, gaúcho formado na Faculdade Nacional de Arquitetura/RJ, um ano antes. A primeira turma de egressos se diplomou em 1949, com Emil Achutti Bered, Mauro Guedes de Oliveira, Roberto Félix Veronese, Salomão Sibemberg Kruchin, e nas turmas seguintes, até 1951, Charles René Hugaud, Néelson Souza, Emilio Mabilde Rippol, Enilda Ribeiro, Jaime Luna dos Santos, Vera Carvalho Fabrício e Luís Fernando Corona³.

O Curso Superior de Arquitetura do IBA/RS, detinha nestes anos iniciais, além de natural proximidade com as artes, filiação institucional com a outrora Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, posteriormente Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro – FNA/RJ, com adoção formal do currículo da mesma em 1946⁴.

¹ Estilo artístico, com conotações ideológicas, adotado na extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - U.R.S.S., entre os anos 1930 e 1960, de maneira oficial a partir do 1º Congresso de Escritores Soviéticos de 1934. Ver ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

² Expressão proposta pelo autor e abordada no desenvolvimento do texto, para designar a vertente estética presente no Curso de Arquitetura da Faculdade de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - FE/UFRGS, nos anos em que o estudante Cláudio L. G. de Araújo foi aluno.

³ Ver: FIORI, Renato. Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. [Dissertação de mestrado]. Porto Alegre: PUC-RS, 1992.

⁴ A FNA/RJ de certa maneira é espinha dorsal do ensino de arquitetura no Brasil, oriunda da Academia de Artes e Ofícios, criada em 1808 com a chegada da família real no Brasil, posteriormente transformada em Academia Imperial, com a arquitetura como um dos cursos da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, coordenada por Grandjean de Montigny, integrante da missão francesa. No início do século XX, já na República, a Escola Nacional de Belas Artes passou a ocupar o edifício historicista e monumental, projetado por Morales de los Rios, na atual Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Em 1931, com a reforma de ensino, filiada ao Movimento Moderno e aos modelos de ensino contemporâneos, com a criação, entre outros conteúdos, da disciplina de urbanismo, proposta pelo diretor Lúcio Costa (de 1930 a 1931), iniciou processo de inovação – repleto de polêmicas com o segmento conservador ligado à tradição acadêmica e recheado de episódios como a realização do Salão Revolucionário, em 1931, com artistas como Guinard, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. A exoneração de Lúcio da direção da Escola, logo a seguir, e a passeata de protesto de estudantes acompanhada de Frank Lloyd Wright culminaram com a criação da FNA, em 1945, separada da ENBA, mesmo ano de criação do Curso de Arquitetura do IBA. Ver: SIMON, Cirio; KERN, Maria Lucia Bastos (Orient.). Origem do Instituto de Artes da UFRGS. [Tese de doutorado]. Porto Alegre: PUC-RS, 2002

Essa natural relação referencial com o contexto cultural da capital federal, no meio acadêmico, era importante dado o contraste com a produção arquitetônica gaucha corrente, dominada por engenheiros, projetistas e alguns poucos arquitetos formados no Brasil, com predominância de estrangeiros de formação acadêmica e produção arquitetônica historicista, em oposição aos episódicos projetos cariocas modernos realizados para Porto Alegre (não construídos), que despertavam o interesse da crítica e dos jovens estudantes gaúchos⁵.

O Curso de Arquitetura da Faculdade de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – FE/UFRGS, criado em 1945, no mesmo ano que o do IBA/RS, como reação ao surgimento deste, seguia uma orientação relativamente distinta, de um modo geral, mas não desinteressante, e muito menos antagônica aos fundamentos modernos do IBA/RS e, por consequência, da FNA/RJ, cujo entendimento de certa maneira se disseminou.

Com a criação do curso de arquitetura, em 1945, e a contratação do arquiteto austríaco Eugen Gustav Steinhof para coordenar, o ensino da FE/UFRGS aproximou-se, em alguns aspectos, do praticado na Bauhaus, mesmo sem chegar a refletir esta filiação na maioria de sua produção discente, ainda que com exceções, como Cláudio Araújo. Eugen Gustav Steinhof (Viena, 1880 / Los Angeles, 1952), ou Eugene Pierre Lacour, era arquiteto, pintor, escultor e cenógrafo. Vienense conectado aos arquitetos da secessão, formou-se engenheiro estrutural e arquiteto (1905), sendo aluno de Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner, José Hoffman, Adolf von Hildebrand e

Henri Matisse, e colega de Arnold Schoenberg. De 1923 a 1930, foi professor na Kungstgewerbeschule (Escola de Artes e Ofícios), em Viena. Conjuntamente com Hoffman, representou a Áustria na comissão julgadora do Concurso da Liga das Nações (1926) em Genebra e, segundo AZEVEDO e MOURA, apoiava a proposta de Le Corbusier⁶. Fez diversos projetos de cenografia, entre eles para a ópera “O Menino e os Sortilégios”, de Maurice Ravel, em Paris (1925)⁷, a qual teria recebido prêmio na Exposição Internacional de Barcelona (1929).

Refugiado judeu nos Estados Unidos, trocou de nome e, entre 1931 e 1946, foi professor em diversas universidades americanas (entre elas a Columbia University) e auxiliou na migração de arquitetos alemães aos EUA, em particular os oriundos da Bauhaus, como Walter Gropius e Mies van der Rohe. Realizou conferências em São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Córdoba e Montevideu (1929) no mesmo ano da vinda de Le Corbusier à América Latina, tendo sido professor Ad honorem na Universidad de la Republica Oriental del Uruguay - UDELAR de Montevideu⁸. No Rio de Janeiro, recebeu o título de sócio honorário do Instituto Central de Arquitetos, de Adolfo Morales de los Rios, que o indicou para organizar o Curso de Arquitetura da Faculdade de Engenharia da UFRGS. Veio a Porto Alegre, onde lecionou Arquitetura entre 1946 e 1951, especialmente contratado para estruturar o Curso de Arquitetura. Voltou aos Estados Unidos diante do recrudescimento da Guerra Fria, falecendo em 1952.

Segundo AZEVEDO e MOURA, que foi aluno de Steinhof de 1948 a 1950, o ensino apregoado por ele privilegiava a educação pessoal e o desenvolvimento, nos estudantes, de cinco habilidades básicas: concentração, observação, associação de ideias, intuição e criatividade. Afirmava, citando Einstein, que “o conhecimento é importante porém limitado. A criatividade é infinita”⁹. Explicava que a arquitetura era constituída de aspectos variáveis e fixos. Os variáveis se aprendem no dia a dia, os fixos se têm de estudar. Para ele, havia quarenta e cinco tipos de edifícios. Para cada tipo, havia um lugar central, razão de ser do edifício: em um hospital, o centro cirúrgico; em um restaurante, a cozinha, etc. Em relação a esse lugar central, há os lugares secundários que alimentam o principal. Desta relação, surgem as circulações, que são a chave da solução funcional do projeto¹⁰.

Steinhof foi portanto, um destes estrangeiros oriundos do contexto europeu, assim como Antonio Bonet Castellano na Argentina, ou Gregori Warchavchik em São Paulo, que fizeram pontes diretas entre o meio cultural que fomentava o Movimento Moderno no velho continente e o novo mundo americano. Ainda que com produção arquitetônica reduzida, em comparação a seus pares, Steinhof escreveu textos sobre arquitetura e deixou uma experiência seminal na formação do ensino de arquitetura no sul do Brasil, cujo estudo aprofundado e respectiva publicação, ainda está por se fazer.

⁵ Dentre outros, os projetos de Jorge Machado Moreira para o Centro Cívico de Porto Alegre, no final dos anos 1930, o seu projeto para o Hospital de Clínicas de Porto Alegre, em 1942, o concurso para Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, vencido por Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira, em 1944, e o projeto de Oscar Niemeyer e Saturnino de Brito para o Instituto de Previdência do Estado – IPE, em 1945. Posteriormente, em 1948, o IBA perderia seu professor de grandes composições, Jorge Machado Moreira, cedido ao Escritório Técnico da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, por solicitação do Ministério de Educação e Saúde, para a realização do projeto da Cidade Universitária e da sede da FNA projeto premiado no Bienal de 1957. A arquitetura carioca ainda marcaria presença no contexto gaúcho com a vinda e produção arquitetônica local do alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956), em 1947, e do gaúcho Edgar Graeff, em 1948, ambos formados na FNA. Ver: CALOVI PEREIRA, Cláudio. Primórdios da arquitetura moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, Porto Alegre, v. 2, out. 2000. p. 47-71.

⁶ AZEVEDO e MOURA, Roberto. Entrevista. Depoimento ao autor, gravação digital, Porto Alegre, nov. 2010 (autor de investigação sobre Steinhof patrocinada pelo CREA-RS).

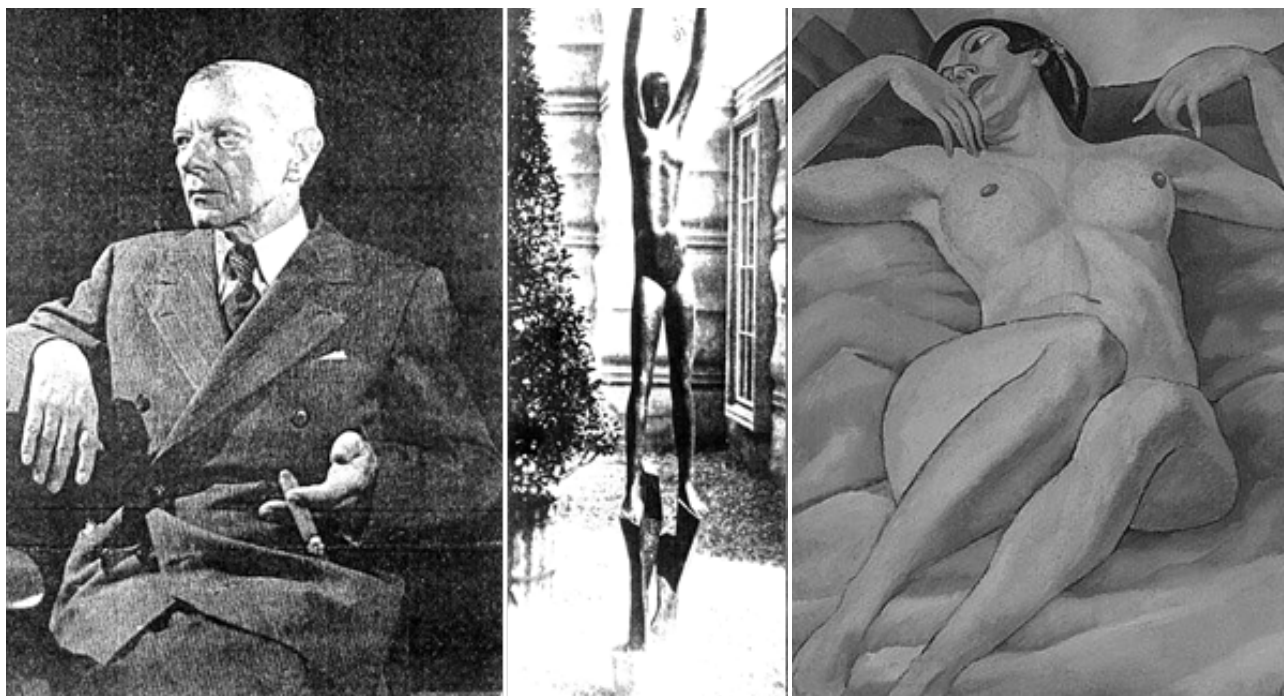
⁷ RAVEL, Maurice I. L'Enfant et les sortilèges. Fantaisie Lyrique. Poème de Colette. Paris: Durand & Cie., [s. d.]. A obra foi composta entre 1920 e 1925 e teve sua premiere no Théâtre de Monte Carlo, em março de 1925.

⁸ Realizou sete conferências em Montevidéu, cinco em Buenos Aires, duas em Córdoba, uma em São Paulo, onde concedeu entrevista fazendo críticas à ideia da “máquina de morar” e às propostas urbanísticas de Le Corbusier para a América Latina, e outra no Rio de Janeiro, na Escola Nacional do Belas Artes, com a presença do Embaixador da Áustria, do Reitor da Universidade e de Adolfo Morales de los Rios, presidente do Instituto Central de Arquitetos. STEINHOF, Eugene. Entrevista. Estado de São Paulo, 22 set. 1929. p. 47.

⁹ AZEVEDO e MOURA, Roberto. Entrevista. Depoimento ao autor, gravação digital, Porto Alegre, nov. 2010.

¹⁰ Ver: VARGAS, Milton; BRITO, Eugênio; SOUZA, José Leite de; STEINHOF, Eugênio; BERNARDI, Duílio. Manual do Engenheiro – 4º Volume. Porto Alegre: Globo, 1955.

Eugen Gustav Steinhof, década de 1940. Escultura e pintura de Steinhof, década de 1920. Fonte: Acervo FAM/PROPAR



O ESPIÃO QUE VEIO DA ENGENHARIA

Araújo entrou no Curso de Arquitetura da Faculdade de Engenharia da UFRGS em 1950, pouco antes da transição, quando foi criada a Faculdade de Arquitetura. No início as aulas eram conjuntas com todas as demais engenharias, no prédio antigo da Faculdade com o Curso de Arquitetura orientado pelo austríaco Eugen Steinhof. Era importante também a participação de José Carlos Bornancini (1923/2008), seu professor de desenho no primeiro ano, dedicado ao desenho industrial e à organização geral do curso. Naquele ano, a primeira turma de engenheiros-arquitetos se formou com Plínio Almeida, Frederico Mentz e Dirceu Fontoura. Quando se deu a fusão entre os cursos de arquitetura da Engenharia e do Belas Artes Araújo estava no segundo ano, passando a ter aulas no prédio do “Castelinho”, próximo ao observatório.

No seu entender, o Curso de Arquitetura da FE/UFRGS era inclinado ao ensino da Bauhaus, no sentido de valorização da tecnologia e da racionalidade abstrata, através da orientação de Steinhof, e o IBA/RS, neste período, tinha um ensino mais ligado às artes e à arquitetura como manifestação cultural, influenciado pela tradição beaux-arts e pela formação uruguaia de Demétrio Ribeiro¹¹.

Araújo tinha na lembrança o personagem Steinhof, semelhante fisicamente ao ator e dramaturgo Procópio Ferreira, circulando pela escola e acompanhando todos os níveis do curso. O desenho, por exemplo, segundo sua orientação, era ensinado através de exercícios abstratos com linhas. Lembra que, no primeiro ano, fazia exaustivos exercícios de composição com linhas de papel branco, de várias espessuras, cortadas à guilhotina, coladas sobre papel preto. Dentro do ateliê, também havia um torno em que modelavam volumes cilíndricos de gesso para compor formas, semelhantes aos exercícios de arte abstrata de Paul Klee e os artistas da Bauhaus¹².

¹¹ Sobre a formação de Demétrio Ribeiro, bem como sua relação com a corrente do Realismo Socialista, Ver TROYANO, Rodrigo; MARQUES, Sergio Moacir (Orient.). Demétrio Ribeiro e o Julinho: Um projeto no caminho do ideário. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: UniRitter/Mackenzie, 2018.

¹² Araújo lembra que, dado o grau de abstração dos exercícios, sentindo necessidade de fazer algo concreto, começou a produzir, por conta, maquetes de edifícios. ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Porto Alegre, 27 abr. 2008.

Cláudio L. G de Araújo e colegas da Faculdade da Arquitetura e da Engenharia. Da esquerda para a direita Luiz Carlos Cunha, Araújo, Nestor A. Mantese, Antônio Ernesto Pasquali, Zeno N. Giacometti, Maurício Nogueira Lima, Luis Radomsky Schwantz e Néelson Souza. Início dos anos 1950. Fonte: Acervo FAM/PROPAR



Os eventuais antagonismos entre as duas escolas, estavam mais no campo ideológico do que na relação de sobreposição ou oposição de conteúdos disciplinares, ou ao menos de orientação técnica dos Cursos de Arquitetura de ambas as instituições. O Curso da FE/UFRGS, liderado por engenheiros que dominavam o mercado de trabalho, de fato detinha um perfil mais liberal, desde o ponto de vista político e significativamente mais conservador, sob o ponto de vista estético, apesar da presença de Steinhof. Enquanto que o IBA/RS, recheado de arquitetos e urbanistas filiados a correntes progressistas, com grande afinidade a personagens como Oscar Niemeyer, inicialmente, e Vilanova Artigas, a seguir, reconhecidos por suas posições de esquerda, aderiu ao Movimento Moderno tanto pela via de suas tendências formais quanto por seu emblematismo ideológico.

Estabeleceu-se, portanto, um acirrado embate de correntes filosóficas acentuado pelo panorama internacional do pós-guerra, início da Guerra Fria, stalinismo por um lado, macarthismo por outro e, no contexto nacional, o fim do Estado Novo e o início de uma breve abertura política interrompida abruptamente em 1964. Nesse sentido, a liderança de Steinhof, naturalizado norte-americano, na FE/UFRGS, e Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff e Edvaldo Paiva, referendados por Oscar Niemeyer no IBA/RS, só faziam acentuar o processo de polarização radical, não tão incomum, no sul de modo geral, e frequente no campo político-ideológico.

O curso de arquitetura da FE/UFRGS naturalmente se afinava com a Politécnica de São Paulo¹³ e, paradoxalmente, tendia a uma visão acadêmica e conservadora da arquitetura, graças à forte conexão com o mercado, a produção local e com uma sociedade em parte provinciana e conservadora, formada por significativa presença alemã positivista no meio cultural, marcada pela arquitetura eclética e consequente influência de outras vertentes “híbridas” da arquitetura moderna europeia dentre elas o expressionismo.

¹³ A Politécnica da Universidade de São Paulo – USP foi criada em 1893, face às demandas de industrialização, iminentes no panorama internacional do final do século XIX, e à necessidade de engenheiros, inicialmente com os cursos de Astrofísica, Arquitetura, Belas Artes, Física, Química e Zootecnia, que posteriormente se transformaram em faculdades autônomas, com professores importantes, tais como Adolfo Lutz, Vital Telêmaco, Van Langendock, entre outros. Em 1934, a Escola Politécnica incorporou-se à Universidade de São Paulo e, em 1960, instalou-se na Cidade Universitária.

Portanto, com resistências e reações, de maior ou menor escala, a fusão entre os dois cursos ainda que uma tendência, estabelecia debates e resistências de toda ordem, mas após mobilização importante do meio acadêmico do IBA/RS, foi criada, em 1952, a Faculdade de Arquitetura da UFRGS¹⁴. A unificação dos dois cursos gerou muitos desencontros e conflitos entre alunos e professores, mas por uma questão de afinidades, apesar de transitar em todos os grupos, Araújo passou a frequentar o grupo oriundo do IBA/RS, especialmente Carlos Maximiliano Fayet, que estava no quarto ano e Moacyr Moojen Marques¹⁵ no terceiro, além de Carlos Antônio Mancuso, que viria a ser seu primeiro sócio, Luiz Radomsky, João José Vallandro, Adrovando Guerra, Rubem Pilla, Moacyr Zanin, Ari Mazzini Canarim, Ivo Schwartz (que se salvou do acidente de avião no qual morreu Moacyr Zanin), Nestor Ibrahim Nadruz e outros¹⁶.

¹⁴ O movimento pela criação de uma faculdade de arquitetura independente (e não parte integrante do Instituto de Engenharia, como pretendido em determinado momento pela Reitoria), com anuência do Curso de Arquitetura da FE/UFRGS, ganhou força em 1950 a partir da campanha “Por uma Faculdade de Arquitetura” – PUFA, coordenada pela comissão integrada pelos estudantes do IBA, Ari Mazzini Canarim, Vera Fabrício, Enilda Ribeiro, Carlos Maximiliano Fayet, Paulo Vallandro, Luiz Radomski, Gerson Hoyer, Adrovando Guerra, Zeno Maraninchi, Afrânio Sanches Loureiro, Moacyr Moojen Marques, dentre vários estudantes, conjuntamente com os professores Tasso Bolívar Dias Correa, Ernani Dias Correa, Fernando Corona e outros. O movimento ganhou páginas no jornal e envolveu mobilização pública. Ver: Lançam-se os estudantes do Instituto de Belas Artes na campanha “Por uma Faculdade de Arquitetura”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Cia. Jornalistica Caldas Júnior, 26 mar. 1950. p. 32.

¹⁵ Para a criação da Equipe de Arquitetos, associado com Fayet, Moojen e Miguel Pereira e os projetos para a Petrobrás, e a carreira repleta de colaborações entre Fayet, Araújo e Moojen, como o edifício FAM, ver MARQUES, Sergio Moacir; COMAS, Carlos Eduardo (Orient.); PIÑON, Hélio (Co-Orient.) Fayet, Araújo & Moojen - *Arquitetura Moderna Brasileira no Sul: 1950/1970*. 532 [Tese de doutorado]. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: < [https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2/browse?value=Marques%2C+ Sergio+Moacir&type=author](https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2/browse?value=Marques%2C+Sergio+Moacir&type=author)>. Ver também MARQUES, Sergio Moacir. *FAM*. Porto Alegre: ADAUPA, 2016.

¹⁶ Sua turma da Engenharia era composta por: Lincon Ganzo de Castro; Flávio Soares; Ivânio Fontoura – que mais tarde coordenou a equipe de projetos para o Centro Administrativo do Estado; Julio Rubro – ligado ao poder público e à carreira política (foi diretor do DMLU); os irmãos Schan – ligados à engenharia, que seguiram carreira pública; Antônio Ernesto Pasquali – que voltou a Bento Gonçalves; e alguns, que na lembrança de Araújo não fizeram carreira de arquitetos, diferentemente da maioria dos estudantes do IBA. Dos veteranos da engenharia, lembra também de Edirceu Fontoura – que projetou o Tribunal Eleitoral Regional do Rio Grande do Sul – TRE, na Rua Duque de Caxias; Meira – que se vinculou ao BNH e foi morar no Rio de Janeiro; e Perrone – que fazia uma curiosa arquitetura historicista. ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes de. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Escritório CLAraújo Arquitetos Associados, 01 jul. 2009.

Naquela época, segundo seu discernimento, a arquitetura contemporânea referencial, pelo lado da FE/UFRGS, era a praticada pelos arquitetos da Bauhaus que migraram para os E.U.A., citando Marcel Breuer, Walter Gropius e Mies van der Rohe, com as novas tecnologias, e Le Corbusier, Lúcio Costa e o realismo socialista, pelo lado do pessoal oriundo do IBA/RS, como a principal referência formal, havendo conotações políticas de direita e esquerda entre esses referenciais.

Edgar Graeff era uma liderança do Curso de Arquitetura que procurava investigar determinado sistema formal cuja identidade estivesse em conexão com o contexto cultural regional e fizesse frente, a seu ver, ao internacionalismo abstrato representado pela arquitetura moderna norte-americana. Graeff intentava descobrir raízes para a arquitetura no Rio Grande do Sul, o que, no entender de Araújo, não era uma investigação promissora, já que os antecedentes ou eram os portugueses e uma arquitetura extremamente frugal, como a do rancho em que viveu na infância, ou os índios.

Entendia que essa vertente de pensamento advinha de Lúcio Costa e de certa interpretação arquitetônica da tradição no Rio de Janeiro, cujos modelos arquitetônicos e elementos como o combogó, a treliça de madeira e os espaços abertos não tinham afinidades climáticas nem formais com o sul. Desdenhava portanto, de certa forma, essa tentativa de conexão vernacular¹⁷, e interpretava que havia alguma oposição desse pensamento com a vertente mais abstrata da Bauhaus representada pelo ensino da FE/UFRGS¹⁸. Segundo Araújo, o realismo socialista, de

certa forma, foi um freio na vertente artística de sua geração, pois o discurso regionalista e a resistência à “cultura estrangeira”, assim como a investigação de raízes vernaculares na arquitetura brasileira, teorizada por Lúcio Costa e representada regionalmente por Graeff, no caso do Rio Grande do Sul, focava um passado excessivamente frugal e árido em termos de arquitetura colonial.

Pelo lado de Demétrio Ribeiro, entende que, além de sua formação no Uruguai e a influência de um modernismo conservador contaminado pela ideologia, havia uma característica particular de rigidez formal, ao contrário de outros simpatizantes de esquerda, como Vilanova Artigas, de produção formal representativa e elaborada¹⁹.

Citava deste meio, como bom exemplo de arquitetura moderna gaúcha, a obra de Roberto Veronese, professor de urbanismo, pouco examinada, como o Hotel Termas em Xangrilá-RS (1955) ou o Tourist Hotel em Laguna-SC, construído mais tarde (1969-1972) e de Nelson Souza, professor de Teoria da Arquitetura junto com Graeff, o projeto do aeroporto Salgado Filho, posteriormente ampliado por Moacyr Moojen Marques.

¹⁷ Moacyr Moojen Marques, em depoimento, apelidou o realismo socialista de “proto-pós-modernismo”. MARQUES, Moacyr Moojen. Entrevista, jun. 2008. Gravação digital.

¹⁸ ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Escritório CLAraújo Arquitetos Associados, 01 jul. 2009.

¹⁹ ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes de. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Uruguai, 24 mai. 2008.

Por outro lado, em relação à prestigiada arquitetura uruguaia, a obra representativa de Maurício Cravotto e Júlio Villamajó não era para ele referência arquitetônica decisiva, mas sim referência ideológica e afinidades pessoais importantes, que, no entanto, não influenciava, substancialmente a sua produção formal. A partir de lideranças como Demétrio, portanto, um certo desejo de se diferenciar da arquitetura moderna realizada no eixo Rio-São Paulo, de certa forma, reforçava os laços com Montevidéu, que por sua vez exercia sobre Porto Alegre influência cosmopolita, porém já com certo estigma de anacronismo. Dentre esse panorama, para Araújo, as referências estavam diretamente situadas na arquitetura europeia e norte-americana, para ele, em especial, em Richard Neutra, Mies Van der Rohe e seus adeptos, como o grupo norte-americano S.O.M.²⁰. Em sua percepção, para Wright e Oscar Niemeyer já se olhava com alguma desconfiança, pela formalidade orgânica que se opunha ao fascínio “pelo aço e vidro de Mies”.

Por outro lado, em sua sensibilidade, os colegas da engenharia eram excessivamente racionalistas, preocupados somente com as questões de construção, apelidados de “óH”, análogo à dureza do grafite, pelos colegas do Belas Artes e, no meio do Curso de Arquitetura da FE/UFRGS, as qualidades formais e visuais arquitetônicas eram áridas. Identificou-se pessoalmente, portanto, mais com os colegas do IBA/RS, próximos ao meio artístico, especialmente Mancuso, exímio desenhista e aquarelista, com o qual Araújo, ainda estudante dos últimos anos, iniciou sociedade.

Na Faculdade de Arquitetura unificada, passou então a ter contato frequente com os professores Corona, Demétrio Ribeiro e Edvaldo Paiva. Chegou a desenhar um clube em Alegrete para o escritório de Demétrio e trabalhou como desenhista para Graeff, em sua casa moderna construída atrás do Colégio Americano, que “lembrava muito as coisas do Lúcio Costa”. Através dos professores e alunos do IBA/RS, e em parte também do “espírito regionalista”, se relacionou com estudantes uruguaiois, como Conrado Petit e Carlos Reverdito, vinculados à UDELAR.

Araújo avaliava que, com o passar do tempo, as divergências entre os dois cursos foram se aplainando. Steinhof, de alguma maneira, já havia se aproximado dos arquitetos do IBA/RS e do IAB/RS, durante a criação do Departamento, em 1948, antes de voltar definitivamente para os E.U.A., em 1950. Alguns colegas, no entanto, permaneceram contrários à unificação dos dois cursos e se posicionavam com radicalismo, como Jayme Ayrton Brandão Lompa (1923-1983), que posteriormente fez o Tribunal de Contas do Estado (1956) e a Capela da Comunidade Nossa Senhora de Mont´Serrat (1965).

²⁰ ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes de. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Escritório CLAraújo Arquitetos Associados, 01 jul. 2009.

Lompa, mais veterano que Araújo, naquela época associado a um engenheiro formado recentemente, atuava como projetista e, durante o curso, já tinha construído alguns projetos que os estudantes mais novos iam visitar. No entanto, se atrasou no curso e acabou, posteriormente, aluno de Araújo e Moojen²¹.

Cláudio Araújo, durante a faculdade, acompanhava a revista suíça *Bauen + Wohnen Internationale Zeitschriften*²², interessado nas obras dos arquitetos da Bauhaus, Mies e outros, obtidas na livraria Cosmos, na Rua da Praia, através de um livreiro que importava algumas poucas e caras publicações. Os livros, em sua opinião, custavam muito e traziam informações excessivamente específicas; já as revistas se atualizavam constantemente. Entende que o conhecimento absorvido pelos periódicos foram muito úteis, face ao dilema que os estudantes viviam entre uma vertente que buscava a identidade regionalista e outra buscando avanço tecnológico. Lembra que, apesar disso, em um exercício de projeto na faculdade, incursionou em uma experiência com elementos vinculados a certa interpretação de valores regionais, conceitualmente voltado às questões sociais, tentando afinar-se com o pensamento dos professores que admirava, em particular Demétrio Ribeiro. Em seu juízo, naquela circunstância, a visão renovadora, sob o ponto de vista tecnológico da arquitetura moderna internacional, no contexto regional significava um caminho antagônico à ideologia progressista dominante na cultura arquitetônica local, atenta às realizações sociais produzidas na U.R.S.S.²³. Posteriormente reconhecia que Graeff e Demétrio tiveram uma importância basilar sob o ponto de vista conceitual e teórico, na arquitetura no Rio Grande do Sul e em sua formação, mas ambos

não eram arquitetos referenciais da prática de projeto, nem produziram uma obra arquitetônica com este estatuto. Igualmente seus colegas da engenharia, como seu amigo Plínio Almeida, engenheiro arquiteto, que fez o estádio do Grêmio Futebol Clube, com Edson Ribeiro, irmão de Enilda e cunhado de Demétrio Ribeiro (migrrou posteriormente para os E.U.A.), em sua visão, também produzia uma arquitetura, em seu ponto de vista, relativamente rígida (“extremamente competente do ponto de vista da honestidade nas questões de materialidade sem abrir mão de fazer as coisas corretas e coerentes com a tecnologia, mas não tirava partido formal proporcional de seus projetos”²⁴). Entende que a sua geração – constituída por Fayet, Moojen, Breitman, Coroninha e outros das primeiras turmas do IBA e da Faculdade de Arquitetura unificada – trouxe produção arquitetônica mais densa e consistente. “Esta geração formou mais arquitetos do que engenheiros ou teóricos”²⁵.

²¹ Durante a revolução, Lompa esteve mais uma vez entre os movimentos acadêmicos, apoiando a direita, e foi estigmatizado pelos colegas, com a reputação de alcaguete.

²² “Construir + Habitar Temas Internacionais”, fundada em 1914 pela Associação de Engenheiros e Arquitetos Suíços (Schweizerische Ingenieur-und Architektenverein - SIA), e o Werkbund suíço, editada em alemão. (Trabalhar, Construir + Habitar), pela Offizielles Organ des BSA/ FSA - Bund Schweizer Architekten (Federação dos Arquitetos Suíços).

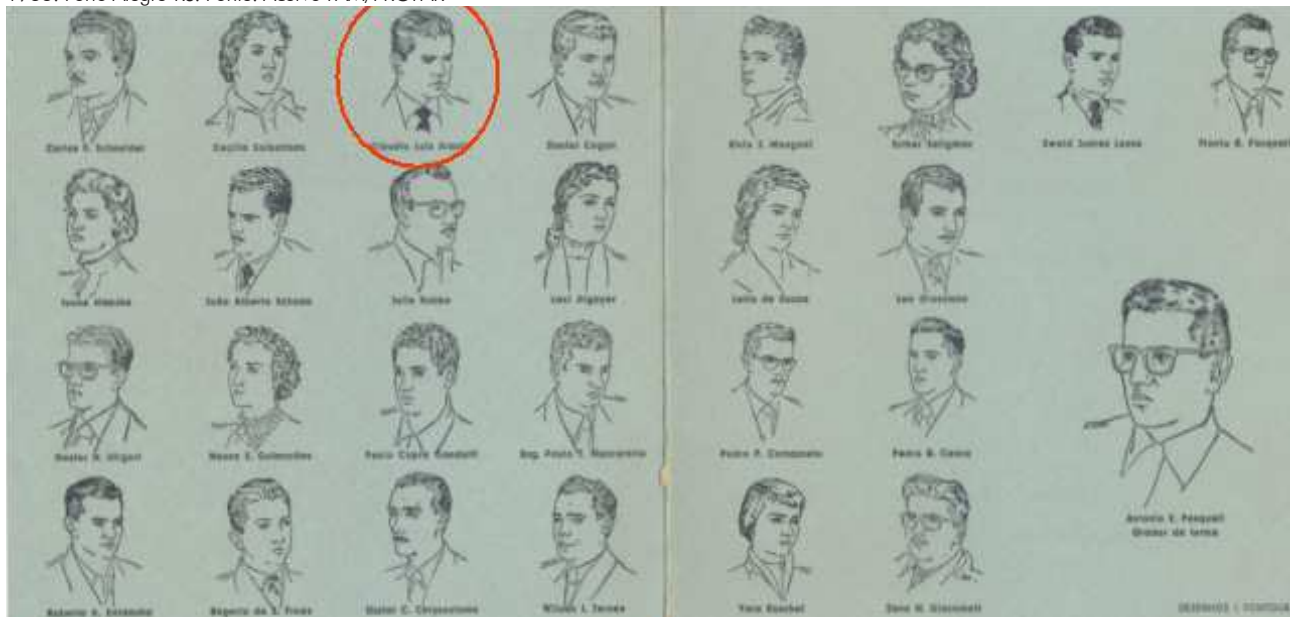
²³ Araújo narra, a título de exemplo, casos relatados por Graeff, como as obras comandadas por Stalin para o metrô de Moscou, fazendo referência à política stalinista de exaltação aos espaços do povo, através de arquitetura ornamental, com pés direitos altos, paredes de mármore, obras de arte e enormes lustres de cristal maneiristas, dentro do espírito “futuro radiante” (svetloe budushchee), ou um projeto de Graeff em que, para equilibrar a necessidade formal de determinado pilar no espaço, criou outro falso, defendendo a ideia de composição, conceitos que geravam em Araújo questionamentos e dúvidas. ARAUJO, Cláudio Luís Gomes de. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Porto Alegre, 27 abr. 2008.

²⁴ Idem. ²⁵ Idem.

Concluía que pessoalmente, pelo lado do Belas Artes, o ensino preparou melhor sua formação nos aspectos relacionados à teoria, reflexão conceitual e consciência política e, pelo lado da engenharia, nas questões técnicas, mas o projeto de arquitetura e o fazer veio da vivência e convivência com veteranos que exerciam o ofício – como Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956), que teve formação no Rio de Janeiro – e da troca com os colegas, perambulando pelos escritórios. Recorda que, desde estudantes, todos circulavam, participando de trabalhos, nos escritórios de Veronese, Vera Fabrício e Emil Bered, que tinha escritório importante na Rua da Praia, onde trabalhavam seus amigos Moojen e Mancuso.

Araújo realizou a tradicional viagem à Europa, praxe acadêmica na época, com os colegas da Engenharia, seu curso original, já que o grupo de viagem se formava desde o início para angariar fundos. Na Engenharia, diferente da Arquitetura, a viagem era realizada no penúltimo ano, saindo em dezembro e retornando no final de março, sendo que nesta oportunidade (1954), apenas Araújo e Pasquali eram do Curso de Arquitetura, o restante dos estudantes eram de várias áreas da engenharia. Mesmo assim, o roteiro incluía projetos de interesse comum, como obras de Nervi, Gio Ponti e Le Corbusier, além das fábricas da Mercedes Benz e indústria pesada na Alemanha, Olivetti e Fiat, na Itália e outras empresas que envolviam design e patrocinavam as visitas.

Convite de Formatura de Cláudio L. G. de Araújo, Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Paraninfo Eng. Urano Eichenberg, desenhos de Ivanio Fontoura, 1955. Porto Alegre-RS. Fonte: Acervo FAM/PROPAR



Da viagem, rememora ter ficado bastante impressionado com a arquitetura moderna promovida pela Olivetti, na cidade italiana Ivrea²⁶, e com os arquitetos modernos italianos, particularmente Gio Ponti, que “fazia o projeto e depois introduzia pequenas deformações”²⁷, e Marco Zanuzo, que posteriormente veio ao Brasil e fez a fábrica da Olivetti em São Paulo (1956)²⁸, em um sistema modular que cita ter influenciado, mais tarde, seu projeto para a fábrica Memphis²⁹. A fábrica, segundo Araújo, foi sua primeira e principal referência em termos da utilização da coordenação modular e princípios de projeto com elementos repetitivos³⁰, que de certa forma foram adotados posteriormente na Refinaria Alberto Pasqualini - REFAP (1962/1968) e se consolidaram ao longo de sua obra madura³¹.

²⁶ Pequena cidade situada no Piemonte italiano, no distrito de Canavese. As construções ligadas à prestigiada fábrica Olivetti incorporaram-se ao nome da cidade, graças a projetos de vanguarda realizados por arquitetos ligados ao M.I.A.R (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, fundado em 1930), como Luigi Finzi (1903-1984) e Gino Pollini (1903-1991), e o escritório BBPR, que produziram inúmeros projetos residenciais e industriais para a Olivetti entre 1934 e 1942. Ambos ainda colaboraram com Xanti Schawinsky (1904-79), ex-aluno da BAUHAUS, no projeto da clássica máquina de escrever Estúdio 42 da Olivetti. Ver: DOORDAN, Dennis. *Building modern Italy: italian architecture, 1914-1936*. Princeton: Architectural Press, 1988. *modern Italy: italian architecture, 1914-1936*. Princeton: Architectural Press, 1988.

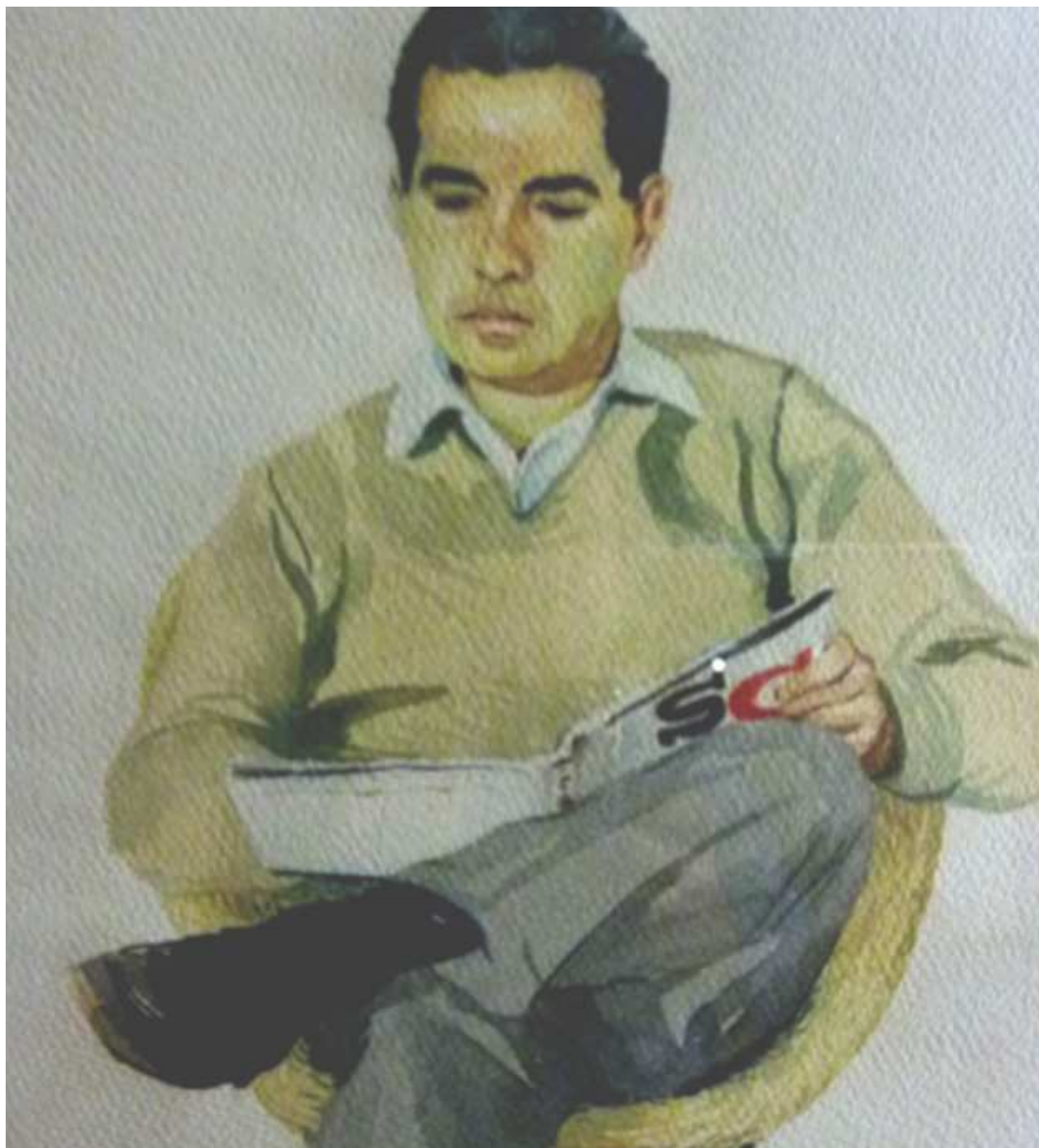
²⁷ Cita ter usado esses princípios, mais recentemente, nos corredores laterais do Auditório do UniRitter. ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes de. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Porto Alegre, 27 abr. 2008.

²⁸ Marco Zanuzo (1916), designer, autor da poltrona maggiolina e, conjuntamente com Richard Sapper, do rádio TS 502 (1966) – citado como um dos cem objetos de design representativos do século XX – projetou a fábrica de máquinas de escrever da Olivetti, sobre a via Dutra, em Guarulhos-SP, posteriormente transformada em Shopping Center e completamente descaracterizada. Ver: BYARS, Mel. *100 Diseños – 100 años*. Madri: McGraw-Hill Interamericana, 2001.

²⁹ Essas experiências com a engenharia, as indústrias e as visitas à Olivetti contribuíram, também, para a dedicação de Cláudio Araújo ao design relacionado com arquitetura e à disciplina de Composição Decorativa, que ministrou durante bastante tempo na universidade. Neste período, junto com Petzold e Bornanci, iniciou o projeto de criar, no Curso de Arquitetura, a área do design, a exemplo da FAUSP. Neste campo, a Olivetti sempre foi uma referência forte, sendo a patrocinadora da vinda de Umberto Eco ao Brasil e a Porto Alegre na época em que Cláudio era presidente do IAB-RS. ARAÚJO, Cláudio Luís Gomes de. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Porto Alegre, 27 abr. 2008.

³⁰ O projeto de Zanuzo foi desenvolvido sobre uma malha triangular, na qual os elementos de cobertura foram construídos em tijolo armado, com variações de altura que permitiam iluminação e ventilação natural, como a MEMPHIS, posteriormente. Ver: XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: PINI, 1983. p. 44.

³¹ Para os projetos para a Petrobrás, e a obra de Cláudio L. G. de Araújo, ver MARQUES, Sergio Moacir. *Fayet, Araújo & Moojen - Arquitetura Moderna Brasileira no Sul - 1950/1970*. Tese de Doutorado, UFRGS, Carlos E. D. Comas (orient.), 2012. Disponível em: < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2/browse?value=Marques%2C+Sergio+Moacir&type=author> >. MARQUES, Sergio Moacir. *FAM*. Porto Alegre: ADFAUPA, 2016.



Retrato de Cláudio L. G. de Araújo, aquarela sobre papel Fabriano, Carlos Mancuso, 1957. Fonte: Acervo FAM/PROPAR

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ARQUITETO CLÁUDIO LUIZ GOMES DE ARAÚJO, UMA ESCOLA

Sua vocação juvenil para a construção, o início da formação ligada à engenharia e o contato com a cultura do desenho industrial na Europa alimentaram grande interesse no desenho do objeto, nos produtos industrializados e no que Araújo denominava de design aplicado à arquitetura. A formação de uma sólida competência na resolução de problemas arquitetônicos complexos, sempre municiada de sistemas construtivos minuciosamente pesquisados e estudados, com controle formal rigoroso e sofisticado, devia em muito aos primeiros projetos, normalmente de pequena escala, à arquitetura de interiores e ao desenho do objeto, foco inicial da carreira profissional e espírito constante na produção madura, fortemente influenciado pela engenharia, mas em equilíbrio com a arquitetura.

O espírito detalhista dedicado à solução do todo e das partes simultaneamente, no qual o detalhe, a escolha do sistema construtivo e a solução técnica como sofisticação formal, recorrente em Mies, a admiração pela tecnologia e os processos de industrialização e refinamento do desenho do produto, recorrente na Werkbund alemã³², foram critérios de projeto que fundamentaram a formação e personalidade arquitetônica de Araújo que, por intermédio de seus projetos para espaços interiores e desenho de mobiliário, manifestaram-se inicialmente, com consistência. Igualmente, o posterior ingresso para a docência na universidade, os contatos com a Semiótica, através do interesse no design, o meio acadêmico da FAUUSP relacionado com o tema e Décio

Pignatari³³, situam o universo cultural frequentado e vivenciado por Araújo naqueles anos de consolidação profissional.

Alguns colegas, em tom de brincadeira, classificavam Araújo como um apreciador da cultura germânica e das características do “povo de organizadores”, como definiu Le Corbusier. Araújo não se punha de acordo que havia esta conexão direta, através de pensamentos e referências arquitetônicas em particular, mas reconhecia que o pensamento da Bauhaus de Weimer, marcante na orientação dada por Eugen Steinhof no Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia, a presença da cultura alemã no sul do Brasil - expressiva no meio da arquitetura, tanto pela arquitetura eclética produzida no início do século XX, quanto pelas tradicionais empresas de construção atuantes em Porto Alegre, até os anos 1970, como a Azevedo, Moura & Gertun - mas principalmente o apreço pela industrialização e o uso da técnica - potencializado pelas visitas às fábricas alemãs, o contato in loco com o pensamento positivista da werkbund e a admiração por Mies - contribuíram na construção de sua formação profissional e pessoal.

³² Não há conexões diretas entre o interesse no desenho industrial de Araújo e estudos sistemáticos de teorias dos utopistas e adeptos da Deutch Werkbund, porém, por vias indiretas, a evolução de seu pensamento irá se afinar, em parte com a ideia de estetização da máquina e desenvolvimento social através da industrialização, cujos fundamentos se alinhavam com o desenho de vocação funcional teorizado pela Werkbund. Ver: BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo: Perspectiva, 1979.

³³ Para a experiência docente de Araújo, bem como sua atividade profissional no campo do design e da arquitetura de interiores, ver MARQUES, Sergio Moacir. Cláudio Araújo e os primórdios do design moderno no Sul. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.04, Vitruvius, jul. 2016 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6125>>.

Na cena contemporânea, já na segunda década do século XXI, em tempos de excessiva ideologização das manifestações humanas, simplificações, rotulações e posições extremadas frequentes, a aparente dualidade de vertentes, presente na formação das primeiras gerações de arquitetos modernos no sul do Brasil, vivenciada por Cláudio Araújo de maneira equilibrada, parece trazer algumas pequenas lições, ainda vigentes: a necessidade de compreender e interpretar os fenômenos que constituem determinado movimento artístico, sem sectarismo ou pré-conceitos, ponderando a pertinência das devidas interpretações, conforme o caso. Por fim, a compreensão da natureza disciplinar da arquitetura, que em diversas medidas, transcende as indispensáveis visões ideológicas, culturais, regionais, ou temporais e situa-se no campo de seu próprio conhecimento específico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, C. L. G. de. Entrevista. Depoimento ao autor. *Gravação digital*, Porto Alegre, 27 abr. 2008.
- ARAÚJO, C. L. G. de. Entrevista. Depoimento ao autor. *Gravação digital*, Uruguai, 24 mai. 2008.
- ARAÚJO, C. L. G. de. Entrevista. Depoimento ao autor. *Gravação digital*, Escritório CLAraújo Arquitetos Associados, 01 jul. 2009
- ARAÚJO, C. L. G. de. Entrevista. Depoimento ao autor. *Gravação digital*, Porto Alegre, 14 jun. 2010.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AZEVEDO e MOURA, R. *Entrevista*. Depoimento ao autor, gravação digital, Porto Alegre, nov. 2010 (autor de investigação sobre Steinhof patrocinada pelo CREA-RS).
- BANHAM, R. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BYARS, M. *100 Diseños – 100 años*. Madri: Mcgraw-Hill Interamericana, 2001.
- CALOVI PEREIRA, C. Primórdios da arquitetura moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro. *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, v. 2, out. 2000. p. 47-71.
- DOORDAN, D. *Building modern Italy: italian architecture, 1914-1936*. Princeton: Architectural Press, 1988.
- FIORI, R. H., KERN, M. L. B. (Orien.). *Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951*. [Dissertação de mestrado]. Porto Alegre: PUC-RS, 1992.
- MARQUES, M. M. *Entrevista*, jun. 2008. Gravação digital.
- MARQUES, S. M. FAM. Porto Alegre: ADFAUPA, 2016.

MARQUES, S. M., COMAS, C. E. (Orient.); PIÑON, H. (Co-Orient.) *Fayet, Araújo & Moojen - Arquitetura Moderna Brasileira no Sul: 1950/1970*. 532 f. [Tese de doutorado]. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

Por uma Faculdade de Arquitetura". *Correio do Povo*, Porto Alegre, Cia. Jornalística Caldas Júnior, 26 mar. 1950. p. 32.

RAVEL, M. I. *L'Enfant et les sortilèges. Fantaisie Lyrique. Poème de Colette*. Paris: Durand & Cie., [s. d.].

SIMON, C., KERN, M. L. B. (Orient.). *Origem do Instituto de Artes da UFRGS*. [Tese de doutorado]. Porto Alegre: PUC-RS, 2002

STEINHOF, E. *Entrevista*. Estado de São Paulo, 22 set. 1929. p. 47.

TROYANO, R., MARQUES, S. M. (Orient.). *Demétrio Ribeiro e o Julinho: Um projeto no caminho do ideário*. [Mestrado em Arquitetura]. Porto Alegre: UniRitter/Mackenzie, 2018.

VARGAS, M., BRITO, E., SOUZA, J. L. de., STEINHOF, E., BERNARDI, D. *Manual do Engenheiro – 4º Volume*. Porto Alegre: Globo, 1955.

XAVIER, A., LEMOS, C., CORONA, E. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: PINI, 1983. p. 44.

A CASA ALTA POR ALEXANDRE DE CASTRO E SILVA:

O EDIFÍCIO VERTICAL RECIFENSE (1985-1995)

MOREIRA,
Fernando Diniz

Arquiteto pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE (1989) e historiador pela Universidade Católica de Pernambuco (1991). É mestre em Desenvolvimento Urbano pela UFPE (1994) e em arquitetura pela University of Pennsylvania (2001) e Ph.D. em Arquitetura pela University of Pennsylvania (2004). Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal de Pernambuco/UFPE

FERRAZ,
Bruno Celso Araújo

Arquiteto formado pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE (1985) e doutorando da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa FA/ULISBOA, na área de conhecimento em Arquitetura e na especialidade em Teoria e Prática do Projeto. É sócio-diretor da empresa B FERRAZ Arquitetura, onde desenvolve projetos diversificados na área imobiliária e corporativa.

INTRODUÇÃO

O Recife se destacou tanto pela qualidade de sua arquitetura moderna, particularmente entre 1950 e 1970, que alguns autores atribuem o termo Escola Pernambucana de Arquitetura. Argumentamos neste artigo que os edifícios de moradia vertical, um tipo edilício que representou a forma de morar moderna almejada pelos setores sociais mais privilegiados, estão entre as obras de maior destaque desta produção, apesar de ainda não terem recebido a devida atenção dos pesquisadores. Existem poucos estudos sobre os projetos de habitação multifamiliar vertical recifense, particularmente entre meados da década de 1960 e meados da década de 1980, período que consideramos o mais significativo desta produção.

Os arquitetos responsáveis por estes edifícios dialogaram com formas pretéritas de morar, desejos de moradia por parte dos clientes finais e demandas do setor imobiliário, buscando respeitar hábitos tradicionais e padrões culturais ligados ao rés-do-chão e estabelecer relações entre o ambiente e o clima local nessa nova forma de morar. Buscaram também reinterpretar formas tradicionais de vedação e de proteção solar nessa nova escala.

O artigo procura mostrar que esta herança continuou a prover excelentes frutos durante as décadas de 1980 e 1990, décadas nas quais a existência da chamada Escola Pernambucana teria se diluído em meio a uma grande e intensa produção comercial dos prédios residenciais.

Neste artigo, buscamos um olhar mais atento à obra de Alexandre de Castro e Silva, arquiteto formado na UFPE em 1967 e ativo até 1998, quando veio falecer precocemente. Apesar de ter sido um dos arquitetos mais ativos com uma significativa produção, sua obra praticamente não foi estudada¹.

Após uma breve introdução sobre o edifício residencial em altura moderno no Recife e sobre a obra de Castro e Silva neste tipo construtivo, incluindo uma tentativa de classificação em três períodos, centramos nossa atenção em dois edifícios da segunda fase, o Príncipe de Vivar e o Cárpatos, projetados e construídos entre meados da década de 80 e meados da década de 1990 e que reputamos como dos mais marcantes da sua produção.

¹ Apesar de suas residências terem aparecido com certa constância em revistas como Casa Cláudia e Casa Jardim na década de 70 e na primeira metade dos anos 1980, sua obra não foi objeto de uma crítica arquitetônica por parte da historiografia, ainda não foi objeto de uma análise. Wolf (1990) fez uma breve apresentação de sua obra e Comas (1995) comenta um de seus edifícios, o empresarial Rio Capibaribe, entre os edifícios altos de destaque do ano, ambos na Revista AU.

○ EDIFÍCIO MODERNO EM ALTURA NO RECIFE

Nos anos 1950, o Recife iniciou um rápido processo de transformação de sua paisagem com o espraiamento da mancha urbana e a verticalização do centro e de alguns subúrbios. A transição das residências unifamiliares para os edifícios de apartamentos, que rapidamente se tornariam a tipologia predominante de moradia para as classes médias e altas, trouxe uma série de desafios aos arquitetos locais.

○ edifício alto sintetizou a imagem de progresso almejada pela sociedade e foi também conveniente em uma cidade com pouca superfície territorial disponível. O chamado “Arranha-Céu da Pracinha” de 1926, com 7 pavimentos e o Hotel Central de 1928, com oito pavimentos, este último projeto do arquiteto italiano Giacomo Palumbo, foram os primeiros edifícios em altura da cidade e apresentavam elementos classicizantes nas composições de suas fachadas. Ao contrário do Rio de Janeiro e São Paulo que sediaram uma intensa produção privada de edifícios residenciais em altura nas décadas de 1930 e 1940, os primeiros “arranha-céus” inaugurados no Recife neste período, com raras exceções, tiveram o envolvimento do poder público e eram voltados para escritórios, como os edifícios que compõem a atual Avenida Guararapes (MOREIRA, 2016).

Seguindo um rígido código de construção, estes edifícios eram marcados por uma estética chamada Art Déco ou Proto-modernista. Na mesma época, brotaram nas proximidades da referida Avenida os primeiros edifícios altos com uma linguagem mais próxima da chamada Escola Carioca, como o Edifício Sede da Secretaria da Fazenda (1939-1942), de autoria de Fernando Saturnino de Brito, e o Edifício Inconfidência (1942), de Carlos Frederico Ferreira.

Os exemplos residenciais em altura com uma linguagem moderna eram ainda quase inexistentes no Recife. Eles foram um experimento do pós-guerra, uma experiência modernista por natureza. Podemos dizer que foram frutos da chamada Escola Pernambucana desenvolvida a partir de 1950, com a chegada do carioca Acácio Gil Borsoi e do português Delfim Amorim². Contratados para ensinar na Escola de Belas Artes de Pernambuco, esses profissionais influenciaram decisivamente as novas gerações de arquitetos. Nesse mesmo período, aconteceu o deslocamento de populações para os subúrbios, como os bairros do Derby, Espinheiro, Madalena e Boa Viagem. O litoral começava a se valorizar como área de moradia, além de veraneio, e o edifício vertical passou a ser visto como uma alternativa de residência.

² Escrevendo em 1969, Bruand (1981) afirma que ainda é cedo para se pensar em uma escola pernambucana, mas existem indícios para tal. Segawa (1998) e Amorim (2001), entre outros autores, referem a uma escola pernambucana ou recifense com características de originalidades capazes de serem referenciadas como fenômeno local.

A contribuição desses dois arquitetos, Borsoi e Amorim, para o surgimento do edifício residencial multifamiliar no Recife como tipologia habitacional foi fundamental. Edifícios como o Califórnia, projetado em 1953, por Borsoi, e o Acaiaca, em 1957 por Amorim e Lúcio Estelita, representam experimentações em busca do edifício em altura residencial adaptado às condições locais. Ainda neste período, o Edifício Residencial Caetés, por Acácio Gil Borsoi (1955); o Pirapama de Delfim Amorim (1956); e o Edifício Walfrido Antunes, por Waldecy Pinto (1956) são exemplos destacados. Esses exemplares foram fruto da Lei 2.590 de 24/11/1953 que traduziu a premissa da arquitetura moderna de liberar as fachadas do edifício por meio de recuos progressivos (quanto maior o número de pavimentos, maior a distância em relação aos limites do lote). (REYNALDO, 2017, p.333-335)

Entretanto, acreditamos que as melhores sínteses só seriam alcançadas na segunda metade da década de 1960, particularmente nos Edifícios Mirage (1967) de Borsoi, e Barão do Rio Branco (1969) de Amorim. Nessas obras, os arquitetos lançaram mão de uma série de elementos que se tornaram característicos da chamada Escola Pernambucana, como a divisão do bloco em base, corpo e coroamento; os jogos dinâmicos de planos e volumes, tirando partido das varandas e armários que sacavam do volume; o uso comedido da cor, como resultado dos materiais de diferentes texturas; o uso de revestimentos pré-moldados, cerâmicas e azulejos; o emprego de artifícios de adaptação climática, como o peitoril ventilado, cobogós e elementos vazados; e a preocupação com arremates e detalhes construtivos (BORSOI, 1988, p.56-59).

Nos anos 70 observamos a experimentação como um objetivo de projeto, resultando em volumes com materiais aparentes, plantas tensionadas e rotacionadas, para melhor se adequarem as vistas e a orientação, a exemplo dos Edifícios Michelangelo e Portinari, ambos de 1972, por Acácio Gil Borsoi. Nesse contexto, ainda como obras locais temos o Edifício Oásis, por Glauco Campello (1970); o Edifício Sparta, por Carlos Fernando Pontual & Jerônimo da Cunha Lima (1974); e o Edifício Aquarela de Roberto Soares (1975). Além destes, destaca-se o arquiteto Wandenkolk Tinoco que produziu alguns edifícios marcantes para Construtora AC Cruz, dos quais distinguimos o Vila Mariana (1976), Vila da Praia (1977) e o Vila Bela (1975), notáveis pela incorporação de jardineiras e outros recursos de proteção climática (MOREIRA e FREIRE, 2011).

A experimentação volumétrica deste período, foi possível graças a Lei 7427 de 19 de outubro de 1961, que estabeleceu o Código de Urbanismo e Obras da Cidade do Recife. Este código respondeu às exigências de verticalização e de adensamento, tomando possível o edifício de vários andares e fazendo com que bairros eminentemente modernos, como Boa Viagem, pudessem tomar-se ainda viáveis, pelo menos até recentemente. No que se refere à dimensão arquitetônica, essa nova forma de implantar os edifícios permitiu aos arquitetos uma oportunidade única para projetarem com mais liberdade, favorecendo um melhor atendimento dos aspectos de desempenho térmico da edificação quanto a ventilação e a orientação solar, e contribuindo para a criação de uma forma de expressão própria da arquitetura local. (NASLAVSKY, 2013, p. 267).

■ A CASA ALTA POR ALEXANDRE DE CASTRO E SILVA:
O edifício vertical recifense (1985-1995)

Acácio Gil Borsoi, Edifício Mirage (1967); Delfim Amorim, Edifício Barão do Rio Branco (1969). Fonte: Acervo pessoal



Os anos 80 apresentaram-se como um momento de grande expansão imobiliária vertical na medida em que a moradia em altura começou a se firmar como o principal meio de moradia das classes média e alta. Com a concorrência e a crise econômica que marcou a década, as construtoras, pressionadas por uma intensa concorrência, deixaram de investir nestas experimentações promovidas pelos arquitetos e assistiu-se a uma padronização dos edifícios verticais. Apesar de este momento ser entendido como o início de uma gradual dissolução dos princípios da Escola Pernambucana, ainda assim encontramos exemplos de grande qualidade arquitetônica como os Edifícios Rembrandt (1982) e o Debret (1983) de Borsoi, o Edifício Casbah de Roberto Soares (1980) e o Edifício Aristeu Chaves de Vital Maria Pessoa de Melo (1986).

É nesse momento de transição entre as décadas de 1980 e 1990 que se registra a produção mais significativa de Castro e Silva que atuou buscando conciliar os valores da arquitetura moderna pernambucana com as demandas do mercado. Podemos afirmar que seus edifícios habitacionais possuem características formais próprias, demonstrando perfeito domínio das disposições espaciais das plantas desenvolvidas e dos ricos jogos volumétricos que os fazem se destacar no conjunto edificado da paisagem vertical da Cidade do Recife.

O ARQUITETO ALEXANDRE DE CASTRO E SILVA

Formado pela Universidade Federal de Pernambuco em 1967, Alexandre de Castro e Silva (1945-1998), foi um arquiteto que teve forte presença na intensa produção imobiliária na Cidade do Recife e em sua região metropolitana, desenvolvendo projetos residenciais, comerciais e institucionais por meio de uma linguagem singular. Apesar do seu precoce falecimento, aos 53 anos em dezembro de 1998, legou um conjunto de projetos e obras com expressiva qualidade arquitetônica, com destaque para os edifícios verticais das décadas de 1980 e 1990.

Como poucos, Castro e Silva soube fazer a transição entre as habitações unifamiliares e multifamiliares, incorporando os valores da casa ao edifício vertical. Pode-se identificar três momentos distintos e sucessivos, representados pelo conjunto de edificações produzidos e que guardam similaridades projetuais e formais resultantes de suas experiências profissionais. Este artigo, porém, tem como objetivo se concentrar na segunda fase de forma mais detalhada, entendendo ser esta a grande contribuição arquitetônica de Alexandre na produção da habitação multifamiliar vertical da Cidade do Recife. Serão analisados mais adiante Fazem parte desse período, os edifícios Príncipe de Vivar (1990) e Cárpatos (1994), exemplos marcantes de sua produção, e que sintetizam bem a transição entre casa e edifício em altura por ele almejada.

○ PRIMEIRO PERÍODO (1970-1985)

A primeira fase, aproximadamente entre 1970 e 1985, apresenta-se como um período em que Castro e Silva recebe e incorpora diversas influências recebidas na escola, umbilicalmente associada ao modernismo, tendo sempre como referência principal a produção de seus mestres, Amorim e Borsoi. Ele pode colocar tais princípios por meio de amplos terraços em seus projetos para casas, como a própria residência do arquiteto (1973) e as de Francisco Pereira (1974) e Raul Bandeira (1982) para citar algumas edificadas no Recife, além das casas no litoral sul de Pernambuco, a exemplo da de Antônio Farias em Serrambi (1976) e a de Paulo Coutinho em Toquinho (1982), mas foi nos edifícios residenciais em altura, o segmento em que mais se destacou.

Trabalhando conjuntamente com os irmãos na condução de uma construtora, ele fez alguns edifícios nos bairros de Candeias e Piedade, no município de Jaboatão dos Guararapes, vizinho à capital pernambucana. Período de experimentação, observamos o respeito aos preceitos modernistas e uma nítida procura de estilo próprio³. Nestes primeiros anos de atuação de Castro e Silva, essa forma de fazer arquitetura associava-se a tendências de teor brutalista. Diante da importância de Borsoi e Amorim para essa geração, acreditamos que o projeto não construído do edifício do Gabinete Português de Leitura, de Amorim, e o edifício-sede do Bandepe, de Borsoi, serviram como paradigmas para o início dos anos 70. São composições mais tensas, complexas e movimentadas, possibilitando diversos pontos de vista, a exemplo dos edifícios de Glauco Campello,

Jerônimo & Pontual e Roberto Soares acima citadas. O uso de brises e elementos verticais são mesclados com vidro e concreto aparente, mas sem descuidar dos revestimentos cerâmicos.

O Edifício Tiberius (1975), na beira mar do bairro de Piedade da cidade vizinha de Jaboatão dos Guararapes, talvez seja, na obra de Castro e Silva, o que melhor expresse essa atitude brutalista por meio do tratamento das superfícies, do dinamismo dos volumes, das empenas cegas que ajudam a definir os volumes e contribuem para certa expressão rude e austera. A planta do andar tipo, que contém dois apartamentos, foi disposta de forma a proporcionar vistas do mar a todas as áreas sociais e íntimas dos dois apartamentos, por meio de inúmeros recortes, criando uma composição volumétrica instigante.

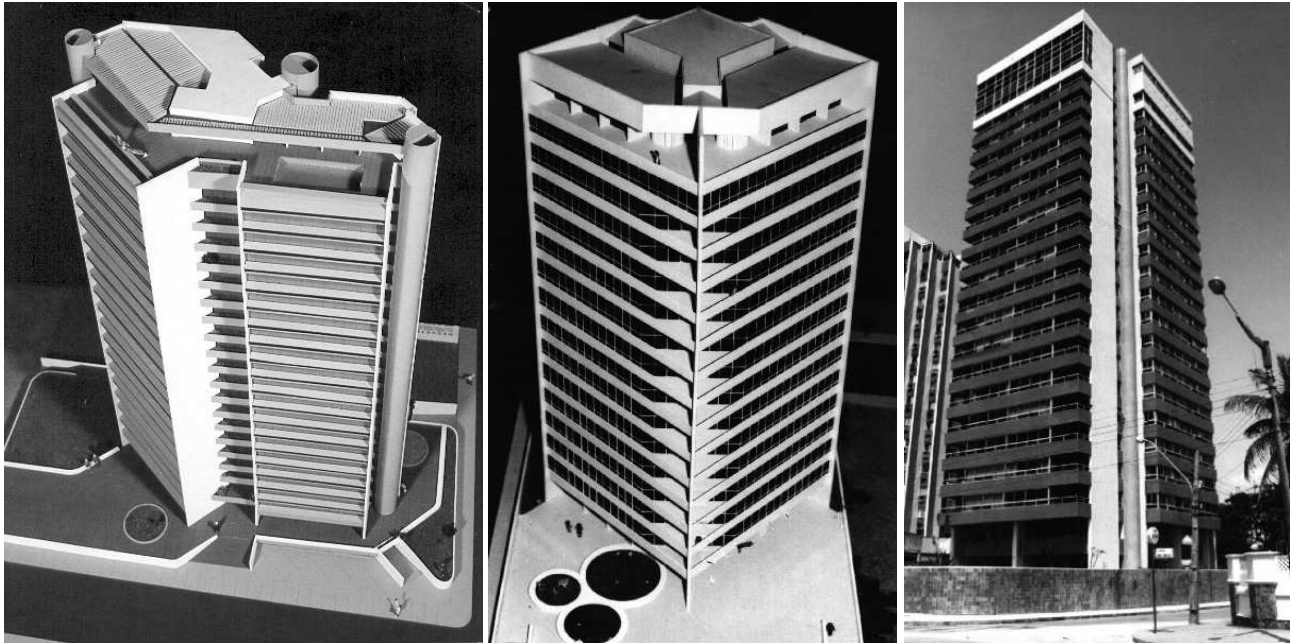
Ao lado, do Tiberius, o Edifício Saveiro (1976), apresenta uma planta em “espinha-de-peixe” de forma a descortinar ao mar todos os quartos e salas dos dois apartamentos. O inusitado arranjo da edificação fugiu dos padrões convencionais, que geralmente defendem uma solução com as linhas do volume paralelas aos limites do terreno.

³ Consta desse período a sociedade profissional com o arquiteto Alexandre Mações entre os anos de 1978 e 1982.

No Edifício Villa Lobos (1976), na Avenida Boa Viagem, percebemos claramente o início do jogo volumétrico das massas nas varandas, elemento marcante nos projetos de ACS. Essas aberturas marcam três das quatro faces desse grande prisma, enquanto pequenos volumes cilíndricos fazem a transição entre as diferentes fachadas. Base, corpo e coroamento estão bem definidos, pois o volume se encontra dissociado do embasamento, e o coroamento, ocupando os três andares finais, se sobressai na composição. As nuances das cores também valorizam o volume. No Edifício Catamarã (1979), também na Avenida Boa Viagem, Castro e Silva lançou mão de estruturas aperticadas que confinam todo o volume.

Devemos notar a ênfase conferida à saliência dos blocos na fachada, possibilitada, sobretudo, pelos rasgos utilizados para esconder os aparelhos de ar-condicionado. Outros exemplares deste período são os edifícios Promenade (1977), Ubatuba (1979); e Antúrios (1979).

Alexandre de Castro e Silva. Edifícios Tibérius (1975), Saveiro (1976), e Villa Lobos (1976). Fonte: Escritório ACS



O SEGUNDO PERÍODO (1985-1995)

A segunda fase perdura aproximadamente entre 1985 e 1995. Com a conclusão do Edifício Sirius (1989) na Avenida Boa Viagem, e mais precisamente, do Edifício Príncipe de Vivar (1990) na Rua Nicarágua, ambos na Cidade do Recife, é que se percebe o início da segunda fase projetual, que muito marcou a linguagem de Castro e Silva. Neste momento, os edifícios se sucedem de forma contínua com a repetição de uma característica formal bastante própria, e que se reproduz por diversos outros projetos, destacando-se na paisagem vertical da cidade.

Identificamos a partir deste momento, obras com jogo de varandas horizontais, alvenarias de fechamentos recuados do plano de fachada, em um genuíno contraste de cheios e vazios bem marcantes de seu estilo compositivo. Em termos de cor, há a predominância de poucas gradações, geralmente o branco, com variações de cores em detalhes e em reentrâncias e saliências em relação ao plano principal da fachada. Tais características foram incentivadas pela Lei do Uso e Ocupação do Solo nº 14.511 de 1983, que elevou o coeficiente que aumentaram as possibilidades de ocupação da área do lote (NASLAVSKY, 2013, p.269).

Construído à Beira-Mar, em Piedade, o Edifício Lausanne (1990) apresenta tratamentos volumétricos bastante semelhantes ao do Príncipe de Vivar, mas com proporções diferenciadas na relação base x altura. A planta também parte do mesmo princípio de articulação espacial. É notável, nesse projeto,

a cuidadosa forma como Castro e Silva dispõe o revestimento de cerâmica, com um belo trabalho de paginação, evidenciando a razão compositiva que passa todo o projeto até os mínimos detalhes.

O Edifício Equipage (1992), na Avenida Beira Rio, no bairro da Madalena, apresenta uma planta muito próxima dos dois edifícios anteriores, com o mesmo princípio dos dois blocos na fachada, nos quais percebemos claramente a diferença entre as áreas sociais e íntima. O dinamismo da fachada advém da conversão, em alguns andares, dos vazios em jardineiras e pelas grades de ar-condicionado, que conferem ritmo e cor à fachada, dentro de um elegante jogo de planos geométricos.

Erguido ao lado do Equipage, o Edifício Cecilia Meireles (1995) apresenta a mesma solução, porém na relação inversa. Castro e Silva divide a fachada principal em seis 6 módulos (sendo 4 para os quartos e 2 para a sala). Agregou os dois quartos centrais em um volume que saca do restante da composição, com tratamentos cromáticos diferentes: os que ficam recuados nas sombras são azuis, e o que saca é branco. As linhas horizontais das varandas contrapõem-se à verticalidade do corpo dos quartos. O resultado é bem rico e dinâmico, pois o volume que se procura destacar do resto é contido por uma moldura branca envoltória, que fecha a composição e lhe confere forte unidade.

Alexandre de Castro e Silva. Edifícios Sirius (1989), Lausanne (1990), e o Equipage (1997). Fonte: Escritório ACS e Acervo Pessoal



■ A CASA ALTA POR ALEXANDRE DE CASTRO E SILVA:
O edifício vertical recifense (1985-1995)

Alexandre de Castro e Silva. Edifícios Xeryus (2002), Equipage (1997) e Cecília Meireles (1995). Fonte: AFM Arquitetos Associados



Ademais, o Cecília Meireles, conjuntamente com o Equipage e o Xeryus, compõem em sequência uma cabeça de quadra completa em frente à Praça Domingos Giovanetti, no bairro da Madalena, se constituindo em um raro registro urbano de um único arquiteto com três obras que perfazem uma praça da cidade. Complementam ainda o acervo do período os Edifícios Pedra do Mar (1987), Verde Mar (1992) e Cárpatos (1994).

○ TERCEIRO PERÍODO (1995-1998)

O terceiro período inicia-se a partir de meados dos anos 90, quando podemos notar uma outra evolução nos projetos de Castro e Silva, na qual passa a incorporar um novo elemento, a curva, como geratriz para uma acentuada plasticidade. Nos edifícios Clarinda Priori (1995) e La Maison (1999), Castro e Silva inicia algumas experiências com a linha curva na definição das plantas e dos volumes, buscando alternativas aos prismas regulares. Adotou soluções volumétricas ousadas e inusitadas, nas quais as grandes varandas se movimentam dinamicamente, mediante curvas suaves, criando, junto com as paredes deixadas atrás, um empolgante contraste claro-escuro. A suavidade, a delicadeza e a elegância estão presentes desde o movimento do conjunto até os detalhes, recortes e arremates.

Já no Edifício Saint Georges em Boa Viagem (1998), Castro e Silva propôs o rigor geométrico do círculo perfeito. Ao projetar uma planta circular, ele estabeleceu que o recuo seria medido pelo ponto médio de cada segmento curvo da fachada, superando, portanto, os projetos prismáticos amplamente difundidos em Recife, e estabelecendo uma nova ordem compositiva aos edifícios verticais. Esta foi uma reinterpretção da Lei de Uso do Solo vigente à época, Lei 16.16/96. Esta lei possibilitou uma intensa verticalização da cidade, mas o falecimento precoce do arquiteto pouco mais de um ano após a sua aprovação impediu-o de trabalhar sob a vigência deste período.

Mesmo assim, seguiram neste período, os edifícios Zara (2001), Abraham Lincoln (2003), Business Center (2006) e o Empresarial Alexandre de Castro e Silva (2006), todos com plantas circulares como partido arquitetônico, e concluídos após sua morte em 1998. Esses volumes circulares, de certa forma, atenuam a rigidez prismática da paisagem da cidade. Passados quase 20 anos, observamos a força desta postura, ao constataremos a profusão de edifícios elípticos, curvos e circulares que foram desenvolvidos ao longo do tempo, e que se beneficiaram desta leitura.

Alexandre de Castro e Silva. Edifícios Clarinda Piori (1995), La Maison (1999) e Abraham Lincoln (2003). Fonte: Acervo Pessoal



OS EDIFÍCIOS PRÍNCIPE DE VIVAR (1990) E CÁRPATOS (1994)

Após uma visão do todo da obra do arquiteto oferecida pelo item anterior, podemos ter agora um olhar mais atento para duas de suas melhores obras do começo da década de 1990. A partir de meados dos anos 80, observamos uma maior definição da forma de fazer arquitetura, que iria consagrar Castro e Silva: seus edifícios marcados por um forte padrão geométrico. Nesse conjunto podemos inscrever o Edifício Príncipe de Vivar (1990), e o Edifício Cárpato (1994). A luz e a sombra decorrente da incidência dos raios solares nestas fachadas são exploradas como uma forma de expressão que evita artifícios como revestimentos e ressalta a própria massa construída.

Em tais projetos há uma definição clara, na fachada, dos diferentes setores (social e íntimo), um mais vazado, e outro mais compacto, cheio. O fato de serem objetos esteticamente organizados e encerrados aguçam o sentido de unidade. O jogo de claro-escuro não é proporcionado por janelas superficiais, mas por rasgos profundamente sulcados na solidez dos volumes.

Segundo Laprovitera (2018), esse momento da produção imobiliária recifense seria caracterizado como um ciclo da “estética da reentrância”, período de grande liberdade projetual caracterizado pelo uso de reentrâncias e saliências em jogo formal de cheios e vazios trabalhados escultoricamente em um edifício prismático. O rigor geométrico deste período, seria tal que, a mudança de aplicação de materiais ou mesmo cromatismos diversos, só seriam admi-

dos com a mudança de volumes, e nunca em um mesmo plano de fachada.

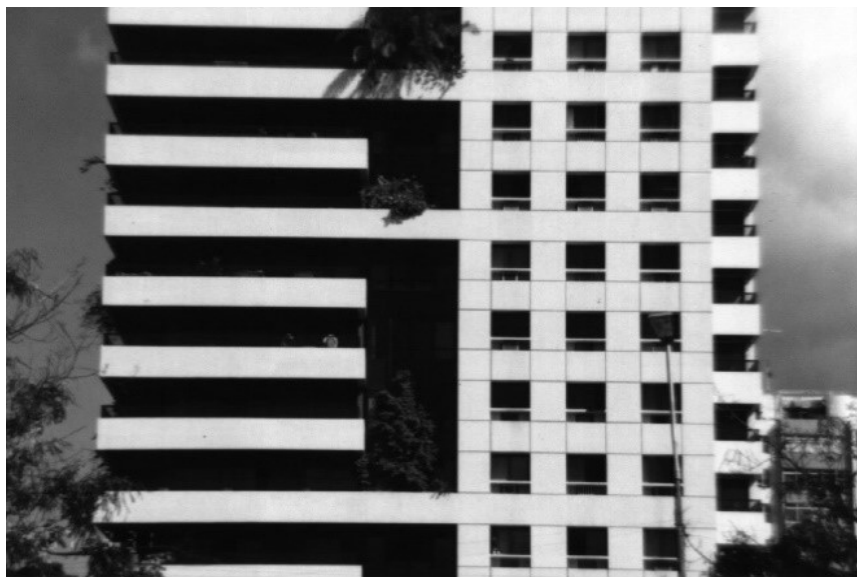
Os elementos típicos da Escola Pernambucana não desaparecem, como podemos perceber pela presença dos coroamentos, dos detalhes construtivos, dos arremates preciosos e pelas grandes áreas de jardineiras. São composições que nos despertam a emoção pelos jogos e pela precisão geométrica, pelo apuro formal, pelo ordenamento das partes com o todo e pela unidade compositiva.

○ EDIFÍCIO PRÍNCIPE DE VIVAR (1990)

O Edifício Príncipe de Vivar, projetado em 1987 e concluído em 1990, na Rua Nicarágua, bairro do Espinheiro, foi um marco na carreira do arquiteto. A simplicidade da composição volumétrica, a aplicação dos materiais e o tratamento das fachadas e das plantas baixas se transformaram em elementos de forte identidade autoral.

Logo observamos, separados por um recorte profundo, dois blocos: um, fechado e contido, que abriga a zona íntima (quartos), e outro, aberto e expansivo, correspondente a área social (sala e varanda). Esta diferença na fenestração entre a área social e a íntima reflete definições de planta que remontam aos exemplares residenciais modernos da Escola Pernambucana e que foram transplantadas para os edifícios em altura.

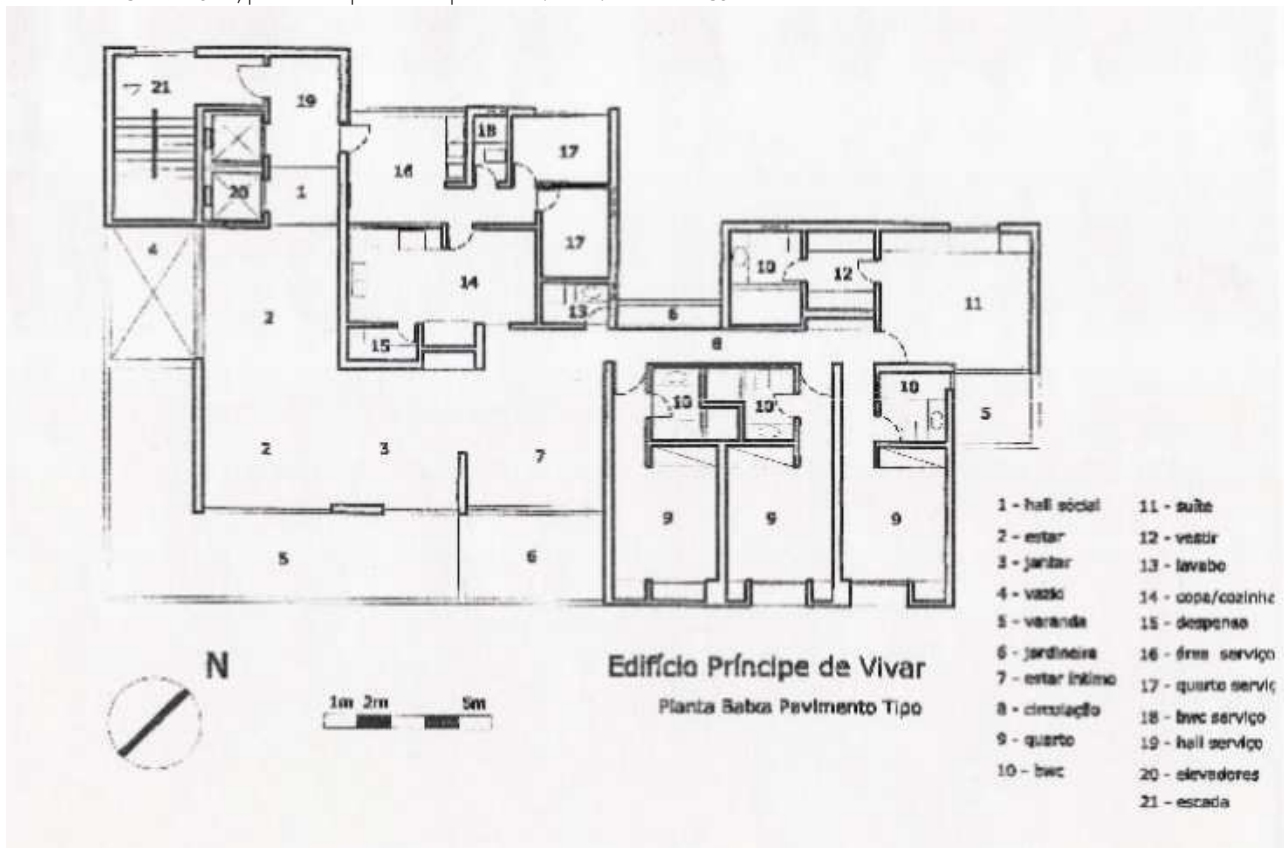
A CASA ALTA POR ALEXANDRE DE CASTRO E SILVA:
O edifício vertical recifense (1985-1995)



Alexandre de Castro e Silva. Edifício Príncipe de Vivar (1990). Fonte: Acervo pessoal



Alexandre de Castro e Silva, pavimento tipo do Príncipe de Vilar. Fonte: Escritório ACS



A geometria da composição fica ainda mais clara quando analisamos os arranjos espaciais nas plantas baixas que possuem a mesma forma a lógica compositiva das fachadas, com espaços que traduzem em dimensão e arranjo a sua fidelidade programática, seja na composição horizontal (plantas) ou vertical (fachadas). Como o volume, a planta consiste basicamente em dois quadriláteros, nos quais foi estabelecida uma clara delimitação de funções (social e íntimo), devendo-se ressaltar os amplos e confortáveis espaços, sobretudo a varanda em L. Consoante com suas soluções simples e diretas, Castro e Silva locou a planta no terreno de maneira a assegurar mais conforto por meio da proteção solar e da ventilação cruzada.

Não há nenhum ambiente íntimo e social que não esteja contemplado pela correta implantação das cartas ambientais locais. Assim, percebe-se o contraste entre as fachadas voltadas para o sul (sudeste e sudoeste) com aquelas voltadas para o norte (nordeste e noroeste). Enquanto as primeiras obedecem rigorosamente ao volume ortogonal, as últimas se desfazem em avanços e recuos tanto para acomodar às necessidades internas como para criar anteparos para o sol poente. Definir uma fachada frontal mais formal por se mostrar ao público e um posterior mais informal e prosaica é uma tradição clássica também continuada pelos arquitetura moderna local.

Com a mesma força que Castro e Silva cria o sólido volume dos quartos, resolve perfurá-lo para inscrever as janelas, profundas aberturas que criam um intenso jogo de contraste entre luz e sombra, valorizado pela cor branca do revestimento cerâmico. A

ordem matemática com que faz essas incisões é logo compreendida: as juntas de dilatação são linhas quase imperceptíveis que singram o volume opaco dos quartos, como rastros deixados pelo arquiteto como que convidando-nos a refazer seu pensamento geométrico.

Já a outra porção do volume possui uma relação inversa, é mais de vazios do que de cheios, abrindo-se para o exterior e criando uma imagem que Castro e Silva mencionava como a de casas superpostas. Os volumes das varandas parecem estar flutuando em uma área de sombras criadas pelo profundo vazio que as separa o bloco branco, corpóreo e cheio.

Os planos horizontais das varandas parecem se movimentar lançados ora em direção ao bloco dos quartos (1°, 4°, 8°, 10° 16° e 18° andares) ora no sentido oposto, em direção à caixa de escada em alguns andares. Esses planos que avançam criam as jardineiras que servem de elo e conectam as duas partes, garantindo o equilíbrio da composição. Contudo, o que impressiona é que todos os movimentos, no fundo, estão comportados dentro de uma precisa estrutura formal. Roberto Montezuma afirmou que este edifício é um perfeito exemplo da definição de arquitetura de Le Corbusier como “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” (MONTEZUMA, 1999).

Outra tradição local continuada, não apenas nesta, mas em toda obra de Castro e Silva, é a separação entre base-corpo e coroamento. De fato, esta divisão estava nas origens da arquitetura moderna, quando, na Chicago do final do século XIX Louis Sullivan especulava sobre o tratamento formal que deveria ser dado ao arranha-céu, ou seja, como “prover significado estético a este estéril empilhamento de andares” (SULLIVAN, [1896], 1979, p.208). Acreditando que a forma deveria ser a expressão direta e honesta da função e dando continuidade à tradição da arquitetura clássica, Sullivan afirmou que a forma ideal para o edifício alto deveria partir de sua divisão em base, corpo e coroamento, este último com a função de amarrar a composição. Esta base-corpo-coroamento que esteve presente em muitos dos edifícios modernos aqui no Brasil persistiu no Recife até recentemente, quando os edifícios altos tinham uma relação mais amistosa com a rua e existia um cuidado com a marcação do coroamento por parte dos arquitetos.

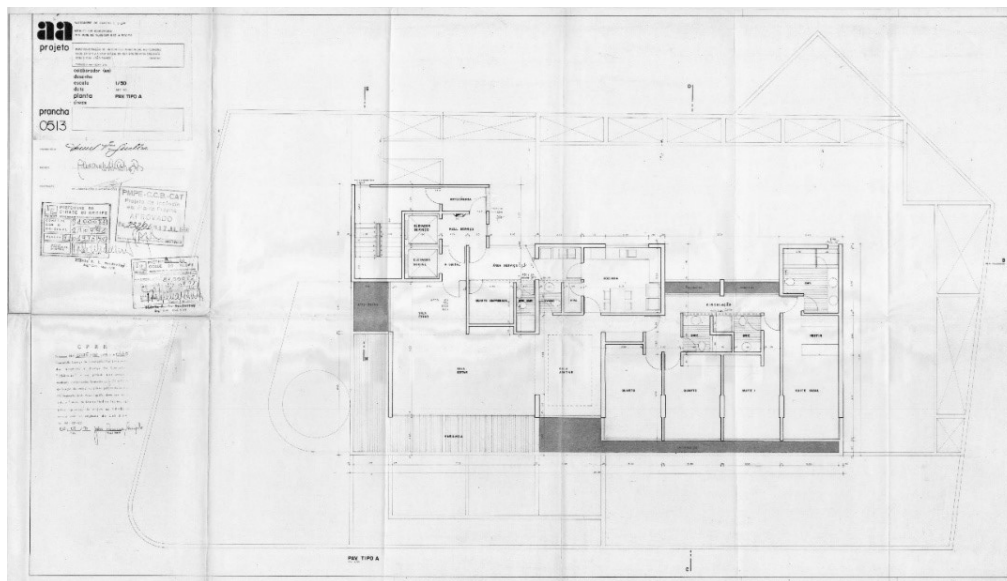
É importante registrar que os 311,00m² de área privativa dos apartamentos, fazem parte de um momento da sociedade em que as unidades habitacionais multifamiliares ainda sofriam concorrência das antigas residências da classe média recifense, portanto, havia a necessidade de que estas habitações fossem a transição entre a casa baixa (unifamiliar) e a casa alta (multifamiliar), e transportar o conforto de espaços generosos seria uma condição mínima para o sucesso dos empreendimentos. Castro e Silva foi um dos arquitetos que melhor traduziu essa mudança para a Casa Alta, nas décadas de 1980 e 1990.

Artifícios como varandas frondosas, jardineiras, corredor com iluminação e ventilação diretas, fachada de planos recuados e beirais em balanço, imprimem ao Edifício Príncipe de Vivar atributos associados a sensibilidade projetual de Alexandre e de sua compreensão dos valores inerentes à uma arquitetura de excelência adaptada às condições climáticas e culturais locais.

○ EDIFÍCIO CÁRPATOS (1994)

O Edifício Cárpatos (1994) pode ser considerado outra obra prima de Castro e Silva. O fato de estar situado em um terreno de esquina valoriza a sua inserção urbana e evidencia o jogo volumétrico das varandas tão presentes na obra do arquiteto. São duas fachadas frontais mais abertas trabalhadas em sua plenitude formal (leste e norte), que se contrapõem às outras duas fachadas mais fechadas (oeste e sul) que são vistas na paisagem em função da ausência na vizinhança imediata de edificações verticais.

A CASA ALTA POR ALEXANDRE DE CASTRO E SILVA:
O edifício vertical recifense (1985-1995)



Planta baixa do pavimento tipo do projeto legal do Edifício Cárpatos (1994). Fonte: Prefeitura da Cidade do Recife.

Alexandre de Castro e Silva. Edifício Cárpatos (1994). Fonte: Acervo pessoal



Vista externa do corredor da zona íntima do Edifício Cárpatos (1994). Fonte: Acervo pessoal



Como em outros exemplos do mesmo autor, há uma separação visual na fachada entre o bloco social e o bloco íntimo, em uma relação similar de cheios e vazios como no caso anterior. O bloco social é marcado pelo jogo dos planos horizontais das varandas da sala, que em alguns andares (1º, 7º, 13º e 15º), se lançam em direção ao bloco íntimo interrompendo a lógica compositiva pela presença de “jardineiras quintais”, enquanto em alguns outros andares as varandas se conectam com a caixa de escada, criando jogo geométrico de elevada qualidade que diminui virtualmente a altura do edifício.

Além das jardineiras, a fachada do bloco íntimo é animada pela disposição dos espaços para ar-condicionado. Até a década de 1990, raros eram os exemplos exitosos do embutimento dos aparelhos de ar-condicionado de janela, tão presentes nesta época. No caso em estudo, espaços para estes equipamentos foram dispostos ora acima das janelas, ora por baixo delas. Tais espaços são fechados por grelhas metálicas que permitem a correta exaustão da ventilação necessária para o pleno funcionamento dos aparelhos e cuja aparência de treliça remonta à momentos áureos de nossa arquitetura moderna. A importância destes elementos na composição volumétrica é evidenciada pela pintura na cor laranja, demonstrando a nítida intenção do autor em ter os elementos em destaque.

Esta fachada faz lembrar das grandes experiências de mediação entre exterior e interior criadas pelos arquitetos modernos brasileiros para lidar com um clima marcado pela forte insolação, que aporta calor e luminosidade em excesso. Eles estiveram

atentos à adequação ao clima, utilizando brises, venezianas, treliças de madeira, elementos vazados e amplos beirais e varandas. Castro e Silva utilizou outros elementos, mas que garantiram igualmente que a fachada do edifício execute as funções básicas: emoldurar vistas para a paisagem, iluminar o interior, filtrar a luz e permitir que o edifício respire. Esta fachada funciona como uma *loggia* que gera uma espacialidade na própria fachada, um espaço que pertence ao mesmo tempo ao exterior e ao interior, e que gera um dinamismo na fachada.

O coroamento é constituído de unidade duplex, saindo da repetição vertical e possibilitando arranjo volumétrico de marcação e arremate da composição do corpo da edificação. A varanda é concebida por um volume mais alto e de maior peso estético, permitindo em tempo, solucionar construtivamente a presença de piscina na cobertura.

Não sucumbindo aos jogos cromáticos de cor intensa, comuns na década de 1990, Castro e Silva preferiu a discrição de um revestimento com cerâmica refratária tipo Santo Antônio, de produção industrial local, na cor marfim, contribuindo para a criação de uma imagem de uma edificação nobre e elegante, que percorre o tempo sem perdas ou necessárias atualizações formais.

Ao se analisar a planta baixa das unidades habitacionais, derivações de um mesmo procedimento adotado no Príncipe de Vivar e em outros edifícios como o Lausanne e o Equipage, constata-se uma tradicional divisão da zona social, íntima e de serviço. Enquanto os setores sociais e íntimo se alinham

na face norte, a fachada posterior é plena de saques e reentrâncias de volumes. Essa variação possibilita a abertura da circulação dos quartos para o exterior.

A varanda em L com 30m², é projetada permitindo que se tenham duas zonas no mesmo ambiente: uma varanda de inverno, mais longa e protegida das chuvas de vento, quando é possível neste período se utilizar do espaço sem a preocupação das intempéries, e uma de verão mais curta e voltada para o sol nascente, permitindo receber toda a ventilação cruzada dos períodos mais quentes da cidade.

A zona íntima possui quatro quartos sociais, sendo uma suíte e outra master. Como no Príncipe de Vivar, o jogo de reentrâncias e saliências de volumes na fachada posterior possibilitou uma grande janela por quase toda a circulação interna, elemento muito pouco usual nos edifícios verticais recifenses, que em geral tem corredores confinados em ambos os lados. Podemos afirmar que esta solução se aproxima muito, em qualidade espacial e climática, das condições oferecidas pelas residências unifamiliares, nas quais a permeabilidade entre os espaços internos e externos da edificação eram mais explorados

O corredor vazado, além de ampliar espacial a unidade habitacional, proporciona visuais externos em profundidade, e se pensarmos um edifício como um prisma inserido no espaço urbano, permite que as unidades habitacionais usufruam dos visuais externos da cidade em 360 graus completos. Some-se a este corredor, a solução de ventilação dos WCs da suíte e social, que são ventilados através de poços horizontais por cima do corredor e iluminados de

forma natural através de seteira horizontal na parte superior da circulação.

Com efeito, no Cárpatos, Alexandre projeta com grande sensibilidade a transição para o edifício vertical, incorporando importantes valores das habitações recifenses, sem esquecer de assumir um protagonismo profissional através de seu legado arquitetônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre meados dos anos 1960 e meados dos anos 1990, a cidade do Recife sediou uma rica experiência em termos de edifícios residenciais verticais que passaram a substituir habitações unifamiliares como forma principal de moradia das classes média e alta locais. Entre os arquitetos que produziram estas obras, Alexandre de Castro e Silva foi um dos que mais se destacou, procurando fazer essa transição da casa para o apartamento da melhor maneira. Como ele próprio já afirmara, os edifícios devem ser pensados como casas superpostas, casa altas, que buscaram dar continuidade a uma série de elementos da arquitetura moderna, que por sua vez já se nutriu de tradições anteriores.

Assim, seus edifícios seguem à risca a distinção entre base, corpo e coroamento, cada um com um tratamento para enfatizar esta distinção. As bases, apesar de não comportarem um uso comercial e serem utilizadas como garagem e área de lazer, mostram a tentativa de Castro e Silva de estabelecer uma comunicação visual direta com a rua, por meio de jardins, sendo separados dela apenas por gradis. Os corpos

mostram a tentativa de diminuir o impacto causado pela diferença de escala entre a casa e o edifício, por meio da marcação da horizontalidade do edifício. Por fim, os coroamentos emolduram e amarram a composição. Todos esses edifícios possuem e mostram que o edifício alto não é necessariamente irreconciliável com a cidade, e por poderem servir de reflexão para a prática arquitetônica em nossas cidades contemporâneas

Em relação às plantas, ele dá continuidade à divisão rigorosa entre os setores social, de serviço e íntimo presente na arquitetura moderna pernambucana. Essas áreas são articuladas de forma fluida por meio de um ponto de distribuição, como se fosse um vestíbulo, apenas com separações visuais. A disposição interna dos espaços é feita de forma a permitir a passagem fluida dos ventos e as varandas correspondem ao antigo lugar de estar e de conversar, aos antigos terraços das casas, funcionando como recurso de adaptação climática e, ao mesmo tempo, como elemento essencial da composição, seguindo os ensinamentos de Armando de Holanda (1976). A definição de suas plantas é um exercício de disciplina, associado à racionalização, à modulação dos elementos estruturais e à procura da redução de custos.

Ao mesmo tempo, seus edifícios inovaram e marcaram pelo forte cariz geométrico, como o Príncipe de Vivar e o Cárpatos. Em tais projetos há uma definição clara, na fachada, dos diferentes setores (social e íntimo), um mais vazado, permeável e outro mais compacto, cheio. O fato de serem objetos esteticamente organizados e encerrados aguça o sentido

de unidade. O jogo de claro-escuro não é proporcionado por janelas superficiais, mas por rasgos profundos nos volumes. São composições que nos despertam a emoção pelos jogos e pela precisão geométrica, pelo apuro formal, pelo ordenamento das partes com o todo e pela unidade.

Apesar da curta trajetória profissional de Alexandre de Castro e Silva, ele deixou uma inegável contribuição para as futuras gerações de profissionais pernambucanos. Seu maior legado está em mostrar a possibilidade de se fazer uma arquitetura composta de espaços frondosos, jardineiras, corretamente ventilados e iluminados, volumes geometricamente esculpidos sob a forte luz nordestina. Uma arquitetura genuína, única, e principalmente, com princípios de uma arquitetura saudável e sustentável, valores esquecidos e relegados a segundo plano na produção imobiliária atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, L. M. do E. Escola do Recife: três paradigmas do objeto arquitetônico e seus paradoxos. In: *Arquitextos*. Vitruvius nº 012.03, 2001. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012_03.asp

BORSOI, M. A. A continuidade do moderno em Pernambuco. *Projeto*, 114, Set., 1988, p.56-59.

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

COMAS, C. E. Arquitetura em Pernambuco na idade da razão. *AU* 61, ano 10, p. 31-37, ago./set.-1995.

HOLANDA, A. de. *Roteiro para construir no Nordeste*. Recife: MDU/UFPE, 1976.

MOTA, E. L. da. Da estética da reentrância à estética da elasticidade: A arquitetura vertical em Recife 1960-2010. *Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente* v. 3 n. 3, p. 8-19, dez. 2018.

MOREIRA, F. D., FREIRE, A. C. O Edifício-quintal de Wandenkolk Tinoco: reflexões sobre a moradia em altura nos anos 1970. *Arquitextos*. Vitruvius v.129, 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/11.129/3749>

MOREIRA, F. D. A Transformação do Bairro de Santo Antônio no Recife (1938-1949). In: XIV SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO. *Anais [...]*. São Carlos: IAUUSP, 2016.

MONTEZUMA, R. Alexandre de Castro e Silva: vida e obra. *Jornal do IAB*, Recife, n. 38, jan. 1999

NASLAVSKY, G. Cidade do Recife (1920-2011): Nos rumos da modernidade. In: *Os céus como fronteira A verticalização no Brasil*. São Paulo: Grifo, 2013.

REYNALDO, A. *As catedrais continuam brancas: Planos e projetos do século XX para o centro do Recife*. CEPE, 2017.

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil*. São Paulo, Editora da USP, 1998.

SULLIVAN, L. The Tall Office Building Artistically Considered (1896). In: *Kindergarten Chats and other writings*. New York: Dover, 1979.

WOLF, J. Alexandre de Castro e Silva, processo contínuo. *AU*, n. 30, ano 6, p. 64-67, jun./jul.1990.

É PRECISO O ARADO DO CAMPO PARA A EXUBERÂNCIA DA FLORAÇÃO:

SOBRE OUTRAS HISTÓRIAS E CONTRIBUIÇÕES NA FORMAÇÃO
DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL.

NERY,
Juliana Cardoso

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais - EA UFMG (1994), Pós-Graduação pelo Curso de Especialização em Conservação e Restauração em Monumentos e Sítios Históricos - IX CECRE UFBA (1996), Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - PPGAU UFBA (2001) e Doutorado também pelo PPGAU UFBA (2013), quando fez Estágio de Doutorado no Exterior junto à Università degli Studi di Roma, La Sapienza (2007). Atualmente é Professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA).

INTRODUÇÃO

O Brasil Moderno foi erguido em concreto armado, nele o vento passava por entre as curvas de Niemeyer e a brasilidade de suas linhas modernistas deu ao Matriarcado de Pindorama uma arquitetura moderna e nacional para grande orgulho do país e admiração perplexa do mundo. Envaidecedor, poético e porque não dizer verdadeiro, mesmo que seja apenas parte da realidade. Esse entendimento corrente sobre a relação unívoca, positiva e simbiótica entre a arquitetura modernista de matriz corbusiana e a modernização do país se tornou tão impregnada no imaginário coletivo que recolocá-la e entendê-la de um modo menos heroico, reconhecendo sim sua singularidade e importância, mas também pontuando seus limites é uma tarefa difícil e desafiadora.

A modernidade segundo Habermas (1998) abriu as portas da interrogação e reflexão crítica do estado presente, da capacidade de autocompreensão e autoavaliação e, ainda mais fundamental, para as tentativas sempre alteráveis de auto-organização. Os intelectuais, artistas e arquitetos modernos do início do século XX no Brasil passaram por essa porta e descobriram os caminhos da vanguarda moderna cujo princípio artístico era a autorrealização expressiva de uma interioridade, muitas vezes desconexa e descontínua, mas sempre mergulhada num contexto de acelerada modernização do avançado processo de industrialização do capitalismo europeu. E como pareciam estar efetivamente imbuídos do espírito moderno de reflexão, experimentação, desconexão e descontinuidade, os modernistas brasileiros, ajudados pelo forte impulso

nacionalista da busca de identidade própria que circulava em toda a América Latina e inclusive no Brasil desde o século XIX, logo descobriram que seguir os caminhos europeus não tiraria o país de seu lugar de “atraso” no cenário internacional. Isto porque reconhecidamente a industrialização brasileira era incipiente, a estrutura político-social oligárquica e a cultura julgada híbrida e de terceira linha¹.

A invenção da “brasilidade” foi a alternativa do modernismo brasileiro à situação. A brasilidade modernista – atual e nacional – foi então esse presente, que como adverte Habermas, se torna o lugar tanto da tradição como da inovação necessariamente e simultaneamente (1998). Alternativa que em suas múltiplas formas, entre estudo erudito e mergulho instintivo nas entranhas da nação, pinçou pedaços desconexos do passado de Pindorama e da Colônia Pau Brasil orientados para a criação futura de certa identidade. Identidade, que, como já apontou Carlos Martins sobre a obra teórica de Lucio Costa, “não se busca no passado, mas se inventa, se projeta no futuro” (MARTINS, 2002, p. 378).

¹ Ver discussão em ARANTES, O. e ARANTES, P. Sentido da formação. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997

Essa brasilidade deu enorme centralidade à vertente modernista na cultura brasileira, diretamente relacionada ao pensamento dos intelectuais vinculados ao Ministério da Educação e Saúde Pública, ao governo de Getúlio Vargas e sua bandeira de construção de um novo Brasil e de um novo brasileiro, que teve na tentativa de uniformização da cultura um de seus pilares centrais. Dentro dessa construção foi forjada a hegemonia da vertente modernista de matriz corbusiana na arquitetura brasileira. Tal vertente teve então, para além de seus grandes e próprios méritos, essencial fomento de um poder público autoritário, que deu visibilidade e grande alcance para essa matriz, especialmente através da edição de uma história do Brasil e dos heróis da modernização getulista que exaltou certas falas e silenciou muitas outras.

Embora, sob o comando de Getúlio Vargas, uma pluralidade de expressões modernas tenham construído importantes exemplares dentro e fora das obras governamentais, no momento em que se fundiu o papel e ação do Ministério da Educação e Saúde Pública, a força simbólica de sua sede e a grandiosa recepção internacional, em primeira linha na exposição/catálogo “Brazil Builds” (1943), a primazia dessa vertente se instituiu.

A versão milagrosa da instauração brusca e inesperada do Movimento Moderno no Brasil numa obra tão paradigmática, de representação tão singular sobre e para a cultura nacional vinha a calhar para consagrar e glorificar a modernização do país inclusive do próprio chefe da nação Getúlio Vargas e seu Ministro Gustavo Capanema. A Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública simbolizava a modernidade da cultura, o modernismo da arte e a moder-

nização da indústria, apesar de em sentidos diferentes nenhum deles corresponderem plenamente à realidade do país daquele momento. Colocá-la como momento instaurador significava dar a seus mentores e realizadores o lugar de guerreiros heroicos, solitários e iluminados que arrancavam o Brasil do atraso e o colocavam em equivalência aos mais desenvolvidos países no cenário mundial.

Essa versão foi interessante para a glorificação da Era Vargas, como também para os governos democráticos e autoritários que a sucederam, herdeiros e potencializadores do vínculo entre política, desenvolvimento, progresso e arquitetura moderna. No entanto, o movimento de renovação da arquitetura brasileira foi multifacetado, bem mais complexo e bem menos pomposo que o milagroso surgimento da supracitada sede ministerial perpetuado por cerca de meio século no conjunto das narrativas históricas de maior visibilidade sobre a arquitetura moderna brasileira e parece insistir em ecoar nos manuais mais recentes². Bem distante de um momento instaurador, esse edifício foi fruto de uma arquitetura já madura e aceita socialmente.

² Mesmo com uma tentativa de flexibilizar a narrativa mais canônica sobre o surgimento da arquitetura moderna no Brasil e a inclusão de uma contextualização mais encorpada das questões políticas, o livro *Arquitetura no Brasil* de Deodoro A. Figueiredo, da série *Arquitetura no Brasil*, dos autores Francisco Mendes, Francisco Veríssimo e William Bittar, continua a explicitar os mesmos nomes e mesmas obras para exemplificar a “listagem pioneira” dos edifícios “incluídos como legítimos representantes da arquitetura moderna” (2015, p. 151). Listagem que começa pelo edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

Assim, este texto tem como base uma investigação sistemática em 225 edições das revistas A CASA e ARQUITETURA E URBANISMO entre 1923 e 1942, fruto de uma tese doutoral, que buscou, em cada artigo publicado, identificar através dos textos e imagens as tentativas, debates, instruções técnicas, realizações e formas de expressão do moderno, bem como os agentes, em especial os vários arquitetos, que contribuíram para esse momento de renovação. Objetiva-se, portanto, colaborar com as revisões que visam complexificar as narrativas mais celebradas sobre esse momento de nossa história.

SOBRE OUTRAS FALAS E OUTRAS HISTÓRIAS

As revistas especializadas nos apresentam uma renovação da arquitetura e do urbanismo maturada lentamente, debatida, projetada e construída por uma quantidade bem maior de profissionais do que aquela registrada pela versão que ainda parece insistir em ser contada nos ecos das falas do milagre anunciado por Lucio Costa ainda no fervor das disputas por qual seria a expressão da arquitetura moderna que corporificaria “verdadeiramente” o espírito do tempo em meados do século XX. O nomeado à época “estilo moderno” surge nas revistas brasileiras no rastro da Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925 em Paris e todas as expressões ali apresentadas foram indistintamente identificadas como modernas nos periódicos analisados. Foi essa variada produção moderna e seus vários agentes, bem como os múltiplos debates e ações (muitas vezes institucionais) – contribuições em grande parte desconsideradas pela maioria das narrativas históricas – os responsáveis por conquistar e

fertilizar um campo árido no qual pode florescer, em solo já bastante preparado, as excepcionalidades da arquitetura moderna brasileira de matriz corbusiana celebradas nacional e internacionalmente.

A formação da arquitetura moderna no Brasil vista através das revistas “A CASA” e “ARQUITETURA E URBANISMO” revelou um processo de amadurecimento paulatino e a incorporação de certas preocupações e modos de soluções fartamente discutidas, numa construção coletiva de uma classe profissional também em formação³. Uma classe ciente de seus limites, responsabilidades, importância e singularidade de seu trabalho cujo discurso moderno da funcionalidade e da racionalidade veio dar o respaldo técnico para a sua afirmação enquanto profissional diferenciado na sociedade brasileira. As preocupações e investigações se deram majoritariamente no âmbito técnico-funcional e não no estético, como apontam não só os artigos e obras publicados como também as sempre presentes seções técnicas das revistas.

³ Ver discussão completa em NERY, Juliana Cardoso. Falas e ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil. Salvador: Tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia PPGAU-UFBA, 2013.

Nos dois periódicos sistematicamente analisados entre 1923 e 1942 há uma primazia da arquitetura enquanto projeto e obra de edificações, especialmente residências. As questões do urbanismo ganham maior espaço apenas no final da década de 30. A arquitetura é apresentada eminentemente por imagens: perspectivas, fotos e basicamente plantas, raramente cortes ou fachadas. Muitos dos artigos não trazem texto acompanhando as imagens, apenas identificação do proprietário e do arquiteto e/ou construtor (com algumas exceções) e dos espaços, muitas vezes através de legendas.

A primazia da planta, também tema de artigos discursivos, evidencia a importância das questões funcionais, climáticas, de implantação, bem como uma metodologia de projeto onde a planta gera a forma. A solução formal é uma questão menos debatida explicitamente, mas muito mostrada. Não há, no entanto uma única alternativa para as formas modernas e sim uma gama variada que reflete os diversos posicionamentos e possibilidades da época.

A história contida nessas revistas mostra que nem a arquitetura moderna no Brasil se reduzia à arquitetura do movimento moderno, nem a arquitetura do movimento moderno se reduzia ao modernismo corbusiano. Revela também que para a renovação da arquitetura brasileira os vários modos e expressões do moderno deram contribuições importantes para o amadurecimento tanto do campo profissional quanto do próprio campo da arquitetura e do urbanismo e sua relativa independência das soluções estrangeiras.

A passagem da denominação e identificação das expressões de “estilo moderno” para “arquitetura moderna” significou no Brasil, por um lado, a vitória das múltiplas expressões arquitetônicas que se distanciavam das citações e referências do passado e buscavam novas formas vinculadas não só, mas principalmente, ao uso franco do concreto armado. Por outro lado, essa passagem também significou a conformação de um campo profissional no qual a arquitetura sai do universo das belas artes e passa para um campo próprio onde a técnica e as questões construtivas, bem como os problemas da cidade passam a ser decisivos. Nesse movimento os embates das ideias e as tentativas práticas de dar novas e adequadas soluções para a arquitetura no e do Brasil foram cruciais para o desenvolvimento do campo e possibilitou a alta qualidade das realizações arquitetônicas e urbanísticas tanto dos arquitetos de maior reconhecimento nacional e internacional quanto da média geral dos profissionais. O que revela um processo coletivo de renovação profunda da arquitetura, que não se restringiu aos problemas de linguagem e expressão plástica, mas passou pelas modificações das técnicas e preocupações projetuais e construtivas da escala do edifício à cidade, bem como do estabelecimento de uma nova condição da própria atuação do arquiteto.

O particular nexu que se estabeleceu no Brasil entre o discurso da funcionalidade do Movimento Moderno e a constituição do campo específico profissional do arquiteto foi central tanto para a consolidação do campo como para a hegemonia dessa vertente no país. A expressão “arquitetura moderna” que primeiramente denominava as várias vertentes modernas de meados dos anos 1920 até meados dos anos 1930 se tornaria já no início da década seguinte sinônimo da arquitetura do Movimento Moderno.

Também vale ressaltar que a hegemonia do Movimento Moderno, e especificamente da arquitetura modernista de matriz corbusiana, que começa a se estabelecer no Brasil a partir dos anos 40 e se consolidou nos anos 50, para muito além dos eleitos por Lucio Costa teve contribuições fundamentais de muitos outros arquitetos e instituições. Tanto as revistas especializadas como o próprio IAB tiveram participação decisiva nesse processo. Os vários projetos dessa expressão publicados e os direcionamentos nos concursos de arquitetura vinculados ao IAB são demonstrações dessa importante participação.

Na defesa das soluções do Movimento Moderno os principais nomes presentes nos periódicos são os dos irmãos Roberto. Marcelo e Milton Roberto aparecem com destaque e sempre francamente modernos. Ressalta-se que apesar dos ecos duradouros da trama costiana o próprio Niemeyer dá outra versão sobre a instauração da brasilidade na arquitetura moderna do país. Para ele:

Nunca considerei a sede do Ministério da Educação e Saúde como a primeira obra de arquitetura moderna brasileira, mas sim um exemplo da arquitetura de Le Corbusier, um arquiteto estrangeiro que esclareceu para todos as razões do movimento moderno, dos pilotis, da estrutura independente, do painel de vidro, e isso foi muito importante para a nossa arquitetura.

A primeira obra moderna e de vulto elaborada por arquiteto brasileiro, ao que eu me lembro, foi a sede da ABL, projetada pelos irmãos Roberto. Marcelo Roberto era, no Rio um arquiteto de excepcional talento, e seu escritório, sem dúvida, o que, em determinada época, maior número de obras modernas realizou nessa cidade. (NIEMEYER, 2000, p. 15).

Lucio Costa só aparece nos periódicos pesquisados a partir de 1938 e sua primeira obra publicada é uma casa neocolonial na “ARQUITETURA E URBANISMO”. Somente em 1939, após a morte de Cipriano Lemos⁴, saem publicados nesse periódico o Ministério da Educação e o Pavilhão da Feira de Nova York. Oscar Niemeyer não tem destaque nenhum nesse período, apesar de ter se tornado posteriormente o expoente indubitável do Movimento Moderno brasileiro. Quando Niemeyer começa a projetar um bom caminho na defesa das soluções modernas já tinha sido aberto e consolidado anteriormente para propiciar sua expressão com tais possibilidades de evidência, incluindo em primeira linha o vínculo com o poder público e a dimensão extraordinária de realizações que este vínculo propiciou.

⁴ Criador e editor da Revista Arquitetura e Urbanismo de sua criação até o momento em que este faleceu.

O embate e o pioneirismo nas tentativas e buscas do que era ser moderno no Brasil e a luta para desencilhar-se da simples repetição do que vinha de fora, numa grande qualidade de reflexão e crítica foi feito por precursores como J. Cordeiro de Azeredo, Braz Jordão, Ângelo Bruhns, Gerson Pompeu Pinheiro, Adalbert Szilard, Ricardo Antunes, Alberto Monteiro de Carvalho, Augusto de Vasconcellos Junior, Nestor de Figueiredo entre outros e não só pelo pequeno círculo vinculado a Lucio Costa. As condições para o florescimento da nova arquitetura – “moderna e nacional” – foram duramente preparadas desde os anos 20. Portanto, bem diferente do miraculoso pequeno pedaço de solo inesperadamente fértil no qual a semente de um gênio brotou e floresceu da versão costiana, a terra havia sido bravamente e lentamente preparada, arada e irrigada por muitos outros arquitetos. O clima era adequado, o adubo de qualidade e o ambiente bastante favorável. A flor carioca não brotou em solo seco e adverso.

Os artigos de reflexão conceitual e de conteúdo técnico mostram que havia três ordens de questões que se entrelaçavam: a modernização das técnicas e materiais construtivos, a modernização do enfrentamento da concepção espacial e funcional das edificações e a modernização da linguagem formal. Se nas duas primeiras questões não havia maiores divergências, nas questões formais eram muitos os caminhos tanto da moderna arquitetura como da arquitetura moderna. A moderna arquitetura entendida como toda e qualquer possibilidade contemporânea ao momento tinha destaque nos anos 20 para as expressões: do bangalô americano, do estilo

colonial, do estilo missões ou californiano e finalmente do estilo moderno. Esse último contemplava todas as tentativas de geometrização e simplificação da arquitetura. Também era colocada sem muita ênfase no hall das arquiteturas modernas uma tentativa de “tropicalizar” o moderno cujas buscas por soluções mais adequadas ao clima mantinham os telhados cerâmicos, apesar da depuração e simplificação dos ornamentos e uso do concreto nas suas possibilidades de maiores vãos e maiores balanços.

A partir de meados dos anos 30 então desaparece a denominação “estilo moderno” e consolida-se o uso de “arquitetura moderna”, o que também equivale ao aumento do espaço para as várias formas modernas e a afirmação de que essas eram as expressões efetivas do momento em detrimento das soluções em estilo californiano, missões, coloniais e os bangalôs que passam a ter cada vez menos exemplares publicados nos periódicos, mas não chegam a desaparecer.

O adjetivo modernista e o substantivo modernismo aparecem sempre atrelados às vanguardas europeias, geralmente aos nomes de Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe, e eventualmente a Jacobus Johannes Pieter Oud e Frank Lloyd Wright, bem mais utilizados por seus detratores como algo pejorativo que por seus defensores. Para muitos partidários da nova arquitetura, incluindo Lucio Costa, modernismo era sinônimo de um falso moderno, denominação pejorativa de um tipo de arquitetura que deveria ser banida. Porém esse entendimento não é unanimidade e esses termos aparecem, mesmo que não muitas vezes, também como desig-

nação usada por seus defensores como sinônimo de uma nova arquitetura ou da arquitetura do Movimento Moderno.

Havia uma crítica, entre os anos 20 e 30, quanto à aplicação de certas soluções da nova arquitetura julgadas pouco adequadas ao clima da maioria das regiões do país, em especial aos panos de vidro pelo excessivo calor e à cobertura plana pelos problemas de impermeabilização aumentados ainda mais pelas variações térmicas e índices pluviométricos altos de muitas localidades brasileiras.

As narrativas históricas de cunho modernista elencaram alguns valores que lhes pareceram pertinentes e condizentes para a afirmação dos ditames pretensamente hegemônicos do dito “International Style” e buscaram sempre analisar e exaltar as obras que confirmassem esses valores, no Brasil isso não foi diferente. No entanto, um exame apurado e menos partidário revela interpretações distintas das formas de ser moderno, em uma gama mais plural da arquitetura produzida no século XX no país e sua riqueza criativa.

SOBRE FALAS CONSAGRADAS E SEUS ECOS DURADOUROS

A excepcionalidade da expressão plástica e a qualidade das obras arquitetônicas, especialmente de Oscar Niemeyer, a que Lucio Costa se referia como arquitetura moderna brasileira, que ganharam a admiração e o respeito do mundo são inegáveis. Assim como as importantes obras, ações e posicionamentos do próprio Lucio Costa em suas múltiplas frentes são evidentes e extremamente admiráveis. O alto patamar no qual essa produção colocou a cultura moderna brasileira também foi extraordinário, mas não milagroso. A pesquisa que gera este texto foi centrada nas contribuições de uma pequena parte desse rico universo das revistas dos anos 1920 / 1930 e mostrou que, entre debates e posições conceituais, formas arquitetônicas plurais e posicionamentos profissionais, a formação tanto da arquitetura moderna quanto do Movimento Moderno na arquitetura no Brasil foi bem mais longa mais coletiva e bem menos unitária do que a trama costiana ecoada longamente levou a acreditar. Uma crença motivada talvez pelo extraordinário mérito artístico de certa parcela das obras modernistas, ou ainda pela potência das falas e construções costianas, andradianas e outras tantas falas modernistas muito possantes na cultura nacional; ou quem sabe pelo silêncio forçado da crítica mais aguda por sucessivos governos autoritários; ou talvez pelo orgulho da grandeza nacional, pela necessidade de identificação natural e/ou formatada de um país novo e de um povo híbrido – provavelmente por um pouco de todos esses fatores e algo mais.

Vale particularmente refletir sobre esse duradouro eco das falas costianas sobre um ângulo específico: a permanência das narrativas sobre a história da arquitetura como história da arte. Se a renovação da arquitetura no Brasil atingiu grande profundidade e múltiplos aspectos que determinou inclusive a criação de cursos independentes de arquitetura, parece que a maioria das narrativas histórica de maior envergadura sobre nossa arquitetura continuou a compreendê-la através das chaves da história das belas artes, se não completamente pelo menos prioritariamente.

As motivações de renovação da arquitetura foram vinculadas às novas possibilidades construtivas e às novas condições produtivas, sociais e culturais, bem mais do que por pesquisas plásticas particulares e isoladamente. Porém boa parte de nossas narrativas históricas continuou a valorizar e a contar a história das formas plásticas e das excepcionalidades expressivas e seus autores geniais, pouco ou nada vinculadas às modificações nos processos e procedimentos projetuais; nos materiais construtivos e soluções estruturais; nas organizações espaciais, dimensionamentos e usos do espaço; nos meios e modos da construção e na sua industrialização, etc., sem mencionar os aspectos ligados à cidade e ao urbanismo, bem como os atravessamentos dos contextos político, econômico, histórico e social do período.

Quando Lucio Costa constrói a ideia de que a especificidade brasileira está no seu particular nexos entre tradição e modernidade e paradoxalmente defende como “a arquitetura moderna brasileira” a excepcionalidade plástica de Oscar Niemeyer – que nada tem de vínculo específico com a tradição construtiva do país – revela esse seu entendimento de que a arquitetura é em primeiro lugar arte. Numa passagem de “Razões da nova arquitetura” (1936) Costa já aponta esse seu entendimento, quando coloca na defesa da nova técnica que uma de suas grandes vantagens era permitir à composição plástica desvincular-se das questões estruturais:

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista liberdade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada (...) conseguindo mesmo um valor plástico nunca antes alcançado e que o aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura. (COSTA, In: XAVIER, 2003, p. 47).

Posição que fica ainda mais clara quando ele defende em “Considerações sobre a arte contemporânea” de 1952 que a contribuição do Brasil à arquitetura moderna foi recolocar a questão da expressão plástica como prioritária na concepção arquitetônica:

Quando se considera, no seu conjunto, o desenvolvimento atual da arquitetura moderna, a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende por seu imprevisto e sua importância.

Imprevisto porque, de todos os países, o Brasil sempre parecera, a este respeito, dos menos predispostos; importância porque veio pôr na ordem do dia, com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não fôr útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente – como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover.

O reconhecimento e a conceituação dessa qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica – embora sempre sujeita às limitações decorrentes da própria natureza eminentemente utilitária na arte de construir – é, sem dúvida, neste momento, a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional. (COSTA, 1962, p. 202).

Assim suas falas construíram uma história da arquitetura brasileira pautada na valorização das singulares e excepcionais expressões arquitetônicas, aquelas localizadas não só no campo da arquitetura, mas também no hall das obras de arte e que obviamente estavam vinculadas à vertente do Movimento Moderno por ele defendida.

Mesmo com as consonâncias e dissonâncias podemos observar que quase todos os autores responsáveis pelo conjunto de textos históricos sobre o assunto, num primeiro momento eram vinculados de uma maneira ou de outra ao campo das artes e viam como Lucio Costa a história da arquitetura

como história da arte. Philip Goodwin produz seu trabalho para o MoMA, um museu de arte; Geraldo Ferraz era jornalista, mas também crítico de arte, Paulo Santos foi membro fundador do Comitê Brasileiro de História da Arte, Yves Bruand era arquivista paleógrafo, mas sua pós-graduação era em história da arte, Carlos Lemos além de arquiteto era pintor e um de seus textos sobre a arquitetura moderna foi produzido para uma coletânea sobre arte no Brasil.

O único que de certa maneira se distancia dessa postura é Henrique Mindlin e seu livro com um leque bem maior de obras e arquitetos revela isso. Porém seu comprometimento com o Movimento Moderno e suas relações com o campo artístico, o que o levou a diretor do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, ainda o fez tanto restringir as obras da arquitetura moderna brasileira às obras filiadas ao Movimento Moderno, como ecoar alguns pontos centrais das falas de Lucio Costa no texto introdutório de seu livro. Nos autores mais recentes há uma maior variação das posturas e em alguns já fica evidente o desvinculo entre história da arquitetura e história da arte, especialmente Carlos Martins e Hugo Segawa. Com outras chaves de leitura, o universo da arquitetura moderna na trama desses autores é ampliado.

Sobre a historiografia há ainda outro ponto que vale apenas pontuar e que nos parece também contribuir para os ecos tão fortes da trama costiana por tão longo tempo: o silêncio forçado dos anos 70 e a retomada da produção intelectual brasileira nos anos 1980.

O início da década de 1980 foi o momento mais farto de publicações sobre a história da arquitetura moderna brasileira, mesmo que nem todos os textos tenham sido escritos nesse momento como, por exemplo, o texto de Paulo Santos escrito em meados dos anos 1960 e publicado em 1981. Esse momento abundante para a história, a historiografia e o campo teórico nacional de modo geral não só na arquitetura, mas em várias áreas da produção cultural brasileira, pode ser explicado em boa parte como reflexo direto do processo de redemocratização do país desencadeado pela chamada “Lei da Anistia” em 1979, que abre espaço novamente para o debate crítico e a retomada do “redescobrimento do Brasil” iniciado nos anos 20 e bruscamente interrompido pela ditadura militar instaurada em 1964. Muitas foram as publicações que buscavam cobrir a lacuna da produção intelectual provocada pelos anos mais duros da repressão política no país.

Mesmo com essa retomada da produção intelectual sobre a arquitetura, a interrupção de quase duas décadas dos debates provocou um dano irreparável no campo da reflexão teórica, como também modificações centrais na própria prática arquitetônica e urbanística no Brasil. Obviamente que não pretendemos (e foge completamente ao objeto deste texto) esgotar a compreensão sobre essa questão. Porém nos parece interessante pontuar que esse lapso parece ter criado, por um lado, uma visão idealizada dos “anos dourados da arquitetura moderna no Brasil” e, por outro, certa aversão tácita à enorme produção arquitetônica dos anos da ditadura nos autores daquele período. Essa perda de continui-

dade, portanto, corroborou significativamente para provocar uma relação um tanto idílica e pouco crítica da historiografia com essa produção dos anos 1940 e 1950 que turvou os questionamentos e entendimentos sobre o momento de renovação do campo arquitetônico e urbanístico no país. Foram aceitas como verdade indiscutível as visões que o próprio momento produziu dele mesmo, na fala daqueles que atingiram uma condição hegemônica. Assim, na versão heroica e milagrosa de Lucio Costa – a fala mais potente do período – foram desqualificados e em grande parte esquecidos, os acontecimentos das décadas de 1920 / 1930 e a diversidade de suas contribuições diretas e indiretas para a hegemonia moderna, e especificamente do Movimento Moderno que se deu posteriormente, quando a arquitetura moderna passou a significar apenas a arquitetura do Movimento Moderno de matriz corbusiana. Trama narrativa que só começa a ser reavaliada a partir da segunda metade dos anos 1990⁵.

⁵ Consideramos como texto inaugural desta discussão o artigo “A constituição da trama na historiografia da arquitetura moderna brasileira”, do professor Carlos Alberto Ferreira Martins publicado na revista da Pós Número especial: o estudo da história na formação do arquiteto, de 1994

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não nos parece ser problemático o reconhecimento da excepcionalidade e a importância dos episódios pontuados e ressaltados por Lucio Costa sobre o desenvolvimento da arquitetura brasileira. O ponto cego está na trama e nos seus fios de silêncio ecoados por tanto tempo. Essa trama criou uma visão mitológica sobre a arquitetura moderna brasileira que, ao invés de contribuir para o avanço da arquitetura do país, congelou no horizonte arquitetônico a ideia de que a “boa arquitetura” é fruto de uma ação autônoma e milagrosa de uma individualidade genial. O extraordinário legado moderno foi assim praticamente reduzido a questões de forma e representação simbólica. Imposta a trama e silenciadas outras falas, um campo rico de experimentações e desenvolvimento técnico foi em certa medida asfixiado. O forte eco da potencia expressiva dessas obras excepcionais glorificadas era, por outro lado, pobre nas complexidades e ramificações da pesquisa arquitetônica e urbanística que o moderno poderia descortinar.

O Movimento Moderno que seguindo o pensamento de Habermas (1998) pode ser entendido como um movimento de “objetivação de subjetividades descentradas” permitiu que o Brasil através de uma autorreflexão profunda encontrasse suas alternativas e transformasse sua condição cultural vigente, fincada fundamentalmente na criação de muitas brasilidades e mais outras tantas formas de atualização da linguagem local. É nessa abertura própria da modernidade que o país encontrou soluções que o permitiram deslocar do lugar de reproduzidor para

produtor no panorama internacional, mesmo que as condições de industrialização e desenvolvimento fossem pífias diante dos países da Europa Central e da América do Norte. As diversas tentativas, experimentos, debates e ações que não foram celebrados internacionalmente foram tão importantes para tal deslocamento como aqueles que o foram, pois foi também no campo aberto pela batalha daqueles que foram apartados da história que essa vertente de maior visibilidade pode acontecer.

Infelizmente a riqueza e mobilidade entre linguagem falada e linguagem falante da arquitetura moderna⁶ foram parcialmente estancadas pelas falas historiográficas que reforçaram essa trama de heróis geniais e milagrosos. O mito se tornou tão sagrado que imobilizou em certa medida as possibilidades de desenvolvimento e sombreou de tal forma as demais pesquisas modernas que fragilizou outros caminhos, enfraquecendo a frente múltipla e plural do campo profissional que vinha sendo construída desde a década de 1920. Os mitos são insuperáveis e nesse lugar de heróis mitológicos da arquitetura moderna no Brasil, os ganhos da arquitetura modernista do grupo costiano e especialmente a figura de Oscar Niemeyer e do próprio Lucio Costa foram tão idolatrados que ao invés de libertar, parecem ter aprisionado. A idolatria pode cegar e tornar carrasco a própria fonte de inspiração para desdobramentos e renovações possíveis. A projeção e intensificação do brilho deste tão pequeno grupo carioca foram tamanhas que acabaram por contribuir para o empobrecimento e redução do alargado horizonte que os anos 1920 e 1930 descortinaram.

⁶Ver discussão aprofundada em NERY, op. cit.

Se nas pesquisas de pós-graduação em todo país, nas inúmeras subáreas do campo da arquitetura e do urbanismo, gera-se enorme discussão, extremamente rica e comprometida com sempre renovadas possibilidades, elas ainda parecem não reverberar o suficiente na formação dos novos arquitetos. O ensino, principalmente o de projeto de arquitetura e urbanismo, parece continuar em boa parte, a perpetuar essa lógica costiana do gênio iluminado. A arquitetura é nesses termos fruto apenas das habilidades sensitivas e do dom artístico do indivíduo talentoso expressos unicamente na qualidade plástica do partido arquitetônico (obviamente com louváveis e cada vez maiores exceções). Sempre acompanhada por uma quantidade enorme de estudos que o alunato geralmente não sabe exatamente a que serve, mas sabe que deve constar, a proposta não é uma síntese complexa e difícil entre uma série de condicionantes externos, das capacidades do sujeito e de conhecimentos profissionais, mas simplesmente um gesto formal – muitas vezes belo geralmente gratuito e raramente consistente tecnicamente.

Nessa situação, todas as demais disciplinas e saberes do curso de arquitetura e urbanismo parecem irrelevantes e incapazes de instrumentalizar um ato criativo que deve se dar no vácuo da inspiração artística autônoma, mesmo que depois ganhe justificativas mais ou menos razoáveis quase sempre de teor social e sustentável ambientalmente.

A gigantesca quantidade de seções técnicas e artigos que apareciam nas revistas com o claro intuito de formação técnica dos arquitetos e que tais saberes eram absolutamente essenciais ao ato projetual revelavam esse outro caminho que se delineava para a arquitetura

no Brasil como campo profissional. Infelizmente essa face foi muito pouco fomentada e difundida. O comprometimento do arquiteto moderno com a tectônica foi esmaecido frente à potência plástica da arquitetura do “período heroico”.

A denuncia de Gerson Pinheiro sobre os riscos da academização dogmática de uma certa vertente da arquitetura brasileira tomou dimensões que ele certamente não imaginou em 1939 quando escreveu “Clássico e Moderno”. No entanto é interessante notar que uma enorme parte das cidades brasileiras foi construída sobre os ecos eruditos e populares de uma pluralidade moderna que o conjunto das narrativas históricas pouco registrou.

Por outro lado, as críticas ao movimento moderno no Brasil também acabaram por ser extremamente superficiais e não consideraram um legado bem maior e mais complexo, repleto de contribuições muito importantes que esse período deu à arquitetura brasileira – das mais significativas às mais modestas. Hoje, quando num gesto automático um arquiteto especifica 2,10m como a altura de uma porta comum residencial, nem de longe desconfia que a padronização das portas e esquadrias foi fruto de amplo debate e estudos exemplificado no artigo “A standadisação das construcções⁷” publicado na Revista “A CASA” em novembro de 1924 numa transcrição do artigo originalmente publicado na Revista “A Construcção em São Paulo” sobre a padronização das portas, tamanho das peças, tipos de madeira, funcionamento e tamanho do vão.

⁷ Mantida grafia original.

A fixação do vão tipo, quer em altura como em largura, é susceptível de muita discussão. Aconselhamos, para o pé direito corrente de 3,00mts., ou mesmo até 2,50mts., a altura de 2,20 mts., para as portas. Essa altura permite a passagem do indivíduo mais alto com o chapéu na cabeça, se fossemos encarar esse ponto de vista. Para a largura normal de 0,80 mts. a altura de 2,20mts. oferece uma proporção agradável como se pode ver nos clichés que ilustram este artigo todos desenhados com a essa proporção.

O argumento da altura só acarreta despesa não só do custo da porta como da pintura nas duas faces. O aspecto de uma porta estreita e muito alta é desagradável, principalmente em habitações em que as peças sejam de dimensões próximas dos mínimos. A menos de 2,20 não deve-se ir, pois recahiríamos no caso inverso, ficando a porta acachapada, e de um aspecto pobre.

Temos empregado, em construções de diversos tipos, a altura de 2,20, e nenhuma objecção se nos tem apresentado. Cremos poder aconselhar a generalisação dessa altura.

Em commodos secundários, taes como dependências, privadas, etc., a porta de 2,00 metros de altura vae bem com a largura de 0,70 e 0,65mts.

A largura de uma porta depende do destino da peça para que essa porta se abre. Os moveis usuas, de dormitórios, mesmo os de maiores proporções, como guarda-roupas, não têm maior dimensão, na profundidade, que 0,70. (...).

Concluimos que a orientação aconselhavel para uma fabricação em serie de portas internas é ter em estock os tipos de 2,20 x 0,90, 2,20 x 0,80, 2,20 x 0,70. (A CASA, n. 7, p. 27, nov., 1924)⁸.

⁷ Mantida grafia original.

Da média entre 2,20 e 2,00 dos anos 1920 e do desuso dos chapéus temos os 2,10 das portas atuais. Nesse exemplo singelo vislumbram-se contribuições modernas à arquitetura válidas até hoje. Como também é o caso do posicionamento das garagens e estacionamentos. Em 1936 a "ARQUITETURA E URBANISMO" republica um texto que havia saído anteriormente na "Revista de Engenharia da Diretoria de Engenharia" de Ângelo Bruhns intitulado "A casa e o jardim". Nele o arquiteto questiona a obrigatoriedade que a prefeitura da capital queria impor da garagem localizar-se no fundo do terreno. Através de argumentos e estudos de implantação o arquiteto mostra a inadequação dessa solução. A lógica de colocação das garagens e estacionamentos à frente das edificações, assegurada sua legalidade naquele momento, permanece e parece alternativa óbvia e natural aos arquitetos da atualidade.

Na roça, onde tudo é elementar, será necessário colocar os serviços domésticos e as carruagens com seus animais aos fundos, ou, até, à certa distancia da casa... Mas n'uma cidade moderna as condições higiênicas são mui diversas. Os serviços e a garagem não incomodam em absoluto. Não há, pois, motivo algum que justifique o nosso tradicionalismo roceiro. (BRUHNS, Arquitetura e Urbanismo, n. 02, p. 31, jul./ago., 1936).

Além das questões técnicas, outro fator de instrumentalização do campo arquitetônico e urbanístico parece também ter sua importância eclipsada pela perpetuação da trama dos heróis iluminados do

Movimento Moderno brasileiro: as instituições. A instituição mais mencionada pela nossa “história” foi o Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional – SPHAN (atual IPHAN), instituição voltada para a preservação do passado e não para a renovação da arquitetura e da cidade, para o futuro – preocupação fundante do Movimento Moderno. O papel central de Lucio Costa nessa instituição certamente explica essa presença.

Mas, e a ausência das demais instituições? Na história de uma renovação arquitetônica pautada em gênios iluminados, não é difícil imaginar que as instâncias de construção coletivas como as instituições de classe, escolas, universidades e o ensino superior de modo geral não tenham lugar importante. Porém será mesmo que não houve contribuições importantes por parte das instituições na renovação da arquitetura brasileira para além dos episódios vinculados à direção da ENBA por Lucio Costa em 1930 e cerca de trinta anos depois aqueles em torno de João Batista Vilanova Artigas na FAUUSP? Quais os danos dessas ausências? Quais os danos da permanência da problemática ideia, já denunciada por Henrique Mindlin em 1956, de que a o aprendizado da arquitetura se dá efetivamente nos escritórios de arquitetura? Porque as instituições de ensino, as instituições de classe, e outras instâncias coletivas do campo arquitetônico e urbanístico praticamente não foram registradas em nossas narrativas históricas como parte do leque alargado da atuação dos arquitetos modernos? E porque a atuação de alguns arquitetos do próprio Movimento Moderno em órgãos públicos, como Eduardo Affonso Reidy,

é mais alardeada, ou quase exclusivamente explicitada, através daquelas soluções em que é a expressão plástica o elemento de destaque, como no caso do Pedregulho?

Essa primazia da expressão artística acabou por sombrear o trabalho institucional, a qualidade e comprometimento da classe de profissionais da arquitetura – com fundamental participação dos tributários do moderno – com a tentativa de conceber e construir ambientes com melhores condições para a vida cotidiana de toda, e não apenas da parcela privilegiada, da população.

Talvez o importante seja apenas tornar humanos os heróis, reconhecer neles suas qualidades e seus limites. Compreender que os processos de transformação/modernização não são totalmente lineares como também não são absolutamente desconexos e que são constituídos por múltiplas contribuições, feitas sim por indivíduos menos ou mais geniais, porém num esforço coletivo, em busca de melhores e mais qualificadas soluções para os edifícios e para as cidades.

Entender a arquitetura e o urbanismo como um campo profissional que se funda entre técnica e poética, como gesto de cultura com central responsabilidade sob o habitat humano em seu mais complexo e multifacetado sentido – de necessidades, desejos, expressões e representações.

Compreender que a modernidade se funda nesse inexorável processo de renovação e que ele se dá no movimento entre linguagem falada e linguagem falante (MERLEAU-PONTY, 2002), em busca de soluções e alternativas para os problemas da arquitetura e do urbanismo no avanço do campo e não na inspiração isolada de genialidades iluminadas. Perceber que a urgência da melhora de qualidade das cidades brasileiras no que pode a arquitetura contribuir, se dará bem menos ou quase nada pelas excepcionalidades de obras monumentais e bem mais na qualidade da infinidade de atuações e intervenções ordinárias.

Por fim, talvez bem mais importante que voltar a acariciar a vaidade nacional com a figuração da arquitetura brasileira nas páginas dos periódicos internacionais seja importante recuperar aquela alta média da produção arquitetônica e urbanística, “espantosamente” detectada por Sigfried Giedion em meados dos anos 1950⁹.

⁹ Ver texto introdutório escrito por Sigfried Giedion em 1956 para o livro de Henrique Mindlin “Arquitetura Moderna no Brasil”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A CASA. Rio de Janeiro: s.n., 1923-1924. Mensal. 1923-1945.
- ARQUITETURA E URBANISMO. Rio de Janeiro: IAB, 1936-1942. Bimensal. Índice acumulado, 1936-1942.
- ARANTES, O. e ARANTES, P. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.
- A standadisação das construcções. *A CASA*, n. 7, nov., 1924, pp. 26-28.
- BRUNHS, Â. A casa e o jardim. *Arquitetura e Urbanismo*, n. 02, jul/ago, 1936, pp. 30-31.
- COSTA, L. Considerações sobre a arte contemporânea. In: XAVIER, A. (org.). *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- COSTA, L. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Rio de Janeiro: *Jornal Correio da Manhã*, 15 jun. 1951.
- COSTA, L. Razões da nova arquitetura. *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*. Rio de Janeiro, n. 1, v.III, jan. 1936.
- COSTA, L. Sementes de um gênio. Carta para Le Corbusier em 18 jun. 1946. In: BOESIGER, W. (Coord.) *Le Corbusier: oeuvre complète 1938-1946*. Zurique: Girsberger, 1950.

GOODWIN, P. L. *Brazil Builds: architecture new and old 1652 – 1942*. Nova York: MOMA, 1943.

HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

MARTINS, C. A. F. *Arquitetura e Urbanismo: Construir uma arquitetura, construir um país*. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropologia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *A constituição da trama na historiografia da arquitetura moderna brasileira*. In: *Revista da Pós - Número especial: o estudo da história na formação do arquiteto*. São Paulo: FAUUSP, 1994.

MENDES, F., VERÍSSIMO, F. e BITTAR W. *Arquitetura no Brasil de Deodoro a Figueiredo*. Rio de Janeiro: Editora Imperial Novo Milênio, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MINDLIN, H. E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

NERY, J. C. *Falas e ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil*. Salvador: Tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia PPGAU-UFBA, 2013.

NIEMEYER, O. *Minha Arquitetura*. REVAN, 2000.

XAVIER, A. *Arquitetura moderna: depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AS CONTRADIÇÕES SOBRE O USO E DESTINAÇÃO DAS VILAS AMAZONAS E SERRA DO NAVIO NO ESTADO DO AMAPÁ

TOSTES, José

Graduado em Arquiteta e Urbanista (UFPA, 1988); Especialização em Padrões e Técnicas de Conforto Ambiental pela Universidade Federal de São Carlos (1988-89); Especialização em Planejamento Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira (1994); Mestrado em História e Teoria da Arquitetura pelo Instituto Superior de Artes (2000); Doutorado em História e Teoria da Arquitetura pelo Instituto Superior de Artes (2003) de Havana-Cuba. Curso de Aperfeiçoamento em Arquitetura Sustentável pela Twenty International da Alemanha (2006). É professor Titular da Universidade Federal do Amapá.

INTRODUÇÃO

O artigo tem por finalidade analisar quais foram as contradições e implicações sobre o destino do patrimônio das vilas Amazonas e Serra do Navio no estado do Amapá. As vilas foram construídas com o objetivo de alojar os empregados da empresa de mineração a Indústria e Comércio S.A – ICOMI, divididos em dois núcleos, o primeiro no distrito de Santana e o segundo na região central em Serra do Navio.

As partir de 1998, a empresa operadora dos serviços de extração do minério de manganês comunica oficialmente que irá se retirar do Amapá, encerrando assim um ciclo de décadas de atividades econômicas. Esse fato gerou um grande impacto entre os moradores dos dois núcleos, mas principalmente em Serra do Navio que dependia 100% das atividades da ICOMI, todavia, cabe esclarecer que a própria empresa de acordo com relatos de ex-dirigentes já havia comunicado o governo do Amapá de uma possível saída antes do prazo previsto.

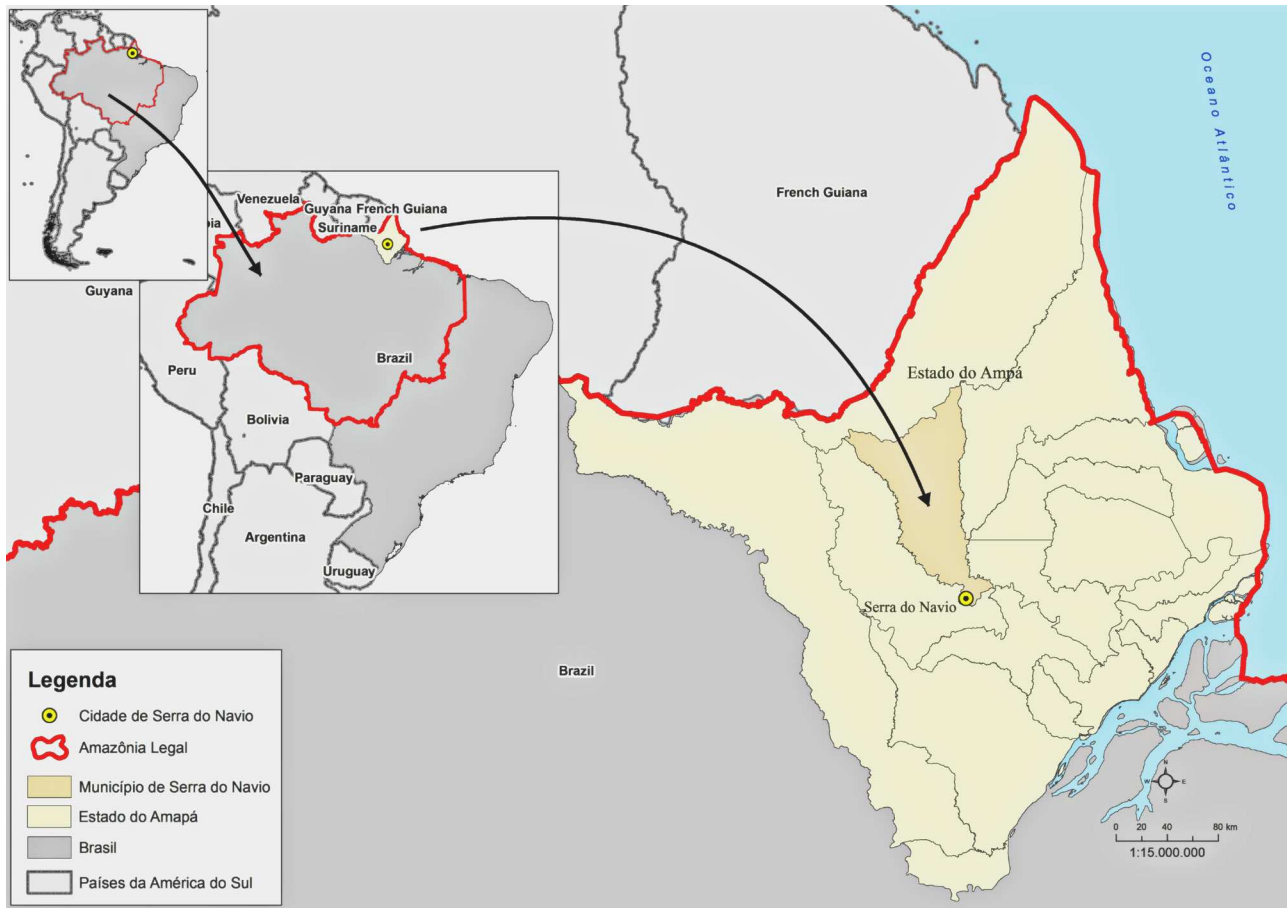
A saída da ICOMI do Amapá não foi planejada previamente pelo governo do estado do Amapá, até mesmo os gestores dos municípios de Santana e Serra do Navio que acompanhavam mais próximos as atividades da empresa ficaram surpreendidos com o fato. Somente após o comunicado oficial da empresa, é que algumas ações foram desenvolvidas, muito mais como uma situação reativa do que propriamente algo planejado que visasse perspectivas de médio e longo prazo.

Pode-se dizer que, diversas ações que foram geradas, destaca-se duas que teriam influência direta no futuro do patrimônio de ambas as vilas, a primeira foi a elaboração do edital de venda dos imóveis da Vila Amazonas, com a autorização devida da União e do governo do estado do Amapá, fato que mudaria por completo o status dessa vila, a segunda ação se deu a partir do ano de 2000 com a abertura do processo pelo IPHAN do tombamento da vila de Serra do Navio, condição que foi concretizada em fevereiro de 2010.

O que mais caracteriza as duas ações é que ambas tiveram implicações, sem levar em conta o que representaria para a população local, para os municípios e o estado do Amapá, as decisões tomadas não tiveram o devido cuidado de estabelecerem mecanismos de oportunizar o que esse patrimônio significava para o desenvolvimento do lugar.

O que se percebe em ambos os casos, tudo foi feito de forma assoldada sem levar em conta os desdobramentos futuros, o tombamento de Serra do Navio foi completamente dissociado de um projeto econômico que desse sustentação para a concepção da preservação, tal dissociação ocasionou a condição de que hoje, Serra do Navio é uma cidade dormitório atende as demandas da cidade mais próxima com outros projetos de exploração mineral a cerca de sete quilômetros, vários dos atuais moradores das casas de Serra do Navio moram trabalham em Pedra Branca do Amapari. Os ocupantes das residências não têm mais o vínculo afetivo daqueles que trabalharam na ICOMI.

Localização da cidade de Serra do Navio. Fonte: Base Sirgas. Elaboração Dario Silva. Adaptação: Tostes, 2020.



No caso da Vila Amazonas não houve uma única preocupação com esse patrimônio, conforme Relatório da Conferência da cidade de Santana realizada em 2017, nem mesmo os jovens santanenses conhecem o que foi o valor desse patrimônio para o contexto do lugar. A vila é vista por todos como um bairro de elite e completamente apartado da realidade santanense, nem na época da ICOMI onde já existiam populações no entorno, tal ideia foi concebida.

O presente artigo está dividido em três tópicos: o primeiro é sobre a contribuição da ICOMI para o desenvolvimento do Amapá; o segundo sobre a discussão das cidades modernas e a terceira sobre a análise das contradições e implicações do uso e destino das vilas Amazonas e Serra do Navio.

A metodologia foi desenvolvida a partir dos estudos do Grupo de Pesquisa Arquitetura e Urbanismo na Amazônia com 16 anos de atuação em todas as cidades do estado do Amapá através do Projeto pequenas cidades na faixa de fronteira setentrional; da consulta de documentos importantes sobre o tema como: o Relatório SOS Serra do Navio, o Dossiê Serra do Navio, os trabalhos acadêmicos e científicos produzidos pela Universidade Federal do Amapá através dos cursos de graduação e de pós-graduação de dissertações de mestrado no período de 2010 a 2020, além do estudo e percepção do trabalho “in loco” nas cidades de Santana e Serra do Navio.

Durante a instalação da ICOMI, o Território Federal do Amapá estava vivendo intensamente a efervescência da consolidação de implantação de infraestrutura da cidade

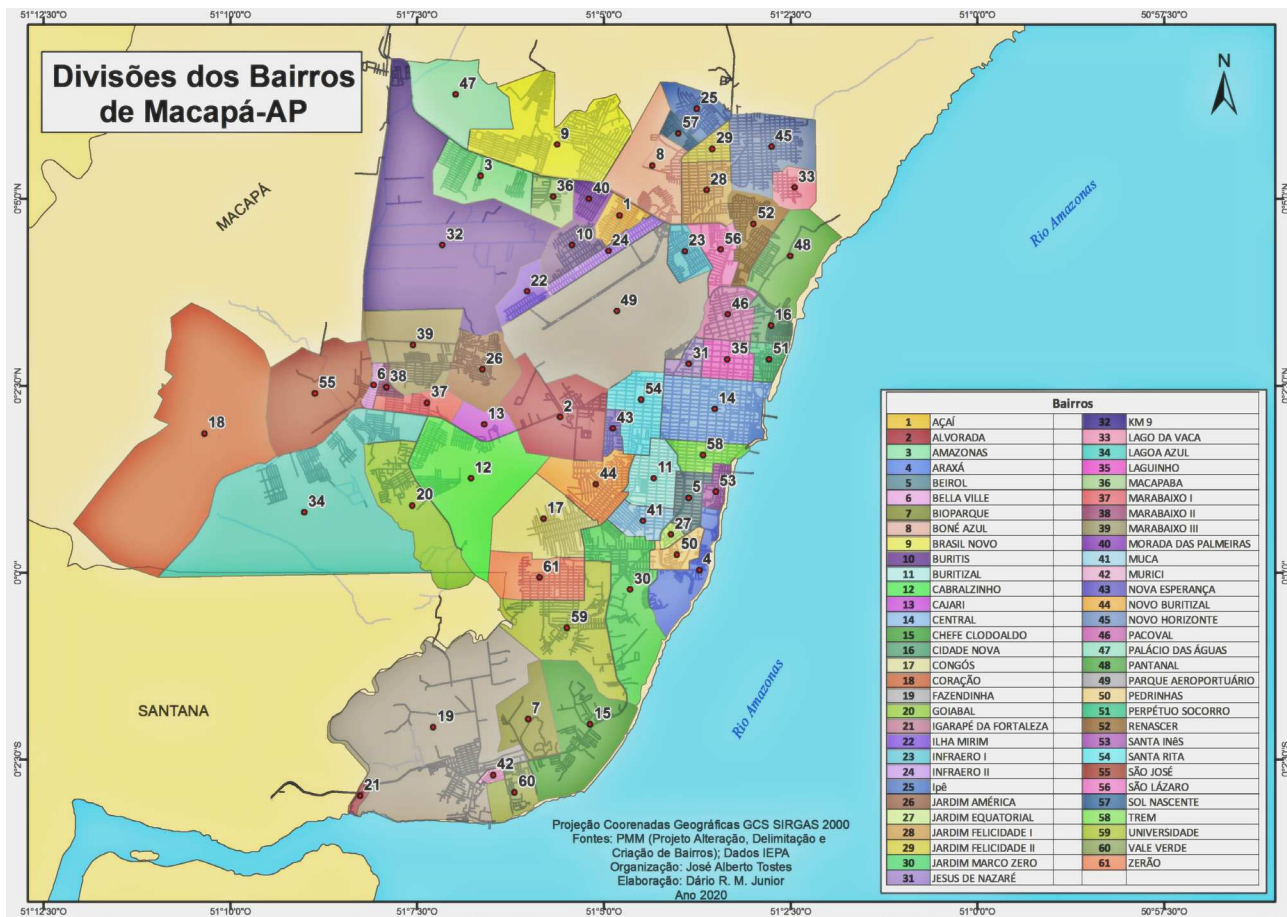
havia naquele momento um grande canteiro de obras com a implementação de estruturas de educação, saúde, prédios públicos, conjuntos residenciais, abertura de vias públicas e o desenvolvimento das atividades de comércio e serviços. (TOSTES, 2018, p.22)

Desde o ano de 1944, o governo do Território Federal do Amapá criou incentivos para a vinda de migrantes de diversas partes do País como mostra o trabalho de Lobato (2015) Macapá cidade dos trabalhadores.

A CONTRIBUIÇÃO DA ICOMI PARA O DESENVOLVIMENTO DO AMAPÁ

Lobato (2015) demonstra que o incentivo do governo local promoveu a vinda de muitos trabalhadores das Ilhas do Pará e do Nordeste do Brasil, da região Sudeste vieram os gestores, técnicos para trabalhar no desenvolvimento operacional do Amapá. Como consequência dessas ações a cidade teve um amplo crescimento entre 1950 e 1960, a população mais que dobrou, o que parece algo promissor tornou-se uma adversidade principalmente para os trabalhadores que sem oportunidade de trabalho após a conclusão de várias obras foram ocupar as margens do rio Amazonas na orla da cidade. De acordo com autor, “seringueiros, roceiros, castanheiros, garimpeiros e marítimos tiveram que viver nas fimbrias da cidade, à margem de vários serviços” (LOBATO, 2013, p.26).

A expansão da cidade de Macapá de 1950 a 1960. Fonte: Caesa, 2006; Elaboração: Dário Junior. Adaptação: Tostes, 2020.



Nesse período vários bairros foram criados para atender as novas demandas da população, hoje em dia esses bairros são considerados subcentros pela proximidade com o núcleo central da cidade. Várias das medidas tomadas pelo governo local foram questionadas, inclusive com a retirada da comunidade negra do centro da cidade. É importante salientar que, com a chegada da ICOMI ocorreu três grandes fatos que iriam mudar as dinâmicas do Amapá,

a primeira relativa a economia com o desenvolvimento do setor de comércio e serviços; a segunda com a dinamização do distrito de Santana e a terceira a abertura de um novo local de atratividades econômicas, o caso de Serra do Navio (TOSTES, 2018, p. 29).

as ações da ICOMI possibilitaram a geração de emprego e renda em várias frentes com isso atraindo mão de obra para o setor da construção civil, mas também para serviços especializados. (PELAES, 2010, p.88)

Dentre essas frentes que podem ser destacadas, a construção do porto de Santana, estrada de ferro Santana-Serra do Navio; a construção das vilas e a abertura de estradas e ramais. A concentração da economia não estava mais restrita tão somente a circulação de recursos públicos oriundos do funcionalismo público, mas da circulação de atividades e serviços que foram gerados pela ICOMI (TOSTES, 2018).

As vilas Amazonas e Serra do Navio foram inauguradas no mesmo período da cidade de Brasília,

no ano de 1960, configurando assim, dois grandes exemplares da arquitetura e do urbanismo no Brasil, elaborado por Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Oswaldo Bratke. Brasília em uma escala monumental e Serra do Navio na escala antropométrica no meio do clarão da selva amazônica. Em 1960, o governo do Amapá contrata uma empresa de São Paulo para elaborar o primeiro plano urbano para a cidade de Macapá, denominado de GRUMBILF do Brasil (1960) como consequência das novas dinâmicas promovidas pelo projeto ICOMI.

Os anos posteriores com a participação da ICOMI foram considerados de grande relevância por conta do pleno desenvolvimento alcançado, os índices relativos aos investimentos realizados proporcionaram aos três lugares melhores condições de vida, principalmente em "Serra do Navio, onde tudo foi planejado com certos detalhes" conforme descreve (RIBEIRO, 1992, p. 57). Para Drummond; Pereira (2007) sobre a participação da ICOMI no Amapá, o patrimônio erguido pela empresa não foi bem aproveitado. O exemplo mais recente foi a desativação da Ferrovia Santana-Serra do Navio, inclusive a maior parte dos trilhos foram furtados.

Esse empreendimento que visava quando foi implantado não somente o transporte de minérios, mas o transporte das comunidades residentes ao longo da ferrovia (TOSTES, ARTIGO GAZETA DO AMAPÁ, 16 DE FEVEREIRO DE 2020).

O caso da Ferrovia Santana-Serra do Navio evidência como o projeto ICOMI foi absorvido pelo governo local, não havia perspectivas de projetos futuros, com isso soma-se a destinação das vilas ao que aconteceu com a Ferrovia, perdendo-se milhões de dólares de investimento. De toda a estrutura deixada pela empresa, pode-se afirmar que apenas o “Porto de Santana teve o alcance de uso de longo prazo pelo estado do Amapá, pois se tornou estratégico, até mesmo para outros estados no Brasil com o escoamento da produção de diversos produtos” (TOSTES, 2018, p.23).

Ferrovia, assim como o patrimônio edificado de Vila Amazonas e Serra do Navio não é o resultado de uma série de mal-entendidos, e sim, da completa inércia verificada a partir do encerramento das atividades da ICOMI (TOSTES, JORNAL A GAZETA DO AMAPÁ 16 DE FEVEREIRO DE 2020)

e de outras mineradoras mais recentes, todas as questões relativas aos danos sobre o uso do solo e outras concessões sempre foram parar na esfera judicial para verificar as responsabilidades dos empreendedores, mas fica outra reflexão: E a real responsabilidade do governo federal? Dos sucessivos governadores do estado do Amapá? Dos prefeitos que administraram os municípios de Santana e Serra do Navio?

O vídeo mostrado no documento SOS Serra do Navio (1998) tem no fundo musical a voz de Elis Regina cantando o Hino Nacional brasileiro de maneira pausada e quase em um tom melancólico, as imagens mostram os trabalhadores se despedindo uns dos outros de uma carroceria de um caminhão.

A expressão era de incredulidade, pois alguns deles começaram a trabalhar no Projeto ICOMI ainda bem jovens e saíram de lá, 20 ou 30 anos mais velhos com um enorme sentimento de perda (RELATÓRIO SOS SERRA DO NAVIO, 1998, p. 23).

Os danos da perda, o abandono e outras sequelas com o desaparecimento da estrada de ferro, só confirma algo assustador para o nosso Brasil e o Amapá, a falta de compromisso com o desenvolvimento dos grandes projetos e principalmente dos governantes que por falta de visão não conseguiram vislumbrar o futuro (TOSTES, JORNAL A GAZETA DIA 16 DE FEVEREIRO DE 2020).

Atualmente, a estrada de ferro não somente foi desativada como foi completamente abandonada. “A Outorga de concessão dada pelo Decreto n.º 32.451, de 20 de março de 1953 que teve como objeto conceder à Empresa Indústria e Comércio de Minério S.A. - ICOMI” (GEA, 2009, p.18), a construção, uso e gozo de uma estrada de ferro que, partindo de Porto de Santana alcançasse as jazidas de manganês existentes na região dos rios Amapari e Araguari, no Amapá.

As vilas Amazonas e Serra do Navio são caracterizadas como um moderno adaptado no espaço amazônico, mas para que possamos compreender a natureza dessa concepção trilhou-se argumentações a partir das ideias de Benévolo (2007), que destaca que a arquitetura moderna é a busca de um novo modelo de cidade, surgido com a nova realidade vivenciada e a busca de solução para amenizar os conflitos. Artistas e técnicos são chamados para participarem da gestão das cidades, com esses profissionais propondo um novo método de trabalho sem as divisões institucionais defendidas pela cidade pós-liberal.

AS CIDADES MODERNAS

“Os artistas encarregados de apresentar e de corrigir a imagem da cidade pós-liberal são os primeiros a reagir contra a feiura: criticam o cenário que veem á a sua volta e começam a atacar os mecanismos que os produzem. Os arquitetos inovadores, Horta, Van de Velde, Wagner, estão insatisfeitos por ter de escolher entre os estilos passados e usam a liberdade que lhes é concedida para procurar um estilo novo, original e independente dos modelos tradicionais” (BENÉVOLO, 2007, p. 615).

Os técnicos modificam o ambiente da vida habitual nas cidades de uma maneira cada vez mais rápida. Estas transformações urbanas mudam a vida cotidiana da população de forma rápida e profunda, gerando novos costumes proporcionando mudanças significativas das formas de controles tradicionais.

Segundo Lamas (2007, p.297) “a Revolução Industrial havia já introduzido as primeiras grandes modificações estruturais nas cidades”. Neste sentido, o período moderno veio introduzir uma ruptura na estrutura, na forma, na organização e no conteúdo das cidades.

As novas tecnologias construtivas transformam o padrão de arquitetura vivenciado até então. Dá-se lugar a novas estruturas nunca vistas anteriormente; grandes vãos de cobertura, pontes vencendo espaços cada vez maiores, prédios altos e muitas outras invenções proporcionadas pelo avanço tecnológico e estudo científicas em diversas áreas. Um novo estilo de construção começa a tomar conta do cenário mundial, em conjunto com novas instalações urbanas, enfraquecendo as formas de gestão tradicional e proporcionando uma procura por uma renovação do ambiente construído (BENÉVOLO, 2007).

“Entende-se que se deve planejar o futuro, tendo como referencial as lições do passado” (LAMAS, 2007, p.298). Em sendo assim, busca-se oferecer melhores condições de vida na cidade, evitando a reprodução de padrões que não representam a realidade do lugar. Adota-se, por conseguinte, um planejamento regional que proporcionará uma melhor concepção de espaço, que atenda as diversas necessidades vividas nos núcleos urbanos, sempre levando em consideração as várias transformações do espaço urbano sofridas em relação ao dinamismo das cidades.

Dentro das reflexões das cidades aparece outra vertente do pensamento, qual seja a descritiva, que

trata de observar os fatos isoladamente, ordenando-os, de maneira quantitativa, cuja meta é formular teorias de crescimentos das cidades. Outra vertente é a ligada a pensadores políticos com o objetivo de estudar soluções para os problemas que surgiram nas cidades ligadas a melhores condições de vida e vinculados principalmente as classes menos favorecidas. Dentro desta concepção de evolução urbana e preservação patrimonial e cultura surge um documento em dois períodos distintos denominado de Carta de Atenas.

De acordo com Benévolo (2007) Carta de Atenas, ocorrida em 1931, estabeleceu normas específicas para a restauração, dando origem a uma organização internacional para esse fim, com a função de aconselhar e operacionalizar ações exclusivas para restauração. “Estabeleceu os princípios gerais e doutrinas para proteção de monumentos” (BENÉVOLO, 2007, p.45). Insta notar que estes regulamentos são utilizados atualmente e serviram como ponto de partida para outros estudos regulamentadores.

O segundo documento tem como objetivo de uma discussão técnica e científica voltada ao urbanismo foi realizado em 1933, em Atenas, o Congresso Nacional de Arquitetura Moderna (CIAM), onde foram estabelecidos os princípios do urbanismo moderno, dando origem a um documento conhecido como A Carta de Atenas, que aborda a ciência em função de novas técnicas do estilo de vida e das necessidades próprias ao ser humano, estabelecendo as seguintes funções: habitar, circular, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito. Tal documento foi publicado em Paris, só anos após esta reunião. O documento que foi

gerado na reunião do CIAM, tornou-se referência para muitos urbanistas ao longo do tempo, o que ocasionou uma “grande influência da corrente francesa, representada principalmente nas ideias funcionalistas de Le Corbusier, grande promotor e divulgador destas ideias” (BENÉVOLO, 2007, p. 45).

As discussões ocorridas nos CIAMS tiveram duas vertentes: a interna, com características de polêmicas e apaixonadas que, em muitas vezes, foram contraditórias, envolvendo diversos arquitetos e refletindo as diferentes tendências; e a exterior, com o objetivo do conhecimento público e a divulgação das ideias comuns dos arquitetos que faziam parte dos encontros, representando diversos países. Estas propostas modernas influenciaram a arquitetura e o urbanismo no mundo. Proporcionou grandes transformações, ligadas ao planejamento das cidades e um maior dinamismo para os núcleos urbanos. Essas concepções permanecem presentes atualmente, proporcionando uma maior reflexão a respeito da arquitetura e do urbanismo, como forma de melhorias na qualidade de vida dos cidadãos.

Em relação ao Brasil, sentindo a necessidade de uma renovação definitiva no panorama arquitetônico nacional, com vistas a uma homogeneização da paisagem urbana, em meados da década de 20 forma-se um grupo de profissionais, em torno da figura do russo Gregorio Warchavchik, contratado pelo grupo Simonsen para trabalhar na cidade de São Paulo. Este grupo de arquitetos, cujo primeiro projeto foi o da casa modernista, colocou o Brasil entre os principais expoentes internacionais da indústria da construção civil (Bruand, 2005). Segundo

Bruand, a Semana de Arte Moderna no Brasil abriu novas perspectivas, levando um período mais longo.

O simples fato de ter sido possível organizá-la com uma amplitude imprevisível. A conversão de um membro da aristocracia paulista, assegurava ao movimento renovador a base financeira indispensável. Era apenas o primeiro passo, ao qual poderia se seguir o surgimento de uma clientela interessada numa arquitetura nova, por pouco que esta estivesse a oferecer em termos de proposta concreta realizáveis (BRUAND, 2005, p. 63).

O modernismo de uma forma geral e na arquitetura moderna em específico viriam a se tornar sinônimos, do ponto de vista ideológico, de um Estado

moderno, centralizado e eventualmente autoritário e eficiente. Na segunda metade do século XX, duas linhas marcaram o quadro da arquitetura no país, influenciando a maioria dos arquitetos naquele período. Pode-se dizer que a primeira foi mais aceita, pois seguia na busca de soluções inovadoras de adequação ao clima, servindo como exemplo a obra de Oswaldo Bratke no Amapá, intituladas de Vilas Serra do Navio e Amazonas. A segunda investia no uso inovador de técnicas tradicionais.

No período de sua implantação, os núcleos arquitetônicos das Vilas Serra do Navio e Amazonas representavam uma inovação arquitetônica na busca por soluções, com o objetivo de uma melhor adequação ao clima e aos costumes da região (SEGAWA; DOURADO, 1997).

As características entre as cidades modernas e a cidade adaptada. Fonte: Beltrão e Silva, 2011. Adaptação: Tostes, 2020.

CARACTERÍSTICAS DAS CIDADES MODERNAS	CARACTERÍSTICA DA CIDADE MODERNA ADAPTADA
Zoneamento funcional com atividades específicas	Zoneamento funcional e hierárquico
Edifícios como unidades autônomas inseridos em um espaço aberto	Edifícios interdependentes inseridos em espaço natural
A escala dos percursos volta-se ao automóvel	A escala dos percursos volta-se ao ser humano
Sistema viário hierarquizado para propiciar maior velocidade de deslocamento	Sistema viário hierarquizado de forma a propiciar o deslocamento das pessoas
Consideração da orientação solar como prioridade	Consideração da orientação solar, ventilação, drenagem, como prioridade
Quatro funções principais: habitar, trabalhar, recrear e circular	Cinco funções principais: habitar, trabalhar, recrear, circular e consumir
Vias hierarquizadas que privilegiem o deslocamento de veículos	Vias hierarquizadas que privilegiem o deslocamento de pessoas
Áreas centrais vazias à noite e cidades “dormitórios” A área residencial ocupa lugar principal no urbanismo	Áreas centrais integradas ao lazer e desporto Os espaços públicos ocupam lugar principal na cidade

Estes representaram uma nova fase em relação ao planejamento urbano no país, qual seja um planejamento voltado à regionalização enfatizando estudos em relação aos aspectos climáticos da região, adequando o mesmo a morfologia do solo. “Bratke utiliza princípios da arquitetura e do urbanismo moderno para criar algo diferenciado em uma grande clareira na selva” (RIBEIRO, 1992, p.35) renovando assim novas configurações para uma concepção moderna de acordo com as condições do ambiente natural.

Segundo Segawa e Dourado (1997) a seleção dos materiais e sistemas construtivos derivou de um contexto racional e criterioso de análise de variáveis empíricas e econômicas. Embora reconhecendo as deficiências dos blocos de concreto e do fibrocimento enquanto isolantes térmicos eram as únicas alternativas viáveis. Mesmo o concreto armado era um sistema fora do alcance. As estruturas foram todas desenhadas explorando o potencial da madeira. O quadro da página anterior mostra quais as diferenças da proposta desenvolvida pelo arquiteto Oswaldo Bratke para a Vila de Serra do Navio.

CONTRADIÇÕES E IMPLICAÇÕES DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DAS VILAS SERRA DO NAVIO E AMAZONAS

De acordo com Pelaes (2010) as vilas foram construídas para atender às necessidades da empresa de mineração ICOMI, seguindo “os padrões de um planejamento tecnocrata, implantado dentro de um processo de hierarquização” (PELAES, 2010, p. 82). Os núcleos urbanos de Vila Amazonas e Serra

do Navio possuem características arquitetônicas e importância cultural para a região onde estão localizados, porém tomaram direcionamentos diferenciados (Dossiê Serra do Navio, 2014).

Antes do tombamento oficial em 2010, em nível estadual, havia o projeto de lei nº. 0082/07- AL, de autoria do deputado Manoel Brasil, que autoriza o Governo do Estado do Amapá a considerar patrimônio histórico do estado “Vila Serra do Navio” como pertencendo ao patrimônio Histórico e Artístico do estado. No entanto esses “só seriam considerados parte integrante do patrimônio histórico, artístico amapaense, depois de inscritos separada ou agrupadamente, em um dos quatro Livro do Tombo” (GOVERNO DO ESTADO DO AMAPÁ, 2009, p.27).

A Legislação em relação à proteção do patrimônio só se referia à Vila Serra do Navio. Tratava-se de um projeto de Lei para tombamento em nível estadual, contudo, paralelamente existia o processo na esfera da União propondo o tombamento em nível federal, tombamento este concluído em 2010, onde determina o tombamento da Vila Serra do navio no Município de Serra do Navio, estado do Amapá, “em razão do seu elevado valor histórico, arquitetônico, urbanístico e paisagístico, a ser inscrito no livro de Tombo Histórico no das Belas Artes e no Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico respectivamente” (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 23 DE FEVEREIRO DE 2010).

Segundo o Dossiê Serra do Navio (2014) quando menciona a situação de Vila Amazonas não é dado

o mesmo valor e não é levado em importância patrimonial, nem pelo estado do Amapá, nem pelo IPHAN. Para esse núcleo nunca foi proposto nenhum projeto de lei no que se refere a preservação patrimonial, apesar de sua grande importância arquitetônica e urbanista. Acredita-se que este seja, portanto, um dos motivos de sua descaracterização acelerada por parte de seus moradores, que não reconhecem o valor e importância cultural dentro do município. Ademais “as edificações existentes no conjunto arquitetônico não são identificadas pela população do município como bem a ser preservado” (RELATÓRIO DA CONFERÊNCIA DA CIDADE DE SANTANA, 2017, p.12).

O processo de transferência dos bens privados da ICOMI para o poder público local e estadual teve seu início em Santana, a partir de sua emancipação municipal, em 1988. Nesta localidade a mineradora mantinha o núcleo Vila Amazonas, do mesmo porte e tão bem equipado quanto Vila Serra do Navio, o porto, oficinas diversas, a estação ferroviária e escritórios administrativos. Foram incorporados como bens da União, várias casas e instalações de Vila Amazonas passam a abrigar órgãos Federais, Estaduais e Municipais tais como: Marinha, Tribunal de Justiça do Estado e a Defensoria Pública do Estado. (DRUMMOND; PEREIRA, 2007, p.79).

Segundo Drummond; Pereira (2007), em Serra do Navio esta transferência deveria ocorrer a partir do ano de 1992, neste caso as instalações e construções foram sendo gradualmente sendo transferidas para o Governo Estadual e para o próprio Município. Desta forma o “Município de Serra do Navio, nasceu com

a vantagem de herdar toda a infraestrutura deixada pela ICOMI, uma circunstância bastante favorável” (GOVERNO DO ESTADO DO AMAPÁ, 2009.p. 15).

Para Pelaes (2010) as contradições sobre a destinação das vilas Amazonas e Serra do Navio até hoje não são bem explicadas, limita-se a uma vaga questão de natureza fundiária, todavia, a ICOMI tinha pressa para acelerar a venda do patrimônio com receio de alguma determinação e ação do governo do estado do Amapá ou até mesmo da União. Do ponto de vista prático, a “Vila Amazonas tem um significado muito amplo para o desenvolvimento da cidade de Macapá, muito embora estivesse localizada em Santana, naquele momento distrito de Macapá” (TOSTES, JORNAL A GAZETA DO AMAPÁ FEVEREIRO DE 2020). Um patrimônio construído pela ICOMI que teve um amplo uso pelo Amapá foi a construção do Porto de Santana.

Convém salientar que houve uma reunião promovida pelo IPHAN, conjuntamente com o Município de Santana, em abril 2009, tendo como objetivo a criação de um plano de ação para as cidades históricas com um enfoque territorial, com participação da comunidade local, setores público e privado, tendo como finalidade a realização de um diagnóstico local para a identificação dos problemas e potencialidades das áreas urbanas e rurais, com interesse patrimonial. Neste encontro verificou-se a maneira diferenciada que são tratados os dois núcleos urbanos tanto por parte do poder público como por parte da população local, em Santana a participação popular foi maior do que a em Serra do Navio (GEA, 2009; Dossiê Serra do Navio, 2014).

De acordo com o relatório do GEA (2009) o programa do Governo Federal se estenderia para os dois Municípios em questão, tendo como meta a criação de um plano de ação visando estabelecer um pacto entre os entes federados, setor privado e sociedade civil organizada. A Vila Amazonas não foi citada em nenhuma ação que incorporasse o patrimônio pela população presente no evento, ou seja, a população local não identifica o núcleo urbano como sendo patrimônio histórico, entretanto foi citado como bem a ser preservada a área portuária, que também foi empreendimento da mineradora ICOMI no Estado. (RELATÓRIO SOS SERRA DO NAVIO, 1998, p.19). São inúmeras as contradições sobre o uso e a destinação final do patrimônio moderno adaptado das vilas.

A Vila Serra do Navio teve parte de sua população retornando ao local de origem logo após a saída da ICOMI” (TOSTES, 2018, p.9). As residências ficaram fechadas e foram ocupadas por pessoas vindas de outras localidades e que não pertenciam ao quadro de funcionários da empresa, passando para o domínio do estado. “Este, por sua vez, deveria proteger o conjunto arquitetônico, criando uma política de desenvolvimento e preservação dos bens herdados da ICOMI” (DOSSIÊ SERRA DO NAVIO, 2014, p.24). Porém isto não aconteceu, ficando o núcleo em um estado de abandono.

No Dossiê Serra do Navio (2014) reafirma um fato importante com relação ao conjunto patrimonial das vilas Amazonas e Serra do Navio, a falta de definição de um projeto que fosse adequado para atender as necessidades da população residente nas cidades de Santana e Serra do Navio. A pressa na definição de um

acordo entre a empresa o governo do Amapá acabou gerando maiores prejuízos para sociedade amapaense. “Vila Amazonas, com sua área de entorno apresentava uma grande quantidade de ocupações, tornou-se um bairro do Município de Santana” (PELAES, 2010, p.82).

Embora com características diferenciadas dos demais bairros existentes, por ser um núcleo planejado e os outros de formação espontânea, sua estrutura projetada para ser um núcleo urbano servindo como cidade empresa, adaptou-se a nova realidade apresentada, seus moradores gradualmente foram modificando as características das residências.

O traçado urbano da Vila Amazonas encontra-se bem deteriorado, assim como toda infraestrutura herdada da ICOMI, necessitando de manutenção, são reduzidas residências que guardam a semelhança com o projeto original (TOSTES; PELAES, 2014, p.9)

É nítido perceber o que ocorreu com a paisagem de Vila Amazonas, a modificação alcança mais de 90% das edificações conforme as observações “in loco”. O quadro a seguir demonstra aspectos das contradições e implicações do “uso e destinação das vilas Amazonas e Serra do Navio” (DOSSIÊ SERRA DO NAVIO, 2014, p 22), atribui-se esse fato a um dado técnico que para muitos não tem a consistência devida. Em Santana, a Vila Amazonas já tinha registro cartorário das terras onde foram construídas as casas, já em Serra do Navio, as terras ainda pertenciam sobre o domínio da União.

Análise sobre as contradições e implicações do uso e destino das vilas Amazonas e Serra do Navio. Fonte: Tostes, 2020.

VILAS SERRA DO NAVIO E AMAZONAS

CARACTERÍSTICAS COMUNS

Preservação do traçado urbano do plano original;
Arquitetura moderna;
Planejamento urbano original para atender a interesses de uma empresa;
Plano de desenvolvimento para a Amazônia;
Preservação de áreas verdes;
Grande representatividade na arquitetura brasileira;

DIFERENÇAS

Maneira de descaracterização das residências;
Políticas de preservação;
Expansão do conjunto arquitetônico;
Acesso aos núcleos;
Forma de preservação dos equipamentos urbanos;
Tratamento das áreas pública e privadas;

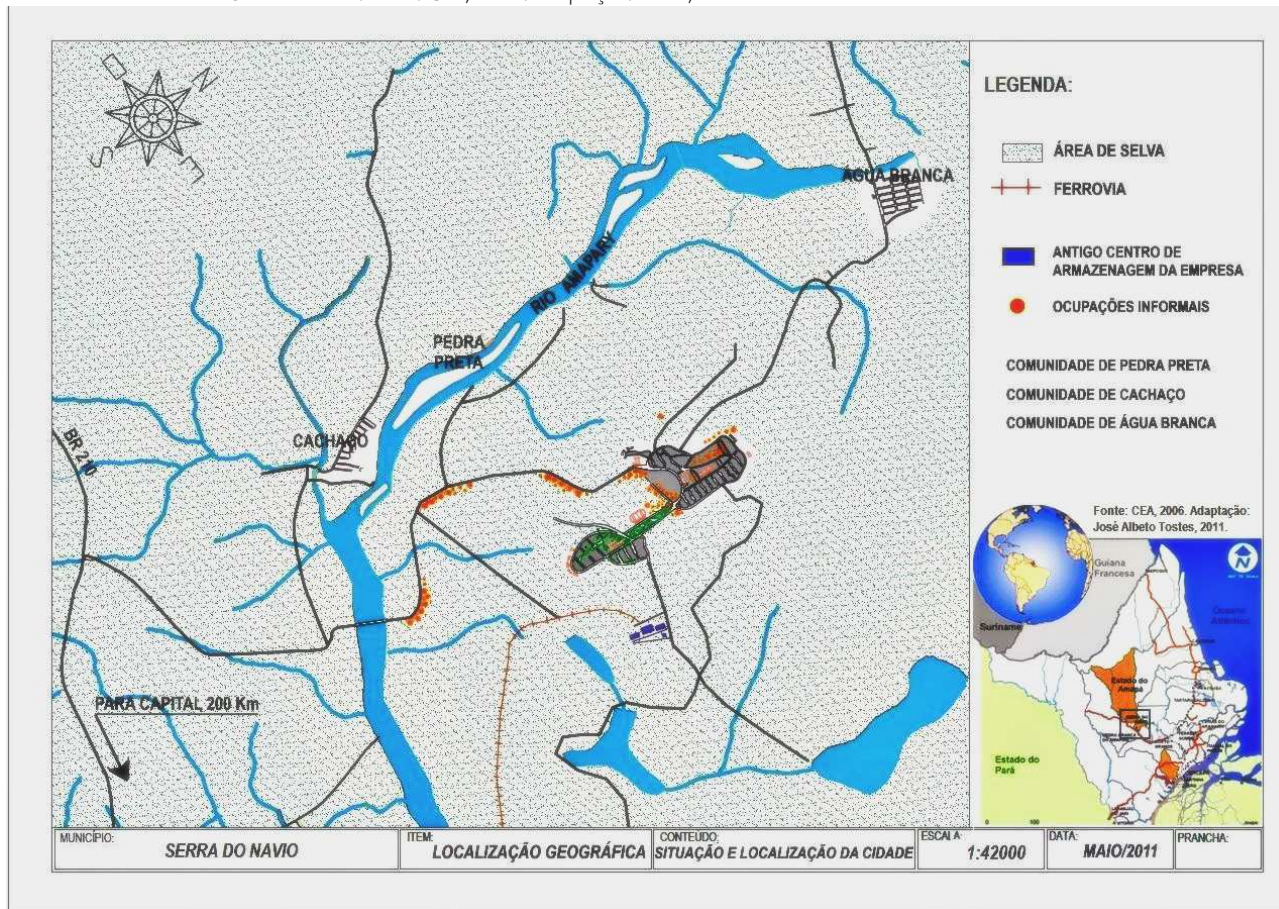
CONTRADIÇÕES

Tombamento somente de Serra do navio e não para Vila Amazonas;
Privatização dos equipamentos comunitários em Vila Amazonas;
Desaparecimento de todo o patrimônio das máquinas e estruturas de metálicas;
Políticas públicas diferenciadas;

IMPLICAÇÕES

Perda da memória arquitetônica e urbanística;
Perda de valor cultural;
Falta de integração da memória do lugar com a cidade atual;
Perda de valor econômico voltado ao turismo;
Descaracterização do ambiente construído;
Transformação de Vila Amazonas em condomínio privado;
Conflitos dos moradores com IPHAN em relação as moradias.

Núcleo urbano da Vila de Serra do Navio. Fonte: CEA, 2006. Adaptação: Tostes, 2011



Casas atuais na Vila Amazonas. Fonte: Tostes, 1998;2020.



Residência fechada na vila de Serra do Navio. Fonte: Tostes, 1998;2020.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção do projeto para ambos os núcleos era de que com o passar do tempo, as vilas teriam dinâmicas próprias, deveriam se tornar independentes, capazes de subsistirem, ou seja, sem auxílio da empresa, uma vez que esta possuía um contrato com tempo determinado. Contudo, as vilas não conseguiram autossuficiência, Serra do Navio foi sendo esvaziada e a Vila Amazonas gradualmente perdeu completamente o valor histórico, até mesmo para os residentes da cidade de Santana que veem no lugar apenas um bairro com moradores com elevado poder aquisitivo.

As iniciativas não se consolidaram por que faltou algo importante no processo, a concepção de projetos econômicos como o desenvolvimento do turismo histórico para ambas as vilas, portanto, as contradições e implicações ainda continuam, mesmo 22 anos após a saída da ICOMI e Serra do Navio tendo sido mais “valorizada” com o tombamento oficial pelo IPHAN, esse fato, não garantiu para o lugar melhores perspectivas de desenvolvimento. As perdas são ainda maiores de outros patrimônios como é o caso da Ferrovia Santana-Serra do Navio que foi desativada e saqueada acarretando um montante de prejuízos incalculáveis para toda a sociedade amapaense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAPÁ. *Assembleia Legislativa do Estado do. Lei Nº 1.161, de 18 de dezembro de 2007*. Dispõe sobre a criação da Fundação Serra do Navio – FSNV e do Fundo Fiduciário de apoio a restauração, manutenção e gestão do patrimônio arquitetônico, histórico e cultural de Serra do Navio e dá outras providências. Sancionado em 18.12.2007. Macapá, 2007.
- BENEVOLO, L. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BELTRÃO, L. S., SILVA, J. C. *Serra do Navio: o espaço público da cidade modernista na selva amazônica*. Trabalho de conclusão de Curso/Curso de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Amapá. Macapá, 2011.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 2006.
- BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DOSSIÊ SERRA DO NAVIO, Universidade Federal do Amapá. Macapá, 2014.
- DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 23 DE FEVEREIRO DE 2010. Brasília, 2010.
- DRUMMOND, J. A., PEREIRA, M. de. A. P. *O Amapá nos tempos do manganês: um estudo sobre o desenvolvimento de um estado amazônico 1943-2000*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

ESPALLARGAS, L. *Caraíba e Serra do Navio: a construção da cidade brasileira*. In: V COLÓQUIO: ARQUITETURA E CIDADE, promovido pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo da USJT. XV SIMPÓSIO MULTIDISCIPLINAR DA USJT: ENSINO, PESQUISA, EXTENSÃO. São Paulo, 2009.

GOVERNO DO ESTADO AMAPÁ. Estudo de viabilidade sobre o patrimônio das vilas Amazonas e Serra do Navio. Macapá, 2009.

LAMAS, J. M. Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. s/l: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. Lisboa.

LEI Nº002/2007- PMM, *Plano Diretor Participativo do Município de Santana-AP*. Santana, 2006.

LEI Nº0082/07- AL, de autoria do deputado Manoel Brasil, que autoriza o Governo do estado do Amapá a considerar patrimônio histórico do Estado “Vila Serra do Navio”. Assembleia Legislativa do estado do Amapá. Macapá, 2007.

PELAES, F. M. Andrade. *Uma análise sobre pós-ocupação urbana dos conjuntos arquitetônicos de Serra do Navio e Vila Amazonas*. Dissertação de mestrado do Programa de Desenvolvimento regional. Universidade Federal do Amapá. Macapá, 2010.

PLANO URBANO DE MACAPÁ. GRUMBILF DO BRASIL. São Paulo, 1060.

RELATÓRIO SOS SERRA DO NAVIO. Assembleia Legislativa do estado do Amapá. Macapá, 1998.

RELATÓRIO DA CONFERÊNCIA DA CIDADE DE SANTANA. Relatos e depoimentos dos participantes. Prefeitura Municipal de Santana. Santana, 2017.

RELATÓRIO, Fundação Serra do Navio: A Vila Serra do Navio: O resgate de uma história. Novembro de 2008. Macapá-AP.

REVISTA ARQUITETURA URBANISMO. São Paulo: Pini Editora, fev./mar. 1987. n. 10.

RIBEIRO, B. A. *Vila Serra do Navio: Comunidade Urbana na selva Amazônica: Um projeto do arq. Oswaldo Arthur Bratke*. Benjamin Adiron Ribeiro. São Paulo: Pini, 1992.

SEGAWA, H., DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo. 10ª Edição. Pró Editores, 1997.

TOSTES, J. A. *Planejamento urbano regional no estado do Amapá*. Editora da Unifap. Macapá, 2018.

TOSTES, J. A. Os danos causados pela perda da ferrovia Santana-Serra do Navio. Artigo da coluna Urbanidade. *Jornal A Gazeta do Amapá*, 16 de fevereiro de 2020. Macapá, 2020.

TOSTES, J. A., PELAES, F. As contradições e implicações do patrimônio das vilas Amazonas e Serra do Navio no estado do Amapá. In: 6º CONGRESSO DE PLANEJAMENTO URBANO REGIONAL LUSO BRASILEIRO (2014). *Anais [...]*, Lisboa, 2014.

O e-book “Conexões Modernas no Brasil: documentar, conservar e conectar” trata-se de um produto cultural planejado pela comissão executiva do Docomomo Brasil (gestão 2022-2023), que pretende dar início a um trabalho de divulgação, através desse formato, dos resultados de pesquisas e atividades desenvolvidas por profissionais filiados ao DOCOMOMO Brasil que estudam e atuam com a preservação do patrimônio da modernidade, no ano no qual, a entidade comemora trinta anos de atuação no país.

Trata-se de um documento que procura divulgar as conexões e redes de estudos e saberes sobre a documentação e a conservação do acervo moderno nas mais distintas regiões brasileiras. Os textos foram escritos por profissionais que atuam em lugares de modernidades distintas brasileiras, sendo muitas delas, ainda, desconhecidas e pouco difundidas pela historiografia oficial. Está dividido em duas partes: a parte 1 que se intitula “Conexões regionais da modernidade arquitetônica”; e a parte 2, “Moderno em movimento, usos, reusos e novas cartografias”.

Alcília Afonso de Albuquerque e Melo



 EDUFMG

do.co.mo.mo_
brasil